





## Danksagung

Ich danke meiner Betreuerin Mag.<sup>a</sup> Dr.<sup>in</sup> Susanne Hochreiter für ihre stete Unterstützung und ihre wertvollen Anregungen für diese Arbeit; für das Teilen von Wissen und Expertise.

Mein innigster Dank gilt meiner Mutter Irmgard, die mich kontinuierlich dazu ermutigt, mein Denken durch kreative Formen der Weltbetrachtung und den Austausch mit anderen herauszufordern. Die mir in ihrer kompromisslosen Offenheit, ihrem freudvollen Interesse an Welt, ihrem kritischen Denken und ihrem intuitiven Wissen ein großes Vorbild ist. Du ermöglichst Grenzüberschreitungen, fern der Normativität. Ich danke meinem Vater Franz, der mir beständig zur Seite steht und mich in seiner Großherzigkeit und strukturierten Klarheit inspiriert. Ohne seine fortwährende sanftmütige Unterstützung, Geduld und Organisationshilfe, wäre mein Studium nicht vorstellbar gewesen. Du ermöglichst mir von klein auf durch deine Akzeptanz mich in all meinen unterschiedlichen Interessensgebieten zu entfalten. Ich danke meiner Schwester Anna, die mich in geistiger Komplizinnenschaft stets dazu inspiriert und ermutigt, über den Tellerrand meiner momentanen Weltsicht hinauszublicken. Sei es durch das Erzählen fantastischer Einschlafgeschichten, durch das Teilen ihrer Erfahrungen aus Reisen in mir zu diesen Zeitpunkten noch unbekannte (Sub)Kulturen, durch den Austausch über wissenschaftliche Theorien, oder durch das Teilen ihrer Vision politischer Gleichstellung und Herrschaftslosigkeit. Du versetzt mein Denken in Bewegung.

Weiters danke ich meinen hochgeschätzten Freund\*innen und Korrekturleser\*innen für ihre Zeit, ihre konstruktive Kritik, ihr Wissen und ihre wertvollen Ideen. Danke Hannah, Sarah, Claudia. Und Magdi, die mir, neben ihrer Expertise in deutscher Philologie, fortwährend Positivität, Inspiration, Motivation, Rückenwind und Lachen schenkt – vHmSüaM. Außerdem will ich meinen Diplomand\*innen-Freund\*innen für ihre Unterstützung, ihre wertvollen Inputs, Hilfe in organisatorischen Belangen und den Raum fürs gemeinsame Verzweifeln und Bachblütentropfentrinken danken. In diesem Sinne danke ich auch der Stiege im Eingangsbereich der Hauptbibliothek der Universität Wien, welche als Pausenort zum Raum für sowohl akademische als auch private Reflexion und hitzige Diskussionen über Inhalte des Studiums und unserer Abschlussarbeiten wurde. Sarah, Paul, Magdalena und Tamara, ihr seid wundervoll!

Danke Jakob, für deine unermüdliche Unterstützung und sowieso für Alles!

*Last but not least* gebührt mein Dank meinen Tanzschüler\*innen, vom Kleinkind- bis ins hohe Erwachsenenalter, welche mir, besser als alle Theorien und literarischen Texte, die ekstatische Freude und das befreiende gesellschaftliche Potential des Tanzes zu verstehen geben.



# Inhaltsverzeichnis

<b>1 Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>2 Tanz: Eine theoretische Annäherung an ein körperliches Phänomen</b> .....	<b>7</b>
2.1 <i>Im Körper ankommen</i> : Der Körper als Ausgangspunkt .....	7
2.2 Tanzgeschichtliche <i>Préparation</i> : Tanz-Diskurs des frühen 20. Jahrhunderts .....	9
2.3 <i>Warm-Up</i> : Einblick in kulturtheoretische und philosophische Betrachtungen von Tanz .....	13
2.3.1 Tanz als Metamorphose.....	14
2.3.2 Tanz als Zwang: Bewegung an den Rändern der menschlichen Existenz .....	18
2.3.3 Tanz als chaotischer Rausch: Möglichkeit einer Überwindung der Grenzen.....	21
2.3.4 Tanz als Schlüssel zu innersten Wahrheiten .....	26
2.3.5 Tanz als Spielraum des Lustkörpers.....	28
2.3.6 Tanz als Verschmelzung mit einem Gegenüber: Aufhebung der Differenz?.....	29
2.3.7 Tanz als Übercodierung des Körpers: Auf dem Boden bleiben.....	31
<b>3 Der dynamische Ort der Frau als neue Choreographie gedacht</b> .....	<b>34</b>
<b>4 Literaturwissenschaftliche Verortungen von Bewegung: Ein <i>Pas de Deux</i> zweier Kunstformen</b> .....	<b>37</b>
4.1 Die Sprachkrise um 1900 und die Flucht in alternative Ausdrucksformen.....	37
4.2 Tanz in der Literatur: Forschungsstand eines literarischen Motivs .....	39
4.2.1 Den Logozentrismus ins Wanken bringen .....	39
4.2.2 Tanz in der deutschsprachigen Literatur: Ein Überblick.....	40
4.2.3 Tanz, Geschlecht, Begehren: Ein Motiv-Ensemble in der Literatur ab 1900 .....	42
4.2.4 Tanz in der Literatur und das Moment der Ich-Auflösung.....	45
4.3 Analyse <i>Warm-Up</i> : Literaturwissenschaftliche Annäherungen an das Motivgeflecht Tanz, Körper und Identität gezeigt anhand von zwei der vieldiskutiertesten Tanz-Texte.....	48
4.3.1 Kleists göttlich-queere Puppentänze.....	48
4.3.2 Rainer Maria Rilkes <i>Spanische Tänzerin</i> .....	51
<b>5 Tanz durch (m)eine queer-feministische Linse</b> .....	<b>56</b>
5.1 <i>Stretching</i> : Zur Ausdehnung konventioneller Körperkonzeptionen.....	56
5.1.1 Judith Butlers Performativitätstheorie – Hinführung .....	56
5.1.2 Donna Haraway und Körper jenseits des Humanen .....	61
5.2 Queer Theorie .....	62
5.3 Queer Reading.....	69
5.4 Tanz als Forschungsgegenstand queer-feministischer Untersuchungen.....	72
<b>6 Analyse: Exemplarische Tanz-Texte und deren queere <i>Choreographien</i> von Identität</b> ..	<b>74</b>
6.1 Frank Wedekind: <i>Lulu. Erdgeist und Büchse der Pandora</i> – Die Tänzerin, die nicht tanzt .....	75
6.1.1 Lulu im unmöglichen Kostüm eines Weiblichkeitsmythos.....	75

6.1.2 Tragische Liebe, fatales Begehren und ausbleibende Vereinigungen .....	77
6.1.3 Die Tänzerin Lulu – ein apollinisches Kunstwerk.....	78
6.1.4 Lulu als „Urgestalt eines Projektionsprinzips“ .....	81
6.1.5 Über Tanz, Körper und Macht in einem stark sexualisierten Kontext .....	83
6.1.6 Ein Blick ins <i>backstage</i> der Lulu-Performance.....	84
6.1.7 Die Tänzerin in der Starre des imaginären Kunstkörpers .....	87
6.1.8 „Der ganze Körper im Einklang mit dem unmöglichen Kostüm“ .....	89
<b>6.2 Gerhart Hauptmann: <i>Und Pippa tanzt!</i> – Märchenhafte Transzendenz einer dionysischen Tänzerin</b> .....	<b>91</b>
6.2.1 Grundlegendes zu Hintergrund, Forschungsstand und der Pippa-Figur.....	91
6.2.2 „Tanze, tanze! doß a weng lichter wird!“: Und Pippa tanzt .....	93
6.2.3 „Huhn soll tanzen!“, „De kleene sull tanzen!“ – <i>Pas-de-deux</i> der Gegensätze .....	96
6.2.4 „Wolln m’r wieder tanza, kleenes Fünkla?“ – Aufforderung zum Tanz .....	99
6.2.5 Pippa als dionysische Tänzerin .....	100
6.2.6 „Es reißt mich! [...] ich muss tanzen!“ – Zwischen Tanzzwang und dionysischer Selbstaufgabe.....	103
<b>6.3 Else Lasker-Schüler: <i>Die Nächte der Tino von Bagdad</i> – Eine getanzte Absage an starre Normalitäten</b> .....	<b>106</b>
6.3.1 Einleitendes zur Autorin und ihrer literarischen Verarbeitung von Tanz .....	106
6.3.2 <i>Die Nächte der Tino von Bagdad</i> : Ein Verortungsversuch .....	108
6.3.3 <i>Ich tanze in der Moschee</i> : Ein tanzend die Grenzen sprengendes Cyborg? .....	110
6.3.4 <i>Ached Bey</i> : Tanz über Bagdad als anarchistisches Moment.....	119
6.3.5 <i>Minn, der Sohn des Sultans von Marokko</i> : Tanz als Spielraum fluider Geschlechtsidentität.....	121
6.3.6 Tino und Minn als Vorboten postmoderner Körperlichkeit .....	124
6.3.7 Abschluss- <i>Rave</i> : Die Textstellen gemeinsam tanzen lassen.....	126
<b>6.4 Klaus Mann: <i>Der fromme Tanz</i> – Die bewegte Ästhetik queerer Körperlichkeit</b> .....	<b>128</b>
6.4.1 Einleitendes zu Autor, Text und Rezeption .....	128
6.4.2 Körperkult und Tanzfaszination .....	129
6.4.3 Queere Gegenentwürfe.....	132
<b>7 Conclusio – <i>Cool-down</i></b> .....	<b>140</b>
<b>8 Ausblick</b> .....	<b>145</b>
<b>10 Literaturverzeichnis</b> .....	<b>146</b>
<b>11 Anhang</b> .....	<b>156</b>
11.1 Zusammenfassung (Deutsche Fassung).....	156
11.2 Abstract (Englische Fassung).....	157

# 1 Einleitung

Tanz gilt als „parasprachliches ästhetisches Medium“<sup>1</sup> und wird im westlichen Kulturkreis aufgrund seiner Körperlichkeit oftmals als *Other* der Sprache konzipiert.<sup>2</sup> Bereits der Blick auf einzelne Versuche der Theoretisierung zeigt diesbezügliche Konstanten auf: Der französische Philosoph und Poet Paul Valéry beschreibt Tanz beispielsweise als Zustand „beständiger Unbeständigkeit“, der „die Anschauung einer Existenz anderer Art“ ermöglicht.<sup>3</sup> Für den deutschen Schriftsteller Carl Einstein ist Tanz ein sich der Sprache entziehendes Phänomen,<sup>4</sup> was ihn zur Herausforderung sowie zum Faszinosum für Literat\*innen werden lässt. Tanz löst, wie Annette Runte formuliert, durch die „semantische Offenheit seines Materials [...] eine Fülle an Assoziationen aus“.<sup>5</sup> Diese krypto-semantische Überkodierung macht die Ausdrucksform ‚Tanz‘ zu einem komplexen und paradoxen Forschungsfeld für kulturwissenschaftliche Untersuchungen, die mittels Sprache operieren.

Was geschieht nun, wenn vermeintlich oppositionelle Phänomene wie Körper und Wort, Bewegung und Sprache oder Tanz und Literatur aufeinandertreffen? Was passiert, wenn die sprachlich navigierende Kunst der Literatur sich der parasprachlichen Kunstform Tanz annimmt und sie als literarisches Motiv verarbeitet? Ein Streifzug durch die Kulturgeschichte des tanzenden Körpers und dessen schrifttextlicher Repräsentation zeigt, dass sich, insbesondere ab 1900, mannigfache literarische Texte über das Phänomen des tanzenden Körpers auffinden lassen. Diese stammen zumeist von männlichen Autoren, wie beispielsweise Heinrich Kleist (*Über das Marionettentheater*), Friedrich Schiller (*Der Tanz*), Gottfried Keller (*Tanzlegendchen*), Friedrich Nietzsche (*An den Mistral, Ein Tanzlied*), Gerhart Hauptmann (*Und Pippa tanzt! Ein Glashüttenmärchen, Die Jungfern vom Bischofsberg*), Frank Wedekind (*Lulu: Die Büchse der Pandora*), Rainer Maria Rilke (*Spanische Tänzerin, Toten-Tanz, Der Wahnsinn*) oder Hugo von Hofmannsthal (*Elektra, Der Triumph der Zeit, Furcht: Das Gespräch der Tänzerinnen, Der Schüler*) und genießen fortwährendes Interesse in der Forschungsdisziplin der Literaturwissenschaft. Die meisten dieser Texte erzählen die Geschichten weiblich markierter Figuren und deren weiblich codierter Körper. Es wirkt plausibel anzunehmen, dass Leser\*innen literaturgeschichtlich tanzende Körperkonzeptionen durch die Linse des *male gaze*<sup>6</sup> präsentiert wurden, in welchem das Subjekt des Tanzes als Objekt männlicher

---

<sup>1</sup> Runte, Annette: *Über die Grenze. Zur Kulturpoetik der Geschlechter in Literatur und Kunst*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 9-20, S. 248.

<sup>2</sup> Vgl. Goellner, Ellen W. / Murphy, Jacqueline (Hg.): *Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance*. New Brunswick / New Jersey: Rutgers University Press 1995.

<sup>3</sup> Valéry, Paul: *Tanz, Zeichnung und Degas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 19.

<sup>4</sup> Einstein, Carl: *Brief an die Tänzerin Napierkowska*. In: Baacke, Rolf-Peter (Hg.): *Werke*. Band 1. 1908-1918. Berlin: Medusa 1980, S. 57: „Vielleicht entzieht sich nichts dermaßen dem Wort, wie der Tanz.“

<sup>5</sup> Runte 2006, S. 262.

<sup>6</sup> Ein Kultbegriff der Kulturwissenschaften, der von Laura Mulvey in ihrem vielzitierten Werk *Visual Pleasure and Narrative Cinema* eingeführt wurde, um zu beschreiben, wie der Film das Erotische im Sinne der Sprache der

Begierde inszeniert wird.<sup>7</sup> Wenn es um Körper – genauer, um sich bewegende weibliche Körper, – geht, dann erweist es sich als notwendig, die Thematik in Hinblick auf Genderperspektiven genauer zu beleuchten. Ein Blick auf einschlägige wissenschaftliche Arbeiten zeigt, dass in der interdisziplinären Erforschung des Tanz-Motivs in der Literatur eine mangelnde Repräsentation weiblicher Schriftstellerinnen und bekennender queerer Schriftsteller\*innen besteht, was nach einer Untersuchung weiblicher und queerer literarischer Darstellungen und Narrative rund um das Bewegungsmotiv verlangt.

Die Dramen, Romane und lyrischen Prosatexte, welche im Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit untersucht werden, sind vielschichtige Beispiele für das schriftstellerische Interesse am intermedialen Dialog zwischen Sprach- und Körper-Ästhetik. Im Fokus meiner Lektüre liegt die Untersuchung der Tanz-Motivik in literarischen Texten deutschsprachiger Autor\*innen ab 1900. Dabei wird analysiert (1) wie Autor\*innen von tanzenden Körpern erzählen, (2) auf welche Art und Weise Begehren durch Tanz im Text ausgehandelt wird, und (3) ob sich anhand der sprachlichen Stilmittel, von denen in der Behandlung der Motivik ‚Tanz‘ Gebrauch gemacht wird, eine Art ‚Poetik des Tanzes‘ für das frühe 20. Jahrhundert ableiten lässt. Meine konkreten Forschungsfragen lassen sich wie folgt formulieren:

- Wie wird der tanzende Körper in den exemplarisch ausgewählten literarischen Texten des frühen 20. Jahrhunderts dargestellt?
- Welche Rolle spielt der Tanzdiskurs der Jahrhundertwende in der literarischen Verarbeitung des Tanz-Motivs?
- Wie werden Identität, Geschlecht und Sexualität durch das literarische Tanz-Motiv mitkonstruiert?
- Inwiefern hat das literarische Motiv Tanz das Potential zur (Um-)Gestaltung von Identität beizutragen?

Neben den Fragen, wie sich literarisch an das Motiv tänzerischer Bewegung angenähert wird und welche intradiegetischen Funktionen das Motiv erfüllen könnte, soll der Fragestellung

---

dominanten patriarchalen Ordnung codiert hat. Der *male gaze* bezieht sich darauf, dass das ästhetische Betrachten aus der Perspektive eines heterosexuellen, männlichen aktiv sehenden Subjekts von statten geht. Mulvey etabliert einen „active/looking, passive/looked-at split“ und beschreibt hierdurch „the image of woman as (passive) raw material for the (active) gaze of man“. Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Mast, Gerald / Cohen, Marshall (Hg.): Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Oxford: Oxford UP 1992, S. 803-816, S. 814, S. 815.

<sup>7</sup> Reed, Susan: The politics and poetics of dance. In: Annual Review of Anthropology (27) (1998), S. 517; Adair, Christy: Women and Dance. Sylphs and Sirens. Basingstoke: Macmillan 1992; Banes, Sally: Dancing Women: Female Bodies on Stage. London / New York: Routledge 1998; Desmond, Jane: Engendering Dance. Feminist Inquiry and Dance Research. In: Horton Fraleigh, Sondra / Hanstein, Penelope (Hg.): Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 1999, S. 309-333, S. 321; Dempster, Elizabeth: Women Writing the Body: Let's watch a little how she dances. In: Goellner, Ellen W. / Murphy, Jacqueline (Hg.): Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance. New Brunswick / New Jersey: Rutgers University Press 1995, S. 21-38, S. 33f.

nachgegangen werden, wie geschlechtliche Körper in den Texten konstruiert und inszeniert werden. Zudem soll im Sinne einer Kontextualisierung rekonstruiert werden, in welchen Diskursen diese Körper zu verorten sind. Der Prosaband *Die Nächte der Tino von Bagdad* von Else Lasker-Schüler, *Und Pippa tanzt!* aus der Feder Gerhart Hauptmanns sowie Frank Wedekinds *Lulu* und *Der fromme Tanz* von Klaus Mann bilden das für diese Lektüre herangezogene literarische Textkorpus. Der zeitliche Rahmen meiner Literaturoauswahl begründet sich durch den Paradigmenwechsel sowohl im Tanz- als auch im Literaturdiskurs, welcher um 1900 durch eine ‚Krise der Sprache‘ entstand. Diese Sprachkrise führte dazu, dass Literat\*innen zunehmend auf Motive der körperlichen Formen von Kommunikation zurückgriffen. Zudem stellt die Zeit zwischen der Jahrhundertwende und den späten 20er Jahren aus gesellschaftspolitischer Perspektive ein spannendes Forschungsfeld dar, da es von Themen, wie geschlechtlicher Emanzipation, Frauenrechtsbewegung, sexuellem Gewähr-Werden und sozialen Reformbewegungen, bespielt wird. Der Tanz, welcher mitunter durch Vertreter\*innen wie Isadora Duncan und Loïe Fuller eine Reformierung erfuhr, kann als besonders geeigneter Ausdruck dieses Zeitgeists aufgefasst werden. Die vier ausgewählten Werke dieser Zeit zeigen die unterschiedlichsten Möglichkeiten literarischer Behandlungen von Tanz auf und stehen repräsentativ für die verschiedenen theoretischen Diskursaspekte des Tanz-Motivs dieser Zeit: Else Lasker-Schülers Text lässt Aspekte des ‚freien Tanzes der Zukunft‘ nach Isadora Duncan sowie des Tanzes als Medium zur religiösen Ekstase und zum dionysischen Rausch durchschimmern. Wedekinds *Lulu* befindet sich auf der Schwelle zwischen sexualisierendem Schautanz und performativer Geschlechtsinszenierung und demonstriert daher, wie idealisierte Vorstellungen weiblicher Sexualität durch Tanz am Körper performativ hergestellt werden können. In *Und Pippa tanzt!* werden wiederum Aspekte von Nietzsches dionysischer Ektase sowie das metamorphische Potential des Tanzes zum Ausdruck gebracht. Bei Klaus Mann gibt der Tanz schlussendlich Raum für queeres Begehren, alternative Inszenierungen von Männlichkeit und die Ausweitung des Körpers über die ihn gesellschaftlich prägenden Grenzen der Heteronormativität hinaus.

Durch die Analyse der Inszenierung sich bewegender Körper in deutschsprachiger Literatur um 1900 soll gezeigt werden, wie Literatur Tanz formt und wiederum durch jenen geformt wird. Inspiriert mitunter von Stéphane Mallarmés mimetischem Verständnis der Verbindung von Tanz und Schrift – welches den Tanz als Schrift, die Schrift als Tanz und das tanzende Subjekts als Schriftsteller\*in konzipiert – soll in vorliegender Arbeit veranschaulicht werden, wie diese zwei Formen menschlichen Ausdrucks in einen ästhetischen Dialog miteinander treten können. Tanz wird folglich nicht im Sinne einer gängigen abendländischen Logik als *the absolute Other* zu Sprache

und Literatur verstanden.<sup>8</sup> Übergeordnetes Ziel meiner Diplomarbeit ist es vielmehr, den Spagat zwischen einem sinnlich fassbaren körperlichen Phänomen wie der tänzerischen Bewegung und einem geistig fassbaren sprachlichen Phänomen wie der Literatur zu schaffen. Ich möchte zeigen, dass durch das Aufeinandertreffen der beiden Kunstformen eine aufschlussreiche Inszenierung von Körper, Geschlecht und Sexualität gesichtet werden kann. Die Herausforderung, die die vermeintliche Unvereinbarkeit von Sprache und Körper darzustellen scheint, macht diese interdisziplinäre Untersuchung in gleichem Maße spannend und vielversprechend.

Vorliegende Diplomarbeit widmet sich in diesem Sinne literarischen Darstellungen von Bewegungskonzeptionen, indem die leiblichen Dimensionen und deren Entwicklungen im Laufe der jeweiligen Narration beleuchtet werden. Anhand der Gegenüberstellung von Texten moderner Schriftsteller\*innen soll untersucht werden, ob sich ästhetische Tendenzen der Bewegungs- und Körperdarstellungen auffinden lassen und ob zwischenmenschliche und individuelle Konzepte wie Begehren, Lust, Fetisch, Befreiung, Grenzziehung und Grenzüberschreitung, Transzendenz und Ekstase in ihnen aufzufinden sind. Wenn Schriftsteller\*innen über tanzende Körper – bevorzugt Frauenkörper – schreiben, bringen sie stets auch die den geschlechtlich markierten Körper prägenden und wertenden Diskurse ihrer Zeit zur Sprache. In dieser Arbeit soll gezeigt werden, wie Schriftsteller\*innen wie Heinrich von Kleist, Gerhart Hauptmann, Else Lasker-Schüler, Rainer Maria Rilke und Klaus Mann schreibend auf alternative körperliche Existenzmodelle spekulieren. Literatur wird hier zum Interdiskurs und Medium kultureller Selbstausslegung, da an zeitgenössische Diskurse um Geschlecht und Tanz angeknüpft wird, diese jedoch in ihrer Integration streckenweise kreativ umgestaltet werden.<sup>9</sup> Schlussendlich hoffe ich, mittels der exemplarisch ausgewählten Werke aufzeigen zu können, wie sich der literarische motivgeschichtliche Diskurs um Tanz im Verlauf des frühen 20. Jahrhunderts entwickelte und wie dadurch neue Einsichten in Handlungsmacht, Verlangen und leibliche Erfahrung ermöglicht wurden.

Als Analysefolie bedient sich die Lektüre entsprechender Modelle aus dem Bereich der Tanz- und Bewegungsphilosophie. In Anlehnung an die Begriffe ‚Standbein‘<sup>10</sup> und ‚Spielbein‘<sup>11</sup> aus dem semantischen Feld der Tanzpraxis, gliedert sich die Arbeit in ‚Standbeinkapitel‘ und ‚Spielbeinkapitel‘. Einleitend wird in aller Kürze an den Begriff ‚Körper‘ herangeführt, da dieser den Ausgangspunkt vorliegender Analyse bildet. Die nächsten ‚Standbeinkapitel‘ 2.2, 2.3 und 3 dienen einer Kontextualisierung der literaturwissenschaftlichen Beobachtungen, indem ein

---

<sup>8</sup> Vgl. Franko, Mark: *Mimique*. In: Goellner, Ellen W. / Murphy, Jacqueline (Hg.): *Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance*. New Brunswick / New Jersey: Rutgers University Press 1995, S. 205-216, S. 205.

<sup>9</sup> Vgl. Kuhnau, Petra: *Nervöse Netze – Literatur als Interdiskurs und Medium kultureller Selbstausslegung um 1900*. In: Ehlich, Konrad (Hg.): *Germanistik in und für Europa. Faszination – Wissen. Texte des Münchener Germanistentages 2004*. Bielefeld: Aisthesis 2006, S. 448-450; vgl. Geertz zit. n. Kuhnau S. 448.

<sup>10</sup> Mit ‚Standbein‘ ist in der Tanzpraxis jenes Bein gemeint, das während des Bewegungsablaufs am Boden bleibt, das Körpergewicht trägt und somit eine stabile Basis für die Tanzbewegung bildet.

<sup>11</sup> Das ‚Spielbein‘ ist jenes nicht von Körpergewicht belastete Bein, welches die Bewegungen ausführt.

holistischer Blick auf das kulturelle Bewegungsphänomen ‚Tanz‘ ermöglicht werden soll. Aufgrund der Polysemantik sowie Polyfunktionalität<sup>12</sup> des Tanzes verlangt eine Auslegung ebenjenes literarischen Motivs danach, eine tanzgeschichtliche Kontextualisierung vorzuschicken. Folglich wird vorab eine historische Skizzierung des europäischen Tanzes des frühen 20. Jahrhunderts unternommen, um in späterer Folge aufzuzeigen, wie moderne Tänzer\*innen Schriftsteller\*innen inspirierten. Ferner werden überblicksmäßig philosophische und kulturtheoretische Zugänge zum tanzenden Körper vorgestellt, wobei ich mich u.a. auf philosophische Denker wie Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Friedrich Nietzsche und Jean-Luc Nancy beziehe. Vor diesem Hintergrund soll in Folge eine Interpretation möglicher literarischer Funktionen der Tanz-Motivik begünstigt werden. Nach den einführenden, erweiternden und den der Kontextualisierung dienenden ‚Standbeinkapiteln‘, wendet sich die Arbeit der für das Thema zentralen Sphäre der Literaturlandschaft zu. Somit widmet sich Kapitel 4 der Motivgeschichte des Tanzes in der deutschsprachigen Literatur. Hierbei wird eingangs der Forschungsstand skizziert. Ziel ist es, durch die Aufarbeitung des Forschungsstandes und der Behandlung des Tanzes in exemplarischen Werken, eine Motivgeschichte des Tanzes sichtbar zu machen, welche auf mögliche Forschungslücken aufmerksam machen soll. Anschließend wird auf zwei der am stärksten rezipierten Tanz-Texte der deutschsprachigen Literatur eingegangen, welche für die Analyse der vier ausgewählten Primärwerke einen bedeutsamen Beitrag leisten: Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* und Rainer Maria Rilkes Gedicht *Die Spanische Tänzerin*. Obwohl Kleists schriftstellerische Tätigkeit vor 1900 zu datieren ist, hat die Diskussion seines Marionettentheater-Textes maßgeblich zur Tradition der literarischen Behandlung des Tanz-Themas beigetragen. Vor allem gilt es, Anna Babkas Analyse *Reading Kleist Queer: Eine rhetorisch-dekonstruktive Lektüre von Kleists Über das Marionettentheater* zu behandeln, da diese richtungweisend für die in vorliegender Arbeit unternommene queernde Re-Lektüre des Tanz-Motivs wurde. Kapitel 5 widmet sich schließlich der kulturtheoretischen Betrachtung von Körpern vor dem Hintergrund queer-feministischer Theorien. An dieser Stelle soll die Methode der queer-feministischen Interpretation skizziert sowie eine Auswahl queerer (Körper-, Identitäts-) Konzepte vorgestellt werden. Die Methode des Queer Reading, anhand derer ich mich den Primärtexten annähere, wird an dieser Stelle in einer dem Rahmen angemessenen Kürze behandelt. Die theoretischen Einsichten aus tanzwissenschaftlicher, poststrukturalistischer und queer-feministischer Forschung sollen schließlich für das Verständnis einer deutschsprachigen Motivgeschichte des Tanzes fruchtbar gemacht werden. Kapitel 6 stellt die literaturwissenschaftlichen ‚Spielbeinkapitel‘ dar, welche sich schließlich der tiefgehenden

---

<sup>12</sup> Vgl. Marschall, Susanne: *TextTanzTheater. Eine Untersuchung des dramatischen Motivs und theatralischen Ereignisses „Tanz“ am Beispiel von Frank Wedekinds *Büchse der Pandora* und Hugo von Hofmannsthals *Elektra**. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1996 (Studien zur Deutschen und Europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts 36), S. 34.

Diskussion der Primärtexte und dem Versuch, eine Poetik des Tanzes für Literatur des frühen 20. Jahrhunderts zu sichten, widmet. Es folgt das Bestreben, die Textbeispiele unter Berücksichtigung der Bedeutung kultureller Praktiken für die Konstruktion von Körperlichkeit und Identität zu untersuchen. Hierbei sollen spezifische Aspekte literarischer Darstellungsformen einer im frühen 20. Jahrhundert aufkommenden neuen Vision von dynamischer Körperlichkeit beleuchtet werden. Nachdem in den Unterkapiteln zu Kapitel 6 die einzelnen Primärtexte in Anwendung kulturgeschichtlicher Theorien genauer behandelt werden, werden die Texte in der Conclusio in einer Abschlussdiskussion zu einem gemeinsamen Tanz der Zeichen geladen. Es soll gezeigt werden, wie bereits um die Jahrhundertwende „die Sprache“ mit Schriftsteller\*innen wie Gerhart Hauptmann und Lasker-Schüler „ins Tanzen“<sup>13</sup> versetzt wurde, und die von ihr vermeintlich fixierten Konstrukte wie Körper, Geschlecht und Identität, im Sinne multipler Grenzüberschreitungen, in zersplitterte, hybride, fluide, heterogene Bilder übersetzt wurden.

---

<sup>13</sup> Kuckart, Judith: Im Spiegel der Bäche finde ich mein Bild nicht mehr. Gratwanderung einer anderen Ästhetik der Dichterin Else Lasker-Schüler. Frankfurt am Main: Fischer 1985, S. 12.

## 2 Tanz: Eine theoretische Annäherung an ein körperliches Phänomen

Zuallererst wird nun auf den Körper, welcher nicht nur den Ausgangspunkt des Tanzes, sondern auch vorliegender Arbeit darstellt, eingegangen. Hierbei soll die theoretische Basis der Textauslegung einleitend umrissen werden. Danach kommen die Tänzerinnen der Jahrhundertwende zu Wort. Dies soll sowohl in den zeitgeschichtlichen Tanz-Kontext einführen als auch aufzeigen, wie die Literatur durch die Kunstform Tanz und ihre Akteurinnen beeinflusst und inspiriert wurde. Im Anschluss folgt eine Hinwendung an kritische theoretische und philosophische Betrachtungsweisen des Tanzphänomens.

### 2.1 *Im Körper ankommen: Der Körper als Ausgangspunkt*

Die Untersuchung kultureller Konstitutionsprozesse von Körpern ist ein Forschungsfeld, das seit den 80er Jahren stetig zunehmende interdisziplinäre Aufmerksamkeit gewinnt. Zeitgenössische Kultur- und Literaturwissenschaftler\*innen wie beispielsweise Dietmar Kamper und Christoph Wulf (*Wiederkehr des Körpers / Transfigurationen des Körpers*), Claudia Öhlschläger und Birgit Wiens (*Körper-Gedächtnis-Schrift*), Brigitte Prutti und Sabine Wilke (*Körper-Diskurse-Praktiken*) vertreten die weitverbreitete These, dass der Körper als „ein Medium und ein [...] Träger von Zeichen, deren Bedeutung den Diskursregeln zur Erzeugung von Macht, Sexualität, Wahrheit und Wissen unterliegt“<sup>14</sup> zu denken sei. So dementieren z.B. Kamper und Wulf die Vorstellung eines ganzheitlichen, kontextunabhängigen Körpers. Sie betonen: „Jede Figur des Körpers oder des Teilkörpers wird von dem Kontext bestimmt, in dem sie Gestalt gewinnt. Sie wird durch Vorstellungsbilder, Symbol- und Zeichensysteme sowie durch menschliche Handlung beeinflusst.“<sup>15</sup> Der Körper kann somit als „Symbolisierungsfeld“ konzipiert werden, „an dem sich Spuren [von] Verfahren kultureller Sinn- und Bedeutungsstiftung entziffern lassen“.<sup>16</sup> In Brandls Worten ausgedrückt „fließt“ durch den Körper „ununterbrochen ein ‚Strom signifikatorischer Akte‘, die das Spiel der Macht, von Rolle und Identität, widerspiegeln“<sup>17</sup>. Als Produkt und Träger von sozio-kulturellen Zeichen und Diskursen stellt der Körper und seine kulturelle (Re-)Inszenierung ein vielversprechendes interdisziplinäres Forschungsgebiet für eine Vielzahl an wissenschaftlichen Disziplinen dar. Ein Gebiet, in welchem diesem Unterfangen stetig steigende

---

<sup>14</sup> Öhlschläger, Claudia / Wiens, Birgit: Körper-Gedächtnis-Schrift. Eine Einleitung. In: Öhlschläger, Claudia / Wiens, Birgit: Körper-Gedächtnis-Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Berlin: Erich Schmidt 1997, S. 9-22, S. 10.

<sup>15</sup> Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph: Lektüre einer Narbenschrift. Der menschliche Körper als Gegenstand und Gedächtnis von historischer Gewalt. In: Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph (Hg.): Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte. Berlin: Dietrich Reimer 1989, S. 2.

<sup>16</sup> Öhlschläger / Wiens 1997, S. 15.

<sup>17</sup> Brandl, Sarah Yvonne: Versprachlichte Körper – Verkörperte Sprache. Konstruktionen von Identität und Entfremdung in Literatur und Psychologie um 1900. Hamburg: Igel Literatur und Wissenschaft 2010, S. 27.

Aufmerksamkeit zukommt, ist mitunter die Literaturwissenschaft. Mittels zumeist interdisziplinär- ausgerichteten Fragestellungen widmen sich Wissenschaftler\*innen den Fragen, wie Körper literarisch geformt und mit welchen semiotischen Ein- und Zuschreibungen sie versehen sind.<sup>18</sup>

Mit den bahnbrechenden Überlegungen der Gendertheoretikerin Judith Butler wird eine bedeutsame Neu-Perspektivierung des theoretischen Verständnisses des Phänomens Körper eingeleitet. In ihren mittlerweile Kultstatus erlangten Abhandlungen *Gender Trouble* und *Bodies that matter* bringt Butler das kulturelle Verständnis einer natürlichen Verfasstheit des Körpers radikal ins Wanken. Indem sie ihre These präsentiert, dass Körper performativ konstruiert seien, konzipiert die Philosophin den menschlichen Körper als Bühne geschlechtlicher sowie sexueller Inszenierung. Durch die sich fortwährend wiederholende und am Körper vonstatten gehende Zitation vorherrschender kultureller Normen und Praktiken entsteht ein Bild von (Geschlechts-)Identität. Um diese reiterative Praxis der handlungsgesteuerten, produktiven und generativen Identitätsstiftung zu benennen, verwendet Butler den Begriff ‚Performativität‘. An dieser Stelle muss betont werden, dass Butler die Idee einer vordiskursiven Geschlechtsidentität vehement verneint und stattdessen soziale Identitäten als performative Inszenierungen versteht. Der Körper ist somit Ort, an dem performativ gesellschaftliche Konstruktionen von Geschlecht und Sexualität normbildend, -stabilisierend oder subversiv zum Ausdruck gebracht werden. Butler geht zudem einen Schritt weiter und konzipiert den materiellen Geschlechtskörper selbst als performativ hervorgebrachtes Phänomen. Somit sind auch der anatomische Körper und sein Geschlecht Produkte eines sozialen Konstruktionsprozesses.

