



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Theatrale Verhandlungen der weiblichen Brust“

Verfasserin

Sophie Lenglachner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Stefan Hufeld

Vorwort

Auf der Bühne repräsentieren Körper andere Körper. Ebenso können bestimmte Körperteile anderen Dingen oder Figuren zugeschrieben werden. Die Verwandlung des authentischen Schauspieler/innen/körpers in ein Trägermaterial für theatrale Zeichen ist für mich faszinierend. Durch meine Tätigkeit im Theater weiß ich von den komplexen Entstehungsprozessen einer Inszenierung. Die Intentionalität der Bühnenvorgänge ist dem Publikum oft nicht bewusst. Die Kontrolle und Präsentation des Schauspieler/innen/körpers spielt dabei eine wichtige Rolle. Was dieser Körper von sich zeigt und wie er es tut ist von großer Bedeutung. Das Entblößen der weiblichen Brust kann in unterschiedlichster Weise angewendet werden und kann daher auch ebenso differente Bedeutungen haben.

Bei meinen häufigen Theaterbesuchen sind mir die unterschiedlichen Weisen den weiblichen Körper und seine sexuell konnotierten Körperteile zu präsentieren aufgefallen. Mit dieser Diplomarbeit will ich auf die Bedeutung der weiblichen Brust als Körperteil im Theater aufmerksam machen.

Danke an alle, die mich bei dem Entstehungsprozess dieser Arbeit unterstützt haben.

Gefördert von der Hochschüler*innenschaft an der Universität Wien.



Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	6
2. Der Darsteller/innen/körper auf der Bühne	13
2.1 Binäre Sexualität als Antriebsmotivation für kulturelle Deutung: der gedachte und der reale Körper.....	13
2.2 Faszination der weiblichen Brust im Wandel der Zeit	15
2.3 Das Publikum und seine Wahrnehmung.....	18
2.4 Der Schauspielerinnenkörper im Rampenlicht.....	21
2.5 Begehrten und Lust des Publikums	28
2.6 Nacktheit und Busen als Tabu: Die vermeintliche Rückkehr zum natürlichen Körper.....	30
2.7 Der Theaterskandal.....	35
3. Semiotik des Körpers im Theater	41
3.1 Körper und Brust in der Semiotik des Theaters	41
3.2 Die Bedeutung des menschlichen Körpers im theatralen Zeichensystem	42
3.3 Weiblichkeit als Symbol/Signal/Zeichen	49
3.4 Brust im Theater.....	54
4. Aspekte/Funktionen/Bedeutungsvarianten der weiblichen Brust	56
4.1 Einleitung	56
4.2 Bedeutungsaspekt 1: Das Nährende	57
4.3 Bedeutungsaspekt 2: Das Erotische.....	61
4.4 Bedeutungsaspekt 3: Das Böse/das Schlechte	71
5. Nackte Brüste auf offener Szene.....	82
5.1 Einleitung	82
5.2 Andeutung.....	83
5.3 Inhaltliche Motive	89
5.4 Voyeuristische Motive?	102
5.5 Brust und Kostüm.....	107
5.6 Brust und Text.....	118
6. Gesamtbetrachtung.....	127
7. Quellenverzeichnis	133

7.1 Literaturverzeichnis	133
7.2 Videonachweis	140
7.3 Inszenierungsverzeichnis	141
7.4 Abstracts	144
7.5 Curriculum Vitae.....	146

1. Einleitung

„Die weibliche Brust ist ein ästhetisch schöner, aber auch ein sehr delikater, problematischer Körperteil.“¹

Interessant ist sowohl der weibliche als auch der männliche Oberkörper. Im Bereich des Öffentlichen wird beiden eine Wertung als Konsumgut zuteil. Ihr Anblick löst in den Betrachter/innen etwas aus, evoziert positive oder negative Assoziationen, die gezielt eingesetzt werden. Fokussiert man die Brust, ist die weibliche weitaus reizvoller als die männliche. Dies ist nicht nur durch ihre anatomische Beschaffenheit, die sie vom Körper abhebt, zu erklären, sondern beruht vor allem auf den Informationen die sie enthält. Als Nahrungsproduzent und -distributor erfüllt sie ihre, für die Historie der Menschheit essenzielle, Hauptaufgabe. Es ist diese Eigenschaft, die nur dem weiblichen Geschlecht eigen ist, die sich im weitläufigen psychoanalytischen Feld beim Mann als *Busenneid*², als umgekehrtes Äquivalent zur ursprünglichen *Penisneid*-These Freuds, äußern kann. Geht man also von einer patriarchalisch geprägten Gesellschaft aus, liegt das Mysterium der Faszination an der weiblichen Brust in ihrer reproduktiven Funktion. Es ist eine Eigenschaft, die die Brust, und damit auch die Frau, zur Wohltäterin erhebt. Das prominenteste Beispiel einer Ikonisierung als Säugerin und Nährerin von Jesus Christus ist die Jungfrau Maria. Die ihr zugesprochene Reinheit und Unschuld betrifft nicht nur ihre Seele. Durch die unbefleckte Empfängnis schließt diese Reinheit auch ihren Körper und somit ihre Brust ein, die deshalb ohne unlautere Hintergedanken in Stillszenen gezeigt werden darf.

In Stücken wie Dea Lohers *Das letzte Feuer* oder *Das Interview* von Theo van Gogh und Theodor Holman wird die weniger schöne Seite des Busens behandelt. Aufgrund der Komplexität des weiblichen Säugungsapparates ist dieser besonders anfällig für Krankheiten. Brustkrebs ist eine weitverbreitete, häufige und gefährliche Krankheit, die vor allem bei Frauen vorkommt. Der Besitz der Milchdrüsen kann also Gabe und gleichzeitig Fluch sein, letztere eine unter Erkrankten verbreitete Sichtweise. Doch auch gesunde Frauen hegen oft unterbewusst eine ständige Angst vor der möglichen, häufig auftretenden Erkrankung. Die weibliche Brust ist also nicht nur äußerst ansehnlich und funktionell bei der Kinderernährung,

¹ Gödtel, Reiner, *Die Brust. Signal, Symbol, Organ*, Berlin: Springer 1993, S.V.

² Vgl. Yalom, Marilyn, *A History of the Breast*, New York: Alfred A. Knopf 1997, S.152-153.

sondern ist auch negativ behaftet, kann also Krankheit, eventuell sogar Tod bedeuten.

Eva, die aus dem Paradies vertrieben wurde, sorgte für eine weitere negative Beurteilung der Frau. Ihr Name steht für den lüsternen und gierigen Frauenkörper, was dazu führt, dass schon in ältesten Darstellungen Frauen, oder zumindest Wesen mit weiblichen Attributen, als Gehilfen des Teufels abgebildet wurden. Die Reize der Frau stehen in diesem Zusammenhang für die Verführung des Mannes zur Sünde. Im christlichen Glauben ist das Herz der Sitz der Seele. Da sich das Herz unter der Brust befindet, wird diese zum externen Symbol der Reinheit oder Verderbtheit der Seele.

Aus ästhetischer Sichtweise ist der weibliche Busen der am erotischsten wirkende Körperteil der Frau. Ein sexuelles Indiz, welches dem männlichen Partner potentielle Fortpflanzungsmöglichkeit signalisiert. Als sekundäres Geschlechtsmerkmal wird ihm mehr Aufmerksamkeit zuteil als den primären Genitalien. Eben diese Apperzeption führt zu Missverständnissen in der Rezeption und zu häufigem Unmut, wenn es um die Bedeutungszuschreibung der weiblichen Brust in der modernen Gesellschaft geht. Trotz ihres Status in der Gesellschaft, der die Brust über andere Körperteile stellt, ist sie im Grunde arbiträr. Folglich findet konstant eine sich immer wieder neu definierende Narrativierung statt, um dem weiblichen Busen Sinn zu attribuieren.

Darstellungen der stillenden Madonna finden sich bereits im 4. Jahrhundert.³ Obwohl ihre Brust sichtbar entblößt ist haftete diesen Figuren keinerlei sexuelles Indiz an. Erst während der Renaissance entdeckte die in der Sozialforschung vorangeschrittene Gesellschaft im Busen der stillenden Madonna erotische Reize. Als erster Indikator für eine Politisierung der Brust führte die neuartige Objektivierung dazu, das Gehaltspotential jenes Körperteils als Nachrichtenträger und Vermittler zu gebrauchen.⁴

Der intensivierte Fokus auf den menschlichen Körper und seine Rezeption ist vor allem in den Medien vorrangig. Im Medium Theater ist der ins Scheinwerferlicht gerückte Schauspieler/innen/körper unabdingbar und Regisseur/innen machen Gebrauch vom erhöhten Interesse an diesem, indem sie die Aufmerksamkeit des Publikums auf explizit auf bestimmte Aspekte des Körpers lenken.

Besonders in den 60er und 70er Jahren erfindet man den der Öffentlichkeit

³ Vgl. Yalom, *The History oft he Breast*, 1997, S.147.

⁴ Vgl. Yalom, *The History oft he Breast*, 1997, S.147.

zur Schau gestellten Busen neu: 1967 spielt die Cellistin Charlotte Moorman in New York ein „Oben ohne“-Konzert im Rahmen eines Kunstprojektes von Nam June Paik und wird dabei wegen unsittlichen Verhaltens verhaftet.⁵ 1968 macht die Künstlerin Valie Export die weibliche Brust nicht nur anschau-, sondern auch fühlbar. Mit ihrem „Tapp- und Tastkino“ schafft sie eine ganz eigene Form der Bühnenpräsentation ihres Busens, indem sie sich einen Karton in Guckkastenbühnenform vor den Oberkörper schnallt, die Vorhänge zuzieht, nur um daraufhin das Publikum aufzufordern „den Film zu fühlen und zu spüren“.⁶ Obwohl der in der Hippibewegung häufig bare Busen sich durch übermäßiges Anschauungsmaterial seiner Schockwirkung entledigt hat, findet man neue Bedeutung in der, manchmal nur partiellen, Freilegung der zuvor bedeckten Brust. Die Gebärde des Entkleidens ersetzt in ihrer erotischen Funktion die Sichtbarkeit der Konsequenz.

Körper und Geist bedingen sich in einer ständigen Wechselwirkung der bestimmenden Position. Die Ambivalenz des Körpers und dessen Wahrnehmung ist Auslöser für Diskurse, nicht nur im Bereich der Kunst, sondern vor allem in der Konfrontation mit Körperproblematik im Alltag. Der Versuch einer Beherrschung des Körpers durch den Geist ist in der psychologischen Analyse der historisch-sozialen Entwicklung der Gesellschaft verankert: „However and wherever they appear, bodies and their actions are shaped by, give form to, figures drawn from cultural memories.“⁷

Der durch soziale Machtstrukturen geprägte Körper und seine Wahrnehmung sind das Resultat von gesellschaftlichen Verhältnissen, Werten und Normen, die ihn manipulieren und regulieren. Ausstrahlung und Sinnlichkeit des menschlichen Körpers können dabei nicht missachtet werden und waren schon immer Faszinationspunkt der Rezeption. Durch sein Vorhandensein erfüllt der Körper selbst eine Repräsentationsfunktion. Er kann dabei seine geschlechtlichen Attribute nicht negieren oder ignorieren. Die biologischen Gegebenheiten sind in ihrem Vorhandensein objektiv zu betrachten, bestimmen sie doch, was das Objekt Körper ist und sind Ausgangspunkt jeglicher Wahrnehmung. Die kulturell hervorgebrachte Definition von Geschlecht reguliert sich über die „[...] Sexualisierung von

⁵ Vgl. Chlada, Marvin, *Dialektik des Dekolletés. Zur kritischen Theorie der Oberweite*, Aschaffenburg: Alibri 2006, S.8.

⁶ Vgl. Chlada, *Dialektik des Dekolletés*, 2006, S.8.

⁷ Counsell, Colin, *Performance, Embodiment and cultural Memory*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing 2009, S.8.

Männern wie Frauen durch Männer wie Frauen.⁸ Die Soziologie des Körpers unterliegt im Theater sozialen Machtverhältnissen, die zumeist das männliche Geschlecht bevorzugen:

„Performance ususally addresses the male spectator as an active subject, and encourages him to identify with the male hero in the narrative [...]. The same representations tend to objectify women performers and female spectators as passive, invisible, unspoken subjects.“⁹

Das auf der Bühne inszenierte Nicht-Vorhandensein der starken Weiblichkeit suggeriert eine Überlegenheit des Mannes, sowohl als Schauspieler, Regisseur oder Zuschauer. Die aktive Position des Mannes in den hierarchischen Strukturen spielt auch in der „realen“ Ebene, abseits der Bühne eine wichtige Rolle. Diese spiegelt sich in der Inszenierung von Weiblichkeit im Theater wieder.

„Der Körper symbolisiert soziale Rollenmuster, Geschlechter- und Generationenverhältnisse, Macht- und Ungleichheitsstrukturen, soziale und kulturelle Zugehörigkeiten. Er ist ein Kommunikationsmedium [...], dessen Gebrauch von den sozialen Kontrollmechanismen abhängt und von einer extremen Körperinszenierung bis zu einer radikalen Körperverdrängung reichen kann.“¹⁰

Die Verdrängung von Nacktheit aus der Öffentlichkeit in den Bereich der Privatsphäre ist Konsequenz der negativen oder positiven Bedeutungsaufladung von Körperteilen, die mit Wünschen oder Verboten in Verbindung gebracht werden. Vor allem dem weiblichen Körper haftet ein Tabustatus an, primär seiner Brust.

Die sexuelle Motivation, die mit dem Zeigen des Busens einhergeht birgt das Potential die normkonformen Theaterbesucher/innen zu irritieren. Sexuelle Erregung ist in der Öffentlichkeit unerwünscht, verstößt gegen die moralische Norm der Sittlichkeit. Dabei spielt das Geschlecht der Zuschauer/innen keine Rolle, es zählen ausschließlich ihre sexuellen Neigungen und ihre Beeinflussbarkeit durch gesellschaftliche Tabubegrenzungen. Die Ahnung des Verbotenen, Unsittlichen und der Versuch der Negierung des Schauspielerinnenkörpers kann jedoch indirekt die Reizintensität, die der weibliche Körper unbewusst aussendet, noch erhöhen. Die Folgen der versuchten Unterdrückung und Zivilisierung der natürlichen Triebe sind zumeist schlechtes Gewissen und Scham, denn es wurde gegen die

⁸ Schwarzer, Alice, „Für eine, die bescheid weiß“, *Frauen und Männer. Für Renate Möhrmann*, Hg. v. Elmar Buck, Köln: Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln 1999, S.8-16, S.9.

⁹ Dolan, Jill, *The Feminist Spectator as Critic*, University of Michigan Press 1988, S.289.

¹⁰ Gugutzer, Robert, *Soziologie des Körpers*, Bielefeld: transcript 2004, S.85.

generell sozial anerkannte Norm verstoßen, welche untersagt im Schauspielerinnenkörper mehr als die dargestellte, von ihrem Körper gelöste, Rolle zu sehen.¹¹ Die Verneinung des Körpers ist eine Verneinung seiner Wirkung auf andere. Das Publikum ist in seiner Rezeption aber von der Wirkung der Bühnenkörper abhängig. Der beleuchtete Körper ist ein bloßgestellter Körper. Das Zeigen des Busens ist eine Andeutung von Bereitwilligkeit, Nacktheit die ultimative Öffnung zum Publikum.

Schon bei den Revuegirls erkannte man das Potential artistischer Entkleidung im Dienste einer unterhaltsamen Form der Kunst.¹² Im Theater eignete man sich diese profitable Novität zwar an, machte aber von ihr nur selten Gebrauch, um die Aufmerksamkeit des Publikums im Saal und der Öffentlichkeit generell zu erhöhen. Das Zeigen barer Brust fand immer noch vorwiegend im kontextuell und inhaltlich tolerierten Feld statt. In späteren Jahren löste sich die Vorstellung des Körperempfindens synchron mit dem Wandel der gesellschaftlichen Einstellung zum nackten Körper.

Für eine Theaterproduktion ist die Ästhetik, die auf die Zuschauer/innen wirkt, wichtig für den Erfolg einer Inszenierung. Was das Publikum sieht, ist die visuelle Version des Inszenierungskonzeptes und somit Grundlage für die sinnliche Wahrnehmung. Das Zeigen der weiblichen Brust am Theater ist nie arbiträr, nur selten zufällig und findet meist auf Konnotationsbasis statt. Regisseur/innen, Kostümbildner/innen und Dramaturg/innen benutzen den kulturellen Konsens des Publikums, um ein spezielles Körperteil mit Sinngehalt aufzuladen. Produziert wird die Bedeutung durch sinnlich Wahrnehmbares.

Für diese Arbeit ist die wörtliche Aussage dieses Wahrnehmbaren genauso wichtig wie der Inhalt, denn die weibliche Brust ist ein oft tabuisierter Körperteil, dessen erotische Anziehungskraft viel diskutiert und deren Bedeutung als im Theater aufscheinendes Zeichen variieren kann.

Jede Inszenierung kann anhand von Teilgebieten untersucht werden. In meinem Fall ist dies eine nähere Untersuchung des Schauspielerinnenkörpers mit Fokus auf die weibliche Brust und ihren Funktionsstatus in der expliziten Produktion.

Die Wahl meines Diplomarbeitsthemas beruht auf meinem großen Interesse am Theater und seiner Wirkung auf die Zuseher/innen. Bei meinen häufigen Theaterbesuchen ist mir wiederholt eine Betonung der

¹¹ Vgl. Gugutzer, *Soziologie des Körpers*, 2004, S.55.

¹² Vgl. Müller, Hedwig, „Die Girls. Thesen zu einer Veränderung“, *Frauen und Männer. Für Renate Möhrmann*, Hg. v. Elmar Buck, Köln: Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln 1999, S.61-68, S.64.

Darstellung des weiblichen Busens aufgefallen. Das motivierte oder unmotivierte Zeigen der Brust ist im Theater ein Funktionselement, welches unterschiedlich inszeniert werden kann und verschiedene Intentionen der Nachrichtenvermittlung bedient.

Die Wirkung der weiblichen Brust in diesem Kontext wurde in dieser Form noch kaum untersucht. Die Suche nach Literatur gestaltete sich demnach überaus schwierig und langwierig.

Ich möchte in dieser Arbeit anhand von Beispielen verschiedener Inszenierungen, aus unterschiedlichen Bereichen der Performancekunst darlegen, dass die Präsentation der weiblichen Brust am Theater immer etwas bedeutet, immer bemerkt und bewertet wird.

Obwohl mein Fokus hier auf der weiblichen Brust liegt, ist diese untrennbar mit ihrer biologischen Trägerin verbunden und ihre Wirkung von der Gesamtwirkung des Körpers abhängig. Die Untersuchung von Nacktheit im Zusammenhang mit Kunst und vor allem Theater ist seit längerem Forschungsgegenstand, für die Bedeutung des von mir behandelten Körperteils aber nur partiell von Interesse und daher nicht Teil dieser Arbeit.¹³

Ich möchte mich vor allem der Präsentation der Brust in der Theaterpraxis widmen. Diese generiert Bedeutung auf Grundlage kulturell geteilten Wissens, welches sich aus verschiedenen Bereichen des gesellschaftlichen Soziallebens und dessen Geschichte zusammensetzt. Um eine Ausgangsbasis für die Analyse des Einsatzes der Brust im Theater zu schaffen gehe ich zu Beginn auf die geschichtliche Bedeutung des Wahrnehmungskörpers und deren Veränderung ein, welche dem generellen Interesse an der weiblichen Brust zugrunde liegt. Des Weiteren werde ich auf den allgemeinen und theatralen Zeichencharakter des fokussierten Körperteils näher eingehen.

Die ausgewählten Beispiele umfassen Produktionen aus Oper, Tanz, Sprechtheater und Musical und sind auf Inszenierungen im deutschsprachigen Raum mit Fokus auf Österreich eingegrenzt. Was sie unterscheidet sind die behandelten Thematiken und die unterschiedliche In-Szene-Setzung der weiblichen Brust. Dabei spielt auch die Kostümrezeption eine Rolle, denn auch Nacktheit ist, als Abwesenheit jeglicher Bekleidung, eine Art der Uniformierung. Das Entblößen oder Vorführen der Brust setzt einen Zustand des ursprünglichen Vorhandenseins von Kleidung voraus. Um die Brust zu betonen, muss

¹³ Zum Thema Nacktheit im Theater siehe: Ulrike Traub, *Theater der Nacktheit. Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900*, Bielefeld: transcript 2010.

zuerst alles andere verhüllt werden bzw. die Brust mit dekorativen Mitteln betont werden. Differierende Be- und Verdeckungsstadien der Brust rufen im Publikum unterschiedliche Reaktionen hervor, welche synchron bewertet werden und zu unterschiedlichen Wahrnehmungserlebnissen führen.

Ich beleuchte grundsätzliche zwei Positionen: Jene der Darstellerin und die des Publikums. In einem einfachen Sender-Empfänger Modell sind beide Instanzen essentiell für die Referenzierung des Busens. Die weibliche Brust zu zeigen bedeutet ebenso viel wie den Busen zu sehen und zu deuten.

Demnach ist mein Untersuchungsgegenstand die zeichenhafte Norm der weiblichen Brust im Theater, basierend auf der Wirkung von Verhüllung und Entblößung.

Im folgenden Verlauf der Arbeit gebrauche ich die Bezeichnung „Brust“, ohne die geschlechtliche Zugehörigkeit voranzustellen, immer im Bezug auf den weiblichen Busen.

2. Der Darsteller/innen/körper auf der Bühne

2.1 Binäre Sexualität als Antriebsmotivation für kulturelle Deutung: der gedachte und der reale Körper

Die weibliche Brust als Diskursgegenstand eröffnet zwei hauptsächliche Zugänge als Ausgangsbasis der näheren Untersuchung: Erstens den gedanklichen, philosophischen, interpretatorischen der Geschlechtsidentität, und zweitens den physiologischen des biologischen Geschlechts. Für beide gilt, dass sie die Brust unter Einbeziehung ihrer Umgebung, deren Abhebung davon und in Bezug darauf, betrachten und analysieren.

Wenn man vom menschlichen Körper spricht, wird die Geschlechterdifferenz relevant. Von Geschlechtlichkeitsdiskursen kann ohne Bezug auf den Körper nicht gesprochen werden, denn er ist der Gegenstand der deren Grundlage darstellt.

„Wenn wir bedenken, dass menschliche Körper nicht ohne den Bezug auf etwas Ideelles erfahren werden, einen Rahmen für die Erfahrung selbst, und dass dies sowohl für die Erfahrung des eigenen Körpers als auch für die eines anderen Körpers zutrifft, und wenn wir akzeptieren, dass dieses Ideelle und der Rahmen sozial artikuliert sind, können wir in der Tat erkennen, wie es kommt, dass die Verkörperung ohne Bezug auf eine Norm oder einen Satz von Normen nicht denkbar ist.“¹⁴

Die Normen entsprechen vor allem der Zusprechung der heterosexuellen Zweigeschlechtlichkeit. Die Analyse der Genitalien funktioniert auf Basis der Geschlechteridentität als Interpretationsebene in der Unterscheidung zwischen dem männlichen und dem weiblichen Körper, indem sie diese in Relation zueinander setzt. Der eine definiert sich durch den anderen. Die Definition funktioniert im Ausschließungsverfahren:

„Demnach ist ein Mann oder eine Frau die eigene Geschlechtsidentität genau in dem Maße wie er/sie nicht die andere ist, wobei diese Formel die Beschränkung der Geschlechtsidentität auf dieses binäre Paar voraussetzt und zur Geltung bringt.“¹⁵

Durch das jeweils Andere erfährt sich das Geschlecht als es selbst, zum Beispiel: Durch das Erscheinen der Frau erfährt sich der Mann als Mann. Die Differenz der Geschlechter vollzieht sich auf keiner neutralen Ebene,

¹⁴ Butler, Judith, *Die Macht der Geschlechternormen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S.51-52.

¹⁵ Butler, Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: Routledge 1991, S.45.

sondern als Ungleichverhältnis.¹⁶ Das Phänomen der Darstellung von Geschlechtlichkeit als binäres System dient der Klassifikation. Es zählt nicht nur die biologische Einteilung in Kategorien, sondern auch das Handeln nach deren zugeteilten Normen.

Als soziale Gruppen verstanden, ordnen sich Frauen, dem Zwang der traditionellen Konventionen folgend, den Männern meist unter. Das Ungleichverhältnis wird zum Ungleichgewicht. Der philosophische Denkansatz steht dem anatomischen Grundgedanken gegenüber: „Die Rückkehr zur Biologie als Grundlage einer spezifisch weiblichen Sexualität oder Bedeutung, widerspricht der feministischen Prämissen, daß die Biologie kein Schicksal ist.“¹⁷ Der Begriff *Frau* bezeichnet vor allem die Geschlechtsidentität, die von einer weiblichen Person vorausgesetzt wird. Diese Sichtweise zeigt sich als ziemlich begrenzt, weil sich der (weibliche) Körper ein Leben lang verschiedensten Prägungen ausgesetzt sieht und vergangene Bedeutungen mit sich trägt, die sein jetziges Bild in der Gesellschaft bestimmen:

„Eine Frau zu 'sein' ist sicher nicht alles was man ist. Diese Bestimmung kann nicht erschöpfend sein, und zwar nicht, weil eine ihrer geschlechtlichen Bestimmtheit vorangehende Person (pregendered) das spezifische Beiwerk ihrer Geschlechtsidentität übersteigt, sondern weil die Geschlechtsidentität in den verschiedenen geschichtlichen Kontexten nicht immer übereinstimmend und einheitlich gebildet worden ist und sich mit den rassistischen, ethnischen, sexuellen, regionalen und klassenspezifischen Modalitäten diskursiv konstituierter Identitäten überschneidet. Folglich läßt sich die 'Geschlechtsidentität' nicht aus den politischen und kulturellen Vernetzungen herauslösen, in denen sie ständig hervorgebracht und aufrechterhalten wird.“¹⁸

Die männliche Omnipotenz steht also der weiblichen Einschreibefläche gegenüber. Wertungen der beiden Positionen vollziehen sich zumeist zugunsten des Mannes und trotzdem kann die Einteilung in die Kategorie *Mann* nur durch die Differenz zur Kategorie *Frau* erfolgen: „Durch die grundlegende Abhängigkeit des männlichen Subjekts von dem weiblichen 'Anderen' enthüllt sich plötzlich der illusorische Charakter 'seiner' Autonomie.“¹⁹

Unterscheiden kann man die Zuschreibung von Geschlecht durch Indizien der Geschlechtlichkeit in der Denkweise oder der Physis. Gedachte Geschlechtsidentität beeinflusst das Bild vom Körper anders als die

¹⁶ Vgl. Maierhofer, Maria, *Männlichkeit und Weiblichkeit bei Nestroy. Eine interaktions- und praxistheoretische Re-Lektüre*, Masterarbeit Karl-Franzens-Universität Graz, Institut Germanistik, 2012, S.27.

¹⁷ Maierhofer, *Männlichkeit und Weiblichkeit bei Nestroy*, S.56.

¹⁸ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S.18.

¹⁹ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S.8.

Geschlechtszuteilung durch Betrachtung der Anatomie. Durch

„[...] Sexuierung (Vergeschlechtlichung) nicht nur von Personen, sondern von einer Vielzahl an ‚kulturellen Objekten‘: Tätigkeiten, Sprech-, Beurteilungs- und Wahrnehmungsweisen, Gesten, Räumen, Kleidung etc. wird in Sexuierungsprozessen eine Geschlechtsbedeutung zugeschrieben. Das Ergebnis dieses Prozesses sind männliche und weibliche Repertoires. Sie sind die Ressourcen, auf die bei den Darstellungen und Attributionen zurückgegriffen wird und dienen als Darstellungsmittel und Indizien, um die verpflichtende Eindeutigkeit der Geschlechtszugehörigkeit zu gewährleisten. Geschlecht stellt dieser Auffassung nach eine zutiefst soziale Kategorie dar bei der der Anatomie nahezu keine Bedeutung zukommt, sondern diese lediglich eine Legitimation zur Welt-Einteilung entlang den Geschlechtsklassen darstellt.“²⁰

In Sexuierungsprozessen werden Attribute einem der beiden Geschlechter zugerechnet. Sie erhalten eine geschlechtliche Färbung, die im weiteren Verlauf dazu benutzt wird andere Dinge in ihrer Geschlechtlichkeit zu bestimmen. Der Busen ist ein typisches Beispiel für weibliche Attribute und wird symbolisch dazu verwendet, den Träger der Brust als Frau oder weibliches Wesen kenntlich zu machen. Er ist das deutlichste (äußerlich sichtbare) Zeichen für Weiblichkeit. Weitere sichtbare weibliche Attribute sind lange Haare, zierliche Figur, schmale Taille, breites Becken und feminine Gesichtszüge wie große Augen, lange Wimpern, schmale Augenbrauen, kleine Nase und Schmollmund.²¹

2.2 Faszination der weiblichen Brust im Wandel der Zeit

„We want to believe that the question of gender is settled, biological, controlled by issues of sexuality, and we claim to be quite clear about which sex is which – our genital organs, those inescapable facts, preclude any ultimate ambiguity.“²²

Das Körpersgeschlecht gleicht dem Geschlechterkörper nicht (immer). Die natürliche Einteilung der Geschlechter durch ihre männlichen oder weiblichen Geschlechtsattribute ist eine unrealistische Idealvorstellung.

Die ästhetischen Ansprüche an die Geschlechter zeigen sich in der Trennung von Schönheit: Gelten Männer als Träger einer schönen Seele, eines attraktiven Geistes, wird die Schönheit der Frauen auf ihre äußere Erscheinung bezogen. Mit beiden Schönheitsidealen soll das Interesse des jeweils anderen Geschlechts geweckt werden. Der Reiz der weiblichen Physis resultiert in ihrem attraktivsten weiblichen Attribut: Dem Busen.

²⁰ Maierhofer, *Männlichkeit und Weiblichkeit bei Nestroy*, S.25.

²¹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Band 1: Das System der theatralischen Zeichen, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1983, S.105.

²² Orgel, Stephen, *Impersonations. The performance of gender in Shakespeare's England*, Cambridge University Press 1996, S.19.

Auch Sigmund Freud betont die Faszination der Menschheit mit der weiblichen Brust:

„Die 'Schönheit' und der 'Reiz' sind ursprüngliche Eigenschaften des Sexualobjektes. Es ist bemerkenswert, daß die Genitalien selbst, deren Anblick immer erregend wirkt, doch fast nie als schön beurteilt werden, dagegen scheint der Charakter der Schönheit an gewissen sekundären Geschlechtsmerkmalen zu haften.“²³

Die Sichtweise der Zuteilung von menschlicher Schönheit in die des Inneren (männlich) und die des Äußeren (weiblich) ist veraltet und taucht vor allem bei Freuds Theorien der weiblichen Psyche immer wieder auf. Sie begründet aber nach wie vor die Basis der androzentrischen Denkweise und unterstützt patriarchale Strukturen. Im Zuge der Emanzipation änderte sich zwar das Geschlechterbild, seine Ursprünge wurden jedoch nicht ausgeradiert. Wir befinden uns nach wie vor im Prozess der Ablösung vom Körperlichen als Materialismus. Die externalisierte Version von Weiblichkeit, die sich im Zeigen der weiblichen Reize äußert, bleibt die Wurzel der Beurteilung.

Die Faszination, die ein Körperteil wie die weibliche Brust ausüben kann, ist ungebrochen. Das Entblößen des Busens ist das moderne Gegenstück des Knöchelherzeigens, welches noch vor einem Jahrhundert als aufsehenerregend galt.

Durch seine Sonderstellung erhält der weibliche Busen einen privilegierten Status in der Sozialgeschichte der Menschheit. Er ist seit Menschengedenken Gegenstand von Interesse und scheint in unterschiedlichen Szenen des Lebens auf. Als Sinnbild für Versöhnung in Mythologie, Geschichte und Kunst führt die barbusige Justitia die Menschheit auf den Weg der Gerechtigkeit. Frauen, wie die schöne Helena, setzen ihre Reize ein, um Krieg zu verhindern oder sich wie Phyrne von bösen Anschuldigungen zu befreien.²⁴

Eine Tendenz zur Vorliebe für Androgynität bei Frauen hat sich erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt. War der Kult um knabenhafte Models wie Twiggy früher eher eine Ausnahme, zeugt die Verehrung von sogenannten size-zero Models von einer Verschiebung der Denkweise. Schönheit wird nicht mehr an der geschlechtlichen Attribuierung festgemacht, sondern eher die Gestalt der Models versachlicht. Der Körper ist so in einem Zwischenraum der

²³ Freud, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt am Main: Fischer 1994, S.49.

²⁴ Vgl. Chlada, *Dialektik des Dekolletés*, 2006, S.23-25.

Geschlechterkenntlichkeit positioniert.

Wie Hans Peter Duerr in seiner Arbeit *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß* darlegt, ist der Wandel im Busenideal ein Spiegel der Einstellung und Situation der Gesellschaft. Vor 1900 waren Mieder, die den Busen nieder pressten und bis zur Unkenntlichkeit verhüllten alltägliche Unterkleidung, um vor der Heirat den Eindruck von Kindlichkeit, Jungfräulichkeit und Reinheit aufrecht zu erhalten. Im Gegensatz dazu verwendeten Frauen nach dem 2. Weltkrieg Kautschukimitate, Stoffeinlagen und Gummibrüste, um dem Ideal des großen Busens zu entsprechen.²⁵ Während zuvor noch Dinge wie Ehre, Anmut, Keuschheit und soziales Ansehen in der Gesellschaft angestrebt wurden, wollte man nach den harten Zeiten der Kriege in Europa seine Macht zur Wiederauferstehung, zur Wiedergewinnung von Reichtum und Überfluss beweisen, indem man eben jene Qualitäten andeutete, ohne sie tatsächlich zu besitzen. Eine wohlgenährte, vollbusige und daher scheinbar fruchtbare Frau war zu dieser Zeit die Repräsentation von besseren Zeiten.

2.2.1 Der Unterschied zwischen männlicher und weiblicher Brust

Der Unterschied zwischen der männlichen und der weiblichen Brust liegt vor allem in der evolutionären Fähigkeit der weiblichen Brust, den Menschen zu ernähren und dadurch Leben zu erhalten. Diese, laut Freud dem gesamten Gedankengut des modernen Menschen zugrunde liegende Sichtweise, ist Ausgangspunkt für die psychologische Fixierung des Menschen auf die Brust.

Für viele Künstler, vor allem in der Antike und Renaissance, war der männliche Körper Innbegriff der Schönheit. Die durchtrainierte Männerbrust, wie man sie an Statuen wie Michelangelos „David“ sehen kann, gleicht in ihrer Haptik dem Ideal der festen Frauenbrust.

„Aber gut trainierte Oberkörper waren bei einem hohen Anteil körperlicher Arbeit weit verbreitet, Männer besaßen zudem noch keine Zuschreibung als Sexualobjekt, sondern wurden bis in die siebziger Jahre hinein von der Filmindustrie als selbstverständliche Herrscher über die Welt inszeniert – auch die Damenwelt.“²⁶

In Actionfilmen wurde die panzerartige Männerbrust, im Gegensatz zum

²⁵ Vgl. Duerr, Hans Peter, *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Band 4: Der erotische Leib*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S.162.

²⁶ Helmut Ziegler, *Brüste. Das Buch*, Hg. v. Paula Lambert, Berlin: Rogner und Bernhard 2012, S.259.

weniger präsent inszenierten Phallus, zum heroischen Ideal der Männlichkeit erhoben. Mit zunehmendem Aufkommen von Ballett, Tanz und Performance, bei denen der Fokus auf eine reine Körperdarstellung liegt, entblößten Tänzer ihren Oberkörper oder beschränkten sich auf das Tragen von engen Hosen oder Unterhosen, um den bewegten Körper in den Vordergrund zu rücken. Bei Ballett und Tanz wirkt der nackte Oberkörper, vor allem bei männlichen Tänzern, als Teil des gesamten bewegten Körperbildes, natürlich und daher unauffällig. Er scheint nicht als Inszenierungsmittel auf oder sticht durch scheinbar besondere Betonung des Männerkörpers hervor. Die bare Brust der Frau hingegen ist auch im Tanz noch ungewöhnlich und auffallend. Die, durch die Bewegung der Tänzerin verursachte natürliche Bewegung des Busens durchbricht das Idealbild des kompakten tanzenden Körpers. Der Effekt kann ablenkend oder störend für das Harmonieempfinden der Zuschauer/innen sein.

Diese Unterscheidung zwischen der anatomischen Brust, die beide Geschlechter besitzen, und der gedachten Brust, nämlich jene, die vor allem weiblich ist und dem Busen Bedeutung zuspricht, begünstigt einen Konflikt zwischen Sehsinn und unterbewusster Geschlechtertrennung. Thema der Betrachtung ist nicht mehr der präsentierte Körper, sondern seine Geschlechterzuteilung, welche weiter Bedeutung transportiert.

2.3 Das Publikum und seine Wahrnehmung

Fischer-Lichte argumentiert, dass sich im zeitgenössischen Theater eine Verschiebung der Werte vollzogen hat, indem ein neuer Fokus auf die Wahrnehmung der Zuschauer/innen gelegt wird. Es geht nicht mehr nur um das Darbieten des Inhaltes, sodass das Publikum der Narration folgen kann und die Bedeutung erkennt. Es geht vielmehr um das Erfassen von Zusammenhängen unter Einbeziehung des Umfeldes und des daraus resultierenden kollektiv geteilten Wissens einer Gesellschaft. Inszenierungen, nicht nur im Theater, sondern in allen Medienbereichen, verlassen sich auf den Code, den eine der gleichen Kultur angehörige Gesellschaft teilt. Dadurch wird die Verlagerung der Werte bei Theaterinszenierungen möglich, die den Fokus vom Inhalt auf die Präsentation lenkt. Die neue Präsentation der Inhalte am Theater

„[...] fordert dem Zuschauer andere Haltungen ab als die des Nachvollzugs der Narration. Das Gegenwartstheater lässt vielmehr seine Wahrnehmung selbst zum Thema werden, indem es die Grenze zwischen Fiktion und Realität und zwischen Zuschauern und Akteuren verwischt oder mit der Aufmerksamkeit des Publikums spielt.“²⁷

Es ist wichtig daran zu denken, dass ein Publikum aus Individuen besteht, die ihren eigenen kulturellen Hintergrund als subjektive Interpretationsgrundlage von Aufführungen nutzen.

Trotzdem kann man, in einem geteilten Kulturkreis, durchaus von einem kollektiv geteilten Grundwissen ausgehen, auf dessen Basis die Semiotik des theatralen Zeichens funktioniert. Das Publikum übt nicht nur durch seine begünstigte Beobachterposition, sondern auch durch seine Mehrheit Macht aus. Es ergreift mitunter von den Körpern auf der Bühne Besitz, die sich der Kontrolle durch die Zuschauer/innen bewusst sind.

2.3.1 Das patriarchale Publikum oder Der weibliche Körper auf der Bühne im männlichen Zuschauerblick

Das Theater bedient sich der Darstellung sozialer Prozesse, welche nicht nur gezeigt auf der Bühne, sondern parallel dazu auch im Zuschauer/innen/raum stattfinden.

Laut Laura Mulveys Theorie in *Visuelle Lust und narratives Kino*²⁸ identifiziert sich das Publikum mit dem unsichtbaren männlichen Blick. Damit bezeichnet sie nicht das Geschlecht der Zuschauer/innen, sondern fügt eine Rezeptionsebene hinzu. Die Schauspieler/innen werden in eine passive Position gerückt in der sie nicht mehr der narrativen Handlungsebene zugehörig sind, sondern die Qualität des Objektes erhalten, dass sich dem aktiven (männlichen) Blick ausliefert:

„In einer Welt, die von sexueller Ungleichheit bestimmt ist, wird die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt. Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird. In der Frauen zugeschriebenen exhibitionistischen Rolle werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen, sie konnotieren 'Angesehen-werden-Wollen'.“²⁹

²⁷ Fischer-LichteErika/Brabara Gronau/Sabine Schouten/Christel Weiler, „Einleitung“, in: *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Hg. v. Erika Fischer-Lichte/Barbara Gronau/Sabine Schouten, Christel Weiler, Berlin: Theater der Zeit 2006, S.6-13, S6.

²⁸ Vgl. Mulvey, Laura, „Visuelle Lust und narratives Kino“, in: *Weiblichkeit als Maskerade*, Hg. v. Weissberg, Liliane, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, S.48-65.

²⁹ Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“, S.55.

Die Zäsur zwischen männlicher und weiblicher Sexualität dient als Unterscheidung der zu erfüllenden Rolle: Derjenige, der die Tätigkeit ausübt und diejenige an der sie ausgeübt wird.³⁰

Als beobachtende und daher urteilende Instanz bestimmt das patriarchalische Publikum über die positive oder negative Wirkung des Bühnengeschehens und daher auch über den Schauspieler/innen/körper.

Die Definition der Schauspielerin über ihr Aussehen widerspricht allen Anstrengungen der Emanzipation, wird aber nicht nur von Männern an Frauen, sondern auch von Geschlechtsgenossinnen ausgeführt. Die Aufwertung des Busens als erotisches Körperteil und Sinnbild der Weiblichkeit ist ein Konstrukt der Kultur, nicht der Natur.³¹

2.3.2 Die Theaterbesucher/innen als Voyeure

Man könnte sagen, das Auge des Betrachters/der Betrachterin giert danach etwas zu sehen. Es will seinen Appetit stillen, indem es so viel wie möglich visuell aufnimmt und dadurch befriedigt wird. Schauen ist im gleichen Maße als lustvoller Akt zu interpretieren wie angeschaut werden. Das Betrachten ist ein Machtspiel, bei dem es um Kontrolle geht: Wer betrachtet, macht andere zum Anschauungsobjekt. Sie sind dem neugierigen Blick ausgesetzt, den nur der Betrachter/die Betrachtende kontrollieren kann. Freud widmet sich dieser Lust am Schauen in seinen Thesen zur Skopophilie, in denen er den Instinkt des Erkennens und Sehenwollens als erotische Basis für die Lust eine andere Person als Objekt anzuschauen, definiert. Im Extremfall des Erotischen reicht dies bis zur Perversion, dem Voyeurismus.³² Wir dürfen aber nicht vergessen, „[...] daß der Voyeurismus unserer spätkapitalistischen Gesellschaft eine Erfindung der Herrschaften ist, um Beteiligung ohne Anteil zu ermöglichen.“³³ Obwohl sich Mulvey hauptsächlich auf das Kino bezieht, sind dessen Grundvoraussetzungen denen des Theaters ähnlich: Eine hermetisch abgeschlossene Welt im Licht, die Dinge zeigt, während das Publikum im abgedunkelten Raum sitzt und beobachtet. Der extreme Kontrast zwischen Helligkeit und Dunkelheit

³⁰ Vgl. Foucault, Michel, *Der Gebrauch der Lüste*, Sexualität und Wahrheit, Band 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S.63.

³¹ Vgl. Gödtel, *Die Brust*, S.VI.

³² Vgl. Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“, 1994, S.52.

³³ Brock, Bazon, „Brust raus! Die befreite Brust“, in: *Bildersturm und stramme Haltung. Texte 1968 bis 1996 / Bazon Brock*, ausgewählt und mit einem Vorwort von Rolf Sachsse, Dresden: Verlag der Kunst 2002, S.74-91, S.75.

ist Voraussetzung für das ungestörte Schauen. Trotzdem gibt es einen bedeutenden Unterschied. Während im Kino ein Gefühl der Distanz und Trennung geschaffen wird, indem auf der Leinwand etwas ungestört von den Kinobegebenheiten passiert ohne die Zuschauer/innen zu beachten, so kann das Theater ohne sein Publikum nicht existieren. Bühnengeschehen und Zuschauer/innen/reaktion beeinflussen einander gegenseitig.

2.4 Der Schauspielerinnenkörper im Rampenlicht

Frauen bieten mit ihrem Erscheinen auf der Bühne ihren Körper der Beobachtung durch den Zuschauer/innen/blick an. Das ins Bühnenlicht Treten ermöglicht eine Erhellung, ein Erkanntwerden der Weiblichkeit. Die ersten professionellen Schauspielerinnen auf den von Männern dominierten Bühnen Englands hatten mit der allgemeinherrschenden Überzeugung zu kämpfen, dass Darbietungen von Frauen auf der Bühne vor allem der Zurschaustellung ihrer sexuellen Verfügbarkeit dienten. „As performers, the first English actresses were used, above all, as sexual objects, confirming, rather than challenging, the attitudes to gender of their society.“³⁴ Ihr öffentliches Auftreten festigte ihren Status als ebenbürtige Miminnen nicht im Geringsten. Der Schauspielerinnenkörper war immer noch ein Objekt der Kunst, dem/der Betrachtenden ausgeliefert. Er sollte vor allem gefallen.

„Die Problematik Objekt – Subjekt lässt sich kunstgeschichtlich, mit einigen wenigen Ausnahmen, herleiten: zunächst existierte die Frau, der Körper der Frau, als Bild in den Werken männlicher Künstler. Somit war der weibliche Körper über Jahrhunderte dem Objektstatus unterworfen. Seitdem auch Künstlerinnen den Körper der Frau in ihrem Werk darstellten, fand der Versuch einer Befreiung vom Objektstatus und eine Hinwendung zum Subjekt statt. Die Künstlerin wollte selbst in den Vordergrund rücken – mit ihrem weiblichen Körper, über den sie Inhalte vermittelte.“³⁵

Das Problem ist das hartnäckige Festhalten am traditionellen Frauenbild nicht nur bei den Männer der patriarchalen Gesellschaft, sondern auch bei den Frauen. Daraus resultiert eine Selbstdarstellung der Frau, die sich selbst als Objekt abbildet und präsentiert. Emily Martin spricht in ihrem

³⁴ Howe, Elizabeth, „English Actresses“ in *The Routledge Reader in Gender and Performance*, Hg. v. Lizbeth Goodman/Jane de Gay, London: Routledge 1998, S.60-64, S60.

³⁵ Biezunski, Daria, *Die Performancekünstlerin Orlan und die Inszenierung des weiblichen Körpers*, Dipl. Universität Wien, 2000, S.97.

Werk *Die Frau im Körper. Weibliches Bewußtsein, Gynäkologie und die Reproduktion des Lebens* davon, dass Frauen früh lernen, dass sie dem immer abschätzenden Männerblick ausgesetzt sind. Dies hat zur Folge, dass sie sowohl andere als auch sich selbst kritischer betrachten. Martin betont in ihrer These die Spaltung des Bewusstseins der Frau von ihrem Körper. Letztgenannter wird für sie selbst zum Objekt und ist nicht mehr Teil ihrer selbst, um ihn so wie ein Instrument synthetisieren und beobachten zu können.³⁶ Durch die Abspaltung des Körpers vom Geist lässt ersterer sich wie eine Maske benutzen, erhält Objektcharakter, und bietet Interpretationsfläche und -raum.