Von diesem knappen Verweis auf Judith Butler ausgehend, soll das Forschungsinteresse, das vorliegendem Projekt zugrunde liegt, ersichtlich werden. Mein besonderes Interesse gilt der kulturellen Konstruktion von Identität, Geschlecht und Sexualität, welche am Körper produziert, ausgehandelt und eingeschrieben werden. Der französische Schriftsteller Stéphane Mallarmé entwirft mit seiner *écriture corporelle* die Vision eines schreibenden Körpers. Ein Konzept, für das das Bild einer schreibenden sowie geschriebenen Tänzerin zentral ist. In der Betrachtung der Bewegung der Tänzerin entsteht ein Text: ihr Körper das Papier, ihre Bewegungen die Schriftzeichen, ihr Tanz der Text.<sup>19</sup> Es gilt klarzustellen, dass die Semantik des Textes den Projektionen der Betrachter\*innen unterliegt, welche den Urformen menschlicher Erfahrung – einer *notion pure* entsprechen. Eine Überlegung, die für die Schriftsteller\*innen des frühen 20. Jahrhunderts zu einem „*locus classicus* der Reflexion auf eine tänzerische Schrift“ wird.<sup>20</sup> Mein

---

<sup>18</sup> Öhlschläger / Wiens 1997; Prutti, Brigitte / Wilke, Sabine (Hg.): Körper – Diskurse – Praktiken. Zur Semiotik und Lektüre von Körpern in der Moderne. Heidelberg: Synchron 2003.

<sup>19</sup> Vgl. Mallarmé, Stéphane: Ballette. In: Brandstetter, Gabriele (Hg.): Aufforderung zum Tanz. Geschichten und Gedichte. Stuttgart: Philipp Reclam 1993, S. 352-355.

<sup>20</sup> Gumpert, Gregor: Die Rede vom Tanz. Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende. München: Fink 1994 (Literatur und andere Künste), S. 157.

besonderes Forschungsinteresse gründet in der Annahme, dass die Kunstform Tanz – wie u.a. von Mallarmé vorgeschlagen – als semiotische Praxis gedeutet werden kann. In der Lektüre wird auf literarische Behandlungen des Phänomens des tanzenden Körpers bezogen, um aufzuzeigen, wie Körper und die damit einhergehenden Aspekte einer vermeintlich homogenen Identität schrifttextlich konstruiert bzw. dekonstruiert werden.<sup>21</sup> Tanzende Körper in der Literatur spiegeln in ihrer zweifachen künstlerischen Inszenierung die Geschlechtsperformativität im Sinne Butlers hin zu einem Extrem. Literarische Körper sind in doppelter Hinsicht performativ, sie bilden nicht nur ab, sondern gestalten, im Sinne eines kulturellen sprachlichen Handelns, die Welt mit.<sup>22</sup> Dies verleiht den tanzenden Körpern der Literatur kulturgeschichtliches Gewicht. Nicht nur lässt sich durch die Beobachtung der Körperdarstellungen auf gängige Diskurse rund um Geschlechts- und Identitätsinszenierung schließen, sondern auch der Frage nach dem ‚Wie‘ der sprachlich-ästhetischen Herstellung von Weiblichkeit, Männlichkeit, Sexualität und allem was sich diesen que(e)r stellt kann hierdurch nachgegangen werden.

Nach dieser theoretischen Hinführung, welche eben jene Sichtweise auf den Körper skizzierte, die vorliegenden Textauslegungen zugrunde liegt, soll nun gezeigt werden, wie durch Tanz schöpferisch die dem Körper zugeschrieben sozio-kulturellen Zeichen in Bewegung versetzt werden können. Hierfür folgt nun ein Exkurs in die Geschichte des freien Tanzes und seine künstlerische sowie soziopolitische Agenda.

## 2.2 Tanzgeschichtliche *Préparation*: Tanz-Diskurs des frühen 20. Jahrhunderts

Ab der Jahrhundertwende erfährt der europäische Tanz einen markanten Paradigmenwechsel. Mit den Vertreter\*innen des freien Tanzes und später des modernen Ausdruckstanzes wird der Fokus der physischen Kunstform zunehmend von körperlich-technischer Perfektion auf emotionale Expression verlagert. Im freien Tanz „ergeben sich Möglichkeiten eines Spiels an den Grenzen von Normalem und Anormalem, einer gezielten Abweichung von normalen und übernormierten Bewegungsabläufen“<sup>23</sup>. Schulze weist darauf hin, dass der bis ins frühe 20. Jahrhundert

---

<sup>21</sup> Basis für diese Annahme bilden die Arbeiten angloamerikanischer Forscher\*innen wie Dempster. Diese veranschaulicht: „The dancing body is a cultural production, dynamically interacting with the sociocultural matrix of which it is a part, and dances are projected images, not mere mirror reflections of already existing social realities. Dances’s capacity to project images of the body’s action in the world marks it powerful means of enculturation.“ Dempster 1995, S. 34.

<sup>22</sup> Vgl. Babka, die die Tatsache, dass „Literatur [...] auch jenseits der Textgrenzen an umfassenden kulturellen Darstellungs- und Inszenierungs-formen teil“ hat als „methodische Grundeinstellung einer kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft, wie sie durch postkoloniale und gender- und queertheoretische Ansätze gegeben ist“ sieht. Babka, Anna: Sich in der Vorläufigkeit Einrichten oder in-side-out. Postkoloniale Theorie und Queertheorie im Theorie- und Deutungskanon der Germanistischen Literaturwissenschaft. (Kakanien Revisited, 22.06.2009) <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/postcol/ABabka1.pdf>, S. 2.

<sup>23</sup> Waldenfels, Bernhard: Der Leib und der Tanz. In: Aurnhammer, Achim / Schnitzler, Günter (Hg.): Der Tanz in den Künsten. 1770-1914. Freiburg / Berlin / Wien: Rombach 2009 (Rombach Wissenschaften. Reihe Scenae 10), S. 13-22, S. 22.

vorherrschende Bühnentanzstil des klassischen Balletts „eine Fülle patriarchal geprägter Normen und Werte, die regelrecht eingeübt werden“,<sup>24</sup> vermittelt. Peter Utz veranschaulicht treffend, dass die starke Tanz-Konjunktur der Jahrhundertwende durch ein Ablösen des klassischen Balletts durch neuere, innovative Formen tänzerischen Ausdrucks gekennzeichnet ist. Diese neuen Formen zeichnen sich vor allem durch ihr künstlerisch-kritisches Hinterfragen der von dem Tanzstil des klassischen Balletts transportierten und tradierten Bewegungs-, Körper- und Geschlechternormen aus.<sup>25</sup> Der Tanz ab 1900 kann somit u.a. als Absage an starre Normalitäten, die das Ballett mitunter propagierte, gelesen werden. Dies beinhaltet nicht nur die tänzerische Gestaltung der Tänzer\*innen-Körper, sondern auch die in den Tänzen inszenierten Formen von Identität, Geschlecht und Begehren. Sprengel bemerkt, dass der Tanz um 1900 eine „aufblühende, im Umbruch befindliche Kunstrichtung [darstellt], die wachsendes öffentliches Interesse findet und neuartige Verbindungen mit Drama, Theater und Literatur eingeht“.<sup>26</sup> Auch Kaiser formuliert: „Der Geist der Zeit war offen für Begriffe wie Rausch, Entgrenzung, Lebensfeier – und hat den Tanz [...] als adäquaten Ausdruck seines Lebensstils verstanden.“<sup>27</sup>

Für diesen markanten tanzgeschichtlichen Wendepunkt sind vor allem die Tänzerinnen Isadora Duncan und Ruth St. Denis bedeutend, welche sich in ihren modernen Formen des Tanzes, den „Körper als Natur“ entdeckend, „gegen das als veraltet und erstarrt empfundene System des Klassischen Balletts wenden“ und „die Ausdruckskraft des von den Fesseln des Balletts befreiten weiblichen Körpers im Tanz präsentieren und propagieren“.<sup>28</sup> Sich ebenfalls an der kritischen feministischen Reflexion der Tanzgeschichte beteiligend, definiert Dempster das mit Isadora Duncan und ihren Zeitgenoss\*innen einhergehende neue Tanzparadigma als „a writing of the female body which strongly contrasted with classical inscriptions“ und welches auf *new ways of looking* abzielt.<sup>29</sup> Die Form der Betrachtung verschiebt sich von einem pittoresken Zuseher\*innen-Fokus, welcher mit der patriarchalen sozialen Ordnung assoziiert werden kann,<sup>30</sup> auf einen affektiven Tänzer\*innen-Fokus, welcher sich auf die Wahrnehmung des zu diesen Zeiten meist

---

<sup>24</sup> Schulze, Janine: Erinnerungsspuren – Auf der Suche nach einem *gender*-spezifischen Körpergedächtnis im zeitgenössischen Bühnentanz. In: Öhlschläger, Claudia / Wiens, Birgit (Hg.): Körper-Gedächtnis-Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Berlin: Erich Schmidt 1997, S. 219-234, S. 221.

<sup>25</sup> Utz, Peter: Tanz auf den Rändern: Robert Walsers "Jetztzeitstil". Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 425.

<sup>26</sup> Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur. 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München: C. H. Beck 2004, S. 50.

<sup>27</sup> Kaiser, Gert: Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Kultur. Frankfurt / New York: Campus 1995, S. 65.

<sup>28</sup> Brandstetter, Gabriele: Bild-Sprung: TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien. Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 16.

<sup>29</sup> Dempster 1995, S. 27.

<sup>30</sup> Sparshott wirft klassischen Tanzstilen, wie eben dem Ballett, vor im Sinne einer misogynen kulturellen Vorherrschaft, die Frauen zu verraten: „[B]allet betrays femininity rather than expressing or exalting it.“ Es wird hinzugefügt: „Romantic ballet keeps woman on tiptoe as on a pedestal: her body is central only as a fetish for the Jockey Club.“ Sparshott, Francis: Why do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance? In: Dance Research Journal 15/1 (1982), S. 5-30, S. 10.

weiblichen tanzenden Individuums konzentriert. Der Ausdruck des tanzenden, in-sich-gekehrten, fühlenden Individuums löst den Genuss der Zuseher\*innen in seiner Vorherrschaft ab und wird zum zentralen Motiv des neuen Tanzes. Hieran erinnernd, gelingt Schriftsteller\*innen wie Lasker-Schüler in ihren literarischen Verarbeitungen von Tanz eine Überwindung des in kulturellen Texten der Film- und Literaturlandschaft aufzufindenden und die abendländische Medienlandschaft dominierenden *male gaze*.

1903 verfasst die amerikanische Tänzerin und Wegbereiterin des modernen Ausdruckstanzes Isadora Duncan ihre vielzitierte Programmschrift *Der Tanz der Zukunft*. In dieser appelliert die Tänzerin und Choreografin für eine neue, aus dem Alten, dem Ursprünglichen, schöpfende Form der Tanzkunst. ‚Zurück zur Natur‘ scheint Duncans programmatischer Ansatz für den neuen Tanz zu sein, welcher seine Inspiration in der Flora und Fauna finden sollte:

Die Bewegung der freien Tiere und Vögel hat stets den Bezug zu deren Natur, zu den Bedürfnissen und zum Willen dieser Natur, die wiederum bei der Erde eingestuetzt sind. Wenn man freie Tiere schädlich einsperrt, verlieren diese die Kraft sich naturgemäß zu bewegen und eignen sich Bewegungen an, die das Gehegedasein zum Ausdruck bringen. Dasselbe macht die Zivilisation mit den Menschen.<sup>31</sup>

Die Zivilisation habe den Menschen von seiner Natur und seinem Ursprung entfernt, seine Bewegungen manipuliert und verfälscht. Durch Tanz, so Duncan, könne der Mensch sich von diesen Fesseln befreien und sich „seine Natur“ ‚zurückertanzen‘. Durch den Tanz könne der Mensch aus der Zivilisation wieder zurück zur Natur und hin zu seiner individuellen Freiheit finden. Das Bild einer/eines sich tanzend der Natur und dem Tierreich annähernden Tänzerin/Tänzers findet sich schließlich, wie noch zu zeigen ist, in Hauptmanns *Und Pippa tanzt!* und Klaus Manns *Der fromme Tanz*. In einer anderen Verarbeitung hingegen, findet sich die motivische Kombination von Tanz und Animalischem, dem Menschen Ursprünglichem, in Wedekinds *Lulu*. Weiters setzt die Kombination von Tanz und Befreiung eine Assoziation frei, von welcher in der literaturwissenschaftlichen Analyse des Tanz-Motivs unermüdlich Gebrauch gemacht wird. Duncans Relevanz für die literarische Verarbeitung des Tanzes lässt sich dadurch begründen, dass sie zahlreiche Autor\*innen ihrer Zeit, wie eben Frank Wedekind,<sup>32</sup> inspirierte.

In *Tanz der Zukunft* wird für eine klare Abgrenzung des freien Tanzes gegenüber codierter, auf Theorie fundierender Bewegungsformen, wie eben dem klassischen Ballett, appelliert. Eine ästhetische Körpertradition die – wie bereits vorab angedeutet wurde – auf einem „streng rationalen System“ beruht und ihre Akteur\*innen als „Figurinen des Logos“<sup>33</sup> erscheinen lässt. Die

---

<sup>31</sup> Duncan, Isadora: *Der Tanz der Zukunft*. In: Tzaneva, Magdalena (Hg.): *Isadora Duncans Tanz der Zukunft*. 130 Stimmen zum Werk von Isadora Duncan. Gedenkbuch Zum 130. Geburtstag von Isadora Duncan, 27. Mai 1878 San Francisco - 14. September 1927 Nizza. Berlin: LiDi EuropEdition 2008, S. 33-50, S. 34.

<sup>32</sup> Vgl. Hafemann, Katrin: *Schamlose Tänze. Bewegungs-Szenen in Frank Wedekinds Lulu-Doppeltragödie und Mine-Haba oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 676), S. 18.

<sup>33</sup> Brandstetter, Gabriele: *Nachwort*. In: Brandstetter, Gabriele (Hg.): *Aufforderung zum Tanz. Geschichten und Gedichte*. Stuttgart: Philipp Reclam 1993, S. 401-424, S. 406.

Theorien und Konventionen, die sich ab dem Zeitalter des klassizistischen Barocks zunehmend über den Tanz stülpten, verfälschten das natürliche Bedürfnis nach Bewegung und Ausdruck von Individualität. Zudem untermauerten Konventionen und Traditionen den spontanen Ausdruck der menschlichen Existenz.<sup>34</sup> Für Duncan ist etwa die Gravitations-Leugnung des klassischen Balletts ein überholter Zugang zur menschlichen Körper-Existenz. (Diese wird durch die ätherische Qualität des Spitzentanzes, der eine Illusion der Überwindung ebenjener physikalischer Gesetzmäßigkeiten kreiert, zum Ausdruck gebracht.) Bedeutsamer sei es, den uns umgebenden kosmischen und planetarischen Gegebenheiten im Tanz zu begegnen, diese sogar körperlich zu übersetzen, d.h. mit der Schwere und Leichtigkeit spielerisch umzugehen, anstatt den im klassischen Tanz deformierten Körper in einem rigiden Bewegungskorsett lebendig zu mumifizieren. Duncan konstatiert: „Keine Historie, keine Choreographie kann berechtigt sein derart die Oberhand über die Schönheit des weiblichen Körpers zu haben!“<sup>35</sup> Es sei das Ziel des neuen, modernen Tanzes, vor allem den weiblichen<sup>36</sup> Körper aus dem starren Bewegungskorsett zu befreien, welches in der Zivilisation imaginiert und schließlich den sich bewegenden Frauen übergestülpt wird. Ein Bewegungskorsett von normativen Diskursen einer patriarchal organisierten Gesellschaft. Die Aufforderung von und Erwartung gegenüber Frauen Bewegungen auszuführen, die nicht eigens aus deren Körpern und ihrer Individualität entstehen, wird hierbei als gewaltvolles Eingreifen verstanden: „Es wird immer Bewegungen geben, die den individuellen Körper und die individuelle Seele vollkommen zum Ausdruck bringen, und niemand darf gezwungen werden, Bewegungen auszuführen, die für seinen bestimmten Körper nicht natürlich sind.“<sup>37</sup> Nach Duncan argumentiert, kann die Erwartung eine Bewegung auszuführen, die nicht aus dem Körper der Tänzerin<sup>38</sup> selbst stammt, als Gewaltakt gegen den weiblichen Körper und die weibliche Existenz verstanden werden. Duncans Tänzerin der Zukunft ist eine Frau, welche sich den Zuschreibungen durch Tanz entzieht und durch ihre Bewegung bei ihrem innersten Wesenskern anzukommen scheint:

Die Tänzerin der Zukunft wird Körper und Seele haben, die so harmonisch zusammengewachsen sind, dass die Natur der Seele durch die Bewegungen des Körpers sprechen wird. Die Tänzerin der Zukunft wird nicht einer Nation zugehörig sein. Sie wird weder als Nymphe noch als Märchenfee noch als Kokette tanzen, sondern als Frau, die ihren wahren, großartigen Ausdruck gefunden hat.<sup>39</sup>

---

<sup>34</sup> Vgl. Federn, Karl: Einleitung. In: Duncan, Isadora: Tanz der Zukunft. Eine Vorlesung, übersetzt, eingeleitet und herausgegeben von Karl Federn. Leipzig: Eugen Diederichs 1903, S. 5-10, S. 5f.

<sup>35</sup> Duncan 2008, S. 35.

<sup>36</sup> Wenngleich Duncan gezielt von einem weiblichen Körper spricht, so lassen sich ihre Befreiungsbestrebungen im Sinne einer queer-theoretischen Betrachtung auf alle Formen der gesellschaftlich unterdrückten, nicht von den Hierarchien der patriarchalen Herrschaftsstruktur favorisierten, Körper – queere Körper – übertragen.

<sup>37</sup> Duncan 2008, S. 47.

<sup>38</sup> Ich beziehe mich an dieser Stelle sprachlich auf die weibliche Tänzerin, da Duncan in ihrem Manifest gezielt den weiblichen Körper anspricht. Wie oben bereits angedeutet, kann der Körper der Tänzerin um 1900 jedoch als Repräsentant für eine Vielzahl unterdrückter Körper gedacht werden.

<sup>39</sup> Duncan 2008, S. 49.

Was Duncan hier herbeisehnt ist ein Ende fetischisierter Projektionen auf den weiblichen Körper. Eine Welt, in der ein weiblicher Körper in der Kunst sein darf, ohne ein Bild von mystifizierten Fabelwesen, wie Feen und Nymphen, überstülpen zu müssen.

Diese zeitgeschichtlich relevante Befreiungsbestrebung bedeutet jedoch keineswegs die Aberkennung des transformatorischen Potentials der Kunstform. Auch im *Tanz der Zukunft* wird verwandelt, jedoch in größeren Dimensionen als im romantischen Feen-Ballett. Während sich die Ballerinen im klassischen Tanz als ätherische Luftwesen durch den Raum bewegen, so wird Duncans Tänzerin der Zukunft selbst zum Element der Luft:

Sie wird den Wandel der Natur tanzen und die Transformation der Elemente sichtbar machen. Ihr ganzer Körper wird den Glanz geistiger Fähigkeit ausstrahlen und diesen als Gedanke, ja als Sehnsucht für tausende von Frauen weltweit übermitteln. Sie wird die Freiheit der Frau tanzen. O, was für ein Tätigkeitsumfang erwartet sie hier! [...] Sie wird ein neues Bewusstsein vermitteln –.<sup>40</sup>

Dementsprechend sehnt Duncan 1903 eine neue Form körperlicher Selbsterfahrung herbei, welche in einem befreiten psychischen Zustand münden solle. Ein „erneuerte[r] Frauenkörper“<sup>41</sup> sowie eine erneuerte weibliche Erfahrung, welche, wie in der Analyse zu zeigen ist, bereits ein paar Jahre später in Else Lasker-Schülers *Die Nächte der Tino von Bagdad* in einem tänzerischen Feuerwerk der Planeten und Elemente in sprachlich-künstlerischer Form ins Leben gerufen wird. Wenngleich Duncan und dem frühen *Modern Dance* zweifelsohne eine essentialistische Betrachtungsweise von Identität und Geschlecht vorgeworfen werden kann,<sup>42</sup> die sich nur schwer mit aktuellen queerfeministischen Diskursen vereinen lässt, so ist ihre Vision der Erneuerung und des Umdenkens von Geschlechter-Themen durch das Ausdrucksmedium des bewegten Körpers ausschlaggebend für ein Verständnis der Behandlung von Tanz in Texten aus dem frühen 20. Jahrhundert.

### **2.3 Warm-Up: Einblick in kulturtheoretische und philosophische Betrachtungen von Tanz**

Die kulturtheoretischen Betrachtungen von Tanz beschäftigen sich mit frühesten Zeugnissen menschlicher Geschichtseinschreibung, wie Höhlenmalereien bis hin zu indischen Tempeltänzen, den Traumzeittänzen der australischen Aborigines und zeitgenössischen Tanzformen, wie dem *Voguing* oder dem *New Style Hip-Hop*. Beim Eintauchen in die Welten der Tanzgeschichte eröffnen sich mannigfache Betrachtungen, Bedeutungseinschreibungen und Interpretationen dieser (sub)kulturellen Praxis. Tanz bewegt sich folglich auf einem breiten und facettenreichen Spektrum von kulturellen Zuschreibungen, sei es ausgelassener Fröhlichkeit, orgiastischen Rausches,

---

<sup>40</sup> Duncan 2008, S. 49.

<sup>41</sup> Ebd., S. 50.

<sup>42</sup> Vgl. Manning, Susan: The Female Dancer and the Male Gaze. Feminist Critiques of Early Modern Dance. In: Desmond, Jane (Hg.): Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance. Durham: Duke University Press 1997, S. 153-166.

sinnlicher Ekstase, religiöser Hingabe zu tödlichem Zwang, bis hin zu konventionell festgeschriebener Gesellschaftscodes. Diese kulturellen Codes stehen im dynamischen Zeichen stetigen geschichtlichen Wandels.<sup>43</sup> Im Folgenden werden aber nur ebenjene tanzgeschichtlichen Hintergründe beleuchtet, welche für die Interpretation der literarischen Texte fruchtbar gemacht werden können.

### 2.3.1 Tanz als Metamorphose

Um den Tanz als Wandlungsmoment in *Und Pippa tanzt!*, *Ich tanze in einer Moschee* und *Der fromme Tanz* tiefergehend analysieren zu können, erscheint es hilfreich, Aspekte der kulturgeschichtlichen Verbindung von Körper, Tanz und Metamorphose genauer zu beleuchten. Jean Baudrillard entwickelt in seinem Aufsatz *Vom zeremoniellen zum geklonten Körper: Der Einbruch des Obszönen* innovative, teils irritierende Körper-Theorien, die an herkömmlichen Körper-Konzepten rütteln. Hierin definiert er den ‚Körper der Metamorphose‘, welchen er mitunter mit Tanz in Verbindung bringt:

Körper reiner Verkettungen im Schein, Körper einer zeit- und geschlechtslosen Fluidität der Formen, Körper der Mythen und Zeremonielle, Körper, der in der Pekinger Oper und den orientalischen Theatern oder auch im Tanze lebt, nicht individueller Körper, sondern „duell“ und fließend, Körper ohne Begehren, aber jeder Metamorphose fähig, nicht im Spiegel seiner selbst befangen, aber allen Verführungen ausgesetzt, welche die bewegtesten, tierischsten, unmenschlichsten Formen, aber auch die strengsten Rituale oder Maskenfolgen annehmen können.<sup>44</sup>

In Opposition zu diesem Körper steht der ‚Körper der Metapher‘, in welchem sich eine „symbolische Ordnung“, die klaren Gesetzmäßigkeiten folgt, manifestiert. Ebenjener Ordnung sind schließlich, wie Baudrillard betont, auch differenzstiftende Konzepte, wie *sex*, *gender* und *sexuality*, zuzuordnen. Während der Körper der Metapher also den Ort der Projektionen und Identifikationen darstellt, so ist der Körper der Metamorphose als Ort des Chaos, als Körper jenseits der Ordnung, zu verstehen.<sup>45</sup> Dieser Körper, welcher ‚auch im Tanz lebt‘ wird, wie im nächsten Abschnitt zu zeigen ist, u.a. in den Tänzen Loïe Fullers figuriert. Im Folgenden soll nun also anhand der metamorphischen Tänze der Loïe Fuller, welche Schriftsteller\*innen, Philosoph\*innen sowie Künstler\*innen der Jahrhundertwende als Inspirationsquell dienten,<sup>46</sup> die Aktualität der interkulturellen mythischen Darstellung von Tanz als Vehikel für Zerstörung, Wiederauferstehung und Veränderung für das frühe 20. Jahrhundert aufgezeigt werden.

---

<sup>43</sup> Vgl. Marschall 1996, S. 58.

<sup>44</sup> Baudrillard, Jean: Vom zeremoniellen zum geklonten Körper: Der Einbruch des Obszönen. In: Wulf, Christoph / Kamper, Dietmar (Hg.): Logik und Leidenschaft. Erträge Historischer Anthropologie. Berlin: Dietrich Reimer 2002 (Reihe Historische Anthropologie Sonderband), S. 64-72, S. 70f.

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 71.

<sup>46</sup> Hylenski, Kristen: ‚De Kleene Soll Tanzen!‘ The Death of the Dancer in Gerhart Hauptmann's *Und Pippa Tanzt!* In: Oxford German Studies 39/1 (2010), S. 70-79 <https://doi.org/10.1179/007871910x502541> (23. Oktober 2019) S. 75.

„La Destruction fut ma Béatrice.“<sup>47</sup>

In der hinduistischen Mythologie wird der Rhythmus von Leben und Tod, der ewige Rhythmus des Entstehens und Vergehens, durch die tanzende Inkarnationsform des Gottes Shiva *Nataraja* repräsentiert. Der Tänzergott tanzt einen kosmischen Tanz von Schöpfung und Zerstörung. In zerstörerischer Ekstase bringt er die Welt spielerisch ins Wanken: „[D]er Kosmos stürzt ins Chaos, und im selben Augenblick stellt der ekstatische Tänzer das Gleichgewicht zwischen Schöpfung und Zerstörung wieder her.“<sup>48</sup> „Der Tanz des Shiva ist das tanzende Universum, der unaufhörliche Energiefluss, der durch eine unendliche Vielfalt von Strukturen durchgeht, die in einander verschmelzen.“<sup>49</sup> Dieses mythische Bild der Entgrenzung und Verschmelzung wird später sowohl in Nietzsches Philosophie<sup>50</sup> des zerstörerisch-schöpferischen dionysischen Tanzrausches als auch in der auf den Moment der dynamischen Wandlung ausgerichteten tänzerischen Praxis des modernen Bühnentanzes und schließlich in der literarischen Verarbeitung der Tanz-Motivik wieder aufgenommen.

Gabriele Brandstetter, welche den Tanz als transitorisches Moment verstanden wissen will, proklamiert: „Die Eigentümlichkeit des Tanzes als Kunstform offenbart sich im Prozeß der Metamorphose des bewegten Körpers in Zeichen. Der Tänzer schreibt in der Sukzession einer in der Bewegung erst erschaffenen Zeitordnung rhythmische Zeichen in den Raum.“<sup>51</sup> Inwiefern Tanz als Wandlungsmoment verstanden werden kann, lässt sich in Hinwendung an das Europa der Jahrhundertwende am treffendsten durch das künstlerische Werk Loïe Fullers veranschaulichen. Ihr Tanz galt beispielsweise Mallarmé, Valéry und Baudelaire als Inbegriff des modernen Kunstwerks.<sup>52</sup> Das Schaffen der Tänzerin, Choreografin und einer der Wegbereiter\*innen des neuen Tanzes spiegelt, wie kaum eine andere Form des modernen Tanzes, dessen Potential Metamorphosen zur Schau zu stellen und folglich mit gängigen Körperkonventionen zu spielen. Im Vergleich zu ihren Zeitgenoss\*innen beschäftigt sich die *Fée d'Électricité*<sup>53</sup> nicht etwa mit dem

---

<sup>47</sup> In Stéphane Mallarmés ästhetischer Maxime fungiert die Zerstörung als Anfangspunkt einer *poésie pure*. „Nicht die Zeichensetzung, sondern die Zeichenlöschung [...] wird zum Inbegriff von Poiesis.“ (Marschall 1996, S. 33). Eine Poetologie, für die der Tanz als Inspiration und Sinnbild gilt. Mallarmé, Stéphane: *Correspondance Complète 1862-1871. Suivi de Lettres sur la Poésie*. Herausgegeben von Bertrand Marchal. Paris: Gallimard 1995, S. 349.

<sup>48</sup> Storl, Wolf-Dieter: *Shiva. Der wilde, gütige Gott*. Dorfen: Koha 2012, S. 118.

<sup>49</sup> Mascha, Andreas: *FlowDance und Nietzsches „Große Vernunft“ des Leibes*. In: Vogel, Beatrix (Hg.): *Der Mensch – sein eigenes Experiment? Kolloquium des Nietzsche-Forums München. Vorträge aus den Jahren 2003-2005*. München: Allitera 2008 (Mit Nietzsche denken. Publikationen des Nietzsche-Forums München 4), S. 471-483, S. 474.

<sup>50</sup> Zur Verbindung der Götter Shiva und Dionysos siehe: Reschke, Renate: *Die andere Perspektive. Ein Gott, der zu tanzen versteht. Eine Skizze des Dionysischen im Zarathustra*. In: Gerhardt, Volker (Hg.): *Friedrich Nietzsche. Also sprach Zarathustra*. Berlin: Akademie Verlag 2000, S. 257-284, S. 259ff.

<sup>51</sup> Brandstetter 1993, S. 421.

<sup>52</sup> Vgl. Gilbert, Annette: *Ephemere Schrift. Flüchtigkeit und Artefakt*. In: Strätling, Susanne / Witte, Georg (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München: Wilhelm Fink 2006, S. 41-58, S. 43.

<sup>53</sup> Ein Spitzname, der Fuller aufgrund ihrer innovativen und charakteristischen künstlerischen Auseinandersetzungen mit Technik, vor allem Beleuchtungstechnik, gegeben wurde.

Ausdruck des Körpers, sondern mit dessen Entkörperlichung und der künstlerischen Loslösung des Subjekts von seinem Körper.<sup>54</sup> Sie kreierte ein „Verschwinden des Körpers in unendlichen Metamorphosen“, in Szene gesetzt durch eine „Entmaterialisierung des Körperlichen mit den Mitteln der modernsten Technik“.<sup>55</sup> Brandstetter diskutiert in einem Aufsatz Fullers Körper-Dekonstruktion durch ihren Tanz ins Nichts: „Das Pulsieren von reiner Bewegung, von Farbe und Licht um ein körperliches Zentrum, das sich in diesem Prozess auflöst, ins Nichts verschwindet und das absolute Kunstwerk zurücklässt.“<sup>56</sup> Hierbei entsteht das Bild des Auflösens einer Tänzerin, die in ihrer Bewegung selbst zum Tanz wird. Julius Meier-Graefe äußert sich in der Zeitschrift *Die Insel* zum künstlerischen Schaffen der Bewegungs-Pionierin und betont die Bedeutung der Ornamente, die das Menschlich-Körperliche in den Hintergrund treten lassen:

In einem der tollen Tänze, wo man kaum noch den Farben und Linien zu folgen vermag und man wieder mit der Sehnsucht dahinterherhetzt, um einmal nichts mehr von ihr zu sehen, nur dieses Steigen und Fallen der Schleier, da verschwindet sie plötzlich, löscht aus. Es ist ganz dunkel, aber in dem Dunkel bewegt sich, es sind glühende Punkte, die tanzen, es ist wie ein Tanz von Glühwürmchen, wie von Sternen. Sie ziehen weite, feurige Kreise, stellen sich in leuchtenden Bergen nebeneinander, durchschlängeln sich, nur Punkte; kein Atom von menschlichen Bewegungen, von etwas Körperlichem; Ornamente von einer Kühnheit, einer Reinheit, einer Mystik [...] *La Danse Mystique*<sup>57</sup>

Diesbezüglich spricht Brandstetter der Kunst Fullers eine „Ästhetik der Auflösung des Körperhaften“<sup>58</sup> zu:

Alles Körperliche schien in der Dynamik von Licht-Farb-Raum-Bewegung eingeschmolzen, transformiert, in beständiger Metamorphose von Materie und Form, abstrahiert und entmaterialisiert in vollkommene Transparenz, in Licht, dessen doppelte Erscheinungsform als Körper und als Welle in Loïes Tanz offenbart wurde – noch bevor die Physik diese Erkenntnis theoretisch explizierte.<sup>59</sup>

Fullers berühmtestes Stück, der Serpentinanz, hat nicht nur die mythologisch aufgeladene Figur der Schlange in seinem Namen, sondern lässt die von feinsten spinnwebiger durchsichtiger Seide umhüllte Performerin auch als Schmetterling, Orchidee und vieles mehr erscheinen.<sup>60</sup> Fuller geht in ihrem Tanz weiter als andere Vertreter\*innen des modernen Bühnentanzes, indem sie „[n]icht nur die menschliche Empfindung, vielmehr alle Elemente der Natur“<sup>61</sup> in ihrem Tanz darstellt. Entgegen dem Trend der Zeit, welcher auf die aufkommende Psychoanalyse zurückzuführen ist und sich in der Popularität des Ausdruckstanzes widerspiegelt, wendet sich Fuller von dem Menschen, seiner Psyche, seinen Emotionen sowie seiner Identität ab und fokussiert in ihrer Kunst auf einen Austausch mit Natur und Umwelt.

---

<sup>54</sup> Vgl. Gumpert 1994, S. 165.

<sup>55</sup> Brandstetter 2005, S. 16.

<sup>56</sup> Ebd., S. 36.

<sup>57</sup> Meier-Graefe, Julius: Loïe Fuller. In: *Die Insel* 1/3 (1900), S. 100-105, S. 105.

<sup>58</sup> Brandstetter 2005, S. 31.

<sup>59</sup> Ebd., S. 33.

<sup>60</sup> Vgl. ebd., S. 19.

<sup>61</sup> Ebd.

Es lässt sich eine Parallele zwischen Loïe Fullers Serpentinanz, Lilientanz und Feuertanz und den Stilmerkmalen der künstlerischen Epochen des Impressionismus und Symbolismus herstellen. „Die Techniken der Auflösung der Form, die Zersetzung der ›realistischen Kontur‹, die Neigung zu loser Verknüpfung von Einzelimpressionen [...] finden ihre Entsprechung in Loïe Fullers Tanz.“<sup>62</sup> Die *Fée d'Électricité* schafft Tanzstücke, die ein Bild inszenieren, welches vom menschlichen Körper ausgeht und in amorphe, nicht festzumachende Silhouetten und sich auflösende Körper mündet.<sup>63</sup> Brandstetter beschreibt das künstlerische Spektakel als Auseinandersetzung mit „ständig in Wellen, in Wolken von Stoffbauschungen sich auflösende[n] Form[en]“.<sup>64</sup> Der Philosoph Stéphane Mallarmé sprach von einer *poésie pure* und verstand Loïes Metamorphosen als „Inszenierung eines Spiels absoluter Zeichen, als Pulsation aus dem leeren Raum, in dem der Autor verschwindet“.<sup>65</sup> Gleichsam anderer identitätsstiftender Faktoren verschwindet auch das Geschlecht der tanzenden Autorin hinter ihrem Kunstwerk, was wiederum den Eindruck einer „dehumanized semiotic subjectivity“<sup>66</sup> als Dreh- und Angelpunkt des Gesamtkunstwerks entstehen lässt. Eine Vorstellung von künstlerischer Autor\*innenschaft, welche programmatisch für Mallarmés dichtungstheoretische Reflexionen wurde. Fuller ist somit gleichsam Subjekt und Objekt ihres Tanzes, *signifiant* sowie *signifié*.<sup>67</sup> Der Tanz Fullers zeigt schließlich, wie sich der tanzende Körper von seinen kulturellen Zuschreibungen und Eingrenzungen befreien und in einen Zustand fortwährender schöpferischer Neuentdeckung treten kann:

In the dancing body, there can be no clear demarcation of inside and outside; the dancer seems to contain the space in which she is contained. She is a box full of images filling the space and also just another image in that box of space. She is both, the generator and the product, or artist and artwork; she is both mother and child of her dance, inexhaustibly recreating herself; her dance is a hatching or birth.<sup>68</sup>

„Nicht die instrumentalisierte Körperperformance als verinnerlichte Disziplin eines gleichsam mentalen Korsetts, sondern die als ›Natur‹ und ihre Metamorphosen der weiblichen Form begriffene Bewegung im freien Tanz steht hinter dieser Idee eines nichtakademischen, nicht-codierten Tanzes.“<sup>69</sup> So veranschaulicht Gabriele Brandstetter, wie mit Loïe Fuller und der bereits vorgestellten Isadora Duncan ein neuer Tanz entsteht, welcher das Weiblichkeitsbild des 20.

---

<sup>62</sup> Brandstetter 2005, S. 21.

<sup>63</sup> Vgl. ebd., S. 22.

<sup>64</sup> Ebd., S. 21.

<sup>65</sup> Ebd., S. 29.

<sup>66</sup> Vgl. McCarren, Felicia: Stéphane Mallarmé, Loïe Fuller, and the Theatre of Femininity In: Goellner, Ellen W. / Murphy, Jacqueline (Hg.): *Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance*. New Brunswick / New Jersey: Rutgers University Press 1995, S. 217-230, S. 218.

<sup>67</sup> Vgl. ebd., S. 219.

<sup>68</sup> Ebd., S. 225.

<sup>69</sup> Brandstetter 2005, S. 33.

Jahrhunderts mitprägte. Ebenjene Metamorphose könne auch mit einer Form des Dekonstruierens von auf Dichotomien beruhenden repressiven Hierarchien in Verbindung gebracht werden:

Dance contains within itself gestures toward a dissolution of the dichotomous pairing of terms fundamental to Western philosophical tradition. In moments of dancing the edges of things blur and terms such as mind/body, flesh/spirit, carnal/divine, male/female become [...] unmoored, breaking loose from the fixity of their pairings.<sup>70</sup>

Es kann konstatiert werden, dass der Körper im künstlerischen Tanz des frühen 20. Jahrhunderts zunehmend zur Spielweise avanciert. Er erscheint als etwas befreibares und buchstäblich beschreibbares, was im künstlerischen Ausdruck ausgehandelt und zunehmend neugestaltet werden kann. In den tänzerisch zum Ausdruck gebrachten Wandlungsprozessen schlummert ein Potential zur Herausforderung sowohl konventioneller Identitätskonzeptionen als auch der Idee eines homogenen Selbsts per se. In Brandstetters Worten: „Die Konstruktion des Subjekts, als des »neuen Menschen«, durch die kulturemanzipatorische Wirkung des freien Tanzes läuft parallel zu zeitgenössischen Theorien und Praktiken des Abbaus, ja der Dekonstruktion von Faktoren, die bislang für die Vorstellungen von Individuum und seiner Selbstdarstellung gültig schienen.“<sup>71</sup> In den Spielbeinkapiteln wird folgend ein Blick darauf geworfen, wie eben Schriftsteller\*innen jener Zeit sich dieser neuen Betrachtungsform annehmen und den Tanz durch sprachliche Mittel als Spielweise für queere Körperdarstellungen in Szene setzen.

### 2.3.2 Tanz als Zwang: Bewegung an den Rändern der menschlichen Existenz

Die in einer spätmittelalterlichen Handschrift übermittelte Predigt *Was schaden tanzen bringt* gilt als Beispiel für die spätmittelalterliche christliche Haltung gegenüber dem Tanz, welcher hierin als „ring oder circkel“ verstanden wird, dessen „mittel der tufel ist“.<sup>72</sup> „[D]ie Idee von Tanz als dämonischer Kraft: als dionysische[r] Sinnestaumel oder[,] in christlicher Lesart [...] als »Tanzteufel«, als sündliches Laster und als Tod-Verfallenheit des Körperlich-Vergänglichen“<sup>73</sup> entsteht im christlichen Mittelalter und hält sich als Bestandteil eines fromm-moralischen Diskurses bis ins 20. Jahrhundert aufrecht. Der Tanz als Todsünde wird – wie könnte es auch anders sein – von dem „Gesang der Frauen“ eingeleitet,<sup>74</sup> welche, den Sirenen der klassischen Antike ähnelnd,

---

<sup>70</sup> Dempster 1995, S. 35.

<sup>71</sup> Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Fischer 1995, S. 29.

<sup>72</sup> *Was schaden tanzen bringt*. zit n. Stabel, Ralf: *Rote Schuhe für den Sterbenden Schwan. Tanzgeschichten in Geschichten*. Leipzig: Henschel 2010, S. 12.

<sup>73</sup> Brandstetter, Gabriele: *De figura. Überlegungen zu einem Darstellungsprinzip des Realismus – Gottfried Kellers »Tanzlegendchen«*. In: Brandstetter, Gabriele / Peters, Sibylle (Hg.): *De figura: Rhetorik - Bewegung – Gestalt*. München: Fink 2002, S. 223-245, S. 239.

<sup>74</sup> Stabel bemerkt zynisch, inwiefern die vor dem Hintergrund des mittelalterlichen Tanz- und Geschlechter(miss)verständnisses entstandenen Handlungsballette wie *Schwanensee*, *La Sylphide* oder *La Bayadère*, welche bis in die heutige Zeit in vielbesuchten Theater- und Opernhäusern aufgeführt werden, ein fragwürdiges geschlechterdifferenziertes Moralverständnis aufweisen: „Der Mann, der an oder zwischen tanzende, also reizende

als „Priesterinnen des Teufels“ die „ansonsten züchtigen Personen“ in ihr Unheil treiben.<sup>75</sup> Die Predigt veranschaulicht eine Auffassung von Tanz, welcher zufolge Unsittlichkeit, fehlende Gottesfürchtigkeit und Tanzlust als Strafe von einer höheren Instanz in Tanzzwang gewandelt werden, durch welchen die Menschen nicht mehr von den zitternden Bewegungen ablassen können, bis die Erschöpfung sie schließlich in den Tod treibt.<sup>76</sup> Die mittelalterlichen Predigten und Polemiken gegen den Tanz dieser Art, welche laut Brandstetter aufgrund ihrer Häufigkeit „eine eigene theologisch-literarische Textsorte“<sup>77</sup> bilden, lassen, so folgert Stabel, schließlich auf eine unersättliche Tanzlust der Menschen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit schließen.

Ein Beispiel aus der Literatur, welches die fortlaufende Popularität des Tanzzwang-Stoffes veranschaulicht, ist Hans Christian Andersens Märchen *Die roten Schuhe*. Hier bewegt sich ein Waisenmädchen namens Karen unter dem Bann unrechtmäßig-zuteil-gewordener Schuhe in ihr Unglück. Arroganz, Eitelkeit, Verblendung und Vergnügungssucht gehen mit den Teufel-roten Schuhen einher. Die Schuhe werden schließlich von einem mysteriösen Mann in Tanzschuhe verwandelt und Karen verfällt in eine unaufhaltsame Tanzwut. „Die roten Schuhe markieren als Fetisch die Verwandlung des Bewegungsspiels in Pein.“<sup>78</sup> Der freudvolle Tanz wird zum qualvollen Fluch. Andersens Märchen charakterisiert den Tanz in einem Spannungsfeld zwischen Tanzlust und Tanz als Strafe / zwischen tänzerischer Lebensbejahung und Todeszwang.<sup>79</sup> Dies sind Grenzen, die in einer epochenübergreifenden Vorstellung von Tanz zunehmend verschwimmen.

Tanzepidemien<sup>80</sup> und Totentanz sind Motive, die bis in die Lyrik des Expressionismus als beliebte künstlerische Stoffe gelten. Als ekstatischer Massentanz „symbolisierte der Totentanz die soziale Gleichheit der Menschen vor dem Tod“.<sup>81</sup> Neben Darstellungen tanzender Massen finden sich literarische und bildnerische Behandlungen des Motivs, in denen ein Individuum dem Tod im Paartanz begegnet. Hier erscheint der Tod zumeist in der Form eines Totenskeletts. Ein satirisches Paradox, tritt in diesen Darstellungen der Tod, welcher körperlichen Stillstand und Starre bringt, beinah spöttisch im Superlativ der Bewegung – dem Tanz – auf.<sup>82</sup> In der Literatur des 19. Jahrhunderts erfährt der Totentanz eine künstlerische Renaissance, wobei hier der Walzer als Tanz

---

Frauen gerät, kann nun wirklich nichts dafür. Selbst wenn er nicht in der Lage ist, sich zurückzuhalten, tragen Schuld und Sühne die Frauen, die am Ende immer ihrem Schicksal erliegen.“ Stabel 2010, S. 18.

<sup>75</sup> Ebd., S. 14f.

<sup>76</sup> Vgl. ebd., S. 17.

<sup>77</sup> Brandstetter 2002, S. 238.

<sup>78</sup> Brandstetter 1993, S. 409.

<sup>79</sup> Vgl. ebd.

<sup>80</sup> Historische Überlieferungen berichten von ekstatischen, massenpsychotischen Tanzexzessen in Erfurt 1237, von Aachen bis Köln in 1374 und in Straßburg in 1518.

<sup>81</sup> Vaerenbergh, Leona van: Tanz und Tanzbewegung. Ein Beitrag zur Deutung deutscher Lyrik von der Dekadenz bis zum Frühexpressionismus. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1991 (Deutsche Sprache und Literatur 1106), S. 46; Kaiser 1995, S. 21f.

<sup>82</sup> Vgl. Brandstetter 1993, S. 417.

des Todes konzipiert wird.<sup>83</sup> Im Spannungsfeld zwischen Leben und Tod, Vitalität und Starre, entfaltet das Motiv des Totentanzes sein paradoxes Spiel. Für Kaiser evoziert dieses im Tanz zum Ausdruck gebrachte Paradoxon zwischen Tod und (Lebens-)Lust das Bild eines Liebesspiels.<sup>84</sup> Stabel verweist darauf, wie der Totentanz stets mit Sünde und – einer christlichen Moral folgend – infolgedessen mit Weiblichkeit in Verbindung gebracht wurde. Eine Motivkette, die sich bis in die romantischen Ballette aufrechterhält und ein Geschlechterverständnis zur Schau stellt, das sich vom Mittelalter bis in das späte 19. Jahrhundert nicht viel weiterentwickelt zu haben scheint.<sup>85</sup>

Sich zunehmend von den mittelalterlichen, christlich geprägten Konzeptionen des Tanzzwanges entfernend, wird ein alternativer Blick auf den Tanzzwang ermöglicht, welcher ihn im Sinne einer Tanzlust beleuchtet. Im Tanzzwang werden die Normen der Gesellschaft schließlich durchbrochen, indem, den Zustand der Zerstreuung, des Außer-sich-Seins<sup>86</sup> zelebrierend, eine Absage an die Welt und die mit ihr einhergehenden konventionellen Zwänge herbeigetanzt wird. In Brandstetters Worten reißt „die pure narzisstische Lust am Körper und seiner Eigenbewegung [...] die Schranken der Disziplinierung“ ein.<sup>87</sup> Auch Kramer-Lauff verweist in Anlehnung an Deutz auf das Bild eines Tänzers, welcher sich die „Vernichtung der eigenen Existenz“ als „befreiende[n] Zustand ersehnt“.<sup>88</sup> Er fügt hinzu: „Diese Ichentrückung, die zugleich eine Weltentrückung ist, in der die Grenzen der alltäglichen Wirklichkeit aufgehoben werden, drückt sich im Zwang der Tanzmotorik aus, die nur deshalb zum Zwang werden kann, weil der Tänzer dem rationalen Bereich entrückt ist.“<sup>89</sup> Karl Ludwig Pfeiffer bringt die ambivalente Erscheinungsform des Tanzes auf den Punkt, wenn er veranschaulicht, wie sich in der kulturwissenschaftlichen Betrachtung von tanzenden Körpern das Potential für individuelle Befreiung und „explosionsartige Selbst- und Weltzerstörung“ „[a]pokalyptisch unversöhnt“ gegenüberstehen.<sup>90</sup>

---

<sup>83</sup> Kaiser 1995, S. 58.

<sup>84</sup> Vgl. ebd., S. 69.

<sup>85</sup> Vgl. Stabel 2010, S. 24.

<sup>86</sup> Vgl. Brandstetter 1993, S. 409.

<sup>87</sup> Ebd., S. 408.

<sup>88</sup> Kramer-Lauff, Dietgard: *Tanz und Tänzerisches in Rilkes Lyrik*. München: Fink 1969, S. 16.

<sup>89</sup> Ebd., S. 16f.

<sup>90</sup> Pfeiffer, Karl Ludwig: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 500.

### 2.3.3 Tanz als chaotischer Rausch: Möglichkeit einer Überwindung der Grenzen

„Ich sage euch: man muss noch Chaos in sich haben,  
um einen tanzenden Stern gebären zu können.  
Ich sage euch: ihr habt noch Chaos in euch.“<sup>91</sup>

In ihrer Vorlesung *Der Tanz der Zukunft* erklärt die moderne Tänzerin Isadora Duncan, dass sie in ihrem Tanz Nietzsches künstlerisch-poetisches Gleichnis zu realisieren versucht. Ihr Rückgriff auf Nietzsche scheint wenig überraschend, da der Tanz in dessen philosophischen Überlegungen eine bedeutende symbolische Funktion einnimmt. Die Einheit des Leibes als ‚große Vernunft‘ verstehend, konzipiert Nietzsche den Tanz als Ausdruck der Leichtigkeit, der Freiheit, des vollkommenen Lebens. Indem er über sich selbst hinwegtanzt<sup>92</sup> könne der Mensch seine Schwere überwinden und somit die Ketten des alltäglichen Lebens sprengen. In Nietzsches Philosophie symbolisiert der Tanz fortwährende Bewegung, das „Werden“ und infolgedessen den „ewigen Kreislauf[] des Entstehens und Vergehens“.<sup>93</sup> In ihm formt der Mensch sich neu, überwindet seine Grenzen und transzendiert sich selbst. Nietzsches Tanz ist ein Tanz zwischen Leichtigkeit und Schwere, Himmel und Abgrund, Selbstschöpfung und -zerstörung, zwischen Gestaltungskraft und Ausweitung.<sup>94</sup>

Um die von ihm entworfenen zwei unterschiedlichen Kunsttriebe in dualistischer Form zu charakterisieren, bedient sich der Philosoph der Namen und Archetypen der griechischen Gottheiten Apollon und Dionysos. Während dem ‚apollinischen Prinzip‘ die Ordnung, die Klarheit, die Nüchternheit, die Begrenztheit und die formale Disziplin zugeschrieben werden, so steht das ‚dionysische Prinzip‘ für das Zerrissene, das Rauschhafte, das Ausufernde, das Leidende, das Orgiastische und das Grenzen-Aufhebende. Die antagonistischen Kräfte äußern sich zum einen als „Distanz und Individuation“ – apollinisch –, zum anderen als „Rausch und Gemeinsamkeit“ – dionysisch.<sup>95</sup> Dem apollinischen Prinzip liegt der Drang zum „vollkommeneren Für-sich-Sein, zur Individualität, zu Allem, was vereinfacht, heraushebt, stark, deutlich, unzweideutig, typisch macht“,<sup>96</sup> zugrunde. Die bildende Kunst sowie die Poesie und das Epos können nach Nietzsches Argumentation dem Apollinischen zugeordnet werden.<sup>97</sup> Dem dionysischen Prinzip dient, als „Symbol des Wahren“, der Drang zur „ewigen Erneuerung“ als

---

<sup>91</sup> Nietzsche, Friedrich: Also Sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen. Frankfurt am Main: Insel 2007, S. 18.

<sup>92</sup> „Ihr höheren Menschen, euer Schlimmstes ist: ihr lerntet alle nicht tanzen, wie man tanzen muß – über euch hinweg tanzen! Was liegt daran, daß ihr mißbrietet!“ Nietzsche 2007, S. 299.

<sup>93</sup> Vgl. Georg, Jutta: Das Dionysische Prinzip. In: Dietzsch, Steffen / Terne, Claudia (Hg.): Nietzsches Perspektiven. Berlin / Boston: Walter de Gruyter 2014, S. 45-58, S. 54.

<sup>94</sup> Vgl. Ottmann, Henning (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2000, S. 335.

<sup>95</sup> Ebd., S. 187.

<sup>96</sup> Ebd., S. 188.

<sup>97</sup> Ebd., S. 187f.

Grundlage.<sup>98</sup> Auf das Motiv einer schmerzhaften Erkenntnis zurückgreifend, beschreibt Paul de Man den Zustand des Dionysischen als „an insight into things as they are [which] reaches truth by a negative road, by revealing the illusory nature of all reality“.<sup>99</sup> Dementsprechend deutet Jutta Georg Nietzsches Topos des Geistes der Schwere als Inbegriff „metaphysisch religiöse[r] Ideologien“, die mittels der mit ihnen einhergehenden Wertungen von Gut und Böse „das Leben mit einem Sinn aufladen, den es nicht habe“.<sup>100</sup> Diese Scheinwelt steht in direkter Assoziation mit dem Apollinischen, das es durch das Dionysische – wenn auch nur temporär – zu überwinden gilt.

Das Dionysische ist somit immer mit einer Desillusionierung von und Absage an die menschengemachte symbolische Ordnung einer Scheinrealität in Verbindung zu bringen. Weiters wird der griechische Gott Dionysos in Anlehnung an den Philosophen Friedrich Wilhelm Joseph Schelling mit der „Überschreitung der Hemmungen und des Zurückgedrängten“<sup>101</sup> assoziiert. „Das *rein* Dionysische ist die überfließende Schaffenskraft, die schiere Kreativität, ein formloses Chaos ohne eine Struktur von Ordnung, Form und Harmonie.“<sup>102</sup> Die Tänzerin Isadora Duncan nähert sich tanzend einem Zustand an, welchem das dionysische Prinzip innewohnt. Sie „sucht [...] die Formen, mit denen sie den Tanz der Zukunft gestalten will in der Vergangenheit: In einer als ‚dionysisch‘ verstandenen Antike will sie die primären Bewegungen des Körpers so rekonstruieren, daß sie zur natürlichen Sprache der Seele werden können.“<sup>103</sup> Das Dionysische geht mit einer „Wiedergewinnung von Mythos, Naturnähe und Instinkt“<sup>104</sup> einher; zentrale Aspekte Isadora Duncans künstlerischen Schaffens. Dem dionysischen Prinzip sind zugleich „Menschwerdung“ sowie „Leibwerdung“, welche in ihrem wechselhaften und dynamischen Prozess durch die apollinische Formgebung zum Stillstand gebracht worden sind, zugeordnet.<sup>105</sup>

Weiterhin gilt es zu betonen, dass dem Dionysischen ein anarchistisches, revolutionäres Moment innewohnt. Dieses impliziert den Glauben an die individuelle Handlungs- und Wandlungskraft des Menschen. In dieser Hinsicht ist vor allem Bernhard-Arnold Kruse zu nennen, der in einem Entwurf der politisch-sozialen Bedeutungen des Apollinischen und des Dionysischen, letzteres als revolutionäre Bewegung und politische Sprengkraft, welche eine Auflösung sozialer hierarchischer Strukturen anstrebt, versteht. Die Klimax des Dionysischen verortet Kruse in diesem Sinne in der griechischen Dionysosfeier, die „aus der Welt des Alltags hinaus in eine

---

<sup>98</sup> Ottmann 2000, S. 188.

<sup>99</sup> Man, Paul de: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven / London: Yale University Press 1979, S. 92.

<sup>100</sup> Georg 2014, S. 54.

<sup>101</sup> Cumita, Aura: *Der Seiltänzer und die „große Vernunft“*. Tanz als Schlüsselkunst in Nietzsches Werk. In: Birringer, Johannes (Hg.): *Tanz und WahnSinn*. Leipzig: Henschel 2011. S. 98-110, S. 101.

<sup>102</sup> Ottmann 2000, S. 188.

<sup>103</sup> Utz 1998, S. 427.

<sup>104</sup> Ottmann 2000, S. 188.

<sup>105</sup> Vgl. Ries, Wiebrecht: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Nietzsche für Anfänger. Eine Lese-Einführung*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999, S. 131.

unterschiedslose Einheit [führt], welche durch die Abwesenheit aller Herrschaftsbeziehungen charakterisiert ist“.<sup>106</sup> In seiner Analyse bedient er sich des konventionalisierten Oppositionspaares Kultur/Natur, wobei ersteres dem Apollinischen und zweiteres dem Dionysischen zugeordnet wird. „Die revolutionäre Triebkraft wird von den gesellschaftlichen Verhältnissen ins Individuum transportiert, dieses wird nicht gesellschaftlich, sondern als Naturwesen definiert, so daß die Revolution am Ende als ein Trieb der Natur erscheint.“<sup>107</sup> Erneut führen die Fährten des Fortschritts – insofern Revolution als Fortschritt betrachtet werden kann, was meines Erachtens in Hinblick auf das Revolutionsziel der Auflösung sozialer und staatlicher repressivistischer Hierarchien diese Begrifflichkeit verdient – zurück zur Natur, die für den Menschen primär kraft seines Körpers und dessen Bewegungen erlebbar wird. Kruse betont, dass das Dionysische stets in Bewegung ist, sich nie festmachen lässt. Welches Bild liegt an dieser Stelle näher, als den menschlichen Zugang zum Dionysischen durch den tanzenden Körper zu verstehen?

„Im Tanz bringt sich Dionysos uno actu selbst hervor, seine Epiphanien sind spontan und unberechenbar; in der Ekstase, der Entgrenzung, im orgiastischen Szenario des Kultes zeigt sich eine exaltierte Choreographie des Gottes“.<sup>108</sup> „Dionysos’ Geheimnis offenbart sich im Tanz, es ist Tanz“,<sup>109</sup> so Renate Reschke in ihrer Diskussion des Dionysischen in *Also Sprach Zarathustra*. Gleichsam macht Jutta Georg auf die dionysische Sprengkraft des Tanzes aufmerksam, indem sie konstatiert, dass der Tanz bei Nietzsche als „eine vollständige Entäußerung und Selbstüberwindung, eine uneingeschränkte Bejahung physiologischer Potenzen“<sup>110</sup> gilt. In ihrer Behandlung von Nietzsches Weiterentwicklung des bipolaren philosophischen Begriffspaares verweist Cumita ebenfalls auf den Zusammenhang zwischen dem dionysischen Prinzip und dem Phänomen Tanz, wenn sie behauptet, dass durch ebenjenes ein dionysischer Rausch erlangt werden könne.<sup>111</sup> Unter dem dionysischen Rausch verstehe mensch – u.a. mittels Analogie des Weinrausches – den wechselhaften Zustand zwischen emotionalen Intensitäten und Extremen, ein Zustand, welcher sein Subjekt quer durch die verschiedensten Nuancen der Seelen-Tonleiter reisen lässt.<sup>112</sup> „[D]er dionysische Rausch [...] ist durch Gleichzeitigkeit des Durchdringenseins von Schmerz und Jubel oder unmittelbare zeitliche Aufeinanderfolge (ekstatisches Außer-sich-Sein, auf das Ekel und Willensverneinung folgt, die ihrerseits gleich wieder durch das Apollinische umgebogen werden) gekennzeichnet.“<sup>113</sup> Das Dionysische verkörpert somit Leid und Freude

---

<sup>106</sup> Kruse, Bernhard-Arnold: Apollinisch – Dionysisch. Moderne Melancholie und Unio Mystika. Frankfurt am Main: Athenäum 1987 (Hochschulschriften: Literaturwissenschaft 79), S. 131f.

<sup>107</sup> Ebd., S. 133.

<sup>108</sup> Reschke 2000, S. 260.

<sup>109</sup> Ebd., S. 264.

<sup>110</sup> Georg 2014, S. 45.

<sup>111</sup> Vgl. Cumita 2011, S. 100.

<sup>112</sup> Vgl. Kruse 1987, S. 142.

<sup>113</sup> Ebd., S. 148.

zugleich. Jedoch entfalten sich im dionysischen Rausch beide gegensätzlichen Emotionszustände bis zu dem Grad, an dem ein Heraustreten aus der eigenen Existenz, dem Selbst ermöglicht wird. Indem die Illusion der apollinischen Ordnung – die in enger Verbindung zur Sprache, in welcher sie konstruiert wird, steht – überwunden wird, wird auch das sprachliche Gebilde des Selbst, der eigenen Identität im Sinne des dionysischen Chaos' überwunden.<sup>114</sup>

Tanz kann als eine Übertragung dieses Dionysischen in eine ästhetisch-physische Struktur betrachtet werden. Reschke weist darauf hin, dass der dionysische Rausch bei Nietzsche die Tanzenden in eine Art ‚Natur-Zustand vor der Kultur‘ zurückbringen könne. In anderen Worten aus der Welt des Scheins zurück in die Welt der Wahrheit: „Im bacchantischen Taumel entgrenzt er [Dionysos] die Tanzenden aus anstrengender Sozialisation und entlastet vom Druck einer unnatürlichen Individuation durch aufgehobene Kulturschranken gegen die Natur.“<sup>115</sup> „Der Tanz steht als Symbol für die Überwindung seiner selbst als gelungene Bewegung.“<sup>116</sup> In jenem dionysischen Rausch, der einer Ekstase gleicht, löst sich ferner das Verständnis eines sozialen, individuellen Ich auf und die Unterscheidungen zwischen Subjekt und Objekt, sowie Körper und Raum, werden aufgehoben: „Im Tanzen objektiviert sich das Subjekt (Tänzer[\*in]), während sich das Objekt (der Tanz) subjektiviert.“<sup>117</sup> Oder wie es Kramer-Lauff formuliert: „In der Ekstase erfährt er [der Tänzer] sich als Einheit, in der er die Gebrochenheit des Seins überwindet; zugleich vollzieht sich an ihm die Einswerdung mit der Welt, indem die Spannung zwischen Subjekt und Objekt, Ich und Welt aufgehoben wird.“<sup>118</sup> An dieser Stelle sei auf William Butler Yeats verwiesen, welcher in seinem Gedicht *Among School Children* die Frage stellt: „How can we know the dancer from the dance?“<sup>119</sup> Bei Yeats entsteht ein Bild der Einheit, des Auflösens der Grenzen zwischen Künstler\*in und Kunstwerk. Ein Zustand, an welchen sich mit der Theorie des Dionysischen herangetastet werden könne. Müller-Farguell betont inwiefern dionysische Tänzer\*innen „ein rauschhaftes Spiel um Individualität und Soziabilität des Menschen [spielen] und [sich] im Kunstwerk des Tanzes [...] selbst gewissermaßen als menschliches Kunstwerk“ erkennen.<sup>120</sup> Dadurch, dass sie zu Kunst werden, wird das ‚reale‘ Selbst gesprengt und gleich der Schwerkraft aufgehoben.

Kulturwissenschaftlich wurde oftmals argumentiert, dass dem Tanz eine Kraft innewohnt, welche ekstatische sowie transzendente Erfahrungen ermögliche. So weist beispielsweise Dirk

---

<sup>114</sup> Vgl. Man, Paul de 1979, S. 111ff.

<sup>115</sup> Reschke 2000, S. 266.

<sup>116</sup> Ottman 2000, S. 335.

<sup>117</sup> Vgl. Cumita 2011, S. 106.

<sup>118</sup> Kramer-Lauff 1969, S. 17.

<sup>119</sup> Yeats, William Butler: *The Collected Poems of W. B. Yeats*. Herausgegeben von Richard J. Finneran. New York: Simon & Schuster<sup>2</sup> 1996, S. 217.

<sup>120</sup> Müller-Farguell, Roger W.: *Tanz-Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegungen in Texten*; Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche. München: Fink 1995, S. 277.

Patrick Hengst auf eine zentrale Überlegung der Tanzforschung hin, nämlich seiner Bedeutung als Mittel zur Erlangung von ekstatischen Zuständen. Er vertritt die Ansicht, dass dem Tanz eine Kraft innewohnt, welche ihm ermöglicht die/den Tanzende\*n „weit von der Wirklichkeitserfahrung des Kollektivs weg[zu]führen“.<sup>121</sup> „Ekstase heißt immer aus einem bestimmten Erfahrungskontext austreten und in einen anderen hinüberwechseln. Damit ist der Tanz als Ekstase-Technik eine Form der Transformation.“<sup>122</sup> Ähnlich argumentiert Alexa Junge, wenn sie auf Rouget verweist und behauptet, dass die Wahrnehmung seiner/ihrer Selbst die „Sprengkraft des Tanzes“ sei. Sie fügt hinzu: „Tanzen modifiziert den Zustand des Tanzenden.“<sup>123</sup> Zudem wird angenommen, dass sich im ekstatischen Tanz die Grenzen des Ichs auflösen, das Selbst demnach übersprungen wird. Müller-Farguell interpretiert das Selbst, im Rekurs auf Nietzsches Werk, als etwas, das es zu „überspringen“ wenn nicht sogar zu „übertanzen“ gilt.<sup>124</sup> Tanz kann in ebenjenem Rausch, jener Ekstase, zu einem sinnlichen Erleben einer Aufhebung der Grenzen des Selbst führen. Dies mündet wiederum in einer Transzendenz der/des Tanzenden aus ihrer/seiner weltlichen Existenz, gebunden an den materiellen Körper.<sup>125</sup> Im Tanz, so lässt sich in Anlehnung an Müller-Farguell, Hengst, Junge und Cumita argumentieren, kann das Konstrukt des Selbst, der sozialen Identität, der attestierten (Geschlechter-)Rollen, überwunden werden, was einen Moment der Freiheit ermöglicht, in welchem der/die Tänzer\*in dem Kern seines/ihrer ‘Seins’ begegnet.

Im Laufe der Analyse wird gezeigt werden, inwiefern Literat\*innen von ebenjenem Wandlungsmoment, welcher kulturtheoretisch dem Tanz zugeschrieben wird, in ihren Narrativen Gebrauch machen. Wenngleich in unterschiedlichsten Formen, so wird der Tanz-Topos von Hauptmann bis Lasker-Schüler zum handlungskonstitutiven Wende- und Wandlungspunkt innerhalb literarischer Werke. Im Tanz verändern sich die Zustände der Tanzenden und Ordnungen werden, durch die dionysisch-anarchistische Qualität ebenjener Ausdrucksform, auf den Kopf gestellt. In diesem Sinne wird der Tanz in vorliegender Motivauslegung als Dreh- und Angelpunkt der Transzendenz weltlicher Ordnungen sowie konventioneller körperlicher Konzepte präsentiert.

---

<sup>121</sup> Hengst, Dirk Patrick: *Tanz, Trance und Ekstase. Die rituellen Wurzeln der Kreativität*. Bad Honnef: Horlemann 2003, S. 34.

<sup>122</sup> Ebd., S. 35.

<sup>123</sup> Junge, Alexa: *Tanzekstase und Transformation. Die Eigendynamik des Tanzes als Transformation der Wirklichkeit*. In: Birringer, Johannes (Hg.): *Tanz und WahnSinn*. Leipzig: Henschel 2011, S. 151-165, S. 152.

<sup>124</sup> Müller-Farguell 1995, S. 328.

<sup>125</sup> Vgl. Hengst 2003, S. 35; Junge 2011.

### 2.3.4 Tanz als Schlüssel zu innersten Wahrheiten

„Die Sprache der Worte ist scheinbar individuell, in Wahrheit generisch, die des Körpers scheinbar allgemein, in Wahrheit höchst persönlich. Auch redet nicht der Körper zum Körper, sondern das menschliche Ganze zum Ganzen.“<sup>126</sup>

Speziell seit den 1920er Jahren wird Tanz vermehrt mit Freiheit, Expression, Individualismus und Ekstase in Verbindung gebracht. „Dance is the hidden language of the soul“,<sup>127</sup> so die Tänzerin und Choreographin Martha Graham. Sowohl den tiefsten menschlichen Empfindungen als auch deren Affektivität könne durch Tanz ungefiltert Ausdruck verliehen werden. Dieser Ausdruck des tief im Menschen Schlummernden ermögliche der unverfälschten Wahrheit sich zu entfalten. An dieser Stelle sei erneut an Isadora Duncans tänzerischen Ansatz erinnert, welcher zum Ziel hat, die Individualität und Wahrhaftigkeit der Tänzerin zu inszenieren: „Ein Tanz, der – ohne disziplinierendes System – die Individualität der Frau als ihre ›Eigenbewegung‹ darzustellen vermöchte.“<sup>128</sup> Abermals wenden wir uns Nietzsche zu. Diesmal im Kontext seiner Imagination des Tanzes als Medium zum Entdecken tiefgründigster Wahrheiten. Bei Nietzsche steht Tanz als Symbol des „Willens zum Leben“<sup>129</sup> sowie der „Unmittelbarkeit der Wahrheit“.<sup>130</sup> Nietzsche „akzeptiert nur Wahrheiten, nach denen die Füße tanzen können“.<sup>131</sup>

Theoretiker\*innen wie Kimerer LaMothe und Karl Federn verbinden die Sphären der Tanzkunst und ihrer philosophischen Symbolik mit einander, indem sie das Verhältnis zwischen Isadora Duncans tänzerischem Schaffen und dem philosophischen Schaffen Friedrich Nietzsches diskutieren. Während erstere Isadora Duncan als Personifikation der dionysischen Tänzerin und Künstlerin, die in einem religiösen Tanz die Welt des Alltäglichen hinter sich lässt, versteht,<sup>132</sup> beschreibt zweiterer das *Pas-de-Deux* aus Theorie und Praxis wie folgt: „Was Nietzsche ahnte und in künstlerisch-poetischer Erkenntnis schaute, das hat Isadora Duncan zur Tat gemacht. Wenn er sagte: ‚Im Tanze nur weiß ich der größten Dinge Gleichnis zu reden‘ – und ihre Tänze versuchen Gleichnisse der höchsten Dinge zu sein.“<sup>133</sup> Nietzsche bringt in seinem ersten Tanzlied in *Also sprach Zarathustra* den Tanz in direkte Verbindung mit der Wahrheit, die von ihm als eine Art „Demaskierung der Welt“ beschrieben wird.<sup>134</sup>

---

<sup>126</sup> Hofmannsthal, Hugo von: Über die Pantomime. In: Bohnenkamp, Klaus / Kaluga, Katja und Klaus-Dieter Krabiell (Hg.): Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Reden und Aufsätze 1910-1919. Frankfurt am Main: Fischer 2011, S. 13-16, S. 15.

<sup>127</sup> Graham, Martha: Martha Graham reflects on her art and a life in dance. In: The New York Times. 31. März 1985 <http://www.nytimes.com/library/arts/033185graham.html> (20. Juni 2019).

<sup>128</sup> Brandstetter 2005, S. 17.

<sup>129</sup> Sprengel 2004, S. 52.

<sup>130</sup> Ottmann 2000, S. 336.

<sup>131</sup> Ebd.

<sup>132</sup> LaMothe, Kimerer L.: Nietzsche's Dancers. Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revaluation of Christian Values. New York: Palgrave MacMillan 2006.

<sup>133</sup> Federn 1903, S.7.

<sup>134</sup> Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Frankfurt am Main: Insel 2007, S. 111.

Es sei daran erinnert, dass bei Nietzsche die Leichtigkeit des Tanzes als Gegner der Schwere charakterisiert wird. Das Tanzlied fungiert nach Zarathustra als „Spottlied auf den Geist der Schwere, meinen allermächtigsten Teufel, von dem sie sagen, daß er »der Herr der Welt sei.«“<sup>135</sup> Während im christlich geprägten Spätmittelalter der Tanz noch als ein „Kreis, dessen Mittelpunkt der Teufel ist“<sup>136</sup> verstanden wurde, so wird er bei Nietzsche gegenteilig mit dem Göttlichen in Verbindung gebracht. Es entsteht eine Opposition zwischen dem Göttlichen (bei Nietzsche mit der Leichtigkeit assoziiert) und dem Teuflischen (in Verbindung gebracht mit der Schwere). Cumita erinnert in ihrer Auseinandersetzung mit dem Motiv des Tanzes bei Nietzsche daran, dass das Tanzen hier eine Voraussetzung für das Fliegen ist: „Der Mensch lernt zuerst gehen, dann laufen, dann tanzen, um letztendlich fliegen zu können.“<sup>137</sup> Bei Nietzsche kann das Tanzen somit als Allegorie der Freiheit und spirituellen Erhebung verstanden werden, als „Symbol für den Übermut, für das Überschwängliche als Antrieb zum Weiter, zum Höher, zum Ferner, zur Bewegung des Überwindens“.<sup>138</sup> Im Tanzlied wirkt es, als würde es die Leichtigkeit dem Protagonisten Zarathustra ermöglichen, das Leben und die Weisheit zu adressieren. Der Tanz der Tänzerinnen beflügelt ihn und versorgt ihn mit dem notwendigen Mut, dem Leben in seine tiefen, unergründlichen Augen zu blicken – sich der Wahrheit des Lebens zu stellen.<sup>139</sup> Nietzsches Motiv des dem-Leben-ins-Auge-Blickens kann mit Mut zur Wahrheit in Verbindung gebracht werden, mit dem fortwährenden Spiel zwischen Sehen und Verbergen, Wissen und Nicht-Wissen. So interpretiert beispielsweise Müller-Farguell Nietzsches Tanzlieder als von einer „Tätigkeit [der] [...] Enthüllung“<sup>140</sup> vorangetrieben, da sich das „Wechselspiel von Zeigen und Verbergen“<sup>141</sup> als bedeutendes Motiv erkennen lässt.