Die als Resultat des Zivilisationsprozesses in einen Abstraktionsprozess eingespannten Körper durchlaufen eine Aufspaltung in Verstand und Körper, wodurch sich die Menschen immer weiter von ihrem eigenen Körper entfernen und ihn zum Material machen.³⁷

„Das traditionelle Körperkonzept basiert auf externer Beobachtung, es rückt den Körper in eine Außenperspektive und behandelt ihn im Prinzip als ein Ding unter Dingen, so wie alle anderen Dinge in der Welt, die sich beobachten, gegebenenfalls mit künstlerischen Mitteln auch beleben lassen [...].“³⁸

Diese Versachlichung des Gegenstands Körper lässt eine Objektivierung und somit eine Ausgangsbasis für Bemessung und Erforschung zu. Das Konfliktpotential basiert auf der differenzierenden Interpretation des Inhalts des Gezeigten. Das Zeigen des Körpers, indem man ihn als Kunstobjekt nutzt, hat eine Kontextverlagerung zur Folge. Anstoß erregt also nicht die Vorführung des Körpers, sondern seine Umwidmung in etwas anderes. Das Subjekt wird zum Objekt und ist in diesem Fall semiotisch aufgeladen.

2.4.1 Binäres Habitusdenken: Die Unterdrückung der Frau im Theater

Der Zwangscharakter der heterosexuellen Norm setzt weiterhin die Kopplung der Geschlechtsidentität an die biologischen Geschlechtsmerkmale voraus.

Die geschlechtlichen Normen werden von Kindheit an kommuniziert und

³⁶ Vgl. Martin, Emily, *Die Frau im Körper. Weibliches Bewußtsein, Gynäkologie und die Reproduktion des Lebens*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1989, S.38.

³⁷ Vgl. Wolf, Karin, *Performance. Inszenierung des Körpers an der Grenze von bildender Kunst und Theater*, Dipl. Universität Wien, 1992, S.8.

³⁸ Boehm, Gottfried, „Der Körper als Medium der Zeit. Mit Marginalien über bildnerische Theatralität“, in *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Hg. v. Erika Fischer-Lichte, Stuttgart u.a: Metzler 2001, S.574-584, S597-580.

anerzogen. Der Habitus einer Person ist daher immer vergeschlechtlichend. Dabei geht man von *einem* männlichen und *einem* weiblichen Habitus aus. Der männliche Habitus wird vom Verlangen nach Macht über Frauen und über andere Männer angetrieben.³⁹ Diese sozial anerkannte Weise des Mannseins entspricht der androzentrischen Denkweise der patriarchalischen Gesellschaft und beeinflusst die Darstellung der Geschlechter durch sich selbst und andere.

„In der Tat haben die Argumente, die von einem biologisch Vorgegebenen ausgehen, und die, die von soziologischen Rollen ausgehen, gemein, den Eindruck äußerster Passivität zu erwecken: die Frau empfängt ihre natürliche Bestimmung bzw. wird durch eine ebenso unentrinnbare soziale Welt geprägt.“⁴⁰

In ihrer Masterarbeit über *Männlichkeit und Weiblichkeit bei Nestroy* beschreibt Maria Maierhofer die „komische“ Geschlechterordnung Nestroys nicht als Fantasiegebilde, sondern als Persiflage des zeitgenössischen Geschlechterverhältnisses in fiktionalisierter Form.⁴¹

„Denn das hierarchische Machtverhältnis zwischen Mann und Frau muss nicht durch Zwang oder körperliche Gewaltausübung sichergestellt werden, sondern wird über die Kultur – Werte, Ideale, Normen – sicher gestellt. Die antagonistischen Geschlechtshabitus inkorporieren dieses Kulturelle und verhelfen der Herrschaft so zur nötigen verkennenden Anerkennung, damit die Herrschaft nicht als solche wahrgenommen wird. Da die inneren Strukturen des Habitus mit den äußeren gesellschaftlichen Strukturen übereinstimmen, wird das Herrschaftsverhältnis als solches verkannt und als ‚Natur der Dinge‘ wahrgenommen.“⁴²

Der weibliche Habitus entspricht der Darstellung des „schwachen“ Geschlechts als emotional unkontrollierbar. Die Figuren Nestroys werden von Angst, Scham und Schüchternheit geplagt und drücken diese Gefühle überdeutlich auf der Bühne aus, um Verletzlichkeit und Schwäche und das daraus resultierende Unterliegen gegenüber dem starken Mann zu betonen. Die Vorgehensweise gleicht einer Instrumentalisierung der Frau, außerdem einer Körperdressur, die die Darstellerin auf das Körperlische reduziert und durch die Betonung des hysterischen Frauencharakters den Fokus auf ihre Schönheit und Attraktivität lenkt. Zur Reduzierung der Frau auf ihren Körper gesellt sich bei Nestroy eine Sentimentalisierung des Weiblichen, die die Frau als nicht-vernünftiges, gefühlsbetontes, „weiches“ Wesen bestimmt. Wenn die weiblichen Protagonistinnen in Ohnmacht

³⁹ Vgl. Maierhofer, *Männlichkeit und Weiblichkeit bei Nestroy*, 2012, S.40; siehe auch: Michael Meuser: *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*, Wiesbaden: VS Verlag 2010, S.116-120.

⁴⁰ Rose, Jacqueline, *Sexualität im Feld der Anschauung*, Wien: Turia+Kant 1996, S.13.

⁴¹ Vgl. Maierhofer, *Männlichkeit und Weiblichkeit bei Nestroy*, 2012, S.56.

⁴² Maierhofer, *Männlichkeit und Weiblichkeit bei Nestroy*, 2012, S.63.

fallen, vor Scham erröten, in Atemnot geraten, stottern oder betreten zu Boden blicken, sind dies Gefühlspraktiken, die von ihnen erwartet werden, da sie dem Konzept von Weiblichkeit entsprechen.⁴³ Im Gegensatz dazu steht die Darstellung des *harten* Mannes auf der nestroyschen Bühne, bei dem *weich* zu sein als negative Eigenschaft empfunden wird.

„Frauen sollen- und wollen furchtbarerweise auch oft Objekt oder Opfer bleiben und nicht Handelnde werden. *Viktimismus* nennen amerikanische Feministinnen diese Lust am Opfersein (und die gleichzeitige Dämonisierung von Stärke) bei Frauen. In den raren Fällen, in denen Frauen wirklich nach Macht streben, sind sie darum allein. Sie sind nicht wie die mächtigen Männer eingebunden in ein Netz von gegenseitiger Beförderung, Bestärkung und Bewunderung. Die Macht von Frauen ist auch darum immer begrenzt und gefährdet.“⁴⁴

Die moderne Konstruktion des weiblichen Körpers zeigen Muster der Geister vergangener Frauenrollen. Trotz aller feministischer Bemühungen die Frau von dem männlich geprägten Bild zu entfernen, scheitern diese am historischen Erbe sexueller Diskriminierung im Alltag, der Geschichte des weiblichen Rollenbildes und deren Einflüsse auf das Leben der Frauen.

„Die Privatsache ist zum Konsumgut geworden, mit dem sich Waren verkaufen lassen und um das sich verschiedene Industriezweige gebildet haben. An die Stelle moralischer Maßstäbe sind neue, ästhetische getreten, welche die Präsentation des nackten Körpers wiederum reglementieren. Es herrscht ein striktes Schönheitsgebot, das den Körper einem Leistungzwang unterwirft.“⁴⁵

Unter der ständigen Beobachtung der Theaterzuschauer/innen teilt sich der Frauenkörper in einen natürlichen (unbeobachteten) und einen Gesellschaftskörper (Projektion männlicher Werte). Der natürliche Körper agiert in der Vermutung unbeachtet und unbeobachtet zu sein, instinktiv. Er ignoriert die Regulierung des Geschlechterkörpers durch das Externe. Er ist in seiner Ursprünglichkeit frei von jeglichem Druck der Gesellschaft und orientiert sich nur an seiner Existenz in seiner Umwelt. Er steht damit im Gegensatz zum Gesellschaftskörper, welcher nie triebhaft reagiert, sondern sich immer zu kontrollieren weiß, um der gesellschaftlichen Norm zu entsprechen. Dieser ist Schauspiel, er ist gemacht, er ist eine Marionette. Beide Körper bilden den Menschen, dessen theatrales Konfliktpotential in der Zweiteilung des Körpers liegt. Beim Spiel auf der Bühne stellt sich immer die Frage, welcher der beiden Körper beeinflusst wird, welcher durch die Figur nach außen tritt und inwiefern die Ungleichheit der Körper

⁴³ Vgl. Maierhofer, *Männlichkeit und Weiblichkeit bei Nestroy*, 2012, S.40.

⁴⁴ Schwarzer, „Für eine, die bescheid weiß“, 1999, S.10.

⁴⁵ Traub, *Theater der Nacktheit*, 2010, S.11.

auf der Bühne sichtbar wird.

Die Schauspielerin wendet ihr Geprägtsein auf der Bühne zu ihrem Vorteil an.

Die untergeordnete Positionierung der Frau im Theater als passiver Part, abgeleitet von ihrer Stellung in der Gesellschaft der jeweiligen Kultur, wird zunächst als positives Element verwendet, indem der weibliche Körper dem patriarchal geprägten Publikum vorgeführt wird. Die natürliche Anziehungskraft auf das andere Geschlecht als Reizquelle für Triebe wirkt dabei aufmerksamkeitssteigernd. Dies ist eine Eigenschaft, die am Theater von höchstem Wert ist. Die erhöhte Aufmerksamkeit kann dann umgelenkt werden und durchaus zum aufmerksameren Folgen des Inhalts führen.

2.4.2 Kontrolle des Darstellerinnenkörpers: Bewusster Gebrauch durch die Schauspielerin oder die Regie

Die schon zuvor erwähnte Trennung in den natürlichen authentischen Körper und das Produkt „Körper“ sorgt am Theater für eine Ambivalenz in der Darbietung des Inhaltes. Im Tanz bedient sich der natürliche Körper seiner gesammelten Ausdruckskraft, um zu präsentieren. In Sprechstücken ist der Körper oft zwischen dem Schauspielerinnenkörper und dem Rollenkörper gefangen.

Die Schauspielerin kann davon Gebrauch machen, indem sie den darzustellenden Charakter dem eigenen möglichst annähert, um die Spaltung gering zu halten. Der Regisseur/die Regisseurin könnte sie jedoch ebenso dazu bringen, die Kluft noch zu vergrößern und durch eine beinahe schizophrene Darbietung der Figur die klare Zeichnung der Rolle nach Außen kehren.

Noch bevor die Schauspielerin sich vor Zuseher/innen zeigt, ist ihre einzige beobachtende Instanz die Regie. Diese hat die Macht, sie bis zu einem gewissen Grad zu kontrollieren. Voraussetzung dafür ist, dass die berufliche Ergebenheit der Darstellerin nicht mit ihren privaten moralischen Maßstäben kollidiert oder diese überschreitet und sie so aus ihrer Rolle fällt, um ihren persönlichen Körper zu verteidigen.

Dies gilt in abgeschwächter Form auch für den kontrollierten Darstellerkörper auf der Bühne.

2.4.3 Körper als Projektionsfläche

Unabhängig von der Situation, in der sich der Körper einer Betrachtung ausgesetzt sieht, wirkt seine Ausstrahlung und natürliche Sinnlichkeit, die sich auf das komplexe Gefüge der Körper-Seelen Verbindung gründet, faszinierend. In seiner Inhaltlichkeit birgt der Körper unbeabsichtigt transferierte Informationen, die ihm als Projektionsfläche einen ambivalenten Status verleihen: Einerseits bietet die Manipulierbarkeit durch die Gesellschaft Mittel, den Körper zu prägen, andererseits lassen sich die bereits vorhandenen Prägungen nicht auslöschen oder überschreiben. Sie verleihen dem menschlichen Körper seine Dreidimensionalität. Der weibliche Körper kann als ein Medium der Öffentlichkeit zur Verfügung stehen, er ist jedoch in seiner Fähigkeit als Projektionsfläche begrenzt. Er ist den Zwängen der, vor allem männlichen, Gesellschaft unterworfen, und somit kein freies Mittel der Kommunikation. Obwohl der Kunst zur Verfügung gestellt, bietet er ob seines Geschlechts zu wenige Freiheiten.⁴⁶ Er kann sein Frau-Sein nicht verbergen, weil es auf der Bühne sichtbar ist und sichtbar gemacht wird. Im Scheinwerferlicht inszeniert der Regisseur/die Regisseurin die Schauspielerin so, wie es der Intention der Regie entspricht. Er/Sie benutzt den Körper als Einschreibefläche für ihre Vorstellungen.

Die Problematik der Spannung des menschlichen Körpers im Theater ist seine doppelte Zeichenqualität: Auf der Bühne produziert er Zeichen und ist gleichzeitig selbst Zeichen. Der Körper stellt sein „In-der-Welt-Sein“ der „Repräsentationsfunktion“ gegenüber.⁴⁷

2.4.4 Der private Körper im öffentlichen Raum

In vielen Bereichen des Lebens und der Kunst, und damit auch auf dem Theater, findet eine starke Trennung von Privatheit und Öffentlichkeit statt. „Die sogenannten 'natürlichen' Bedürfnisse des Körpers (inklusive Sexualität) werden aus der Öffentlichkeit verbannt und hinter die Kulissen der Privatsphäre verlegt.“⁴⁸

Der Körper wirkt durch seine Anwesenheit als Teil der Inszenierung und lenkt den Blick auf sich. Schauspieler/innen finden auf der Bühne meist

⁴⁶ Vgl. Biezunski, *Die Performancekünstlerin Orlan*, 2000, S.96.

⁴⁷ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, *Theater im Prozeß der Zivilisation*, Tübingen: A. Francke 2000, S.11.

⁴⁸ Gugutzer, *Soziologie des Körpers*, 2004, S.57.

mehr Beachtung als die Requisiten oder das Bühnenbild. Die Lebendigkeit der Körper schließt auch ihre nicht öffentlich präsentierten Seiten ein.

In den letzten Jahrzehnten reagierte das Theater mit dem Einsatz von Nacktheit auf die Problematik des zivilisierten Körpers. Lennartz Ernst äußert sich bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts zur zunehmenden Darstellung des natürlichen Körpers mit seinen unschönen Bedürfnissen und Eigenheiten folgend:

„Werden die Menschen nie einsehen, daß gerade durch die Nacktheit die Sittlichkeit gehoben wird? Es ist das teilweise Nackte, das kurze Kleid und die dekolletierte Robe, die die Sinne reizt. Wenn die Leute mit unlauteren Gedanken zu einer solchen Vorstellung gehen, so ist das die Schuld unserer bis jetzt verkehrten Erziehung. Möge jeder, der eine solche Vorstellung besucht hat, seine Gefühle analysieren; er wird überrascht sein, wie wenig Erotik er dabei entdecken wird.“⁴⁹

Das Zeigen des eigenen entblößten Körpers basiert auf dem Vertrauen des Entkleidenden in die Zuseher/innen. Deshalb beschränkt es sich zumeist auf den privaten Bereich. Sobald es in der Öffentlichkeit vollzogen wird gewinnt es an voyeuristischem oder exhibitionistischem Charakter. Die öffentliche Präsentation der Geschlechtsteile widerspricht dem eigentlichen Grundzug der Entblößung, die normalerweise nur dem sexuellen Akt vorausgeht. Diese Denkweise schafft eine Konnotation, unter welcher sich die Beobachtenden zusehends in einem intimen Moment mit der Entblößten sehen und darauf mit sexueller Erregung reagiert. Der Tabubruch besteht insofern, als der Zuseher/die Zuseherin sich genötigt fühlt seine Erregung zu verbergen. Er/sie darf sich durch die fremde Frau auf der Bühne nicht sexuell beeinflusst fühlen. Ihre Nacktheit ist, ebenso wie ein Kostüm, ein Inszenierungsdetail, dass ihn nicht mehr erotisieren darf als zum Beispiel das sich auf der Bühne befindliche Sofa. Nicht die entblößte Schauspielerin bricht das Tabu, indem sie sich entkleidet, sondern es wird an den gesellschaftlichen Zwängen gerüttelt an die man sich in gegebenem Rahmen hält. Demnach ist es eigentlich das Publikum, das imstande ist das Tabu zu brechen, indem es seine sexuelle Erregung oder seine Scham darüber offen zeigt. Dies nicht ausleben zu können, beschämt die Zuseher/innen und erweckt in ihnen vielleicht sogar Aggression gegen die Aktion, aufgrund derer sie sich nun schämen müssen. Scham ist eine negativ konnotierte Empfindung, in der sich schwer Erleichterung finden lässt. Würden in diesem Moment alle Betrachter/innen ihre Erregung öffentlich bekennen, könnte Anspannung und Nervosität, ausgelöst durch die auf der Bühne gezeigte Nacktheit,

⁴⁹ Lennartz, Ernst, *Duncan, She, Desmond*, Köln: Benzinger 1908, S.41.

vielleicht aufgehoben werden.

Das Problem ist also der Rahmen, in dem das Entblößen stattfindet, nicht der Akt selbst. Die Entblößung der Brust ist somit weniger eine Provokation, als eine Konfrontation des Publikums mit seinen eigenen Empfindungsgrenzen.

2.5 Begehen und Lust des Publikums

Es gibt drei verschiedene Arten von Zuschauer/innen-Lampenfieber, also von Empfindungen, die die Theaterbesucher/innen bei Aufführungen entwickeln können.⁵⁰ Das Mitfühlen mit den Schauspielern/innen beinhaltet die Identifikation mit der Figur und dem/der Darsteller/in und befasst sich vor allem mit der Furcht vor Texthängern, Nervosität oder körperlichem Erleben, wie Gewaltanwendung auf der Bühne. Ein weiteres Phänomen ist die Angst des Zuschauers/der Zuschauerin, gesehen zu werden. Die Dunkelheit des Zuschauer/innen/raums ist für das Publikum ein Zufluchtsort, welcher durch die Erhellung oder Beobachtung durch Andere enttarnt wird. Dadurch entfällt seine Funktion als Refugium. Die Möglichkeit gesehen zu werden weckt in den meisten Theaterbesucher/innen Unbehagen. Es würde sie während des unkontrollierten, natürlichen Vorgang des intensiven Schauens treffen und ein Gefühl des Angegriffen Werdens hervorrufen. Besonders bei Performances ist es aus diesem Grund üblich den Bühnen- und Publikumsbereich beleuchtet zu lassen. Es erfolgt so ein Zugang auf gleicher Ebene, der von Anfang an klarstellen soll, dass die Zuschauer/innen allein mit ihrer Anwesenheit Teil der Performance sind. Die dritte und extremste Form der Zuschauer/innen/angst ist jene des vergeblichen Begehrns: Der Zuschauer/die Zuschauerin sieht sein/ihr Verhalten in der Öffentlichkeit aufgedeckt. Die ist angsteinflößend, da im Theater der Schein der distanzierten Präsentation vorgeführt wird:

„Hier ist es im Kern die räumliche Nähe des Zuschauers zum Akteur, die strukturelle Voraussetzung für Nervosität schafft. Das in der körperlichen Ko-Präsenz von Zuschauern und Akteuren angelegte Versprechen unmittelbaren Kontakts mündet in einem Erlebnis prinzipieller Unerreichbarkeit und Unberührbarkeit des Wahrgenommenen. Der Schauspielerkörper, auf den sich Wünsche, Fantasien und Projektionen

⁵⁰ Vgl. Warstat, Matthias, „Vom Lampenfieber des Zuschauers“ in *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Hg. v. Erike Fischr-Lichte/Barbara Gronau/Sabine Schouten/Christel Weiler, Berlin: Theater der Zeit 2006, 86-97, S.87.

des Zuschauers richten mögen, bleibt für diesen trotz aller theaterspezifischen Verheißen von Anwesenheit unverfügbar.“⁵¹

Die räumliche Distanz ermöglicht es dem Publikum etwas anzuschauen, das es selbst nicht angreifen kann. Trotzdem fürchtet es, von dem Objekt der Aufmerksamkeit berührt zu werden.

Das Begehr des Theaterbesuchers/der Theaterbesucherin ist von ihm/ihr nicht kontrollierbar, denn es passiert über eine räumliche Distanz hinweg. Nervosität entsteht also durch die Verschiebung des unerfüllbaren Begehrns auf ein unerreichbares Ziel, welches von dem/der Zuschauer/in nicht durch Eingreifen in die Situation gesteuert werden kann.

„Der vom Phallus gekrönte Leib wird dann Mittelpunkt der Hoffnung auf Befriedigung, exhibitionistische und voyeuristische Bedürfnisse begleiten eine unentwegt phallisch-rivalisierende Auseinandersetzung mit dem libidinös besetzten Objekt, ohne dass es um dessen Eroberung gehen würde.“⁵²

Wenn der entblößte Mensch die Bühne verlässt, verschwindet auch der Voyeur genauso wie der versucht distanziert objektive Beobachter. Das in Erscheinung Treten des Problems erschafft seine Teilhaber. Es kann sich nur selbst lösen indem es wieder verschwindet.⁵³

2.5.1 Zivilisierung des Publikums als Verzicht auf Triebe

Der Versuch der Zivilisierung des Publikums ist ein Ausschluss der Triebe. Die Lust der Zuschauer/innen, zu beobachten, ist die einzige Verbleibende in einer Situation, die eine Entledigung jeglicher sexueller Regung erfordert. Nur so ist es möglich das Publikum zu einer homogenen Masse zu formen. Selbst auferlegte Zwänge halten länger an als Fremdzwänge, weil sie substantieller für das Individuum sind. Der Verzicht auf das Aufscheinen des Sexualtriebes beim Theaterpublikum ist sowohl Fremd- als auch Selbstzwang. Die allgemeingültige Verhaltensnorm bestimmt die von der Person an sich selbst ausgeführten Restriktionen.

Der Mensch nimmt mit seinem Handeln gewisse Verantwortung auf sich, da es immer Konsequenzen für sich und andere nach sich zieht. Das moralisch richtige Handeln ist demnach ein Konstrukt der Situationsstruktur

⁵¹ Warstat, Matthias, „Vom Lampenfieber des Zuschauers“, 2006, S.91.

⁵² Boothe Brigitte/ Anneliese Heigl-Evers, *Psychoanalyse der frühen weiblichen Entwicklung*, München 1996, S 221.

⁵³ Vgl. Blau, Herbert, *The Audience*, Baltimore: John Hopkins Press 1990, S.86.

der Beteiligten.⁵⁴ Ein Verstoß gegen die soziale Norm äußert sich vor allem im schlechten Gewissen.

2.6 Nacktheit und Busen als Tabu: Die vermeintliche Rückkehr zum natürlichen Körper

Die Freilegung des menschlichen Körpers durch den medizinischen Fortschritt begünstigt die Enttabuisierung der Nacktheit und rückt eine anatomische Sichtweise in den Vordergrund.⁵⁵ Durch neue Erkenntnisse, vor allem ab dem 19.Jahrhundert, wurde der Körper in seiner Materialität auch für Nichtmediziner zugänglich. Die Entwicklung der Freikörperkultur forderte die Rückkehr zum menschlichen Urzustand der Nacktheit. Das Ziel ist es den Körper von Scham zu befreien, indem man ihn zum Instrument macht und ihn danach wieder zu seiner natürlichen Körperlichkeit, als das was uns gegeben wurde, zurückführt.

Das Tabu als Meidungsgebot ist „Zwang der Sitte“, das zum Gesetz wird.⁵⁶ Das Theater als Kulturinstitution möchte sich von Varietés und ähnlichen Etablissements der niederen Unterhaltung unterscheiden, indem es sein Publikum in einer Weise unterhält, die eine gewisse Bildung voraussetzt. Die Zielgruppe verhält sich im Theater repräsentativ für ihren Gesellschaftsstand und verlangt die Einhaltung gewisser Manieren.

„'Tabu' heißt aber alles, sowohl die Personen als auch die Örtlichkeiten, Gegenstände und die vorübergehenden Zustände, welche Träger oder Quelle dieser geheimnisvollen Eigenschaft sind. Tabu heißt auch das Verbot, welches sich aus dieser Eigenschaft herleitet, und Tabu heißt endlich seinem Wortsinn nach etwas, was zugleich heilig, über das Gewöhnliche erhaben, wie auch gefährlich, unrein, unheimlich umfaßt.“⁵⁷

Unter „Tabu“ fällt es auch, die weibliche Brust zu entblößen. Ihre Anziehungskraft im privaten Bereich lässt sich auch in ihrer Bühnenpräsentation nicht verneinen. Ihr Zeigen in einer öffentlichen Situation, einer Theatervorstellung, verunsichert das Publikum.

⁵⁴ Vgl. Düwell, Marcus, *Ästhetische Erfahrung und Moral. Zur Bedeutung des Ästhetischen für die Handlungsspielräume des Menschen*, München: Verlag Karl Alber 1999, S.11.

⁵⁵ Vgl. Peters, Kathrin, „Zeichen der Scham. Fotografische Fallstudien um 1900“, in: *Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht*, Hg. v. Ute Frietsch/Konstanze Hanitzsch/Jennifer John/Beatrice Michaelis, Bielefeld: transcript Verlag 2008, S.43-62, S.43-44.

⁵⁶ Vgl. Freud, Sigmund, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Gesammelte Werke Band 9, Frankfurt am Main: Fischer 1986, S.33.

⁵⁷ Freud, Sigmund, *Totem und Tabu*, 1986, S.31.

Deshalb wird der weibliche Schambereich und Busen in der Kunst oft, wie schon in der Antike, teilweise verhüllt. Um den Eindruck der Nacktheit nicht zu stören und dennoch ein Bild der Sittlichkeit zu schaffen, wird den Betrachter/innen eine klare Nachricht übermittelt ohne dass diese sich in Anbetracht des Erkennens der Nacktheit peinlich berührt sehen muss.

„[...] Geschlecht ist demnach nicht selbst ein Tabu, es kann jedoch tabuisiert werden sowie zur Tabuisierung von anderem benutzt werden.“⁵⁸

Schon in der Antike wurde zwischen dem Tabustatus des weiblichen und männlichen Körpers differenziert. Darstellungen von Frauen oder Göttinnen zeigen sich meist in einer die Scham bedeckenden Pose, oder von einem Stoff an den kritischen Stellen umhüllt:

„Whereas male figures were portrayed completely nude in upright positions, the female nude usually appeared in art 'with drapery near at hand and with a forward-bending, self-protective posture.' These gestures of modesty or shyness were considered appropriate for all women except outright prostitutes.“⁵⁹

Hans Krammer behauptet in seinem Werk *Das entblößte Frauenzimmer. Die Geschichte des Dekolletés*: „Das Schamgefühl (Erstes Buch Moses, 3. Kapitel: 'Und sie wurden gewahr, daß sie nackt waren, und flochten Feigenblätter zusammen und machten sich Schürze') entstand sicherlich nicht vor der Bekleidung, sondern erst nach ihr.“⁶⁰ Damit betont Krammer den Status des Sexualtriebes in der heutigen Kultur. Der natürliche Körper wurde mit all seinen Funktionen und Eigenschaften einer Zensierung unterzogen, von der er sich nur langsam wieder befreien kann. Weiters fährt Krammer in seiner Meinung zum Körperverhältnis der Gesellschaft fort, indem er fünf einfache Gründe für das vom Menschen gepflogene Tragen von Bekleidung nennt, nämlich: kühles Klima, Schamgefühl, religiöse Gründe, gesellschaftliche Unterscheidung und Koketterie.⁶¹

Weil der Ausschnitt bei Männern sowie Frauen kleidungstechnisch meist bedeckt ist, aus den von Krammer genannten Gründen, wurde dem Dekolleté mit zunehmender Erweiterung der Halsausschnittlinie immer

⁵⁸ Ute Frietsch, „Der Wille zum Tabu als Wille zum Wissen“, in: *Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht*, Hg. v. Ute Frietsch/Konstanze Hanitzsch/Jennifer John/Beatrice Michaelis, Bielefeld: transcript Verlag 2008, S.9-16, S.12.

⁵⁹ Hollander, Anne, *Seeing Through Clothes*, Berkley: University of California Press, S.6.

⁶⁰ Krammer, Hans, *Das entblößte Frauenzimmer. Die Geschichte des Dekolletés*, München: Feder Verlag 1961, S.8.

⁶¹ Krammer, *Das entblößte Frauenzimmer*, 1961, S.8.

größere Bedeutung zugesprochen. Und so galten plötzlich die breiten, durch harte Arbeit muskulösen Männerhälse und ausgebildeten Schulter- und Brustumkelpartien, die durch offene Hemdkrägen sichtbar wurden, als attraktiv. Ebenso den „Schwanenhälse“ der Frauen und dem Zeigen von Schlüsselbein oder Brustansatz wurde verheißende Wirkung attribuiert.

Die modische Betonung der Brust und das dadurch suggerierte sexuelle Reizverhalten kann als anrühig gelten. Die Tabuisierung von Brust und Scham ist ein Konstrukt des 17. Jahrhunderts und war davor nur teilweise vorhanden.⁶² Die Schönheit der Brust war schon immer hochgeschätzt und fand besonders zu Unterhaltungszwecken ihren Einsatz. An königlichen Höfen oder Herrschaftssitzen waren professionelle Tänzerinnen, die „oben ohne“ auftraten keine Seltenheit.⁶³

2.6.1 Scham der Frau

Frauen und Männer eignen sich durch die Erziehung und das Geschlechtergefüge der Gesellschaft unterschiedliche Handlungsweisen an, die sie in Folge einem Geschlecht zuteilbar machen. Der weibliche Topos ist also ein künstlich geschaffenes System zur Orientierung im Sozialleben der Gesellschaft, der weibliche Habitus eine sich unterscheidende aber ähnlichen Richtlinien folgende Auszeichnung des Geschlechts. Somit ist sowohl die Reaktion der Frau selbst auf ihren Busen, als auch die Reaktion anderer eine Sache der Erziehung im Laufe des Zivilisationsprozesses.

Brustscham entwickelt sich bei vielen Mädchen in der Adoleszenz. Die Veränderung des Körpers vollzieht sich schneller als das Reifen des Geistes, weshalb viele junge Mädchen sich geistig noch im Kindheitsstadium befinden, ihr Körper aber dem einer gebärfähigen Frau gleicht. Dieses Ungleichverhältnis wird von Frauen als störend empfunden. Die Mädchen scheinen für Außenstehende bereits geschlechtsreif, können mit dieser Projektion der Lust aber noch nicht umgehen. Das Mädchen muss erst lernen, eine Frau zu sein und seine weiblichen Attribute nicht durch vorgeschobene Schultern oder weite Kleidung zu verstecken.⁶⁴

Das Verbergen des Busens ist eine nicht nur in Europa, sondern weltweit

⁶² Vgl. Duerr, *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*, 1997, S.53.

⁶³ Vgl. Duerr, *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*, 1997, S.101.

⁶⁴ Vgl. Duerr, Hans Peter, *Der Mythos vom Zivilisationsprozess*, 1997, S.261-262.

gängige Praxis. Gerade bei afrikanischen Stämmen ist es nicht schicklich, dass junge Damen oben-ohne herumlaufen. Dies ist nur Frauen mit Kindern oder in der Stillzeit erlaubt. Berndt berichtet in seinem 1951 erschienenem Text, dass bei den Aborigines den jungen Mädchen und Frauen beigebracht wurde sich so sanft zu bewegen, dass ihre Brüste keine Reaktion auf Erschütterung zeigten. Wackelnde oder hüpfende Brüste wurden als Aufforderung zum Beischlaf empfunden.⁶⁵ Selbst bei Feierlichkeiten werden Frauen in ihrer Nacktheit oft eingeschränkt. Bei den Apachen zum Beispiel tanzte man bei Siegesfeiern nicht gänzlich entkleidet: Die Frauen

„[...] trugen einen Schamschurz sowie ein Tuch um die Brust, und wenn eine Tänzerin im Siegestaumel die Beherrschung verlor und das Tuch von den Brüsten riß, schämten sich die meisten; die jungen Mädchen und Männer senkten den Blick und zogen sich peinlich berührt zurück.“⁶⁶

Die Tabuisierung vor allem der weiblichen Geschlechtsmerkmale ist in der grundlegenden Geschlechterhierarchie und -ordnung verankert. Durch das Tabu wird das ursprünglich positive Vorhandensein der Brust als Zeichen der Weiblichkeit negativ aufgeladen. Aus der Allgemeingültigkeit dieses Phänomens geht jedoch eines hervor: Dass

„[...] die ursprüngliche Lust, jenes Verbotene zu tun, auch noch bei den Tabuvölkern fortbesteht. Diese haben also zu ihren Tabuverboten eine ambivalente Einstellung; sie möchten im Unbewußten nichts lieber als sie übertreten, aber sie fürchten sich auch davor; sie fürchten sich gerade darum, weil sie es möchten, und die Furcht ist stärker als die Lust.“⁶⁷

2.6.2 Scham des Publikums

Das Empfinden von Scham der Zuschauer/innen wird vor allem durch die Anwesenheit anderer Personen ausgelöst, beziehungsweise durch die reine Vorstellung des Beobachtet-Werdens. Im Theater entsteht die paradoxe Situation der Doppelung von Beobachten und beobachtet werden.

Die Öffnung des Bühnenraums in den Zuschauer/innen/raum, beziehungsweise der verlaufende Übergang zwischen

⁶⁵ Vgl. Berndt, Ronald Murray/Catherine Helen Berndt, *Sexual Behavior in Western Arnhem Land*, New York: Viking Fund 1951, S.24.

⁶⁶ Duerr, *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*, 1997, S.284.

⁶⁷ Freud, Sigmund, „Das Tabu und die Ambivalenz der Gefühlsregungen“ in: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Gesammelte Werke Band 9, Frankfurt am Main: Fischer 1986, S.26-92, S.42.

Zuschauer/innen/territorium und Bühne als Darstellungsgebiet, verstärkt die Unsicherheit des Publikums. Die Platzierung des Publikums und die Distanzierung dessen vom Bühnengeschehen ist demnach essentiell für das Wohlempfinden der Zuschauer/innen. Wissen sie sich selbst beobachtet, zum Beispiel wenn das Publikum rund um die Bühne aufgereiht sitzt, ist ihre Reaktion kontrollierter und eingeschränkter. Sie können sich nicht unbegrenzt auf das Gezeigte einlassen und fühlen sich in ihrer Sichtbarkeit befangen. Die übliche frontal ausgerichtete Aufstellung der Sitzreihen im Theater mit Blick auf die Bühne versucht eben diesen Effekt zu vermeiden und schützt das Publikum. Gleichzeitig rückt es die Darsteller/innen auf der Bühne mehr in den Fokus der Zuschauer/innen.

Herbert Blau untersucht das Phänomen der gedoppelten Beobachtung in seinem Werk *The Audience*. Dabei hebt er dieses Vorkommnis als Besonderheit des Theaters hervor und stellt fest: „Both the drive and the taboo must have arisen almost simultaneously with the appearance of theater, precisely because it doubles appearance.“⁶⁸ Ebenso betont er, dass die Eigenheit des Theaters in seiner räumlichen Trennung das Beobachten des Gesehenen erst ermöglicht und gleichwohl Voraussetzung für Lust und das Verlangen nach Triebbefriedigung ist. Denn in der Abspaltung des Publikums bleibt dieses nur scheinbar verborgen.

„We gaze, in separation, at what we cannot touch, though we fear to be touched by that at which we gaze. There is in that the double sense of physical touch and the emotionally touching, of being touched and touched, moreover, by being out of sight [...] what is not being at all.“⁶⁹

Freud spricht von einem „Kultur-Über-Ich“ als von der Gesellschaft entwickelte moralische Instanz, um die Kultur zu wahren und ein System an ethischen Kodizes zu erzeugen, die Geboten gleichen und die Lebensweise der Menschen in der Gesellschaft regeln.⁷⁰ Er kritisiert die [...] schädliche Unterdrückung des Sexuallebens der Kulturvölker [...] durch die bei ihnen herrschende 'kulturelle' Sexualmoral⁷¹ und erklärt die Angst vor dem Trieb als Grundlage der gesamtherrschenden Nervosität der Gesellschaft.

Freud beschreibt in seinen Schriften *Das Unbehagen in der Kultur* das Phänomen des kultivierten Sexualtriebes wie folgt:

⁶⁸ Blau, *The Audience*, 1990, S.39.

⁶⁹ Blau, *The Audience*, 1990, S.84.

⁷⁰ Vgl. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, 1994, S.104.

⁷¹ Vgl. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, 1994, S.115.

„Der Verzicht ist ein im Laufe der Kulturentwicklung progressiver gewesen; die einzelnen Fortschritte desselben wurden von der Religion sanktioniert; das Stück Triebbefriedigung, auf das man verzichtet hatte, wurde der Gottheit zum Opfer gebracht; das so erworbene Gemeingut für 'heilig' erklärt. Wer kraft seiner unbeugsamen Konstitution diese Triebunterdrückung nicht mitmachen kann, steht der Gesellschaft als 'Verbrecher', als '*outlaw*' gegenüber, insofern nicht seine soziale Position und seine hervorragenden Fähigkeiten ihm gestatten, sich in ihr als großer Mann, als 'Held' durchzusetzen.“⁷²

Für das Theater, als Raum für kultivierte Unterhaltung, heißt das, dass sich die Zuschauer/innen in ihrer Reaktion einschränken müssen, um aus der Konformität des Publikums nicht herauszustechen. Eine sichtbare Erregtheit bei erotischen Szenen, dem Zeigen von Brüsten oder Nacktheit, wäre für den Zuschauer/die Zuschauerin peinlich und würde wahrscheinlich die Sitznachbarn ebenso einem Gefühl des Unwohlseins aussetzen. Deshalb hat sich das Theaterpublikum gegenüber erotischen Reizen abgestumpft. Nur so ist es möglich, Nacktheit oder Entblößung auf der Bühne darzustellen ohne darin sofort einen pornografischen Aspekt zu erkennen.

Manche Regisseur/innen haben es sich jedoch zur Aufgabe gemacht, das Publikum herauszufordern, indem der Körper in seiner Erotik und Ästhetik inszeniert wird. Die Schauspieler/innen verhalten sich dabei ihrer Nacktheit gegenüber nicht neutral. Vielmehr erinnern sie sich selbst an ihre Körper und an ihre erotischen Reize. Sie präsentieren ihre Körper, sie spielen ihre Nacktheit aus und klatschen sie dem Publikum ins Gesicht, welches wehrlos dasitzt und nicht weiß, ob es nach den Regeln des privaten oder des öffentlichen Raumes reagieren soll. In seiner Isolation von den anderen Zuschauer/innen entzieht ihm die Distanz die Kommunikationsmöglichkeit, die den Menschen definiert. Ohne das Gefühl, die Empfindung mit anderen zu teilen, glaubt der Zuschauer/die Zuschauerin allein in seiner Reaktion auf das Gezeigte zu sein und versucht nun diese Empfindung vor dem restlichen Publikum zu verbergen.

2.7 Der Theaterskandal

Die Bezeichnung „Skandal“ ist primär plakativ. Sie ist nicht klar definiert, steht jedoch für eine außergewöhnliche Übertretung einer Komfortzonengrenze. Beim Skandal zählt nicht der Einzelne, sondern die verärgerte Menge. Als soziales Ereignis ist er Motivator für die öffentliche

⁷² Vgl. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, 1994, S.116-117.

Kundgebung von Missmut. Er ist ein Experiment mit der Erregbarkeit des Publikums und der Funktion von geteilter Meinung und gedanklichen Dynamiken.⁷³ Die am Skandal beteiligten Personen erfüllen einen gewissen Symbolwert, und zwar sowohl die den Skandal auslösende Person, als auch die durch den Skandal erregte Öffentlichkeit.

Der Skandal ist Dekonstruktion eines von der Gesellschaft geschaffenen Ideals. Das Publikum folgt in seiner Vorstellung dem Idealbild einer bestimmten Handlung. Ein Skandal verstößt jedoch gegen diese individuelle Idealvorstellung. Es findet eine Verletzung der Ordnung statt, die den Skandal als solchen markiert und dafür sorgt, dass er sich von der Geregeltheit abhebt. Gerade an den großen und anspruchsvollen Theatern geht man in gewissem Maße davon aus, dass das Publikum einen gewissen Bildungsgrad mit sich bringt. Für manche gebildetere Gesellschaftsschichten ist der Theaterbesuch das Äquivalent zum Besuch eines Fußballspiels. Das Theater als Stadion funktioniert also dadurch, dass die Besucher in ihrer Verhaltensweise trainiert sind. Die Zuschauer/innen sind sich der anspruchsvollen Stückwahl bewusst, da sie sich für dieses spezielle Theater entschieden haben. Sie erwarten ein entsprechendes Unterhaltungsniveau.

Theaterbesucher/innen biederer, gehobener Gesellschaftsschichten, die sich selbst als intellektuell und gebildet betrachten, folgen der Herausforderung eines Skandals schneller und eher. Er ermöglicht es ihnen, ihren moralischen Standard und ihre ethischen Grundregeln zu verteidigen, zugleich dient er auch als Ventil für die innerlich angestaute Energie und Leidenschaft, deren Ausleben, zumindest in früheren Zeiten, in der Öffentlichkeit nicht erwünscht war.

Das Publikum zu schockieren, oder zumindest mit einer Neuerung zu überraschen, hängt also vor allem mit dessen Erwartungshaltung zusammen und wie sehr es sich bei der gezeigten Inszenierung auf das Neue einlässt. Werden diese Erwartungen nicht erfüllt, ergibt sich die Möglichkeit eines Skandals; entweder weil man die Erwartungen im positiven Sinne übertrffen hat, oder weil sich die Zuschauer/innen ob des unerwarteten Spektakels empört zeigen. Sie wollten für ihr Geld etwas anderes sehen, daher sind sie nicht gewillt, das Neue, vielleicht sogar ebenso Gute und in einem anderen Theater leichter zu akzeptierende, anzunehmen.

⁷³ Vgl. Schütze, Christian, *Skandal. Eine Psychologie des Unerhörten*, Bern und München: Scherz 1985, S.21.

In dem Buch *Theaterskandale, von Aischylos bis Thomas Bernhard* beschreibt der Autor Bernd Novak den Auftritt einer Schauspielerin im Stück *Der Eunuch* des römischen Dramatikers Terenz in der Inszenierung von Carl Zuckmayer 1922 in Kiel. Die Provokation eines Skandals lag in diesem Fall beim freigelegten Busen einer Darstellerin, der, wie auch der Titel seines Artikels sagt, „mit golden Sonnen hell umrundet“ war.⁷⁴ Dieser Skandal erregte nicht nur Aufmerksamkeit, sondern beschwore eine Diskussion herauf in der sich, unter dem Deckmantel der Kunst, Gelegenheits-Theatervoyeure gegen Bekleidungsfetischisten aussprachen. Nicht skandalös, aber durchaus diskussionswürdig sind jene Elemente in Inszenierungen, die andeuten ohne dabei schamlos zu sein (Siehe Kapitel 5.2). Sie wahren ein gewisses Maß an wünschenswerter Anstößigkeit.

2.7.1 Skandal als inszenierte Machtausübung

Skandal hat immer etwas mit Macht zu tun. Er bezeichnet den Zustand des Erkennens, dass jemand versucht, sich über andere herauszuheben. Jemand oder etwas hat sich aus der normkonformen Masse befreit und ist anders, daher interessant. Gleichzeitig verhält er sich aber auch den anderen, in der Masse verbliebenen, gegenüber abwertend. Es liegt daher an den Zuschauer/innen sich zu entscheiden den Skandal durch weitere Betonung bedeutender zu gestalten oder das Geschehnis von seinem Sockel der Extravaganz herunterzuholen.

Die drei Positionen des Skandals sind erleidend, betreibend und betrachtend⁷⁵ und teilen sich zumeist klar im Gefüge des Theaterkonzeptes auf: Die erste Position bezeichnet an der Produktion Beteiligte, also in der Regel Schauspieler/innen oder Regisseur/innen. Unter den zweiten Punkt fallen ebenfalls produktionsinterne Personen, jedoch in einer Kontrollfunktion. Darunter fallen zum Beispiel die Regisseur/innen. Die dritte Gruppe, also die betrachtende Position, wird zumeist von der Öffentlichkeit vertreten, zum Beispiel Medien oder Publikum. Die Betroffenen können jedoch beliebig in den Positionen wechseln. Somit ist es schwierig zu erkennen, welcher Theaterskandal von den Beteiligten inszeniert ist oder sich als authentischer Aufreger entpuppt. Man

⁷⁴ Vgl. Noack, Bernd, „Brüste, orangen geschminkt“, in *Theaterskandale. Von Aischylos bis Bernhard*, St. Pölten: Residenzverlag 2008, S.104-105.

⁷⁵ Vgl. Schütze, *Skandal*, 1985, S.334.

unterscheidet zwischen dem aus einer genuinen Publikumsreaktion heraus entstandenen Skandal und dem künstlichen, geplanten. Letzterer kann entweder ein mediengemachter sein, oder ein von den Medien nur gepushter. Letztgenanntem fehlt die nötige Aufregung des Publikums, weil er als Aufreger (von Produktionsangehörigen) angedacht und als solcher erkannt wurde, aber in seiner Wirkung erfolglos war.

Skandale im autoritären System werden von der Macht ausübenden Instanz selbst inszeniert. Daher stellt die Regie dem Publikum frei sich zu entscheiden, ob es sich um einen Skandal handelt oder nicht. Es gibt sicherlich Stücke, bei denen die Regie auf eine skandalöse Wirkung gezählt hat, ihre Erwartungen jedoch nicht erfüllt wurden. Viele Skandale entstehen im Moment und die darauffolgende Reaktion entzieht sich jeglicher Kontrolle. Der Regisseur/Die Regisseurin oder der Schauspieler/die Schauspielerin unterliegen während des Urteilsvollzuges, welcher gleichzeitig oder nachwirkend mit der Beobachtung der Inszenierung geschieht, der Gewogenheit des Theaterpublikums, das Dargebotene in seiner intendierten Wirkungsabsicht gelten zu lassen oder nicht.

Durch übermäßige Medialisierung werden Skandale entwertet. Die Überpräsenz von Attraktionen macht das Publikum immun. „Die schönste aller Erregungen, die gemeinsame, erst im Zeitalter der Massenpublizistik möglich geworden, wird durch eben diese Massenpublizistik zugleich verdorben.“⁷⁶ Die positive oder negative Wertung des Skandals findet sich der Medienpräsenz untergeordnet, wobei sich diese zweiseitig beeinflussen kann.

2.7.2 Inszenierungsmethoden und Aufmerksamkeitslenkung

Das Theater als Konzept ist ein Ort des Darstellens und entzieht sich dadurch selbst die Fähigkeit der Authentizität. Was auf der Bühne passiert ist nie wirklich, denn es wird immer mit einer geplanten Intention vollzogen und alle Beteiligten sind sich der Betrachtung durch das Publikum bewusst. Inszenierungen sind nie willkürlich. Würde man als Zuschauer/in in die paradoxe Situation von inszenierter Unabsichtlichkeit kommen, wäre man verstimmt. Als vollkommen gelten jene Theaterinszenierungen, denen man ihren artifiziellen Entstehungsprozess nicht anmerkt. Die Theaterbesucher

⁷⁶ Schütze, *Skandal*, 1985, S.21.

sind sich bei jeder Vorstellung bewusst, dass sie einer solchen beiwohnen, auch ohne von Verfremdungseffekten darauf aufmerksam gemacht zu werden. Dies setzt jedoch die Kooperation des Publikums voraus, welches kleine Unstimmigkeiten in der täuschenden Inszenierung übersehen muss.⁷⁷

Der Unterschied zwischen Film und Theater ist, dass ersterer dem Publikum eine Blickachse vorgibt und seine Aufmerksamkeit lenkt, wohingegen es am Theater den Zuschauer/innen überlassen wird zu entscheiden, welchem Aspekt des Bühnengeschehens sie ihre Aufmerksamkeit schenken. Das kann, zum Beispiel, auch die stumme oder stille Nebenrolle ganz links hinten sein. Jedem Moment und jedem Gegenstand auf der Bühne liegt eine Entscheidung zugrunde, die von der Regie beabsichtigt und geplant ist. Das Publikum wird vielleicht in unterschiedlichen Momenten darauf aufmerksam, aber Tatsache ist, dass sie bemerkt werden. Es ist ihre Aufgabe, entdeckt zu werden. Dabei ist die Aufmerksamkeitslenkung durchaus nichts Negatives. Sie nimmt den Zuschauer/innen ihre Autonomie keineswegs, aber ermöglicht ihnen trotzdem, Dinge selber zu entdecken. Es ist keine vorbestimmte Choreografie, der das Publikum folgen muss, denn es bleibt ihm selbst überlassen, den Blick vom persönlichen Interesse leiten zu lassen.