Auch in Klaus Manns *Der fromme Tanz*, Else Lasker-Schülers *Minn, der Sohn des Sultans von Marokko* und Gerhart Hauptmanns *Und Pippa tanzt!* offenbaren sich im Tanz versteckte, queere Aspekte von Sein, die im starken Kontrast zur etablierten Welt und derer Ordnungen stehen. Im Tanz wird die Opposition von Innen (Individualität) und Außen (Welt) herausgefordert, indem die beiden Erlebniswelten miteinander verschränkt werden. Unterdrücktes, gesellschaftlich Tabuisiertes, an die soziale Peripherie des Innenraum Verdrängtes, kann im Tanz seinen Ausdruck finden. Tanzend enthüllen und reformieren die Protagonist\*innen ihre Körper sowie ihre (Geschlechts-)Identitäten, da sie die ihnen attestierten Konzepte verschieben, durchwirbeln und ausdehnen. Dies geschieht u.a. mittels der Gestaltung des ‚Lustkörpers‘, welcher im Zeichen der

---

<sup>135</sup> Nietzsche 2007, S. 111.

<sup>136</sup> Stabel 2010, S. 12.

<sup>137</sup> Cumita 2011, S. 103.

<sup>138</sup> Ebd., S. 98.

<sup>139</sup> Vgl. ebd., S. 111.

<sup>140</sup> Müller-Farguell 1995, S. 338.

<sup>141</sup> Ebd.

Formauflösung steht und es ermöglicht, auf die sinnliche Herausforderung kultureller, normativer, sich am Körper vollziehender Ein- und Zuschreibungen zu spekulieren.

### 2.3.5 Tanz als Spielraum des Lustkörpers

In seinen philosophischen Überlegungen zum Phänomen Körper rekurriert der französische Dekonstruktivist Jean-Luc Nancy auf die identitätslogischen Gegensatzpaare Denken/Körper und Seele/Körper.<sup>142</sup> Ganz im Sinne der Dekonstruktion, welche auf das kritische Hinterfragen binärorganisierter und hierarchisierter Oppositionen abzielt, demaskiert Nancy in seinen *58 Indizien über den Körper* die für den westlichen Diskurs grundlegende Annahme, dass der Körper als Gegensatz des Denkens zu verstehen sei: „Der Körper kann sprechend werden, denkend, träumend und erfindend.“<sup>143</sup> Er differenziert zwischen dem Alltagskörper und dem Lustkörper, ebenjenem Körper, „der von seinen gewöhnlichen Wahrnehmungs- und Wirkungsmustern entkoppelt ist.“<sup>144</sup> Der Lustkörper „lässt sich nicht mehr nach den Modalitäten des funktionalen, aktiven und relationalen Lebens sehen noch überhaupt spüren. Er selbst ist nicht mehr der Welt zugewandt.“<sup>145</sup> Der Lustkörper als Begrifflichkeit nach Nancy steht somit für eine Form der Entkoppelung von der Alltagswelt sowie für eine ekstatische, zerstückelnde Deformierung des Körpers.<sup>146</sup> Der Lustkörper wird als Ort der Veränderung, Loslösung, Entgrenzung konzipiert:

Dieser Körper erfindet sich, setzt sich neu zusammen, genießt. Er re-formiert und ex-formiert, ja dif-formiert sogar dahingehend, dass er nur noch die Exposition seiner selbst ist: ein Körper, der als berührende und berührte Haut Geltung hat, das heißt, der die Modulation einer immer wieder neu beginnenden Annäherung an seine eigene Körpergrenze ist. Er berührt seine Grenze, er geht über seine Grenze hinaus, er entgrenzt sich [...] Tendenziell ist der Lustkörper so grenzenlos, als sei er nicht mehr Körper, sondern reine Seele.<sup>147</sup>

Tanz wird hier zu einem die konventionell-aufgestellten Dualismen der Seele und des Körpers, des Denkens und des Körpers, überbrückendem Medium. In seiner Analyse des verkörperten Seins, welches unendlichen Veränderungen unterliegt, nähert Nancy sich dem Tanz als sinnliches Phänomen an. Im Tanz „entschlüpft“ der Körper „seiner eigenen Gegenwart, er zergliedert sich, er desartikuliert sich. [...] Er weiß nicht wie ihm geschieht: es kommt aus seinem Inneren zu ihm,

---

<sup>142</sup> Zum tiefgreifenden Verständnis des Körper-Geist Dualismus siehe Babka und Posselt: „In der Geschichte der abendländischen Philosophie steht der Körper in der binär-hierarchisierten Opposition von Geist und Körper sowie von Form und Materie, wobei diese Dichotomie im kartesischen Geist-Körper-Dualismus ihre prägnanteste Ausformung erhalten hat. Dieser Dualismus privilegiert den Geist als rationales, vernünftiges Denken gegenüber der Materialität des Körpers, der als Träger von Gefühlen, Leidenschaften, Affekten und Bedürfnissen aufgefasst wird.“ Babka, Anna / Posselt, Gerald: *Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie*. Wien: Facultas 2016, S. 69f.

<sup>143</sup> Nancy, Jean-Luc: *Die Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz*. Zürich / Berlin: Diaphanes 2010, S. 9.

<sup>144</sup> Ebd., S. 25.

<sup>145</sup> Ebd.

<sup>146</sup> Ebd.

<sup>147</sup> Ebd., S. 26.

als wäre es das Entfernteste allen Außens”.<sup>148</sup> Tanzend erweitert der Körper seine Existenz. Nancys Körper-Betrachtungen mit den Tanzphilosophien Nietzsches zusammenführend, kann der Tanz als rauschhafte Zelebration des Lustkörpers, im Sinne einer grenzüberschreitenden Erweiterung des Subjekts, gedacht werden. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Tanz bei Nancy mit dem steten Wandel, dem Formverlust und der Neuerfindung gleichzusetzen ist und somit als Ort der fortwährenden (Neu-)Geburt – der Ausdehnung von Körper, Identität und Sein – konzipiert werden kann.

### 2.3.6 Tanz als Verschmelzung mit einem Gegenüber: Aufhebung der Differenz?

„Der andere Körper spielt sich in meinem noch einmal. Er durchquert ihn, macht ihn beweglich oder stachelt ihn an. Er leiht oder schenkt ihm seinen Schritt.“<sup>149</sup>

Der Tanz mit einem Gegenüber, wie es sich im Gesellschaftstanz, dem Paartanz oder in freieren Formen des gemeinsamen Tanzes, wie dem *rave*, verhält, kann ebenfalls als ein Tanz am Rande der eigenen Existenz verstanden werden. D.h., dass aus einem gewissen Betrachtungswinkel der gemeinsame Tanz zu einer Überwindung des Selbst führen kann. Hier wird nicht etwa in den Tod, sondern in die Verschmelzung mit einem Anderen getanzt, was bis zu einem gewissen Grad auch das Aufgeben der eigenen Existenz bedeuten kann, wie anhand von Gerhart Hauptmanns *Und Pippa tanzt!* und Lasker-Schülers Prosatext *Minn, der Sohn des Sultans von Marokko* gezeigt wird. An dieser Stelle soll speziell auf den Tanz zwischen unterschiedlich geschlechtlich-markierten Personen fokussiert werden, da diese Überlegungen den Ausgangspunkt für die queerende Auslegung jener Textstellen des Korpus, in welchen gemeinsam getanzt wird, bilden.

Der Paartanz verfolgt gesellschaftliche Funktionen, was sich u.a. in seiner Form und den gesellschaftlichen Kontexten, in welchen er praktiziert wird, widerspiegelt. Diesbezüglich gilt es, ihn stets als gesellschaftliches Phänomen, das konventionellen Erwartungsnormen untergeordnet ist, zu betrachten. Neben den oftmals rigiden gesellschaftlichen Codes, die den Paartanz prägen und – meines Erachtens – den Tanz in seinem Potential des expressiven seelischen Ausdrucks einschränken, sind Charakteristika zwischenmenschlicher Natur zu erwähnen. Der Paartanz wird, vor allem in seiner Inszenierung in den Künsten der Literatur, des Balletts, des Tanztheaters, des Dramas, der Oper und dem Film, oftmals als Topos einer idealisierten heterosexuellen Liebe eingesetzt.<sup>150</sup> Sich auf Klages Psychologie beziehend, betont van Vaerenbergh, dass die im Tanz erlangte erotische Verbindung nicht als Vereinigung, sondern als Verbindung zweier

---

<sup>148</sup> Nancy 2010, S. 32.

<sup>149</sup> Ebd., S. 31.

<sup>150</sup> Vgl. Vaerenbergh, van 1991, S. 114-119.

unterschiedlicher Pole zu verstehen sei.<sup>151</sup> Sonja Dehning deutet in ihrer literaturwissenschaftlichen Analyse des Tanz-Motivs den Topos des Gesellschaftstanzes als Ort der symbolischen Grenzaufhebung: „Im Tanz werden – zumindest auf der Ebene der Imagination – die Überwindung der sozialen Isolation und der sexuellen Differenz möglich und für die Protagonisten Momente grenz- und differenzüberwindenden Erlebens imaginiert.“<sup>152</sup> Dehning argumentiert ganz im Sinne Nancys, welcher das Tanzen als Aufeinandertreffen zersplitterter Körperaspekte oder pluraler Körper als Form-findendes Moment verstanden wissen will: „Er ist nicht länger *ein* Körper in sich. Er nimmt Spielraum ein. Er nimmt Abstand. Er beginnt sich zu denken. Er tanzt sich, er wird von einem anderen getanzt.“<sup>153</sup>

Gleichsam wie van Vaerenbergh konstatiert Dehning, dass im Motiv des gemeinsamen Tanzes zwischen Frau und Mann „ergänzende Kategorien“ erschaffen werden.<sup>154</sup> Dehning bezieht sich auf die vielzitierte Tanztheoretikerin und Literaturwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter, wenn sie behauptet, im Tanz können sich weibliche und männliche Personen jenseits kulturell-determinierter Geschlechtergrenzen und den diesen zugeschriebenen Hierarchien begegnen: „Mit der Synthese von Weiblichem und Männlichem ist dem Tanz die Überwindung der Geschlechtsdifferenz implizit und die Möglichkeit zur Neugestaltung des Geschlechtsverhältnisses gegeben.“<sup>155</sup> Dehning argumentiert für eine Auflösung der Geschlechterdifferenz und bedient hierfür das kulturell geprägte binäre Oppositionspaar ‚männlich‘ und ‚weiblich‘. Diese vermeidliche und vielversprechende Auflösung ist jedoch erst durch die vorhergehende Aufstellung der intern hierarchisierenden Dichotomie möglich. Logischerweise liegt jeglicher Aufdeckung und Auflösung binärer Oppositionspaare deren Konstruktion zugrunde. Tanz kann, in einer Re-Lektüre Dehnings, somit auch als Konstruktion binärer Geschlechterordnungen verstanden werden. Gerade der Paartanz, ist ein Ort, an dem Geschlechterdifferenz und die dieser inhärenten Machtmechanismen formell – Mann tanzt mit Frau, Mann führt –, sowie symbolisch – Frau folgt den Forderungen des Mannes – dargestellt und folglich exponiert werden. Die Tatsache, dass die konventionelle Struktur des Paartanzes nur ein Tanzen zwischen ‚Mann‘ und ‚Frau‘ ermöglicht – eine Struktur, die ausschließlich heterosexuelles Begehren inszeniert – eröffnet wiederum Leerstellen. Diese werfen Fragen nach der Darstellung queerer Formen des tänzerischen Aufeinandertreffens und Begehrens auf. Literarische Werke nutzen oftmals den Paartanz-Topos, um sprachlich mit dessen Strukturen zu spielen und alternative Formen des Aufeinandertreffens zweier Figuren zu entwerfen. Ein Beispiel aus der Primärliteratur vorliegender Arbeit findet sich

---

<sup>151</sup> Vgl. Vaerenbergh, van 1991, S. 114-119.

<sup>152</sup> Dehning, Sonja: Tanz der Feder. Künstlerische Produktivität in Romanen von Autorinnen um 1900. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 317), S. 215.

<sup>153</sup> Nancy 2010, S. 33.

<sup>154</sup> Dehning 2000, S. 214.

<sup>155</sup> Ebd.

bei Hauptmanns *Und Pippa tanzt!*. Hier dient das Tanz-Motiv der Gegenüberstellung von Konzepten, die im westlichen Kulturdiskurs gewöhnlich als oppositionelle Gegensätze empfunden werden: Mann und Frau, Grobheit und Grazie, Wildheit und Sanftheit, Ekel und Schönheit, ein gesellschaftlich verachtetes Wesen und ein bewundertes Wesen, niedriges soziales Kapital und hohes soziales Kapital. Die jeweils ersten Züge werden Huhn, die zweiten Pippa zugeschrieben. Obwohl das literarische Motiv Tanz hier die ästhetische Gegenüberstellung von Gegensätzen ermöglicht und verstärkt, also somit ein Stück weit zu der Herstellung von Dichotomien beiträgt, so ist es gleichsam der dynamische Ort, an dem diese Dichotomien im Verlauf der Narration ein Stück weit dekonstruiert werden. Wie in der Analyse veranschaulicht werden soll, verschwimmen im gemeinsamen Tanz zunehmend die Grenzen zwischen den beiden gegensätzlichen Figuren, was sie beide als queere Figuren der Non-Normativität, der rauschhaften Ekstase und körperlicher Grenzüberschreitungen erscheinen lässt. Dies führt dazu, dass sie am Ende des gemeinsamen Tanzes als Figuren instabiler Identität zum Stillstand kommen. Tanz wird hier erst dadurch, dass er im ersten Schritt zur Konstruktion und Verstärkung der Gegensätze beigetragen hat, im zweiten Schritt als Ort der Dekonstruktion denkbar.

### 2.3.7 Tanz als Übercodierung des Körpers: Auf dem Boden bleiben

„Der Tanz erlaubt sich nicht nur einen ständigen Richtungswechsel, er ist auch gewissermaßen bodenlos.“<sup>156</sup>

Ein Theoretiker, der seine Tanz-affinen Leser\*innen mit zynischer Härte aus den Wolken der Tanzphilosophie auf den Boden der „Klarheit der Wissenschaft“ zurückzubringen vermag, ist Karl Ludwig Pfeiffer. „Tanz“, so eröffnet Pfeiffer sein Kapitel *Tanz in der Literatur – Poesie des Körpers?* in seinem Werk *Das Mediale und das Imaginäre*, sei zuallererst einmal „hochproblematisch[e], showartig leerlaufend[e] Übercodierung des Körpers“.<sup>157</sup> „Oft genug mündet er in hochgradig künstliche, ideologisch befrachtete und scheinhaft populäre Verrenkungen.“<sup>158</sup> Bernhard Waldenfels vertritt eine ähnliche Ansicht, wenn er die Tanzbewegung als „a-semantisch“ und „a-pragmatisch“<sup>159</sup> definiert. Zu nichts führend und nichts bezweckend bereite der Tanz, ob seiner spielerischen Natur, „jedem Ordnungsdenken besondere Schwierigkeiten“.<sup>160</sup> Ähnlich lässt sich der Tanz nach Pfeiffer am Rande des normalen, zweckgerichteten, der Ordnung verschriebenen Lebens verorten: „Im Tanz steigert und verwandelt sich *normalisierte, zweckgerichtete Bewegung* in berauschte und

<sup>156</sup> Waldenfels 2009, S. 17.

<sup>157</sup> Pfeiffer 1999, S. 499.

<sup>158</sup> Ebd.

<sup>159</sup> Waldenfels 2009, S. 14f.

<sup>160</sup> Vgl. ebd., S. 15.

dennoch dialogische Selbstreferenz.<sup>161</sup> Tanz wird hier als performatives Inszenierungsmedium konzeptualisiert. Laut Waldenfels gehe eine kulturphilosophische Betrachtung des Tanzes eine Gradwanderung zwischen Mängel und Überfülle ein, da der Tanz in seiner A-Semantik nichts und gleichsam alles bedeuten könne.<sup>162</sup> Pfeiffer sieht das Problem literaturwissenschaftlicher Tanzinterpretationen in den sich abwechselnden „ideologische[n] Überkodierung[en] und Rückfälle[n] in anthropologische Pseudo-Reinformen“.<sup>163</sup> Bei ihm lässt sich erneut eine Anspielung auf die populäre Natur/Kultur Dichotomie sichten. Im starken Kontrast zu Tänzerinnen wie Isadora Duncan, welche tanzend aus der eigens erlebten Körpererfahrung schöpften, versteht Pfeiffer den Tanz weniger als natürlichen Ausdruck, als als kulturell-geprägte Überinszenierung. Bei einer literaturwissenschaftlichen Betrachtung von Tanz ergäbe sich ein Eintauchen in ein mediales Feuerwerk körperlicher Zeichen. Nach Pfeiffer stelle eine Untersuchung der Tanz-Motivik ein kritisch zu hinterfragendes Unterfangen dar, da das Motiv häufig Allgemeinplätze bediene und somit an Bedeutung verliere. So proklamiert er: „Im Tanz mischen sich [...] quälend offen verschleierte Konnotationen und Bedeutungslosigkeit in reinsten Form.“<sup>164</sup> Wenngleich dieses Argument durchaus nachvollziehbar erscheint, da, wie sich zunehmend zeigt, Tanz ein äußerst heterogenes und stark metaphorisch angereichertes Motiv darstellt, so könnte dies auch von anderen Forschungsobjekten der Literaturwissenschaft behauptet werden, wie beispielsweise dem Raum, oder der Psyche, etc. Waldenfels' Argumentation, welche sich zu großen Teilen mit den Ansichten Pfeiffers deckt, kommt schlussendlich zu einem optimistischeren Schluss für die Tanzwissenschaft. Tanz ermögliche neben einer „Lockerung und Zerfaserung des Weltbezugs“ ein Brechen „mit den Gewohnheiten des *common sense*“, was wiederum in einer „verfremdende[n] Wirkung“ kulminiert.<sup>165</sup> An Husserls Forderung „die Philosophie müsse »bodenlos anfangen«“<sup>166</sup> erinnernd, schlussfolgert Waldenfels: „Wer tanzt, steht niemals mit beiden Füßen auf dem Boden der Wirklichkeit.“<sup>167</sup>

Kapitel 2.3 hat gezeigt, wie mannigfach die kulturphilosophischen Auffassungen von Tanz ausfallen können und was für Probleme dies für die literaturwissenschaftliche Analyse des Tanz-Motivs darstellt. Um das körperliche Phänomen scheint ein Diskurs-Nexus heterogener und komplexer Ausfaltungen zu bestehen. In dieser Spannung erscheint Tanz als kontextgebundenes Phänomen, das sich einer eindeutigen Interpretation entzieht, was möglicherweise gerade seine Bedeutsamkeit für die Herausforderung bestehender Ordnungen sowie deren impliziter, fixiert-

---

<sup>161</sup> Pfeiffer 1999, S. 499.

<sup>162</sup> Vgl. Waldenfels 2009, S. 15.

<sup>163</sup> Pfeiffer 1999, S. 501.

<sup>164</sup> Ebd., S. 509.

<sup>165</sup> Waldenfels 2009, S. 20.

<sup>166</sup> Ebd.

<sup>167</sup> Ebd.

wirkender Hierarchien und Machtmechanismen ausmacht. Kapitel 3 widmet sich nun der Zusammenführung zwei zentraler Aspekte meiner Überlegung, dem Tanz und dem Konzept einer weiblichen und queeren Welt- und Körpererfahrung jenseits patriarchaler und normativer Zwänge.

### 3 Der dynamische Ort der Frau als neue Choreographie gedacht

In der einleitenden Darlegung des thematischen Hintergrunds wurde demonstriert, wie Akteur\*innen des modernen Ausdruckstanzes die Befreiung der Frau aus den Zwängen der patriarchalen Gesellschaft im Tanz herbeiersehnten. „Sie wird tanzen, um diesen Körper aus Vergessenheit der jahrhundertlangen Zivilisation herausretten [sic!]“,<sup>168</sup> so Isadora Duncan. Tanz steht ab dem frühen 20. Jahrhundert zunehmend für den Akt feministisch-anarchistischer Befreiung.

„If I can't dance, I don't want to be part of your revolution“,<sup>169</sup> positionierte sich die Anarchafeministin Emma Goldman zur anarchistischen Bewegung. Der Kontext für dieses Zitat findet sich in der Autobiographie Goldmans, in welcher geschildert wird, inwiefern für sie politischer Aufstand und freier körperlicher Ausdruck Hand in Hand miteinander einhergehen. „Ich lebte wieder auf. Bei den Veranstaltungen gehörte ich zu den unermüdlichsten und ausgelassensten Tänzerinnen.“<sup>170</sup> Innerhalb der revolutionären Bewegung traf diese Tanzlust jedoch auf Ablehnung und heftige Kritik seitens eines männlichen Genossen. Dieser kritisierte ihre „unbekümmerte und überschwängliche“ Art zu tanzen, denn ihre so zum Ausdruck gebrachte „Leichtfertigkeit“ schade der politischen Bewegung.<sup>171</sup> „Es wäre unwürdig für jemanden, der eine treibende Kraft in der anarchistischen Bewegung werden wollte.“<sup>172</sup> Goldman ließ sich nicht von einer Autorität an sich reißen. Sie tanzte sich ihren Körper von einer Welt der Zuschreibungen und Erwartungen zurück. Emma Goldman beugte sich diesem versuchten Eingriff in ihren körperlichen Ausdruck also nicht und machte im Zuge dessen vor versammelter Menge klar, was Anarchismus für sie bedeutete:

Ich konnte nicht glauben, dass eine Sache, die für ein schönes Ideal stand, für Anarchie, für Zufriedenheit und Freiheit von Konventionen und Vorurteilen, die Verleugnung des Lebens und der Freude fordern konnte [...] Wenn sie es dennoch tat, wollte ich nichts damit zu tun haben. Ich möchte Freiheit, mich selbst verwirklichen können, jeder soll das Recht haben, Schönes und Sinnvolles zu tun. »Das bedeutet Anarchismus für mich«, sagte ich zu ihm.<sup>173</sup>

Emma Goldman erscheint in dieser autobiographischen Sequenz als selbstbestimmtes Individuum, das niemandem – nicht einmal einem ihrer engsten Genossen und politischen Mitstreiter – erlaubt Macht über ihren Körper und dessen Bewegungen auszuüben.

Sich auf Goldmans Zitat beziehend, setzt der poststrukturalistische Denker und Dekonstruktivist Jaques Derrida in einem schriftlichen Interview mit Christie McDonald den Tanz

---

<sup>168</sup> Duncan 2008, S. 49.

<sup>169</sup> Goldmann zit. n. Derrida, Jacques / McDonald, Christie: *Choreographies*. *Diacritics* 12/2 (1982), S. 66-76, S. 66.

<sup>170</sup> Goldmann, Emma: *Gelebtes Leben*. Autobiografie. Hamburg: Nautilus<sup>3</sup> 2018, S. 63.

<sup>171</sup> Ebd.

<sup>172</sup> Ebd.

<sup>173</sup> Ebd.

mit dem Leben und der Möglichkeit für Veränderung gleich: „Already, already a sign of life, a sign of the dance.“<sup>174</sup> In einer bewegten Sprache verfasst, erscheint Derridas Text selbst als Tanz, da seine Begriffe – im Sinne der Dekonstruktion – nicht klar festzumachen sind; kaum sind Definitionen etabliert, so werden diese auch wieder infrage gestellt und ins Wanken gebracht. Die Frage nach dem Ort der Frau gestellt bekommend, bringt Derrida die Frage der Geschlechterdifferenz mit der tänzerischen Choreographie in Verbindung und veranschaulicht, inwieweit die Revolution als Tanz<sup>175</sup> gedacht werden könne – wenn nicht sogar müsse –, um eine Befreiung von konventionellen Strukturen zu garantieren. Diese gilt es schließlich im Sinne eines ‚stepping back‘ zu übertanzen: „Perhaps woman does not have a history, not so much because of any notion of the ‘Eternal Feminine’ but because all alone she can resist and step back from a certain history (precisely in order to dance) in which revolution, or at least the ‘concept’ of revolution, is generally inscribed.“<sup>176</sup> Brandstetter betont, dass Derridas Text eine Problematik der Topographie aufwirft, da er veranschaulicht, inwiefern die westlichen statischen Konzepte des *locus* und des Platzes nicht entsprechend seien, um eine Zuweisung des Denkens der Frau zu vollziehen.<sup>177</sup> Sie bemerkt, dass Derrida in seiner Argumentationslinie „einen Schritt hinter die feministische Diskussion um die Wahrheit des Weiblichen zurücktritt (»stepping back«) und die Frage stellt, ob mensch den ›Ort‹ der Frau (als einen *einzigsten* Platz in einer Topographie) überhaupt festzulegen versuchen sollte“.<sup>178</sup> Ähnlich reflektiert Menke, dass der Ort der Frau einen Nicht-Ort darstellt. Für sie eine „A-Topie einer unentscheidbaren und unsituierbaren Differenz, jene (atopische) Differenz, die Grund und Abgrund einer Geschlechterordnung ist, die Identitäten befestigt, indem sie sie entlang der Opposition männlich/weiblich anordnet“.<sup>179</sup> Sie fügt hinzu: „Der Ort, der zu suchen ist, ist keiner, sondern ein interner Abstand, eine Differenz von sich selbst *in* der Figuration, den phantasmatischen Konstrukten selbst, eine unhintergehbare Divergenz und Heterogenität.“<sup>180</sup>

Bereits in Paul Valéry's vielzitiertem Text *Die Seele und der Tanz* findet sich der Topos des ‚unverortbaren‘ Tanzes: „Der tanzende Leib entzieht sich einer festen räumlichen Zuordnung.“<sup>181</sup> Im Tanz vollziehe sich ebenfalls laut Derrida eine Deplatzierung der Körper und Orte, die neue

<sup>174</sup> Derrida, Jacques / McDonald, Christie: *Choreographies*. *Diacritics* 12/2 (1982), S. 66-76, S. 67.

<sup>175</sup> Vgl. Babka und Posselt: „Derrida proklamiert »ein neues ›Denken‹ der Frau«. Ausgehend von einem Zitat der »anarchistischen« Feministin Emma Goldman – »wenn ich nicht tanzen darf, will ich nicht an eurer Revolution beteiligt sein« – diskutiert Derrida die Möglichkeiten feministischer Handlungsfähigkeit. Der Revolution müsste demnach in einem gewissen Sinne der Tanz, die Zeit des Tanzes zugestanden werden.“ Babka / Posselt 2016, S. 143.

<sup>176</sup> Derrida 1982, S. 68.

<sup>177</sup> Brandstetter, Gabriele: *Choreographie und Memoria. Konzepte des Gedächtnisses von Bewegung in der Renaissance und im 20. Jahrhundert*. In: Öhlschläger, Claudia / Wiens, Birgit (Hg.): *Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*. Berlin: Erich Schmidt 1997, S. 196-218, S. 215.

<sup>178</sup> Ebd., S. 215.

<sup>179</sup> Menke, Bettina: *Dekonstruktion der Geschlechteropposition. – das Denken der Geschlechterdifferenz. Derrida*. In: Haas, Erika (Hg.): *„Verwirrung der Geschlechter“*. Dekonstruktion und Feminismus. München / Wien: Profil 1995, S. 35-71, S. 61.

<sup>180</sup> Ebd., S. 62.

<sup>181</sup> Vgl. Valéry, Paul: *Die Seele und der Tanz*. zit. n.: Waldenfels 2009, S. 17.

Perspektiven eröffnen kann.<sup>182</sup> Bedeutsam erscheint, dass der Tanz eben nicht nur die Körper, sondern auch die Orte, an denen er stattfindet, bis hin zur Unkenntlichkeit, verändert: „The most innocent of dances would thwart the assignation *à résidence*, escape those residences under surveillance; the dance changes place and above all changes places. In its wake they can no longer be recognized.“<sup>183</sup> An dieser Stelle unternimmt Derrida den Entwurf einer tanzenden, sich stetig in Bewegung befindenden A-Topie. Brandstetter folgert, dass „Derrida dem monosexuellen Diskurs und der Frage nach der Differenz und Identität der Geschlechter den »chorus« [...] – als einen choreographischen Text »with polysexual signatures« gegenüberstellt.<sup>184</sup> Eine binäre Geschlechterordnung und die heterosexuelle Matrix überwindend, schaffe eine dynamische, stets platzwechselnde und Orte verändernde Choreographie aus nicht-kalkulierbaren Möglichkeiten Raum für „a multiplicity of sexually marked voices“.<sup>185</sup> Diese tänzerische Form befindet sich somit „beyond the binary difference that governs the decorum of all codes, beyond the opposition feminine/masculine, beyond bi-sexuality as well, beyond homosexuality and heterosexuality“.<sup>186</sup> Schließlich entwirft Derrida eine Vision vielfältiger und verschwimmender Stimmen, deren Tanz die vermeintliche Kohärenz einzelner Körper und Identitäten zu überwinden scheint:

I would like to believe in the masses, this indeterminable number of blended voices, this mobile of non-identified sexual marks whose choreography can carry, divide, multiply the body of each ‘individual’, whether he be classified as ‘man’ or as ‘woman’ according to the criteria of usage.<sup>187</sup>

Waldenfels fasst in seinem Sammelbandbeitrag *Der Leib und der Tanz* die polyzentrische und wechselhafte Qualität des Tänzerischen zusammen: „[A]uf seine Weise richtungslos; spielt [er] mit verschiedenen Möglichkeiten, er kehrt die Dinge um, er kommt nirgends an.“<sup>188</sup> Auf jener tänzerischen Qualität scheint Derrida seine Überlegungen aufzubauen. Gerade das ‘Umkehren der Dinge’ scheint ein markantes Charakteristikum, durch welches Tanz zur Allegorie der gesellschaftlichen Anerkennung der Pluralität von Seinsweisen avanciert. In diesem Sinne will Daly Derridas Abhandlung verstanden wissen: „In his effort to verbalize this dream of a future without gender asymmetry, Jacques Derrida talks about the desire [...] to invent incalculable choreographies.“<sup>189</sup> Dieses Konzept widmet sich, wenn auch ursprünglich von der Frage nach dem Ort der Frau ausgehend, der Fülle von (Nicht-)Identitäten jenseits der heteronormativen, männlich-konnotierten Machtposition. Im Tanz sind unzählige (queere) Formen des (körperlichen) Seins möglich. Formen jenseits von Konventionalität, Normativität, und Identität.

---

<sup>182</sup> Vgl. Derrida 1982, 68ff.

<sup>183</sup> Ebd., S. 69.

<sup>184</sup> Brandstetter 1997, S. 216.

<sup>185</sup> Derrida 1982, S. 76.

<sup>186</sup> Ebd.

<sup>187</sup> Ebd.

<sup>188</sup> Waldenfels 2009, S. 17.

<sup>189</sup> Daly, Ann: The Balanchine Woman. Of Hummingbirds and Channel Swimmers. *The Drama Review* 31/1 (1987), S. 8-21, S. 19.

## 4 Literaturwissenschaftliche Verortungen von Bewegung: Ein *Pas de Deux* zweier Kunstformen

### 4.1 Die Sprachkrise um 1900 und die Flucht in alternative Ausdrucksformen

Um einen entsprechenden Einblick in den kulturhistorischen Kontext der zu analysierenden Texte zu liefern, folgt nun eine Skizzierung des literarischen Diskurses um das körperliche Phänomen Tanz im frühen 20. Jahrhundert.

In der Zeit um 1900, wo geistige Phänomene wie Identitätskrisen, Sprachzweifel, das Zusammenbrechen metaphysischer Gewissheiten und, damit verbunden, ein allgemeines Gefühl der Verunsicherung situiert werden, lässt sich sowohl in literarischen wie auch in theoretischen Texten eine zunehmende Instrumentalisierung von Körperlichkeit für die Darstellung psychischer Zustände beobachten.<sup>190</sup>

Ausgehend von einer 'Sprachkrise um 1900', die einen "fundamentalen Umbruch der Zeichensysteme"<sup>191</sup> mit sich brachte, gewannen alternative Formen des menschlichen Ausdrucks verstärkt an Interesse. Eben auch der Tanz, welcher ab 1900 zunehmend zum Symbol der „freie[n] Regung des ursprünglichen und unmittelbaren Lebens, das von der Zivilisation mit ihren Konventionen eingeschnürt und entstellt, sich selbst entfremdet war,"<sup>192</sup> wurde. So kam dem körperlich-orientierten Tanz im vergangenen Jahrhundert fortwährende interdisziplinäre Aufmerksamkeit zu. Tanz wurde „in seinen vielfältigen Ausprägungen“ sogar zu einer „ästhetische[n] Leitfunktion für die Zeit“.<sup>193</sup> Utz macht darauf aufmerksam, dass „[n]eben den eigentlichen Tanzspezialisten, den Kritikern einzelner Theaterabende und den Feuilletonisten [...] auch die Schriftsteller das Wort [ergriffen], von Mallarmé über Hofmannsthal und Rilke bis Valéry.“<sup>194</sup> Er fügt hinzu: „Sie alle versuchen, für den Tanz eine Sprache zu finden und gleichzeitig seine Dynamik in ihre eigenen ästhetischen Konzepte zu übersetzen.“<sup>195</sup>

1895 formuliert der Dramatiker Hugo von Hofmannsthal, welcher sich in seinen Bühnenwerken (z.B. *Elektra*, *Die Lästigen: Vorspiel zu dem Ballett Die grüne Flöte*), Briefen (z.B. *Briefe an Grete Wiesenthal*), Essays (z.B. *Über die Pantomime*,<sup>196</sup> *Nijinsky's Nachmittag eines Fauns*, *Die unvergleichliche*

---

<sup>190</sup> Brandl 2010, S. 8.

<sup>191</sup> Brandstetter 1995, S. 18.

<sup>192</sup> Rasch, Wolfdietrich: Tanz als Lebenssymbol im Drama um 1900. In: Rasch, Wolfdietrich: Zur Deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze. Stuttgart: Metzler 1967, S. 58-77, S. 63.

<sup>193</sup> Utz 1998, S. 425.

<sup>194</sup> Ebd., S. 425f.

<sup>195</sup> Ebd., S. 426.

<sup>196</sup> Hofmannsthal, Hugo von: Über die Pantomime. In: Bohnenkamp, Klaus / Kaluga, Katja und Klaus-Dieter Krabiel (Hg.): Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Reden und Aufsätze 1910-1919. Frankfurt am Main: Fischer 2011, S. 13-16; In seinem Essay *Über die Pantomime* (1911) bezieht sich Hofmannsthal auf die Bewegungen der Ausdruckstänzerin Ruth St. Denis und der Ballettkone Vaslav Nijinsky, um zu veranschaulichen, wie Schönheit, Wahrhaftigkeit, Reinheit und das Erhabene durch tänzerische Gebärde kanalisiert werden können. Für Hofmannsthal ermöglicht der Tanz – wie er von den Tänzer\*innen des freien Tanzes praktiziert wird – durch ein vermeintliches Abstreifen der 'individuellen' Identität ein Hervortreten des authentischen Ichs. D.h. die reine Bewegung ermöglicht das „generisch Individuelle“ – durch die Sprache hervorgebracht – abzustreifen und das wahrhaftig Persönliche kann somit erscheinen. Gumpert fasst anschaulich zusammen: „In der persönlichen, nicht

*Tänzerin, Mitterwurzer-Essay*) und Notizen extensiv mit Bewegungsphänomenen beschäftigt, eine Hoffnungshaltung gegenüber dem Tanz, die diesen gemeinsam mit anderen Künsten, wie der Pantomime und den Künsten der Varieté, als vielversprechenden Ausweg aus der Krise der Sprache – der Ohnmacht der Worte – versteht:

Die Leute sind es nämlich müde, reden zu hören. Sie haben einen tiefen Ekel vor den Worten: Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt. Das Hörensagen hat die Welt verschluckt [...] so ist eine verzweifelte Liebe zu allen Künsten erwacht, die schweigend ausgeübt werden: die Musik, das Tanzen und die Künste der Akrobaten und Gaukler.<sup>197</sup>

Diese bei Hofmannsthal aufzufindende Skepsis gegenüber der Sprache und das damit einhergehende stetig wachsende Interesse an der Ausdrucksform Tanz kann als eine „Flucht nach vorn, aus der Sprache in den Tanz“<sup>198</sup> verstanden werden. Tänzerische Gebärde ist nach Hofmannsthal „eine ohne Worte, im Verzicht auf begriffliche Distinktionen sich vollziehende ästhetische Aktivität“.<sup>199</sup> Brandstetter reiht Hofmannsthal schließlich in eine Tradition des Schreibens ein, die in einer Absage an gängige Zeichensysteme resultiert: „So vermittelt der freie Tanz bei Dichtern wie Mallarmé und Valéry, Hofmannsthal und Rilke zuletzt eine Idee einer avancierten Poetik, die auf den sprechenden Augenblick der Auslöschung aller Zeichen, auf die Inszenierung des absoluten Schweigens zielt.“<sup>200</sup>

Auch Utz veranschaulicht, wie Schriftsteller\*innen der Jahrhundertwende sich der Tanz-Motivik annehmen:

Besonders die Literatur läßt sich vom Tanz elektrisieren. Denn der Tanz verspricht der ganzen Schriftstellerinnengeneration der Jahrhundertwende, die sich in die vielbeschworene »Sprachkrise« hineinreden, einen Ausweg aus der Krise ihres sprachlichen Mediums: Der Tanz als Alternativsprache, ein individualisierter Ausdruck des Körperlichen, befreit aus dem Korsett aller gesellschaftlichen Codes.<sup>201</sup>

Rasch widmet sich in seiner Behandlung der Thematik drei der meist diskutiertesten Vertreter dieses literarischen Trends: „Die Künstler der Zeit – darin sind sich Dichter wie Wedekind, Hauptmann, Hofmannsthal einig – wollen das Ungebrochene, Unmittelbare, die elementare Substanz. Das meinen sie in der Sprache der bewegten Körper – des Tanzes – zu finden.“<sup>202</sup> Brandstetter hingegen vertritt die Annahme, dass es die dem flüchtigen Medium inhärenten Potentiale für Wandlung und semiotische Freiheit der Darstellungsform sind, welche das Interesse und die Faszination der Literat\*innen entfachen:

---

begrenzt individuellen Sprache des Körpers im Tanz wird also ein allgemeiner, menschlicher Bestand anschaulich – anders aber als in der Allgemeinheit, im ‚Generischen‘ der Worte und Begriffe.“ Gumpert 1994, S. 75.