Das Zeigen von Erotik auf der Bühne kann als Verfremdungseffekt funktionieren. Oft ist jedoch unklar, ob die vierte Wand durch Erregung von Emotionen absichtlich zerstört wird oder ob die im Theatersystem übliche Distanz aufgrund der Intensität des Bühnengeschehens nicht gewahrt werden kann.

Der Körper bietet Möglichkeiten für unbeabsichtigte Reaktionen, die schwer zu kontrollieren sind: Die Funktionen des Schauspieler/innen/körpers wie Schwitzen, Nasenbluten, Niesen etc. sind meist Fehlerquellen der ungestörten Bühnenillusion.

Die Wirkung des Gezeigten ist schwer kalkulierbar. Die Regie lenkt die Aufmerksamkeit des Publikums, indem sie es Dinge sehen lässt, die es am Wahrscheinlichsten erkennt und richtig deutet. Appelliert wird an die unter der Oberfläche liegenden Bedeutungen, die wie Erinnerungen mit ihrem Wiedererkennungswert als Nachrichten an die Zuschauer/innen getragen werden. Natürlich divergieren die Regiestile speziell bei der Intention dem Publikum nur Verständliches zu servieren oder eben nicht. Es bleibt ein

⁷⁷ Vgl Hahn, Alois, „Inszenierung von Unabsichtlichkeit“, in: *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Hg. v. Erika Fischer-Lichte, Stuttgart u.a: Metzler 2001, S.177-197, S.177.

Reiz des Theaters, dass dem Publikum der Entstehungsprozess der Inszenierung und die darin enthaltene Absicht des Regisseurs oder der Regisseurin verborgen bleibt.

3. Semiotik des Körpers im Theater

3.1 Körper und Brust in der Semiotik des Theaters

Theater ist eine Kunstform, in der Dinge anschaubar sein müssen. Sie müssen gesehen werden. Der Begriff „darstellende Kunst“ beschreibt wörtlich die ungefähre Bedeutung des inzwischen weit formulierten Begriffes „Theater“. Es handelt sich um die Veranschaulichung, meist textlicher, Grundlagen. Texte, die durch ihre Darstellung den Zuschauer/innen näher gebracht werden. Einen Schritt weitergehend kommt man zur Inszenierung. Um Texte zu inszenieren, benötigt man Schauspieler/innen, die den Text nicht nur lesen, sondern ihn visualisieren. Im Mittelpunkt einer Theaterinszenierung stehen fast immer die Darsteller/innen und ihr Publikum.

Um den Schauspieler/die Schauspielerin zu inszenieren, greifen Regisseur/innen zu unterschiedlichsten Mitteln, doch das grundlegendste Requisit, dessen Benutzung erforderlich und im Moment der Präsentation auf der Bühne auch unvermeidbar ist, ist der Körper des Menschen. Dieser setzt sich aus vielen Elementen zusammen, die in unterschiedlichster Weise mit den verschiedensten Intentionen benutzt werden können, um Wirkung zu erzielen. Bei manchen Inszenierungen findet eine Hervorhebung bestimmter Körperteile statt, die im Verlauf des Spiels mit Bedeutung aufgeladen werden, oft objektiviert, versachlicht, gedanklich vom Körper getrennt werden, um ihnen den Status eines, für dieses Stück essentiellen, Gegenstands zu verleihen.

Ein Arm ist nicht immer ein Arm, er kann im Schattenspiel zu einem Krokodil, einer Waffe oder einem Nutzgegenstand werden. Die Umdeutung von Körperteilen, als Erweiterung der Möglichkeiten des Schauspieler/innen/körpers, findet im Theater oft unbewusst statt. Und genau hier findet sich der große Unterschied zwischen dem Einsatz des Körpers und dem Einsatz von Requisiten: Der Körper wird oft unbewusst einem semiotischen Prozess unterzogen, zufällig umgedeutet, und die Veränderung des Inhalts wird erst später bemerkt. Im Gegensatz dazu ist der Einsatz von Requisiten am Theater immer bewusst. Die Benutzung eines Objektes kann für den Schauspieler/die Schauspielerin sowie für die Zuschauer/innen nie arbiträr sein. Verwenden die Regie oder die Schauspieler/innen jedoch ein Körperteil als Requisit, benutzen es über

ein natürliches Maß hinaus, wird dieses in den Vordergrund gerückt. Der Körperteil im neuen Kontext erhält sofort andere Bedeutungen. Die Brust ist nicht mehr nur Organ, Teil des Rumpfes, sie ist Symbol und Zeichen.

3.2 Die Bedeutung des menschlichen Körpers im theatralen Zeichensystem

Wir schaffen uns einen Interpretationshorizont durch Bedeutungszuordnung und Deutung aller in der Natur des Menschen vorkommenden Zeichen. Je nachdem aus welchem kulturellen Umfeld ein Mensch stammt, kann er die Bedeutung des Zeichens anders auslegen. Dies schließt alles ihn in seiner Umgebung Prägende mit ein.

„Innerhalb einer Kultur können wir davon ausgehen, daß den Zeichen dieser Kultur von allen Zeichenbenutzern eine Bedeutung attribuiert wird, die einen für alle gemeinsamen und verbindlichen, relativ stabilen Bedeutungsanteil enthält, das Denotat, und darüber hinaus mögliche zusätzliche Bedeutungsanteile, die Konnotationen [...].“⁷⁸

Diese allgemeine Gültigkeit von Bedeutungen betrifft sowohl das Erzeugen als auch das Erkennen von Zeichen des Codesystems. Da sowohl im Alltag, als auch im Theater, alles Wahrgenommene ein Signifikant ist der eine Bedeutung enthält, hat im Grunde alles das wahrgenommen werden kann, die Funktion Nachrichten zu übermitteln. Das Publikum bewertet im Moment des Erblickens des Schauspielers/der Schauspielerin dessen/deren Erscheinung und wertet sie. Das System der Zeichen setzt ein, die Verarbeitung des Codes beginnt. Das Publikum beginnt sich in der Eigenheit seiner individuellen Rezeption zu verändern und zu unterscheiden.

Obwohl Requisiten, Bühnenbilder, Kostüme, Text, etc. die Einmaligkeit jeder Aufführung überdauern und als Konstanten der Inszenierung zu einem wiederholbaren Charakter verhelfen, bringt das Handeln des Schauspielers/der Schauspielerin mit den Konstanten die Produktion von Zeichen hervor.

Erika Fischer-Lichte stellt in ihrer Einleitung zu *Theatralität und die Krisen der Repräsentation* fest, dass beide Varianten der Theatralität⁷⁹, nämlich

⁷⁸ Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 1983, S.9.

⁷⁹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, „Einleitung“, in: *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart u.a: Metzler 2001, Hg. v. Erika Fischer-Lichte, S.2: Erika Fischer-Lichte unterscheidet grundsätzlich zwei Arten der Theatralität. Die erste Variante meint die „Gesamtheit aller Materialien bzw. Zeichensysteme, die in einer Aufführung Verwendung finden und ihre Eigenart als Theateraufführung ausmachen, also die je spezifische Organisation von Körperbewegungen, Stimmen, Lauten, Tönen, Licht, Farbe,

die ästhetische Kunstform und die außerhalb des Theaters stattfindende soziologische oder anthropologische Kategorie einander beeinflussen: „In allen diesen Fällen wird Theatralität unter Rekurs auf allgemeine kulturgeschichtlich relevante Faktoren wie Wahrnehmung, Körperverwendung und Bedeutungsproduktion definiert.“⁸⁰

Es ist daher wichtig im Auge zu behalten, welche Praktiken im Theater Anwendung finden, denen auch außerhalb davon Bedeutung zugeschrieben wird. „Entsprechend ist hier die Beziehung zwischen dem *Sozialsystem* (Gesellschaft, Kultur) und dem *Symbolsystem* (Körper als Ausdrucksmedium) und insbesondere der Einfluss des ersten auf das zweite von Relevanz.“⁸¹

Die britische Sozialanthropologin Mary Douglas spricht vom Körper als „natürliches Symbol“.⁸² Was ein in sich geschlossenes Paradoxon zu sein scheint, ist leicht erklärbar: Der Körper ist durch sein Vorhandensein in der Welt, in der Natur, natürlich. Er kommt ebenso natürlich vor wie Bäume oder Berge. Douglas spricht aber nicht nur von der Materialität des Körpers, sondern vielmehr von seinem Potential, von der Gesellschaft als Symbol verwendet zu werden. Der Körper als gesellschaftliches Symbol hängt stark von der ihn zum Symbol machenden Gesellschaft ab.⁸³

Zeichen sind die Sprache des Performativen. Das Zeigen von etwas und die Angewiesenheit auf die Wahrnehmung sind Grundqualitäten des Theaters als Raum für Codes, an denen das Publikum ebenso beteiligt ist, wie die Angehörigen der Produktion. Es besitzt die Eigenheit des Live-Elements, der momentanen Entwicklung von Bedeutungs- und Deutungsprozessen, welche durch ihren transitorischen Charakter ausgezeichnet sind.

„Grundzug der performativen Ästhetik ist das Ereignis im Doppelsinn des Ereignisses und Ereignenlassens. Es besteht gleichzeitig auf der Ebene der Intention wie Nicht-Intention. Denn das Ereignis, wiewohl ein Gemachtes, ist doch nirgends ein Machbares; geplant, ist es niemals ein

Rhythmus etc., wie sie von der Inszenierung vorgenommen wird“ während die zweite Form der Theatralität außerhalb des Theaters als „autonome Kunst oder auch als sozialer Institution“ stattfindet. „Während die erste Variante des Begriffs auf die Eigenart von Theater als eigenständiger Kunstform zielt, intendiert die zweite ein allgemeines kulturerzeugendes Prinzip. Die erste bestimmt den Begriff als einen im engen Sinn ästhetischen – nämlich ausschließlich auf die Kunstform Theater bezogen –, die zweite konzipiert ihn als eine anthropologische Kategorie.“

⁸⁰ Vgl. Fischer-Lichte, „Einleitung“, 2001, S.3.

⁸¹ Douglas, Mary, *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*, Frankfurt am Main: Fischer 1974, S.83.

⁸² Douglas, *Ritual, Tabu und Körpersymbolik*, 1974, S.82.

⁸³ Vgl. Douglas, *Ritual, Tabu und Körpersymbolik*, 1974, S.82.

Planbares, konstruiert, ist es dennoch nichts Konstruierbares, weil es sich im Verlaufe seiner Vollzüge selbst schafft.“⁸⁴

Die Eigendynamik und Unkontrollierbarkeit mancher Zeichen entstehen durch den Prozess auf der Bühne und zeigen sich ohne die Intention des Schauspielers/der Schauspielerin oder Regisseur/in.⁸⁵ Die Unterscheidung findet oft im Zwischenraum des Sich-Zeigens oder Etwas-Zeigens statt, in dem die Grenzen von Absicht und Unabsichtlichkeit verschwimmen.

Gesten sind semiotische Akte, deren Bedeutungen durch Replikation wieder hergestellt und erkannt werden muss. Oft haben Gesten bei Performances einen höheren Stellenwert als bei traditionellen Theateraufführungen, da sie sich auf den Körper und sein Vokabular reduzieren.

„Bedeutung entsteht dann, wenn ein Zeichen von einem Zeichenbenutzer innerhalb eines Zeichenzusammenhangs auf etwas bezogen wird, sie kann sich ändern, wenn das Zeichen a) in einen anderen Zeichenzusammenhang eingefügt oder b) auf etwas anderes bezogen oder c) von einem anderen Zeichenbenutzer verwandt wird.“⁸⁶

Die Brust ist demnach primär ein Körperteil, dessen Einsatz Bedeutung erzeugt durch die Spezifizierung des Kontextes, welcher sie aus ihrem Pool von Bedeutungsvarianten in ein bestimmtes Licht rückt. Den Körper als Zeichen anzusehen ist aufgrund seiner vielseitigen Deutbarkeit schwierig. Einzelne Körperteile, wie der Busen, sind jedoch mit sehr spezifischen Bedeutungen belegt, die je nach Einsatz des Körperteils aufgerufen werden können.

Der Körper und seine Gesten sind kulturell determiniert und im Kontext entzifferbar. Laut Dieter Mersch ist das Gesicht der einzige Teil des Körpers, der ohne geplante Intention oder Inszenierung gezeigt werden kann und dessen Erscheinen nicht sofort als symbolhaft erkannt wird.⁸⁷ Diese Annahme ist vor allem in der Allgegenwärtigkeit und andauernden Sichtbarkeit begründet. Wie die Hände beschränkt sich das Gesicht auf seine Funktion als Bedeutungsträger für Zeichen, zum Beispiel Weinen als Zeichen für Traurigkeit. Mersch unterscheidet damit zwischen den Teilen des Körpers, welche sich durch Verhüllung Mystik bewahren und

⁸⁴ Mersch, Dieter, „Körper zeigen“, in: *Verkörperungen*, Hg. v. Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Matthias Warstat, Theatralität Band 2, Tübingen: A.Francke 2001, S.75-90, S.82.

⁸⁵ Vgl. Mersch, „Körper zeigen“, 2001, S.83.

⁸⁶ Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 1983, S.8.

⁸⁷ Vgl. Mersch, „Körper zeigen“, 2001, S.84.

jenen, die immer ausgestellt, als Ausgangspunkt für Zeichenproduktion sichtbar sind. Der Busen gehört daher zu ersterer Kategorie der Körperteile, denen Intention bei ihrer Präsentation zugeschrieben wird.

3.2.1 Der Körper als Medium

Sowohl die unterschiedlichen Körpertechniken des Alltags als auch jene im Bereich des Theaters bilden sich durch die soziologischen Gegebenheiten der Gesellschaft und deren Umgang mit dem Körper. Der in allen Kulturen vorhandenen Körpertechniken, die ihre Anwendung im Bereich des Alltags sowie des Spektakels finden, liegt die Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper zugrunde. Er ist das Material für jegliche Interpretation seiner potentiellen Möglichkeiten.

„Der Körper kann so in seiner Eigenschaft als Akteur fokussiert werden. In der Welt als Text verschiebt sich die Bedeutung des Körpers hingegen regelmäßig auf die Ebene des Signifikanten, wodurch ihm letztlich nur die Materialität eines beliebigen Zeichens zugebilligt wird. Als Träger von Sinn ist er zwar bedeutend, steht aber zugleich auch immer für etwas anderes. In diesen Prozessen ist der Körper Instrument.“⁸⁸

Anne Fleig begreift hierbei den Körper nicht nur als fleischliche Materie, sondern umfasst mit ihrem Pluralitätsbegriff der Körper alle möglichen Bedeutungen, welche sich in der Namensgebung sammeln. So sagt sie: „Jeder Körper ist mehrere: Lustkörper, Arbeitskörper, Sportkörper, öffentlicher und privater Körper.“⁸⁹

In der literarischen Kommunikationsform Theater ist der Schauspieler/innen/körper ein Medium, seine Physis als Kommunikationsbasis ist aus dem Bewusstsein eliminiert oder zumindest reduziert.⁹⁰ Er besitzt inszenierende Qualität, ist nicht nur passiv als Bedeutungsträger, sondern als Agent aktiver Produzent von Körperinszenierungen.⁹¹

„Im Begriff der Körper-Inszenierung sind beide Aspekte unmittelbar aufeinander bezogen bzw. untrennbar miteinander verknüpft: der

⁸⁸ Fleig, Anne, „Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis“, in: *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*, Hg. v. Erika Fischer-Lichte/Anne Fleig, Tübingen: Attempo 2000, S.7-18, S.11.

⁸⁹ Fleig, „Körper-Inszenierungen“, 2000, S.12.

⁹⁰ Vgl. Bahr, Andreas, *Imagination und Körper. Ein Beitrag zur Theorie der Imagination mit Beispielen aus der zeitgenössischen Schauspielinszenierung*, Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer 1990, S.51.

⁹¹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, „Verkörperung / Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie“, in: *Verkörperungen*, Hg. v. Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Matthias Warstat, Theatralität Band 2, Tübingen: A.Francke 2001, S.11-28, S.18.

inszenierende und der inszenierte Körper: einerseits Agent, andererseits Material bzw. Medium einer Inszenierung, Körper-Sein und Körper-Haben.“⁹²

3.2.2 Trennung von Rollen- und Schauspieler/innen/körper

Beim Theaterprinzip stellt sich folgendes Problem: Dem üblichen Muster Person A repräsentiert X, während S zuschaut⁹³ folgend sind die Positionen unklar. Obwohl das Subjekt Schauspieler/in, das Objekt, die Rolle, darstellt, muss für die Zuseher/innen das Objekt zum Subjekt werden. Daher gibt es für das Publikum auf der Bühne zwei Subjekte: jenes der Person und das der Rolle.⁹⁴ Man könnte also den Rollenkörper als Maskierung empfinden, der einzige Unterschied zum antiken Theater liegt darin, dass der Maskierungsprozess nicht mithilfe einer (hölzernen) Maske vollzogen wird, sondern dass sich der eigene Körper einer Spaltung unterzieht.⁹⁵

Figuren werden zu Körpern indem wir sie betrachten. Die Verwandlung der Schauspieler/in in die Rollen vollzieht sich aus der Position der Zuschauer/innen in einem fortwährenden Prozess, der weder Anfang noch Ende besitzt, sondern sich ständig durch Erkenntnis produziert.

Die Gestaltung des Körpers weist immer auf seine Deutbarkeit hin. Daher kann der Körper als Ding, als Objekt, nicht vom Körper als Medium getrennt werden, er tritt immer in seiner Dualität auf. Die Bedeutungen „[...] sind dem dargestellten Körper eingeprägt, zugleich gehören sie aber zum Dispositiv der Darstellung selbst.“⁹⁶ Die muskulöse Darstellung eines Herkules transportiert immer eine Ahnung seiner daraus resultierenden Macht und Göttlichkeit, genauso wie eine hängende vertrocknete Brust den Betrachter/die Betrachterin automatisch an reife Frauen und deren zugesuchte negative Eigenschaften, wie Verderbtheit oder Hexentum denken lässt.

Die Prozesse des Erkennens und Benennens finden im Theater synchron statt. Dabei stellt sich der Darsteller/innen/körper als Problem dar, denn er kann nicht als etwas Gegebenes erkannt werden, sondern muss sich erst durch Zeichen als Figur zu erkennen geben. Erika Fischer-Lichte

⁹² Fischer-Lichte, *Theater im Prozeß der Zivilisation*, 2000, S.10.

⁹³ Vgl. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 1983, S.16.

⁹⁴ Vgl. Plessner, Helmuth, „Ausdruck und menschliche Natur. Zur Anthropologie des Schauspielers“, in: *Gesammelte Schriften VII*, Frankfurt am Main 1982, S.410.

⁹⁵ Vgl. Plessner, „Ausdruck und menschliche Natur“, 1982, S.408.

⁹⁶ Boehm, 2001, S.575.

versucht die Vorgänge zu trennen, indem sie diese in Kategorien der Präsenz und Repräsentation aufteilt:

„Dies geschieht, wenn der Wahrnehmende die Präsenz eines Akteurs, die Atmosphäre eines Raumes oder die Ekstase eines Dings erfährt. Es ist der Augenblick, in dem sich ein Geheimnis zu offenbaren scheint – die geheime, im und als phänomenales Sein >gegebene< Bedeutung des Wahrgenommenen, wie sie der Akt der Wahrnehmung >enthüllt< oder besser: hervorbringt. Diese Ordnung der Wahrnehmung nenne ich die Ordnung der Präsenz.

Von ihr ist die Ordnung der Repräsentation zu unterscheiden. In ihr wird der Körper des Schauspielers als Zeichen für eine Figur wahrgenommen und alle seine Bewegungen, Gesten, Äußerungen als Zeichen für Handlungen, Gefühle, charakterliche Eigenarten der Figur. Während die Ordnung der Präsenz Bedeutung als phänomenales Sein des Wahrgenommenen erzeugt, bringt die Ordnung der Repräsentation Bedeutung hervor, welche in ihrer Gesamtheit die Figur konstituiert.“⁹⁷

Dabei springt die Wahrnehmung der Zuschauer/innen zwischen jener des Körpers und jener der Rolle hin und her. Die Herausforderung besteht daher in der intentionalen Lenkung der Aufmerksamkeit, welche sowohl durch die Schauspieler/innen, als auch die Regie beeinflusst werden kann und von der Bereitwilligkeit und Grundstimmung des Publikums abhängig ist. Das ursprüngliche Ziel des Theaters war das Vorspiegeln einer Illusion. Das Publikum sollte sich in seiner Empathie rein auf die Rolle und nicht auf den Schauspieler/die Schauspielerin konzentrieren. Waren früher Witz, Improvisation und narzisstische Präsentation der Person selbst in Theatern gängiges Mittel zur Unterhaltung, fand in den letzten Jahrzehnten eine Verschiebung zur reinen Darstellung der Aussage des Textes statt.⁹⁸ Das sprachliche Zeichen steht somit am Neuanfang einer Entwicklung, die den Inhalt des Dargestellten in den Vordergrund und die darstellende Person in den Hintergrund rücken lässt.

Im späten 18. Jahrhundert bildete sich im Deutschen ein neuer Begriff für die Tätigkeit des Schauspielers/der Schauspielerin, welche sich verbreitete und im 19. Jahrhundert bereits fest etabliert war. Sprach man zuerst davon, dass der Darsteller/die Darstellerin eine Rolle spiele, sie vorstelle, oder gar sei, fing man an von der „Verkörperung“ einer Rolle zu sprechen.⁹⁹ Verkörperung heißt nach Fischer-Lichte,

„[...] der Schauspieler sollte seinen phänomenalen sinnlichen Körper so

⁹⁷ Fischer-Lichte, Erika, „Perzeptive Multistabilität und ästhetische Wahrnehmung“, in: *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Hg. v. Erika Fischer-Lichte/Barbara Gronau/Sabine Schouten/Christel Weiler, Berlin: Theater der Zeit 2006, S.129-139, S.132.

⁹⁸ Vgl. Fischer-Lichte, „Verkörperung / Embodiment“, 2001, S.11.

⁹⁹ Vgl. Fischer-Lichte, „Verkörperung / Embodiment“, 2001, S.11.

weit in einen semiotischen transformieren, daß dieser instand gesetzt wurde, für die sprachlich erzeugten Bedeutungen des Textes als Zeichenträger, als materielles Zeichen zu dienen. [...] Alles, was auf den organischen Körper verweist, auf das leibliche In-der-Welt-Sein des Schauspieler, muß seinem Körper ausgetrieben werden, bis ein 'rein' semiotischer Körper zurückbleibt. [...] Verkörperung setzt also Entkörperlichung voraus.“¹⁰⁰

Auch wenn diese Sichtweise veraltet scheint und man sich der Unmöglichkeit einer absoluten Trennung des textlichen und organischen Körpers bewusst ist, wird der Begriff der Verkörperung dennoch in diesem Sinne verwendet.

Die Depotenzierung des menschlichen Körpers ist gar nicht möglich. Er kann nicht nur Medium sein, denn allein sein Erscheinen ist Beweis für seine Existenz. Fiktive Figuren werden auf der Bühne zu Realität. Sie wären sonst rein textliche Nonidentitäten, Hirngespinst, pure Fantasie ohne Körper, ohne Existenz. Auf der Bühne sind sie nur durch den Trägerkörper vorhanden. Dennoch ist es möglich den Körper als Teil des Figurenkörpers zu betrachten und damit den semiotischen Körper auf seine Funktion als Träger zu reduzieren.

Indem sich die Positionen im Theater von der Darstellung der Figuren zum Verkörpern dieser gewandelt haben, hat sich auch die Bedeutung und Verwendung von Zeichen geändert. Klar erkennbare Zeichen, die für das Publikum ausgestellt sind, scheinen beinahe überzeichnet, die Bedeutungsvarianten des Dargestellten sind viel subtiler geworden. Der Schauspieler/die Schauspielerin kann dabei völlig in der Verkörperung verschwinden, wird ganz zum Zeichen des Dargebotenen, das er nicht nur andeutet sondern wirklich durchführt und damit seine Authentizität beweist.

Während im Theater vor allem der Rollenkörper betont wird, versucht der Bereich der Performance auf den natürlichen Körper in seiner Ursprünglichkeit zurückzugreifen und dessen performativen Qualitäten zu nutzen. „Der Körper der Performerin oder des Performers erfährt eine Neubewertung, in gewissem Sinne eine Aufwertung. Er wird zum Ausdrucksträger, zum Kunstobjekt, zum Kommunikationsmittel zwischen Publikum und Künstlerin.“¹⁰¹

Cultural Performances versuchen weniger von den referentiellen Funktionen, sondern von den performativen Funktionen Gebrauch zu machen und schaffen damit eine Theaterform der performativen Kunst, in

¹⁰⁰ Fischer-Lichte, „Verkörperung / Embodiment“, 2001, S.12-13.
¹⁰¹ Wolf, *Performance*, 1992, S.59.

der referentielle Funktionen den performativen untergeordnet sind.¹⁰² Besonders Aktionskünstler/innen setzen sich mit den natürlich gegebenen Möglichkeiten des Körpers auseinander. Sie betonen seine Macht über sich selbst indem sie seine verletzliche Physis hervorheben. Viele Frauen wenden sich der Gattung Performance zu, weil sie durch die Präsentation ihrer (nackten) Körper Macht ausüben und kontrollieren. Um ihren Körper zu beherrschen, zeigen sie ihn der Öffentlichkeit, nicht um ihn als visuelles Konsumgut zu verwerten, sondern ihn mit seinen vielfältigen Bedeutungen zu präsentieren.

3.3 Weiblichkeit als Symbol/Signal/Zeichen

Griechisches Theater war bis vor Kurzem ein Untersuchungsgegenstand der Literaturwissenschaft. In den letzten Jahrzehnten begann man jedoch, die Theaterstücke als solche zu behandeln und die visuelle Ebene zu den Erforschungen hinzuzuziehen. Der neue Fokus, der Aufführungsanalysen in den Mittelpunkt rückt, legt Wert auf die unterschiedlichen Anordnungen der Schauspieler auf der Bühne, die Choreografie des Chors, die Kostüme und das Tragen von Masken:

„[...] and how these constituted a conventionalized style of theatre which operated self-referentially as a sign-system. [...] Feminist theatre scholarship could, in turn, make use of this kind of theatrical detail to understand how the sign of the female was constructed in a performance context: how the male actor might signal to the audience that he was playing a female character.“¹⁰³

Die auf der Bühne nicht vorhandene Frau musste erst als anwesend signalisiert werden. Es ist also verständlich wie, durch überzeichnete Hervorhebung weiblicher Attribute und weiblichen Habitus, Frauen in der Zeit ihrer Abwesenheit vom Theater zu von Männern gemachten Konstrukten werden konnten.¹⁰⁴

Nicht nur im Theater ist die äußere Erscheinung das zuerst Rezipierte. Gesicht, Gestalt, Haare u.ä. sind natürliche Phänomene, die sich das Theater aneignet, um sie in Theatercodes umzuwandeln und für die Bühne entzifferbar zu machen. Selbst ungeschminkt aufzutreten, ist eine

¹⁰² Vgl. Fischer-Lichte, „Einleitung“, 2001, S.13.

¹⁰³ Aston, Elaine, „Finding a tradition: Feminism and theatre history“, in: *The Routledge Reader in Gender and Performance*, Hg. v. Lizbeth Goodman/Jane de Gay, London: Routledge 1998, S.35-40, S.36.

¹⁰⁴ Vgl. Aston, „Finding a tradition“, 1998, S.36.

Botschaft.¹⁰⁵ Die Korrelation der Wirkung des Körpers auf den dargestellten Körper ist ein Mittel des Schauspielers/der Schauspielerin, die Figur leichter erfassen zu können, um den eigenen Körper zu dem der Rolle zu machen. Ohne solche äußerlichen Zeichen fällt es schwer, die vom Theater vermittelten Inhalte zu transportieren, schließlich sollen die Bedeutungen für das Publikum dechiffierbar sein.

Am Theater wird mit Stereotypen gearbeitet, um dem Publikum leicht zu deutende Signale zu liefern, die der Situationsentschlüsselung im Kontext dienen.

Verschiedene Kombinationen von Zeichen werden angewandt, um den Charakter des Stereotyps zu verstärken. Zum Beispiel würden bei einer jungen Frau sinnliche Lippen und große Augen betont werden, bei der Darstellung einer alten Frau könnte man hingegen Elemente wie eine große Nase, Warzen oder Falten für eine überzeugende Wirkung heranziehen. Manchmal finden sich bei einer Figur jedoch widersprüchliche Zeichen.

„[...] eine Identität kann der Rollenfigur erst zugesprochen werden, wenn auch der Widerspruch zwischen dem Aussehen des Schauspielers und dem sozialen Stereotyp, das andere körperliche Merkmale für den Charakter dieser Rollenfigur vorsieht, als ein Zeichen verstanden und im Hinblick auf die Rollenfigur interpretiert wird.“¹⁰⁶

Nicht nur die Differenz im Auftreten des Schauspielers/der Schauspielerin kann sich widersprechen, der Einsatz von solchen Unstimmigkeiten kann durchaus beabsichtigt und gewollt sein. Spielt eine alte Frau ein kleines Mädchen, wirkt dies ebenso irritierend wie wenn eine Frau einen Mann darstellt. In diesem Fall ist die Absicht in der Erscheinungsdifferenz als Antithese zum gängigen Stereotyp zu deuten. Ist der Unterschied klar gekennzeichnet und die Unstimmigkeit leicht erkennbar, kann dies die Attribute der Figur noch verstärken und die Darstellung des Charakters reizvoller, wenn auch unnatürlicher, erscheinen lassen. Bei einer unklaren Trennung von Schauspieler/innen/körper und Figurenkörper empfindet das Publikum Verwirrung. Es ist beinahe als Verfremdungseffekt zu bezeichnen, dem Publikum seine Unwissenheit vorzuhalten.

Die Betonung dessen, das nicht ist, durch Hervorhebung dessen, das ist, stellt die Grundlage theatrale Codes dar. Deshalb spielen im Theater Oppositionspaare eine wichtige Rolle.

¹⁰⁵ Vgl. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 1983, S.105.

¹⁰⁶ Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 1983, S.105.

„Von besonderer Bedeutung für die Präsentation und Bewertung des Schauspieler-Körpers waren immer wieder die Oppositionspaare Natur – Kultur sowie sinnlich – semiotisch. Spätestens seit dem 18. Jahrhundert kreist in Theorie und Praxis der Schauspielkunst die Diskussion unablässig um die Frage, wie im Körper des Schauspielers Natur und Kultur, Sinnlichkeit und Bedeutung sich zueinander verhalten [...]. Besondere Relevanz und Brisanz erhält das Oppositionspaar Natur-Kultur im Zusammenhang mit der Opposition weiblich-männlich, wenn es auf der Bühne um Aushandlung bzw. Konstruktion von Geschlechterdifferenzen geht [...].“¹⁰⁷

Visualisierte Repräsentation verschafft dem Darsteller/der Darstellerin Macht, denn er/sie macht sich dadurch selbst sichtbar. Die Schauspieler/innen bedienen sich dabei der simplen Prämisse, dass Sichtbarkeit nicht notwendigerweise den Interessen des/der sichtbar Gemachten dient.¹⁰⁸ Durch das Gesehen-Werden verleiht der/die Sichtbare den Sehenden Macht, ihre Augen wurden geöffnet, Wissen mitgeteilt, sie können jetzt urteilen.

Als symbolhaft wird im Theater besonders der Frauenkörper angesehen. Während es Männern leichter zu sein scheint als Vertreter des Männlichkeitsbildes auf der Bühne aufzutreten, ist der Frauenkörper einer ständigen Umwertung unterzogen.

„Die weibliche Gestalt wird [...] leicht symbolisch interpretiert; die männliche Gestalt widersetzt sich anonymen Verallgemeinerungen eher, und sie kann ihre Individualität oft selbst dann noch behaupten, wenn sie an höhere Dinge erinnern soll.“¹⁰⁹

Durch die markanten Differenzen in der Vielfalt der weiblichen Körper bieten diese mehr Anhaltspunkte, Körperdetails als Symbole zu interpretieren. Dabei spielt natürlich der erotische Faktor eine wichtige Rolle: Weibliche Rundungen sind im Theater in einer exponierten Position und können auch durch körperferne Kostümierung nur schwer verdeckt werden. Den weiblichen Körper zu einem neutralen Trägergrund zu machen ist am Theater äußerst schwierig, wird aber immer wieder durch die üblichen Hilfsmittel wie Schminke, Frisur, Kleidung oder Darstellung des Habitus versucht. Die Frau unter der Maskierung wird meistens erkannt, sie kann nur schwer in den Hintergrund treten.

„Männer treten meist als sie selbst auf, als Individuen, Frauen hingegen

¹⁰⁷ Fischer-Lichte, Erika, *Theater im Prozeß der Zivilisation*, 2000, S.14.

¹⁰⁸ Vgl. Freud, „Das Tabu und die Ambivalenz der Gefühlsregungen“, 1986, S.240.

¹⁰⁹ Warner, Marina, *In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahnen, Guten und Schönen*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1989, S.309.

erbringen den Nachweis für die Identität und den Wert einer anderen Person oder Sache, und ihre Wirkung auf den Betrachter ist die Voraussetzung dafür, daß die ihnen aufgetragene Botschaft ankommt.“¹¹⁰

Geschlecht bleibt also am Theater nie unbemerkt. Es kann als Element der Inszenierung eingesetzt werden, um den Charakteren in ihrer Entwicklung zu helfen.

„Der Wahrnehmungsprozess wird offensichtlich von der Zielsetzung gesteuert, eine Figur etc. entstehen zu lassen. Wahrgenommene Elemente, die nicht als Zeichen für die Figur zu deuten sind, blieben bei der weiteren Erzeugung von Bedeutung zunächst unberücksichtigt. Die jeweils erzeugten, die Figur hervorbringenden Bedeutungen wirken so auf die Dynamik des Wahrnehmungsprozesses ein, dass die Wahrnehmung überhaupt nur solche Elemente selektiert, die sich vom betreffenden Subjekt im Hinblick auf diese Figur wahrnehmen lassen. Der Prozess der Wahrnehmung wird in diesem Sinne zunehmend zielgerichteter vollzogen und erscheint durchaus bis zu einem gewissen Grad vorhersagbar.“¹¹¹

Das Zeigen der weiblichen Brust kann zur Lenkung der Aufmerksamkeit eingesetzt werden. Es ist Teil der initiierten Wahrnehmung. Ob das Publikum die Nachricht richtig auffasst und der subtilen Aufforderung in seiner Aufmerksamkeit folgt, ist schwer vorhersagbar. Der Regisseur/die Regisseurin verlässt sich bei der Inszenierung von Nacktheit und Entblößung auf die Wirkung, welche aus dem Alltag übertragen ins Theater ebenso stattfindet. Das Zeigen von Geschlecht kann also effektvoll sein und gezielt zu dessen Betonung eingesetzt werden. Der Ausgang dieser Unternehmung ist jedoch unklar. Somit ist jegliche Betonung von Geschlecht am Theater als willkürliches Zeichen anzusehen, dass in seiner Wirkung unstetig bleibt.

„[...] der Zeichenzusammenhang der Aufführung ist unlösbar an den Schauspieler gebunden.“¹¹² Damit ist nicht nur gemeint, dass die Zeichen nur deshalb entstehen weil sie von einer Person auf der Bühne produziert werden. Es schließt auch mit ein, dass die Zeichen, die von einem/einer anderen Schauspieler/in bei selbiger Aufführung produziert werden, sich unterscheiden. Der Darsteller/die Darstellerin als Person ist auf der Bühne in seiner/ihrer Figur immer präsent und verändert daher die Auswirkung seiner Darstellung bewusst oder unbewusst. Die Interpretation der Figur nach gleichem Vorbild und gleichen Anweisungen

¹¹⁰ Warner, *In weiblicher Gestalt*, 1989, S.446.

¹¹¹ Fischer-Lichte, „Perzeptive Multistabilität und ästhetische Wahrnehmung“, 2006, S.134.

¹¹² Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 1983, S.15.

ist bewusst, sie ist Eigenheit des Schauspielers/der Schauspielerin. Unbewusst hingegen ist die Körperlichkeit, die er/sie mitbringt und die sich von jener der anderen Schauspieler/innen unterscheidet. Das Ergebnis weist immer eine Differenz der Aussage der Körper, trotz des Gebrauchs zum selben Zweck auf.

Der Busen einer Schauspielerin ändert daher rein durch sein äußeres Erscheinungsbild die Rezeption desselben. Bewusst durch das Verhalten der Darstellerin zu ihrem Busen, vor allem die Körperhaltung und Natürlichkeit der Nacktheit betreffend, unbewusst durch die faktische Differenz zu anderen Busen.

Das Konfliktpotential basiert auf der differenzierenden Interpretation des Inhalts des Gezeigten. Das Zeigen des Körpers, indem man ihn als Kunstobjekt benutzt, hat eine Kontextverlagerung zur Folge. Anstoß erregt also nicht die Vorführung der Brüste oder des Körpers, sondern die Umwidmung in etwas anderes. Das Subjekt wird zum Objekt und ist in diesem Fall semiotisch aufgeladen. Die Betrachter/innen werden dazu aufgefordert, nicht mehr den Menschen im Körper, sondern das Objekt Körper zu sehen. Dieser Prozess verlangt nach einer geistigen Distanz, die die Neuinterpretation des Gegenstandes ermöglicht. Oft entsteht dabei eine Unterdrückung von ethischen Fragen, welche notwendig ist, um das Kunstobjekt als ästhetisches Zeichen zu werten und ihm eigene Zeichenhaftigkeit zuzuschreiben.

Die Bedeutungsentladung des weiblichen Körpers scheitert an seiner natürlichen Zeichenhaftigkeit. Seine Anwendung als Vermittler von Eigenschaften wie Sinnlichkeit, Fruchtbarkeit, Mütterlichkeit, etc. bedingt seinen Status als Symbol. Deswegen kann der Körper der Frau nicht vollständig bedeutungsentladen werden, eine Objektivierung ist schwer. Er wird von der patriarchalen Gesellschaft akzeptiert, solange er sich in deren Umfeld befindet. Wenn die männlich-weibliche Machthierarchie jedoch aufgelöst wird, muss ein neuer Kontext zur Interpretation gefunden werden. Durch undefinierte Interpretationsgrundlagen können Missverständnisse entstehen¹¹³. Deshalb nutzen viele Künstler/innen die bereits vorhandene Symbolwirkung der Brust, um sie für ihre Zwecke umzuwidmen. Die Befreiung der Brust von ihren sinnlichen Qualitäten in Hinblick auf patriarchale Kontrollmuster wandelt sich damit in eine rein ästhetische, positive Empfindung, welche der Busen in den Betrachter/innen auslöst.

¹¹³ Vgl. Eiblmayr, *Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Reimer 1993, S.141.

„Ästhetische Bedeutung unterscheidet sich grundsätzlich von nicht-ästhetischer Bedeutung durch eine Potenzierung der prinzipiell immer gegebenen Veränderbarkeit.“¹¹⁴ Die weibliche Brust als Körperteil entspricht keiner fixierten Wahrnehmung. Ihre Bedeutung ändert sich im Kontext. Besonders in ihrer Hervorhebung auf der Bühne changiert ihre Zeichenhaftigkeit zwischen der Grenze des Körpers und des Schauspiels. Den Busen bewusst als ästhetisches Zeichen zu sehen, dessen Rezeption so transitorisch ist wie seine Poesie, verlagert das Objekt in das System der ästhetischen Zeichen. Der Körper an sich, als Materie im Raum, als Material, ist für die Zuschauer/innen fühlbar, ist durch Anwesenheit erfahrbar. Das Gesehene, auch wenn es konstanter Veränderung und Bewegung ausgesetzt ist, hat poetisch-romantischen Charakter. Es spricht nicht nur die Sinne, im Theater vor allem Seh- und Hörsinn, an, es adressiert als Botschaft die Gedanken des Publikums. Ästhetische Zeichen sind zumeist positiv aufgeladen, sind frei von der strengen Eingrenzung auf Funktion und können dadurch ihre Reizaussendung vielfach variieren.¹¹⁵

3.4 Brust im Theater

Erika Fischer-Lichte betont in ihren Werken zu Semiotik wiederholt die Dynamik der Wechselwirkung von Zeichen im Alltag und theatralen Zeichen. Die Semiotik des Theaters muss nach Fischer-Lichte durch eine Semiotik der kulturellen Systeme fundiert werden¹¹⁶. Erinnerung und Imagination sind die Grundlagen des Erkennens. Nur wenn man ein Grundwissen teilt, auf das man zurückgreifen kann, funktioniert die nicht unterbewusste Ebene der Wahrnehmung. Damit spricht Fischer-Lichte die Doppelbedeutung der theatralen Zeichen an, denn ein Zeichen am Theater hat als Ausgangsgrundlage das Objekt an sich, das Trägermaterial, und dessen primäre Bedeutung, welche ihr von der Gesellschaft gegeben wurde. Eine Brust ist daher ein Körperteil, der bestimmte Funktionen, die der Fortpflanzung dienen erfüllt. Auf der Ebene des Systems, das wir Theater nennen, werden eben jene primären Bedeutungen ein weiteres Mal mit Bedeutung versehen. So steht die

¹¹⁴ Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 1983, S.14.

¹¹⁵ Vgl. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 1983, S.14.

¹¹⁶ Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 1983, S.29.

Brust im Theater zum Beispiel für Mutterschaft, Prostitution, Alter oder Jugend. Jedem Körper ist das Potential vieler Zeichensysteme implizit. Die Regie entscheidet welche Zeichen sie den Schauspieler/die Schauspielerin nach außen kehren lässt.

Wie erwähnt, ist der Körper der Frau mit so viel Bedeutung aufgeladen, dass er zu einem ganzheitlichen Symbol für das Frausein geworden ist. Er kann sich daher nicht sinnentleeren, kann sich seiner Bedeutungen nicht entledigen. Jedoch ist es ihm möglich, die sichtbaren Zeichen der Weiblichkeit zu reduzieren, bis auf eine Hülle zu minimieren, um den neu zugeordneten Zeichen Platz zu verschaffen. So versuchen Regisseure/Regisseurinnen den vorhandenen Körper zu nutzen, indem sie die bereits bestehende Bedeutung umdeuten. Sie greifen dabei auf einen Bedeutungsfundus zurück, der sich über Jahrhunderte und Jahrtausende in der Gesellschaft geformt hat. Im Falle der theatralen Brust betrifft das vor allem deren Möglichkeit, nicht nur Zeichen für Geschlecht zu sein, sondern alle Variationen der mit der Brust assoziierten Zeichen nutzen zu können.

Die Sendekapazität des Körpers scheint unendlich. Seine semiotische Kompetenz erlaubt ihm, sich seine Grundbedeutungen als fleischliche Hülle des Menschen beizubehalten, während er sich neuen Bedeutungszuschreibungen öffnet, die ebenso in den Wissenskanon der Gesellschaft aufgenommen werden können.

Was die Brust auszeichnet ist ihr Vorhandensein. Als Körperteil ist sie stetiger Begleiter des Rumpfes, gleichzusetzen mit Gliedmaßen. Ihre Existenz ist sichtbar und allgegenwärtig. Im Unterschied zu Sprache die unterbrochen werden kann ist die Brust immer da und kann höchstens verhüllt werden. Als Informationsträger vermittelt sie in ihrer Präsentation ständig Bedeutung und ist primär eine Ausstattung der Frau zur Signalisierung von Weiblichkeit. Dazu muss sie nicht unbedingt betont werden. Die Umgangsformen mit der Brust sind, im Gegensatz zum Text, am Theater begrenzt. Sie zeichnet sich mehr durch ihre Zeichenhaftigkeit aus, als durch die Option der gestischen Miteinbeziehung oder Einbindung in das Spiel. Die unterschiedlichen Arten den Busen zu präsentieren beschränken sich eigentlich auf zwei Möglichkeiten: die Verhüllung oder die Enthüllung, deren Momente variieren können.

4. Aspekte/Funktionen/Bedeutungsvarianten der weiblichen Brust

4.1 Einleitung

Im buchstäblichen Sinn des Wortes erhaben sind die „crown jewels of femininity“¹¹⁷ oft Auszeichnung für den als weiblich geltenden Körper. Seine Positionierung an der Vorderseite des Körpers lässt den Busen der Welt begegnen.

Der französische Schönheitschirurg De Mondeville sagt über die Position der weiblichen Brust:

„The reasons why the breasts of women are on the chest, whereas other animals more often have them elsewhere, are of three kinds. First, the chest is a noble, notable and chaste place and thus they can be decently shown. Secondly, warmed by the heart, they return their warmth to it so that this organ strengthens itself. The third reason applies only to big breasts which, by covering the chest, warm, cover, and strengthen the stomach.“¹¹⁸

Er betont in seiner anatomischen Sichtweise vor allem die guten Eigenschaften der Brust. Der Busen kann jedoch auch Krankheit und Verderben bedeuten. Für viele Frauen ist er eine Last im wörtlichen und übertragenen Sinne. Frauen mit Rückenproblemen verdanken diese oft der Beschaffenheit ihrer Brust, die Anfälligkeit für Brustkrebs beim weiblichen Geschlecht ist enorm und das optische Aussehen des Busens wirkt für viele belastend. Marilyn Yalom fasst in ihrem Buch *A History of the Breast* die Macht der sowohl guten als auch schlechten Seiten der Brust zusammen:

„When the 'good' breast model is in the ascendancy, the accent falls on its power to nourish infants, or allegorically, an entire religious or political community. This was the case five thousand years ago, when female idols were worshipped in many Western and Near Eastern civilizations. It was the case five hundred years ago in Italian paintings of the nursing Madonna, and two hundred years ago in bare-breasted images of Liberty, Equality, and the new French republic.

When the 'bad' vision dominates, the breast is an agent of enticement and even aggression. This was the position taken not only by the author of Genesis, but also by the Hebrew prophet Ezekiel, who represented the biblical cities of Jerusalem and Samaria as wanton harlots with sinful breasts. And it was true for Shakespeare when he created the monstrous figure of Lady Macbeth, to mention only the most memorable of his ,bad-

¹¹⁷ Yalom, *A History of the Breast*, 1997, S.3.

¹¹⁸ Moulin, Daniel de, *A Short History of Breast Cancer*, Dordrecht: Springer 1983, S.15.

breasted' women.“¹¹⁹

Dass viele Diskussionen, die über den Busen geführt werden, traditionelle männliche Sichtweisen vertreten oder zumindest darauf basieren, eröffnet eine Spielwiese der Uminterpretationen und Neubewertungen die weibliche Figur betreffend. In jedem Falle, egal ob in der Werbung, der Modeindustrie, der Familie oder Religion stellt sich die grob formulierte Frage, wem die Brust gehört? Wer darf über sie entscheiden, wer darf begutachten, bewerten und urteilen? Wer darf Vorschriften machen und Gebote auferlegen? Wer entwickelt die Richtlinien, nach denen der weibliche Körper, respektive die Brust, bewertet werden? Relativ klar wird der Umfang der gesellschaftlichen Bereiche, die das Denken über diesen speziellen Körperteil beeinflussen, wenn man sich die Kapitelbezeichnungen von Marilyn Yaloms Werk ansieht:

„ONE- THE SACRED BREAST: GODESSES, PRIESTESSES, BIBLICAL WOMEN, SAINTS, AND MADONNAS
TWO- THE EROTIC BREAST: 'ORBS OF HEAVENLY FRAME'
THREE- THE DOMESTIC BREAST: A DUTCH INTERLUDE
FOUR- THE POLITICAL BREAST: BOSOMS FOR THE NATION
FIVE- THE PSYCHOLOGICAL BREAST: MINDING THE BODY
SIX- THE COMMERCIALISED BREAST: FROM CORSETS TO CYBER-SEX
SEVEN- THE MEDICAL BREAST: LIFE-GIVER AND LIFE-DESTROYER
EIGHT- THE LIBERATED BREAST: POLITICS, POETRY AND PICTURES
NINE- THE BREAST IN CRISIS“¹²⁰

Es gibt also kaum einen Bereich in der Kultur, in dem die Brust keine bezeichnende Rolle spielt. Im Theater finden sich alle diese Aspekte der Gesellschaft widergespiegelt. Auch wenn nicht beabsichtigt, fließt das Wissen über die Bedeutung der Brust in einer speziellen Situation in die Darstellung mit ein. Die Schauspielerin vergisst ebenso wenig, dass sie eine Frau ist wie ihr Spielpartner. Ihre Brust und ihre Weiblichkeit sind allgegenwärtig, sie sind in der Persönlichkeit der Schauspielerin enthalten.

4.2 Bedeutungsaspekt 1: Das Nährende

4.2.1 Kontaktaufnahme über den Körper

Das intuitive Verlangen des Kindes nach der Mutter, der Versorgerin, die eine Möglichkeit des Überlebens anbietet, ist ein natürlicher Urinstinkt.

„Das Einverleiben durch den Mund ist die erste der intensiven

¹¹⁹ Yalom, *A History of the Breast*, 1997, S.4.

¹²⁰ Yalom, *A History of the Breast*, 1997, S.x.

Einverleibungstechniken, die der Mensch ausbildet. Als erstes Angebot dafür kommt nur die mütterliche Brust in Frage.“¹²¹ Die Anforderungen des Kindes sind niedrig; verlangt wird Nahrung, Zuwendung und körperliche Nähe.

„Eine erste und auch fatale Konditionierung des Kindes findet beim Aneignen von Welt durch den Mund auf dem Wege der Nahrungsaufnahme statt.“¹²² Die Beziehung zur Mutter ist für Jungen wie Mädchen für den weiteren Lebensweg entscheidend. Deswegen empfinden manche Kulturen das Stillen des Säuglings als ausschlaggebend für eine funktionierende Entwicklung des Kindes.

Im Mittelalter glaubte man eine richtige Mutter erst als solche bezeichnen zu können, wenn sie ihr Kind gesäugt hat.¹²³ „Der mütterliche Körper kann dem Kinde Nähe, Geborgenheit und Wärme vermitteln, aber auch Versagung, Traurigkeit und Feindseligkeit.“¹²⁴ Der Brust als *Beziehungsorgan*¹²⁵ kommt

„[...] neben ihrer Potenz, ihrer Macht und ihrer Vereinigungsfähigkeit noch eine andere, ganz eigene Bedeutung zu: Sie ist die Verkörperung der Harmonie von Geben und Nehmen, Sinnbild der Ausgewogenheit und Abgestimmtheit, Symbol des Maßes.“¹²⁶

4.2.2 Muttermilch

„Die Fähigkeit des Nährens ist [...] eine Potenz.“¹²⁷ Die Frau und Mutter ist kein reiner Nahrungslieferant, nicht Dienstgeber oder Mittel zum Zweck, sie ist in ihrer Zuwendung, die sie dem Kind zukommen lässt, Energiespenderin und Initiatorin für den Lebenswillen und das Wohlergehen des Kindes. Die körperliche Anstrengung des Stillvorganges erfordert von der Mutter viel Aufopferung. Was nach einem sich verselbstständigenden natürlichen Vorgang aussieht, verlangt der Stillenden viel Kraft ab.

Besonders im Mittelalter barg der Stillvorgang einige Risiken. Das größte davon war die Schwächung der Mutter durch Geburt und Stillen. Die Frauen arbeiteten damals auf den Feldern und waren somit oft die

¹²¹ Brock, „Brust raus!“ 2002, S.84.

¹²² Brock, „Brust raus!“ 2002, S.85.

¹²³ Duerr, *Der Mythos vom Zivilisationsprozess*, 1997, S.145.

¹²⁴ Gödtel, *Die Brust*, 1993, S.33.

¹²⁵ Vgl. Olbricht, Ingrid, *Die Brust. Organ und Symbol weiblicher Identität*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1989, S.87.

¹²⁶ Olbricht, *Die Brust*, 1989, S.148.

¹²⁷ Olbricht, *Die Brust*, 1989, S.133.

Ernährerinnen der Familie. Denn neben der schweren Feldarbeit kümmerten sie sich noch um die Belange der Familie und waren zumeist für die Finanzen im Haushalt zuständig.¹²⁸

„Eine Ahnung, daß in früheren Kulturen die Bedeutung der weiblichen Brust besser bekannt war, vermittelt auch die Tatsache, daß weibliche Mumien in Ägypten an den Rippen sehr häufig zwei vergoldete Brustumlette trugen. Diese Brustumlette wurden besonders häufig bei Frauenmumien aus griechisch-römischer Zeit gefunden. Sie sollten offenbar den Frauen die Fähigkeit zum Nähren auch im Jenseits erhalten.“¹²⁹

Muttermilch war im alten Ägypten eine wichtige Zutat für Heilmittel und Medizin.¹³⁰ Die Milch der leiblichen Mutter galt im europäischen Raum als natürliches Gegenmittel gegen die hohe Sterberate jener Kinder, die aus Ober- oder Mittelklassefamilien in die Obhut armer Ammen gegeben wurden.¹³¹ Das Stillen wurde somit zu einer Dienstleistung, von der die stillenden Frauen leben konnten. Ihr Busen war daher ihr Kapital, welches den Erhalt einer Existenzgrundlage sicherte.

Die Aufteilung der wenigen Muttermilch auf viele Säuglinge war nicht die beste Voraussetzung für ein gesundes Kind.

„There were many fears surrounding the ‚blood/milk‘ of a stranger, not the least of which was the fear that the baby would acquire the wet nurse’s personality traits along with her milk. [...] The fear of the wet nurse’s negative influence was certainly a standard theme in seventeenth-century Dutch moral and medical literature, as it was in England and France.“¹³²

4.2.3 Das Weib, die Mutter, die Frau

So alt wie das Stillen selbst ist die Diskussion über die Selbst- oder Fremdbestimmung der Brust und die Zerrissenheit des weiblichen Geschlechts zwischen der Rolle als *Frau* oder *Mutter*. Viele Männer entwickeln, während die Frau das Kind stillt, eifersüchtige Tendenzen. Die Liebe und Zuwendung, vor allem in körperlicher Hinsicht, richten sich in diesen Monaten ganz nach dem Baby, während der Mann in seinen sexuellen Bedürfnissen oft unbefriedigt bleibt.

Der Neid der Männer die weibliche Brust betreffend bezieht sich mehr auf den erotischen als den Nährneid.¹³³ Der Besitzanspruch der Männer, die

¹²⁸ Olbricht, *Die Brust*, 1989, S.116.

¹²⁹ Olbricht, *Die Brust*, 1989, S.152.

¹³⁰ Vgl. Yalom, *A History of the Breast*, 1997, S.206.

¹³¹ Vgl. Yalom, *A History of the Breast*, 1997, S.106.

¹³² Yalom, *A History of the Breast*, 1997, S.93.

¹³³ Vgl. Olbricht, *Die Brust*, 1989, S.54.

sich erlauben über den Busen der Frau zu urteilen und zu bestimmen, steht im Gegensatz zur bedingungslosen Hingabe des Kindes zur Brust, welches seine Prioritäten klar gegen eine ästhetische Bewertung des Busens richtet.

Einer der Hauptgründe, warum Frauen Kinder nicht selbst stillten, war die Angst vor hängenden Brüsten. Ein Attribut das sie in ihrer weiblichen Anziehungskraft gemindert hätte. Abhilfe schafften Mieder und Korsetts, welche die gesamte Oberweite niederpressten. Die Ernährung des Kindes in den ersten Monaten musste dann eine Frau übernehmen, die nicht eingeschränkt war im natürlichen Gebrauch ihres Busens.

Angeblich verboten manche Ehemänner den Frauen aus diesem Grund das Stillen und holten eine Amme.¹³⁴ Dies führte jedoch dazu, dass sich die Mütter nicht mehr als solche fühlten und sich entfremdeten. Es wurde in manchen Kulturen auch als unnatürlich angesehen, dem Kind die Brust zu verweigern und dadurch den natürlichen Instinkt, für das Kind zu sorgen, zu unterdrücken. Als eine Form der Kastration kann man es als Beschränkung des Kindes ansehen, das zurückgelassen wird. Das Verweigern der Fürsorge als Akt menschlicher Kälte.

Auf der anderen Seite steht das Verschwinden der Frau in der Rolle als Mutter, bei dem kein Platz für persönliche Interessen und Ambitionen bleibt. Die Einstellung der Gesellschaft zur Mutterschaft hat sich in den letzten Jahrzehnten verändert und lässt den Frauen nun mehr Möglichkeiten, ihr Leben zu gestalten.

„Doch aus dieser neu gewonnenen Freiheit erwuchs, wie sich zeigte, ein gewisser Widerspruch. Einerseits veränderte sie merklich den Stellenwert des Mutterseins, denn gegenüber dem Kind, für das sich die Frau entschieden hatte, hatte sie nun auch höhere Pflichten.“¹³⁵

Andererseits war nun mehr Platz für Selbstverwirklichung. Gilt die Kombination von Berufstätigkeit und Mutterschaft als Quadratur des Kreises, ist sie oft für viele Frauen erfüllender, als sich nur auf eine Rolle im Leben zu beschränken. Bei vielen Müttern entwickelt sich dennoch ein Schuldgefühl gegenüber den verlassenen Kindern. Sie begeben sich in eine Abhängigkeit, die für sie einerseits sehr erfüllend, aber andererseits auch ein Stressfaktor sein kann. Es ist eine ironische Veranlagung der Frauen, die sich des Patriarchats entledigen wollen, nur um in ihrer

¹³⁴ Vgl. Duerr, *Der Mythos vom Zivilisationsprozess*, 1997, S.146-147.

¹³⁵ Badinter, Elisabeth, *Der Konflikt. Die Frau und die Mutter*, München: C.H. Beck 2010, S.13.

Mutterschaft erst recht dem Nachwuchs zu dienen.¹³⁶

Dennoch handelt es sich dabei um eine *freiwillige Dienstbarkeit*¹³⁷, die den Status der *Frau* vor jenem der *Mutter* festigt.

Mutterschaft als nicht rein menschlicher Vorgang, sondern lebenspendende Instanz bei vielen Lebewesen, ist etwas Erhabenes.

„Man müsse den Blick wieder auf die physischen Unterschiede lenken, die die Unterschiede im Verhalten nach sich zögen; die Frauen müssten wieder stolz auf ihre Rolle als Nährende sein, von denen Wohl und Schicksal der Menschheit abhänge.“¹³⁸

Sowohl im echten Leben, als auch im Film und auf der Bühne berühren Mütter, die sich für das Wohl ihrer Familie und ihrer Kinder opfern die Zuschauer/innen/mengen. „Vollends als Vater kann der Mann auf der Bühne der Frau nicht standhalten. Keine Vaterschaft treibt so die Tränen in die Augen wie Mutterschaft.“¹³⁹

4.3 Bedeutungsaspekt 2: Das Erotische

4.3.1 Erotik beim Stillen

Der Höhepunkt der Weiblichkeit ist die eigene Mutterschaft, der Beweis dafür, Leben und Zukunft der Menschheit in sich zu tragen. Für die Frau ist der Stolz auf diese Fähigkeit im Moment des Mutterwerdens am größten.

Männer empfinden die sexuelle Attraktivität einer schwangeren Frau oder Mutter unterschiedlich: Für manche entstellt die Schwangerschaft der Frau den Körper und sie finden ihn beinahe abstoßend, wohingegen andere gerade schwangere Frauen oder frischgebackene Mütter am attraktivsten finden und manchmal sogar den Anblick des Stillens als erregend empfinden.

Sofortiger Körperkontakt nach der Geburt und das Stillhormon Prolaktin¹⁴⁰ sorgen für eine innige Mutter-Kind-Beziehung.

¹³⁶ Vgl. Badinter, *Der Konflikt*, 2010, S.107.

¹³⁷ Vgl. Badinter, *Der Konflikt*, 2010, S.111.

¹³⁸ Badinter, *Der Konflikt*, 2010, S., S.69.

¹³⁹ Klinger, Kurt, *Theater und Tabus. Essays, Berichte, Reden*, Eisenstadt: Edition Rötzer 1984, S.478.

¹⁴⁰ Vgl. Sarah Blaffer Hrdy, *Mutter Natur. Die weibliche Seite der Evolution*, Berlin: Berlin Verlag, 2000, S.608.

„Nicht von ungefähr beginnt mit der Bindung an die Mutter auch die Milch zu fließen. Dabei wird eine Kette physiologischer Veränderungen in der Mutter in Gang gesetzt, ihr ganzer Körper wird von einer Welle angenehmer Gefühle überflutet. [...]. Muttersein ist untrennbar mit sexuellen Gefühlen verbunden, und es obliegt dem Kind, mit seinen Lauten, seinen Berührungen und seinem Geruch das Beste aus dem Belohnungssystem herauszuholen, das Mutter Natur geschaffen hat, damit Frauen ebendiesem Kind oberste Priorität einräumen.“¹⁴¹

Bei vielen Frauen „enterotisieren“ sich die Brüste, nachdem sie einmal gestillt haben. Die jungfräuliche Brust vergrößert sich vor dem Orgasmus und wird noch nicht mit dem Stillen in Verbindung gebracht, daher wirkt sie anziehender. Viele Frauen haben noch mehrere Jahre nach dem Stillen sexuelle Unempfindlichkeit an den Brustwarzen und Brüsten.¹⁴²

Dabei birgt das Stillen einen erotischen Faktor, der der Befriedigung durch Sexualverkehr nahe kommt. Die Mutter kann durch das Geben der Brust beinahe orgastische Zustände erreichen. Viele Frauen verspüren nach dem Stillen nicht einmal mehr das Bedürfnis nach Sex.¹⁴³

Während manche Menschen sich als *Laktophile* bezeichnen, deren Hingezogen-Fühlen zur milchgebende Brust jedoch nicht sehr anerkannt ist und die diese Vorliebe nicht öffentlich ausleben können, kommt in den meisten Gesellschaften der stillenden Mutter ein enterotisierter Status zu.¹⁴⁴

4.3.2 Nacktheit und Busen in der Kunst

Ich habe bereits erwähnt, dass sich sowohl das Schamgefühl als auch der Mysterienstatus der Brust lediglich auf ihre Verhüllung beziehen. Darstellungen in der Kunst, die sich mit Nacktheit auseinandersetzen, werden weit weniger kontrovers aufgefasst als der entblößte, lebende Menschenkörper.

Das Problem ist nicht der nackte Körper selbst, sondern die Zerbrechlichkeit, Verletzlichkeit, und das Potential zur Hässlichkeit, das er in sich birgt. Ein entstellter, verkrüppelter, dicker, alter Körper ruft im Betrachter/der Betrachterin Erinnerungen an die Schattenseiten des Lebens hervor und wird daher vermieden. Die Aufgabe der Kunst ist es, dem menschlichen Körper eine natürliche Schönheit zu verleihen.¹⁴⁵

¹⁴¹ Badinter, *Der Konflikt*, 2010, S.65-66.

¹⁴² Vgl. Foucault, *Der Gebrauch der Lüste*, 1986, S.273-274.

¹⁴³ Vgl Badinter, *Der Konflikt*, 2010, S.67.

¹⁴⁴ Vgl. Ziegler/Lambert, *Brüste*, 2012, S.40.

¹⁴⁵ Vgl. Hollander, *Seeing through clothes*, 1993, S.84.

Eva ist Verführte und Verführerin in einer Person. Sie belastet mit ihrem Verhalten auch Adam. Erst durch „[...] den Genuß der verbotenen Paradiesfrucht erkennen Eva und Adam, daß sie nackt sind, und beginnen sich zu schämen.“¹⁴⁶ Die Verhüllung der Brust entwickelte sich im Laufe der Evolution und steigerte durch den Akt des Verbergens das Interesse an diesem Körperteil. Durch diese Mystifizierung trat er in den Bereich des Schamgefühls ein. Vor allem in westlichen Zivilisationen ist der Busen ein Tabuthema. In Kulturen in welchen die Brust unbedeckt gezeigt wird, ist die Brustscham ebenfalls vorhanden, jedoch geringer.¹⁴⁷

Bei glaubhafter Nacktheit handelt es sich nicht um die von Medien konstruierte, plakative Darstellung von Nacktheit. Die Betonung liegt auf der natürlich vorkommenden Nacktheit, welche sich unter Kleidung verbirgt und durch ihre Authentizität einen großen Reiz ausübt.

Das Verhüllen der Brust schürt die Neugier, macht das darunter Verbogene noch reizvoller: „Thus all nudes in art since modern fashion began are wearing the ghosts of absent clothes – sometimes highly visible ghosts.“¹⁴⁸ Wenig Kleidung, die nur scheinbar die Nacktheit verbirgt, hat einen erotisierenden Effekt, der durch sein andauerndes Halten des Spannungsmoments verführerischer sein kann, als das Entkleiden des gesamten Körpers.

Die mangelnde Ansicht des nackten Körpers im gesellschaftlichen Leben ist Voraussetzung und gleichzeitig Grund für das Kunspotential entblößter Körper(teile). Die Ungewöhnlichkeit bestimmt ihre Erhebung in die Kunstform als Ausdrucksmittel.

In der heutigen Zeit fühlt sich der Mensch durch die körperliche Anwesenheit anderer zunehmend irritiert. Obwohl der Nacktkult und die Verehrung des menschlichen Körpers durch die Medien immer weiter getrieben werden, verunsichert die Konfrontation mit Nacktheit die Menschen. Das Zeigen des Busens am Theater ist daher ein Symbol für die Zerrüttung des gewohnten Alltagssystems, das sich von menschlicher Nähe entfernt hat.

¹⁴⁶ Götz, Christiane, „Die süße Verführung. Variationen über ein bekanntes Thema“, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Heft 80/81 (Doppelheft), Essen: Klartext Verlag, 1993, S.123-126, S.124.

¹⁴⁷ Vgl. Gödtel, *Die Brust*, 1993, S.39.

¹⁴⁸ Hollander, *Seeing Through Clothes*, 1993, S.86.

4.3.3 Fixierung des Mannes auf die weibliche Brust

Für Männer ist die Brust der Frau Symbol der Sinnlichkeit und gleichzeitig Objekt der Begierde, und daher Sinnbild für ihre Sehnsucht. Für ihre kindliche Neugier und ihrer Gier nach Besitz ist die weibliche Brust das Ziel, der Gipfel aller Reize und Attraktion, jedoch auch Gegenstand von Angst und unerfüllter Sehnsucht.

„Es muß ihm [Anm.: dem Säugling] den stärksten Eindruck machen, daß manche der Erregungsquellen, in denen er später seine Körperorgane erkennen wird, ihm jederzeit Empfindungen zusenden können, während andere sich ihm zeitweise entziehen – darunter das Begehrteste: die Mutterbrust – und erst durch ein Hilfe heischendes Schreien herbeigeholt werden. Damit stellt sich dem Ich zuerst ein 'Objekt' entgegen, als etwas, was sich 'außerhalb' befindet und erst durch eine besondere Aktion in die Erscheinung gedrängt wird.“¹⁴⁹

Der werdende Mensch ist nach Freud damit beschäftigt, sich ein reines „Lust-Ich“ zu schaffen und alles Unangenehme, alles Unlusterweckende nach draußen zu verbannen. Er stellt dem Lust-Ich die unangenehme Außenwelt gegenüber. Die beiden Einheiten sind verbunden, weil der Mensch durch seine Konfrontation mit dem Außen geprägt wird, und es dadurch in seinem Inneren einlagert.¹⁵⁰

Auf das Niveau eines Fetischs wurde der Busen durch die beinahe unerklärliche Fixierung der Männer auf die weibliche Brust gehoben. Für Baudrillard beginnt alles mit der Verführung als Tor zum Fetischismus.¹⁵¹ Der Busen, oft als „Waffe der Frau“ bezeichnet, kann von der Frau gezielt eingesetzt werden, um die gewünschte Wirkung zu erreichen. Entgegen aller patriarchalen Einbildungen, die Emanzipation der Frauen sei nur ein schwacher Versuch, durch die Aneignung von männlichem Verhalten einen ebenso mächtigen Status zu erreichen, ist für Baudrillard klar, dass es eigentlich die Männer sind, die Frauen sein wollen. Er behauptet, dass es umgekehrt gar nicht möglich sei, weil Frauen den Fetischismus an sich selbst ausführen.¹⁵² In ihrem Versuch dem Mann auf gleicher Ebene zu begegnen, behält die Frau ihre Sinnlichkeit. Diese erlangt sie nur durch ständige Arbeit an ihrer Weiblichkeit. Oft bezieht sich die Manifestation ihres Fraulichkeitsgefühls auf ihre Brüste.

Als Reizquelle fängt der Busen schneller die Aufmerksamkeit der

¹⁴⁹ Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, 1994, S.34.

¹⁵⁰ Vgl. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, 1994, S.34.

¹⁵¹ Vgl. Chlada, *Dialektik des Dekolletés*, 2006, S.116.

¹⁵² Vgl. Chlada, *Dialektik des Dekolletés*, 2006, S.116.

Beobachter als andere, weniger vielfältig konnotierte Körperteile. Es ist die Orientierung zu Sexualität und Nahrung, die den Blick des männlichen Beobachters leitet.

4.3.4 Brüste als sexuelle Attribute

„Die Natur hat beabsichtigt, daß die optischen Signale des weiblichen Körpers das vitale Interesse des Mannes finden.“¹⁵³ Um den Unterschied zwischen Dingen zu deuten greift man auf das leicht Erkennbare zurück, auf das Sichtbare. Lebewesen oder Pflanzen unterscheidet man aufgrund der sichtbaren Genitalien. Man könnte auch auf ihre Federfärbung, Felltextur, Blattform oder Ähnliches schauen, diese erfüllen aber prinzipiell dieselbe Funktion wie die weibliche Brust: sie sind ein Schmuck, der Sexualität impliziert. Die Attribute sind daher vor allem für den potentiellen andersgeschlechtlichen Partner Signale, die im weiteren Verlauf zur Fortpflanzung führen. Das Nach-Außen-Tragen von ästhetischen Attributen, die jedoch im Grunde nur dem Balzen und der Umwerbung des anderen Geschlechts dienen ist der Flora und Fauna in gleichem Maße zu eigen. Egal welches Geschlecht seine sexuellen Attribute ausstellt, diese dienen der Wertung ihres Äußeren. Sie gelten als ästhetisch, optisch angenehm und bezwecken, das Interesse des potentiellen Partners zu wecken.¹⁵⁴

Sexuelle Attribute wie der Busen gelten als ästhetisch, weil sie Anhaltspunkte für Geschlechtsreife sind und der Ausstellung von Fortpflanzungszielen dienen. Eine Hand könnte genauso erotisch wie ein muskulöser Männerbauch sein. Der Bauch lenkt jedoch den Fokus nach weiter unten und ist daher Vorbote und Signal von Geschlechtlichkeit und Kopulationsbereitschaft.

Der Busen als markantestes Merkmal der Frau fügt sich in das Gesamtbild der bevorzugten Sanduhrfigur ein. Der Umfang des Brustkorbs betont die Schmalheit der Taille, welche die Breite der Hüfte hervorhebt, die wiederum Signal für Gebärfähigkeit ist.

Deswegen hat sich die Bedeutung Sexualität-signalisierender Körperteile zu einer ästhetischen umgewandelt. Wie in der Tierwelt, bei der das Balzen ebenfalls anhand der Präsentation von Körperschmuck vonstatten geht,

¹⁵³ Gödtel, *Die Brust*, 1993, S.38.

¹⁵⁴ Vgl. Frietsch, Ute, *Die Abwesenheit des Weiblichen. Epistemologie und Geschlecht von Michel Foucault zu Evelyn Fox Keller*, Campus Forschung Band 846, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2002, S.116-118.

haben sich auch beim Menschen in einem Ästhetisierungsprozess jene Körperteile, die Sexualität signalisieren und für die Fortpflanzung relevant sind, zu Entscheidungsträgern entwickelt, die man als schön bezeichnen kann.

Attraktivität ist also eine Beurteilung aufgrund von gesellschaftlich geteilten Orientierungshilfen, auf der Grundlage ihrer sexuellen Signalwirkung.

Die Attraktivität der Brust je nach Größe ist subjektive Geschmackssache. Dennoch findet sich, vor allem durch Darstellungen in Kunstwerken belegt, in jeder Epoche, jedem Jahrzehnt ein Schönheitsideal, welches vor allem die weibliche Figur und ihre Proportionen betrifft. Im 19. Jahrhundert galten kleine, apart auseinander stehende Brüste als vornehm. Große Brüste nannte man fleischig-vulgär. Solche wurden Ammen, Bäuerinnen, Dienstmädchen und Fließbandarbeiterinnen, also Frauen niedriger Gesellschaftsschichten, zugeschrieben. Wuchtige Dekolletés setzte man mit mangelnder Sittlichkeit und Moral gleich.¹⁵⁵

Im Gegensatz dazu zeigt sich im 20. Jahrhundert vorwiegend eine Orientierung am fülligen Busen, wohingegen flachbrüstige Frauen weniger Aufmerksamkeit auf sich lenken. Dies ist vor allem in der potentiellen Veranlagung zum Stillen, der suggerierten Fruchtbarkeit begründet. Fruchtbarkeitsstatuen wie die Venus von Willendorf zeichneten sich schon immer durch ein breites Gesäß oder Becken und voluminöse Brüste aus. Diese Darstellung appelliert an den Fortpflanzungstrieb des Menschen, der Sexualtrieb schwingt durch die Programmierung evolutionärer Codes bei Fruchtbarkeitssignalen automatisch mit. Fortpflanzung ist das Ziel und die Konsequenz von Geschlechtsverkehr und alles dazu Führende ist Attribut für die Begierde, ein Mittel zum Zweck.

Frauen mit wenig Brust werden oft als unweiblich bezeichnet. Diese Diskussion soll nicht in dieser Arbeit geführt werden, jedoch kann das Faktum nicht außer Acht gelassen werden, dass das Betrachten von Frauen mit üppigen Kurven viel öfter als schamhaft empfunden wird als der Anblick einer flachbrüstigen Frau. Die Ähnlichkeit zum Kinderkörper, jenem jeglicher Sexualität und Trieborientiertheit enthobenen Objekt, dem Kind als Neutrum, könnte Grund dafür sein, dass der Betrachter/die Betrachterin den sexuellen Entwicklungsprozess der Pubertät noch nicht als fortgeschritten erkennt und somit für nichtig erklärt. Auch am Theater ist das Schamempfinden durch die nicht offensichtlich für die Zuschauer/innen

¹⁵⁵ Vgl. Ziegler/Lambert, *Brüste*, 2012, S.33.

sichtbaren weiblichen Attribute geschmälert.

4.3.5 Der Frauenkörper als Lustobjekt

Die Frau als Lustobjekt wird nach ihren sexuellen Reizen respektive der Art, wie sie diese einsetzt, beurteilt. Der Busen ist dabei das prominenteste Merkmal der Attraktivität.

„The female body has been considered to be so sexually powerful that it can overwhelm. It must be hidden.“¹⁵⁶ Es hängt aber davon ab, was man als erotisch bezeichnet. Sofern keinerlei Attraktion oder sexuelles Bewusstsein da ist, ist es nicht unbedingt zutreffend, eine entkleidete Person als erotisch zu bezeichnen.¹⁵⁷

Das Haben und Zeigen von Körper ist nur die Ausgangsbasis für den Gebrauch und Einsatz der körperlichen Reize.

„Die simple Tatsache, daß wir davon sprechen können, daß die Frau ihr Geschlecht oder ihren Körper für bestimmte Ziele 'gebraucht', ist bedeutsam. Das heißt jedoch nicht, daß ein Mann seinen Körper nicht auch auf diese Art 'gebrauchen' könnte: Er muß es nur nicht.“¹⁵⁸

Ist es also der Mann, der die Frau erotisiert? Oder ist es die Frau, die ihre erotische Wirkung lenkt und als solche wahrgenommen werden will? Wer sieht wen an und wer will angesehen werden?

Die Objektivierung der Frau folgt dem Wunsch der Männer nach Selbstschutz. Nicht die Frau ist der Gegner, sondern die sündhaften Triebe, die sie in ihm weckt und die sein Leben, seine Seele zu beschmutzen drohen. Als Statuen, Göttinnen oder ähnlich idealisierte Abbilder der realen Frau verleihen sie dem weiblichen Geschlecht eine unnahbare Qualität, die es zulässt, sie auf eine unerreichbare Ebene emporzuheben. Der Kunstcharakter dieser Abbildungen schafft einen Niveauunterschied der es ermöglicht, die Frau und ihre Weiblichkeit, mitsamt ihrer verführerischen Kraft, anzuschauen, zu vergöttern und zu begehrn. Denn sie ist nicht Fleisch und Blut, ist nicht die irdische Verführerin, die sich ihrer erotisierenden Wirkung nicht entledigen kann, sondern verleiht dem

¹⁵⁶ Orbach, Susie, *Bodies*, London: Profile Books 2009, S.115.

¹⁵⁷ Vgl. Link, Luther, *The Devil. A mask without a face*, London: Reaktion Books 1995, S.150.

¹⁵⁸ Doane, Mary Ann, „Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers“, in: *Weiblichkeit als Maskerade*, Hg. v. Weissberg, Liliane, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, S.66-89, S.78.

sexuellen Reiz Schönheit durch Unnahbarkeit.

4.3.6 Die Reizwirkung des weiblichen Körpers (in der Kunst)

Foucault geht in seinem Buch *Der Gebrauch der Lüste* näher auf den griechischen Begriff der *aphrodísia* ein, der in seiner Bedeutung für Fleischeslust, sexuelles Verlangen oder Liebesfreuden steht:

„Die *aphrodísia* sind Akte, Gesten, Berührungen, die eine bestimmte Form von Lust erschaffen.“¹⁵⁹

Damit fasst er alle Bewegungen des Körpers mit ein, die auf die andere Person attraktiv oder erregend wirken können. Beginnend mit kleinen, natürlichen Reaktionen wie Lächeln oder Lachen bis hin zum Haare-nach-hinten-Schütteln, Oberkörper-nach-vor-Schieben oder unbewusst passiven Vorgängen wie die Zurschaustellung des Halses oder eine kurze Entblößung der Schulter wirkt der menschliche Körper unter Beobachtung des aufmerksamen Bewunderers erotisierend. Der Mensch empfindet Lust, wenn er sich etwas Schöinem widmet wie Malerei, Musik oder Theater. Der Anblick von Schönheit jeglicher Form beschert ihm Genuss, der sich als körperliche Empfindung äußert.¹⁶⁰

Bei der Thematisierung der Lusthandlungen liegt der Fokus auf der Dynamik der Aktivität, die zur Lust führt.

„Diese Dynamik liegt in der Bewegung, die die *aphrodísia* untereinander verbindet, in der Lust, die mit ihnen verknüpft ist, und in dem Begehrten, das sie erwecken. Die von der Lust hervorgerufene Anziehung und die zur Lust treibende Kraft des Begehrens bilden zusammen mit dem Akt der *aphrodísia* eine feste Einheit.“¹⁶¹

Die teilweise Zersetzung dieser Zusammenhänge wird durch die Empfehlung des Einhaltens christlicher Pastorale, die Lust nicht zum Ziel der sexuellen Tätigkeit zu machen, verursacht.

Der Mensch und manche Tiere besitzen die Eigenschaft des Begehrens, „*epithymía*“, das eben durch die „*aphrodísia*“ geweckt wird. Das bewusste Verlangen der angenehmen Sache zeichnet die Sexualität des Menschen aus.¹⁶²

Die Wirkung sexueller Darstellung, ob beabsichtigt oder unbeabsichtigt erotisch, hängt von den individuellen Reizverarbeitungsprozessen des

¹⁵⁹ Foucault, *Der Gebrauch der Lüste*, 1986, S.54.

¹⁶⁰ Foucault, *Der Gebrauch der Lüste*, 1986, S.54.

¹⁶¹ Foucault, *Der Gebrauch der Lüste*, 1986, S.57.

¹⁶² Vgl. Foucault, *Der Gebrauch der Lüste*, 1986, S.58.

Betrachters/der Betrachterin ab. Zuerst erfolgt das Wahrnehmen und zeitversetzt das Erkennen. Das Urteil des Unterbewussten, ob es sich beim Gezeigten um etwas Sexuelles handelt, ist optional und von Person zu Person verschieden.¹⁶³

Bei der Entblößung des Oberkörpers entsteht eine gewisse Hierarchie der sexuellen Reize, der eindeutig erotischen Zeichen.

Dreht sich die Frau von den Betrachter/innen weg, während sie sich auszieht, kann durch das Nichtsichtbare eine Spannung aufgebaut werden. Das Zeigen des Busens ist bereits eindeutig sexuell konnotiert und wird nur durch den Fokus auf die Brustwarzen noch gesteigert. Brustwarzen sind prominente Reizquellen. Sie sind weitaus stärker sexuell konnotiert als zum Beispiel die Schultern.¹⁶⁴

Dennoch ist das Verbergen der Brust, das Nicht-Herzeigen erregend. Das Präsentieren des nackten Rückens, während man sich der Vorderansicht, der Gegenwart der Brust, bewusst ist, kann in seiner Reizung beinahe quälenden Charakter annehmen.

Im Theater nutzt man die Fangwirkung des Sexualreizes, um die Zuschauer/innen fokussieren zu lassen. Die Fangwirkung funktioniert wie ein Reflex und ist daher bei fast allen Personen gleich. Jedoch unterscheidet sich das dabei enthaltene Erregungspotential, je nach beurteilender Person.¹⁶⁵ Durch das kulturell geteilte Wissen reagiert das Publikum auf besonders betonte Reizquellen. Man unterscheidet explizite und nicht explizite Darstellung sexueller Reizquellen. Entledigt sich die Schauspielerin also auf der Bühne ihres Oberteils, so wäre die Ansicht ihres Rückens eine nicht explizite, das Zeigen der entblößten Brust eine explizite Darstellung. Das Präsentieren erfüllt nicht immer seinen Zweck, weil es nur kurzzeitig und sofort wirkt. Eine länger währende Wirkung erzielt dafür die Andeutung, also die nicht explizite Darstellung sexueller Reizquellen.¹⁶⁶

Die Reizwirkung hält meist nicht lange an. Das Hirn gewöhnt sich daran, sie wird banalisiert. Es kann eventuell sogar ins Negative umschlagen mit der Folge, dass sich die Zuseher/innen sattgesehen haben.¹⁶⁷ Der Körper

¹⁶³ Vgl. o.N., „Einleitung“, in: *Grammatik des Porno*, Eintrag vom 22.2.2012, <https://grammatikdesporno.wordpress.com/>, Zugriff am 15.03.2014.

¹⁶⁴ Vgl. o.N., „Fangwirkung und Erregungswirkung“, in: *Grammatik des Porno*, Eintrag vom 22.2.2012, <https://grammatikdesporno.wordpress.com/>, Zugriff am 15.03.2014.

¹⁶⁵ Vgl. o.N., „Fangwirkung und Erregungswirkung“, Zugriff am 15.03.2014.

¹⁶⁶ Vgl. o.N., „Fangwirkung und Erregungswirkung“, Zugriff am 15.03.2014.

¹⁶⁷ Vgl. o.N., „Reizsynergie“, in: *Grammatik des Porno*, Eintrag vom 22.2.2012, <https://grammatikdesporno.wordpress.com/>, Zugriff am 15.03.2014.

enthält durch seine Allgegenwärtigkeit und Präsenz die Wahrscheinlichkeit in seiner Faszination entwertet zu werden. Die Menschen haben es sich daher angeeignet, den Körper immer wieder neu zu interpretieren. Besonders der Frauenkörper ist durch seine Überpräsenz in den Medien gefährdet, Opfer der Reizüberflutung zu werden, die in Ignoranz umschlägt. Für die Theaterwirkung der Frauen würde dies bedeuten, dass der Einsatz ihrer sexuellen Reize sehr geplant und wenig subtil vonstatten gehen muss, um vom abgebrühten Publikum bemerkt zu werden.

„Ein Fangreiz setzt sich aus einer zentralen *Reizquelle* und einer peripheren *Reizquelle* zusammen. Bei der weiblichen Brust besteht der zentrale Reiz in der Brustwarze und der periphere Reiz in allem, was außer der Brustwarze von der Brust erkennbar ist. Pornographie impliziert die Zurschaustellung zentraler Fangreize, Erotik die peripherer Reize. Letzteres erfordert die Verdeckung zentraler Reizquellen, denn erst dadurch wird die Wahrnehmung von weniger instinktprominenten Sexualreizen (Beine, Bewegungen usw.) möglich. Sie werden nicht überlagert und können ihre Wirkung vollständig entfalten. Erotik ist insofern eine Errungenschaft der Zivilisation, also der bekleideten Gesellschaften.“¹⁶⁸

Es ist also ein Zusammenspiel wirkungsvoller Verdeckung und angedeuteter Entblößung nötig, um, besonders in einer Kulturstätte wie dem Theater, erotische Reizung zu erzielen ohne vom Inhalt der Inszenierung abzulenken.

„Auf der wirkungspsychologischen Ebene beansprucht Erotik die Fantasie des Betrachters, weil er sich das, was er nicht sieht, vorstellen muss. Erotische Reize wirken aufgrund der sich daraus ergebenden konstruktiven Gehirnaktivität und der Tatsache, dass die Vorstellung immer die individuelle Optimalvorstellung des Betrachters ist, tiefer ein als pornographische Reize, die lediglich instinktive Reaktionsmuster auslösen. Man kann davon allerdings nicht ableiten, dass eine Person umso erotischer wirkt, je mehr Kleidung sie trägt. Erotik ist nicht quantifizierbar.“¹⁶⁹

4.3.7 Verführung zum Bösen

Es ist die Macht der Frauen, den männlichen Körper und Geist dazu zu bringen, sie zu begehrten und ihnen in ihrem Lusttaumel zu verfallen. Die Eigenschaft des weiblichen Körpers, den Fortpflanzungstrieb in den Männern zu erwecken, ist grundlegend positiv. Es ist aber auch dieser Moment, in dem das Verlangen des Mannes so groß ist, dass er sich in eine untergebene Position, in eine Abhängigkeit begibt, welche das *starke Geschlecht* verunsichert.

¹⁶⁸ o.N., „Zentrale und periphere Reizquelle“, in: *Grammatik des Porno*, Eintrag vom 22.2.2012, <https://grammatikdesporno.wordpress.com/>, Zugriff am 15.03.2014.

¹⁶⁹ o.N., „Konstruktive Gehirnaktivität durch Erotik“, in: *Grammatik des Porno*, Eintrag vom 22.2.2012, <https://grammatikdesporno.wordpress.com/>, Zugriff am 15.03.2014.

Es ist also ein stetiger Machtkampf um die Selbstbestimmung der Frau in der patriarchalen Gesellschaft, der jungfräuliche Tugend und Unschuld dem „verführerischen Weib“, das machthungrig Männer mit ihren sexuellen Reizen unterwirft, gegenüberstellt.

Am Theater ist die Sexualität, die die Schauspielerin auf der Bühne zeigt, aufgrund der Produktionsgegebenheiten größtenteils fremdbestimmt. Es erfordert jedoch immer ihr Einverständnis und ihre Bereitwilligkeit, ihre privaten Ressourcen an sexuellen Reizen im Sinne der Regie zum Einsatz zu bringen.

4.4 Bedeutungsaspekt 3: Das Böse/das Schlechte

4.4.1 Die Macht der Frau über den Mann durch ihre Sexualität

„In a society that has an investment in seeing women as imperfect men, the danger points will be at those at which women reveal that they have an independent essence, an existence that is not, in fact, under male control, a power and authority that either challenges male authority, or, more dangerously, that is not simply a version or parody of maleness, but is specifically female. In romance plots, this point is reached when the wooing starts, when the woman's separateness becomes essential, and her sexual nature has to be taken into account. [...] The Renaissance fantasy about women's sexuality is that it is voracious, uncontrollable, capable of enslaving and exhausting men – that it is, in short, male sexuality out of control: the great danger in women's sexuality is its power to evoke men's sexuality.“¹⁷⁰

Jean Delumeau begründet in seinem Werk *Angst im Abendland* die negativen Konnotationen die bis heute der Weiblichkeit anhaften, in deren Möglichkeit Leben hervorzubringen oder zu zerstören. Letzteres sieht er als Grund für die unzähligen Darstellungen von Todesgöttinnen, weiblicher Ungeheuer und Teufel.¹⁷¹

Daher ist die Unterwerfung der Frau ein Mittel „[...] die Gefährlichkeit, die man ihrer grundsätzlichen Unreinheit zuschreibt, und ihre geheimnisvolle Kraft unter Kontrolle zu bringen.“¹⁷²

¹⁷⁰ Orgel, *Impersonations*, 1996, S.63.

¹⁷¹ Vgl. Delumeau, Jean, *Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1985, S.459.

¹⁷² Métral, Marie-Odile, *Die Ehe. Analyse einer Institution*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S.125.

4.4.2 Frauen als imperfekte Männer

René Altenhammer hinterfragt in *Eva, Rotkäppchen und ICH. Aufklärung einer biblischen Irritation* den Status der Verführerin Eva und der Opferrolle des Mannes und der Menschheit. Denn obwohl Eva von der Schlange verführt wurde, wird sie der Verweisung aus dem Paradies verantwortlich gemacht. Sie ist der Grund, ihre Handlung der Auslöser für die Sünde der Menschheit, die Frauen für immer in die hierarchisch dem Mann unterlegene Position gebracht hat. Die angebliche Schwäche des weiblichen Geschlechts ist ausschlaggebend für die Interpretation der Geschlechterpositionen. Heutzutage ist der Verführte in einer Opferrolle, er kann jegliche Schuld von sich weisen. Der Unterschied ist der Rahmen, in dem die Verführung passiert. Die von Gott geschaffenen Ebenbilder sollten perfekt sein und jeglicher Verführung widerstehen können.¹⁷³ Und dennoch wurde Eva verführt und übertrug ihren Fehler auf den Mann und die Menschheit.

Das Schlechte bringt das Weib auch durch seine ihm angedachte Naivität und Unwissenheit mit, den nicht vorurteilsfreien Hang zur Ignoranz und den angeblich fehlenden Drang zu tiefen Gedanken. Die Frau meint es gut und bringt dadurch Schlechtes über sich und andere. Wie im Märchen scheinen Frauen in ihrer Scheinheiligkeit und dem Mangel an Interesse an den Dingen oft in Fallen zu tappen, Dinge zu übersehen und dadurch Konsequenzen heraufzubeschwören in einer unschuldigen (und reinen) Art und Weise, wie es Männern nie passieren würde. Die Frau ist also schuld. Sie ist eine unwissende Sünderin. Ihre eventuell positiven, weil kindlichen, Charakterzüge kehren sich ins Negative um und die Frau wird zum Feind.¹⁷⁴

4.4.3 Die Verdammung zur Hexe

Aus dem Blickwinkel des männlichen Geschlechts gesehen könnte man sagen, der Mann macht die Frau für seine Freiheitsberaubung verantwortlich, weil sie es war, die ihn abhängig machte. Die Trennung von der Mutter wiederholt sich, er muss lernen sich zu distanzieren, um nicht in

¹⁷³ Vgl. Althammer, René, „Eva, Rotkäppchen und ICH. Aufklärung einer biblischen Irritation“, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Heft 80/81 (Doppelheft), Essen: Klartext Verlag 1993, S.139-142, S.139.

¹⁷⁴ Vgl. Althammer, „Eva, Rotkäppchen und ICH“, 1993, S.140.

eine Abhängigkeit zu verfallen.¹⁷⁵

„Sex war schon immer ein Geschäft unter Verliebten, doch dabei bestimmte immer die Frau den Preis. Sie ist im Besitz der Ware, und er bezahlt dafür den häufig überhöhten Preis.“¹⁷⁶

Nicht nur in der Sexualität scheinen die Frauen die Macht zu besitzen, sie sind in ihrer sichtbaren Verwitterung im Altersprozess untrügliche Veranschaulichung der Sterblichkeit des Menschen.

„Men projected onto women's bodies not only their erotic longings, but also their fears of old age, decay, and death. The antiblazon gave men an opportunity to express, through women's breasts, thighs, knees, feet, stomach, heart, and genitals, their own unconscious anxieties concerning mortality.“¹⁷⁷

Der weibliche Körper, der in seiner Vitalität und Fruchtbarkeit Herd des Lebens, Spenderin, Nährerin und Wirt für Nachkommenschaft ist, zeichnet sich durch (sexuelle) Attribute wie eine straffe Brust und ein straffes Gesäß aus, die die Frau durch aufrechten Gang und gute Haltung noch hervorhebt. Mit zunehmendem Alter werden nicht nur Brüste und Gesäß schlaffer, sondern auch die Haltung verschlechtert sich und formt so ein Bild des Verfalls. Für Männer ist diese Entwicklung, der sichtbare Rückzug von Fruchtbarkeit und Leben, Veranschaulichung der Vanitas. Der eitle Mensch möchte ewiges Leben und den Gedanken an eine verschwindende Existenz ignorieren. Somit wird das Bild der alternden Frau für Männer zur Warnung, zur Ermahnung an die Sterblichkeit. Es wird zur Versinnbildlichung der Macht der Frauen über das Fortbestehen der Menschheit: Denn wer Leben geben kann, kann es auch wieder nehmen.