<sup>197</sup> Hofmannsthal, Hugo von: Werke, Reden und Aufsätze 1: 1891-1913. Herausgegeben von Bernd Schoeller. Frankfurt am Main: Fischer 1979, S. 497.

<sup>198</sup> Utz 1998, S. 435.

<sup>199</sup> Gumpert 1994, S. 48.

<sup>200</sup> Brandstetter 1995, S. 39.

<sup>201</sup> Utz 1998, S. 434f.

<sup>202</sup> Rasch 1967, S. 70.

So bestimmen das Transitorische des Tanz-Geschehens und die nur im Moment in eins gebundenen Gegensätze von Körper und Zeichen, von Natur und Kultur die Eigenart der Tanz-Kunst. Dieser äußerste Augenblickspunkt einer Verwandlung, die im Tanz wie in keiner anderen Kunst zur *Erscheinung* eines ganz anderen, Nicht-Bezeichnenbaren wird, macht die Anziehungskraft dieser Kunst für die Dichter aus: den heimlichen Neid der in der Dauer der Schrift sich verewigenden Wort-Künstler auf den lebendigen Zauber der vergänglichen Körper-Kunst.<sup>203</sup>

Es folgt ein Streifzug durch die Literaturlandschaft auf den Spuren des Tanzes. Ein Versuch die Motivgeschichte zu skizzieren, indem Schriftsteller\*innen behandelt werden, die sich von den Formen des Tanzes in ihrem Schreiben, sowohl inhaltlich als auch formal, inspirieren ließen und die so durch das literarische Motiv Tanz ihren Weg zurück in die Sprache gefunden haben.

## 4.2 Tanz in der Literatur: Forschungsstand eines literarischen Motivs

Bevor in Form einer genaueren Untersuchung ausgewählter Tanz-Texte die literaturgeschichtliche Behandlung des Bewegungs-Motivs tiefergehend beleuchtet wird, soll nun die Fachliteratur zum Thema 'Tanz in der Literatur' aufgearbeitet werden. Da es die Anzahl an Sekundärliteratur erlaubt, werden die einschlägigen wissenschaftlichen Beiträge nun überblicksmäßig vorgestellt.

### 4.2.1 Den Logozentrismus ins Wanken bringen

„Vielleicht entzieht sich nichts dermaßen dem Wort, wie der Tanz.“<sup>204</sup>

Mit ihrem interdisziplinären Sammelband *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance* reagieren Goellner und Murphy auf eine Forschungslücke innerhalb der Literaturwissenschaft. Ihnen zufolge unterschätzt die Literaturwissenschaft den Beitrag, den die dialogische Betrachtung des Tanzes für ihre Disziplin leisten könne, massiv. Zentrales Anliegen des Sammelbandes ist es, zu hinterfragen, wie Tanz in literarischen Texten ein intersektionales Verständnis von Gender, Ethnizität und Sexualität ermöglicht. Zugänge zu literarischen Tanz-Texten geschehen in auffälliger Häufigkeit in Anlehnung an die Felder des *New Historicism*, dem *Postcolonialism*, dem *Multiculturalism* und, wie es in vorliegender Arbeit der Fall ist, der *Gender-* und *Queer Theories*.<sup>205</sup> Die ästhetischen Konzepte, mittels derer sich – vor allem im anglofonen Sprachkreis – dem literarischen Motiv Tanz bis dato angenommen wurde, sind: „play, desire, power, tension, contest, genealogy, intertext [und] margin-and-center“.<sup>206</sup> Das aufkommende literaturwissenschaftliche Interesse an Tanz deuten Goellner und Murphy im Kontext des westlichen Logozentrismus als eine Absage an die Vorherrschaft des Geistes über den Körper.<sup>207</sup> Durch neue Herangehensweisen

---

<sup>203</sup> Brandstetter 1993, S. 422.

<sup>204</sup> Einstein 1980, S. 57.

<sup>205</sup> Goellner / Murphy 1995, S. 1ff.

<sup>206</sup> Ebd., S. 2.

<sup>207</sup> Ebd., S. 4.

an das körperliche Phänomen Tanz könne die Geist/Körper Dichotomie herausgefordert werden, indem kinästhetisches Wissen und dessen Sprache mit dem der verbalen, schriftlichen Sprache (rück-)verbunden werden.<sup>208</sup> Den tanzenden Körper mit schriftlicher Sprache zu verbinden und ihn somit zurück ins akademische Bewusstsein zu bringen, ist programmatisch für einen interdisziplinären Zugang, der Tanzwissenschaft und Literaturwissenschaft zu vereinen versucht. „For too long within academy, bodies have been static metaphors for unknown and mysterious forces and have been allowed only to signify hidden desires, irrational impulses, the unconscious“,<sup>209</sup> kritisieren Goellner und Murphy, wenn sie eine „exploration of the body’s nonverbal expression to the verbal world, [...] which it also inhabits“<sup>210</sup> herbeisehen. Nach diesem knappen Exkurs in den anglofonen Sprachraum und die dort vonstattengehenden Bemühungen um einen Dialog zwischen den beiden Ausdrucksformen Tanz und Literatur, wird nun detaillierter auf die Behandlung der Tanz-Motivik in dem Feld der deutschen Philologie eingegangen.

#### 4.2.2 Tanz in der deutschsprachigen Literatur: Ein Überblick

An dieser Stelle soll ein Forschungsbericht über die Verarbeitung des Themas Tanz in der neueren deutschsprachigen Literatur erstellt werden. Bedeutende und vielzitierte Werke sind mitunter Deutz’ Dissertation *Dichterische Gestaltung des Tanzes in der deutschen Lyrik* (1953), Raschs *Tanz als Lebenssymbol im Drama um 1900* (1967), Lüders *Kleist, Rilke und der Tänzer: Zu einer ästhetischen Frage der modernen Dichtung* (1968), Kramer-Lauffs *Tanz und tänzerisches in Rilkes Lyrik* (1969), Fabers *Angels of Daring: Tightrope Walker and Acrobat in Nietzsche, Kafka, Rilke and Thomas Mann* (1979), Jonas’ *Rilke und die Welt des Tanzes* (1972), Kluges *Die Gebärde als Formprinzip in der Lyrik des deutschen Jugendstils* (1984), Gregor Gumperts *Die Rede vom Tanz: Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende* (1994), Marschalls Dissertation *TextTanzTheater: Eine Untersuchung des dramatischen Motivs und theatralen Ereignisses “Tanz” am Beispiel von Frank Wedekinds Büchse der Pandora und Hugo von Hofmannsthals Elektra* (1996), Utz’ *Tanz Auf Den Rändern: Robert Walsers “Jetztzeitstil* (1998), und Aurnhammer und Schnitzlers Sammelband *Der Tanz in den Künsten. 1770-1914* (2009). Während beispielsweise Deutz, Rasch und Marschall sich der diachronen Problemstellung der Motivgeschichte in spezifischen Gattungen wie Lyrik und Drama annehmen, so beziehen sich andere Forscher\*innen wie Kramer-Lauff, Jonas, Faber, Gumpert und Utz auf die Annahme des Motivs im Werk ausgewählter Autoren. So fokussiert beispielsweise Gumpert auf die stark kanonisierten Werke Hofmannsthals, Wedekinds, Mallarmés und Rilkes und interpretiert den Tanz als Symbol für den Aufbruch aus

---

<sup>208</sup> Vgl. Goellner / Murphy 1995, S. 5.

<sup>209</sup> Ebd., S. 10.

<sup>210</sup> Ebd.

einem als „körperfeindlich empfundenen Jahrhundert“<sup>211</sup> in eine neue gesellschaftliche Ordnung und zu neuen ästhetischen Formen.<sup>212</sup> Das Programm für diesen Aufbruch bilden hierbei die Tänze der Künstler\*innen des freien Tanzes und der Moderne. Walser, Kluge, Utz und Kramer-Lauff schlagen zudem vor, den Text selbst als tanzende Sprachstruktur zu verstehen und interpretieren die Bewegung als sinnstiftende intertextuelle Form.

Zusätzlich bietet die Arbeit von van Vaerenbergh, in welcher auf die Dimensionen des Räumlichen fokussiert wird, detaillierte Einsichten in die motivgeschichtliche Entwicklung. Die Räume, in denen Tanz stattfindet und welche er gleichsam zu schaffen vermag, in den Vordergrund stellend, ordnet sie die Tanz-Texte der Dekadenz bis zum Frühexpressionismus in folgende Kategorien ein: ‚Der Tanz im Bereich des Irdischen‘, ‚Vom Tanz in eine andere Welt zum Tanz der Welt‘, ‚Der Tanz in eine andere Welt: die Vertikale‘ und ‚Die neuen Horizonte und der Tanz der Welt‘. Hierbei geht es van Vaerenbergh zum einen um den aufsteigenden Tanz in Richtung Kosmos und zum anderen um den absteigenden Tanz in Richtung Chaos (Unterwelt). In ihre Analyse des Tanzes zieht sie zudem die Beweglichkeit der Natur, die tanzende (Um-)Welt mitein, welche in Gedichten Stadlers, Nietzsches, Bierbaums, Hofmannsthals, Heyms und Trakls zum Ausdruck kommt.<sup>213</sup> Die Zusammenführung von Naturdynamik und menschlichem Tanz – wie es bereits im künstlerischen Schaffen Duncans von einer rein tänzerischen Perspektive aus behandelt wurde – ist eine der zentralen Erscheinungsformen des literarischen Tanzmotivs. Ob die Tänzerin, die sich in ein Wesen der Naturelemente verwandelt (Rilke *Spanische Tänzerin*, Lasker-Schüler *Die Nächte der Tino von Bagdad*), oder die Natur, die durch eine an den menschlichen Tanz erinnernde Bewegung zum Leben erweckt wird (Gertrud Kolmar *Tanz der Rose*), die getanzte Natur-Mensch-Verschmelzung wird durch unterschiedlichste literarische Erscheinungsformen thematisiert.

Ein weiterer Theoretiker, der sich der Behandlung des literarischen Tanz-Motivs annimmt, ist Wolfgang Rothe. In seinem Werk *Tänzer und Täter: Gestalten des Expressionismus* definiert er den Tänzer als eine der bedeutendsten epochalen Rollenfiguren des Expressionismus. Rothe geht sogar so weit, als dass er den Tanz als literarisches „Jahrhundertthema“<sup>214</sup> verstanden wissen will. Während Tanz zuvor meist im Sinne einer hedonistischen Ästhetik als erotisches Ventil sexuelle Erregung, soziales Abenteuer und festliche Ausgelassenheit symbolisierte,<sup>215</sup> so wird er im Expressionismus „mit einem neuen Ernst erfüllt, sogar seine religiöse Dimension wiederentdeckt [...] zu einem Paradigma menschlicher Existenz radikalisiert“<sup>216</sup>. Aus einem politisch-sozialen

---

<sup>211</sup> Gumpert 1994, S. 7.

<sup>212</sup> Ebd., S. 10.

<sup>213</sup> Ebd., S. 71-106.

<sup>214</sup> Rothe, Wolfgang: *Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1979, S. 49.

<sup>215</sup> Texte, die dies exemplifizieren sind beispielsweise Otto Julius Bierbaums *Der lustige Ehemann und Ländler des Verliebten*, Theodor Etzels *Salome* und Alfred Walter Heymels *Auf eine Serpentinentänzerin*.

<sup>216</sup> Rothe 1979, S. 53.

Stillstand ersehnen Literat\*innen des Expressionismus eine Form der Bewegung herbei, was sich, der Argumentation Rothes folgend, als Ursache für ihre exzessive Fokussierung auf den Tanz-Topos deuten lässt: „So zielt der Tanz im Expressionismus häufig auf das Neue, Kommende, Zukünftige.“<sup>217</sup> Von einem anderen Standpunkt ausgehend, formuliert Kuckart: „Als metaphorische Ausdrucksform läßt sich der Tanz dem Expressionismus zurechnen, weil er Profanitäten des Alltags und bürgerliche Avitalität im künstlerischen Ausdruck überspringt.“<sup>218</sup> Ein weiterer bedeutsamer Aspekt der expressionistischen Aufarbeitung des Tanzes gründet in dessen Attribut des Überwindens der Schwerkraft durch Elevation (vgl. Nietzsche).

Für den Expressionisten versinnbildlicht solche [mit dem Tanz assoziierte] ‚Erhebung‘ den – wenngleich stets nur momentanen – Sieg über die lastende Schwere des Lebens; symbolisch aufgehoben sind des Menschen Verhaftung an die Erdennot, sein Dasein im Erdenkerker, im Hafthaus Leben: er klebt nicht am Boden fest, er vermag sich in die Luft zu erheben.<sup>219</sup>

Rothe fügt hinzu: „Im Aufschwung des springenden Tänzers sind für Augenblicke die Bande, Fesseln, Ketten zerrissen, ist der beengende Panzer um Körper und Seele aufgesprengt.“<sup>220</sup> Hierbei rekurriert der Literaturwissenschaftler auf das Bild eines ekstatischen Aus-sich-heraus-tretens, das – wie in Kapitel 2 mittels Nietzsches Konzept des Dionysischen bereits veranschaulicht wurde – „Überwindung der Ich-Grenzen, Selbstüberschreitung, also ein Transzendieren des Leibes durch das Ego, das alsdann ‚außer sich‘ ist,“<sup>221</sup> symbolisiert.

#### 4.2.3 Tanz, Geschlecht, Begehren: Ein Motiv-Ensemble in der Literatur ab 1900

Die kritische Zusammenführung der Themen Tanz und Geschlecht stellt eine der gängigsten Bestrebungen wissenschaftlicher Erforschungen der Tanz-Motivik in der Literatur ab 1900 dar. So fokussiert beispielsweise Hafemann auf das Motiv, indem sie es als synchrone Problemstellung behandelt und postuliert: „Tanz als Ereignis und als literarisches Motiv um 1900 steht immer im Zeichen der Geschlechtlichkeit. Es ist der weibliche Körper, der im erotisch konnotierten Tanz dem männlichen Betrachter dargeboten wird.“<sup>222</sup> Gleichsam betont Sprengel in seiner Präsentation des Topos um die Jahrhundertwende die Inszenierung des weiblichen Geschlechts durch Tanz. Infolgedessen verweist er auf den populären Zusammenschluss des Themas Tanz mit dem Weiblichkeitsarchetypus der *femme fatale*. Mit Hugo von Hofmannsthals *Elektra* (1903) und Karl Schönherrns *Der Weibsteufel* (1914) seien nur zwei der vielen Werke, in welchen Frauen als Rächerinnen erscheinen und laut literaturwissenschaftlicher Analysen ihren tanzenden Körper als

---

<sup>217</sup> Rothe 1979, S. 60.

<sup>218</sup> Kuckart 1985, S. 14.

<sup>219</sup> Rothe 1979, S. 60.

<sup>220</sup> Ebd., S. 60f.

<sup>221</sup> Ebd., S. 62.

<sup>222</sup> Hafemann 2010, S. 17.

Mittel der Verführung und spektakulären Selbstzerstörung einsetzen, genannt. Sprengel deutet den Feuertanz Elektras als „ebenso sehr Selbstaussdruck wie Selbstzerstörung“ sowie als Ventil für die Aggression der Heldin.<sup>223</sup> Ähnlich bemerkt Kaiser, dass ab dem 19. Jahrhundert „die Sprengkraft des dämonischen Tanzes“ wiederentdeckt und in direkte Verbindung mit dem „faszinierend-schönen Angstkonstrukt der *femme fatale*“<sup>224</sup> gebracht wird. Das „faszinierend-schöne Angstkonstrukt“, eine Formulierung, die heteronormative, männliche Sehnsüchte und Schrecken spiegelt und paradigmatisch für die literaturwissenschaftliche Annahme der sprachkünstlerischen Verarbeitung des tanzenden weiblichen Körpers erscheint: Die schöne, gefährliche Frau, die mit der sexuellen Sprengkraft des Tanzes den von konventionalisierten Weiblichkeitscodes überströmten Körper im Dienste eines patriarchal organisierten heterosexuellen Begehrens und Fürchtens inszeniert. Ein körperliches Spiel, das sie ihr Leben kostet und somit die, durch ihren Tod frisch wiederhergestellte, patriarchale Ordnung aufatmen lässt.<sup>225</sup>

Ein Beispiel: In Carl Einsteins *Verwandlungen* (1908) trifft der Protagonist auf eine verführerische, magische Tänzerin, die ihn durch ihre sinnlichen Tänze verhext und schlussendlich in den Wahnsinn treibt. Die Frau wird bei Einstein in direkte Verbindung mit dem Sündenfall, dem Profanen und dem Hindernis geistlicher Erlösung gestellt, „[h]at ja das Weib selbst unsere heilige Religion geschmutzt“<sup>226</sup>. In dieser von Misogynie tiefenden Erzählung über einen Dichter, der sich durch seine Hinwendung zu und aufgrund seiner Faszination für eine Frau in teuflische Sünde verstrickt, wird der Tanz zum Sinnbild für die moralische Verfremdung des Menschen und die Unsittlichkeit des weiblichen Geschlechts im Speziellen:

[D]ann aber erschien sie mit hüllenden weißen Binden um den Körper und tanzte dem Dichter, mit engen Schritten beginnend und in wenigen Linien sich bewegend, umgeben von den kleinen Flammen weniger Kerzen. Sie tanzte immer kecker, löste die sparsamen Glieder und verließ das Gewand. Sie streckte und beugte sich, daß sie alles vom Menschen verlor und spreizte als ein trunken Gebilde, daß die Welt vergaß, in solcher Gewalt raste sie. Und war ein aufgelöster Baum ohne Wurzel und ein gestaltlos Glitzern über den Wogen, verbrannte Wolken des Weihrauchs unter Kuppeln und ein Schrei ~ farblos stiebendes Wirbeln.<sup>227</sup>

Erneut: der altbewährte Archetypus einer den Körper als Instrument der Verführung einsetzenden *femme fatale*, die den männlichen Protagonisten in sein Verderben treibt. „Wer sie sah, der mußte springen und starb bald.“<sup>228</sup> Neben einem moralisch-hierarchisierten Dualismus der Geschlechter weist der Text weitere Thematisierungen vermeintlich unüberbrückbarer Gegensätze auf: Körper/Sprache und Tanz/Literatur. Das Verderben des Dichters ist mitunter sein Verlust der

---

<sup>223</sup> Sprengel 2004, S. 52.

<sup>224</sup> Kaiser 1995, S. 70.

<sup>225</sup> Vgl. u. a. Johnston, Claire: Double Indemnity. In: Kaplan, Ann (Hg.): Women in Noir Film. London: BFI 1980, S. 100-111.

<sup>226</sup> Einstein, Carl: Verwandlungen, Vier Legenden. In: Blei, Franz / Sternheim, Carl (Hg.): Hyperion. Eine Zweitmonatsschrift (3). München: Hans von Weber 1908, S. 11-18, S. 14.

<sup>227</sup> Ebd., S. 15.

<sup>228</sup> Ebd., S. 16.

eigenen Sprache, seines künstlerischen Ausdrucks: „Der Dichter saß mit der erweckten Lust und hatte eine Kunst gesehen unnachahmlich, größer als die seine, und alle Rede war ihm fremd geworden. Er schritt nach Hause, hockte über den Worten, verstand keines mehr, nur daß er des öfteren unsinnige Rede anhob und sagte ~ die Sünde tanze.“<sup>229</sup> Das verhängnisvolle, unheilbringende Zusammentreffen des Dichters mit der Tänzerin, welches für den Sprachkünstler im Verlust des eigenen Ausdrucks gipfelt und so das Thema der Sprachkrise widerspiegelt, lässt sich sowohl als Beitrag zur Aufrechterhaltung der oppositionellen Trennungen von Geist und Körper sowie Sprache und Tanz, als auch als Kommentar auf die Tanzfaszination der Literat\*innen der Epoche deuten. Es sei in den Raum gestellt, inwieweit Einstein seine Zeitgenossen, wie Hofmannsthal, Hauptmann, Rilke und die expressionistischen Dichter, vor der literarischen Behandlung des Themas Tanz, deren künstlerische Möglichkeit und Angemessenheit er kritisch hinterfragt,<sup>230</sup> ein Stück weit warnen wollte. Fest steht, dass die *femme fatale* als Fetisch sowie Angstkonstrukt der Kulturlandschaft als populärer Stoff erhalten geblieben ist und dass sie für die literaturwissenschaftliche Erschließung tanzender Körper von Relevanz ist. Hierzu mehr in Kapitel 6.1, wo sich Frank Wedekinds Doppeltragödie *Lulu* angenommen wird.

Marschall betont, dass speziell das Drama der Jahrhundertwende von der motivischen Zusammenführung von Tanz, weiblicher Sexualität und Tod geprägt ist: „Im Drama der Jahrhundertwende attribuiert der Tanz den Körper als einen erotischen, gefährlich-beweglichen, weiblichen Körper und schließlich häufig als Repräsentant des Todes.“<sup>231</sup> Sprengel stellt der auf theatralische Inszenierung ausgerichteten dramatischen Dichtung die der Erzählliteratur gegenüber. Während im Drama der Fokus auf der Repräsentation des ‘weiblichen Tanzes’ zu liegen scheint,<sup>232</sup> so fokussiert Prosa primär auf „Tanzbeschreibungen zur symbolischen Evokation vitaler Erfüllung, insbesondere des erotischen Glücks und sexueller Instinkte“<sup>233</sup>. Im Vergleich zum Drama und zur Prosa weist die Gattung der Lyrik eine bevorzugte Verbindung der Tanz-Motivik

---

<sup>229</sup> Einstein 1908, S. 16.

<sup>230</sup> Einstein selbst war fasziniert von den Bewegungsgebärden der Tänzer\*innen seiner Zeit. In seinem *Brief an die Tänzerin Napierkomska* thematisiert er das Problem des Dichters das körperliche Phänomen in seine Kunstform zu übersetzen und hinterfragt im Zuge dessen, ob es diesem überhaupt zustehe, sich den Tanz schreibend zu eigen zu machen: „Ich sehe nur ein Mittel hier im Richtigen zu bleiben. Eine Sprache, die sich ganz dem Sichtbaren nähert, deren Klang wiederum zum Dank den Körper bewegt; aber dies ist der Dichter, der über seiner inneren Schönheit, über seinen Worten nicht unterfinde, Ihren Tanz zu einer neuen – uns hier gleichgültig – umzusingen. Wir aber wollen nicht entzaubert werden, sondern im Kreis Ihrer Bewegungen gefangen bleiben. Und so ist es nicht als ein Enthusiasmus, den wir sagen, aber wir berichten nicht ihren Tanz. Der gehört nur Ihnen, den Tanzenden.“ Einstein 1980, S. 57.

<sup>231</sup> Marschall 1996, S. 37.

<sup>232</sup> Siehe u. a. Rudolf Denk zum Drama um 1900: „Viele der damals konzipierten Dramen stellen weibliche Gestalten ins Zentrum des Geschehens; Frauenfiguren, deren kinetische Energie nicht aus der Sprache, sondern aus der Dynamik des Tanzes entspringt. Tanz und Erotik, Sexualität und Sinnesrausch sind dabei unauflöslich miteinander verbunden.“ Denk, Rudolf: »Und Pippa tanzt noch einmal! Von Gerhart Hauptmanns *Glashüttenmärchen* zu Arnold Schönbergs Opernfragment.« In: Aurnhammer, Achim / Schnitzler, Günter (Hg.): *Der Tanz in den Künsten. 1770-1914*. Freiburg / Berlin / Wien: Rombach 2009 (Rombach Wissenschaften. Reihe Scenae 10), S. 273-287, S. 274.

<sup>233</sup> Marschall 1996, S. 53.

mit religiösen Bildern auf.<sup>234</sup> Tanz wird insbesondere in der Lyrik des Expressionismus als Mittel zum Erlangen religiöser und ekstatischer Zustände inszeniert.<sup>235</sup> Dies lässt sich beispielshalber anhand Else Lasker-Schülers Texten *Der letzte Stern* (1907) und *Die Nächte der Tino von Bagdad* (1907) veranschaulichen.

#### 4.2.4 Tanz in der Literatur und das Moment der Ich-Auflösung

Pfeiffer betont, dass der Tanz zumeist in Form des Totentanzes Eingang in die Literatur gefunden hat. Bekannte Beispiele literarischer Darstellungen der mittelalterlichen Totentänze sind Rainer Maria Rilkes 1908 entstandenes Gedicht *Toten-Tanz*, Oscar Wildes *Salome* (1891) sowie Thomas Manns Totentanz Sequenz auf dem *Zauberberg* (1924). Im Gegensatz zu Utz und Rutsch,<sup>236</sup> für welche der Tanz in literarischen Texten eingesetzt wird, um die Grenzen der Sprache zu überwinden, konstatiert Pfeiffer, dass Tanz als literarisches Motiv dann zum Einsatz kommt, wenn sich das Leben an seine Ränder begibt. Beispielsweise wenn es am Abgrund des Todes balanciert: „Tanz suggeriert und inszeniert nicht so sehr die Potentiale des Lebens jenseits der sprachlichen und verhaltensleitenden Konventionen, sondern ihren momentanen, vom Verfall gekennzeichneten Ausbruch.“<sup>237</sup> Entsprechend fasst Mayer die Funktion des Tanz-Topos in den dramatischen Werken Hofmannsthal zusammen: „Dabei führt der Tanz nicht selten in den Tod als eine rauschhafte Auflösung aller Lebensgrenzen.“<sup>238</sup>

Der von Franz Linke herausgegebene, umfangreiche Sammelband *Tanz und Tod in Literatur und Kunst*<sup>239</sup> nimmt sich dem Motiv Totentanz von einem multiperspektivischen Betrachtungswinkel aus an. Auch Gert Kaiser widmet der wissenschaftlichen Annahme dieses Kulturmotivs eine gesamte Studie, betitelt als *Der Tod und die schönen Frauen*, in welcher er disziplinsübergreifend die Motivkette Sexualität, Tod und Tanz betrachtet. Basierend auf den Totentänzen des Mittelalters

---

<sup>234</sup> Diese Verbindung findet sich mitunter in der Philosophie Nietzsches, welcher „nur an einen Gott glauben [würde], der zu tanzen verstünde“. Schließlich ist es ein Tänzergott, der in *Also sprach Zarathustra* DURCH den Protagonisten tanzt. Nietzsche 2007, S. 43.

<sup>235</sup> Sprengel 2004, S. 54f.; Rothe 1979, S. 107ff.

<sup>236</sup> Rutsch untersucht das Motiv des (tanzenden) Körpers bei Hugo von Hofmannsthal und schreibt diesem im Zuge ihrer Analyse ein kommunikatives Potential zu. Sie fasst zusammen, dass Leser\*innen bei Hofmannsthal mit einer Leiblichkeit des Menschen konfrontiert werden, die als „eine konstitutive Voraussetzung menschlicher und daher kommunikativer Existenz“ verstanden werden kann. Laut Rutsch lässt sich in Hofmannsthal's Schaffen eine „Vorstellung des spirituellen Körpers als [...] Urquell menschlicher Sprachlichkeit“ auffinden. „Die Verwandlung, die das poetische symbolische Wort im Dichter selbst und beim Rezipienten bewirkt, steht in wesentlicher Analogie zu dem sich ständig verwandelnden Leib des Tänzers [...], der durch den zeremoniellen Einsatz seines im Tanz [...] zum Zeichen werdenden Körpers auf seine leiblich-geistige Bezogenheit in den ihn umgebenden und erfüllenden Raum antwortet.“ Rutsch, Bettina: Leiblichkeit der Sprache - Sprachlichkeit des Leibes: Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo Von Hofmannsthal. Frankfurt am Main / Wien: Lang 1998, S. 5, S. 7, S. 6.

<sup>237</sup> Pfeiffer 1999, S. 505.

<sup>238</sup> Mayer, Mathias: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart / Weimar: Metzler 1993 (Sammlung Metzler. Realien zur Literatur), S. 109.

<sup>239</sup> Linke, Franz (Hg.): Tanz und Tod in Kunst und Literatur. Berlin: Duncker & Humblot 1993 (Schriften zur Literaturwissenschaft 8).

stelle das Motivensemble junge Frauen und Tod eine sexuell grundierte „kulturelle Extremsituation“ dar, in welcher Leben und Tod einander auf „radikale Weise“ begegnen.<sup>240</sup> Oftmals sei, so Kaiser, in einer mittelalterlich-misogynen Sittlichkeitstradition, der Tod als Tanzpartner junger schöner Frauen als Strafe für deren unsittlichen und triebhaften Genuss des körperlichen Tanzes und die damit einhergehenden Sünden zu deuten.<sup>241</sup> Ebenjener postuliert über 100 Seiten später jedoch eine divergierende These, welcher zufolge der Totentanz der schönen Frauen als Emanzipationsakt und Sieg über die Ordnung gelesen werden kann. Mit dem Tod tanzen heißt für Kaiser sich „im Tanz eines Mediums [zu] bemächtig[en], das Freiheit, Entgrenzung, Loslösung von hergebrachten Zwängen, kurz: Emanzipation<sup>242</sup> verheißt“.<sup>243</sup> Brandstetter hingegen deutet das zunehmende Interesse an der Wiederbelebung des mittelalterlichen Totentanzes ab 1900 als Konsequenz der Übereinstimmung des Motivs mit den Themen der Dekadenzliteratur: „Die Darstellung von Tod und Verfall, die Ästhetik des Häßlichen, die Vorliebe für psychische Grenzerfahrungen knüpfen sich an das Muster des Todesreigens.“<sup>244</sup>

Ebenjene Theoretikerin, auf welche im Zuge der Arbeit bereits des Öfteren Bezug genommen wurde, zählt zu den bedeutendsten Persönlichkeiten auf dem Terrain der rezenteren literaturwissenschaftlichen Untersuchung der Motive Tanz. Gabriele Brandstetter unternimmt in ihrer, den Diskurs stark prägenden, Habilitationsschrift *Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde* eine interdisziplinäre Untersuchung der Konfigurationen tanzender Körper in bildender Kunst und Literatur. In den literarischen Verarbeitungen von Tanz macht sie ein „Muster der Ich-Auflösung“<sup>245</sup> aus. Im Zuge dessen ordnet sie die literarischen Tänze der Avantgarde den Dreh-<sup>246</sup> und Feuertänzen zu, in welchen „Bilder der Depersonalisation und der Destruktion von Ich-Grenzen in der Bewegung thematisiert, reflektiert und als Körperbilder lesbar“ werden.<sup>247</sup> Tanz wird hier als weitläufiges Medium um „Desindividualisierung des Körpers“ und „Destruktion und De-Formation des Individuums literarisch in Szene zu setzen“<sup>248</sup> konzeptualisiert. Brandstetter

---

<sup>240</sup> Kaiser 1995, S. 7f.; Es gilt zu hinterfragen, inwiefern das Attribut der konventionellen Schönheit ein lebendes Individuum lebendiger machen würde als andere. Die jungen, schönen, Geschlechter-Norm-konformen Frauen als ‚Inbegriff des Lebens‘ zu verstehen ist meines Erachtens als essentialistische Betrachtungsweise mehr als kritisch zu beurteilen. Es überrascht wenig, dass Kaiser im Zuge seiner Motivgeschichte feministische Theoretiker\*innen wie Elisabeth Bronfen kritisiert und beharrlich auf seinem Ideal-Archetypus der schönen, jungen, toten Frau festhält, diese Darstellung sogar als emanzipatorisch verstanden wissen will.

<sup>241</sup> Kaiser 1995, S. 58-61, S. 120-124.

<sup>242</sup> Die Frage, was es für die weibliche Existenz wohl bedeuten mag in einer Kultur zu leben, wo Emanzipation erst durch den Tanz mit dem Tod, und somit der ultimativen Auflösung des Selbst erlangt werden kann, sei an dieser Stelle in den Raum gestellt.

<sup>243</sup> Kaiser 1995, S. 119.

<sup>244</sup> Brandstetter 1993, S. 418.

<sup>245</sup> Brandstetter 1995, S. 30.

<sup>246</sup> Vgl. Kramer-Lauff 1969, S. 18: „Der Kreis ist ein Bild für die Unbegrenztheit von Raum und Zeit im Tanz.“ Bereits bei Kramer-Lauff findet sich ebenjenes Interesse am Drehtanz als Tanz zur Erlangung von ekstatischen Zuständen und zur Sprengung der Grenzen, seien sie räumlicher, zeitlicher, körperlicher oder symbolischer Natur.

<sup>247</sup> Brandstetter 1995, S. 30.

<sup>248</sup> Ebd., S. 32.

spricht in Bezug auf das Tanzmotiv vom Aufeinandertreffen mimischer und dichterischer „Spielformen von Körperbildern“.<sup>249</sup> Ähnlich wie bei van Vaerenbergh, lässt sich bei Brandstetter ein zunehmender Fokus auf die räumlichen Komponenten, welche durch den Topos der Transzendenz Eingang in die Behandlung des Tanzmotivs finden, sichten. Im Tanz werden durch dessen Dimension der Metamorphose und der Ich-Überwindung unterschiedlichste Raumformeln hervorgebracht.<sup>250</sup> Hierbei interessiert sich Brandstetter für die „Umschreibung“ der Körperbilder in „Raum-Muster“ und verfolgt schließlich das Projekt der Entwicklung einer „Topologie des Tanzes“.<sup>251</sup> Das Verschwinden ist eine ihrer Toposformeln für den Tanz:

Dabei erscheinen die Toposformeln in unterschiedlichen Varianten der Metamorphose: zuletzt noch in der Form des Verschwindens des Subjekts in einem Raumgebilde der Abstraktion, in der Partikularisierung, der Montage und der De-Montage des Körperbildes. Für den Subjektbegriff bedeutet dies in erster Linie die Dekonstruktion von Ganzheitsmodellen des Individuums als Körper-Geist-Seele Einheit.<sup>252</sup>

Ein Bezug auf dieses transzendente Verschwinden findet sich schließlich auch bei Waldenfels, der anhand des Beispiels eines walzenden *Werthers* veranschaulicht, was es heißt im Tanz „kein Mensch mehr“ zu sein: „Im Schwinden und Verschwinden der Dinge, Räume und Personen nimmt der Tanz die Züge einer Evasion an. Hier öffnen sich die Türen für Elevationen und Rauschzustände, wie sie uns im Dionysoskult und im Derwischtanz begegnen.“<sup>253</sup> Es sei daran erinnert, dass das Verschwinden des tanzenden Körpers hinter seinem Kunstwerk, dem Tanz, als tanz-theatralisches Motiv in den spektakulären Wandlungstänzen der Loïe Fuller zu seinem Höhepunkt getrieben wurde.