Ebenso verhandelt wie die ambivalente Sexualität der Frau wird ihre Schläue. Besonders im Mittelalter beschwore man durch Hexenglauben eine Feindschaft der weiblichen Intelligenz herauf. Maria Maierhofer beschreibt in ihrer zuvor schon erwähnten Arbeit über Frauenrollen bei Nestroy die Wertung der weiblichen Schlauheit. Das Alter gilt bei Nestroy als positiv, denn es vermittelt Weisheit, Lebenserfahrung und daraus resultierend Macht und Respekt, wohingegen die Jugend als töricht, zuweilen dumm und daher als unterlegen dargestellt wird. Die positive Bewertung der Weisheit alternder Damen schlägt bei Nestroy aber auch ins Gegenteil um. Die Männerfiguren zeigen sich verängstigt gegenüber der ruhigen

¹⁷⁵ Vgl. Sonnenfeld, Klaus, *Die (un)heimliche Macht der Frauen. Ein kritischer Blick auf das „moderne“ Geschlechterverhältnis im Lichte evolutionsbiologischer, historischer und soziologischer Grundlagen*, Oldenburg: Schard Verlag 2005, S.313.

¹⁷⁶ Sonnefeld, *Die (un)heimliche Macht der Frauen*, 2005, S.313.

¹⁷⁷ Yalom, *A History of the Breast*, 1997, S.63.

Verschwörung der Frauen. Denn obwohl die weiblichen Charaktere in Nestroy's Stücken oft darauf hingewiesen werden sich zurückzuhalten, planen sie alles im Hinterhalt und beschwören damit die Angst der Männer vor stiller Weiberlist, weiblicher Verschlagenheit und Schläue, welche sanft und unbemerkt von den Männern den Verlauf der Handlung zu ihren Gunsten wenden.¹⁷⁸

„[...] bald aber steigerte sich die patriarchale Gesellschaftsordnung in den Irrsinn der Hexenverbrennungen. War schon für Paulus das weibliche Geschlecht ein Unglück, das die Gedanken des Mannes vom Himmel ablenkte, so sagt Tertullian: 'Weib, du bist die Pforte zur Hölle'. Einen Ausweg fand die Kirche erst in der Anbetung der Jungfrau Maria, die sich zu einem hehren Madonnenkult entwickelte. In diesem Zwiespalt, der sich durch das ganze Mittelalter zieht, sehen die Sexualforscher den Durchbruch der heterosexuellen Eigenschaften in den Typen des Mannes und der Frau.“¹⁷⁹

Die weibliche Sexualität und deren sichtbare Attribute scheinen im Laufe der Geschichte der Grund für die mitunter negativen Eigenschaften, die den Frauen zugeschrieben werden, zu sein. Das Bild der grausamen Frau, die ihre Sexualität nutzt, um den Mann zu unterwerfen oder gar zu besiegen, ist in den Geschichten von Judith und Salomé verdeutlicht: „Die von Grund auf grausame Frau wird zur Männerfeindin schlechthin.“¹⁸⁰

Anstatt die Kraft und Weisheit der Frauen zu preisen, wird ihnen misstraut: „Die Macht des Weiblichen glauben manche Männer nur durch Abwehr in aushaltbare Grenzen eindämmen zu können. Dazu gehören Flucht, Impotenz, Herrschaftsgebahren, Gefülsrohheit und Gewalt.“¹⁸¹

Am negativsten aufgeladen sind jene Attribute der Frau, welche für ihre Verführungskunst wesentlich sind, vor allem der Busen ist hiervon betroffen. Die Brust wird dadurch vom Sinnbild der Lebensspende und Mutterschaft zum Träger einer bösen Seele und Werkzeug der Verschlagenheit.

„Symbolic images of the cardinal vices often depicted women with their breasts uncovered and sometimes mutilated as a form of punishment. Lust, in particular, one of the supreme Deadly Sins, was commonly attributed to women and punished through the bodily organs by which the sinner had offended [...].“¹⁸²

¹⁷⁸ Vgl. Maierhofer, Männlichkeit und Weiblichkeit bei Nestroy, 2012, S.63.

¹⁷⁹ Krammer, *Das entblößte Frauenzimmer*, 1961, S.36.

¹⁸⁰ Gödtel, *Die Brust*, 1993, S.164.

¹⁸¹ Sonnefeld, *Die (un)heimliche Macht der Frauen*, 2005, S.314.

¹⁸² Yalom, *A History of the Breast*, 1997, S.32.

4.4.4 Sexualität und Teufelsanbetung

Erotik galt also als Sünde. Vor allem für die mittelalterliche Geistlichkeit war die Macht des Bösen in der Verführung und dem nackten menschlichen Leib verankert: „The Middle Ages assigned a place to eroticism in painting: it relegated it to hell! The painters of this time worked for the Church. And for the Church, eroticism was sin.“¹⁸³

Aber nicht nur die eventuell bösen Absichten oder Auswirkungen der Erotik, vor allem die Erotik des Bösen ist es, was den Menschen im Mittelalter Angst machte. Das Interesse der Menschheit für Mysterien führt dazu, dass sie unerklärte, schlechte Dinge faszinierend findet und sich dadurch leichter verführen lässt.

„In der christlichen Doktrin vom Fleisch beruht die exzessive Kraft der Lust auf dem Fall und dem Fehl, der seither die menschliche Natur kennzeichnet.“¹⁸⁴

Jahrhundertelang wurde die sexuelle Vereinigung von Mann und Frau nur von der Kirche kritisiert. In der Zeit der Hexenverfolgung galt Sexualtrieb jedoch als ein Indiz, mit dem Teufel im Bunde zu sein.¹⁸⁵ Er war Indiz für die Verführbarkeit, die sich schon bei Eva zeigte und für die Verdammung der gesamten Menschheit Schuld trägt. Die Frau ist also durch ihre Sexualität in ihrer Charakterstärke geschwächt. Nach Susic steht die Schlange in den Darstellungen Adam und Evas für die Verlogenheit Evas, für deren Schuld am Sündenfall. Diese Eigenschaften, die in Form einer Schlange dargestellt werden, wurden der Person der Eva und schließlich dem gesamten weiblichen Geschlecht zugesprochen. Aus der Schlange entwickelte sich mit der Zeit ein Drache, welcher bereits männlich assoziiert wurde, und welcher sich in die Figur des Teufels mit Schwanz und Hörner, als explizit männliches Fantasiewesen, entwickelte.¹⁸⁶

4.4.5 Hexen und Todesgöttinnen

Gemeinsam mit dem Teufel scheinen Hexen die natürlichen Gegenspieler Gottes zu sein. Dabei sind Hexen im Grunde genommen die weibliche Version von Zauberern, wissende Frauen im Besitz besonderer

¹⁸³ Bataille, George, *The Tears of Eros*, San Francisco: City Light Books 1989, S.82.

¹⁸⁴ Foucault, *Der Gebrauch der Lüste*, 1986, S.68.

¹⁸⁵ Vgl. Singer, Claire, *Das grosse Buch der Hexen. Die Geschichte eines Mythos vom Paradies bis heute*, Wien: Tosa 2004, S.56.

¹⁸⁶ Vgl. Susic, Angela, *Teufelsdarstellungen mit weiblichen Attributen, am Beispiel ausgewählter Darstellungen vom 9. bis 19.Jahrhundert*, Dipl. Universität Wien, 2003, S.5.

Fähigkeiten. Und auch der Teufel wird als gefallener Engel in seiner Boshaftigkeit oft fehlinterpretiert. Als Sinnbild des Bösen dient er der Hervorhebung der Güte Gottes.¹⁸⁷

Der im Volk schon länger verwurzelte Teufelsglaube dient im Mittelalter als Hauptunterdrückungsinstrument.

„Zu Zeiten der Hexenverfolgung war das Thema Hexen ausschließlich mit Holzschnitten, Stahlstichen und Gemälden über den ausschweifenden Hexensabbat oder die Verbrennung, Folterung und Ketzerdarstellungen illustriert. Im ausgehenden 18. Jahrhundert mit Beginn der Frühromantik erlebte das Thema eine Poetisierung. Auf einmal sah man das Fantastische, geheimnisvolle und Mystische in diesen Figuren. Die Beobachtung des persönlichen Innenlebens, die aufgrund der Individualisierung immer mehr in den Vordergrund trat, brachte es mit sich, dass die dunklen Seiten der Seele, Träume und Transzendentes immer mehr Beachtung fanden.“¹⁸⁸

Göttinnen der dunklen Seite sind, zum Beispiel, Diana, die römische Schutzpatronin, der Zauberer Herodias, die germanische Frau Holle, welche eine Dämonenschar anführte¹⁸⁹ oder Hekate. Diese war eine alte Muttergöttin aus Kleinasien. „Sie war auch die Göttin der Unterwelt und regierte dort das Reich der Toten sowie die Seelen der Verstorbenen.“¹⁹⁰

4.4.6 Die Darstellung der dämonischen Brust

Hexen und negativ besetzte Frauenfiguren werden in der Kunst oft mit vertrockneten, hängenden Brüsten dargestellt. „Die schlaffe Brust, die in manchen Kulturen als Zeichen für Fruchtbarkeit und Reife steht, gilt in unserem Kulturraum als unansehnlich, verbraucht.“¹⁹¹ Die Darstellung großer, hängender Brüste beschränkte sich zumeist nur auf Frauen, deren Berufe eine Verwahrlosung des Äußerlichen, und damit eine Nachlässigkeit mit dem Moralischen, tolerierten, zum Beispiel Ammen, Bauersfrauen, oder Hexen.¹⁹²

„Pictures of witches show them with hanging dugs, symbolizing advanced age and loss of fertility – evils in and of themselves, not to mention the witches' reputed propensity for casting spells that took away fertility or sexual potency.“¹⁹³

¹⁸⁷ Vgl. Link, *The Devil*, 1995, S.153.

¹⁸⁸ Singer, *Das grosse Buch der Hexen*, 2004, S.88.

¹⁸⁹ Vgl. Gloger, Bruno, *Teufelsglaube und Hexenwahn*, Hg. v. Bruno Gloger/Walter Zöllner, Wien u.a.: Böhlau 1999, S.19.

¹⁹⁰ Singer, *Das grosse Buch der Hexen*, 2004, S.24.

¹⁹¹ Gödtel, *Die Brust*, 1993, S.28.

¹⁹² Vgl. Yalom, *A History of the Breast*, 1997, S.75.

¹⁹³ Yalom, *A History of the Breast*, 1997, S.61.

In Märchen findet man immer wieder Abstraktionen von grotesken Riesenbrüsten oder einem schlaff herabhängendem Busen. Diese Beschreibungen bedienen die sexuelle Entwertung des erotischen Attributs, um die Figur in ihrer Attraktivität zu mindern.

Verschrumpelte Brüste als Verbildlichung der Unfruchtbarkeit, denen jegliches Leben oder die Fähigkeit Leben zu geben herausgesogen scheint. Sie sind nur mehr eine Hülle, die mahnend an der Frau herunterhängt. Sie zeigen eine Verweigerung der Lebensspende, Essenz der Weiblichkeit an, und lassen die Frau zu einem Wesen zwischen Geschlechtlichkeit und ohne Sinn und Zweck in seiner Existenz werden.

In ihrer Diplomarbeit *Teufelsdarstellungen mit weiblichen Attributen, am Beispiel ausgewählter Darstellungen vom 9. bis 19. Jahrhundert* hinterfragt Angela Susic, warum der Teufel als männliche Darstellung des Bösen plötzlich im Spätmittelalter mit weiblichen Attributen dargestellt wird. Sie fragt nach dem Grund, warum das Böse weiblich definiert und in Form künstlerischer Bildsprache derart verarbeitet wurde.¹⁹⁴

Die verschiedenartige Darstellung des Teufelstypus mit weiblichen Attributen scheint immer wieder auf.

„In mittelalterlichen Darstellungen nimmt der Teufel als Verführender manchmal das Gesicht der Eva an, aber oft hat er auch schrumpelige Zitzen – Brüste, die ihren Zweck verloren haben, die nicht mehr nähren, gleichsam als Brustwappen seiner Perversion.“¹⁹⁵

Folglich stellt sich die Frage, ob die weiblichen Attribute nur der grotesken Verzerrung der Gestalt dienen sollten oder den weiblichen Anteil am Bösen betonten? Teufels- und Dämonenfiguren stellten große, pendelnde Brüste, zur Symbolisierung ihrer korrupten Natur zur Schau.¹⁹⁶ Als Gegentypus zur göttlichen „Maria lactans“, welche mit ihrem unbefleckten Busen Christus und die Menschheit nährt, bedeuten die langen, ausgedörrten Brüste von Teufelsgestalten das Versiegen der Milch der Häresie.¹⁹⁷ „Viele der Teufelsdarstellungen transportieren aber nicht nur die Komponente des Bösen in jeglicher Ausformung, sondern vor allem auch die Koppelung mit dem Sexuellen und der Erotik.“¹⁹⁸

¹⁹⁴ Susic, *Teufelsdarstellungen mit weiblichen Attributen*, 2003, S.5.

¹⁹⁵ Warner, Marina, „Altes Weib und alte Vettel: Allegorien der Laster“, in: *Literatur-Kultur-Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Band 3: Allegorien und Geschlechterdifferenz*, Hg. v. Inge Stephan/Sigrid Weigel, Köln: Böhlau Verlag 1994, S.51-60, S.58.

¹⁹⁶ Vgl. Yalom, *A History of the Breast*, 1997, S.32.

¹⁹⁷ Vgl. Susic, *Teufelsdarstellungen mit weiblichen Attributen*, 2003, S.22.

¹⁹⁸ Susic, *Teufelsdarstellungen mit weiblichen Attributen*, 2003, S.10.

4.4.7 Böse versus Gut

Marion Kobelt-Groch untersucht in ihrer Arbeit *Judith macht Geschichte. Zur Rezeption einer mythischen Gestalt vom 16. bis 19. Jahrhundert* das Phänomen der bildlichen Darstellung von Gut und Böse. Bei der Auseinandersetzung mit mittelalterlichem Bildwerk muss miteinbezogen werden, dass zu dieser Zeit die meisten Menschen Analphabeten waren. Die Bilder dienten nicht nur der Illustration des Textes, sondern malten für die Betrachter/innen die moralischen Zustände der Figuren nach.

Kobelt-Groch zeigt anhand der *Judith und Holofernes* Abbildungen, inwieweit die Darstellung der Frauenfiguren, von der Helden und der sie begleitenden Magd, die Interpretation der Geschichte beeinflussen kann.¹⁹⁹ Im Gegensatz zur glorifizierten, schönen Judith erscheint die Magd in den Bildern fast immer als alte Frau. „Je nach Darstellung erinnert sie an eine Hexe oder Kupplerin, ein debiles oder androgynes Wesen und sogar den Tod in weiblicher Gestalt.“²⁰⁰ Der Altersunterschied der Frauen kann als Zeichen des gemeinsamen Lebensweges und des dabei entstandenen Vertrauens gedeutet werden. Kobelt-Groch stimmt dieser Deutungsart nicht zu. Wahrscheinlicher als eine tiefgehende Freundschaft von Edeldame und Magd erscheint ihr die Möglichkeit, dass eine weise, alte Frau auf hinterlistige, intrigante Art Einfluss nimmt auf das ihr anvertraute dumme junge Mädchen.²⁰¹

Kobelt-Groch fasst die Interpretation der ikonographischen Zeichen zusammen:

„Holofernes ist nicht allein das Opfer weiblicher Schönheit und Verführungskunst, sondern auch listiger Intrigen, kalter Schlächtergrazie und tödlichem Einvernehmen zwischen göttlich inspirierter Jugend und teuflischem Alter.“²⁰²

Die beiden Frauenfiguren stehen somit versinnbildlichend für die zwei Seiten der Frau. Beide Sinnbilder, sowohl das Göttliche, als auch das Teuflische sind Mittel der Macht die Männer zu unterwerfen.

Die zunehmende Sexualverdrängung im Mittelalter förderte die beinahe psychopathische Frauenfeindschaft der Geistlichkeit und steigerte

¹⁹⁹ Vgl. Kobelt-Groch, Marion, *Judith macht Geschichte. Zur Rezeption einer mythischen Gestalt vom 16. bis 19. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink Verlag 2005, S.240.

²⁰⁰ Kobelt-Groch, *Judith macht Geschichte*, 2005, S.240.

²⁰¹ Vgl. Kobelt-Groch, *Judith macht Geschichte*, 2005, S.252-253.

²⁰² Kobelt-Groch, *Judith macht Geschichte*, 2005, S.263.

gleichzeitig die Verklärung des Jungfrauenideals der Mutter Gottes.²⁰³ Die Madonna, als Gegenspielerin des Teufels, wird wegen ihrer Reinheit und Unschuld um Erlösung angerufen. Die Darstellung der Unschuld ist mit dem Gedanken an das Paradies und den Garten der Lüste verbunden und akzentuiert die Sittlichkeit und hohe Moral der Muttergottes, indem sie die Schwäche und Verderbenheit der Eva betont. Evas Frauenbild der Verführerin und Verderberin stellte man jenes der Jungfrau Maria entgegen, welches für Reinheit, Unbeflecktheit, und Frömmigkeit stand. Das Bild von der Gottesmutter ist der Inbegriff der Asexualität.²⁰⁴

„Sowohl die weiblichen Gottheiten der Frühzeit wie auch die individuelle Mutter *haben* einen lebenspendenden, nährenden und einen todbringenden, verschlingenden Aspekt. Solange Tod und Leben zusammenhängen, hat jedoch das Verschlingende zumindest nichts Teuflisches an sich. [...] Für uns aber, die wir, ob wir wollen oder nicht, 2000 Jahre Spaltungsgeschichte verinnerlicht haben, ist es ein durchaus blasphemisch wirkendes Wagnis, in ein und derselben 'Höhle' die gute Mutter *und* die böse Stiefmutter, die Heilige *und* die Hure, die Maria *und* die Hexe gleichzeitig zu sehen, also das Getrennte wieder in eins zu fügen.“²⁰⁵

Die Darstellung der Frau im Alltag oder Theater basiert auf all diesen Facetten des Weiblichen und deren unterschiedlichen Interpretationen.

4.4.8 Hexenfiguren und alte Vettel im Theater

Im Theater und in literarischen Texten unterscheidet man die Figur der Hexe, als Zauberin und der alten Vettel, einem alten Weib, dem zumeist negative Eigenschaften zugesprochen werden. Letztere gilt als sexuell unattraktiv, dafür aber gerissen, hinterhältig und böse. Die eigentliche Bedeutung der Bezeichnung „Vettel“, nämlich die einer Person fortgeschrittenen Alters, tritt in den Hintergrund. Stattdessen haften dem Begriff vor allem Eigenschaften wie Liederlichkeit, Unzucht und hexenhaftes Aussehen und Wesen an.²⁰⁶

„Vettelhaft“ als Adjektiv kann sowohl eine Anspielung auf fortgeschrittenes Alter, als auch als Andeutung von Charakterschwächen wie Untreue, Bosheit, Unzucht, oder Hinweis auf äußere Hässlichkeit sein.²⁰⁷

²⁰³ Scherf, Dagmar, *Der Teufel und das Weib. Eine kulturgeschichtliche Spurensuche*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1990, S.228.

²⁰⁴ Vgl. Singer, *Das grosse Buch der Hexen*, 2004, S.46.

²⁰⁵ Scherf, *Der Teufel und das Weib*, 1990, S.188.

²⁰⁶ Vgl. Grimm, Jakob/Wilhelm Grimm, „vettel“, in: Deutsches Wörterbuch, Band 26, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991, Spalte 24.

²⁰⁷ Vgl. Grimm/Grimm, „vettelhaft“, 1991, Spalte 27.

„[...] vettel verbindet sich gern mit bezeichnenden attributen, je nach dem zusammenhange werden alter, häszlichkeit, hexenhaftes aussehen, unzucht, geilheit, kupplerisches wesen, zanksucht betont oder verschiedene eigenschaften zusammen gedacht.“²⁰⁸

Im Theater findet man die Figur der Vettel als Verbildlichung des schlechten Weibes. Die Bezeichnung ist durchwegs negativ konnotiert und wird sowohl als Figurenbezeichnung, als auch Beschimpfung angewendet. Auch wenn die Ausdruck nicht auf eine Frau angewendet wird, ist ihre Bedeutung eindeutig dem Weiblichen zugeschrieben.

Bereits in den Ordensdramen des Jesuitentheaters versuchten die Geistlichen in ihren theatralen Ereignissen ein Weltbild zu zeigen, für das sie lebten. Dafür nahmen sie Anleihen in den Stoffen von Mythen, Legenden und der Historie, deren Erscheinungen, himmlische oder höllische Mächte, Heilige, Verkörperung von Tugenden, Dämonen und Hexen. Diese dienten ihnen, zu zeigen wie diese das irdische Leben durchdringen.²⁰⁹

Eine sexuell aufgeladene Hexenfigur findet man auch in *Calisto und Melebea*, zwischen 1527 und 1530 von einem anonymen englischen Autor, nach dem Vorbild Fernando de Roja's *La Calestina*, verfasst.²¹⁰ Die angebliche Hexe Calestina stellt sich selbst nicht nur als Kupplerin vor, sondern verlangt nach persönlicher sexueller Erfüllung. Weiters finden sich im Text vermehrt Hinweise auf ihre Involvierung in Prostitution.

„Her lust is a hint that Calestina is a witch because in the *Malleus maleficarum* female lust was defined as the major reason for witchcraft. Such an attitude proves that carnal desires were despised in women in sixteenth-century England. Celestina identifies herself with lechery by admitting to being a whore.“²¹¹

Sie ist daher die Personifikation der erotischen Hexe und der drohenden Todesfigur in einem. Trotz der Andeutungen über ihre sexuelle Aktivität, beschreibt sie selbst im Verlauf des Stückes ihr fortgeschrittenes Alter und stellt sich als verhunzelt und unzumutbar dar.

Diese Vorstellung entspricht dem Bild das der mittelalterliche Klerus vom bösen Weib schuf. Dieses widerspricht jedoch jeglicher Logik: Eine alte,

²⁰⁸ Vgl. Grimm/Grimm, „vettelhaft“, 1991, Spalte 25.

²⁰⁹ Vgl. Rommel, Otto, *Die Maschinenkomödie*, Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe 13: Barock: Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater, Band 1, Leipzig: Reclam 1935, S.7-8.

²¹⁰ Tatzl, Dietmar, *Secret, Black, and Midnight Hags. The Conception, Presentation and Functions of Witches in English Renaissance Drama*, Austrian Studies in English, Hg. v. Holger Klein/Manfred Markus/Herbert Schendl, Volume 93, Wien: Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung 2005, S.57.

²¹¹ Tatzl, *Secret, Black, and Midnight Hags*, 2005, S.58.

verhunzelte, hässliche Frau kann nur schwerlich die Verführungs kraft ausüben, die den Hexen zugesprochen wurde. Den Vorgang der erotischen Sexuierung mit Magie zu erklären ist eine Option, die das verklärte negative Bild bestätigt.

In William Rowleys *The Birth of Merlin* (1597-1621) entspricht die Figur der Artesia jener schönen Verführerin, die ihre Reize mit Kalkül einsetzt und von der, aus dem Erfolg ihrer Manipulation resultierenden, Macht Gebrauch macht.²¹²

„Her lust for power also agrees with her preception as a witch by the Britons. Moreover, Artesia knows how to manipulate others and make them bend to her will. [...] Furthermore, her heartlessness reduces her femininity and provides her with characteristics of the man-like virago. On the other hand, her beauty underlines her feminine physical appearance and therefore contrasts with her inhuman cruelty.“²¹³

Das Bemerkenswerte an Richard Brome's *The Witches of Lancashire* ist dessen Darstellung der drei Hexen als komplett unterschiedlich, die in Vertretung für alle Frauen stehen, von der jungen attraktiven bis alten dicken, oder alten dünnen. Von glücklicher Ehefrau zu trauriger oder böser Witwe.²¹⁴ Brome hebt dadurch die Allgegenwärtigkeit der weiblichen Verführungs kraft, ob körperlich oder geistig hervor.

In Philipp Hafners volkstümlichen Stücken, in denen er genau beobachtete Wiener Typen herausarbeitet, kommen wiederholt weinerliche Frauenzimmer, schlaue Witwen oder kluge Frauen, sowie Hexen und Zauberer vor.²¹⁵ Er benutzt Parodie und Satire als Mittel, um seine 1762 in Wien entstandene *Hexe Megära*, durch Entledigung aller Bühneneffekte, von anderen Maschinenkomödien zu unterscheiden.²¹⁶ Er versucht die Sympathien für sein Hexenfigur zu wahren, denn obwohl sie Zauberkräfte besitzt und den Hexensabbath feiert hilft sie den Liebenden. Dennoch spricht selbst sie von den unzähmbaren Leidenschaften der Frauen, die in ihrer Lust unstet von einem Mann zum nächsten wandern.²¹⁷

²¹² Tatzl, *Secret, Black, and Midnight Hags*, 2005, S.71.

²¹³ Tatzl, *Secret, Black, and Midnight Hags*, 2005, S.81.

²¹⁴ Vgl. Tatzl, *Secret, Black, and Midnight Hags*, 2005, S.120.

²¹⁵ Vgl. Maierhofer, *Männlichkeit und Weiblichkeit bei Nestroy*, 2012, S.18, siehe Stücktitel 1760: „Antwortschreiben eines weinerlichen Frauenzimmers“.

²¹⁶ Vgl. Hafner, Philipp, *Philipp Hafners Gesammelte Werke*, Hg. v. Ernst Baum, Schriften des Literarischen Vereins Wien, XIX, Band 1, Wien: K. u. k. Hofdruckerei u. Hof-Verlags-Buchhandlung Carl Fromme 1914, S.65.

²¹⁷ Vgl. Hafner, *Philipp Hafners Gesammelte Werke*, 1914, S.171.

5. Nackte Brüste auf offener Szene

5.1 Einleitung

Der Mensch besitzt viele erogene Zonen, die dem Menschen zur Lustgewinnung dienen. Die Erziehung dient dazu diese erogenen Zonen auf die zur Fortpflanzung nötigen einzuschränken. Die weiblichen Brüste sind per se keine Fortpflanzungsorgan, sie sind jedoch überlebensnotwendig und daher entsprechend bedeutend für die Lebenserhaltung des (neugeborenen) Menschen.²¹⁸

Dabei gelten Brustwarzen als eine der attraktivsten erogenen Zonen am Körper von Mann und Frau. Bei der Frau befindet sich diese auf einer Fettansammlung die optisch ansprechend ist und gleichzeitig ihre Wichtigkeit für das Fortbestehen der Menschheit behauptet. Der Betrachter/Die Betrachterin erfasst nicht nur die Brustwarze sondern auch die Brust an der sie sitzt.

Bei Männern ist die Bedeutung der Brust reduziert. Obwohl die Brustwarze sehr sensibel ist, ist sie im Vergleich zum Busen weniger optisch ansprechend und oft unter der männlichen Brustbehaarung verborgen.

Ich gehe in dieser Arbeit davon aus, dass das Publikum das Geschlecht der Person auf der Bühne beachtet. Sowohl das eigentliche, als auch das dargestellte. Letztgenanntes zu bemerken ist ausschlaggebend für die richtige Deutung des Geschehens auf der Bühne. Manchmal ist es jedoch beabsichtigt auch das Geschlecht des/der sich dahinter verborgenen Schauspielers/in ebenfalls zu bemerken. Für die Zuseher/innen ist das Oszillieren in der Wahrnehmung zwischen dem Darsteller/innen/geschlecht und dem Rollengeschlecht eine Herausforderung. Die Zurschaustellung der weiblichen Brust am Theater kann in verschiedenen Stadien der Entblößung und je nach Kontext anderes empfunden werden. Von der nur angedeuteten Entblößung bis hin zur vollständigen Präsentation des Busens geht es um ein damit vermitteltes sexuelles Bewusstsein.

In den folgenden Kapiteln versuche ich anhand von Beispielen die unterschiedlichen Arten der Entblößung des Busens und deren Wirkung für die Inszenierung und das Publikum zu erklären.

²¹⁸ Vgl. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, 1994, S.118.

5.2 Andeutung

5.2.1 Einleitung

Körperkonzepte am Theater existieren in ihrer temporären Erscheinung vielleicht anders als in der kontextuellen Verortung des Gesamten, in diesem Fall der Inszenierung. Ihre Lesbarkeit bezieht sich zuerst auf das unmittelbar Wahrnehmbare und wird erst danach in den kulturellen Kontext seines Aufscheinens gesetzt und dahingehend interpretiert.

So kann eine, durch ein rutschendes Oberteil verursachte, nackte Schulter, die ein baldiges Freilegen des Busens andeutet, als Frivolität der Trägerin gedeutet werden. Erkennt man aber, dass das Kostüm etwas zu groß ist und durch ausladendes Gestikulieren der Darstellerin verrutscht ist, verlagert diese Erkenntnis die Interpretation auf die Ebene des Situativen. Die großen Bewegungen deuten auf eine emotionale Affekterregung der Figur hin, zum Beispiel einen Streit. Dahingehend wäre der Ausgangspunkt für die entblößte Schulter ein negativer Erregungszustand, der jeglicher Erotik entbehrt und (beinahe) unabsichtlich geschieht. Die Gestaltung des Kostüms birgt natürlich das Potential einer möglichen Entblößung, dient aber zur Zeichnung der Figur. Es engt die möglichen Lesarten ein, indem es suggeriert, dass die Figur entweder ungeplant zu großer Kleidung trägt, die das Verrutschen von Trägern gewährleistet, jedoch das Gegenteil erhofft wird, oder ein geplant großes Kostüm, an dem sich der generelle Kleidungsstil der Figur abzeichnen soll, welcher demnach erotisches Reizpotential nicht ablehnt.

5.2.2 Burgtheater: *Mittsommernachtssexkomödie*²¹⁹

In Woody Allens *Mittsommernachtssexkomödie* gehen drei sehr unterschiedliche Paare ebenso different mit ihrem Sexleben um.

„Andrew, ein Anlageberater und Hobbyfinder, und seine Frau Adrian erwarten Leopold, einen Schubert-Lieder singenden Philosophieprofessor, und dessen Verlobte Ariel sowie den Arzt und Frauenheld Maxwell, der sich für dieses Wochenende die unkomplizierte, sexbejahende Krankenschwester Dulcy angelacht hat. Andrew und Adrian haben Probleme im Bett, außerdem hat Andrew seiner Frau verschwiegen, dass er Ariel von früher kennt und sich beinahe einmal in sie verliebt hat. Bei

²¹⁹ *Mittsommernachtssexkomödie*, Regie: Matthias Hartmann, Bühne: Stéphane Laimé, Kostüme: Tina Kloempken, Licht: Peter Bandl, Burgtheater, Premiere Spielzeit 2012/13.

einem gemeinsamen Ausflug in den nahegelegenen Wald geraten alle Paar-Beziehungen ins Wanken und die erotischen Anziehungskräfte des Unbekannten verstärken sich.“²²⁰

In einer sexuell geladenen Szene zwischen Maxwell (Roland Koch) und Dulcy (Liliane Amuat) trägt diese ein Unterhemd mit locker sitzenden, dünnen Trägern, die sich mit vermehrter Gestikulation der jungen Dame ihre Schultern abwärts bewegen. In den Momenten des heftigen Flirtens der beiden Verliebten wartete das Publikum begierig darauf, dass die Träger entweder von selbst herunterrutschen und somit den Busen des Mädchens freilegen, Maxwell ihr das Unterhemd wieder an die richtige Position rückt, oder aber ihr dieses auszieht. Die Erwartung der entblößten Brust, durch die betont locker sitzenden Träger, spannt die Zuschauer/innen auf die Folter. Es zeigt jedoch deutlich, dass die Brust nicht gezeigt werden muss. Gezeigt wird die Willigkeit des Mädchens mit dem Mann sexuell zu verkehren. Der lockere Träger symbolisiert ihre Bereitschaft zu sexuellen Handlungen. Denn ebenso wie die Träger, könnten auch ihre Hemmschwellen fallen.

Nicht in dieser, sondern in einer darauf folgenden Szene vollzieht das Liebespaar den sexuellen Akt, nicht sichtbar, hinter Büschen versteckt. Nach der nackten Neckerei zeigt sich Dulcy dem Publikum an der Rampe, wobei sie sich lediglich mit einem großen Blatt bedeckt. Als sie sich zum Abgang nach hinten umdreht, präsentiert sie dem Publikum ihre Kehrseite in ihrer Nacktheit. Die gesamte Szene ist sehr delikat und ästhetisch inszeniert. Sie zeigt aber auch, dass die Rückenansicht, das Hinterteil der Schauspielerin weniger erotisch aufgeladen ist als ihre Brust. Denn die Schauspielerin, oder die Regie, halten es nicht für nötig, ihre Rückseite zu bedecken. Die Situation hätte es ihr durchaus erlaubt, beim Umkehren das große Blatt zu wenden.

Das vermeintliche Nichtbeachten aller auf ihre Nacktheit gerichteten Blicke widerlegt das Mädchen, indem sie bei der Verdeckung der Frontalansicht genau auf das Verdecken des Busens achtet.

Bei einer derart sexuell konnotierten Figur, so wie sie in dieser Inszenierung dargestellt wird liegt die Erwartungshaltung des Publikums hoch, die Erotik durch nackte Haut präsentiert zu sehen. Die Hoffnung der Zuschauer/innen einen Blick auf die ansehnlichen Körperteile erhaschen zu können, erhöht das Adrenalinlevel und steigert gleichzeitig die

²²⁰ o.N., „Werkbeschreibung: Mittsommernachtssexkomödie“, *Homepage Burgtheater*, http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1315049, Zugriff am 28.09.2014.

Aufmerksamkeit.

5.2.3 Theater in der Josefstadt/Kammerspiele: Cabaret²²¹

In der Inszenierung des Musicals *Cabaret* in den Kammerspielen des Theaters in der Josefstadt zeigten sich die Tänzerinnen des fragwürdigen Etablissements Kit-Kat-Club, welches Handlungsort des Stücks ist, nur leicht bekleidet in Negligées. Die Kostümierung signalisiert Verruchtheit, daher sind herunterfallende Träger, durchsichtige Oberteile und „Nippelblitzer“ kein Grund für Aufregung. Das Setting entschuldigt die Entblößung. Dies trifft ausschließlich auf die Nebenfiguren zu, vor allem Sally Bowls Mitbewohnerin, bei der durch nachlässigen Kleidungsstil mehrmals der Busen zu erahnen und schlussendlich auch zu sehen ist. Niemals, obwohl ebenfalls wenig bekleidet, kann man bei der Hauptfigur den Busen sehen. Die transparenten Oberteile, durch deren Spitzen man die Brustwarzen erahnen kann, sind kein Bestandteil der Protagonistinnengarderobe, sondern für die Bekleidung ihrer Kolleginnen im Kit-Kat-Club vorgesehen. Es ist ein Versuch den Schein des Anstands wahren, der Figur der Sally (dargestellt von Ruth Brauer-Kvam) ihre in ihren innersten Träumen vergrabene Redlichkeit zu lassen und sie nicht auf eine Stufe mit den anderen Mädchen zu stellen: Sie ist respektabel, sie zeigt ihre Brust nicht.

Der Erotikfaktor der entblößten Brust ist wegen seiner eigentlichen Bestimmung fern von der Performance des Etablissements, entladen: Nur in der Show im Kit-Kat-Club funktioniert der Busen als Stimulator. Im Privatleben der Tänzerinnen ist seine Existenz, ob bedeckt oder unbedeckt natürlich und somit nicht sexuell konnotiert. Die Tatsache, dass die Brust bei manchen Mädchen immer wieder auch in privater Umgebung hervorblitzt, begründet die Meinung über ihr Dasein als schlampige, nicht ehrbare Mädchen. Eine Zeichnung, die dazu dient, die intellektuell höhere Klasse der Hauptfigur Sally zu betonen.

Die Entblößung nebensächlich erscheinen zu lassen unterstützt den keinesfalls provokanten, eher zurückhaltend unterhaltsamen Tenor der Produktion.

²²¹ *Cabaret*, Regie: Werner Sobotka, Bühne: Amra Bergman-Buchbinder, Kostüme: Elisabeth Gressel, Musikalische Leitung: Christian Frank, Choreografie Ramesh Nair, Kammerspiele des Theater in der Josefstadt, Premiere Spielzeit 2010/11.

5.2.4 Burgtheater: Elektra²²²

Wie sehr das Kostüm, durch sein Bedecken des Körpers entblößend wirken kann zeigt, zum Beispiel, das anthrazitfarbene Kleid der Klytämnestra in Michael Thalheimers Inszenierung von *Elektra* am Wiener Burgtheater. Das Kleid ist in einen Oberteil und einen Rock unterteilt. Dieser ist durch viele Lagen eines transparenten Materials voluminös und blickdicht, wohingegen das Oberteil aus nur einer dieser Lagen besteht. Wie eine Zensur des Busens verläuft just in Höhe der Brustspitzen ein circa 10cm breiter Stoffeinsatz aus blickdichtem Material quer über den Torso der Schauspielerin Catrin Striebeck. Es scheint, als ob die Brustwarze einen erotischen Anhaltspunkt für die sinnliche Freizügigkeit der Wahnsinnigen bietet. Um dem Inhalt zu gebieten versucht man, ihre Blöße zu verbergen.

Die Transparenz des Stoffes scheint nur wie ein leichter Schleier über den Oberkörper der Darstellerin gelegt und lässt jede Abzeichnung von Schlüsselbein, Brustbein, Bauchnabel und Rippen klar erkennen. Wie ein Hauch von Bekleidung bedeckt das Kleid Klytämnestra weniger, als es ihren Körper zur Schau stellt. Wie in einem Museum, wie hinter Glas, befindet sich hinter der textilen Hülle der Frauenkörper in seiner Sinnlichkeit und Zerbrechlichkeit. Es ist der Körper einer Wahnsinnigen, einer Frau, die nicht mehr zwischen Realität und Traum unterscheiden kann und ihren Impulsen gedankenlose Handlungen folgen lässt. Es ist ein gespaltener Frauenkörper: zerrissen zwischen seiner Weiblichkeit und der Bürde der psychischen Krankheit, die ihn entzweit.

Er ist nicht mehr nur weibliches Fortpflanzungswerkzeug, sinnlicher Anlaufpunkt der Evolution, sondern Behausung für physischen und psychischen Ruin. Daher befindet er sich sichtbar, wie hinter Glas, und doch geschützt vor der Außenwelt, um den Zuschauer/innen/n einen kurzen Blick auf den intakten Frauenleib, der der Liebe und Zuneigung noch mächtig ist, erhaschen zu lassen.

²²² *Elektra*, Regie: Michael Thalheimer, Bühne: Olaf Altmann, Kostüme: Katrin Lea Tag, Musik: Bert Wrede, Licht: Friedrich Rom, Dramaturgie: Klauss Missbach, Burgtheater, Premiere Spielzeit 2012/13.

5.2.5 das TAG: Von Mäusen und Menschen²²³

„Der Wanderarbeiter George und sein bärenstarker, aber geistig zurückgebliebener Freund Lennie ziehen als Erntehelfer durch die Lande. Ihr größter Wunsch ist es, irgendwann ein eigenes Stück Land gemeinsam zu besitzen. Doch dieser Traum vom besseren Leben zerplatzt, als Lennie eines Tages alleine auf die schöne Frau seines neuen Chefs trifft [...]“²²⁴

Die beiden Arbeiter haben ihren letzten Job verloren, weil Lenny (Erol Raymond Uensalan) schönen, weichen Dingen nicht widerstehen kann und einer Frau zu nahe gekommen ist. Nun im neuen Job versucht George (Gottfried Neuner) seinen intellektuell eingeschränkten Freund mit der unbändigen Kraft zurückzuhalten. Dies erweist sich als schwierig, als die Frau des neuen Juniorchefs (Elisabeth Veit), die von allen als Hure und Schlampe verhöhnt wird, auf der Bildfläche erscheint. Ihr schlechter Ruf eilt ihr voraus, stellt sich aber nur teilweise als wahr heraus. Lenny hört ihr schweigend und zurückhaltend zu, als sie sich zu seinen Füßen legt und ihm ihr Leid klagt. Sie glaubt, er würde sie verstehen, weil er in seiner naiven Art noch so kindlich ist und nicht so sexsüchtig und oberflächlich wie die anderen Arbeiter.

Sie gesteht, dass sie ihren Mann gar nicht liebe, nur eine verzweifelte Schauspielerin mit dem Traum von einer großen Filmkarriere in Hollywood ist. Ihre Annahme der neureiche Juniorchef könnte ihr bei ihrem Aufstieg behilflich sein, bereut sie nun, da sie auf dem Bauernhof festsitzt. Dass sie wirklich jemals mit irgendwem anderen als ihrem Mann geschlafen hat bleibt Hörensagen und lässt eher das Gegenteil vermuten. Sie scheint nur jemanden zu brauchen, der ihr zuhört und Aufmerksamkeit schenkt. Lenny tut dies zwar, sie lässt ihn aber zu nah an sich heran. Obwohl er weiß, dass er sie nicht berühren darf, gestattet sie ihm ihr Haar zu streicheln. Er wird immer heftiger und als sie versucht ihn zu stoppen und sich zu wehren gerät seine Kraft außer Kontrolle und er bricht ihr das Genick.

Ihr Kleid ist sehr offenherzig: Am Ausschnitt hat es drei kleine Knöpfe, die offengelassen wurden, sodass der pinke BH unter dem roten Kleid immer wieder hervorblitzt. Es ist die Andeutung der Verführung, das Vortäuschen dessen was darunter liegt. Es zeigt nur einen Vorgeschmack, offenbart jedoch, durch das Tragen von Unterwäsche, nichts. Es ist die

²²³ Von Mäusen und Menschen, Regie: Margit Mezgolich, Ausstattung: Alexandra Burgstaller, Dramaturgie und Dramaturgie: Tina Clausen, Musikalische Arrangements: Ludwig Bekic, Musikalische Einstudierung Andrés Garcia, Licht: Sabine Wiesenbauer/Hans Egger, das TAG (Theater an der Gumpendorferstraße), Premiere Spielzeit 2012/13.

²²⁴ o.N., „Werkbeschreibung: Von Mäusen und Menschen“, Homepage das TAG, <http://dastag.at/produktionen/maeuse/>, Zugriff am 10.12.2014.

bekleidungstechnische Verführung in ihrer ästhetischsten Form, welche nur erahnen lässt. Mit dieser Art sich zu kleiden bringt die Frau des Vorgesetzten ihren Mann und dessen Arbeiter zum Rasen.

Der Busen, obwohl von einem BH verhüllt, symbolisiert die für Lenny unerreichbare Zuneigung der Frauen, von denen er sich fernhalten soll. Er ist kein Zeichen für die boshafte Absicht, Männer zu verlocken, obwohl die weiblichen Rundungen der Schauspielerin gewiss geholfen haben, den Juniorchef an sich zu binden, sondern ist vielmehr eine Betonung ihrer Weiblichkeit als Schrei nach Aufmerksamkeit. Sie will bemerkt werden, und wählt den Weg der sexuellen Attraktion, um ihrer verzweifelten Lage zumindest in Gedanken zu entkommen. Obwohl sich Lenny zu der Frau hingezogen fühlt, kann er ihren Reizen widerstehen. Erst als sie ihn sich berühren lässt, fällt er in einem Taumel der Euphorie, indem er sein Bedürfnis die Weichheit ihres Haares und ihrer Haut auszukosten, nicht mehr zurückhalten kann.

Dieses Beispiel zeigt die verführerische Macht, die von einem betonten Dekolleté ausgehen kann. Obwohl die Frau des Juniorchefs mit ihrer Art sich zu kleiden eine anziehende Wirkung auf Männer beabsichtigt, wird ihr gerade das zum Verhängnis.

5.2.6 Globe Wien: Die unglaubliche Tragödie von Richard III.²²⁵

Eine eindeutige Darstellung der erotischen Verlockung eines tiefen Dekolletés ist die Gegenüberstellung der zwei Wirtstöchter in Michael Niavarans *Die unglaubliche Tragödie von Richard III.* Während Rosamunde (Eva Maria Frank) fromm und keusch die Blicke nur durch den Rosenkranz, den sie um ihren Hals trägt, auf ihren Ausschnitt lenkt, versucht die andere Schwester Rosalinde (Pia Strauss) mit Flirterei im Wirtshaus ein wenig Geld zu verdienen. Sie hofft darauf eines Tages auf einen hohen Herrn zu treffen, der sie mit an den Hof des Königs nehmen kann.

Die Kostüme der beiden Mädchen sind sich sehr ähnlich: beide tragen Rock, Schürze, Bluse und Mieder. Während Rosamundes Mieder, eher klobig und weit, ihren Busen verhüllt, richtet Rosalinde ihre Bluse so, dass

²²⁵ *Die unglaubliche Tragödie von Richard III.*, Regie: Vicky Schubert, Bühne: Ana Martin del Hierro, Kostüme: Theresa Ebner-Lazek, Globe Vienna, Premiere Spielzeit 2014/15.

ihr Busen über dem sehr engen Mieder beinahe hervorquillt.

Das Stück erzählt die Geschichte Richard III. aus der Sicht der Bürger Dighton und Forrest, welche ungewollt in die Geschehnisse verwickelt werden. Als die beiden Protagonisten Forrest und Dighton sich an einem Tisch niederlassen, setzt Rosalinde alles daran die Herren mit ihren weiblichen Reizen zu beeindrucken. Sie beugt sich vor, gewährt tiefe Einblicke und lüpft ihren Rock bis ihr Strumpfband zu sehen ist. Es wird aber nicht klar, ob sie bereit wäre sich für Geld zu prostituieren. Viel wahrscheinlicher ist es, dass sie den Herren mit ein bisschen Verführungskunst und Versprechungen mehr Geld aus der Tasche ziehen will. Ihr Gebaren ist so eindeutig, dass einer der Protagonisten sie wirklich für ein Freudenmädchen hält, obwohl ihm der andere widerspricht, denn in einem ehrbaren Wirtshaus wäre eine solche Dame dann fehl am Platz.

Der Gegensatz zwischen der frommen und beinahe bieder Rosamunde und der freizügigen Rosalinde, sowohl im Unterschied des Kostüms, als auch des Gebarens, verstärkt die Wirkung der Handlungsweisen der beiden Schwestern. Der Busen wird von der Schauspielerin bewusst für die Figur eingesetzt, um ein klares Bild von deren Persönlichkeit zu schaffen. Da in dieser, wie in anderen Stücken und Inszenierungen Shakespeares viele Charaktere vorkommen, ist das Kreieren eines einprägsamen Bildes für eine Figur von Vorteil. Die Darstellerin nutzt hier ihr Dekolleté, um die tendenziell negativen Charakterzüge ihrer Rolle zu verdeutlichen.

5.3 Inhaltliche Motive

5.3.1 Einleitung

In den Kontext schnell einzuordnen und im Symbolwert leicht erkennbar ist die Entblößung der Brust bei sexuellen Szenen. Der logische Vorgang des Entkleidens deckt sich mit den Gewohnheiten im Privatleben der Zuseher/innen. Das Verlieren von Kleidung, um die reizvollen Stellen des Körpers zu entdecken ist für das Publikum interpretationsnah. Als Reaktion auf die Natürlichkeit des Vorgangs der Brust-Entblößung gilt der Moment als anerkannt im ethischen Regelsystem. Das Publikum reagiert daher weniger intensiv auf kontextuell erklärbare Präsentation der Brust, als bei unerwartetem Zeigen des Busens. Dennoch kratzt das Zeigen von nackter

Haut auch in solchen Fällen am theatralen Tabu.

5.3.2 Theater in der Josefstadt: *Jugend ohne Gott*²²⁶

Der junge Robert Ziegler (Simon Dietersdorfer) hat in Christopher Hamptons Stück *Jugend ohne Gott* eine Liaison mit Eva (Silvia Meisterle), die einer Diebesbande angehört. Die zwei geraten in große Schwierigkeiten, als sie des Mordes an einem von Roberts Mitschülern beschuldigt werden. In der Inszenierung am Theater in der Josefstadt gibt es eine intime Liebesszene zwischen dem jungen Paar, bei der es zum Geschlechtsverkehr kommt. Nachdem die beiden heiße Küsse austauschen, zieht Robert Eva das Kleid soweit herunter, dass ihr Busen entblößt ist. Daraufhin setzt er sie auf das terrassenartige Bühnenbild und sie deuten den Geschlechtsakt an. Bemerkenswert an dieser Szene ist, dass sich Eva in keinem Moment des Vorspiels ihrer Unterwäsche entledigt, unter dem Kleid trägt sie keinen BH. Vielleicht ist auch ihr Unterleib darunter nackt, anzunehmen ist jedoch eher, dass das Ausziehen des Slips ein viel eindeutigeres Zeichen für den Geschlechtsvollzug wäre, als das Entblößen der Brust.

Die Präsentation des Busens ist in diesem Fall eindeutig ein erotisches Zeichen, das stellvertretend für den nicht ganz sichtbaren Geschlechtsakt steht. Die Entkleidung des Oberkörpers entspricht dem Sinnbild für Nacktheit.

Besonders ist das Zeigen von Evas Busen vor allem in der Hinsicht, dass es für den Geschlechtsakt keinerlei entblößten Ober- sondern eher Unterkörpers bedarf.

5.3.3 Ronacher: *Frühlingserwachen*²²⁷

Ähnlich, wenn auch expliziter, vollzieht sich die Sexszene zwischen Melchior (Rasmus Borkowski) und Wendla (Hanna Kastner) im Musical *Frühlingserwachen* der Vereinigten Bühnen Wien.

²²⁶ *Jugend ohne Gott*, Regie: Torsten Fischer, Ausstattung: Herbert Schäfer/Vasilis Triantafillopoulos, Theater in der Josefstadt, Premiere Spielzeit 2009/10.

²²⁷ *Frühlingserwachen*, Regie: Michael Mayer, Bühne: Christine Jones, Kostüme: Susan Hilferty, Licht: Kevin Adams, Sounddesign: Brian Ronan, Choreografie: Bill T. Jones, Ronacher, Premiere Spielzeit 2008/09.

Der Verkehr beginnt gewohnt mit noch bekleidetem Körperkontakt, währenddessen Melchior die unerfahrene Wendla heftig küsst. Als er beginnt ihren Körper abzutasten und schließlich ihre Brust befühlt, schreckt sie zurück. Sie erkennt sofort, dass der Griff an ihren Busen für den jungen Mann den ersten Schritt zu weiteren sexuellen Handlungen bedeutet und versucht ihm Einhalt zu gebieten. Verwirrt und verschreckt richtet sie sich auf, überlegt jedoch nur kurz und gibt sogleich Melchiors liebevollen Zärtlichkeiten nach. Sobald sie sich wieder in die horizontale Position gebracht hat, beginnt der Junge ihr Kleid aufzuknöpfen und entblößt sichtbar ihre Brüste. Nachdem er ihren Busen eingehend mit Küssen übersät hat, greift er ihr unter den Rock und es scheint auch hier, als hätte das Mädchen keine Unterhose an, denn es ist Melchior möglich, ohne sie unten herum zu entkleiden den Geschlechtsakt zu vollziehen.

Wiederum konnte man bei beiden Liebenden die Körperteile sehen, die am erotischsten für den Geschlechtsakt und doch nicht direkt daran beteiligt sind: Den Busen der Frau und das Hinterteil des Mannes. Weder die Scham des Mädchens wurde entblößt, noch konnte man den Penis des Jungen sehen.

Der Sex ist nicht nur angedeutet, sondern voll sichtbar. Für die Besucher/innen jeglichen Alters war die Szene ein durchgehender Aufreger. Es schien, als könnten sowohl Jung als auch Alt nicht glauben, dass sie in einem Stück, bei dem es um Jugendliche geht und das weiters den Untertitel „Eine Kindertragödie“ trägt, eines Geschlechtsaktes ansichtig wurden.

Die Produktion wurde von den Vereinigten Bühnen Wien nur übernommen und wurde möglichst originalgetreu vom Broadway nach Wien geholt und übersetzt. Bei der gesamten Inszenierung hält man sich an das ursprüngliche Werk von Duncan Sheik und Steven Slater in der Inszenierung von Michael Mayer. In derselben findet die Szene ebenso statt, wie sie in Wien gezeigt wurde.²²⁸ Das Entblößen der Brust funktioniert also universal als Indikator für Geschlechtsverkehr, als erotisierendes Mittel für den Mann und die Frau, um sich zu stimulieren, und in diesem Sinne leicht verstörend für das Publikum, dass sich an einer für das Theater höchst, wenn nicht gar zu, intimen Szene beteiligt findet.

Die Zuschauer/innen finden sich in der Gegenüberstellung mit

²²⁸ Vgl. Eu4279, *Full Version of Spring Awakening on Broadway Lea Michele Jonathan Groff John Gallagher Jr.*, <https://www.youtube.com/watch?v=0FBmg9IRnEg>, Zugriff am 20.12.2014, 00:59:04-01:00:32.

Sexualverkehr in der Position von unbeabsichtigten Voyeuren wieder. Denn auch wenn sie sich vorab über den Inhalt und die daraus zu schließende Wahrscheinlichkeit von Entblößung, Nacktheit oder Sex informiert haben, löst das Beobachten von intimen Szene in einer Distanzposition ein unangenehmes Gefühl aus. Das moralische Gewissen vergleicht das Bühnengeschehen mit Pornografie und gerät durch die Diskrepanz der auftretenden Reaktion in einen Zwiespalt. Das Ausbreiten eines Gefühls sexueller Erregung scheint im Falle des Theaterbesuchs fehl am Platz zu sein. Die Empörung, die im Publikum bei Melchior und Wendlas Sexszene durch Herumwetzen, Abwenden und Kommentare laut vernehmbar war, ist eher als Unsicherheit der eigenen Reaktion zu interpretieren.

War schon Wedekinds Roman censiert und als Tabu-Thema abgestempelt worden, zieht sich der Grundgedanke in den vielen Inszenierungen, auch jener des Musicals, durch. Dabei ist es mehr die Handlung, die schockiert, als das öffentliche Präsentieren derselben.

5.3.4 Theater in der Josefstadt: Traumnovelle²²⁹

Die österreichische Schauspielerin Hilde Dalik kann mittlerweile viele Nacktauftritte in ihrem Lebenslauf verzeichnen. Ihre Attraktivität ist sicherlich ein Grund dafür, dass die Darstellerin so oft auf der Bühne entblößt ist. Ihre Bereitschaft zu Nackt- oder Oben-ohne Szenen ist für viele Regisseur/innen eine willkommene Gelegenheit der Devise „Sex sells“ auch im Theater zu folgen. Obwohl sie betont, jede Szene in der sie entblößt auftritt, würde die Nacktheit auch erfordern²³⁰, ist es doch auffällig, wie oft Dalik ohne Kleidung in Stücken zu sehen ist. Besonders am Theater, in dem blanke Haut als Teil von erotischen Szenen noch nicht so etabliert ist wie im Film, ist jede Entblößung zumindest eine Zeile in den Pressekritiken wert und bleibt als Inszenierungselement nie unbemerkt.

Das in ihren Traumwelten gefangene und sich dadurch entzwerende Paar Alva (Hilde Dalik) und Ferenc (Alexander Pschill) glauben sich in ihrer monotonen Alltagsbeziehung gefangen. Dementsprechend ist die

²²⁹ *Traumnovelle*, Regie und Bühne: Igor Bauerisma, Kostüm: Johanna Lakner, Video: Georg Lendorff, Musik: Klaus von Heydenaber, Theater in der Josefstadt, Premiere Spielzeit 2011/12.

²³⁰ Vgl. o.N., „Wilde Hilde: Nacktauftritte ‚kein Problem‘. Hilde Dalik ist derzeit Erotik-Bombe Nr.1 am Theater“, *„Madonna24.at*, 02.10.2011, <http://madonna.oe24.at/Wilde-Hilde-Nackt-Auftritte-kein-Problem/41968837>, Zugriff am 23.12.2014.

Sexszene zwischen den beiden nicht erotisch und aufregend. Der nur angedeutete Geschlechtsakt verschwindet im Black. Dalik entkleidet sich nicht einmal ganz, sondern löst nur ihr Kleid von den Schultern, um ihrem Mann barbusig gegenüberzustehen. Ein Anblick der für die Zuschauer/innen ein schon fast gewohnter, angenehmer ist, der Szene aber nicht viel mehr Erotik verleiht als man dem gelangweilten, realitätsfernen Paar zuschreiben möchte.

Die Entblößung des Busens dient hier wiederum als Indikator für Verführung, Luststeigerung und Sexualverkehr.

Obwohl die beiden in ihren Traumwelten höchst erotische Orgien erleben und zusammen, jedoch unbewusst, auf der Bühne überzeugend dargestellte, prickelnde Erotik erfahren, passiert diese immer zumindest in Unterwäsche.

Die Tatsache, dass die eingeschlafene Beziehung Alvas und Ferencs aufreizender Entkleidung benötigt, um etwas Feuer zu entfachen, wohingegen man in den Traumsequenzen der nächtlichen Ausflüge ohne zu viel Haut zu zeigen brennende Erotik heraufbeschwören kann, illustriert die Instrumentalisierung der Brust.

5.3.5 Pygmalion: Der Spieler²³¹

In der Dramatisierung von Dostojewskis Stück *Der Spieler* hat die junge Mlle Blanche eine Affäre mit dem älteren General und setzt ihren Busen als erotisches Verführungselement ein, als Symbol für die Wonnen, die dem General beschert sind, wenn er sie bei sich behält. Zu Beginn der Aufführung laufen alle Charaktere gehetzt durch das Bild und führen die Zuschauer/innen in die umgebenden Verhältnisse, die Ankunft der Tante, die alles Geld verspielt, ein. Der General eilt mit Champagner durch den Raum durch eine Tür an der hinteren Bühnenwand, hinter der man Kichern hört. Wenig später reitet Mlle Blanche auf dem knienden General herein. Sie trägt einen großen, historischen Schlüpfer, darüber einen kurzen Rock und ist die Hüfte aufwärts hüllenlos.

Während sie den Ritt auf ihrem Liebhaber sichtlich genießt, sich an Wände presst, um sich erotisch zu präsentieren, sich an der Leiter, welche Teil des Bühnenbildes ist, räkelt, ist der General völlig fertig. Er weiß, dass die Tante sein gesamtes Erbe verspielen wird. Er hascht Mlle Blanche, sie

²³¹ *Der Spieler*, Regie: Geirun Tino/Reinhold Gugler, Pygmalion Theater, Premiere Spielzeit 2013/14.

kichert und läuft spielerisch vor ihm davon. Die Nacktheit erweckt den Anschein der Natürlichkeit und soll unbefangen, fast kindlich und selbstbewusst wirken. Diesen Eindruck bekommt der Zuschauer/die Zuschauerin nur in den Momenten, in denen ihre unbedeckte Brust natürlich mit der Bewegung des Körpers mitschaukelt.

Oft aber hält sie ihre Arme fast schützend vor den Busen und manchmal legt sie ihre Hände, ihre Blöße bedeckend, davor. Das Bild der Naturverbundenheit, dem Wohlbefinden mit dem natürlichen nackten Körper, dem körperliche Freiheit und Freizügigkeit so eigen scheint, ist also doch schamhaft.

Das in der Geschichte folgende Unheil kündigt sich an: Mit einem schelmischen Grinsen im Gesicht teilt Blanche dem General mit, dass sie ihn verlassen wird, wenn er nichts gegen den Verlust des Erbes durch die Spielsucht seiner Tante unternimmt.

Das Kostüm der jungen Frau ändert sich im Verlauf des Stückes: Mit jedem neuen Auftritt trägt sie mehr Kleidung. Je näher die Mittellosigkeit rückt, desto hochgeschlossener wird ihr Kostüm, während sich die Lage bedrohlich zum Schlechteren wendet:

1. Auftritt: Erscheint in Unterhose und kurzem Röckchen.
2. Auftritt: In ein weißes, Overall-ähnliches Negligé gekleidet tritt sie mit dem Ultimatum auf den General zu verlassen, wenn er die Sache mit der Erbschaft nicht regeln kann. Um ihm bewusst zu machen, was er verliert, wenn er nicht zu seinem Geld kommt, verdeutlicht sie ihr Anliegen indem sie sich langsam auszieht, von oben beginnend, bis sie nur mehr im Höschen dasteht. Die reizvolle Entkleidung, die vor allem ihren Busen in Szene setzt, soll dem liebeskranken und verzweifelten General als Ansporn dienen.
3. Auftritt: In einem eleganten, bodenlangen, weißen Kleid, das bis zum Hals mit einem Stehkragen aus Spitze hochgeschlossen ist versucht sie Alexej zu einer Liaison zu verführen, um an sein neu gewonnenes Geld zu kommen. Dieser akzeptiert, obwohl er in die sittsame Pauline verliebt ist. Doch auch Mlle Blanche macht nun den Anschein erwachsen und vernünftig geworden zu sein. In ihrem Auftreten hat sich die Figur nicht nur kostümtechnisch verhüllt, sondern ihren Status als jugendlich-sorglose Freinatur abgelegt, um sich eine

gesicherte Zukunft zu ermöglichen.

Mlle Blanche verkörpert in der Geschichte zahlreiche negative Eigenschaften: Geldgier, Unmoral, Lust und Sex. Vor allem zu Beginn vermittelt dem Zuseher/der Zuseherin ihr entblößter, wippender Busen das Versprechen von Spaß und Luxus.

Das spielerische Element, welches die Figur zu Beginn beinahe kindlich erscheinen lässt wird in einer Szene deutlich, in der Mlle Blanche Springschnur springt. Ihr Busen verhält sich in seinen natürlichen Bewegungen zum Körper homogen und die gesamte Szene erweckt den Eindruck kindlicher Sorglosigkeit. Ein Charakterzug, der den General in seiner verdüsterten, verzweifelten Situation besonders anspricht. Die Affäre mit ihr lenkt ihn von seinen Sorgen ab und so ist es für ihn nicht leicht, als sie zu erkennen gibt, dass ihr Körper ihm nur mehr zur Verfügung stünde, wenn er sich sein Erbe sichert.

Die Kleidung der Mlle Blanche ist immer weiß, als Zeichen der Unschuld und Naivität. Selbst zum Schluss, als sie ihren wahren Charakter nach außen kehrt, soll die Farbe des Kostüms über ihre Verderbtheit hinweg täuschen und die Männer verführen.

Sie steht damit im starken Gegensatz zu Pauline, der kopflastigen Stieftochter des Generals. Diese trägt von Beginn an ein hochgeschlossenes, dunkles Kleid, welches einem Trauergewand gleicht: Als würde sie bereits um das Geld, ihr Erbe, ihre Zukunft, ihre unglückliche Liebe zu Alexej und den Untergang der Familie trauern. Der Kontrast der beiden Frauenfiguren macht die sozialen Zwiespalte der Inszenierung aus: Die moralische, sich immer für alles verantwortlich fühlende Pauline versucht ihre Familie zu retten, indem sie sich einem reichen englischen Lord verspricht, den sie nicht liebt. Blanche hingegen folgt ihren Trieben und lässt in ihrer Selbstsucht die gesamte Familie im Stich, um für ihr eigenes Wohl zu sorgen.

Obwohl Blanche im Gegensatz zu Pauline als frei und ungezwungen dargestellt wird, hält sie bei jeder Gelegenheit die Arme vor die Brust. Die Geste der Scham kann als Teil der Figur gesehen werden, welche die Verführerische spielt, um ihr Ziel zu erreichen, jedoch im tiefen Innersten auf Zeiten hofft, in denen sie sich nicht mehr für Geld ausziehen muss. Sie ist also nicht so zwanglos und verrucht, wie sie scheint. Sie empfindet an der Entblößung ihres Körpers nur so viel Freude, wie sie benötigt, um den General zu überzeugen.

Weiters könnte jedoch auch die persönliche Einstellung der Schauspielerin Grund für das teilweise schamhafte Verbergen des Busens sein. Die Darstellerin fühlt sich bei der Präsentation ihres nackten Körpers vielleicht nicht so wohl, wie es den Anschein haben sollte.

5.3.6 Akademietheater: Begin the Beguine²³²

In John Cassavetes *Begin the Beguine*, inszeniert von Jan Lauwers am Wiener Akademietheater gönnen sich die zwei in die Jahre gekommenen Junggesellen Gito Spaiano (Falk Rockstroh) und Morris Wine (Oliver Stokowski) ein Wochenende in einem Apartment am Meer. Um es sich gut gehen zu lassen bestellen sie sich Frauen. Über den Zweck des Ganzen sind sie sich uneinig, denn Gito will Sex und Morris Gefühle.²³³

Das erste Prostituiertenpaar scheint sehr gesittet und „konservativ“. Sie treten beide voll bekleidet auf, scheinen die Männer eher auf ein Dinner begleiten als sexuell beglücken zu wollen. Die Blonde (Inge Van Bruystegem), groß und schlank, im Chanel-Kostüm, die kleine Asiatin (Sung-Im Her) in einem gelben Satin-Ensemble. Beide verführerisch, aber bedeckt. Umso radikaler ist der erste Bruch: Die Performerinnen (aus der Performancegruppe „Needcompany“ des belgischen Regisseurs) begeben sich nach ihrem Auftritt auf die rechte hintere Seite der Bühne, wo sich Garderobenständer und Schminktische befinden. Für das Publikum sichtbar beginnen sie sich dort zu entkleiden. Parallel zu ihrem Abgang wird an der Rückwand der Bühne eine Leinwand heruntergelassen und eine Kamerafrau betritt die Bühne. Diese beginnt den Darstellerinnen mit der Kamera beim Umzug zu folgen. Das Bild zeigt fast ausschließlich die obere Körperhälfte, ist meist auf den Abschnitt von Kopf bis Brust fokussiert.

Obwohl die Frauen sich mit dem Rücken zum Publikum umziehen, zeigt die Kamera (neben den Spiegeln des Schminktischchens positioniert) die Vorderseite, das eigentlich Verborgene, das freigelegt wird.

Insgesamt sind es 6 Prostituierte, die von den beiden Frauen dargestellt werden. Unterschieden werden die Rollen mehr durch das Kostüm, als durch Sprache oder Habitus.

²³² *Begin the Beguine*, Regie/Bühne/Licht: Jan Lauwers, Kostüme: Lot Lemm, Dramaturgie: Florian Hirsch, Akademietheater, Premiere Spielzeit 2013/14.

²³³ Vgl. o.N., „Werkbeschreibung: Begin the Beguine“, *Homepage Burgtheater*, <http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/premieren/Begin-the-Beguine.at.php>, Zugriff am 02.01.2015.

Die Hüllen fallen immer. Zwischen den Auftritten beobachtete das Publikum die Nacktheit der Darstellerinnen während des Umkleidens, in den Szenen enthalten sie sich aufgrund der Freizügigkeit der Figuren. Während die asiatische Darstellerin einen ihrer Charaktere nackt darstellt, behält die Blonde ihre Unterbekleidung immer an. Sie ist in ihren Rollen zwar oben ohne, jedoch nicht gänzlich nackt. Ihr Auftritt mit einem wallenden gelben Bademantel, welcher die Brust zwar verdeckt, diese aber durch die Bewegung immer wieder teilweise erahnen lässt, erscheint weit verführerischer als jener der Asiatin. Diese ist unter dem viel zu kurzen Bademantel ganz nackt. Sie trägt den Mantel nicht als Schutz vor Blicken, er hängt an ihr herunter, sie gebraucht ihn nicht.

Der halb verdeckende, gelbe Mantel hingegen erscheint natürlicher. Die Tatsache, dass die Prostituierte versucht sich bekleidet zu zeigen und trotzdem etwas preisgibt ist für ihre Rolle authentisch.

Später ist auch Gito (Falk Rockstroh) mit Hemd, doch ohne Hose zu sehen. Morris (Oliver Stokowski) erscheint nur mit einem Handtuch bekleidet und lässt es sich nicht nehmen, dieses auf der Bühne mehrmals zu öffnen, um es danach erneut zu wickeln.

Die ganze Performance soll einen natürlichen Umgang mit Sex und Nacktheit vermitteln, tut dies widersprüchlicherweise aber gerade eben nicht.

Zum Intimverkehr verschwinden die Paare trotzdem ins Off. Auch wenn Geräusche und die gefilmten Gesichter auf der Leinwand Sexualverkehr suggerieren, bleibt der Eindruck einer gekünstelten Nacktheit. Die Entblößung ist nicht authentisch genug, um die Zuschauer zu stimulieren oder zu verunsichern.

Wie auch von einigen Pressestimmen bemerken, verhalten sich die Damen auf der Bühne anders als die Herren.²³⁴ Dem liegen nicht nur die Regieanweisung und einige Besonderheiten der Inszenierung an sich zu Grunde, sondern vor allem die Körperlichkeit von Tanz und Performance, mit der die beiden Akteurinnen auf der Bühne agieren. Beide sind eigentlich Mitglieder der belgischen Performance- und Tanzgruppe „Needcompany“, deren Regisseur Jan Lauwers ist. Sie lassen ihren Körper die Bühne

²³⁴ Barbara Villiger Heilig schreibt in ihrer Kritik „Gesellschaft mit unbeschränkter Wirkung“ in der *Neuen Zürcher Zeitung*, vom 3.3.2014: „Und gerade er zeigt hier die Grenzen des Burgtheaters auf: Jenes spontane, natürliche, transparente Spiel, für das seine Needcompany berühmt ist, lässt die hauseigenen Schauspieler arg konventionell ausschauen.“

URL: <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/uebersicht/gesellschaft-mit-unbeschraenkter-wirkung-1.18254461>, Zugriff am 13.11.2014.

erobern. Während die männlichen Mimen die verwirrende, bedeutungsschwangere Sprache in den Vordergrund zu stellen versuchen, indem sie sich körperlich wenig präsent zeigen und sich in ruhigen Bewegungen üben, konstatieren die Performerinnen die körperliche Herrschaft der Rolle als bedeutender als ihre Handlungen und Sprache. Die Fokussierung auf die Körperlichkeit der Charaktere macht die Darstellungen interessant. Der Busen der Prostituierten scheint zuerst als klares Mittel der Erotik erkennbar, steht aber auch oft für die Unerreichbarkeit tiefergehender Liebe. Denn sie entblößen ihren Busen allzu schnell und setzen ihn als Werkzeug ein. Der weibliche Körper ist für beide Männer wie ein unerreichbarer Schrein, ein Heiligtum an das sie glauben, in dessen Religion sie versinken wollen, doch es gelingt nicht. Die wahre Frau bleibt unerreichbar, ihre nährende, liebende Brust gehört nur ihr. Diese Empfindung spricht vor allem Morris öfter aus und es treibt ihn in den Wahnsinn.

Die Nacktheit ist in diesem Fall durch die Rolle motiviert, verfehlt aber ihre Wirkung auf das Publikum. Alles wirkt gestellt, künstlich und bemüht. Man nimmt auch den Herren ihre, oft mangelnde, Begeisterung für die entkleideten Damen nicht ab. Es wirkt alles zurückhaltend, fragmentarisch, sehr wirr. Die Entblößung ist nur ein Teil eines großen unklaren Ganzen, bei dem man das Theater mit einem unbefriedigten Gefühl verlässt.

5.3.7 Akademietheater: Das Geisterhaus²³⁵

Das Geisterhaus ist die Geschichte der geplagten Familie Truardo. Die Theateradaption des Romanes von Isabella Allende beinhaltet wie die Vorlage viele Personen und viele Handlungen, die teils parallel geschehen und sich zu einem langjährigen epischen Familiendrama verflechten.

Esteban Truardo (August Diehl/Ignaz Kirchner) ist schon vor seiner Ehe mit Clara (Caroline Peters) ein schlechter Mensch, der sich nimmt was er will, Arbeiter unterdrückt, seinen Hof terrorisiert und alle jungen Mädchen im umliegenden Gebiet vergewaltigt. Mit dem ersten Vergewaltigungspfer zeugt er einen Sohn, der nach ihm Esteban Garcia genannt wird. Nach dem Tod der kranken Mutter zieht Estebans Schwester Férrula (Dörte

²³⁵ *Das Geisterhaus*, Regie: Antú Romero Nunes, Bühne: Florian Lösche, Kostüme: Annabelle Witt, Musik: Johannes Hofmann/Sergio Pinto, Licht: Felix Dreyer, Dramaturgie: Florian Hirsch, Akademietheater, Premiere Spielzeit 2013/14.

Lyssewski) zu dem Ehepaar ins Haus. Diese entwickelt, wegen ihrer Jungfräulichkeit und der vorangegangenen zölibatären Jahre an der Seite der Mutter, erotische Gefühle Clara gegenüber. Als der eifersüchtige Esteban die beiden eng umschlungen schlafend findet, befiehlt er seiner Schwester zu verschwinden.

Es gelingt Esteban mit seiner Frau Clara eine Tochter und zwei Söhne zu zeugen und für einige Jahre herrscht, zumindest nach außen hin, Ruhe. Als die Tochter (Aenne Schwarz) jedoch heranwächst freundet sie sich mit dem Bauernjungen Pedro Tercero (Adina Vetter) an. Der strenge Vater ist gegen diese Verbindung und droht dem Jungen. Die Kinder finden jedoch einen Weg für ihre Liebe, die Tochter wird schwanger und gebiert ein Kind: Alba (jasna Fritzi Bauer). Esteban wird immer älter und sein Zorn auf seine Familie immer größer. Sein Bastardsohn Esteban Garcia (August Diehl) versucht ihm Geld abzuluchsen. Nachdem Esteban Senior ihn einmal mit den harschen Worten „Keine Bastarde! Keine Bastarde!“ verscheucht hat, will der erstgeborene Sohn, wenn schon nicht sein Erbe, dann zumindest Geld und Rache. Er entführt die kleine Alba und zwingt sie sich auszuziehen. Als die Schauspielerin nur mehr ihren Slip anhat und glaubt, sich diesem ebenfalls entledigen zu müssen, schreit Esteban sie an: „Das kannst du anlassen! Das will sowieso keiner sehen!“. Mit dieser Aussage erhöht er die erotische Anziehungskraft der Brüste und stellt sie allgemeingeltend im Status der Attraktivität über jene der weiblichen Genitalien.

Esteban verhört und vergewaltigt sie auf brutalste Weise, bevor er sie einsperrt. Eine der Frauen, die auch zu Esteban Garcias Missbrauchsopfern gehört, zieht ihre Bluse aus (sie trägt ein Hemdchen darunter) und gibt sie Alba, damit diese ihre Blöße bedecken kann. Sie hilft ihr sogar auf mütterliche Weise beim Anziehen.

Das Entblößen der weiblichen Brust durch einen Mann oder in einer Situation die die Unterdrückung durch Männer suggeriert, ist ein Zeichen der Demütigung und Erniedrigung. Die Brust einer Frau zu entblößen setzt die zweitintimste Stelle des weiblichen Körpers dem offenen Blick und den damit einhergehenden Fantasien aus. Dabei ist es egal, ob der Zuschauer/die Zuschauerin weiblichen oder männlichen Geschlechts ist. Die unterdrückende Position wird durch den Akt der gezwungenen Freilegung vermittelt. Die Emotion, die der Zuschauer/die Zuschauerin empfindet, ist jene der Frau, die entblößt wird. Ihre Scham transportiert ein

Suchen nach solidarischem Mitleid, die von der Figur gefühlte Angst und Scham lässt auch das Publikum wegsehen.

Diese Nachricht zu übermitteln, die gewünschte Empathie der Zuschauer/innen mit der Darstellerin hervorzurufen, dies liegt bei der schauspielerischen Kompetenz der Darstellerin.

Dass die Beobachter/innen das Zeigen der Brust als Verletzung der Privatsphäre der Darstellerin sehen, wird durch die Umstände, die Situation erzeugt.

Ein Beispiel: Wenn eine Frau durch eine Tür im Bühnenbild ein Lied summend die Bühne betritt und beginnt, ihre Kleidung Stück für Stück auf das Sofa zu werfen, während sie sich fröhlich tänzelnd im Raum bewegt, wobei sie der Reihenfolge Kopf bis Fuß folgt, ist sie für eine kurze Zeit oberkörperfrei. Ihre natürliche Art, sich nackt im Raum zu bewegen, als wäre sie bekleidet, oder als wäre das Zeigen ihres Busens für sie selbstverständlich, empfindet auch der Zuseher so. Das Publikum würde sich niemals mit der Figur schämen oder Schmerz und Mitleid empfinden, nur weil diese ihre Brust zeigt.

Wird die Person jedoch zum Entkleiden gezwungen, beziehungsweise wird das Publikum Zeuge davon, wie dies dem Unterdrücker gefällt, löst das in Menschen Unbehagen aus.

Außerdem findet sich im Stück eine Prostituierte namens Tránsito Soto (Adina Vettel), der Esteban Truardo sehr nahe steht. Sie begegnet ihm in unterschiedlichen Phasen seines Lebens. Dreimal treffen sie sich; jedes Mal in einem anderen Bordell, einem neuen Lebensabschnitt mit zunehmend zynischer Lebenseinstellung beiderseits. Obwohl sich bei einer Frau ihres Berufes Oberkörperfreiheit leicht erklären ließe trägt sie immer Oberbekleidung. Das Dekolleté ist nicht zurückhaltend, darunter trägt sie aber immer Unterwäsche. Dies mag verschiedene Gründe haben: Es könnte der Wunsch der Schauspielerin sein, sich nicht entblößt zeigen zu wollen. Alle Darsteller spielen mehrere Rollen, auch andersgeschlechtliche. Die Bekleidung Tránsitos könnte also auch in den vielen, durchaus raschen Kostümwechseln der Akteurin begründet sein. In diesem Fall ist es immer günstiger, ein Grundkostüm zu wählen, über welches alle anderen Kostüme angezogen werden können. BH und Slip sind bei Frauen die natürlichste Art der Grundausrüstung, wenn diese nicht das Eva-Kostüm sein soll. Auch der Entwurf der Kostümbildnerin Annabelle Witt ist nicht unbedeutend. Möglicherweise sieht das Konzept für eben jene Prostituierte

eine Unterbekleidung vor, um ihren Rang als elegante Begleiterin zu festigen.

Interessant ist auch die Darstellung von Szenen, die im Alltag Nacktheit fordern oder für die ein Entledigen aller Kleidung gewöhnlich ist: Férla empfiehlt ihrer frischgebackenen Schwägerin ein Bad. Sie bereitet es nicht nur für diese vor, sondern wäscht Clara auch liebevoll mit dem Schwamm. Während der Szene wendet sich Clara vom Publikum ab, löst zuerst ihren Kleiderverschluss und zieht sich langsam aus. Mit hautfarbenem Unterrock und BH steigt sie daraufhin, von den Betrachtenden abgewandt, in die Wanne, wo sie sich von Flavia waschen lässt. Die Szene verschmilzt mit einer kirchlichen Beichte Férlas. An den Bühnenrand tritt ein Pater, der mit Férla über deren erotische Gedanken und ihre Zuneigung zu Clara spricht. Er vergibt ihr ihre Sünden, kann aber keine Aufhebung der sinnlichen Spannung, die sich entwickelt hat, bewirken. Die Zuseher/innen erwarten zu sehen wie Férla ihren Trieben freien Lauf lässt und Clara intim berührt oder küsst. Nichts dergleichen geschieht. Die aufgebaute Hoffnung lässt das Publikum erregt und leicht enttäuscht in die nächste Szene übergehen.

Auch in einer Sexszene zwischen Pedro Tercero und Blanca zieht diese nur ihr Kleid bis zur Taille hinunter, den Rock hoch, lässt den hautfarbenen Büstenhalter aber an. Die Romanze der Beiden baut sich schon seit dem ersten Viertel des Stücks auf. Daher ist das Publikum erleichtert, das Liebespaar endlich vereint zu sehen. Der Junge (dargestellt von einer Frau) entkleidet sich, hat aber seine Figur schon soweit etabliert, dass die Betrachter/innen den hautfarbenen Sport-BH nicht als störend empfinden, dieser einfach ins Bild eingefügt wird. Auch die Tochter vollführt ihren Semi-Strip auf sinnliche Weise. Dabei fällt es den Zuseher/innen beinahe störend auf, dass sie nicht einmal den Verschluss der Unterwäsche öffnet. Durch das sich langsam senkende Black ist sie nur von schräg hinten zu sehen, bevor sie sich hinlegt und einen möglichen Blick auf ihren Busen gewährt.

Der Busen ist in dieser Geschichte durch die Dominanz der Frauenfiguren und deren bewegender Schicksale ein wichtiges Element um zu zeigen, wie sicher die Charaktere in der Welt stehen. Die unterschiedliche Art und Weise, wie sie den Busen oder ihren Körper zeigen, lässt darauf schließen, wie sie sich selbst empfinden. Ihre Körpersprache steht stellvertretend für

die Handhabung ihrer Schicksale.

5.4 Voyeuristische Motive?

5.4.1 Spiegelgrund, Volkstheater Wien²³⁶

In der *Spiegelgrund*-Inszenierung Johann Kresniks widmet sich der Autor Christoph Klimke „[...] den nationalsozialistischen Euthanasie-Opfern, insbesondere jenen über 700 Kindern, die in der sogenannten Heil- und Pflegeanstalt des Otto-Wagner-Spitals weder geheilt noch gepflegt, sondern getötet wurden.“²³⁷

Die Verletzlichkeit des Menschen betont Klimke vor allem durch das Bild der Nacktheit:

„Eine Reihe alter Männer im Adamskostüm begrüßt uns frontal. Als «tote Kinder» formieren sie ein Blasorchester, speien in Blechnäpfe und demonstrieren vor allem den traurigen Zerfall des Fleisches. Auch sonst nehmen Kresniks Schauspieler jede Gelegenheit wahr, sich zu entblößen - Dr. Gross und die Krankenschwester vor dem Koitus, eine Nazi-Lehrerin aus purer Begeisterung für den (unsichtbaren) Führer, dem sie ihren mit einer Klebeband-Swastika verzierten Busen darbietet während des Hitlergrusses.“²³⁸

Der Busen dient hier als Präsentationsfläche einer Obsession, als Einschreibefläche für eine Ideologie und als Mittel, diese zu verbreiten. Wie bei der modernen, feministischen Femen-Bewegung wird der weibliche Busen instrumentalisiert, um politischen Zwecken zu dienen. Es kann nicht beurteilt werden, ob er dabei an Anziehungskraft gewinnt. Umgekehrt ist bei einer Kombination von Erotik mit sexualitätsfernen Themen eine erhöhte Wirksamkeit klar zu erkennen. Der Busen wird zum Träger des Symbols des Bösen und somit zum Bösen selbst. Das Tragen der Swastikas auf den Brustwarzen gleicht einer Opfergabe an die Nationalsozialisten. Es ist eine Erklärung zur Bereitschaft den Frauenkörper der Ideologie zu opfern, ihn zur Verfügung zu stellen. Das Hakenkreuz thront am Busen als erhabenster Punkt des Torsos, wie das

²³⁶ *Spiegelgrund*, Regie: Johann Kresnik, Bühne: Bernhard Hammer, Kostüme: Marion Eiselé, Musik: Hans Rotman, Licht/Video: Jo Schramm, Dramaturgie: Christoph Klimke, Musik: Georg Wieland Wagner, Volkstheater, Premiere Spielzeit 2005/06.

²³⁷ Villiger Heilig, Barbara, „Greueltaten. Das Wiener Volkstheater startet neu“, *Neue Zürcher Zeitung*, 6.9.2005, <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/uebersicht/gesellschaft-mit-unbeschraenkter-wirkung-1.18254461>, Zugriff am 13.11.2014.

²³⁸ Villiger Heilig, „Greueltaten. Das Wiener Volkstheater startet neu“, <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/uebersicht/gesellschaft-mit-unbeschraenkter-wirkung-1.18254461>, Zugriff am 13.11.2014.

Gipfelkreuz am Berge. Als Zeichen der Emporhebung und Verehrung wandelt sich die Bedeutung des Busens und das Besitztum wechselt von der Frau, die ihre Sexualität aufgibt, zur Ideologie, derer er sich ergibt.

Die Funktion der Entblößung des Busens als politisches Statement überzeugt weniger. Es ist wohl eher von einem inszenierten Skandal die Rede, als von tiefgründiger Inhaltsvermittlung, wenn es um die bildgewaltigen Inszenierungen Kresniks geht. Denn „wie häufig [...] wurde Kresnik dabei der Versuch, einen Skandal zu provozieren, vorgeworfen.“²³⁹ Die bildgewaltigen Inszenierungen des Regisseurs unterstützen mit ihrer drastischen Bildsprache das Konzept des Volkstheaterdirektors Michael Schottenberg. Dieser „[...] greift absichtvoll zu starken Themen und deutlichen Symbolen: 'Das Theater braucht einen Stachel, sonst ist es beliebig' [...].“²⁴⁰

Behauptungen wie diese lassen annehmen, dass sowohl Regisseur, als auch Theaterdirektor dem Erzeugen eines Skandals nicht abgeneigt sind, sondern diesen als notwendig für die Funktion des „Volkstheaters“ sehen. Sie könnten aber auch mehr über die Personen aussagen, die dies in Kritiken unterstellen als über die kritisierten Künstler/innen und deren mögliche Intentionen.

Im Theater müssen auch unangenehme Thematiken angesprochen werden, welche in für die Zuseher/innen vielleicht ebenso unangenehmen Inszenierungen resultieren.

5.4.2 Landestheater Linz: Die Räuber²⁴¹

Eine unmotivierte Entblößung bezeichnet jenes Zeigen des Busens, das im Kontext schwer zu erklären ist, beziehungsweise überflüssig erscheint. Manchmal fällt die Entblößung nicht einmal besonders auf, manchmal ist aber gerade die Sinnlosigkeit des entblößten Busens für den Inhalt der Szene der Grund für das Publikum, sich darüber zu echauffieren.

Die Resonanz, welche auf unmotivierte Barbusigkeit folgt, findet sich, abgesehen von Publikumsmeinungen, in den Kritiken der Presse wieder.

²³⁹ o.N., „Das Theater als künstlerische Waffe. Johann Kresnik im ‚Künstlerzimmer‘ zu Gast“, *Homepage o1.orf.at*, 01.09.2005, <http://oe1.orf.at/artikel/205964>, Zugriff am 01.01.2015.

²⁴⁰ o.N., „Spiegelgrund. Kresnik zum Auftakt“, *Homepage o1.orf.at*, 30.08.2005, <http://oe1.orf.at/artikel/205933>, Zugriff am 01.01.2015.

²⁴¹ *Die Räuber*, Regie: Gerhard Willert, Ausstattung: Alexandra Pitz, Musik: Wolfgang „Fadi“ Dorninger, Dramaturgie: Kathrin Bielik, Landestheater Linz, Premiere Spielzeit 2010/11.

Nicht in Einzelberichten, aber durch die Übereinstimmung mehrerer Quellen kann man die Meinung der Öffentlichkeit auswerten.

So zum Beispiel bei der Inszenierung der *Räuber* am Linzer Landestheater, bei der die Darstellerin der Amalia am Ende des Stücks an die Bühnenrampe trat und ihren Oberkörper entblößte. Der Akt der Freilegung der Brust wurde vom Publikum als unnötig, und aufgrund dessen als provozierend, empfunden. Das Ausziehen schien keine Motivation zu haben, fand ohne Erklärung oder Moderation statt und trug nicht zum Inhalt bei.

Die Provokation liegt hier nicht im Skandal der nackten Haut, sondern im Unverständnis ob des Inszenierungselementes. Die Entblößung ist dem Publikum so unerklärlich, dass sie Gefahr läuft schnell in Vergessenheit zu geraten. Sie ist nicht mehr als ein kurzes Kopfschütteln wert. Dennoch wirft sie Fragen nach dem Warum auf und schafft es so in den Medien reflektiert zu werden.

So folgten dieser Inszenierung Aussagen der Presse, wie: „[...] und Karls Geliebte Amalia (eindrucksvoll: Katharina Vötter) muss am Ende barbusig noch etwas Pathos heraufbeschwören.“²⁴² Oder

„[...] eine Art Musical, bei dem sich vor allem Katharina Vötter als Amalia hervortut, die stimmlich eine beeindruckende Performance hinlegt – und am Ende eine wiederum ärgerliche, weil absolut unnötige Oben-ohne-Szene spielen muss.“²⁴³

In einem Interview mit Schauspielkolleginnen bespricht die Mimin das Provokationselement in Inszenierungen und dessen Einsatz als Instrument, das Publikum wachzurütteln. Vötter sagt: „Ich finde, wir müssen etwas sagen wollen, gemeinsam, aber mit Reibung, sowohl im Probenprozess als auch bei den Aufführungen. Die Frage ist, wo heute die Provokation liegt. Was auf der Bühne heute provoziert.“ Woraufhin ihre Kollegin Silvia Glogner erläutert: „Ja. Wenn ich die letzten Jahre reflektiere, frage ich mich: Hat sich das Publikum geöffnet und verändert, dass es provokante Sachen besser konsumiert oder sind wir nicht mehr provokant genug?“²⁴⁴ Zwischen den beiden Schauspielerinnen trennt gut 40 Jahre Altersunterschied und somit eine

²⁴² o.N., „Bruderzwist im Zwielicht“, *Der Standard*, 20.01.2011,
<http://derstandard.at/1293371221020/Bruderzwist-im-Zwielicht>, Zugriff am 04.06.2014.

²⁴³ Nagl, Silvia, „Bruderzwist im edlen Hause Moor: „Die Räuber““, *Nachrichten.at*, 17.01.2011, <http://www.nachrichten.at/nachrichten/kultur/Bruderzwist-im-edlen-Hause-Moor-Die-Raeuber;art16,536331>, Zugriff am 04.06.2014.

²⁴⁴ Glogner, Silvia, „Im Gespräch. Einfach Spielen“, *Blogspot des Landestheater Linz*, 27.10.2010, http://www.landestheater-linz.at/10036_DE-PDF-Dokumente-Einfach_Spielen_Interview.pdf, Zugriff am 18.02.2014.

unermessliche Änderung in der Publikums- und Interaktionsdynamik am Theater. Nacktheit schockt nicht mehr, denn sie ist heutzutage auch im Alltag zu sehen. Unsere Augen und unser Hirn haben sich daran gewöhnt. Trotzdem verstehen die Zuseher/innen die Symbolhaftigkeit des entkleideten Körpers, des präsentierten Fleisches auf einer Bühne. Besonders wenn dies aus dem Kontext genommen geschieht, wie in dem Beispiel der *Räuber*, ist das Publikum unentschlossen wie es reagieren soll, denn es hat keinerlei inhaltliche Anhaltspunkte, die die Entblößung erklären. Das Symbol wird durch seine Überpräsenz in seiner Wertung geschwächt und ist nicht mehr aussagekräftig genug, um von den Betrachter/innen verstanden zu werden.

Schockierend ist nicht die nackte Haut selbst, sondern die Geste der Entblößung, denn sie zeigt eine Verletzung der Intimsphäre einer Person an. Im Unterschied zum Film steht hier wiederum die Nähe zu dem lebendigen Leib auf der Bühne und dem des Betrachters/der Betrachterin.

Obwohl die Barbusigkeit der Amalia sinnbefreit erscheint, ist sie sicherlich nicht grundlos inszeniert. Ob die Figur mit der Darbietung der Kehle ihre Verletzlichkeit illustrieren oder mit der Enthüllung ihrer weiblichen Reize den Mann verführen will wäre ebenso begründet wie die eventuelle reine Absicht der Regie, etwas zu dick aufzutragen, um dem Publikum Gesprächsstoff zu liefern und damit nicht in Vergessenheit zu geraten.

5.4.3 Burgtheater: Liliom²⁴⁵

Nachdem der Protagonist Liliom stirbt liegt er leblos mit dem Gesicht nach unten auf der Couch. Die anderen Figuren kommen vorbei, um den Leichnam zu sehen. Unter anderem auch seine ehemalige Arbeitgeberin Frau Muskat, die zugleich seine Liebhaberin war. Beim Anblick des Verstorbenen bricht sie in hysterisches Weinen aus und äußert in einer Art schizophrener Anwandlung zuerst das Bedürfnis Julie unterstützen zu wollen. Nachdem diese das ablehnt beschuldigt sie das Mädchen jedoch Liliom nie so geliebt zu haben, wie sie es tat. Julie ergibt sich den Beschuldigungen der Frau Muskat und gesteht dieser den Vorrang in der Liebe zu Liliom zu. Sie verabschiedet die Dame und setzt sich, wieder allein, neben den Toten auf die Couch. In einer plötzlichen Anwandlung von

²⁴⁵ *Liliom*, Regie: Barbara Frey, Bühne: Bettina Meyer, Kostüme: Esther Geremus, Licht: Friedrich Rom, Dramaturgie: Amely Joana Haag, Burgtheater, Premiere Spielzeit 2013/14.

Liebe oder Verzweiflung öffnet sie ihren Blusenkittel, schiebt seinen Pulli hinauf, zieht ihr Oberteil über die Schultern und drückt ihren nackten Oberkörper gegen den Rücken des Lilioms, um noch einmal das warme Fleisch ihres verstorbenen Mannes zu fühlen.

Genauso plötzlich wie er kam, verschwindet der Moment der innigen Zuwendung ihrerseits. Sie entzieht ihm die Decke und wickelt sich darin ein bevor sie sich aufsetzt. Dann öffnet sie ihr Haar und gesteht dem Toten zögerlich, dass es nicht schön war, wie er sie geschlagen hat: an die Brust, auf den Kopf, ins Gesicht.

Der Himmel ist in dieser Inszenierung eine Amtsstube. Bei Lilioms Ankunft im Jenseits wird er von den Angestellten des Sekretariats über seine schlechten Eigenschaften als Ehemann belehrt. Julie verleugnet, dass er sie je geschlagen hat. Ihrer Tochter erzählt sie nur Gutes über Liliom, obwohl dieser seine Chance auf die Erde zurückzukehren um ein guter Vater zu sein, ablehnt.

Obwohl die Todesszene zwei halbnackte, sich liebende Menschen beinhaltet, entbehrt sie jeglicher Erotik. Das Entblößen ihrer Brüste und das darauf folgende Umarmen des Toten könnte als Akt der Perversion empfunden werden. Durch die vorangegangene Geschichte des Paars haben die Zuschauer/innen jedoch eher das Gefühl, einem kurzen, unerwarteten Moment der Nähe und Intimität in einer Beziehung der flachen Emotionen beizuwollen.