Van Vaerenbergh rekurriert ebenfalls auf die Stichwörter ‚Entgrenzung‘ und ‚Loslösung‘ und analysiert die expressive Sprengkraft des Tanzes, welchen sie zwischen Traum und Ekstase verortet. Tanzend begegnen Protagonist\*innen der Lyrik der Dekadenz bis hin zum Frühexpressionismus traum- und visionsähnlichen Welten, welche durch Verwischung von Grenzen und gesellschaftlichen Werten einen Andersraum zur Realität schaffen.<sup>254</sup> Demgemäß lassen Literat\*innen ihre Protagonist\*innen durch dionysische Tänze in Zustände der Ekstase treten. „Dieser ekstatische Tanz drückt seelische Zustände aus, führt zugleich auch zur Selbstvergessenheit.“<sup>255</sup> Ebenjene Selbstvergessenheit kann – wie bereits in Kapitel 2.3.3 aus philosophischer Perspektive beleuchtet wurde – zu einer Überwindung des Selbsts, im Sinne eines Sprengens der (kulturell gezogenen) Grenzen, führen. Der Akt des Raum-Schaffens ist hierbei als direkte Konsequenz des dionysischen Tanzes zu verstehen, da dieser eine „räumliche Entgrenzung,

---

<sup>249</sup> Brandstetter 1995, S. 311.

<sup>250</sup> Vgl. ebd., S. 30.

<sup>251</sup> Ebd.

<sup>252</sup> Ebd., S. 31.

<sup>253</sup> Waldenfels 2009, S. 16.

<sup>254</sup> Vaerenbergh, van 1991, S. 146-162, S. 348.

<sup>255</sup> Ebd., S. 162.

entweder in die Höhe oder in die Weite<sup>256</sup> ermöglicht. An dieser Stelle seien bedeutende lyrische Werke genannt, welche sich dem Thema des ekstatischen Zustands annehmen und ihre Protagonist\*innen als dionysische Tänzer\*innen in die Sphären der Selbstvergessenheit reisen lassen: Stadlers *Der Zug ins Leben* (1905), Georges *Sonnwendzug* (1907) und Heyms *Barra Hei* (1911).<sup>257</sup> Im Laufe meiner Arbeit soll noch gezeigt werden, inwiefern Gerhart Hauptmanns Pippa, Else-Lasker Schülers Tino und Klaus Manns Paulchen in den Reigen der literarischen dionysischen Tänzer\*innen aufzunehmen sind.

### **4.3 Analyse Warm-Up: Literaturwissenschaftliche Annäherungen an das Motivgeflecht Tanz, Körper und Identität gezeigt anhand von zwei der vieldiskutiertesten Tanz-Texte**

Die beiden ausgewählten Texte und die literaturwissenschaftlichen Diskurse, die sie umgeben, stehen in mancherlei Hinsicht repräsentativ für literarische Werke, die Tanz als zentrales Motiv haben. Zu den Texten Kleists und Rilkes existieren einschlägige, wissenschaftliche Beiträge, welche nun präsentiert werden. Durch die Texte in folgendem Abschnitt soll paradigmatisch demonstriert werden, wie sich Literaturwissenschaftler\*innen dem literarischen Motiv in Hinblick auf Körper-, Identitäts- und Geschlechterdimensionen bis dato angenähert haben.

#### **4.3.1 Kleists göttlich-queere Puppentänze**

Einer der wohl bekanntesten und in der Literaturwissenschaft meistdiskutierten Texte, der sich der Tanz-Thematik annimmt, ist Heinrich von Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater*. Auf diesen Text soll an dieser Stelle aufgrund seiner unersättlichen Rezeption in der Disziplin der Literaturwissenschaft und aufgrund seiner queer-theoretischen Lesbarkeit etwas genauer eingegangen werden. Obwohl bereits 1810 erschienen, avanciert der Aufsatz im 20. Jahrhundert zu einer Art „schauspieltheoretische[r] Programmschrift.“<sup>258</sup>

Nach Brandstetter ermöglicht das Tanz-Motiv hier eine Reflexion des Verhältnisses von Kunst und Natur. Anhand eines Kunstkörpers, der den „Traum der Elevation und der Transparenz des Körpers, die tänzerische Utopie des Antigrauen“ beinhaltet, verschwimmen zunehmend die Grenzen zwischen Natur und Kunst, Körper und Technologie.<sup>259</sup> Bei Brandstetter ist die

---

<sup>256</sup> Vaerenbergh, van 1991, S. 170.

<sup>257</sup> Vgl. ebd.

<sup>258</sup> Herrmann, Hans-Christian von: Kleists Kinematographie. Zum Verhältnis von Mobilmachung, Bewegungsstudien und Theater 1810/1920. In: Brandstetter, Gabriele / Finter, Helga und Markus Weßendorf (Hg.): Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste. Forum Modernes Theater: Schriftenreihe (24). Tübingen: Gunter Narr 1998, S. 209-218, S. 209.

<sup>259</sup> Brandstetter 1993, S. 408.

Marionette „einerseits die Idee des Antigrahen, der Freiheit von den Gesetzen der Schwerkraft und den Begrenzungen der menschlichen Anatomie, andererseits aber wird sie – als Maschinenwesen von außen regiert – zum Zeichen mangelnder Autonomie“. <sup>260</sup> Für Hans-Christian von Herrmann hingegen wird der entwickelte Körper bei Kleist zur Maschine, die zur Befreiung von der französischen Besatzung systematisch eingesetzt werden könne. *Über das Marionettentheater* kann daher als „Experimentalanordnung zur taktischen Vorbereitung eines Befreiungskrieges“ verstanden werden, „der in Kleists Augen nur von Partisanen geführt werden konnte“. <sup>261</sup>

Bei Kleist lässt sich auf eine umgestürzte Ordnung treffen. Die Ordnung der alten europäischen Exerzierreglements wird, mittels eines neuen Verständnisses von Bewegung, auf den Kopf gestellt. Balletttänzer C, erster Tänzer der Oper, bemerkt wie mensch von der Anmut und Geschicklichkeit der am Markt zur Schau gestellten Marionetten, den Maschinen-Körpern, etwas lernen könnte. Die Aufmerksamkeit des Spielers, welcher die Marionetten regiert, liegt in dem Schwerpunkt der Figuren, ihrer Mitte, welcher alle anderen Glieder auf mechanische Weise folgen. <sup>262</sup> Die anatomisch-physiologischen Gesetze ließen sich, so fasst von Herrmann zusammen, nur im Tanze selbst finden und festhalten, was den Text Kleists zu einem Mysterium werden lässt. <sup>263</sup> Zusammenfassend definiert von Herrmann die, durch eine psychotechnische Linse betrachtete natürliche Mechanik des menschlichen Körpers, als zentrales Motiv von Kleists Aufsatz. Hingegen befindet sich laut Monika Meister die Figur der Marionette in einer für Kleist charakteristischen Schweben, welche keine klaren Bedeutungszuschreibungen zuzulassen scheint. <sup>264</sup> Die Denkfigur der Marionette erscheint hier als Paradoxon. Die vollkommene Grazie – oder scheinbare Harmonie – wird ebenjenen Körperlichkeiten zugeschrieben, welche selbst kein Bewusstsein haben, ihre Bewegungen durch einen Maschinisten ausführen und – im Vergleich zu menschlichen Körpern – nicht den Prinzipien der Gravitation ausgeliefert sind: den Marionetten. <sup>265</sup> Hiermit unterschlägt Kleist seinen Leser\*innen eine klare Botschaft: „[D]ie Enttäuschung über die Verweigerung der Repräsentation der Marionette als Metapher und Symbol für gelungene Harmonie ist vollkommen.“ <sup>266</sup> Die Kunst der Marionetten ist „definiert als über dem Boden, in der Schweben und in unglaublich sanfter Berührung mit dem Grund sich darstellend – die physisch notwendige Erdanziehung des menschlichen Körpers ist das von der Kunst zu Subtrahierende“. <sup>267</sup> Meister

---

<sup>260</sup> Brandstetter 1993, S. 415.

<sup>261</sup> Herrmann, von 1998, S. 210.

<sup>262</sup> Vgl. ebd., S. 213.

<sup>263</sup> Vgl. ebd., S. 213f.

<sup>264</sup> Meister, Monika: Heinrich von Kleists Entwurf einer antimimetischen Poetologie. In: Brandstetter, Gabriele / Finter, Helga und Markus Weßendorf (Hg.): *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*. Tübingen: Gunter Narr 1998 (Forum Modernes Theater: Schriftenreihe 24), S. 219-229, S. 225.

<sup>265</sup> Vgl. ebd., S. 226f.

<sup>266</sup> Vgl. ebd., S. 226.

<sup>267</sup> Ebd., S. 227.

betont den Aspekt des Nicht-Mensch-Seins, welcher die Marionetten zu einem poetologischen Modell werden lässt.

Eine rezentere Annahme des vieldiskutierten Kleist'schen Marionettentheaters, stellt Anna Babkas queer-feministische Analyse des Aufsatzes dar. In einer rhetorisch-dekonstruktiven Untersuchung diskutiert sie Kleists von Diskontinuität geprägtes Textstück, das in einer fragmentarischen und zerrissenen Erscheinungsform von ungewöhnlichen, unmenschlichen Körpern erzählt: „Kleists Text ist gekennzeichnet durch wenig kohärente Passagen, durch verwirrende An- und Zusammenschlüsse, durch Risse innerhalb der Narration, durch dezentrierte, verwundete, fragmentierte, ersatzstückhafte, maschinenhafte Körper [...] oder durch Figuren, die die Grenzen des ›Menschlichen‹ aufbrechen.“<sup>268</sup> Für Babka ist der Gliedermann eine zentrale Figuration des Textes, die „Möglichkeiten der Verdrehung, Verschiebung, Unterbrechung metaphysischer Vorstellungen von Identität und Ganzheit“ repräsentiert.<sup>269</sup> Infolge versteht die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin die Marionette als „hermaphroditische[n] Cyborg“ als „Ghost in the Shell“, als „Gott“ der Bewegung und somit als Figur der „Grenze, des Dazwischens, der Unterbrechung, des ›keines und beides zugleich‹.“<sup>270</sup> Ein weiterer bedeutsamer Aspekt ist hierbei das Verhältnis zwischen Puppenspieler und Puppen. Babka verweist auf Caruth, welche diese Verbindung mit dem Verhältnis von Autor und Schrift vergleicht. Zu Anfang hält und steuert der Puppenspieler die Schnüre. Von einem Zentrum der Bewegung ausgehend, generiert die Bewegung jedoch zunehmend einen Tanz, in dem die Glieder der Bewegung mechanisch zu folgen beginnen. Dies geschieht ohne weiteres Zutun des Spielers. Die Puppen entziehen sich der Kontrolle des Puppenspielers und die Bewegung selbst wird zum Spieler. „Was der Autor manipuliert, verliert sich im Schwerpunkt.“<sup>271</sup> Hierbei spricht Babka eine allgemeine Verwirrung an, die das Textstück zu regieren scheint: „Die Grenzen von Verstehen und Benennen verlaufen im und am Körpertext.“<sup>272</sup> Als anthropomorphe Maschine tanzt sich der Gliedermann erst durch seine Bewegung ins Leben.<sup>273</sup> „In der Fragmentiertheit des Körpers des Gliedermanns wiederholt sich ein göttliches Prinzip, das im Moment der Verstümmelung Erlösung verspricht.“<sup>274</sup> Hierbei wird eine Analogie zwischen Jesus Christus und dem Gliedermann aufgestellt, welche beide, von ihrer Seele verlassen, anmutig und grazil an Nägeln und Fäden hängen. „Die göttliche Grazie ist in dem Moment fassbar, als das Menschliche verlorengelht und der Körper mit dem Kreuz zum

---

<sup>268</sup> Babka, Anna: Reading Kleist Queer: Eine rhetorisch-dekonstruktive Lektüre von Kleists Über das Marionettentheater. In: Babka, Anna / Hochreiter, Susanne (Hg.): Queer Reading in den Philologien. Göttingen: V&R unipress 2008, S. 237-264, S. 237.

<sup>269</sup> Ebd., S. 248.

<sup>270</sup> Ebd., S. 238.

<sup>271</sup> Ebd., S. 240.

<sup>272</sup> Ebd.

<sup>273</sup> Vgl. ebd., S. 251.

<sup>274</sup> Ebd., S. 248.

Zeichen wird.<sup>275</sup> Babka liest den Gliedermann als „Metapher für die verwundeten, fragmentierten Körper, für Abweichungen von der Norm und für das produktive Potential einer nichtidentischen Figur“.<sup>276</sup> Der Gliedermann kann somit als zum Zeichen gewordener Körper gelesen werden, welcher in seiner Grazie über dem Abgrund der Zuschreibungen zu schweben scheint. „Der Gliedermann als »non-human«, als »animak«, ist maschinell animiert, ist animierte Maschine, ist animierter und beseelter Cyborg, ist Hermaphrodit durch Sprache.“<sup>277</sup> Für Babka ist der Gliedermann nicht nur „de/figurierte“ Figur der Autobiografie, sondern in ihrer Charakteristik als Gott/Göttin\* auch Figur der Aufhebung sexueller Differenzen und somit Figur der instabilen Identität und des Chaos.<sup>278</sup> Das Menschliche wird bei Kleist schließlich transzendiert, der/die Gott/Göttin\* in den mechanischen Körper der Marionette übersetzt. So kann Kleists Text als post-humaner Text verstanden werden. Denn in diesem Text ist „in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten [...] als in dem Bau eines menschlichen Körpers“.<sup>279</sup> Babkas Analyse von Kleists Marionettentheater kann als Beispiel dafür verstanden werden, wie das literarische Motiv Tanz als Moment der Auflösung geschlechtlicher, sogar menschlicher Konzepte, eingesetzt und interpretiert werden kann. Ein Unterfangen, welchem sich vorliegende Arbeit in der Analyse widmen wird. Zuvor soll ein Blick auf einen anderen kanonischen Tanz-Text eine weitere Deutungsebene des Tanz-Topos vorstellen, die für die Analyse der Primärtexte von Bedeutung ist: das Motiv der dionysischen Tänzerin.

#### 4.3.2 Rainer Maria Rilkes *Spanische Tänzerin*

Rainer Maria Rilkes Lyrik stellt einen vielversprechenden Forschungsgegenstand für literaturwissenschaftliche Untersuchungen des Tanz-Motivs dar. Neben Hofmannsthal ist Rilke der Autor der Jahrhundertwende, dessen Tanz-Darstellungen die Wissenschaft am meisten zu faszinieren schienen. Rilkes im Jahre 1906 entstandenes Gedicht *Spanische Tänzerin* ist eines der literaturwissenschaftlich am häufigsten rezeptierten Tanzgedichte. Von Kramer-Lauff bis Brandstetter wird über die Bedeutung des Tanzes in diesem lyrischen Text philosophiert. In Hinblick auf die Forschungsfragen der vorliegenden Abschlussarbeit ist der Text insofern von Bedeutung, da er aufzeigt wie die literarische Konfiguration eines tanzenden Körpers, mit Rückgriff auf Nietzsches Philosophie des Dionysischen, die Auflösung der Ich-Grenzen und der

---

<sup>275</sup> Babka 2008, S. 248.

<sup>276</sup> Ebd.

<sup>277</sup> Ebd., S. 253.

<sup>278</sup> Ebd.; vgl. ebd., S. 255.

<sup>279</sup> Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater. In: Brandstetter, Gabriele (Hg.): Aufforderung zum Tanz. Geschichten und Gedichten. Stuttgart: Philipp Reclam 1993, S. 203-212, S. 208.

menschlichen Identität imaginieren kann. Rilkes Tänzerin verschwindet hinter dem Tanz; sie wird zum Tanz und lässt so ein Bild jenseits festgeschriebener Identitäten entstehen.

In seinem Gedicht schildert Rilke den künstlerischen Schaffensprozess einer Tänzerin, die einen ekstatischen Flammen-Tanz inszeniert, welchem sie trotz dionysischer Hingabe am Ende mächtig ist. Es wird beschrieben, wie ein Mensch ein Kunstwerk erschaffen und wieder zum Verschwinden bringen kann. Hierbei steht die künstlerische Autonomie der Tänzerin im Vordergrund, was stark an Isadora Duncans Vision einer ‚Tänzerin der Zukunft‘ erinnert. Der Text erzeugt in seinem tänzerischen Entflammen und Erlöschen die Struktur einer Ring- resp. Kreisform.<sup>280</sup>

Rilke inszeniert seine spanische Tänzerin in einem Spannungsfeld zwischen bewunderndem Exotismus<sup>281</sup> und irritierender Verfremdung. Der Körper wird verfremdet, wenn er ganz in den Flammen des Tanzes aufzugehen scheint; die Tänzerin wird selbst zum Tanz.

beginnt [...]  
ihr runder Tanz sich zuckend auszubreiten  
Und plötzlich ist er Flamme, ganz und gar.  
Mit einem Blick entzündet sie ihr Haar  
Und dreht auf einmal mit gewagter Kunst  
Ihr ganzes Kleid in Feuersbrunst,  
aus welcher sich, wie Schlangen, die erschrecken,  
die nackten Arme wach und klappernd strecken.<sup>282</sup>

Gleichsam einer dionysischen Tänzerin geht die spanische Tänzerin vollkommen in ihrem Tanz auf, gibt sich dem ekstatischen Zustand hin.<sup>283</sup> Es wirkt, als begegne einem der zelebrierte Feuertanz Loïie Fullers in verschriftlichter Form. Bei Rilke werden somit die Spuren des Dialogs zwischen Tanz und Literatur sprachlich erfahrbar gemacht. Ähnlich wie in Fullers tänzerischem Werk findet sich hier eine Sprengung der Grenzen des menschlichen Körpers. In Flammen aufgehend verwandelt, gar transzendiert, die Tänzerin ihren menschlichen Leib.<sup>284</sup> Sie ist umhüllt von einem Netz aus Metaphern, die den Text tanzen lassen. Die Tanz-Motivik mündet insofern in Metaphern, die ein Bild von Metamorphose und Wandlung evozieren. „Und plötzlich ist er [der Tanz] Flamme, ganz und gar.“<sup>285</sup> Aus der Anfangsstrophe zitierend, fasst Kramer-Lauff dieses

---

<sup>280</sup> Kramer-Lauff 1969, S. 7; Vaerenbergh, van 1991, S. 104.

<sup>281</sup> Myriaden Texte tanzender Frauen stehen im ästhetischen Dienst eines erotischen Exotismus. Tanzend werden Frauen anderer Kulturen dem heteronormativen Blick des westlichen Mannes als Inbegriff des bedrohlich-verführerisch Anderen präsentiert. *The Other* in doppelter Form, zum einen als Frau, zum anderen als der westlichen Zivilisation fremd. Beispiele hierfür finden sich bei Flaubert *Salammô's Schlangentanz*, Hardt *Fatema*, Heymel *Auf eine Serpentinentänzerin* und Hofmannsthal *Die unvergleichliche Tänzerin*. Vgl. Brandstetter (1993), die in ihrer Textsammlung *Aufforderung zum Tanz* den ‚exotischen Tanz‘ als eigene Kategorie der literarischen Tanz-Motivik etabliert.

<sup>282</sup> Rilke, Rainer Maria: Spanische Tänzerin. In: Kulturelle Monatsschrift Vol. 10/50 (1950), S. 20.

<sup>283</sup> Kramer-Lauff beschreibt den dionysischen Tanz hier als „ekstatisch, indem die Bewegungssteigerung bis zur Grenze der körperlichen Möglichkeit erfahren wird“. Kramer-Lauff 1969, S. 16.

<sup>284</sup> Siehe Kramer-Lauff 1969, S. 10: „Tanz und Tänzerin sind nicht losgelöst voneinander zu denken, der Tanz ist nur durch die Tänzerin, wie die Tänzerin nur durch Tanz zur Tänzerin wird, sie gestaltet den Tanz und ist selbst dieser Tanz; wie der Tanz zur Flamme geworden ist, so auch die Tänzerin, die mit einem Blick ihr Haar entzündet [...] und, indem sie ihr Kleid in der Feuersbrunst dreht, sich dieser völlig ausliefert.“

<sup>285</sup> Rilke 1950, S. 20.

sensationelle künstlerische Spektakel, aufgebaut auf einer Analogie zwischen Feuer und Tanz, wie folgt in Worte: „Wie alle ‚zuckenden Zungen‘ zur Flamme verschmelzen, wie die Flamme sich nährt aus ihrem flüchtigen Aufleuchten und Schonwiederverlöschen und dennoch als Gesamterscheinung immer ist, so ist auch der Tanz, indem er Ruhe und Bewegung, Dauern und Vergehen in sich vereinigt.“<sup>286</sup> Van Vaerenbergh hingegen skizziert die komplexe Beziehung zwischen Tänzerin und Feuer als kämpferisches Unterfangen: „Der Vergleich zwischen der Flamme und dem Tanz mündet in einer Identifikation: der Tanz ist Flamme. Doch ab dem 7. Vers wird die Beziehung als Tanzvorgang gestaltet: Die Tänzerin erringt sich gleichsam ein ‚Feuerkleid‘, das sie nachher abwirft und zertritt. Der Tanz, der anfangs vereint, entwickelt sich zum Kampf.“<sup>287</sup> Als Siegerin des Spiels mit dem Feuer schafft die Tänzerin durch ihre spektakuläre, autonome Beendung des Tanzes Distanz zwischen sich und ihrem Kunstwerk.<sup>288</sup> Die Bändigung der Bewegung ist zugleich Vollendung des Kunstwerks: „Geht man davon aus, daß der Tanz nicht etwas ist, dem die Tänzerin ausgeliefert ist [...], sondern die Sprache, in der sie sich ausdrückt, so kann man ihre Position mit der des Dichters vergleichen, der ein Werk vollendet hat, das unabhängig von ihm fortdauert und eigene Existenz erlangt hat.“<sup>289</sup> Im flüchtigen, ekstatischen Zustand der Tanzenden wird ihr Tanz als dauerhaftes Kunstwerk geschaffen.<sup>290</sup>

„Anfang und Ende korrespondieren miteinander in der kurzen, abgehackten Bewegung der zuckenden Zungen und der stampfenden Füße, die Bewegungen unterscheiden sich aber in ihrem Charakter, einmal willkürlich, einmal geordnet.“<sup>291</sup> Rilkes ‚weibliche‘ Tänzerin gibt sich einem Spiel mit dem Feuer – bzw. der dionysischen Sprengkraft des Tanzes – hin, welchem sie schlussendlich „herrisch“ mächtig wird:

Und dann: als würde ihr das Feuer knapp,  
nimmt sie es ganz zusamm und wirft es ab  
sehr herrisch, mit hochmütiger Gebärde  
und schaut, da liegt es rasend auf der Erde  
und flammt noch immer und ergiebt sich nicht –.  
Doch sieghaft, sicher und mit einem süßen  
grüßenden Lächeln hebt sie ihr Gesicht  
und stampft es aus mit kleinen festen Füßen.<sup>292</sup>

Die Energie, die sie kreierte, übernimmt nicht Herrschaft über sie, wie es in den Topoi des Totentanzes und der Tanzwut der Fall ist. Die spanische Tänzerin tanzt gleichsam einer Loïe Fuller den Tanz der Elemente, kreierte, gerät in Ekstase, wird zum Tanz, jedoch ohne die Kontrolle über ihren Tanz und die durch diesen generierten Kräfte zu verlieren. „[I]n diesem Moment, indem die

---

<sup>286</sup> Kramer-Lauff 1969, S. 9.

<sup>287</sup> Vaerenbergh, van 1991, S. 101; Kramer-Lauff 1969, S. 9.

<sup>288</sup> Vgl. Kramer-Lauff 1969, S. 78.

<sup>289</sup> Ebd.

<sup>290</sup> Vgl. ebd., S. 81.

<sup>291</sup> Ebd., S. 7.

<sup>292</sup> Rilke 1950, S. 20.

Tänzerin völlig zum Tanz (Flamme) geworden und ihr individuelles Sein aufgehoben ist, gewinnt sie wieder Macht über ihn, jedoch nur mit Hilfe ihres Willens, über ihr Bewusstsein“,<sup>293</sup> so Kramer-Lauff. Auch Sprengel bedient sich in seiner Analyse des Gedichts der Konzepte des Dionysischen und des Apollinischen: „Die innere Spannung des künstlerischen Schaffensprozesses, das Wechselspiel von dionysischer Hingabe und apollinischer Kontrolle, ist hier ganz im Sinne Nietzsches gestaltet.“<sup>294</sup> Die spanische Tänzerin kann somit als beide Kunsttriebe vereinende Tänzerin, die souverän zwischen Zerstörung und Aufrechterhaltung, zwischen formverwischender Metamorphose und lebensaufrechterhaltender Form balanciert, gelesen werden.

Kramer-Lauff verweist darauf, dass das Gedicht in seiner Form das inhaltliche Geschehen widerspiegelt und sich somit selbst als eine Art sprachlicher Tanz offenbart, „indem es die Tanzbewegung rhythmisch und klanglich nachgestaltet; zugleich aber in der Komposition (Kreis, Ringkomposition) geschlossen ist“.<sup>295</sup>

beginnt im Kreis  
naher Beschauer hastig, hell und heiß  
ihr runder Tanz sich zuckend auszubreiten.<sup>296</sup>

Der runde Tanz wird in einem Kreis von Zuseher\*innen dargeboten und kann somit als Kreis- oder Drehtanz gedeutet werden. Der Kreis der Zuseher\*innen gilt als statisches Moment, das in direkter Opposition zum bewegten, die Grenzen des Raumes, der Tänzerin und der Vorstellungskraft sprengenden Geschehen steht.<sup>297</sup> Der Tanz der spanischen Tänzerin ist in seiner Charakteristik des Drehtanzes als Figur zu verstehen, „in der Anfang und Ende, Werden und Vergehen aufgehoben werden zu einem Dauernden, in der Bewegung des Kreises mit der Ruhe der Kreisfigur [...] zusammentreffen“.<sup>298</sup> Kramer-Lauff fügt hinzu, dass die Figur des Drehtanzes, das Prinzip der Ordnung herstelle, „da sich in ihr alle scheinbar ungeordneten Bewegungen zu einer Gesamtform vereinigen, dadurch, daß die Mitte ihren gemeinsamen Bezugspunkt und Spannungspol bildet“.<sup>299</sup> Sprengel und Kramer-Lauffs<sup>300</sup> Interpretationen zusammenführend, kann postuliert werden, dass der kreisende Tanz der spanischen Tänzerin gleichsam als Ort der apollinischen Ordnung sowie des diesem antagonistisch entgegengestellten dionysischen Rausches, gedeutet werden kann. Ebenjenes Drehtanz setzt Brandstetter mit dem Feuertanz gleich, welcher als literarisches Motiv eine „Poetologie der Metamorphose“ bedient, da er die „Auflösung,

---

<sup>293</sup> Kramer-Lauff 1969, S. 10.

<sup>294</sup> Sprengel 2004, S. 55.

<sup>295</sup> Kramer-Lauff 1969, S. 11.

<sup>296</sup> Rilke 1950, S. 20.

<sup>297</sup> Vgl. Kramer-Lauff 1969, S. 9.

<sup>298</sup> Ebd.

<sup>299</sup> Ebd., S. 10.

<sup>300</sup> Ebd., S. 91: „Der Mittelpunkt der Kreisbewegung ist der Ort, der sowohl ordnende wie rauschhafte Kraft besitzt und zugleich den ganzen Umfang der Zeit punktuell erfahren läßt, die „vollzählige Zeit“, und in sich die Gegensätze von Ruhe und Bewegung vereinigt.“

Verwandlung und Medialität individueller Körperlichkeit und der damit verknüpften Transformation des schöpferischen Subjekts“ symbolisiert.<sup>301</sup> Brandstetter zufolge ist der Tanz der spanischen Tänzerin in doppelter Hinsicht ein Wandlungstanz, da er zum einen als Drehtanz und zum anderen als Feuertanz definiert ist.

Das Gedicht Rilkes kann zu gewissem Grade stellvertretend für den Tanzdiskurs innerhalb der Literaturwissenschaft gelesen werden. Nicht nur bei Kramer-Lauff erscheint der Text als paradigmatisches Beispiel für das Aufeinandertreffen vom vergänglichen körperlichen Phänomen Tanz und dem in der Schrift fixierten sprachlichen Phänomen Literatur. Auch Brandstetter beschreibt in ihrer Texte-Sammlung *Aufforderung zum Tanz* das Gedicht als „eine Exposition der wichtigsten Themenbereiche, die für den Tanz und für Tanz-Texte von Bedeutung sind“.<sup>302</sup> Sie fasst zusammen:

Die Dramaturgie eines Tanzes in Sukzession und Steigerung von Bewegungselementen; den Gegensatz von beherrschter und entfesselter Gebärde, von Disziplin und Ekstase des Tanzes als Modell von Selbstfindung und Selbstverlust des Individuums; die Dualität von Natur und Kultur, von Bewegung und Stillstand, von Augenblick und Dauer im transitorischen Prozeß der Zeichensetzung und Zeichenlöschung; und schließlich das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft, von Bühne und Publikum im Raum, den die rhythmische Bewegung schafft.<sup>303</sup>

Die in Kapitel 4 unternommene theoretische Annäherung an die literarische Motivgeschichte präsentiert diese als äußerst vielfältig. Die ausgewählten Texte illustrierten, wie abwechslungsreich die symbolischen Zuschreibungen in literaturwissenschaftlichen Analysen ausfallen können. Da der Topos des Körpers, wie durch die skizzierende Aufarbeitung der Forschung gezeigt wurde, die Be- und Verhandlung von Themen wie Geschlecht, Identität und Sexualität eröffnet, scheint es mir als äußerst bedeutsam und spannend, Texte, in denen Körper und das mit ihnen einhergehende Verlangen behandelt werden, einer queer-feministischen Lektürestategie zu unterziehen.

---

<sup>301</sup> Brandstetter 1995, S. 246f.

<sup>302</sup> Brandstetter 1993, S. 402.

<sup>303</sup> Ebd., S. 402f.

## 5 Tanz durch (m)eine queer-feministische Linse

Durch einen queer-feministischen Fokus soll die Arbeit schließlich zu einer philosophisch-soziologischen Erkundung der Darstellung des tanzenden Körpers in der deutschsprachigen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts führen. Zur Umsetzung meines Forschungsvorhabens stütze ich mich auf kanonische sowie rezentere Theorien der Gender und Queer Studies.<sup>304</sup> An dieser Stelle werden die grundlegenden Begrifflichkeiten defintorisch umrissen sowie die queer-feministischen Theorien zum kulturellen Phänomen Körper skizziert. Dies ermöglicht eine Darstellung der theoretischen Fundierung und der aus dieser entwickelten Methode, derer ich mich in der Auslegung des Textkorpus bediene.

### 5.1 *Stretching*: Zur Ausdehnung konventioneller Körperkonzeptionen

#### 5.1.1 Judith Butlers Performativitätstheorie – Hinführung

In Anlehnung an Michel Foucault beschreibt Judith Butler den Körper als „Durchgangspunkt der Erfahrung“.<sup>305</sup> Als „Träger und Instrument einer immerwährenden Arbeit“<sup>306</sup> schreibt Foucault dem Körper als Ort der Umlenkung und der Umwertung von diskursiv legitimerter Macht – welche weniger als etwas Statisches, sondern vielmehr als produktives dynamisches Netzwerk betrachtet werden kann<sup>307</sup> – politisches Potential zu. Durch den Körper könne sich das Individuum von den von Normen geprägten identitären Zuschreibungen, die die Macht an ihm unternommen hat, befreien.<sup>308</sup> Nach diesen vorangestellten Überlegungen soll nun, speziell in Hinsicht auf Geschlecht und Sexualität, ein Blick auf gesellschaftliche Machtausübungen und etwaige -umkehrungen am Schauplatz Körper geworfen werden.

---

<sup>304</sup> An dieser Stelle sei klargestellt, dass in der theoretischen Herangehensweise, welche dieser Arbeit zugrunde liegt, die beiden Wissenschaftsdisziplinen, anstatt sie strikt voneinander abzugrenzen, verbunden werden. Hierbei orientiere ich mich an Nina Degele, die in ihrem Einführungswerk zu den Gender-Queer Studies konstatiert: „Dabei kommt es gerade darauf an, die Queer Studies geschlechtstheoretisch abzufedern und die Gender Studies auf queerende Weise zu betreiben. Damit ist gemeint, sie auf ihre unhinterfragten und nicht reflektierten Naturalisierungen hin zu prüfen. Entsprechend geht es [...] weniger um das, was Gender und Queer Studies trennt. Sie als abgrenzbare Disziplinen gegenüber zu stellen entspricht weder deren jeweiligem Anspruch, noch dem Stand der Forschung. Zwar haben sie sich aus unterschiedlichsten historischen Zusammenhängen mit verschiedensten Themen und Interessen entwickelt. Dennoch gibt es so deutliche inhaltliche und personelle Überschneidungen wie auch gemeinsame Fragestellungen, dass es wenig Sinn macht, die historisch unterschiedlich gesetzten Themenschwerpunkte gegen einander auszuspielen.“ Degele, Nina: Gender/Queer Studies. Eine Einführung. Paderborn: Wilhelm Fink 2008, S. 11.

<sup>305</sup> Butler, Judith: Noch einmal: Körper und Macht. In: Honneth, Axel / Saar, Martin (Hg.): Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003b, S. 52-70, S. 57.

<sup>306</sup> Ebd., S. 58.

<sup>307</sup> Vgl. Gunzenhäuser, Randi: Gibt es eine Position außerhalb des Diskurses? Zu Michel Foucault und Donna Haraway. In: Haas, Erika (Hg.): „Verwirrung der Geschlechter“. Dekonstruktion und Feminismus. München / Wien: Profil 1995, S. 73-94, S. 76.

<sup>308</sup> Vgl. Butler 2003b, S. 62.

Im Sinne eines bereits von Simone de Beauvoir in ihrem *Deuxième Sexe* eingeführten konstruktivistischen Ansatzes, der erkenntlich macht, dass es eben keine natürliche, dem Menschen angeborene, homogene Geschlechtsidentität als solche gibt,<sup>309</sup> postuliert Butler in ihrem viel rezipierten Werk *Gender Trouble*: „Geschlecht und Geschlechtsidentität werden stets als regulierende Fiktionen begriffen, die die konvergierenden Machtsysteme der männlichen und heterosexistischen Unterdrückung festigen und naturalisieren.“<sup>310</sup> Äußerungen der Geschlechtsidentität werden durch eine „wiederholte Stilisierung des Körpers, ein Ensemble von Akten, die innerhalb eines äußerst rigiden regulierenden Rahmens wiederholt werden, dann mit der Zeit erstarren und so den Schein der Substanz bzw. eines natürlichen Schicksals des Seienden hervorbringen“, konstituiert.<sup>311</sup> Hier verwendet Butler den Begriff der Performativität: „[D]ie ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkungen erzeugt, die er benennt“.<sup>312</sup> Diskurse sind hierbei, in Anlehnung an Foucault, als normativ zu verstehen. Sie „generieren, um sich selbst unkenntlich zu machen, die Fiktion eines autonomen innerlichen Subjekts sowie einer natürlichen Geschlechterdifferenz“.<sup>313</sup> Es gilt an dieser Stelle die Zitatförmigkeit als relevant herauszustreichen, denn „Performativität ist [...] kein einmaliger »Akt«, [...] sie ist immer Wiederholung einer oder mehrerer Normen; und in dem Ausmaß, in dem sie in der Gegenwart einen handlungsähnlichen Status erlangt, verschleiert oder verbirgt sie die Konventionen, deren Wiederholung sie ist“.<sup>314</sup> Ebenjene Wiederholung des „Drama[s] der Geschlechtsidentität“ ist hierbei als „Re-Inszenierung und ein Wieder-Erleben eines bereits gesellschaftlich etablierten Bedeutungskomplexes“ zu verstehen.<sup>315</sup> Dieser ‚gesellschaftlich etablierte Bedeutungskomplex‘ entspricht dem zuvor zitierten ‚rigiden regulierenden Rahmen‘, welcher mit gesellschaftlichen Codes, Konventionen und Normen einhergeht, die wiederum regionalen, temporalen sowie (sub-)kulturellen Gegebenheiten unterliegen. Ein kulturelles Raster, welches bei Butler als ‚heterosexuelle Matrix‘ konzeptualisiert wird und eng mit der Weltanschauung der Heteronormativität – einem natürlich erscheinenden binären Geschlechtersystem, dem die Annahme von Zweigeschlechtlichkeit zugrunde liegt und das heterosexuelle Begehren privilegiert – verknüpft ist. Die heterosexuelle Matrix bestimmt den Handlungsradius der performativen Identitätskonstruktion. Hierdurch werden dominante Vorstellungen von Körper, Geschlecht und Begehren naturalisiert und aufrechterhalten.

---

<sup>309</sup> Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Reinbek: Rowohlt 1960.

<sup>310</sup> Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp<sup>20</sup> 2019a., S. 61.

<sup>311</sup> Ebd., S. 60.

<sup>312</sup> Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt am Main: Suhrkamp<sup>10</sup> 2019b., S. 22.

<sup>313</sup> Schöbler, Franziska: Einführung in die Gender Studies. Berlin: Akademie Verlag 2008 (Studienbuch Literaturwissenschaft), S. 92.

<sup>314</sup> Butler 2019b., S. 36.

<sup>315</sup> Butler 2019a., S. 206.

Die Instituierung einer naturalisierten Zwangsheterosexualität erfordert und reguliert die Geschlechtsidentität als binäre Beziehung, in der sich der männliche Term vom weiblichen unterscheidet. Diese Differenzierung vollendet sich durch die Praktiken des heterosexuellen Begehrens. Der Akt, die beiden entgegengesetzten Momente der Binarität zu differenzieren, führt dazu, daß sich jeder der Terme festigt bzw. jeweils eine innere Kohärenz von anatomischem Geschlecht (*sex*), Geschlechtsidentität (*gender*) und Begehren gewinnt.<sup>316</sup>

Werden Geschlechtsidentitäten als performativ aufgefasst, so wird das Konzept der Identität als weder einheitliches noch naturgegebenes Ganzes demaskiert. Mittels dieser theoretischen Fundierung kommt die mythische Konstruktion von (geschlechtlichen) Identitäten, den Schein der Naturhaftigkeit kostend, zum Vorschein. Zusammenfassend: Geschlechtsidentität ist nach Butler als ein durch iterative Praktiken diskursiv hervorgebrachtes kulturelles Phänomen zu verstehen.

Außerdem kritisiert Butler „das Konzept eines geschlechtlich determinierten Körpers als Bestandteil der abendländischen Metaphysik der Substanz“.<sup>317</sup> Über einen als performativ zu verstehenden geschlechtlich imprägnierten und indes determinierten Körper konstatiert Butler wiederholt, dass „er keinen ontologischen Status über die verschiedenen Akte, die seine Realität bilden, hinaus besitzt“.<sup>318</sup> Isabell Lorey rezipiert: „Der Körper ist materiell nur über die Materialität des ihn bezeichnenden Zeichens. Damit wird der Körper zum Text.“<sup>319</sup> Nicht nur der Körper ist linguistisch-semiotisch verfasst, auch das biologische Geschlecht, welches an diesem verortet wird, büßt den Anschein einer vorgängigen Materialität ein und gilt als „ein ideales Konstrukt, das mit der Zeit zwangsweise materialisiert wird“.<sup>320</sup>

Es ist nicht eine schlichte Tatsache oder ein statischer Zustand eines Körpers, sondern ein Prozeß, bei dem regulierende Normen das »biologische Geschlecht« materialisieren und diese Materialisierung durch eine erzwungene ständige Wiederholung jener Normen erzielen. Daß diese ständige Wiederholung notwendig ist, zeigt, daß die Materialisierung nie ganz vollendet ist, daß die Körper sich nie völlig den Normen fügen, mit denen ihre Materialisierung erzwungen wird.<sup>321</sup>

Der Körper ist somit als Effekt diskursiver Praktiken kulturell hervorgebracht. Schöblier folgert in ihrer Auseinandersetzung mit Butler, „dass es keinen Körper jenseits seiner zivilisatorischen Zurichtung gibt“.<sup>322</sup> „Der geschlechtliche Leib ist in jeder Hinsicht eine gesellschaftliche Konstruktion, seine Anatomie ein Produkt kultureller Markierungen.“<sup>323</sup> Demzufolge wird der Körper mit Butler zur dynamischen Illusion, zur Fiktion, zur Phantasie.<sup>324</sup> In anderen Worten: Nicht nur die Identität, sondern auch der Körper ist als Effekt von Diskursivität zu verstehen.

---

<sup>316</sup> Butler 2019a., S. 46.

<sup>317</sup> Schöblier 2008, S. 96.

<sup>318</sup> Butler 2019a., S. 200.

<sup>319</sup> Lorey, Isabell: Der Körper als Text und das aktuelle Selbst. Butler und Foucault. In: Feministische Studien: Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung 11/2 (1993), S. 10-23, S. 15.

<sup>320</sup> Butler 2019b., S. 21.

<sup>321</sup> Ebd.

<sup>322</sup> Schöblier 2008, S. 97.

<sup>323</sup> Ebd.

<sup>324</sup> Vgl. Lorey, Isabell: Immer Ärger mit dem Subjekt. Warum Butler provoziert. In: Haas, Erika (Hg.): „Verwirrung der Geschlechter“. Dekonstruktion und Feminismus. München / Wien: Profil 1995, S. 19-34, S. 26ff.

Butler verwendet den Begriff der *gender performance*, um diese Praxis, der diskursive Regeln zugrunde liegen und die somit eine „Reiteration gesellschaftlicher Normen“<sup>325</sup> darstellt, zu definieren. „Performanzen sind von institutionellen, kulturellen, sozialen und politischen Normen geprägte Rituale, die eben diese Normen, auf denen sie basieren auch konstituieren und perpetuieren.“<sup>326</sup> Die Zitathaftigkeit geschlechtlicher *performances* trägt schlussendlich dazu bei, dass Normen sich durchsetzen und somit die gesellschaftliche Wirklichkeit dominieren. Geschlechtsidentitäten und Körper sind jedoch, wie oben angeführt, instabil. Ebenjene Instabilität eröffnet schließlich subversive Räume. So konstatiert Butler: „Es sind sogar die durch diesen Prozeß hervorgebrachten Instabilitäten, die Möglichkeiten der Re-Materialisierung, die einen Bereich kennzeichnen, in dem die Kraft des regulierenden Gesetzes gegen dieses selbst gewendet werden kann, um Neuartikulationen hervorzutreiben, die die hegemoniale Kraft eben dieses Gesetzes in Frage stellen.“<sup>327</sup> Mit alternativen Formen der *gender performance*, wie sie beispielsweise in der Travestie oder in Tänzen, wie dem aus der New Yorker *ballroom culture* entsprungenen *Voguing*, aufzufinden sind, ließe sich ein Umweg um das sich ständig wiederholende, einengende und repressive Skript der hegemonialen Heteronormativität finden.<sup>328</sup> Durch Travestie zeigt sich, so Butler in Anlehnung an Esther Newton, dass „die Geschlechtsidentität eine [...] Imitation [ist], zu der es kein Original gibt.“<sup>329</sup> Hier verweist sie auf das subversive Potential der Travestie:<sup>330</sup> „Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz“.<sup>331</sup> Demzufolge ermöglicht Travestie exemplarischen Einblick in die Konstruiertheit von Geschlecht, indem sie die dieser zugrunde liegende Imitationsstruktur offenlegt.<sup>332</sup> Durch Travestie wird also das Geschlecht der Geschlechtsidentität als „Schauplatz unaufhörlichen politischen Spiels“<sup>333</sup> sichtbar gemacht. Jagose fasst in ihrer Diskussion Butlers zusammen, dass die Travestie als theatralische Spiel- und Kunstform „eine wirkungsvolle kulturelle Vorlage [bietet], um diejenigen Annahmen zu

---

<sup>325</sup> Bauer, Karin: »Manchmal wird es mir peinlich, meinen eigenen Atem zu hören«. Gescheiterte Performanzen des ver-rückten Körpers in Unica Zürns Prosa. In: Prutti, Brigitte / Wilke, Sabine (Hg.): Körper – Diskurse – Praktiken. Zur Semiotik und Lektüre von Körpern in der Moderne. Heidelberg: Synchron 2003, S. 253-273, S. 254.

<sup>326</sup> Ebd.

<sup>327</sup> Butler 2019b, S. 21.

<sup>328</sup> Mit Umweg meine ich jedoch keinesfalls eine Auflösung der heterosexuellen Matrix, denn, wie Bauer betont, besteht „[d]ie Möglichkeit einer verändernden Praxis [...] für das konstruierte, fiktive »Ich« nicht außerhalb des Kontexts der reiterativen Performanz – ein Außerhalb gibt es nicht –, sondern nur innerhalb der reiterativen Akte und Gesten durch eine variierende, von den Normen abweichende Performanz“. Bauer 2003, S. 264.

<sup>329</sup> Butler, Judith: Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität. In: Kraß, Andreas (Hg.): Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003a, S. 144-168, S. 156.

<sup>330</sup> Hierbei sei das Wort ‚Potential‘ hervorgehoben. In *Körper von Gewicht* warnt Butler nämlich davor von einer „zwangsläufigen Verbindung zwischen *drag* und Subversion“ auszugehen, da *drag* mitunter auch zur „Reidealisierung übertriebener heterosexueller Geschlechtnormen“ führen kann. Butler 2019b, S. 178.

<sup>331</sup> Butler 2019a, S. 202.

<sup>332</sup> Butler 2019b, S. 178.

<sup>333</sup> Butler 2003a, S. 167.

dekonstruieren, die bestimmte Geschlechter und Sexualitäten privilegieren, indem sie ihnen ‚Natürlichkeit‘ und ‚Ursprünglichkeit‘ zuschrieben“.<sup>334</sup>

Butlers Konzept der Performativität ermöglicht eine kritische Reflexion der praktischen Konstruktion von Geschlechtsidentität AM und DURCH den Körper: „[D]ie Akte, Gesten und Begehren erzeugen den Effekt eines inneren Kerns oder einer inneren Substanz; doch erzeugen sie ihn *auf der Oberfläche* des Körpers, und zwar durch das Spiel der bezeichnenden Abwesenheiten, die zwar auf das organisierende Identitätsprinzip hinweisen, aber es niemals enthüllen.“<sup>335</sup> Im Zuge ihrer Analyse verwendet sie den Begriff ‚leibliche Zeichen‘, was wiederum die performative Natur der Identitätskonstruktion betont: Identität wird hier als „durch leibliche Zeichen und andere diskursive Mittel hergestellte und aufrechterhaltene Fabrikation[]/Erfindung[]“ konzipiert.<sup>336</sup> An das Phänomen des Körpers heranzoomend, lässt sich also von Butler mitnehmen, dass öffentliche gesellschaftliche Diskurse sowie „öffentliche[] Regulierung[en] von Phantasie“ durch die „Oberflächenpolitik des Körpers“ zum Ausdruck kommen.<sup>337</sup> Prutti und Wilke schlussfolgern prägnant: „Laut Butler müssen wir den menschlichen Körper als Ort der Dramatisierung kultureller Phantasien – inklusive der Vorstellung von Geschlechtszugehörigkeit – begreifen.“<sup>338</sup> Die Oberfläche des Körpers ist demnach bis zu den Rändern mit reglementierenden Einschreibungen, was u.a. Sexualität, Geschlecht und Begehren betrifft, vollgekritzelt.

Im Zuge ihrer Analysen denkt Butler dekonstruktivistisch, „insofern sie immer wieder auf Brüche und Instabilitäten vermeintlich sicherer und eindeutiger Diskurse schaut.“<sup>339</sup> Eine Reflexion über performative Hervorbringungen von normativen Geschlechtsidentitäten führt schließlich dazu, dass Naturalisierungen vermeintlich stabiler Geschlechtsidentitäten infrage gestellt werden. Denn „die »Einheit« der Geschlechtsidentität ist Effekt eines Regulierungsverfahrens, das durch die Zwangsheterosexualität eine einförmige geschlechtlich bestimmte Identität (*gender identity*) zu schaffen versucht“.<sup>340</sup> Insofern Butlers Theorien dazu beitragen Heterosexualität als Instabilität zu entlarven, wird ihr Werk äußerst bedeutend für die Queer Theories.<sup>341</sup> Es kann argumentiert werden, dass Butlers scharfe Kritik an der Kohärenz von Geschlechtsidentitäten – gesellschaftlicher sowie körperlicher Natur – einen Paradigmenwechsel im wissenschaftlichen Gender-Diskurs eingeleitet hat. Dies trug u.a. dazu bei, dass gängige feministische Theorien, welche

---

<sup>334</sup> Jagose, Annamarie: Queer Theory. Eine Einführung. Deutsche Ausgabe, übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Genschel, Corinna / Lay, Caren / Nancy Wagenknecht und Volker Woltersdorff. Berlin: Querverlag 2001, S. 111.

<sup>335</sup> Butler 2019a., S. 200.

<sup>336</sup> Ebd.

<sup>337</sup> Ebd.

<sup>338</sup> Prutti, Brigitte / Wilke, Sabine: Vorwort. In: Prutti, Brigitte / Wilke, Sabine (Hg.): Körper – Diskurse – Praktiken. Zur Semiotik und Lektüre von Körpern in der Moderne. Heidelberg: Synchron 2003, VII-XV, S. VII.

<sup>339</sup> Degele 2008, S. 106.

<sup>340</sup> Butler 2019a., S. 58.

<sup>341</sup> Vgl. Jagose 2001, S. 108.

stark von den Debatten um Gleichheit und Differenz geprägt waren, zunehmend von dekonstruktivistischen Theorieansätzen abgelöst wurden.<sup>342</sup>

### 5.1.2 Donna Haraway und Körper jenseits des Humanen

Eine weitere poststrukturalistisch orientierte Theoretikerin, welche in einer Skizzierung gendertheoretischer Identitätskritik und alternativer Körperkonzeptionen nicht fehlen darf, ist die Nordamerikanerin Donna Haraway. Von einem partiellen Selbst ausgehend, das nie ursprünglich war, nie vollendet und ganz sein wird und immer im Begriff ist sich zu konstruieren und zusammenzustückeln, entwirft Haraway das Modell des ‚*Cyborg Feminism*‘,<sup>343</sup> das u. a. dem ‚*pleasure in the confusion of boundaries*‘ verschrieben ist.<sup>344</sup> Ihre programmatische Schrift *A Cyborg Manifesto* ist Sprachrohr eines heterogenen, hybriden, widersprüchlichen Subjekts, dessen Körpergrenzen verschwimmen.<sup>345</sup> Für eben jene Subjektposition des späten 20. Jahrhunderts dient das Cyborg als Allegorie. „A cyborg is“: „a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as creature of fiction“,<sup>346</sup> „a creature in a postgender world, [...] the awful apocalyptic *telos* of the West’s escalating dominations of abstract individuation, an ultimate self untied at last from all dependency, a man in space“;<sup>347</sup> „resolutely committed to partiality, irony, intimacy, and perversity [...] oppositional, utopian and completely without innocence“.<sup>348</sup> Sie ergänzt: „By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs.“<sup>349</sup> Gunzenhäuser formuliert die Beschaffenheit und das gesellschaftliche Potential des Haraway’schen Cyborg wie folgt:

Das Cyborg ist von seiner Herkunft und seinem Stellenwert her eine hybride Gestalt, es ist nicht eindeutig einzuordnen. Es durchbricht ganz offensichtlich alle diskursiven Ordnungen: Weder ist es Maschine noch Organismus, weder Realität noch Fiktion. Es besitzt keine eindeutige Gestalt, ist prozeßhaft. Es ist ein Konstrukt, steht aber gerade darum für die Möglichkeit, die Welt zu ändern, und zwar deshalb, weil es das Konstrukt der Erfahrung von Frauen neu erfasst.<sup>350</sup>

„Unser Selbst löst sich auf in Kreaturen hinein, die wiederum nicht nur aus Fleisch und Blut bestehen, sondern auch aus ‚verkleideten‘ Maschinen, aus Kommunikationssystemen und Texten.“<sup>351</sup> Da sie „aus verschiedensten Geschlechtern, Identitäten, Nicht-Identitäten, Soft- und Hardwareteilen zu etwas zusammengesetzt sind, was jeweils weder wiederholbar noch in die

---

<sup>342</sup> Vgl. Lorey 1995, S. 25.

<sup>343</sup> Vgl. Gunzenhäuser 1995, S. 81.

<sup>344</sup> Haraway, Donna: *A Manifesto for Cyborgs*. In: Meyers, Diana Tietjens (Hg.): *Feminist Social Thought: A Reader*. New York / London: Routledge 1997, S. 502-531, S. 503.

<sup>345</sup> Vgl. Gunzenhäuser 1995, S. 82f.

<sup>346</sup> Haraway 1997, S. 502.

<sup>347</sup> Ebd., S. 503.

<sup>348</sup> Ebd., S. 504.

<sup>349</sup> Ebd., S. 503.

<sup>350</sup> Gunzenhäuser 1995, S. 83.

<sup>351</sup> Ebd.

vorherigen Zustände rückführbar ist“;<sup>352</sup> vermögen Cyborgs, die Ordnung der Diskurse auf den Kopf zu stellen.

Für das Forschungsvorhaben vorliegender Arbeit wird das Cyborg insbesondere dadurch interessant, da seine „Existenz [...] Grenzziehungen generell in Frage“ stellt.<sup>353</sup> Grenzziehungen, welche in einer essentialistischen Sicht auf die Welt mittels Körper begründet und die gleichermaßen an ebenjenem Körper vollzogen werden (z.B. „Grenze zwischen menschlichem und tierischem Körper, zwischen belebtem Körper und Maschine, zwischen Körper und Geist, zwischen den Körpergeschlechtern, zwischen Natur und Kultur“<sup>354</sup>). Das *Cyborg Manifesto* stellt in diesem Sinne eine Absage an Dualismen der abendländischen Kultur dar,<sup>355</sup> denn: „they have all been systemic to the logics and practices of domination of women, people of color, nature, workers, animals – in short, domination of all constituted as *others*“.<sup>356</sup> Als Wesen der Hybridität – als ‚Drittes‘ – steht das Cyborg außerhalb der Logik und stellt sich den durch Macht strukturierten binären Oppositionen gegenüber quer, wodurch es diese gleichsam herausfordert.<sup>357</sup> Lasker-Schülers Prosatextstelle *Ich tanze in einer Moschee* aus 1907, auf welche ich in der Analyse zu sprechen komme, enthält bereits Elemente des fluiden, zerstückelten, cyborg’schen Seins.

Eine Haraway’sche Cyborg-Politik stellt ein zutiefst kommunikationskritisches Unterfangen dar, das auf die Unmöglichkeiten menschlicher Sprache – welche unter dem Zeichen des Phallogozentrismus steht – verweist: „Cyborg politics is the struggle for language and the struggle against perfect communication, against the one code that translates all meaning perfectly, the central dogma of phallogocentrism.“<sup>358</sup> Ein Jahrhundert, das – wie in Kapitel 4 dargestellt – in einer Sprachkrise eröffnet wurde, erlebt schließlich ein gesellschaftspolitisch motiviertes sprach-, zeichen- und kommunikationskritisches Finale.

## 5.2 Queer Theorie

Da es sich bei den Queer Studies um eine Theorie handelt, die u.a. auf Pluralität, heterogene Perspektiven und das Hinterfragen von Machtstrukturen abzielt, sei an dieser Stelle erwähnt, dass es auf wissenschaftlicher Ebene eines Bewusstseins über die unterschiedlichsten theoretisch-methodischen Vorgehensweisen bedarf. Die Linse, mithilfe derer ich mich meiner Fragestellung annähere, ist somit immer durch meine eigenen Lebens- und Leseerfahrungen, d.h. mein persönliches Verständnis von ‚queer‘, den Texten, die mir begegnen, und den Theoretiker\*innen,

---

<sup>352</sup> Gunzenhäuser 1995, S. 85.

<sup>353</sup> Ebd.

<sup>354</sup> Ebd., S. 87.

<sup>355</sup> Haraway 1997, S. 525.

<sup>356</sup> Ebd., S. 522f.

<sup>357</sup> Vgl. Babka / Posselt 2015, S. 61.

<sup>358</sup> Haraway 1997, S. 522.

die ich zu Rate ziehe, geprägt. Es ist demnach keineswegs eine allumfassende, repräsentative Definition des Begriffs ‚queer‘, seiner Theorie und der Methode des Queer Reading zu erwarten, sondern vielmehr eine Zusammenstellung meiner Einsichten, die ich im durchque(e)ren der theoretischen Textlandschaft für mich erlangt habe und die sich für meine Interpretation fruchtbar machen lassen.

Im Vergleich zu den Gender Studies stellen die Queer Studies eine relativ junge Disziplin dar, welche im französischen Poststrukturalismus verwurzelt ist und sich als identitätskritische<sup>359</sup> Praxis primär dem Hinterfragen wirklichkeitserzeugender Konzepte und Kategorien resp. dem Dekonstruieren kulturell hergestellter Naturalisierungen widmet.<sup>360</sup> Vom anglofonen Sprachraum ausgehend, verbreitete sich die Disziplin ab den 1990er Jahren. Es erscheint notwendig zu erwähnen, dass die Queer Studies die Gender Studies keineswegs ablösen, sondern in fortlaufender Verbindung mit feministischen Fragestellungen und deren Agenda stehen.<sup>361</sup> Hanna Hacker betont, dass sich Queer als „radikal dekonstruktive Haltung gegenüber Sexualität/en, Geschlecht/ern und Begehren [...] stets auch mit einer feministischen Perspektive verbünden [muss], mit Kämpfen und Konzepten von Frauen(befreiungs)bewegungen“.<sup>362</sup> Dementsprechend widmet die Kulturwissenschaftlerin Mimi Marinucci der ‚Intimate Connection between Queer and Feminist Theory‘ ein Buch mit dem Titel *Feminism is Queer*. Hierin schlägt sie auf unterhaltsame Weise eine informative Brücke zwischen Popkultur, politischem Aktivismus und Wissenschaft. Sie argumentiert: „There is an unmistakable sense of solidarity linking concern about women’s issues and concern about lesbian, gay, bisexual, and transgender issues [...] this solidarity seems born of a deep understanding that the oppression of women and the suppression of lesbian, gay, bisexual, and transgender existence are deeply intertwined.“<sup>363</sup>

Das englische Wort ‚queer‘ umfasst in seiner ursprünglichen Semantik negativ konnotierte Bedeutungen, wie „seltsam, komisch, unwohl, gefälscht [und] fragwürdig“.<sup>364</sup> Der Begriff wird ab den 1990er Jahren zunehmend positiv konnotiert und u.a. als affirmative Selbstbezeichnung

---

<sup>359</sup> Identitätskritik bedeutet hier die Ablehnung der Idee eines fixierten, einheitlichen, kohärenten, sich selbst identischen Subjekts. Einer der Gründe der kritischen Einstellung gegenüber dem Konzept der Identität ist, dass von einem auf Trennung und Zersplitterung beruhendem und somit Ausschließung generierendem Phänomen ausgehend, keine politische Agenda der Solidarität verfolgt werden kann. Vgl. Degele 2008, S. 108f.

Diese Ansicht hat jedoch gerade in Hinblick auf den politischen Nutzen von Identitätskategorien zahlreiche Debatten um die (Un-)Sichtbarmachung von Lesben und Schwulen und derer politischer Errungenschaften ausgelöst. Siehe z.B. Jagose 2001, S. 142-159.

<sup>360</sup> Vgl. Degele 2008, S. 11.

<sup>361</sup> Vgl. u.a. Kauer, die postuliert, dass einem queeren Blick „eine Kenntnis grundlegender Gendertheorie“ vorausgesetzt ist. Kauer, Katja: Queer lesen: Anleitung zu Lektüren jenseits eines normierten Textverständnisses. Tübingen: Narr Francke Attempo 2019, S. 11.

<sup>362</sup> Hacker, Hanna: Nachdenken über Eingriffe ins Fremde. Schöne Theorien haben schöne Namen, aber ... In: Hacker, Hanna: Queer Entwickeln. Feministische und postkoloniale Analysen. Wien: Mandelbaum Kritik & Utopie 2012, S. 8-22, S. 9.

<sup>363</sup> Marinucci, Mimi: *Feminism is Queer. The Intimate Connection between Queer and Feminist Theory*. London / New York: Zed Books 2010, S. 106.

<sup>364</sup> Degele 2008, S. 11.

verwendet. Das Verb *to queer* kann als Akt der Verstörung, der Irreführung, der Irritation übersetzt werden. Degele macht darauf aufmerksam, dass „to queer [...] damit zu tun [hat], etwas oder jemanden aus dem Gleichgewicht, aus seiner selbstverständlichen Ordnung zu bringen“.<sup>365</sup> Eine genauere Betrachtung des Wortes ‚queer‘ macht deutlich, dass bereits dem Begriff selbst eine Verweigerung gegenüber klaren Konzepten, Zuschreibungen und Definitionen innewohnt.<sup>366</sup> Folglich: „Indem es sich weigert, eine feste Form anzunehmen, hält queer eine Beziehung aufrecht zum Widerstand gegen alles, was das Normale auszeichnet.“<sup>367</sup> Somit ist Queer „immer eine Identitätsbaustelle, ein Ort ständigen Werdens“.<sup>368</sup>

Jagose leitet die queere wissenschaftliche Agenda in ihrem 1996 erstmals erschienen Text *Queer Theory* wie folgt ein:

Allgemein gesagt, beschreibt queer Ansätze oder Modelle, die Brüche im angeblich stabilen Verhältnis zwischen chromosomalem, gelebtem Geschlecht (*gender*) und sexuellem Begehren hervorheben. Im Kampf gegen die Vorstellung von Stabilität – die vorgibt Heterosexualität sei ihre Ursache, während sie tatsächlich ihre Wirkung ist – lenkt queer den Blick dahin, wo biologisches Geschlecht (*sex*), soziales Geschlecht (*gender*) und Begehren nicht zusammenpassen.<sup>369</sup>

An dieser Stelle sei ebenfalls Andreas Kraß' einleitende Definition zitiert, welche dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Queer Denken: Gegen die Ordnung der Sexualität*, einer bedeutsamen Publikation der Queer Theorie für den deutschsprachigen Raum, vorangestellt ist:

Queer Theory und ihre Anwendung in den Queer Studies zielen, um vorerst nur einige Schlagwörter zu nennen, auf die Denaturalisierung normativer Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit, die Entkoppelung der Kategorien des Geschlechts und der Sexualität, die Destabilisierung des Binarismus von Hetero- und Homosexualität sowie die Anerkennung eines sexuellen Pluralismus, der neben schwuler und lesbischer Sexualität auch Bisexualität, Transsexualität und Sodomasochismus einbezieht.<sup>370</sup>

Indem sie daran erinnert, dass es nicht das eine Verständnis von Queer gibt, macht Gudrun Perko auf die mannigfachen Zugänge zu Queer (Theory) aufmerksam und veranschaulicht im Zuge dessen die grundlegenden Gemeinsamkeiten:

Trotz Unterschieden, ist den divergierenden Richtungen von Queer Theory die kritische Bezugnahme auf eine gesellschaftliche Wirklichkeit gemein, in der nicht allen Menschen die gleichen Rechte zukommen, in der nicht alle die gleichen Möglichkeiten der Partizipation an gesellschaftlichen (d.h. sozialen, ökonomischen, politischen, kulturellen, institutionellen) Ressourcen haben, in der strukturelle Ausgrenzung und Diskriminierung von Menschen über bestimmte gesellschaftliche Regulativa verankert sind, über die ihr Status bestimmt wird. Insofern setzen Queer Studies bei Gesellschaftsanalysen an, denen es um das Aufzeigen von Macht- und Ohnmachtsstrukturen geht, die instituierte Hierarchien und damit verbunden eindeutige Identitätsmodelle radikal infrage stellen und so Macht-, Herrschafts- und Gewaltverhältnisse in den

---

<sup>365</sup> Degele 2008, S. 11.

<sup>366</sup> Jagose beschreibt ‚queer‘ als einen Begriff im stetigen „Wandel“, dem „gerade die Unbestimmtheit, die Elastizität“ „wesentlich“ ist; „denn Unbestimmtheit gehört zu seinem vielbeschworenen Charme –“. Jagose 2001, S. 13f.

<sup>367</sup> Ebd., S. 128.

<sup>368</sup> Ebd., S. 165.

<sup>369</sup> Ebd., S. 15.

<sup>370</sup> Kraß, Andreas: Queer Studies. Eine Einführung. In: Kraß, Andreas (Hg.): Queer Denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003b, S. 7-28, S. 18.

Mittelpunkt der Auseinandersetzung stellen, um deren Auflösung sie durch das Aufzeigen verschiedener Lebensweisen und die Setzung von Alternativen bemüht sind.<sup>371</sup>

Marinucci findet hingegen folgende Worte, um die Disziplin einleitend zu skizzieren: „Queer theory, which trades essentialism and semantic atomism for social constructivism and semantic holism, recognizes that meaning is conveyed not by definitions of individual terms but by contextual relations between and among various terms.“<sup>372</sup> Hierbei soll die naturalisierte Ordnung der gesellschaftlich konstruierten Oppositionspaare männlich/weiblich sowie homosexuell/heterosexuell infrage gestellt und somit ein Stück weit dekonstruiert werden: Eine Absage an „heteronormative Binarismen“.<sup>373</sup>

Degele sichtet in ihrer Einleitung in Gender/Queer Studies drei basale Strömungen queer-feministischer Theoriebildung: 1) strukturorientierte Gesellschaftskritik (Geschlecht als soziokulturelles Phänomen), 2) interaktionistischer Konstruktivismus (Geschlecht als soziales, interaktiv hergestelltes Konstrukt) und den 3) diskurstheoretischen Dekonstruktivismus (Geschlecht als Ordnungsprinzip).<sup>374</sup> Im Fokus meines Forschungsinteresses liegt die dritte Strömung. Diese befasst sich mit der Ebene des Sprachlichen und versteht Diskurse als realitätsstiftende, performativ hervorgebrachte Sprechakte, welchen symbolische gesellschaftliche Ordnungen und die mit diesen einhergehenden Machtmechanismen zugrunde liegen.<sup>375</sup> Die in der Literaturwissenschaft verwendete Methode der textkritischen Dekonstruktion setzt es sich zum Ziel, die „hegemoniale[n], durch Normen und Zwänge geprägte[n] Machtverhältnisse in Diskursen“ kritisch zu beleuchten und in weiterer Folge die „Hierarchie des Textes um[zustürzen, ja sogar [zu] zerschlagen“.<sup>376</sup> Mittels Dekonstruktion kann somit „die Konstitution der (angeblichen) Geschlechtsidentitäten, Männlichkeit und Weiblichkeit in ihrer hierarchisierenden Opposition“ gedacht, exponiert, analysiert und subvertiert werden, wodurch „das in der Logik der Identität Verdrängte der unentscheidbaren Differenzen“ zum Ausdruck kommt.<sup>377</sup>

Die Queer Studies verfolgen folgende groben Ziele: Begriffs- und Kategorienkritik, Identitätskritik und Heteronormativitätskritik.<sup>378</sup> Als Reaktion auf die „Diktatur der Heterosexualität“<sup>379</sup> verschreiben sie sich einer „Frageperspektive, die alle kulturwissenschaftlichen Fächer übergreift“.<sup>380</sup> Es geht um die Bemühung, „Brüche zwischen den Kategorien, welche die

---

<sup>371</sup> Perko, Gudrun: Wissenschaftstheoretische Grundlagen zu Queer Theory als Hintergrundfolie zu Queer Reading. In: Babka, Anna / Hochreiter, Susanne (Hg.): Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen. Göttingen: V&R unipress 2008, S. 69-87, S. 70.

<sup>372</sup> Marinucci 2010, S. 33.

<sup>373</sup> Kraß 2003b, S. 24.

<sup>374</sup> Degele 2008, S. 14f.

<sup>375</sup> Vgl. u.a. Gunzenhäuser 1995, S. 74ff.

<sup>376</sup> Degele 2008, S. 103.

<sup>377</sup> Menke 1995, S. 42.

<sup>378</sup> Vgl. Degele 2003, S. 43f.

<sup>379</sup> Kraß 2003b, S. 7ff.

<sup>380</sup> Ebd., S. 20.

Heterosexualität stützen,“ sichtbar zu machen.<sup>381</sup> Queer denkt also über die bis dato als konventionell geltenden Möglichkeiten der (*gendered*) *identity* hinaus, indem es beispielsweise Intersexpersonen, Transpersonen, Personen, deren sexuelles Verhalten (okkasionell) nicht ihrer sexuellen Identität entspricht, Cyborgs, Drags, Menschen mit Cross-Identitäten, Plurisex-Identitäten, Nicht-Identitäten, Nicht-Norm Identitäten u.v.m., miteinbezieht.<sup>382</sup> Myriaden von Möglichkeiten non-normativer geschlechtlicher und sexueller Seinsformen und deren Uneindeutigkeit und Unabgeschlossenheit berücksichtigend, sind die Queer Theorien, wie bereits erläutert, bemüht Hierarchisierungen und Binarismen jeglicher Art herauszufordern.<sup>383</sup>

Stränge der Queer Studies verlassen zunehmend das Terrain der Geschlechts- und Sexualitätsfragestellungen und beschäftigen sich im Sinne der Intersektionalität mit diversen Formen der Non-Normativität, inklusive deren gesellschaftlichen Sanktionierungen, und sind bestrebt, Leerstellen im kulturellen Diskurs zu sichten.<sup>384</sup> Queer kann als Ansatz verstanden werden, „der an einer umfassenden Gerechtigkeitsperspektive orientiert ist, der nach dem Zusammenhang von Identitätskonstruktionen und der Ausbildung sozialer Hierarchien fragt und der für die soziale Anerkennung nicht-hierarchischer Verschiedenheit kämpft“. <sup>385</sup> Ziel der Queer Studies ist es, mitunter ein herrschafts- und normkritisches Denken jenseits essenzialisierender (Selbst)Kategorisierungen und den damit einhergehenden identitären Fixierungen zu kultivieren und somit mit Macht ausgestattete Normalitäten zu dekonstruieren. Hierbei wird das Konzept der Identität erneut von Bedeutung, denn „Queer Theorien richten den Blick auf Grundstrukturen und Wurzeln einer mit Identität operierenden Ordnung, und formulieren Kritik gegen *alle* eindeutigen und vermeintlich natürlichen Identitäten und Identitätspolitikern.“<sup>386</sup>

Die Queer Theories sind stark von identitätskritischen Wissenschaftspraxen beeinflusst. In Anlehnung an den Poststrukturalismus wird Identität zunehmend als problematisch, heterogen, wandelhaft und konstruiert konzeptualisiert, was ein Bewusstsein für die „Begrenztheit von Identitätskategorien“ bildet.<sup>387</sup> Jagose veranschaulicht: „Die Ausbreitung des Diskurses um queer wurde teilweise von der Einsicht ermöglicht, daß Identitäten fiktiv sind, das heißt Produkte und Produzentinnen von materiellen Auswirkungen, aber trotzdem auch willkürlich, zufällig und ideologisch motiviert.“<sup>388</sup> Dementsprechend betont Perko den bedeutsamen Faktor des kulturellen Kontext: „Wesentlich ist hier [...], dass Identität nie ohne Gesellschaft existiert, dass also in einer

---

<sup>381</sup> Jagose 2001, S. 15.

<sup>382</sup> Vgl. Marinucci 2010; vgl. Perko 2008, S. 74f.

<sup>383</sup> Vgl. Marinucci 2010, S. 33; vgl. Perko 2008, S. 75.

<sup>384</sup> Vgl. Sedgwick, Eve Kosofsky: *Tendencies*. Durham: Duke University Press 1993, S. 9; vgl. Jagose 2001, S. 126f.

<sup>385</sup> Engel, Antke: Lust auf Komplexität. Gleichstellung, Antidiskriminierung und die Strategie des Queeriversity. In: *Feministische Studien: Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung* 31/1 (2013), S. 39-45, S. 39.

<sup>386</sup> Perko 2008, S. 82.

<sup>387</sup> Jagose 2001, S. 101.

<sup>388</sup> Ebd., S. 164.