Die Presse beschreibt den Moment zwischen der Schauspielerin Katharina Lorenz und Nicholas Ofczarek folgend:

„Lorenz gibt diese als schmal bezeichnete junge Frau rätselhaft stark in ihrer Zuneigung zu Liliom, dann wieder rätselhaft kalt, irgendwo im Unbestimmten zwischen Gretchen und Medea. [...] Befremdend und rührend ihre Abschiedsszene: Trauerarbeit an Liliom mit halb entblößtem Körper.“²⁴⁶

Warum Julie ihren Busen entblößt ist nicht genau festlegbar. Es handelt sich aber wahrscheinlich um einen letzten Versuch der Nähe, welche in dieser Form zuvor in dieser Beziehung nicht vorhanden war. Dass sie sich sofort danach wieder bedeckt, zeugt von der inneren Zerrissenheit der Figur, die sich in der Liebe zu ihrem verstorbenen Mann immer nicht sicher ist und seine Schlechtigkeit nicht vergessen kann und will.

²⁴⁶ Mayer, Norbert, „Burgtheater: Der Liliom rutscht im Prater ab“, *Die Presse*, 07.04.2013, http://diepresse.com/home/kultur/news/1385732/Burgtheater_Der-Liliom-rutscht-im-Prater-ab, Zugriff am 16.04.2014.

Der Akt scheint eine befreiende Wirkung auf sie zu haben. Durch seinen Tod fühlt sie sich endlich stark genug, sich der Unterdrückung durch Liliom zu wiedersetzen und zu tun, wonach ihr ist.

Besonders aussagekräftig wirkt die Begegnung der beiden nackten Oberkörper im Theater jedoch nicht. Auch Renate Wagner bemerkt in ihrem Artikel in der Online-Zeitschrift *Merker* wie eigenartig die plötzliche Entblößung erscheint und bezeichnet die Aktion als „[...] Theatereffekt, der nur dumm wirkt.“²⁴⁷

5.5 Brust und Kostüm

5.5.1 Einleitung

Kostüme machen im Theater einen großen Teil der visuellen Ebene aus. Sie helfen den Schauspielern und Schauspielerinnen, die Rollen zu formen und zu finden und sind für das Publikum der erste optische Anhaltspunkt, um Charakterzüge der Figur herausfinden und interpretieren zu können.

Das Erste, was von einer Person zu sehen ist, ist ihre äußere Erscheinung, aufgrund derer ein Urteil gebildet werden kann. Erst bei näherer Betrachtung erhalten paralinguistische Zeichen, die auf das interne verweisen, wie Lachfältchen, ein Glitzern in den Augen, oder eine schief sitzende Haube, Bedeutung.

Die Kleidung des sozialen Lebens und des Theaters gleichen einander und können daher aufeinander bezogen werden. Durch das visuelle, poetische Vokabular der Fiktionalität von Mode und Kostüm werden Personen zu Figuren und Charakteren. Kleidung im Alltag unterscheidet sich in seiner Intention, durch das Gewand etwas ausdrücken zu wollen, seiner Umgebung ein Bild von sich selbst zeigen zu wollen, nur mäßig vom Kostüm. Letzteres wird gezielter eingesetzt, um den Zuschauenden in möglichst kurzer Zeit ein klares Bild der dargestellten Person zu vermitteln. Es verlangt ein prägnantes Entscheiden, wenn es um die Intention der Charakterzeichnung geht.

Kostümierung findet in der alltäglich gebrauchten Mode ebenso statt, arbeitet aber weniger bildlich. Mode agiert auf weniger Bedeutungsebenen als das Kostüm, will weniger tiefer liegende Nachrichten vermitteln und hat

²⁴⁷ Wagner, Renate, „WIEN/ Burgtheater: Liliom“, *Online Merker*, <http://www.der-neue-merker.eu/wien-burgtheater-liliom>, Zugriff am 15.11.2014.

einen eher linearen Charakter. Die implizierten Details, die auf etwas anderes verweisen, werden von Modeschöpfer/innen zu Beginn der Entstehung und Planung einer Kollektion verwendet, verschwinden jedoch meist im Prozess der Veränderung und Entwicklung des Kleidungsstückes bis nur mehr ein Hauch der Idee vorhanden ist. Anders so beim Kostüm, da es nicht nur zweckerfüllend sein muss, sondern auch als Trägermaterial fungiert. Der Prozess der Kostümentstehung am Theater folgt keiner rein ästhetischen, visuellen Linie, sondern nutzt die Aussagekräftigkeit der Kleidung, um Bedeutung zu erzeugen.

Im Theater ist das Kostüm Instrument zum körperlichen Versteckspiel und dient der Ablenkung und Täuschung der Betrachter/innen. Die Kostüme machen es den Zuschauer/innen möglich, zu urteilen. Auch wenn kein Wort gesprochen wird, verstummt die Aussage des Sichtbaren nicht, sondern wird dadurch erst in den Fokus gerückt. Alles, das auf der Bühne erscheint, verliert seinen alltäglichen Charakter und wird zu etwas Besonderem. Die ursprüngliche Absicht des Kostüms ist es, das Auge mit etwas Ungewohntem zu überraschen.

Die Bühne unterscheidet Alltagskleidung von Kostümen. Die Herkunft der Kleidung ist irrelevant im Angesicht des Status, die sie im Theater einnimmt. Sie bildet die Figur, formt sie für das Publikum verständlich.

Die Platzierung der Kostüme im ästhetischen Kontext der Inszenierung ist ausschlaggebend für deren Bedeutung. So gilt auf der Bühne Nacktheit ebenso als Kostüm. Sie erhält einen artifiziellen Charakter, der dem Stück dient und von Regie, Kostümbildner/in oder Schauspieler/in bestimmt wird. Für die Betrachter/innen unterscheidet dies das Bild der Nacktheit von der natürlichen, originalen Nacktheit, die wir im Alltag an uns und unseren Mitmenschen finden.

Das Externe einer Figur lässt nicht nur auf gegenwärtiges Handeln schließen, sondern auch auf vorangegangenes oder noch folgendes. Entblößt sich die Frau, fragt man sich, ob sie das schon einmal gemacht hat oder vielleicht immer tut. Nehmen wir einmal an sie sitzt lümmelnd, in die Lektüre eines Magazins vertieft, in einem Sessel, und der Träger des Kleides rutscht herunter, entblößt dabei Schulter, Unterhemd oder Büstenhalter, kann dieser Moment der unbeabsichtigten Entblößung über die Deutung der Figur entscheiden.

Macht die Frau keine Anstalten den Träger wieder an seinen, ihm

angestammten Platz zu rücken, könnte der Eindruck von Nachlässigkeit und Frivolität entstehen. Hat das weitere Verrutschen des Trägers die teilweise oder ganze Entblößung der Brust zur Folge, ist sich das Publikum nicht sicher, ob sie den moralischen Standards entsprechend handeln und ihre Kleidung in Ordnung bringen wird. Es könnte auch sein, dass ihr die Entblößung gar nicht auffällt. Dies suggeriert zwar eine gewisse Ruhe und Zufriedenheit mit ihrem Körper, schließlich befindet sich die Schauspielerin in ihrer Rolle allein auf der Bühne. Das Auslassen der Reinstallation der Ordnung transportiert in diesem Fall aber eine gewisse Freizügigkeit der Darstellerin mit ihrem Körper. Eine Eigenschaft, die sie vielleicht nicht nur im privaten Bereich auslebt.

Der Busen als erste unschuldige Tabuzone ist ein Grenze deren Überschreitung im Theater vieles bedeuten kann.

Die Motive der Kleidung können genutzt werden, um die visuelle Geschlechtertrennung zu unterstützen. Besonders im Theater hat sich eine Umkehrung dieser Nutzung vollzogen: Geschlechtsspezifische Kleidung wird hier auch verwendet, um das andere Geschlecht vorzutäuschen.

Durch gezielten Einsatz kann die Betonung oder das Zeigen der Brust, als dem Kostümkonzept zugehörig, der Figur in seiner Deutbarkeit helfen. Der sexuelle Aspekt des Körpers auf der Bühne findet im Kostüm Möglichkeiten auf unterschiedlichste Weise dargestellt zu werden.

5.5.2 Theater an der Wien: Gogol²⁴⁸

Das Kostüm kann die Wahrnehmung des Schauspielerkörpers maßgebend beeinflussen. Dies betrifft nicht nur die Silhouette, sondern das Hervorheben oder Kaschieren bestimmter Eigenheiten des Körpers.

Das Applizieren künstlicher Brüste aus Plastik, Schaumstoff oder anderen Materialien, ist eine Spielart die weibliche Sexualität und deren Bedeutungen plakativ zu präsentieren. In der Oper „Gogol“ der russisch-amerikanischen Autorin und Komponistin Lera Auerbach wird der Dichter Nikolai Wassiljewitsch Gogol (gespielt von Martin Winkler und Otto

²⁴⁸ *Gogol*, Regie: Christine Mielitz, Bühne: Johannes Leiacker, Kostüme: Kaspar Glarner, Licht: Stefan Bolliger, Choreografie: Arila Siegert, Dramaturgie: Christian Baier, Musikalische Leitung: Vladimir Fedoseyev, Theater an der Wien, Premiere Spielzeit 2011/12.

Katzameier) von den Teufeln, Hexen, Dämonen und Geistern seiner Vergangenheit und Textschöpfungen verfolgt.

Dem Teufel (Ladislav Elgr), der als Erzähler immer wieder auftaucht und die Lebensszenen des Dichters kommentiert und moderiert, stehen eine Hexe (Natalia Ushakova) und die weibliche Personifikation des Todes (Stella Grigorian) zur Seite, deren innere Verdorbenheit, Bosheit und Verführungsmacht durch ausgestellte Plastikbrüste sichtbar gemacht wird.

Die Brüste des Todes sind indessen verschrumpelt und hängen wie leere Säcke unter ihrem transparenten Kleid.

Die Oper behandelt die Tage und Stunden vor Gogols Tod. Der Dichter, der sich aus religiösem Wahn selbst aushungert, fühlt sich als Sünder, noch immer schuldig, weil er als Kind eine Katze getötet hat. Er beginnt zu halluzinieren und verliert sich in dieser Traumwelt der Heimsuchungen. Zuerst versucht er mit seinem kindlichen Ich über Schuld zu verhandeln, später gesellen sich seine Mutter und alle von ihm geschaffenen Dämonen und dunklen Wesen zum Geschehen hinzu. Die Bürger sind der Chor. Der Teufel Bes und die Hexe Poshlust versuchen Russland in einem Schneesturm untergehen zu lassen. Gogol versucht das Kind, das sich vor Hexen und Dämonen fürchtet zu beruhigen. Da er sich jetzt vom Glaube erleuchtet findet, will er alle seine Schriften vernichten. Und immer ringt er mit dem Teufel, den er selbst erschaffen hat. Gogol sehnt sich nach dem Tode, und setzt dem ein Zeichen indem er sein Testament aufsetzt, das besagt, dass sein Körper erst begraben werden soll, wenn sich erste Zeichen der Verwesung zeigen. Poshlust und der Tod bestärken ihn in seinem Wunsch, dass ihm kein Denkmal gesetzt und kein öffentliches Begräbnis stattfinden soll. Während sich der Dichter immer mehr in einen Todestanz mit den von ihm erschaffenen Kreaturen der dunklen Seite verstrickt, sorgt sich seine Magd und lässt den Arzt kommen. Dieser wird vom verkleideten Teufel Bes dargestellt und verhindert durch seine Ankunft schon die Aussicht auf Gogols Besserung. Der Teufel nimmt ihn mit auf eine Reise zu sich selbst, doch Gogol, der immer vor sich selbst davongelaufen ist, versucht auch jetzt die Flucht zu ergreifen. Verfolgt fühlt er sich auch von den fehlenden weiblichen Figuren in seinem Leben, welche ihn in Form einer Brautschau wieder einholen.

Schließlich wird dem Autor der Prozess gemacht. Der von ihm geschaffene Dämon, der Wij, spricht seinen Schöpfer schuldig, die Heimat verraten, das

Fundament der Gesellschaft untergraben und grausame Zeiten der russischen Geschichte verherrlicht zu haben.²⁴⁹

Es gibt eine Widersprüchlichkeit des männlichen Artikels „der“ vor der Rollenbezeichnung des Todes, welcher in dieser Inszenierung nicht nur von einer Frau gespielt wird, sondern auch eine solche darstellt. Sie ist jedoch nicht die verführerische Heuchlerin, die versucht Gogol in ihr Reich zu locken. Ihre Figur steht im Gegensatz zu jener der Hexe Poshlust. Ihr haften alle Sünden, alle Verderbtheit an, die sich in ihrer Gestalt. Typenzuordnungen von Missgestalt, wie sie gelegentlich Hexen zugeschrieben werden entbehrt Poshlust gänzlich. Als hätten der Tod und die Hexe die Rollen getauscht, tritt der Tod in buckliger, verkrümmter Haltung auf, die Haare strähnig und zerzaust, die Augen liegen tief und blicken grimmig, der Busen hängt sichtbar bis unter die Taillenlinie.

Belebt von der glücklichen Verbindung mit dem Teufel Bes zeigen sich in der Gestalt der Hexe Poshlust all jene Attribute von weiblicher Blüte und Erotik, als sei sie die Femme fatale des Stückes. Ihre schlanken Beine werden durch High Heels noch verlängert und verleihen ihr Anmut und durch die vermehrte Körpergröße eine Aura von Selbstbewusstsein und Macht. Aus ihrem engen, militärisch anmutenden Kostüm quellen grotesk überzeichnete, übergroße Brüste. Durch das Tragen von viel Augen-Make-up und Lippenstift, der ihr einen sinnlichen Schmollmund verleiht, scheint sie sich hinter einer Maske zu verstecken, macht dadurch aber Gogols Fantasie für Jedermann sichtbar.

Die von Gogol in seinen Werken erschaffenen Personifizierungen des Bösen beruhen teilweise auf altem russischen Volksglauben:

„In Gogols Darstellung ist die Handlung auf einer ständigen Gegenüberstellung von zwei Welten aufgebaut: der vulgären menschlichen Wirklichkeit und der phantastischen Welt der Hexen und Dämonen [...]. Der Held wird zwischen diesen beiden Welten hin- und hergerissen, bis er schließlich im Kampf gegen die Dämonenwelt unterliegt.“²⁵⁰

Er versuchte in der Tradition der Volkssage die Jämmerlichkeit des menschlichen Daseins und die Unmoral des Menschen darzustellen. In seinen Werken findet man kaum eine positive Figur und so ist es nicht

²⁴⁹ Vgl. Baier, Christian, *Pressemappe Gogol*, 2011, S.6.

²⁵⁰ Braun, Maximilian, *N.W.Gogol. Eine literarische Biographie*, München: Trofenik 1973, S.73.

verwunderlich, dass die Geister, die Lera Auerbach in ihrer Oper heraufbeschwört den Autor heimsuchen, um ihn an seinen Platz zu weisen. Die Komponistin hat Anleihen an Gogols skurriler Groteske genommen, um sowohl seinem Ideal der Darstellung als auch der Ironie derselben gerecht zu werden. Gogol verlangte:

„Alles muss konkret, anschaulich und so komisch wie möglich dargestellt werden. Der thematische Grundgedanke muss durch Gestalten und Geschehnisse ausgedrückt werden, die das Publikum ohne grosse Mühe als Karikaturen von wohlbekannten Tatsachen deuten kann.“²⁵¹

Hexen waren für Gogol mächtig in ihrer Freiheit alle Impulse ausleben zu können. Das Feindbild der mächtigen Frau zeigt sich in Lera Auerbachs Version in den beiden Figuren der Hexe Poshlust und des Todes mehr als der des Teufels, welcher in seiner komödiantischen Rolle nur als Auftraggeber fungiert und die Arbeit der Verführung, Erniedrigung, Bestrafung und Heimsuchung den beiden weiblichen Charakteren überlässt.

Gogol selbst war nie verheiratet oder in eine Liebschaft verwickelt. Er sammelte bevorzugt gleichgesinnte Frauen um sich, die ihn in seinem Mystizismus bestärkten.²⁵² Die Überzeugung Gogols, Frauen könnten durch ihre verführerische Erotik todführende Macht auf Männer ausüben, zeigt sich zum Beispiel in seinem Werk *Wij*, in dem der Stallknecht Mikita von einem Hexenfräulein verführt, im Feuer seiner Liebe aufgeht.²⁵³ In der Oper ist Gogols bekennende Angst vor der unterdrückten Wollust, die sein ganzes Sein beeinflusst und überhand nehmen könnte, der Grund für dessen Frauenfantasmagorien.

Der Aspekt des Nährens zeigt sich in der Oper, als der Dichter jegliche Nahrungsaufnahme verweigert. Die Magd Maria (Tatiana Plotnikova) pflegt ihn. Zu deren Pflichten gehört jedoch nicht nur die bescheidene Erledigung von Haushaltspflichten, sie kümmert sich außerdem in mütterlicher Weise um den Mann und versucht ihn von seinem tödlichen Vorhaben abzubringen und zum Essen zu überreden. Dargestellt wird die Magd von derselben Schauspielerin, die auch die Rolle der Mutter Gogols übernimmt. Der Mutterinstinkt verhindert die geforderte Zurückhaltung der Dienstmagd. Der vordergründige Beweggrund, ihn zu nähren, damit er wieder zu

²⁵¹ Braun, *N.W.Gogol*, 1973, S.149.

²⁵² Vgl. Storch, Wolfgang, *Nikolaj Gogol*, Velber bei Hannover: Friedrich Verlag 1967, S.19.

²⁵³ Vgl. Mereschokowskij, Dimitrij, *Gogol und der Teufel*, Hamburg u.a.: Verlag Heinrich Ellermann 1963, S.108-109.

Kräften, in dem Fall gleichbedeutend mit Verstand, kommt, lässt sie als positiv gefärbte Figur erkennen und verstärkt dabei das Stereotyp der Glückenhaftigkeit, das den Frauen anhaftet.

Die Brüste des Todes können nicht mehr nähren. Sie sind versieg und dennoch, wie eine Warnung, hängen sie schlaff vom Oberkörper der weiblichen Figur herab, als wollten sie ihr sinnloses Dasein behaupten. Ihre erotische Funktion ist nicht mehr gegeben. Diese Brüste sind Drohung und Voraussagung zugleich.

Der pralle Busen der Hexe Poschlust ist in keiner Szene verhüllt. Als Bettlerin verkleidet staken ihre Brustwarzen so aus der Wollweste heraus, dass es den Anschein hat, sie wären so erigiert, dass sie den Stoff zerreißen. Auch in anderen Kostümen, zum Beispiel in weißer Hose und weißem Oberteil stehen sich die Farbe der Unschuld und die Verderbtheit der zu sehenden Brust, gegenüber. Bei diesem Kostüm wurde die Brust extra freigelassen, um das Dekolleté sichtbar zu präsentieren. Eine Maßnahme, die das eventuelle Herausrutschen der Brustwarzen nicht verhindert, sondern sogar unterstützt.

Die präsent erigierten Brüste der Hexe stehen in ihrer synthetischen Prallheit für die Maskierung des Weiblichen, vor dem der Dichter sich so sehr fürchtet. Die Sinnlichkeit des verführerischen Äußeren ist Werkzeug, um später das wahre, schlechte Innere der Frauen zu zeigen. Dennoch fühlt sich der Protagonist sichtlich zu den Attributen Poschlusts hingezogen und bekreuzigt sich, als der Teufel, dessen Dienerin die Hexe ist, deren Busen anfasst. Er erkennt die Absicht des Teufels, ihn täuschen zu wollen, indem er Gogol die Macht der Männer über den weiblichen Körper vorführt, und wendet sich ab, um der erotischen Versuchung zu widerstehen.

Die ablegbare Gummibrust ist Signal für die Frustration der Männer, wenn sie zum Wesen der Frau vordingen. Die deutlich künstliche Materialität des Busens legt das Darunterliegende bloß. Dass der Busen abgenommen werden kann, ist Symptom für das Frauen entgegengebrachte Misstrauen und die Enttäuschung der Männer wenn sie auf Unweiblichkeit oder Hässlichkeit stoßen.

5.5.4 Garage X: Gegen die Wand²⁵⁴

Einen ähnlichen Einsatz künstlicher Brüste findet man in der Inszenierung Alexander Simons *Gegen die Wand* nach dem gleichnamigen Film von Fatih Akin.

Ganz zu Beginn des Stücks, in den ersten fünf Minuten, findet das Publikum sich in einer Klinik wieder. Vor einer Wand aus Matratzen, über deren fensterförmigem Ausschnitt sich die Gesichter der Angehörigen erheben, stehen Sibel und Cahit. Der Arzt lässt seine Beine, Attrappen aus ausgestopfter Hose und Schuh an transparenten Schnüren baumeln, als säße er auf der Mauer. In Wirklichkeit steht der Darsteller erhöht hinter der Mauer. Sibels Mutter lässt hingegen ihre hängenden Brüste über das Sims nach vorne baumeln. Ihr Busen reicht bis unter die Hüfte und ist erkennbar aus ausgestopften Strumpfhosen mit abgebundenen „Brustwarzen“. Die Illusion eines echten, alternden Hängebusens wird der Konstruktion durch die Sichtbarkeit des Strumpfschlauches um den Hals der Schauspielerin genommen. Die Kunstbrust wird als Kostümteil entlarvt und hat keine komische, sondern verfremdende Funktion. Sibels Mutter ist Türkin, Hausfrau und übermäßig um ihre liebende Tochter besorgt, die sich wegen eines Selbstmordversuchs in der Klinik befindet. Das Bild der glückenhaften Mutter wird in dieser Szene vor allem durch die Interaktion mit Sibels Vater klar: Als dieser während des Gesprächs mit dem Arzt verlauten lässt, er habe Hunger und Durst, beginnt er sogleich an den Brüsten der Mutter zu nuckeln. Dass der Mann sie als Nahrungsversorger sieht und sich ihrer milchgebenden Funktion bedient, ist der Mutter anscheinend peinlich, denn sie versucht mehrmals, seinen Kopf mit der Handwegzudrücken, um ihn davon abzuhalten.

Wie die Figur des Todes bei *Gogol* trägt die Mutter ein schwarzes Pullioberteil, unter dem die Brüste heraushängen. Das Kostüm findet jedoch nur in der ersten Mauerszene Verwendung und ist danach, bei Szenen am Bühnenboden, um die künstlichen Brüste reduziert.

Es scheint, als ob der Einsatz des Strumpfbusens ein reiner Gag ist, der als komödiantische Element verwendet wird, um ein paar Lacher zu erzielen. Die Betonung der mütterlichen Brust ist jedoch in diesem Falle bedeutend für die Abbildung der Beziehung Sibels zu ihrer Mutter. Die psychisch kranke Tochter erwähnt später im Stück, dass sie nur mehr wegen ihrer Mutter noch zu Hause bleibt. Sibels Zuneigung zu ihrer Mutter wird nicht

²⁵⁴ *Gegen die Wand*, Regie: Alexander Simon, Ausstattung: Monika Nguyen, Dramaturgie: Hannah Lioba Egenolf, Werk X (ehemals Garage X), Premiere Spielzeit 2012/13.

nur durch die Aussagen und spärlichen Liebesbekundungen der Protagonistin zu einer zentralen Handlung im sozialen Drama zweier Zerissener, die ineinander Liebe finden und mit dem Leben kämpfen, sondern wird vor allem durch die Figur der sorgenden Mutter verbildlicht. Die Charaktere der Familienmitglieder sind in dieser Inszenierung generell sehr überzeichnet. Sie dienen lediglich der Untermalung des Ambientes und der Unterstützung der Geschichte, bemühen sich dabei aber verschwommen zu bleiben um den Fokus nicht vom zentralen Liebespaar abzulenken.

Im Gegensatz zur enterotisierten Mutter, die selbst von ihrem Mann nur als Nahrungsspender gesehen wird, ist Sibel eine extrem erotische Person. In einem knappen Unterhemdchen und Hotpants absolviert sie fast das gesamte Stück. Ihre Zerbrechlichkeit wird durch die wenige Bekleidung betont. Im Gegensatz zur wuchtigen Mutterfigur, die wachend und liebend die Familie in Zaum hält, weiß die Tochter nicht wohin mit ihren Gefühlen, die in ihrem zerbrechlichen Körper keinen Platz finden und drohen, diesen zu zerstören.

5.5.4 Jedermann, Salzburger Festspiele 2013²⁵⁵

Im Jahre 2013 erstaunt die Salzburger Buhlschaft mit zwei Kleidern, die gleich zügellos, doch auf ihre Weise in ihrer Gestaltung und Wirkung unterschiedlich sind. Traditionell in rot gehalten, hat die Designerin Olivera Gajic ihre Entwürfe vom üblichen Prinzessinnenstil des Corsagenkleides distanziert und der Buhlschaft zwei Kleider gegeben, um die zwei Facetten der Figur zu verdeutlichen. Das erste Kleid, ein dunkelorange-rottes Sommerkleid im Stil der 20er Jahre scheint in seiner flatterhaften Leichtigkeit eben jenen Charakterzug der Figur zu betonen, der sich später dem Publikum zeigt, als die Liebhaberin des Jedermann ihn in Zeiten der Not im Stich lässt. Die Verruchtheit wird durch transparent-schwarze Strapse demonstriert, die durch das ständig verrutschende Kleid sichtbar werden.

Eine Besonderheit in der Neuinszenierung ist aber vor allem das „Busenkleid“. In einer Kooperation mit Swarovski entwickelte die Kostümbildnerin ein Kleid, welches die Verruchtheit der Buhlschaft

²⁵⁵ *Jedermann*, Regie: Julian Crouch/Brian Mertes, Bühne/Maske/Puppen: Julian Crouch, Kostüme: Olivera Gajic, Licht: Dan Scully, Musikalische Leitung: Martin Lowe, Sounddesign: Matt McKenzie, Choreografie: Jesse J. Perez, Dramaturgie: David Tushingham, Salzburger Festspiele, 20.Juli bis 30. August 2013.

ungeschönt darstellt. Während der Rock des Kleides in fließender roter Seide gehalten ist, erscheint der Oberkörper nackt: Auf ein hautfarbenes Oberteil wurden tausende Swarovskisteine appliziert, um durch unterschiedliche Farbabstufungen den Eindruck eines haptischen Frauenkörpers zu erwecken. Dabei formen die Steine klar erkennbar eine Brustform, in deren Zentrum sich Brusthof und Brustwarze aus rötlich-braunen Steinen befinden. Wie Signalfarben der Erotik wirken die rot leuchtenden Brustspitzen unwiderstehlich sowohl auf Jedermann, als auch auf die Zuschauer/innen. Sie scheint beinahe schamlos in ihrer beinahe-Nacktheit, welche sie nicht als Blöße empfindet, sondern voller Stolz präsentiert. Wie im alten Venedig, wo die Frauen, vor allem Prostituierte, Rouge auf ihre entblößten Brustspitzen auftrugen²⁵⁶, scheint das Kostüm die verführerische Facette der Buhlschaft zu betonen, ebenso wie ihre sexuelle Macht über die Lust und die daraus resultierende Abhängigkeit Jedermanns. Dieser verwechselt sexuelle Zuwendung mit wahrer Liebe und wird bitter enttäuscht. Die Buhlschaft ist die perfekte Verführerin, die erotische Verlockung, die den Mann zum Sünder macht und ihn ins Verderben stößt. Sie ist Symbol allen irdischen Vergehens, weist aber jegliche Schuld von sich. Sie nutzt Jedermann nur aufgrund seines Reichtums aus und lässt ihn in der Stunde seiner Not allein. Die Rolle wird von jeder Schauspielerin anders angelegt und kann von der naiven Erotik der Unschuld und der Gedankenlosigkeit bis hin zum berechnenden „Vamp“ jegliche Facette abdecken. Das Kostüm in der Version 2013 veranlasste die Schauspielerin Brigitte Hobmeier ihre Buhlschaft zwischen den Extremen zu verankern. Als launische Gespielin ist sie sich ihrer Sexualität bewusst, in ihren Entscheidungen jedoch nicht berechnend. Die Schauspielerin war zuerst von dem in den Vordergrund gerückten Kleid eingeschüchtert, entschloss sich dann aber, die Rolle nicht an das Kostüm zu binden. Hobmeier sagt:

„Ich dachte zunächst, ich müsse wie eine Irrsinnige gegen dieses Swarovski-Kleid anspielen, und habe gemerkt, dass ich total kleidfixiert war. Aber es ist mir ein bisschen zu einfach, nur ein Kleid über die Bühne zu tragen – das macht mir keinen Spaß, ich bin ja kein Model. Dann habe ich mir gesagt: Was soll das? Ich kann das auch im Anzug oder in einer Jeans spielen.“²⁵⁷

²⁵⁶ Vgl. Krammer, *Das entblößte Frauenzimmer*, 1961, S.46.

²⁵⁷ Schmitz, Joachim, „Theaterstar im Jedermann. Brigitte Hobmeier über Bühne und Buhlschaft“, *Osnabrücker Zeitung*, 09.08.2013, <http://www.noz.de/deutschland-welt/medien/artikel/8393/brigitte-hobmeier-uber-buhne-und-buhlschaft>, Zugriff am 11.02.2014.

Ein Kleid zu tragen, welches Nacktheit abbildet ist auch für die Darstellerin außergewöhnlich. Die Robe macht durch die glitzernden Swarovskisteine ihr Kostüm-Sein deutlich und vermittelt trotzdem ein Bild, als würde der Körper der Schauspielerin nach Außen gekehrt und der Busen der Mimin selbst mit Glitzersteinen verziert.

5.5.5 Theater an der Josefstadt: Joseph und seine Brüder- Die Berührte²⁵⁸

Eine gänzlich unerotisch intendierte Präsentation der weiblichen Brust fand bei einer Aufführung von *Joseph und seine Brüder- Die Berührte* im Theater in der Josefstadt statt.

Die 1927 geborene Schauspielerin Erni Mangold spielt die bitterböse Schwiegermutter Dudu. Sie trägt in genannter Inszenierung ein groß dekolletiertes Kostüm ohne BH oder Unterhemd. Weil der weiche und leichte Stoff des Oberteils bereits bei den Proben zeigt, dass er bei der Schlussverbeugung nach vorne fällt, wird mit der Schauspielerin vereinbart, sie solle ihre Hand zum Hals legen, um den Ausschnitt zu fixieren und tiefe Einblicke zu vermeiden. Bei einer der ersten Vorstellungen kümmerte sich die schambefreite Darstellerin nicht um den Griff zum Ausschnitt, woraufhin ihre gealterten, schlaffen Brüste, von keinerlei kleidungstechnischem Widerstand aufgehalten, aus dem Kleid schlüpften. Die Reaktion der Mangold war unverlegenes Grinsen und eine präsentierende Geste, die ihren Busen wieder zurück in das Kostüm beförderte.

Obwohl die Schauspielerin selbst kein Problem mit dem Vorfall und der Sichtbarkeit ihres nackten Körpers hat, beschloss die Kostümabteilung, ihr einen hautfarbenen Body unter dem Kleid anzuziehen. Dieser sollte nicht nur als Halterung für den Busen dienen, sondern dem alternden, bereits schlaffen Körper Form geben und ihn kompakt machen.

Besonders an diesem Vorfall ist die Tatsache, dass die Brüste der Schauspielerin, hätte sie eine noch straffe Brust und nicht einen weichen, schlaffen Busen, gar nicht aus dem Kostüm gerutscht wären. Die Publikumsreaktionen waren zurückhaltender, als man es erwarten würde. Die offene Einstellung Erni Mangolds zu ihrem alternden Körper ist durch zahlreiche Interviews und Artikel bekannt und so erntet die Aktion eher

²⁵⁸ *Josef und seine Brüder- Die Berührte*, Regie: Günther Krämer, Bühne: Herbert Schäfer, Kostüme: Alberte Barsacq, Premiere Spielzeit 2013/14, Bericht nach den mündlichen Aussagen der Ankleiderin Sarah Todt.

Schmunzeln als Schock ob der Entblößung.

Vor allem im Kontext der gesamten Inszenierung, die mit erotischen Szenen, Verführung, körperlicher Nähe und sexuellen Anspielungen nicht geizt, fällt die Entblößung der alternden Brust nicht aus dem Rahmen. Im Gegensatz zur Präsentation eines jugendlichen Busens ist sie jedoch nicht sexuell konnotiert, ihr Anblick erweckt im Publikum wenig Erregung. Da der Moment der Entblößung nicht im Handlungsverlauf, sondern während der Schlussverbeugung statt findet, entbehrt der Busen jeglicher inhaltlicher Relevanz und erfüllt weder nährende, noch böse oder verführende Aufgaben.

Als ironisch könnte man das Zeigen sexueller Attribute der bösen Schwiegermutter insofern bezeichnen, als diese die Schwiegertochter und gleichzeitige Protagonistin, die ständig leidend, zurückgewiesen und auf der Suche nach Lust ist damit hänselt, sie sei nicht sexuell aktiv genug ihren Sohn zu verführen. Mangold ist die Personifizierung der Bosheit aller Schwiegermütter, intrigant, an allem schuld und schadenfroh. Dass eben jene Darstellerin, die im Gegensatz zur Protagonistin nicht verzweifelt auf der Suche nach sexueller Erfüllung ist, auf der Bühne ihren Busen entblößt, scheint wie ein hämischer Scherz.

5.6 Brust und Text

5.6.1 Einleitung

Die Grundlage einer Inszenierung ist meist geschriebener Text. Dieser lässt sich zwar durch Darstellung illustrieren, bleibt zumeist aber als dominanter Part vorhanden. Die Macht der Sprache im Theater ist eine suggestive. Befindet sich der Schauspieler auf einer leeren Bühne, beschreibt jedoch den wundervollen Palast in dem er sich angeblich aufhält, so wird Letzterer für den Zuschauer/die Zuschauerin wahr. Es weckt die Fantasie des Publikums, es herauszufordern, es entscheiden zu lassen welche Ebene vertrauenswürdiger ist: Sprache oder Visuelles.²⁵⁹

Der geschriebene Text soll dem Schauspier/der Schauspielerin Grundlage sein, seinen/ihren Körper auf der Bühne verschwinden zu lassen und ganz in einen Text aus Zeichen umzuwandeln, die seine/ihre Figur formen.²⁶⁰

Das gesprochene Wort kann dabei verwendet werden, um eine Vorstellung

²⁵⁹ Vgl. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 1983, S.32.

²⁶⁰ Vgl. Fischer-Lichte, *Verkörperung / Embodiment*, S.12.

des Charakters zu kreieren. Entgegengesetzt ist es der Sprache aber auch möglich eine Diskrepanz zwischen dem gesprochenen Text und der Erscheinung der Bühnenfigur zu erschaffen:

„Wenn der Schauspieler über das Aussehen seiner Rollenfigur oder das einer anderen redet und sich dabei auf Gestalt, Gesicht, Haar, Kleidung auf eine Weise bezieht, die den faktischen Gegebenheiten widerspricht [...], so gilt für den Zuschauer nicht das, was er tatsächlich auf der Bühne wahrnehmen kann, sondern das, was er nach den Worten des Schauspielers auf ihr wahrnehmen soll.“²⁶¹

Im Unterschied zu Sprache, die unterbrochen werden kann, ist die Brust der Schauspielerin immer vorhanden. Sie kann verhüllt oder versteckt werden, ihr Vorhandensein konstituiert aber das Geschlecht der Schauspielerin und ist daher schwer zu ignorieren. Sie ist zudem immer Träger von Information. Dennoch sind „ [...] die linguistischen Zeichen imstande, alle anderen auf dem Theater möglichen Zeichen zu ersetzen.“²⁶²

In den folgenden Beispielen ist eine Wertung der Brust vor allem im textlichen Bereich zu finden. Oft schafft diese Dominanz des Sprachlichen für das Publikum Probleme im Verständnis des Dargestellten.

5.6.2 Volkstheater: Das letzte Feuer²⁶³

In Dea Lohers *Das letzte Feuer* wird der traumatisierende Tod des Jungen Edgar thematisiert. Wie im Chor werden die verdrängten Erinnerungen an den entsetzlichen Tag fragmentarisch wieder heraufbeschworen und vorgetragen. Susa Meyer mimt Karoline, eine an Brustkrebs erkrankte Lehrerin und Geliebte des Kindsvaters Ludwig. Zwischen all den verstörten Figuren, deren Probleme von Selbstverstümmelung über Sexsucht, Alzheimer bis Mord reichen, scheint sie eine der vernünftigsten. Leider hat sie nach ihrer Brustkrebskrankung eine unnatürliche Beziehung zu ihren Brustprothesen entwickelt. Immer wieder erwähnt sie ihren Busen gegenüber Susannes Ehemann, ihrem Geliebten. Fast drohend berichtet sie anderen von der Beschaffenheit ihres neuen Busens. Fanatisch konzentriert sie sich in ihrem Frausein ganz auf ihre Brust. Obwohl man

²⁶¹ Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 1983, S.34.

²⁶² Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 1983, S.35.

²⁶³ *Das Letzte Feuer*, Regie: Georg Schmiedleitner, Bühne: Stefan Brandtmayr, Kostüme: Cornelia Kraske, Musik: Julie Larssen, Dramaturgie: Irene Girglinger, Volkstheater, Premiere Spielzeit 2009/10.

den Busen nie sieht, entledigt sich die Figur des Öfteren ihres Oberteils, um ihre gepolsterten Brüste im hautfarbenen BH zu präsentieren. Wie Waffen hält sie diese drohend vor Ludwig, der vor der erotischen Attacke zurückweicht. In ihrer Verzweiflung sucht Karoline Bestätigung bei anderen, die ihr ihren Glauben an sich selbst und ihre Existenz zurückgeben.

In Dea Lohers Stück scheinen alle verstümmelt. Ludwig weiß nicht, wie er die durch den Tod seines Sohnes entstandene Leere in seinem Leben füllen soll. Seine Frau Susanne entfernt sich immer weiter von ihm bis auch sie eine Affäre mit einem anderen Mann beginnt. Und seine Geliebte Karoline ist durch ihre Brustkrebskrankung so verunsichert, dass sie nicht nur sich selbst, sondern auch ihn mit ihrer Brustfixierung in den Wahnsinn treibt.

Brustkrebs ist eine bei Frauen weit verbreitete Krankheit, die oftmals zum Tod führt. Die Anfälligkeit des weiblichen Busens für die potentiell tödliche Erkrankung macht die Brust zur Manifestation ambivalenter Gefühle wie Liebe und Furcht.

Frauen definieren sich mehr über ihre Brust als man vermuten könnte: So lassen sich viele ältere Damen nach einer Amputation in schwierigen und teuren Operationen den Busen wiederherstellen, obwohl die Brust in diesen Fällen weder nährende Funktion hat, noch gezeigt wird, also attraktiv sein muss, um einen Partner für die Fortpflanzung anzulocken.²⁶⁴

Viele Frauen empfinden den Verlust des Busens als Verlust der Weiblichkeit. Der Busen steht in diesem Fall nicht nur für die externalisierten weiblichen Attribute, vielmehr verlieren sie ohne die Brust als Indikator ihres Geschlechts die Verbindung zu ihrem Frausein. Die für den Heilungsprozess wichtige Amputation der Brust kommt einer Kastration gleich.²⁶⁵ Einige Frauen empfinden nach dem Eingriff, man hätte ihnen die Möglichkeit der weiblichen Attraktivität und somit die Option auf Geschlechtsverkehr und Fortpflanzung genommen.

„Zusammenfassend kann gesagt werden, daß der Verlust der Brust die Betroffene vor die Aufgabe stellt, ihr Selbstverständnis als weibliches Individuum neu zu finden. [...] Mit dem Verlust dieses Organs gehört die Betroffene plötzlich nicht mehr zu denjenigen, die sich über die Brust als weiblich definieren können.“²⁶⁶

Der Verlust betrifft nicht nur Aspekte der erotischen Weiblichkeit, auch die

²⁶⁴ Vgl. Olbricht, *Die Brust*, 1989, S.71.

²⁶⁵ Vgl. Olbricht, *Die Brust*, 1989, S.71.

²⁶⁶ Olbricht, *Die Brust*, 1989, S.85.

Mutterschaft kann durch die Erkrankung beeinträchtigt werden. Für an Brustkrebs erkrankte Frauen ist es durch Chemotherapie und Brustumputation oft schwierig danach noch Kinder zu bekommen. Die Frau sieht also ihre biologischen Grundfunktion, für Nachwuchs zu sorgen, bedroht. Die Angst vor einer ungewissen Zukunft, sowohl in sexueller als auch nährender Hinsicht, ist bei erkrankten Frauen tief verwurzelt.

Die Frauen sollten eigentlich glücklich sein, den Krebs überlebt zu haben. Stattdessen sind sie teils hochgradig depressiv und suchen noch Jahrzehnte nach der Krankheit psychologische Hilfe auf. „Sie leiden unter Schlafstörungen, Erschöpfungszuständen, Herz- und Kreislaufbeschwerden und häufig unter Schwindel und Rückenschmerzen ohne faßbare körperliche Ursache.“²⁶⁷

Die Narben der Amputation bleiben als Mahnmal des weiblichen Signalkörperteils, auf das sie in Zukunft bei der Identitätsverankerung in ihrer Geschlechtlichkeit verzichten müssen. Selbst wenn der Busen durch plastische Chirurgie wiederhergestellt wird, ist die neue Brust stigmatisiert und wird für die betroffene Frau immer eine Erinnerung an die schwere Krankheit darstellen.

Wie Karoline in *Das letzte Feuer* mit ihrer Brust umgeht zeigt deutlich, wie verstört Frauen nach der Amputation des Busens sein können. Die Lehrerin befühlt immer wieder ihre Brust, massiert sie, entkleidet sich, betrachtet sich im Spiegel. Ihr scheinbarer Stolz auf den neuen, schönen Busen enttarnt sich als Verdrängungsmechanismus, wenn sie die Anerkennung für das körperliche Kunstwerk bei anderen sucht.

Der Verlust einer möglichen Mutterschaft ist für sie ebenso schmerhaft, wie für Ludwig der Verlust seines Kindes. Die Situation Karolines fungiert also gewissermaßen als Spiegel seiner Situation und reflektiert eine weitere Art, wie man mit traumatischen Erlebnissen umgehen kann.

5.6.3 Theater in der Josefstadt: Das Interview²⁶⁸

Auch in *Das Interview* im Theater in der Josefstadt ist die weibliche Protagonistin an Krebs erkrankt. Aufgrund dessen hat sie sich ihre Brüste abnehmen und durch Silikonbrüste ersetzen lassen. Ihre gesamte Karriere

²⁶⁷ Olbricht, *Die Brust*, 1989, S.71.

²⁶⁸ *Das Interview*, Regie: Christina Tscharyiski, Ausstattung: Eleni Boutsika-Palles, Video: Jan Frankl, Theater in der Josefstadt, Premiere Spielzeit 2013/14.

als Serienheldin baut sich auf ihrer äußersten Erscheinung auf. Sie ist für ihre Schönheit und ihre Dekolleté bekannt und selbst der Interviewer, der dem Starlet nicht gerade freundlich gesinnt gegenüber steht, bemerkt immer wieder ihre herausragende Schönheit.

Der von der Redaktion geschickte Pierre (Alexander Pschill) ist von Beginn der Interviewsituation an, die das gesamte Setting des Stücks ausmacht, verärgert, denn er ist eigentlich für die Politiksparte zuständig. Während die Regierung zurücktritt muss er nun das Serien-Starlet Katja (Alma Hasun) interviewen. In einem Telefongespräch mit seinem Chef betont er vehement, dass ihn als Politik-Redakteur ihre Brüste nicht interessieren.

Das Gespräch befasst sich vor allem mit dem Interesse der Gesellschaft am Äußeren. Katja behauptet, trotz ihrer vorteilhaften Erscheinung viel innere Werte zu besitzen. Zu Beginn macht der Interviewer wiederholt böse Scherze und Anspielungen wegen ihres großen Silikonbusens. Sie nimmt ihm die gehässigen Bemerkungen zwar nicht allzu übel, macht aber klar, dass sie auf ihr Äußeres stolz ist, weil es ihrer Karriere hilft.

Während sie auf die Toilette geht stöbert er in ihrer Wohnung herum und findet ein Tagebuch, in dem er Aufzeichnungen entdeckt, die von Todesnähe und düsteren Gedanken sprechen. Daraufhin steigert sich sein Interesse an der wirklichen Person Katja. Obwohl er sich angeblich nun für ihr Inneres interessiert, starrt er ihr immer wieder in ihren Ausschnitt und macht ihr wegen ihre Aussehens Komplimente.

Sie fühlt sich geschmeichelt, ist aber über die Meinung der Presse, sie sei nur eine attraktive Kunstfigur, empört. Obwohl sie behauptet mehr wegen ihrer wahren Person und ihrem Charakter bewundert werden zu wollen, streckt sie wiederholt auffällig die Brust heraus, stellt oder setzt sich dem Reporter gegenüber so hin, dass ihr Busen wie auf dem Präsentierteller liegend vorgereckt ist: Schultern nach hinten und Hohlkreuz. Sie bietet ihm praktisch ihre Brust an, weil sie davon ausgeht, dass es das Einzige ist was er, wie alle anderen, von ihr will.

Außerdem legt sie immer wieder, wie zufällig, Kleidungsschichten ab: Schal, Blazer, T-Shirt, weites Top, bis nur mehr ein eng anliegendes, tiefdekolletiertes Top übrig bleibt.

In extrem aufreizender Weise lenkt sie den Blick des Interviewers und des Publikums sehr geplant auf ihren Ausschnitt, indem sie ihr Handy mehrmals zwischen ihren Brüsten im BH verstaut. Da dieses des Öfteren klingelt, ist der Fokus des Betrachter/innen/blickes auf das Dekolleté

gerichtet.

Beim Versuch zur wahren, anscheinend tiefgründigen Persönlichkeit der Schauspielerin vorzudringen, konfrontiert der Interviewer sie mit ihren Tagebucheinträgen und liest ihr daraus vor. Sie scheint ertappt und die beiden einigen sich auf einen Deal: Ich sag dir die tödliche Wahrheit mit der ich dich vernichten kann und du mir.

Sie gesteht Brustkrebs zu haben. In einem unklaren Untersuchungsstadium, sodass es möglich wäre, dass sie nicht mehr lange zu leben hat. Daraufhin gesteht er den Rachemord an seiner Frau.

Obwohl er sie vorher damit aufgezogen hat, eine schlechte Schauspielerin zu sein, stellt sich heraus, dass sie alles nur vorgegeben hat, dass das Tagebuch nicht ihres, und sie daher auch nicht krank ist.

In der Inszenierung am Theater in der Josefstadt stellt sich eine interessante Kostümfrage: In der ersten Hälfte des Stückes finden Katjas „große, riesige Plastiktitten“ sehr oft Erwähnung; umso erstaunlicher ist die Tatsache, dass die Schauspielerin weder über eine natürlich füllige Oberweite verfügt, noch Attrappen verwendet werden. Es wird nicht einmal, so wie beim *Letzten Feuer*, der BH ausgestopft. Um das Fehlen der, oft in Aussagen betonten, großen Brüste noch hervorzuheben, trägt die schlanke Darstellerin mit einer kleinen bis durchschnittlichen Körbchengröße ein eng anliegendes Top mit großem Ausschnitt, bei dem nichts mehr angedeutet oder der Fantasie überlassen werden kann. Der große Busen, von dem ständig die Rede ist, ist nicht sichtbar, also nicht existent.

Man sieht sogar immer wieder den BH vorblitzen und, wenn sie sich vorbeugt, den Ansatz ihrer Brüste, die nicht einmal von einem Push-up-BH unnatürlich in die Höhe gedrückt werden. Dies lenkt die Aufmerksamkeit umso mehr auf das Nichtvorhandensein des Behaupteten.

Die Kostümentscheidung könnte als Metapher ausgelegt werden: Nicht nach dem Äußeren zu beurteilen. Es könnte ebenso den Schein und die Lüge, so wie sie der gesamten Figur Katjas anhaften, illustrieren. Vielleicht erschien es der Kostümabteilung unangebracht, in einem natürlichen, realistischen Setting Plastikattrappen zu verwenden, da diese durch ihre unverkennbare Synthetik verfremdend wirken könnten. Im Gegensatz zur mit Schaumstoffbusen ausgestatteten Hexe Poschlust in der Oper *Gogol* (siehe Kapitel 5.5.2) könnte man bei *Das Interview* eben diesen Effekt abgelehnt haben. Es besteht ebenfalls die Möglichkeit, dass die Regie oder die Schauspielerin das unnatürliche Überbetonen der Brust abgelehnt

haben.

Bemerkenswert ist die Leistung der Schauspielerin, eine Figur mit Silikonbusen überzeugend darzustellen, was ihr fast immer gelingt. Denn sowohl Körperhaltung als auch Armpositionierung ändern sich bei Frauen durch die Größe und Anlage des Busens.

Die Differenz zwischen textlicher Aussage, Agieren des Bühnenpartners und der Wirklichkeit, die den tatsächlichen Körper der Schauspielerin zeigt, wirkt auf die Zuschauer/innen irritierend. Der Fokus der Aufmerksamkeit changiert zwischen der implizierten Figur und der Physis des echten Menschen.

Aufmerksame Zuseher/innen wandeln in ihrer Fantasie das Gehörte zu einem zusätzlich hinzugedichteten Sichtbaren. Dies funktioniert so lange, bis der individuelle Bruch, bezeichnet durch den ersten Entkleidungsmoment der Schauspielerin, die Zuseher/innen zum Mitdenken zwingt und ihn, einer schleichenden Erkenntnis gleich, zu einem inneren Diskurs werden lässt.

Die Bedeutung der Brust wechselt in der Inszenierung von *das Interview* von Ruhm, Schönheit, Affektortheit zum Träger von Krankheit, Unsicherheit und Tod und entpuppt sich am Ende als von Beginn an angedeuteter Hinweis auf die leere Lüge und Intriganz des Starlets Katja.

5.6.4 Garage X: Feuchtgebiete²⁶⁹

In einem Stück in dem es vorrangig um die primären Geschlechtsteile der Frau geht und bei dem sowohl im Buch als auch im Stücktext die weibliche Brust nur wenig erwähnt wird, ist der Bezug der sexuellen Fantasien, welche die Brust und die erotische Erfahrung des gesamten Körpers miteinschließt, in der Inszenierung in der *Garage X* auffallend.

Im ersten Drittel des Stücks wird auf der Wand hinter den Schauspielerinnen eine Werbung projiziert: Der linke Teil der Wand dient das gesamte Stück lang als Projektionsfläche für unterschiedlichste Videos, wie Live-Projektionen der Darstellerinnen oder Einblendungen von Barbie-Schminktutorials. Eine besondere Werbung zieht die Aufmerksamkeit des Publikums auf den Busen: Es ist die Werbung für eine individuelle Flasche besonderen Alkohols. Das Unikat wurde vor der Abfüllung über den Körper,

²⁶⁹ *Feuchtgebiete*, Regie: Angelika Zacek, Ausstattung: Renato Uz, Dramaturgie: Hannah Lioba Egenolf, Werk X (ehemals Garage X), Premiere Spielzeit 2013/14.

hauptsächlich den Busen, eines der gezeigten Models geleert und erst dann wieder aufgefangen und abgefüllt.²⁷⁰ Ohne Recherche wird in der Werbung nicht klar, worum es geht. Der Busen der Models ist so in Szene gesetzt, dass der Alkohol, welcher darüber rinnt nur als Inszenierungselement und nicht als Mittelpunkt wahrgenommen wird. Dass der Geschmack des Alkohols sich durch die Berührung mit der Modelbrust verändert ist anzweifelbar. Das Konzept beruht auf dem Lustgedanken beim Verzehr des Getränks.

Die Betonung des Busens durch das Video ist eher als Beispiel für die ungläubige Einstellung der Protagonistin zu sehen, die nichts von Sexmythen hält und den rein erotischen Einsatz des Körpers nicht nachvollziehen kann. Sie scheint in Sachen Sex eine pragmatische Position einzunehmen, welche den Busen als Signal weiblicher Sexualität ignoriert.

Der Stücktext befasst sich, so wie das Buch, vor allem mit den primären Geschlechtsmerkmalen. Die Brust wird auch in der Inszenierung wenig bedacht. Daher sticht die projizierte Werbung als einzige thematische Behandlung der sekundären Geschlechtsmerkmale heraus. Die Protagonistin des Stücks spricht zumeist vom Akt des Geschlechtsverkehrs. Für sie scheinen die Brüste nur eine kleine Rolle in der sexuellen Interaktion mit Geschlechtspartnern zu spielen. Mit der Erotik der Alkoholwerbung hebt die Regie die Absurdität der Mystifizierung des weiblichen Körpers, an die die Hauptperson nicht glaubt, hervor.

5.6.5 Burgtheater: *Maria Magdalena*²⁷¹

Eine textliche Diskrepanz eröffnet sich auch in Michael Thalheimers Inszenierung von Hebbels *Maria Magdalena* am Burgtheater.

Die Kostüme sind an die Entstehungszeit des Stücks (Mitte 19.Jahrhundert) angelehnt, daher schlicht und hochgeschlossen. Das Milieu in dem sich die Handlung abspielt und die Moral der damaligen Zeit verlangen von den Figuren Disziplin, Korrektheit und verbale Zurückhaltung.

²⁷⁰ Vgl. Goldbach, Maximilian, „Alcohol Company G-Spirits says ‚every drop‘ of their booze is poured over a model’s naked breasts before bottling“, New York Daily News, 01.10.2012, <http://www.nydailynews.com/life-style/eats/comapany-claims-booze-touched-breasts-bottling-article-1.1172175>, Zugriff am 29.12.2014.

²⁷¹ *Maria Magdalena*, Regie: Michael Thalheimer, Bühne: Olaf Altmann, Kostüme: Katrin Lea Tag, Musik: Bert Wrede, Licht: Friedrich Rom, Dramaturgie: Klaus Missbach, Burgtheater, Premiere Spielzeit 2013/14.

Die Tochter des Hauses, Klara, tritt in einem hochgeschlossenen wadenlangen Kleid in einem gebrochenen Weißton auf. Die Farbe der Unschuld deutet die Redlichkeit Klaras an, denn sie möchte ihrer Familie immer Freude und nie Schande bereiten. Durch falsche Versprechungen lässt sie sich von ihrem Liebsten verführen und wird schwanger. Durch dieses Wissen, welches sie mit dem Publikum teilt, erklärt sich eine Szene in der ein böser Polizist bei einer Hausdurchsuchung handgreiflich wird: Er schaut der Mutter unter den Rock und fasst an Klaras Busen, der durch die zitierte damalige Mode keineswegs betont wird oder aufreizend erscheint. Die Tochter ist von Beginn an ein sexuell aufgeladenes Wesen: Sie wird vom ersten Mal Geschlechtsverkehr schwanger, hat zwei oder vielleicht noch mehr Verehrer und lässt sich offensichtlich leicht verführen. Wie Eva im Paradies vertraut sie zu leichtfertig und muss dafür mit ihrem Leben büßen. Sie ist die Verführerin, die durch das historische Zitat extrem konventionell, traditionell und streng dargestellt wird. Ihre unterschwellig erotische Anziehungskraft muss wohl der Grund sein, der den Polizisten dazu verleitet ihren Busen berühren zu wollen.

Die äußere Erscheinung der Figur steht im Gegensatz zu ihrem eigentlichen, von Lust getriebenen, naiven Charakter, welcher sich erst durch das Fortschreiten der Handlung zeig

6. Gesamtbetrachtung

Bei einer Besprechung der weiblichen Bühnenbrust darf man den Körper, zu dem sie gehört, nicht außer Acht lassen. Denn ebenso wie bei einer Kniediskussion die Wade, der Fuß und der Oberschenkel von Bedeutung sind, sind auch die Brüste Teil des Torsos und daher des Körpers, welcher zuallererst die Diskussionsgrundlage bietet. Die Schamgrenze aller am Entblößungsprozess Beteiligten und Betrachtenden bezieht sich daher auf den gesamten Körper.

Die Thematisierung des Geschlechtes findet durch die Zurschaustellung der weiblichen Attribute auf der Bühne statt. Der weibliche Körper unterscheidet sich vom männlichen in seiner Bühnenpräsenz durch die Instrumentalisierung der Geschlechtsmerkmale. Dabei ist es oft schwierig, für alle am Theaterprozess Beteiligten, zwischen dem Rollenkörper und dem Schauspieler/innen/körper zu unterscheiden. Es liegt an der Darstellerin, ihren eigenen Körper hinter dem der Figur verschwinden zu lassen. Oft gelingt dieser Versuch jedoch nicht und der gespaltene Leib wird von den Zuseher/innen als Dopplung wahrgenommen.

Der Umgang der Schauspielerin mit ihrem Körper sendet Signale aufgrund derer das Publikum in seiner Wahrnehmung entscheidet.

Es obliegt der Darstellerin selbst oder der Regie, von dem Schauspielerinnenkörper Gebrauch zu machen und dessen Bedeutungspotential zu kontrollieren und nach ihren Intentionen zu lenken.

Frauen identifizieren ihre Weiblichkeit eher mit dem sichtbaren Symbol des Busens, als dass sie ihr Frausein an ihren primären Geschlechtsmerkmalen bemessen. Im Gegensatz dazu ist das primäre Geschlechtsmerkmal des Mannes- der Phallus- das sichtbare Merkmal seines Geschlechtes. Dieser ist haptisch, zeichnet sich durch die Kleidung ab und ist daher ebenso präsent wie die Brust der Frau. Deshalb ist der Fokus der patriarchalen Gesellschaft auf das sekundäre Geschlechtsmerkmal der Frau bemerkenswert. Die Aufmerksamkeit, die sich auf die weibliche Brust richtet, beeinflusst das Bild der Frauen von sich selbst ebenso wie die Wahrnehmung des weiblichen Geschlechts von außen.

Im Theater bemüht sich der Schauspieler/innen/körper, möglichst neutral zu erscheinen. Als Einschreibefläche für die Rollenfigur dient er als bespielte Hülle. Die Umwandlung des sexualisierten Körpers in ein

neutrales Trägermaterial ist schwierig. Im Theater ist er aus seinem natürlichen Kontext gehoben und in seiner idealisierten Form auf der Bühne positioniert. Er funktioniert als ästhetisches Schauobjekt. Der nackte Körper kann so als Gegenstand betrachtet werden, der keinerlei erotische Reizung beabsichtigt. Dennoch funktioniert die Präsentation des Körpers als Schauobjekt nur bedingt. Die Zuseher/innen verbinden das ästhetische Objekt mit seiner Bedeutung als erotische Reizquelle und verbinden so Schönes mit Schönem. Die entblößte Brust ist in ihrer Funktion als sekundäres Geschlechtsmerkmal Indiz für Nacktheit und für intime Zurschaustellung des Körpers.

In erster Linie ist der Busen Nahrungsproduzent für den Nachwuchs. Er ist Sinnbild des Lebens und Symbol für Fortpflanzung. Davon leitet sich seine Bedeutung der Mutterschaft und auch der Fürsorglichkeit ab. Wird der Busen einer mütterlichen Figur in einer Inszenierung betont, kann dies die Gesamtwirkung des aufopfernden Charakters noch verstärken, so wie bei Sibels Mutter in *Gegen die Wand*.

Als erotisches Zeichen ist die weibliche Brust in höchstem Maße sexuell aufgeladen. Ihre ästhetische Form erweckt nicht nur im privaten Bereich sondern auch auf einer Bühne Wohlgefallen. Ihre Fangreizwirkung, welche die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zieht, ermöglicht es der Schauspielerin, die Blicke der Zuschauer/innen auf sich zu ziehen. Ein Effekt, den die Regie nutzen und in die Inszenierung miteinbeziehen kann.

In Szenen, in denen das Zeigen des Busens mit einer erotischen Handlung vernetzt ist, gilt der Griff an die Brust als Indikator für folgenden Geschlechtsverkehr und ist höchst erotisierend. Als erste Berührung mit einem Geschlechtsmerkmal ist er der geschmackvollere, gesellschaftlich akzeptiertere Griff als jener in den Schritt.²⁷² Er ist weiters ein Signal für die Lust des Mannes und wird in Kunstformen, in denen das explizite Zeigen von Geschlechtsverkehr unüblich ist, als symbolhafter Eintritt für den Sexualakt verwendet. In Stücken wie dem Musical *Frühlingserwachen* oder der Inszenierung von *Jugend ohne Gott* am Theater in der Josefstadt ist das Entblößen der Brust eine einleitende Geste für den darauf folgenden angedeuteten Sexualakt. In anderen Aufführungen wie *Der Spieler* oder *Cabaret* ist der nackte Busen Signal für vorangegangene oder folgende sexuelle Aktivität und kann als Sinnbild dafür stehen, ohne dass eine sexuelle Handlung sichtbar auf der Bühne stattfindet. Auch in *Maria*

²⁷² Vgl. Duerr, Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, 1997, S.107.

Magdalena und *Die unglaubliche Tragödie von Richard III.* ist die Brust Indiz für die Bereitschaft, sich für intime Zwecke zu entkleiden. Der entblößte Busen ist auf der Bühne also Anzeichen für Sexualität.

Das patriarchalisch geprägte Publikum fürchtet sich vor eben jener erotischen Macht, sexuell erregt zu werden, da sie die Zuseher/innen in eine beklemmende Lage bringt.

Die lebensspandende Kraft der Brust wird durch deren Anfälligkeit für Krankheiten zur Bedrohung. Eine Thematik, die die Menschheit beschäftigt und in Stücken wie Dea Lohers *Das letzte Feuer* oder *Das Interview* behandelt wird.

Die Darstellung von Hexen oder anderen ähnlich negativ konnotierten Figuren am Theater, so wie in der Oper *Gogol* oder *Elektra*, kann von der überzeichneten Betonung des Busens als Hinweis auf seine verführende Eigenschaft, bis hin zu vertrockneten, hängenden, gealterten Brüsten reichen, die vor allem die Vergänglichkeit des Lebens, das Verderben und das nahende Ende bedeuten.

Als visuelles Medium setzt das Theater den Genuss des Publikums am Anschauen und Betrachten von Dingen, Menschen und Vorgängen voraus. Den menschlichen Körper anzuschauen und damit dessen natürliche Schönheit, ist ein ästhetischer Moment, der den Betrachter/die Betrachtende bereichert. Im Theater werden Körper auf eine spezielle Art ausgestellt und der Betrachtung preisgegeben. Sie erscheinen zumeist in einem Kontext, der aus Inhalt und Inszenierung besteht. Als Ausnahme gilt die Performance, bei der der Körper oft ohne einen für den Zuschauer ersichtlichen Stückkontext im Mittelpunkt stehen kann.

Der in der Kunst gebotene „Reflexions- und Verhaltensspielraum, den die ästhetische Erfahrung eröffnet, ist gerade aufgrund seiner Ungerichtetetheit und Offenheit für die Möglichkeit moralischen Handelns von Bedeutung.“²⁷³

Betrachten eröffnet Wege zur Selbstreflexion der eigenen Lebensweise.

Die moralische Ebene der Beurteilung kommt immer vor der ästhetischen. Letztere ist für das soziale Gefüge nicht von Bedeutung. Die Brust ist ein Gegenstand ästhetischer Wertschätzung, ihr Anblick wird als angenehm empfunden. Dennoch weckt das Betrachten des Busens ambivalente Gefühle, denn der Zuschauer/die Zuschauerin schämt sich oft für seine/ihre Lust an der Betrachtung der Entblößung.²⁷⁴ Das um Distanz bemühte Publikum findet sich im Anblick von erotischen Reizquellen wie der

²⁷³ Düwell, *Ästhetische Erfahrung und Moral*, 1999, S.317.

²⁷⁴ Vgl. Düwell, *Ästhetische Erfahrung und Moral*, 1999, S.301.

weiblichen Brust in einer misslichen Lage der Überlegung moralisch akzeptierten Verhaltens. Das Zeigen der Brust im Theater kann durch seine tabuisierte Position in der Öffentlichkeit Unmut erregen und Auslöser für Skandale sein. Regisseur/innen machen sich die ablehnende Haltung der Gesellschaft gegenüber Nacktheit auf den Bühnen intellektuell geschätzter Theater oft zunutze. Sie provozieren absichtlich Skandale, indem sie die Schauspielerin ihre Brust zeigen lassen. Eine inhaltlich relevante Entblößung der Brust entspricht jedoch nicht gleichzeitig einer notwendigen. Das Publikum findet sich daher in einer Situation zwischen dem Intimen und Öffentlichen wieder. Die Reaktionen sind unterschiedlich und reichen von ignoranter Gelichgültigkeit, publizierter Empörung bis hin zum Skandal.

Obwohl die Gesellschaft sich an den Anblick nackter Körper in kulturellen Medien langsam gewöhnt, wird die Intention der Entblößung nach wie vor hinterfragt und nicht sofort als Gegebenes akzeptiert. Unentschieden ist die Frage, ob die Reduzierung von Kleidung eine Rückkehr zu nicht kultivierten Wurzeln ist oder eine Weiterentwicklung, die neue Normen der Körperpräsentation im Theater vorgibt.

Um das Thema der Gewichtigkeit der Brust noch näher zu untersuchen, könnte man sich mit der Abwesenheit dieser auf der Bühne befassen. Die angedeutete, jedoch nicht stattfindende Entblößung der Brust wird in ihrer gestischen Qualität auch bei der Verkörperung von Frauenrollen durch androgyne Frauen, Knaben oder Männer angewendet.

Der Busen ist ein sexuell konnotiertes Attribut des weiblichen Körpers. Wie in Kapitel 5.6 erläutert, ist die Macht des sprachlichen Zeichens am Theater oft dominanter als die körperliche Übereinstimmung mit dem Gesprochenen. Ein nicht vorhandener Busen kann durch die verbale Beschreibung oder andeutende Gesten eines solchen zum Körper hinzugedichtet werden.

In Hosenrollen werden Schauspielerinnen durch das Anlegen männlicher Kleider und das Abbinden ihrer Brust zu Männern. Bei Shakespeare funktionierte die Sache umgekehrt: Das Tragen von Frauenkleidern und die Übernahme eines weiblichen Habitus reichte aus, um eine Frau darzustellen. Abseits von ausgestopften Büstenhaltern oder ähnlichen Tricks, um die Silhouette des Mannes an die einer Frau anzupassen, ist für mich die Relevanz des weiblichen Busens als Erkennungsmerkmal der weiblichen Bühnenfigur interessant. Andere Weiblichkeit anzeigen-

Attribute genügen oft, um die Darstellung des anderen Geschlechts ausreichend zu verkörpern. Wie wichtig ist also die Brust, um Frauen auf der Bühne identifizierbar zu machen?

Fällt den Zuseher/innen der Mangel eines Busens bei Frauenfiguren auf und irritiert sie das? Bezeichnend ist der Unterschied, ob eine Darstellerin einen Busen hat, oder ein Mann, der eine Frau verkörpert, eben keinen. Reicht die Präsentation der Brust auf der Bühne aus, um die Figur als weiblich auszuweisen?

„Wenn die Körpermerkmale das Geschlecht ‚anzeigen‘, dann ist das biologische Geschlecht nicht ganz das gleiche wie die Mittel, mit denen es angezeigt wird. Das [biologische] Geschlecht wird durch die Zeichen, die anzeigen, wie es gelesen oder verstanden werden soll, verständlich gemacht. Diese körperlichen Indikatoren sind die kulturellen Mittel, mit deren Hilfe der sexuierte Körper gelesen wird. Sie sind selbst körperlich, und sie funktionieren wie Zeichen, so dass es keine einfache Methode gibt, zwischen dem zu unterscheiden, was am sexuierten Körper echt ‚materiell‘ und was echt ‚kulturell‘ ist.“²⁷⁵

Die weibliche Brust ist ein leicht zu erkennendes Symbol, zum Beispiel für Erotik, Mutterschaft oder Sünde. Vornehmlich ist sie als Körperteil erkennbar und dadurch in ihrer Bühnenwirkung leicht zu kalkulieren. Abgesehen von ihren Bedeutungen, die sich nur im Kontext der Entblößung erklären, ist sie ein präsenzes Merkmal des Frauenkörpers, und so für die Schauspielerin leicht einzusetzen. Ihre Bühnenwirksamkeit beweist sie immer wieder, wenn in Presseberichten und anderen Medien vor allem die entblößte Brust hervorgehoben wird.

²⁷⁵ Butler, *Die Macht der Geschlechternormen*, 2009, S.143.

7. Quellenverzeichnis

7.1 Literaturverzeichnis

Althammer, René, „Eva, Rotkäppchen und ICH. Aufklärung einer biblischen Irritation“, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Heft 80/81, Essen: Klartext Verlag 1993, S.139-142.

Aston, Elaine, „Finding a tradition: Feminism and theatre history“, in: *The Routledge Reader in Gender and Performance*, Hg. v. Lizbeth Goodman/Jane de Gay, London: Routledge 1998, S.35-40.

Bataille, George, *The Tears of Eros*, San Francisco: City Light Books 1989.

Badinter, Elisabeth, *Der Konflikt. Die Frau und die Mutter*, München: C.H. Beck 2010.

Bahr, Andreas, *Imagination und Körper. Ein Beitrag zur Theorie der Imagination mit Beispielen aus der zeitgenössischen Schauspielinszenierung*, Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer 1990.

Baier, Christian, *Gogol. Pressegespräch anlässlich der Uraufführung 10.November 2011*, Theater an der Wien 2011.

Braun, Maximilian, *N.W.Gogol. Eine literarische Biographie*, München: Trofenik 1973.

Berndt, Ronald Murray/Catherine Helen Berndt, *Sexual Behavior in Western Arnhem Land*, New York: Viking Fund 1951.

Biezunski, Daria, *Die Performancekünstlerin Orlan und die Inszenierung des weiblichen Körpers*, Dipl. Universität Wien, 2000.

Blau, Herbert, *The Audience*, Baltimore: John Hopkins Press 1990.

Boothe Brigitte/ Anneliese Heigl-Evers, *Psychoanalyse der frühen weiblichen Entwicklung*, München 1996.

Boehm, Gottfried, „Der Körper als Medium der Zeit. Mit Marginalien über bildnerische Theatralität“, in *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Hg. v. Erika Fischer-Lichte, Stuttgart u.a: Metzler 2001, S.574-584.

Brock, Bazon, „Brust raus! Die befreite Brust“, in: *Bildersturm und stramme Haltung. Texte 1968 bis 1996 / Bazon Brock*, ausgewählt und mit einem Vorwort von Rolf Sachsse, Dresden: Verlag der Kunst 2002, S.74-91.

Butler, Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: Routledge 1991.

Butler, Judith, *Die Macht der Geschlechternormen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

Chlada, Marvin, *Dialektik des Dekolletés. Zur kritischen Theorie der Oberweite*, Aschaffenburg: Alibri 2006.

Counsell, Colin, *Performance, Embodiment and cultural Memory*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing 2009.

Delumeau, Jean, *Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1985.

De Moulin, Daniel, *A Short History of Breast Cancer*, Dordrecht: Springer 1983.

Doane, Mary Ann, „Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers“, in: *Weiblichkeit als Maskerade*, Hg. v. Weissberg, Liliane, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, S.66-89.

Dolan, Jill, *The Feminist Spectator as Critic*, University of Michigan Press 1988.

Douglas, Mary, *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*, Frankfurt am Main: Fischer 1974.

Duerr, Hans Peter, *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Band 4: Der erotische Leib*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Düwell, Marcus, ästhetische Erfahrung und Moral. Zur Bedeutung des ästhetischen für die Handlungsspielräume des Menschen, München: Verlag Karl Alber 1999.

Eiblmayr, *Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Reimer 1993.

Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Band 1: Das System der theatralischen Zeichen, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1983.

Fischer-Lichte, Erika, *Theater im Prozeß der Zivilisation*, Tübingen: A. Francke 2000.

Fischer-Lichte, Erika, „Einleitung“, in: *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Hg. v. Erika Fischer-Lichte, Stuttgart u.a: Metzler 2001.

Fischer-Lichte, Erika, „Verkörperung / Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie“, in: *Verkörperungen*, Hg. v. Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Matthias Warstat, Theatralität Band 2, Tübingen: A.Francke 2001, S.11-28.

Fischer-Lichte, Erika/Barbara Gronau/Sabine Schouten/Christel Weiler, „Einleitung“, in: *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Hg. v. Erika Fischer-Lichte/Barbara Gronau/Sabine Schouten, Christel Weiler, Berlin: Theater der Zeit 2006, S.6-13.

Fischer-Lichte, Erika, „Perzeptive Multistabilität und ästhetische Wahrnehmung“, in: *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Hg. v. Erika Fischer-Lichte/Barbara Gronau/Sabine Schouten/Christel Weiler, Berlin: Theater der Zeit 2006, S.129-139.

Fleig, Anne, „Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis“, in: *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*, Hg. v. Erika Fischer-Lichte/Anne Fleig, Tübingen: Attempo 2000, S.7-18.

Foucault, Michel, *Der Gebrauch der Lüste*, Sexualität und Wahrheit, Band 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

Freud, Sigmund, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Gesammelte Werke Band 9, Frankfurt am Main: Fischer 1986.

Freud, Sigmund, „Das Tabu und die Ambivalenz der Gefühlsregungen“ in: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Gesammelte Werke Band 9, Frankfurt am Main: Fischer 1986, S.26-92.

Freud, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt am Main: Fischer 1994.

Frietsch, Ute „Der Wille zum Tabu als Wille zum Wissen“, in: *Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht*, Hg. v. Ute Frietsch/Konstanze Hanitzsch/Jennifer John/Beatrice Michaelis, Bielefeld: transcript Verlag 2008, S.9-16.

Frietsch, Ute, *Die Abwesenheit des Weiblichen. Epistemologie und Geschlecht von Michel Foucault zu Evelyn Fox Keller*, Campus Forschung Band 846, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2002.

Gloge, Bruno, *Teufelsglaube und Hexenwahn*, Hg. Bruno Gloge, Walter Zöllner, Wien u.a.: Böhlau 1999.

Glogner, Silvia, „Im Gespräch. Einfach Spielen“, *Blogspot des Landestheater Linz*, 27.10.2010, http://www.landestheater-linz.at/10036_DE-PDF-Dokumente-Einfach_Spielen_Interview.pdf, Zugriff am 18.02.2014.

Gloger, Bruno, *Teufelsglaube und Hexenwahn*, Hg. v. Bruno Gloger/Walter Zöllner, Wien u.a.: Böhlau 1999.

Gödtel, Reiner, *Die Brust. Signal, Symbol, Organ*, Berlin: Springer 1993.

Goldbach, Maximilian, „Alcohol Company G-Spirits says ‚every drop‘ of their booze is poured over a model’s naked breasts before bottling“, *New York Daily News*, 01.10.2012, <http://www.nydailynews.com/life-style/eats/comapany-claims-booze-touched-breasts-bottling-article-1.1172175>, Zugriff am 29.12.2014.

Gölz, Christiane, „Die süße Verführung. Variationen über ein bekanntes Thema“, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Heft 80/81 (Doppelheft), Essen: Klartext Verlag, 1993, S.123-126.

Vgl. Grimm, Jakob/Wilhelm Grimm, „vettel bis vettelkind“, in: Deutsches Wörterbuch, Band 26, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991, Spalte 24.

Gugutzer, Robert, *Soziologie des Körpers*, Bielefeld: transcript 2004.

Hafner, Philipp, Philipp Hafners Gesammelte Werke, Hg. v. Ernst Baum, Schriften des Literarischen Vereins Wien, XIX, Band 1, Wien: K. u. k. Hofdruckerei u. Hof-Verlags-Buchhandlung Carl Fromme 1914.

Hahn, Alois, „Inszenierung von Unabsichtlichkeit“, in: *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Hg. v. Erika Fischer-Lichte, Stuttgart u.a.: Metzler 2001, S.177-197.

Helmut Ziegler, *Brüste. Das Buch*, Hg. v. Paula Lambert, Berlin: Rogner und Bernhard 2012.

Hollander, Anne, *Seeing Through Clothes*, Berkley: University of California Press, 1993.

Howe, Elizabeth, „English Actresses“ in *The Routledge Reader in Gender and Performance*, Hg. v. Lizbeth Goodman/Jane de Gay, London: Routledge 1998, S.60-64.

Hrdy, Sarah Blaffer, *Mutter Natur. Die weibliche Seite der Evolution*, Berlin: Berlin Verlag, 2000.

Klinger, Kurt, *Theater und Tabus. Essays, Berichte, Reden*, Eisenstadt: Edition Rötzer 1984.

Kobelt-Groch, Marion, *Judith macht Geschichte. Zur Rezeption einer mythischen Gestalt vom 16. bis 19. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink Verlag 2005.

Krammer, Hans, *Das entblößte Frauenzimmer. Die Geschichte des Dekolletés*, München: Feder Verlag 1961.

Lennartz, Ernst, *Duncan, She, Desmond*, Köln: Benzinger 1908.

Link, Luther, *The Devil. A mask without a face*, London: Reaktion Books 1995.

Maierhofer, Maria, *Männlichkeit und Weiblichkeit bei Nestroy. Eine interaktions- und praxistheoretische Re-Lektüre*, Masterarbeit Karl-Franzens-Universität Graz, Institut Germanistik, 2012.

Martin, Emily, *Die Frau im Körper. Weibliches Bewußtsein, Gynökologie und die Reproduktion des Lebens*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1989.

Mayer, Norbert, „Burgtheater: Der Liliom rutscht im Prater ab“, *Die Presse*, 07.04.2013,
http://diepresse.com/home/kultur/news/1385732/Burgtheater_Der-Liliom-rutscht-im-Prater-ab, Zugriff am 16.04.2014.

Mereschokowskij, Dimitrij, *Gogol und der Teufel*, Hamburg u.a.: Verlag Heinrich Ellermann 1963.

Mersch, Dieter, „Körper zeigen“, in: *Verkörperungen*, Hg. v. Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Matthias Warstat, Band 2, Tübingen: A.Francke 2001, S.75-90.

Métral, Marie-Odile, *Die Ehe. Analyse einer Institution*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

Meuser, Michael, *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*, Wiesbaden: VS Verlag 2010.

Müller, Hedwig, „Die Girls. Thesen zu einer Veränderung“, *Frauen und Männer. Für Renate Möhrmann*, Hg. v. Elmar Buck, Köln: Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln 1999, S.61-68.

Mulvey, Laura, „Visuelle Lust und narratives Kino“, in: *Weiblichkeit als Maskerade*, Hg. v. Weissberg, Liliane, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, S.48-65.

Nagl, Silvia, „Bruderzwist im edlen Hause Moor: ‚Die Räuber‘“, *Nachrichten.at*, 17.01.2011,
<http://www.nachrichten.at/nachrichten/kultur/Bruderzwist-im-edlen-Hause->

Moor-Die-Raeuber;art16,536331, Zugriff am 04.06.2014.

Noack, Bernd, „Brüste, orangen geschminkt“, in *Theaterskandale. Von Aischylos bis Thomas Bernhard*, St. Pölten: Residenzverlag 2008, S.104-105.

Olbricht, Ingrid, *Die Brust. Organ und Symbol weiblicher Identität*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1989.

Orbach, Susie, *Bodies*, London: Profile Books 2009.

Orgel, Stephen, *Impersonations. The performance of gender in Shakespeare's England*, Camebridge University Press 1996.

o.N., „Bruderzwist im Zwieltlicht“, *Der Standard*, 20.01.2011,
<http://derstandard.at/1293371221020/Bruderzwist-im-Zwieltlicht>, Zugriff am 04.06.2014.

o.N., „Das Theater als künstlerische Waffe. Johann Kresnik im ‚Künstlerzimmer‘ zu Gast“, *Homepage o1.orf.at*, 01.09.2005,
<http://oe1.orf.at/artikel/205964>, Zugriff am 01.01.2015.

o.N., „Konstruktive Gehirnaktivität durch Erotik“, in: *Grammatik des Porno*, Eintrag vom 22.2.2012, <https://grammatikdesporno.wordpress.com/>, Zugriff am 15.03.2014.

o.N., „Spiegelgrund. Kresnik zum Auftakt“, *Homepage oe1.orf.at*, 30.08.2005, <http://oe1.orf.at/artikel/205933>, Zugriff am 01.01.2015.

o.N., „Werkbeschreibung: Von Mäusen und Menschen“, *Homepage das TAG*, <http://dastag.at/produktionen/maeuse/>, Zugriff am 10.12.2014.

o.N., „Werkbeschreibung: Mittsommernachtssexkomödie“, *Homepage Burgtheater*,
http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1315049, Zugriff am 28.09.2014.

o.N., „Werkbeschreibung: Begin the Beguine“, *Homepage Burgtheater*,
<http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/premieren/Begin-the-Beguine.at.php>, Zugriff am 02.01.2015.

o.N., „Wilde Hilde: Nacktauftritte ‚kein Problem‘. Hilde Dalik ist derzeit Erotik-Bombe Nr.1 am Theater“, *Madonna24.at*, 02.10.2011,
<http://madonna.oe24.at/Wilde-Hilde-Nackt-Auftritte-kein-Problem/41968837>, Zugriff am 23.12.2014.

Peters, Kathrin, „Zeichen der Scham. Fotografische Fallstudien um 1900“, in: *Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht*, Hg. v. Ute Frietsch/Konstanze

Hanitzsch/Jennifer John/Beatrice Michaelis, Bielefeld: transcript Verlag 2008.

Plessner, Helmuth, „Ausdruck und menschliche Natur. Zur Anthropologie des Schauspielers“, in: *Gesammelte Schriften VII*, Frankfurt am Main 1982.

Rommel, Otto, *Die Maschinenkomödie*, Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe 13: Barock: Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater, Band 1, Leipzig: Reclam 1935.

Rose, Jacqueline, *Sexualität im Feld der Anschauung*, Wien: Turia+Kant 1996.

Scherf, Dagmar, *Der Teufel und das Weib. Eine kulturgeschichtliche Spurensuche*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1990.

Schmitz, Joachim, „Theaterstar im Jedermann. Brigitte Hobmeier über Bühne und Buhlschaft“, *Osnabrücker Zeitung*, 09.08.2013,
<http://www.noz.de/deutschland-welt/medien/artikel/8393/brigitte-hobmeier-uber-buhne-und-buhlschaft>, Zugriff am 11.02.2014.

Schütze, Christian, *Skandal. Eine Psychologie des Unerhörten*, Bern und München: Scherz 1985.

Schwarzer, Alice, „Für eine, die bescheid weiß“, *Frauen und Männer. Für Renate Möhrmann*, Hg. v. Elmar Buck, Köln: Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln 1999, S.8-16.

Singer, Claire *Das grosse Buch der Hexen. Die Geschichte eines Mythos vom Paradies bis heute*, Wien: Tosa 2004.

Sonnenfeld, Klaus, *Die (un)heimliche Macht der Frauen. Ein kritischer Blick auf das „moderne“ Geschlechterverhältnis im Lichte evolutionsbiologischer, historischer und soziologischer Grundlagen*, Oldenburg: Schard Verlag 2005.

Storch, Wolfgang, *Nikolaj Gogol*, Velber bei Hannover: Friedrich Verlag 1967.

Susic, Angela, *Teufelsdarstellungen mit weiblichen Attributen, am Beispiel ausgewählter Darstellungen vom 9. bis 19.Jahrhundert*, Dipl. Universität Wien, 2003.

Tatzl, Dietmar, *Secret, Black, and Midnight Hags. The Conception, Presentation and Functions of Witches in English Renaissance Drama*, Austrian Studies in English, Hg. v. Holger Klein/Manfred Markus/Herbert Schendl, Wien: Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung 2005.

Ulrike Traub, *Theater der Nacktheit. Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900*, Bielefeld: transcript 2010.

Villiger Heilig, Barbara, „Gesellschaft mit unbegrenzter Wirkung“, Neue Zürcher Zeitung, 3.3.2014,
<http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/uebersicht/gesellschaft-mit-unbeschraenkter-wirkung-1.18254461>, Zugriff am 13.11.2014.

Villiger Heilig, Barbara, „Greueltaten. Das Wiener Volkstheater startet neu“, Neue Zürcher Zeitung, 6.9.2005,
<http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/uebersicht/gesellschaft-mit-unbeschraenkter-wirkung-1.18254461>, Zugriff am 13.11.2014.

Wagner, Renate, „WIEN/ Burgtheater: Liliom“, *Online Merker*,
<http://www.der-neue-merker.eu/wien-burgtheater-liliom>, Zugriff am 15.11.2014.

Warner, Marina, *In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1989.

Warner, Marina, „Altes Weib und alte Vettel: Allegorien der Laster“, in: *Literatur-Kultur-Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Band 3 Allegorien und Geschlechterdifferenz*, Hg. v. Inge Stephan und Sigrid Weigel, Köln: Böhlau Verlag 1994, S.51-60.

Warstat, Matthias, „Vom Lampenfieber des Zuschauers“ in: *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Hg v. Erike Fischer-Lichte/Barbara Gronau/Sabine Schouten/Christel Weiler, Berlin: Theater der Zeit 2006, 86-97.

Wolf, Karin, *Performance. Inszenierung des Körpers an der Grenze von bildender Kunst und Theater*, Dipl., Universität Wien, 1992.

Yalom, Marilyn, *A History of the Breast*, New York: Alfred A. Knopf 1997.

7.2 Videonachweis

Eu4279, *Full Version of Spring Awakening on Broadway Lea Michele Jonathan Groff John Gallagher Jr.*,
<https://www.youtube.com/watch?v=0FBmg9IRnEg>, Zugriff am 20.12.2014.

7.3 Inszenierungsverzeichnis

Begin the Beguine, Regie/Bühne/Licht: Jan Lauwers, Kostüme: Lot Lemm, Dramaturgie: Florian Hirsch, Akademietheater, Premiere Spielzeit 2013/14.

Cabaret, Regie: Werner Sobotka, Bühne: Amra Bergman-Buchbinder, Kostüme: Elisabeth Gressel, Musikalische Leitung: Christian Frank, Choreografie Ramesh Nair, Kammerspiele des Theater in der Josefstadt, Premiere Spielzeit 2010/11.

Das Geisterhaus, Regie: Antú Romero Nunes, Bühne: Florian Lösche, Kostüme: Annabelle Witt, Musik: Johannes Hofmann/Sergio Pinto, Licht: Felix Dreyer, Dramaturgie: Florian Hirsch, Akademietheater, Premiere Spielzeit 2013/14.

Das Interview, Regie: Christina Tscharyiski, Ausstattung: Eleni Boutsika-Palles, Video: Jan Frankl, Theater in der Josefstadt, Premiere Spielzeit 2013/14.

Das Letzte Feuer, Regie: Georg Schmiedleitner, Bühne: Stefan Brandtmayr, Kostüme: Cornelia Kraske, Musik: Julie Larssen, Dramaturgie: Irene Girkinger, Volkstheater, Premiere Spielzeit 2009/10.

Der Spieler, Regie: Geirun Tino/Reinhold Gugler, Pygmalion Theater, Premiere Spielzeit 2013/14.

Die Räuber, Regie: Gerhard Willert, Ausstattung: Alexandra Pitz, Musik: Wolfgang „Fadi“ Dorninger, Dramaturgie: Kathrin Bieligg, Landestheater Linz, Premiere Spielzeit 2010/11.

Die unglaubliche Tragödie von Richard III., Regie: Vicky Schubert, Bühne: Ana Martin del Hierro, Kostüme: Theresa Ebner-Lazek, Globe Vienna, Premiere Spielzeit 2014/15.

Elektra, Regie: Michael Thalheimer, Bühne: Olaf Altmann, Kostüme: Katrin Lea Tag, Musik: Bert Wrede, Licht: Friedrich Rom, Dramaturgie: Klauss Missbach, Burgtheater, Premiere Spielzeit 2012/13.

Feuchtgebiete, Regie: Angelika Zacek, Ausstattung: Renato Uz, Dramaturgie: Hannah Lioba Egenolf, Werk X (ehemals Garage X), Premiere Spielzeit 2013/14.

Frühlingserwachen, Regie: Michael Mayer, Bühne: Christine Jones, Kostüme: Susan Hilferty, Licht: Kevin Adams, Sounddesign: Brian Ronan, Choreografie: Bill T. Jones, Ronacher, Premiere Spielzeit 2008/09.

Gegen die Wand, Regie: Alexander Simon, Ausstattung: Monika Nguyen, Dramaturgie: Hannah Lioba Egenolf, Werk X (ehemals Garage X), Premiere Spielzeit 2012/13.

Gogol, Regie: Christine Mielitz, Bühne: Johannes Leiacker, Kostüme: Kaspar Glarner, Licht: Stefan Bolliger, Choreografie: Arila Siegert, Dramaturgie: Christian Baier, Musikalische Leitung: Vladimir Fedoseyev, Theater an der Wien, Premiere Spielzeit 2011/12.

Jedermann, Regie: Julian Crouch/Brian Mertes, Bühne/Maske/Puppen: Julian Crouch, Kostüme: Olivera Gajic, Licht: Dan Scully, Musikalische Leitung: Martin Lowe, Sounddesign: Matt McKenzie, Choreografie: Jesse J. Perez, Dramaturgie: David Tushingham, Salzburger Festspiele, 20.Juli bis 30. August 2013.

Josef und seine Brüder- Die Berührte, Regie: Günther Krämer, Bühne: Herbert Schäfer, Kostüme: Alberte Barsacq, Premiere Spielzeit 2013/14.

Jugend ohne Gott, Regie: Torsten Fischer, Ausstattung: Herbert Schäfer/Vasilis Triantafillopoulos, Theater in der Josefstadt, Premiere Spielzeit 2009/10.

Liliom, Regie: Barbara Frey, Bühne: Bettina Meyer, Kostüme: Esther Geremus, Licht: Friedrich Rom, Dramaturgie: Amely Joana Haag, Burgtheater, Premiere Spielzeit 2013/14.

Maria Magdalena, Regie: Michael Thalheimer, Bühne: Olaf Altmann, Kostüme: Katrin Lea Tag, Musik: Bert Wrede, Licht: Friedrich Rom, Dramaturgie: Klaus Missbach, Burgtheater, Premiere Spielzeit 2013/14.

Mittsommernachtsssexkomödie, Regie: Matthias Hartmann, Bühne: Stéphane Laimé, Kostüme: Tina Kloempken, Licht: Peter Bandl, Burgtheater, Premiere Spielzeit 2012/13.

Spiegelgrund, Regie: Johann Kresnik, Bühne: Bernhard Hammer, Kostüme: Marion Eiselé, Musik: Hans Rotman, Licht/Video: Jo Schramm, Dramaturgie: Christoph Klimke, Musik: Georg Wieland Wagner, Volkstheater, Premiere Spielzeit 2005/06.

Traumnovelle, Regie und Bühne: Igor Bauerisma, Kostüm: Johanna Lakner, Video: Georg Lendorff, Musik: Klaus von Heydenaber, Theater in der Josefstadt, Premiere Spielzeit 2011/12.

Von Mäusen und Menschen, Regie: Margit Mezgolich, Ausstattung: Alexandra Burgstaller, Dramaturgie und Assistenz: Tina Clausen, Musikalische Arrangements: Ludwig Bekic, Musikalische Einstudierung Andrés Garcia, Licht: Sabine Wiesenbauer/Hans Egger, das TAG (Theater an der Gumpendorferstraße), Premiere Spielzeit 2012/13.

7.4 Abstracts

7.4.1 Abstract Deutsch

Die weibliche Brust ist ein Körperteil von großer Bedeutung. Ihre Funktion im Prozess der Fortpflanzung, sowie ihr Stellenwert in der Gesellschaft machen den Busen zu einem Symbol für Weiblichkeit, dem im Theater als Inszenierungselement viel Aufmerksamkeit zukommt. Im ersten Teil dieser Arbeit wird die Bedeutung des Körpers und der Brust im Theater erläutert. Im nächsten Teil werden die wichtigsten Bedeutungsvarianten, das Nährende, das Erotische und das Schlechte, herausgearbeitet. Im letzten Abschnitt werden die zuvor genannten Aspekte in ihrer Anwendung bei der Inszenierung des Busens auf der Bühne anhand von Beispielen verdeutlicht. Die Auswirkungen, die das Präsentieren der Brust auf das Theaterpublikum hat, beeinflussen die Wahrnehmung der gesamten Produktion.

7.4.2 Abstract Englisch

The female breast is an important part of the body. Its function in the process of reproduction, as well as its significance in society makes the bosom a symbol for femininity that attracts much attention when used as a tool for theatre productions. The first part of this thesis introduces the importance and meaning of the body and the breast on stage. The following part explains the most important versions of the breasts' meaning; the nourishing, the erotic aspect and the connotation to the evil. In the last part of the thesis, these aspects of meaning are used to interpret the various ways in which the female breast is presented on stage. Examples of different theatre productions serve as material to proof that the breast is an important tool of sensual association in the staging of performances and is intentionally used as such. Its effect on the audience plays an important role in the way the whole production is perceived.

7.5 Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name:	Sophie Lenglachner
Geburtsdatum:	21.01.1989
Geburtsort:	Vöcklabruck
Staatsbürgerschaft:	Österreich
E-Mail:	S.lenglachner@gmx.at

Ausbildung:

1995-1999	Volksschule Rüstorf
1999-2003	BG Gmunden
2003-2008	HGBLA für Mode und Bekleidungstechnik Ebensee Ab der 3. Klasse im Schulzweig Design
2008-2012	Studium der Kunstgeschichte (Universität Wien)
2008-dato	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften (Universität Wien)
2012	Auslandssemester in Belgien (Universiteit Antwerpen)

Berufliche Ausbildung:

Absolvierung zahlreicher Regiehospitanzen und Regieassistenzen am Theater der Jugend, Theater Phönix und der Garage X. Praktikum in der Damenschneiderei des Landestheater Linz. Kostüm- und Ausstattungshospitanzen bei Peter Baur im Schauspielhaus Graz, Katrin Lea Tag am Burgtheater und Patrick Bannwart am Akademietheater. Ausstattungsassistenzen bei Renato Uz in der Garage X, Susanne Özpinar bei der Kulturszene Kottingbrunn und Mitarbeit bei den Kollektiven dreizehnterjanuar und kunst)spiel. Außerdem Tätigkeit als Ankleiderin bei den Wiener Festwochen, Niavarani und Hoanzl GmbH und der Garage X. Kostümbildnerin der Produktion „Jedermann“ am Barocktheater Lambach und für Kurzfilme und Webserien. Tätigkeit als Ankleiderin und Schneiderin bei Filmproduktionen.

Seit 2010 jährliche Mitarbeiterin beim Pflasterspektakel Linz. Neben der Tätigkeit als Verkäuferin bei Sing Sing Records Praktikum bei monkey music und mehrjährige Mitarbeit beim Popfest und der Content Art Messe für zeitgenössische Kunst.