Gesellschaft bestimmte Vorstellungen von Identität institutionalisiert sind, die im gesellschaftlich-geschichtlichen Imaginären seine Verankerung finden, von vielen internalisiert ist und schließlich überlebensnotwendig wird.<sup>389</sup> Babka macht auf die dem Postkolonialismus und den Queer Studies gemeine Auffassung des Subjekts aufmerksam: „Das Subjekt wird als dynamischer Kreuzungspunkt sexueller, geschlechtlicher, klassenabhängiger, ethnischer Identifikationen konzeptualisiert, die durch Ausschließung und Verwerfung bestimmter Lösungen innerhalb existierender Machtstrukturen konstituiert werden.“<sup>390</sup> Im Rückgriff auf Roland Barthes erinnert Jagose daran, dass Identität als „kulturelle Phantasie“ oder „mythologische Konstruktion“ betrachtet werden kann.<sup>391</sup> Dabei ist zu betonen, dass diese dadurch jedoch keinesfalls ihre kulturelle Signifikanz einbüßt. Denn die Anpassung an konventionelle Vorstellungen von Identität zieht schließlich gesellschaftliche Vorteile mit sich. Oder anders betrachtet: „Je »abweichender« Identitätsmerkmale davon sind, desto vehementer ist eine\_r an die Peripherie verwiesen, mit Marginalisierung, Ausgrenzung, Diskriminierung etc. konfrontiert.“<sup>392</sup>

Identität dient so der Aufrechterhaltung einer bestimmten Ordnung, der Stabilisierung des Ich/Selbst/Ego, einer bestimmten Gruppe, eines bestimmten Teiles der Gesellschaft. Identitätspolitisch, d.h. politisch im Zeichen von Identität, wird diese bestimmt und eine bestehende, mehr oder minder homogene Ordnung aufrechterhalten, die die einen ein-, die anderen ausschließt, den einen nützt, den anderen schadet.<sup>393</sup>

Identität lässt sich folglich als kulturelle Phantasie, mit äußerst realen gesellschaftspolitischen Implikationen verstehen. Somit erscheint es also wenig überraschend, dass manche Stränge der Queer Studies einer identitätskritischen Agenda verschrieben sind, die die Grenzen der Vorstellung eines homogenen Ich sprengen. „Entgegen der Auffassung, das Subjekt sei eine mit sich selbst identische Einheit, wird das Subjekt in seiner Mehrdimensionalität, Unbestimmtheit, Unabgeschlossenheit und in seinen vielschichtigen Dimensionen beschrieben.“<sup>394</sup> Ihr Einleitungswerk abschließend resümiert Jagose: „Wie manche postmoderne Architektur stülpt es [Queer] Identität von innen nach außen um und zeigt sein Trägerskelett an der Oberfläche.“<sup>395</sup>

Dies betrifft nicht nur das Konstrukt der Identität, sondern auch das des Körpers. Babka betont, dass Queertheoretiker\*innen „die Integrität des Körpers [hinterfragen] und [...] neue Denkmodelle zur Disposition [stellen], die die Fragmentierung und Dezentrierung des Körpers reflektieren“.<sup>396</sup> So spekulieren queere Ansätze auf ein neues Verständnis der Grenzen des menschlichen Körpers und laden in die Sphären des Posthumanen ein. Halberstam und Livingston

---

<sup>389</sup> Perko 2008, S. 81.

<sup>390</sup> Babka 2009, S. 4.

<sup>391</sup> Jagose 2001, S. 103.

<sup>392</sup> Perko 2008, S. 81.

<sup>393</sup> Ebd.

<sup>394</sup> Ebd.

<sup>395</sup> Jagose 2001, S. 165f.

<sup>396</sup> Babka 2009, S. 3.

beziehen sich auf Haraway, wenn sie posthumane Körper wie folgt beschreiben: „Posthuman bodies are not slaves to masterdiscourses but emerge at nodes where bodies, bodies of discourse, and discourses of bodies intersect to foreclose any easy distinction between actor and stage, between sender/receiver, channel, code, message, context.“<sup>397</sup> In seiner monströsen Form positioniert sich dieser Körper zwischen dem Jetzt, der Vergangenheit und der Zukunft und lässt deren chronologische Grenzen zunehmend verschwimmen.<sup>398</sup> Die Tatsache, dass es sich um einen Körper handelt, der nichtmehr festzumachen ist, der Neben der äußerlichen Differenz zu anderen auch die innerliche Differenz zu sich selbst thematisiert,<sup>399</sup> macht den posthumanen Körper zu einem queeren Körper: „The posthuman body is a technology, a screen, a projected image; it is a body under the sign of AIDS, a contaminate body, a deadly body, a techno-body; it is, as we shall see a queer body.“<sup>400</sup> Außerdem postulieren Halberstam und Livingston ein Ende der Eingebettetheit menschlicher Körperlichkeit in ‚the family of man‘: „The human body itself is no longer part of “the family of man“<sup>401</sup> but of a zoo of posthumanities.“<sup>402</sup> Weiters ist es der bereits des Öfteren thematisierte verfremdende Effekt von Queer, der posthumane Körper zu queeren Körpern macht: „The posthuman body *intrigues* rather than desires; it is intrigued and is intriguing just as it is queer: not as an identity but because it *queers*. Queering makes a postmodern politics out of the modernist aesthetics of ‘defamiliarization’.“<sup>403</sup> So entstehen neue Seinsweisen und neue Subjekte, die einen breiten Fragehorizont in Hinblick auf Körperlichkeit eröffnen. Babka resümiert: „Queer Studies und der so genannte *Cyberfeminism* reformieren/reformulieren den Begriff des Subjekts auf entscheidende Weise, indem sie die Kohärenz des Körpers und der Geschlechtsidentität in Frage stellen und neue Denkmodelle bestreiten, die die Fragmentierung und Dezentrierung des Körpers reflektieren.“<sup>404</sup> Sie verweist auf hybride Körperlichkeiten wie eben den *posthuman-body*, den Cyborg, das Monster oder den Hermaphrodit, durch welche Körper, sowie die mit ihnen einhergehenden Konzepte Identität und Subjektivität, neu gedacht werden können.<sup>405</sup> Babka macht darauf aufmerksam, wie diese sich im Interesse der Queer Theorie befindenden Körperlichkeiten mit dem Konzept der Grenze – einem bedeutsamen Aspekt für die Fragestellung dieser Arbeit – in Verbindung stehen. „GöttInnen oder Geister oder auch Cyborgs [...] [sind]

---

<sup>397</sup> Halberstam, Judith / Livingston, Ira: Introduction: Posthuman Bodies. In: Halberstam, Judith / Livingston, Ira (Hg.): Posthuman Bodies. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 1995, S. 1-19, S. 2.

<sup>398</sup> Vgl. ebd., S. 3f.

<sup>399</sup> Ebd., S. 10.

<sup>400</sup> Ebd., S. 3.

<sup>401</sup> „Postfamilial celebrate the end of His-and-Her matching theories that endlessly revolve around the miserable imagined unit, the imagined community of an imagined kinship in an imagined house with an imagined dog and two (if only) imagined children.“ Halberstam / Livingston 1995, S. 10.

<sup>402</sup> Ebd., S. 3.

<sup>403</sup> Ebd., S. 14.

<sup>404</sup> Babka 2008, S. 248.

<sup>405</sup> Vgl. ebd., 248ff.

Figuren der Grenze [...], sie sind grotesk und vertraut zugleich, sie sind notwendige Figurationen dessen, was jenseits intelligibler Identität dennoch dargestellt werden muss, um fassbar zu sein.“<sup>406</sup>

### 5.3 Queer Reading

Das methodische Verfahren, mithilfe dessen ich mich meinem Textkorpus annähere ist aus der Queer Theorie entstanden und wird als Queer Reading bezeichnet. Das bereits erwähnte heterogene Theorieverständnis und die vielfältigen Schwerpunkte des queeren Lesens der Semiotik kultureller Texte stellen eine definitorische Herausforderung dar. Queer Reading lässt sich weniger als konventionelle Methode, sondern vielmehr als Lektürestategie, die auf einen diskursiven Akt des Hinterfragens abzielt, verstehen. Ein Lesen, das „mit den methodischen Mitteln der Diskursanalyse, des Poststrukturalismus, der Psychoanalyse und der Dekonstruktion nach erotischen Subtexten und Schattengeschichten, die der heteronormativen Zeichenökonomie einer literarischen (bzw. filmischen) Erzählung zuwiderlaufen“, fragt.<sup>407</sup> Kurz: „Queeres Lesen ist Lesen quer zu Kategorisierungen, Normierungen und Ordnungen.“<sup>408</sup>

„Die Zeiten der Deutungshoheiten sind [...] vorbei,“<sup>409</sup> so eröffnen Susanne Hochreiter und Anna Babka ihren Sammelband *Queer Reading in den Philologien*, welcher einer für diese Lektürepraxis im deutschsprachigen Raum wegweisenden im Jahre 2006 an der Universität Wien abgehaltenen Tagung folgte. Sie betonen, dass „der apodiktische Gestus dominanter Positionen und Methoden, die sich institutionell, über die hierarchischen Strukturen des Literatur- und Wissenschaftsbetriebs, etablieren“ kritisch infrage zu stellen ist.<sup>410</sup> Mittels Queer Theorien und deren Analyseverfahren wird für eine Fülle an unterschiedlichsten, alternativen Seins-, Sicht-, und Deutungsweisen Raum geschaffen. Mit einem queeren Lesen wird also Themen und Fragestellungen nachgegangen, die im literaturwissenschaftlichen Diskurs oftmals ungesehen, unterschätzt, verdrängt, kurz: verschlossen geblieben sind.

Im Queer Reading wird eine „Revision des literarischen Kanons“ unternommen, „indem marginalisierte Texte berücksichtigt und hochkulturelle Werke mit Blick auf ihre verdrängten Formen des Begehrens neu gelesen werden.“<sup>411</sup> Häufig wird in Anlehnung an Butlers Theorien versucht, die *gender performance* der Figuren zu beleuchten, resp. „herauszufinden, inwieweit die Figuren auch eine andere als die rein heteronormative Auslegung zulassen“.<sup>412</sup> Vor allem das

---

<sup>406</sup> Babka 2008, S. 255.

<sup>407</sup> Kraß 2003b, S. 22.

<sup>408</sup> Babka, Anna / Hochreiter, Susanne: Einleitung. In: Babka, Anna / Hochreiter, Susanne (Hg.): *Queer Reading in den Philologien*. Göttingen: V&R unipress 2008, S. 11-19, S. 13.

<sup>409</sup> Ebd., S. 11.

<sup>410</sup> Ebd.

<sup>411</sup> Schößler 2008, S. 106.

<sup>412</sup> Kauer 2019, S. 25.

Konzept des Begehrens ist von zentralem Interesse für die queernde (Re-)Lektüre kultureller Texte. Es gilt jedoch nicht etwa das Begehren des/der Autors/in\* oder der Protagonist\*innen, sondern das Begehren des Textes,<sup>413</sup> das möglicherweise „in einer unterschweligen symbolischen Ordnung kodiert“ ist, zu untersuchen.<sup>414</sup> Dementsprechend stellt Babka klar: „Bei der Methode des Queer Reading geht es [...] nicht um ein biografistisches Outing.“<sup>415</sup> Gleichsam veranschaulicht Kraß: „Eine Lektüre, die den Text in seiner komplexen ästhetischen Struktur ernst nimmt, schließt ihn *auf*; eine biografistische Lektüre hingegen, die einzelne Motive herausgreift, um sie mit autobiografischen Äußerungen des Autors gleichzuschalten, schließt ihn *ab*.“<sup>416</sup> Zweiteres gilt es insbesondere deshalb zu vermeiden, da sich autorzentrierte Textlektüren, die durch das literarische Werk eines Autors auf eine „postume Proklamation seiner Homosexualität“<sup>417</sup> abzielen scheinen, oftmals fragwürdiger, stereotypisierender und essentialistischer Bilder von Homosexualität bedienen und die Annahme eines vermeintlichen ‚homosexuellen Schreibens‘ aufstellen.<sup>418</sup> Ein in einschlägigen Arbeiten häufig verwendetes Lektüremodell zur Interpretation des Textbegehrens, das nach Formen der Sozialität fragt, findet sich bei Eve Sedgwick. Hier handelt es sich um die Untersuchung von *male homosocial desire* und im Zuge dessen von *gender asymmetry* und *erotic triangles*.<sup>419</sup> Schöbler fasst den gesellschaftlichen Hintergrund, vor welchem Sedgwick ihre Thesen entwickelt, zusammen: „Basiert die patriarchale Gesellschaft einerseits auf männlichen Pakten sowie der (erotischen) Nähe von Männern, so lehnt sie andererseits Homosexualität in geradezu obsessiver Weise ab, weil das schwule Begehren die geheime Struktur der homosozialen Männerbünde, die libidinösen Energien zwischen Männern erkennbar werden lässt.“<sup>420</sup> In *Between Men* bezieht sich Sedgwick also auf die ideologischen Grundpfeiler einer patriarchal organisierten Gesellschaft, während sie Beziehungen zwischen Männern und die daraus resultierenden Positionen und Funktionen von Frauen hinterfragt. Denn oftmals funktionieren Frauen als Verbindungsglieder (Copula) innerhalb triangulär organisierter (Begehrens-)Systeme. Hierbei handelt es sich um das erotische Dreieck homosozialen Begehrens, anhand dessen „männliche Freundschaft und männliche Homosexualität in ein potentielles Kontinuum affektiver homosozialer Bindungen [...] reintegrier[t]“ werden.<sup>421</sup> In dieser Lektürewise gilt es, die Rivalität zwischen Männern mit

---

<sup>413</sup> Vgl. Kraß 2008, S. 41.

<sup>414</sup> Kraß 2003b, S. 22.

<sup>415</sup> Babka 2009, S. 3.

<sup>416</sup> Kraß 2008, S. 39.

<sup>417</sup> Ebd., S. 40; hier speziell in Bezug auf Mayer und Deterings Analyse von Andersens Märchen *Die kleine Meerjungfrau*.

<sup>418</sup> Ebd., S. 40.

<sup>419</sup> Sedgwick, Eve Kosofsky: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press<sup>30th Anniversary Edition</sup> 2018.

<sup>420</sup> Schöbler 2008, S. 114f.

<sup>421</sup> Kraß, Andreas: Das erotische Dreieck. Homosoziales Begehren in einer mittelalterlichen Novelle. In: Kraß, Andreas (Hg.): *Queer Denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003a, S.277-297, S. 292.

ähnlicher erotischer und machtvoller Signifikanz besetzt zu verstehen, wie die liebevolle Verbindung der männlichen Rivalen mit der von beiden begehrten Frau.<sup>422</sup>

Perko veranschaulicht, dass, je nach Auffassung des Begriffs ‚Queer‘, unterschiedliche Fokusse gesetzt werden können. Beispielsweise können „schwul-lesbische Schattengeschichten [...] Sexualität als identitätsstiftende Kategorie und die Dekonstruktion heteronormativer Identitätskonzepte [...] [sowie] »gender-blending« das Interesse queerender Lektüre darstellen.<sup>423</sup> Indem u.a. aufgezeigt wird, dass „heterosexuelle[] Vorstellungen – ideologisch als Norm abgesichert –, die Menschen auf ihr biologisches Geschlecht und ihr Begehren festschreiben“, können queere Analysen, die verinnerlichten gesellschaftlichen, kontextuell-bestimmten, eindimensionalen Codes in Bezug auf Geschlecht, Sexualität und Identität infrage stellen.<sup>424</sup> Nach Perko widmen sich queere Analysen dem ‚Dekonstruieren‘, d.h. dem ‚Verschieben‘, ‚Verrücken‘, ‚Transformieren‘ „angebliche[r] Wahrheiten und essentialistische[r] Vorstellungen im Kontext der Heterosexualität und Heteronormativität zugunsten der Geschlechtervielfältigkeit und der vielfältigen Alchemie des Begehrens“.<sup>425</sup> Dies vollzieht sich durch das ‚Erschüttern‘ der vermeintlichen Eindimensionalität von Identität, Sex, Gender und Begehren.<sup>426</sup> Mit dem Schlagwort ‚erschüttern‘ wären wir wieder bei der ursprünglichen Bedeutung des Verbs ‚to queer‘ gelangt: dem aus dem Gleichgewicht und aus der Ordnung bringen. Ein Akt des Queer Reading ist somit immer ein aufbegehrender Akt gegen bestehende Ordnungen, gegen gesellschaftliche Codes und zielt – meines Erachtens im Idealfall – auf die Erschütterung – um es bescheidener auszudrücken: ein kleines Beben – in der heteronormativen Weltanschauung mancher Leser\*innen ab. Perko plädiert für einen plural-queeren Zugang zu kulturellen Texten und stellt in diesem Sinne wegweisende Orientierungshilfen für ein möglichst offenes Queer Reading auf. Neben dem Apell alle erdenklichen Formen von Gender, sexueller (Nicht-)Identitäten und des Begehrens miteinzubeziehen, ermutigt sie dazu „offen zu sein für Variabilitäten, die heute noch nicht im Blickfeld der Analyse sind“.<sup>427</sup> Ferner fordert sie dazu auf, in einer identitätskritischen Herangehensweise nicht nur die Verfasstheit, Konstruiertheit und Umkonstruierung von Identitäten zu untersuchen (z.B. *doing & undoing gender*), sondern auch Kategorien jenseits von Geschlecht und Sexualität, wie Ethnie, Kultur, Herkunft und Klasse, miteinzubeziehen, um einen systemkritischen Blick auf Machtverhältnisse und Unterdrückungsmechanismen zu ermöglichen. Eine Lektüreeinstellung, die in den Spielbeinkapiteln, in denen die Primärtexte einer Analyse unterzogen werden, berücksichtigt und, soweit es der Rahmen erlaubt, verfolgt werden soll.

---

<sup>422</sup> Vgl. Kraß 2003a, S. 292.

<sup>423</sup> Perko 2008, S. 76.

<sup>424</sup> Ebd., S. 77.

<sup>425</sup> Ebd., S. 77f.

<sup>426</sup> Vgl. ebd., S. 78.

<sup>427</sup> Ebd., S. 84.

## 5.4 Tanz als Forschungsgegenstand queer-feministischer Untersuchungen

Tanz, stets eine Darstellung von Körperlichkeit implizierend, ist als soziale Praxis immer ein Ort an dem Geschlecht inszeniert, konstruiert, dekonstruiert und verhandelt wird. Im Rekurs auf Butler postuliert Schulze: „[D]er Körper ist nicht Hort einer ganzheitlichen und stabilen Identität, sondern eine Konstruktion, die in ihrer geschlechtsspezifischen Ausrichtung im Akt des Tanzes hergestellt wird“.<sup>428</sup> Der tanzende Körper ist als diskursiv-kontextualisiertes Phänomen unterschiedlichsten Formen sozialer Kontrolle unterworfen.<sup>429</sup> So geht beispielsweise das klassische Ballett mit einem Diskurs-Ensemble einher, das stark auf einem Ordnungssystem naturalisierter, konventioneller Geschlechternormen und -binaritäten aufgebaut ist. Dies zeigt sich von der Kostümierung und den geschlechtsspezifischen Ballettschuhen bis hin zu den Narrativen, die den Balletten zugrunde liegen, den Rollen, dem Bewegungsvokabular, den häufig geschlechtlich-zugewiesenen Bewegungsabläufen und schließlich der *Pas de Deux*<sup>430</sup> Struktur.<sup>431</sup> Ähnlich wie Daly betont Desmond, wie eben das klassische Ballett auf die klare Inszenierung und Konstruktion der Geschlechter-Binarität, oder „gendered opposition“, angewiesen ist und somit auch stets eine Ideologie der naturalisierten Differenz suggeriert.<sup>432</sup> Dies veranschaulicht, inwieweit der tanzende Körper als geschlechtsstiftende kulturelle Konstruktion gedeutet werden kann.

Der tanzende Körper kann jedoch nicht nur als Objekt externer, diskursiver Kräfte, sondern auch als responsives, schöpferisches Subjekt konzipiert werden.<sup>433</sup> Foster betont: „The possibility of a body that is written upon but also writes moves critical studies of the body in new directions. It asks scholars to approach the body’s involvement in activity with an assumption of potential agency to participate in or resist whatever forms of cultural production are underway.“<sup>434</sup> Paradoxerweise beinhaltet also genau jene Kunstform, die mit der Einschreibung von gesellschaftlichen (Geschlechter-)Rollen assoziiert wird, auch ein subversives Potential, das ermöglicht, traditionelle Vorstellungen von Geschlecht und Sexualität herauszufordern. Dementsprechend artikulieren Goellner und Humphrey in ihrer Analyse literarischer Tanzfiguren: „These dances work over, play with, and exceed any notion of gender as a stable biological

---

<sup>428</sup> Schulze 1996, S. 223.

<sup>429</sup> Vgl. Dempster 1995, S. 24.

<sup>430</sup> *Pas de deux*: „a heterosexual love duet in which the male supports, lifts, and displays the female with courtly affection.“ Desmond 1999, S. 323; Für Daly ist das *Pas de deux* der performativ zur Schau gestellte Inbegriff patriarchaler Domination: „The couple enters together, and, after a brief foray by the ballerina, the danseur puts her through an extraordinary sequence of precarious moves and off-kilter positions that render her totally vulnerable to his control. It is as if the man were experimenting with how far he could pull the ballerina off her own balance and still be performing classical ballet“. Daly 1987, S. 10.

<sup>431</sup> Vgl. Desmond 1999, S. 313.

<sup>432</sup> Ebd., S. 313f; Zum Mythos ‚Frau‘ im klassischen Ballett – einem „iconographic hangover from the 18th century“ – und dessen fatale Folgen für das Alltagsleben von Frauen des späten 20. Jahrhunderts siehe: Daly 1987.

<sup>433</sup> Foster, Susan Leigh: *Choreographing History. Manifesto for Dead and Moving Bodies*. In: Foster, Susan Leigh (Hg.): *Choreographing History*. Bloomington: Indiana University Press 1995, S. 3-21, S. 15.

<sup>434</sup> Ebd., S. 15; vgl. Reed 1998, S. 521.

category.<sup>435</sup> Diese verweisen zudem auf die frappante Parallele zwischen der Dekonstruktion und dem Tanz: „[L]iterary critics had adopted deconstructionist approaches that understood meaning and identity to be, as they are in dance, always in motion.“<sup>436</sup> Nun kommt die Frage auf, inwiefern dieses dynamische Potential des Tanzes und folglich dessen literarische Motivik zur textlichen Dekonstruktion des konventionellen Verständnisses von Identität fruchtbar gemacht werden kann, resp. ob und wie die zu untersuchenden Texte einen solchen Zugang erlauben. Für Desmond, Daly und Dempster ist es Aufgabe der Tanzwissenschaft und derer interdisziplinärer Annahmen, die Konstruktion geschlechtsbezogener Ordnungen zu exponieren und im Zuge dessen Inszenierungen von Geschlecht und Verlangen (*desire*) genauer zu untersuchen.<sup>437</sup> In diesem Sinne stellt sich vorliegende Arbeit mittels der Methode des Queer Reading nicht nur der Frage nach der literarischen (Um-)Formung von Körperlichkeit und Geschlechtlichkeit, sondern auch nach dem (Nicht-)Verlangen, das innerhalb der Texte ausgehandelt wird.

Nach diesem umfangreichen *Plié*<sup>438</sup> in die Sphären der Körper-, Bewegungs- und Tanzphilosophie, die Motivgeschichte des Tanzes in deutschsprachiger Literatur und die methodischen Hintergründe der queer-feministischen Texterschließung, soll nun der Sprung in die Analyse gewagt werden.

---

<sup>435</sup> Goellner / Murphy 1995, S. xi.

<sup>436</sup> Ebd., S. 1.

<sup>437</sup> Desmond 1999, S. 320; Daly 1987, S. 9f.

<sup>438</sup> Unter *Plié* versteht mensch im klassischen Ballett und später auch im Jazz- und Modern-Dance die gleichmäßige Beugung beider Knie und somit eine Bewegung in die Tiefe. Diese Beugung dient unter anderem der Vorbereitung für größere Sprünge (*Sautés*).

## 6 Analyse: Exemplarische Tanz-Texte und deren queere *Choreographien* von Identität

An dieser Stelle ist klarzustellen, dass vorliegende Arbeit sich nicht zum Ziel setzt eine allumfassende Untersuchung des Textmaterials deutschsprachiger Werke des frühen 20. Jahrhunderts, in welchen Tanz zum Thema erhoben wird, zu unternehmen. Vielmehr soll eine exemplarisch-fragmentarische Betrachtung von vier Primärtexten eine herantastende Interpretation des Tanz-Motivs ermöglichen. Bei den Werken handelt es sich zum einen um drei vielseitig rezipierte Werke: Frank Wedekinds Mostertragödie *Lulu*, Gerhart Hauptmanns *Und Pippa tanzt!* und Else Lasker-Schülers Prosaband *Die Nächte der Tino von Bagdad*. Letztgenannter markiert den Schwerpunkt der Analyse und wird infolgedessen in einer tiefergehenden Auseinandersetzung behandelt. Zum anderen wird sich im Zuge der vorliegenden Abschlussarbeit einem in der Literaturwissenschaft weniger diskutierten Werk, das zeitlich etwas später als die anderen zu verorten ist, nämlich Klaus Manns *Der fromme Tanz*, gewidmet. Aufgrund seiner Verflechtung des Tanz-Motivs mit queeren Seinsweisen und seiner Wiederaufnahme und Umschreibung von Tanz-Topoi, die sich bereits in den diskutierten Texten aus der Zeit um 1900 auffinden lassen, erschien es relevant, den Text in den Korpus zu integrieren. Im Vergleich zu den schrifttextlichen Repräsentationen von Tanz um 1900, zeigt *Der fromme Tanz* mitunter inwieweit das literarische Motiv, in einem anderen gesellschaftlichen Kontext situiert, seine Funktion des Chaos-Generierens, des Ordnung-auf-den-Kopf-Stellens und des Grenzen-Auslotens beibehält. Wenngleich der Inhalt der gesamten Werke berücksichtigt wird, so zielt die Analyse auf jene Textpassagen ab, in welchen Tanz als Motiv gestaltet wird. Im Sinne eines Queer Reading sollen die textlichen Darstellungen von Geschlecht, Sexualität und Begehren sowie die zugrunde liegenden kulturell-bedingten Herrschaftsrelationen und Machtverhältnisse untersucht werden. Die queere Semiotik der literarischen Werke soll hierbei mittels dekonstruktiver Fragestellungen in den Fokus der Analyse treten.

## 6.1 Frank Wedekind: *Lulu. Erdgeist und Büchse der Pandora* – Die Tänzerin, die nicht tanzt

Frank Wedekinds ‚Monstertragödie‘ *Lulu* (1913), welche sich aus dem 1895 publizierten und 1898 uraufgeführten Stück *Erdgeist* und der 1902 in Buchform erschienenen Tragödie *Die Büchse der Pandora* zusammensetzt, genießt den Status eines kanonischen Klassikers des Dramas der Jahrhundertwende. Ein umstrittener Text, der wegen seiner Behandlung von Tabuthemen, wie Sexualität, Betrug, Ehebruch, Missbrauch, Gewalt und Mord, die bürgerliche Gesellschaft bis aufs Mark provozierte. Wie der Narr, von dem bei Wedekind kontinuierlich die Rede ist, hält der Dichter einer Gesellschaft einen Spiegel vor, der ihr in schauderhafter Form den problematischen Geschlechterdiskurs ihrer Zeit aufzeigt. Bereits der Titel deutet in seinem Verweis auf die Figur der Pandora (einer aus Lehm geschaffenen und von den Göttern/Göttinnen mit allen Gaben ausgestatteten Frau, die in ihrer verhängnisvollen Büchse alles Übel der Welt sowie die Hoffnung aufbewahrt und aus dem Grund geschaffen wurde, um den Menschenmann zu verführen und so das Unheil über die Welt zu bringen) auf das problematische Weiblichkeitsverständnis der Moderne hin.<sup>439</sup> Wedekind, durch dessen Werk sich die „Sujets Tanz und Bewegung [...] leitmotivisch [ziehen]“,<sup>440</sup> inszeniert den Tanz in seiner bekanntesten Tragödie Hand in Hand mit einer „unmöglichen“ Tänzerinnen-Figur. Die beliebte Verkettung von Tanz mit Weiblichkeit erscheint auch hier als zentraler Aspekt des Motivs. Um der Forschungsfrage nach der Gestaltung und Veränderung von Identität durch das literarische Motiv Tanz nachzugehen, gilt es, zuvorderst die Tänzerin Lulu genauer zu betrachten.

### 6.1.1 Lulu im unmöglichen Kostüm eines Weiblichkeitsmythos

Der „auf Körperlichkeit und Sinnlichkeit konzentrierte Schwellentext der Jahrhundertwende“<sup>441</sup> eröffnet mit einer Szene, in der Lulu, in einem Pierrot Kostüm gekleidet, für eine Porträtierung Modell steht. Lulu wird hier „als Tänzerin und Objekt männlicher Schaulust“<sup>442</sup> eingeführt. Eine Schlüsselszene, welche das fortwährende Aufbauen des Phantasmas Lulu mittels sprachlich-vollzogenen Zuschreibungen, seitens männlicher Figuren, bereits auf bildlicher Ebene einleitet. Utz spricht in diesem Sinne der Farbe des Pierrot Kostüms symbolische Bedeutung zu, da die

---

<sup>439</sup> Vgl. Gutjahr, Ortrud: Lulu als Prinzip. Verführte und Verführerin in der Literatur um 1900. In: Roebing, Irmgard (Hg.): *Lulu, Lilith, Mona Lisa...: Frauenbilder der Jahrhundertwende*. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1988/89 (Frauen in Geschichte und Gesellschaft 14), S. 45-76, S. 58f.

<sup>440</sup> Hafemann 2010, S. 27.

<sup>441</sup> Ebd., S. 97.

<sup>442</sup> Ebd., S. 104.

weiße Farbe an ein unbeschriebenes Blatt<sup>443</sup> – eine „offene, leere Fläche [...], auf der man sich beliebiges ein-bilden kann“<sup>444</sup> – erinnert. Ein Blatt, das es im Laufe des Dramas zu beschreiben gilt. Schon Karl Kraus beginnt den Prolog zu seiner Erstinszenierung von *Die Büchse der Pandora* mit der Behauptung, dass in das Stück „alle alles hineintun“ können.<sup>445</sup> Dementsprechend konstatiert Utz Wedekind habe mit der Figur der Lulu „ein weisses Feld der Deutbarkeit eröffnet, auf dem sich die Männerfiguren im Text genauso eintragen wie die späteren Interpreten – Lulus Kleid als Kritzelwand“.<sup>446</sup> Zudem stellt er eine Analogie zwischen dem Stoff des Kostüms und dem patriarchalen Diskurs der Zeit her: „In diesem „Stoff“, in das endlose Gerede der Männer, wird Lulu hier eingekleidet. Ihr weisses Kleid ist nur der leere Zeichenträger dieses Diskurses.“<sup>447</sup> Eine Aussage, die dazu einlädt, die Kritzeleien auf Lulus weißem Kleid, als Ausgestaltungen dominanter Diskurse, unter die Lupe zu nehmen, da sich hieraus viel über die vorherrschenden Vorstellungen von Weiblichkeit, Begehren und Körper schließen lässt.

Nach Ortrud Gutjahr erfasst das Werk Wedekinds „die Mythenbildung über das Weibliche als Element der geschichtlichen Entwicklung mit seiner Tragödienstruktur“.<sup>448</sup> Sie betont, dass die Jahrhundertwende wie kaum eine andere Epoche „in ihren literarischen Phantasien so schillernd bizarre wie vielfältig widersprüchliche Frauenbilder hervorgebracht“ hat.<sup>449</sup> Durch die „Teufelsschönheit“<sup>450</sup> Lulu wird, mittels der Rolle einer sexuell codierten, sinnlichen, schamlosen Tänzerin,<sup>451</sup> das *femme-fatale*-Motiv stilisiert.<sup>452</sup> Hierbei handelt es sich um ein stereotypes Weiblichkeitsbild, das einen antagonistischen Frauen-Archetypus entwirft und in der Zeit um 1900 in den Künsten zunehmend zur Charakterisierung von Frauen herangezogen wurde.<sup>453</sup> Die mit diesem Typus einhergehende Dämonisierung des Weiblichen entspricht einem gängigen Denkhabitus der Moderne. Hannelore Bublitz spricht in diesem Kontext von der „Kulturkrise der Moderne unter dem Aspekt der männlichen Identität“.<sup>454</sup> Im kulturellen Diskurs der Zeit wird „das Weibliche“ kontinuierlich als „widerständiges und subversives Element, als Alptraum und als

---

<sup>443</sup> Utz, Peter: Was steckt in Lulus Kleid? Eine oberflächliche Lektüre von Wedekinds Schauerdrama. In: Fues, Wolfgang Malte / Mauer, Wolfram (Hg.): Verbergendes Enthüllen. Zur Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 265-295, S. 265.

<sup>444</sup> Ebd., S. 269.

<sup>445</sup> Kraus, Karl: Die Büchse der Pandora. In: Die Fackel 182 (9.6.1905), S. 1-14, S. 12.

<sup>446</sup> Utz 1995, S. 266.

<sup>447</sup> Ebd.

<sup>448</sup> Gutjahr 1988/89, S. 59.

<sup>449</sup> Ebd., S. 45.

<sup>450</sup> Wedekind, Frank: Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora. Herausgegeben von Erhard Weidl. Stuttgart: Reclam 1989, S. 13.

<sup>451</sup> Vgl. Hafemann 2010.

<sup>452</sup> Vgl. u.a. Mildner, Susanne: Konstruktionen der Femme fatale: Die Lulu-Figur bei Wedekind und Pabst. In: Wende, Waltraud / Koch, Lars (Hg.): Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm. Bielefeld: Transcript 2010, S. 15-30; vgl. Hafemann 2010, S. 101.

<sup>453</sup> Vgl. Vaerenbergh, van 1991, S. 19.

<sup>454</sup> Bublitz, Hannelore: Das Geschlecht der Moderne. Zur Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz. In: Bublitz, Hannelore (Hg.): Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz. Frankfurt / New York: Campus 1998, S. 26-48, S. 26.

Gespent der Emanzipation von Frauen, das die Stützen einer männlichen Kultur zu untergraben droht“ konzipiert.<sup>455</sup> Indem er Lulu als *femme fatale*, der alle Menschen verfallen und die diese schlussendlich in den Abgrund reißt, typisiert, rückt Wedekinds Text diese Diskurstradition<sup>456</sup> in den Fokus. So skizziert beispielsweise Gutjahr die Lulu-Figur als „Verführerinnenfigur, die allein durch ihr Sein, durch das, *was* sie ist, gleichsam ohne das Bewußtsein um Schuld und Verstrickung, eine Unheilsgeschichte initiiert.“<sup>457</sup> Paradoxerweise geht Lulus geschlechtliche Identität nicht nur mit dem diskursiven Angstkonstrukt der *femme fatale*, sondern auch mit dem, wie sie oft genannt wird, unschuldigen Engel, der „kindlichen Unschuld“,<sup>458</sup> folglich dem Konstrukt der *femme fragile*, einher. Diese Rollen werden ihr sukzessive am Körper eingeschrieben. Hierdurch entsteht auf der Oberfläche des Körpers von Lulu ein höchst ambivalentes Weiblichkeitskonstrukt.

### 6.1.2 Tragische Liebe, fatales Begehren und ausbleibende Vereinigungen

Die Liebe, die mit dem erotischen Begehren des Bildes „idealisierter“ Weiblichkeit (das hier den Namen ‚Lulu‘ trägt) einhergeht, äußert sich als diabolische Gewalt,<sup>459</sup> was wiederum die Unmöglichkeit romantischer Harmonie zu symbolisieren scheint. Ein Losreißen von dieser verhängnisvollen Liebe ist, wie sich am Beispiel Dr. Schöns<sup>460</sup> zeigt, nicht möglich. Das tragische Begehren Lulus, das für jedes Subjekt des Begehrens fatale Folgen hat, schließt heterosexuelle sowie homosexuelle Formen zwischenmenschlicher Anziehung mit ein. Dies zeigt sich an der Figur der Gräfin von Geschwitz, die wahre tragische Hauptfigur des Dramas,<sup>461</sup> welche Lulu aufopfernd, mittels einer Doppelgängerinnen-Maskerade, aus dem Gefängnis befreit und mit ihr gemeinsam in den Tod geht. Wie Lulus männlichen Verehrern, bleibt auch der Gräfin die emotionale Vereinigung mit Lulu, die ihre romantische Liebe an mehreren Stellen des Textes vehement zurückweist,<sup>462</sup>

<sup>455</sup> Bublitz 1998, S. 35.

<sup>456</sup> Der Hysterie-Diskurs, welcher sich um die Jahrhundertwende als „Kehrseite zur enggeschnürten Sexualmoral des 19. Jahrhunderts“ bildet und eng mit der weiblichen Sexualität verbunden ist, gilt nach Thomalla als Kontext des aufkommenden Interesses an den Frauentypen der *femme fatale* und der *femme fragile*. „Das Symbol der *femme fatale* entspricht dabei einer Flucht aus der Realität gleichsam ‚nach vorn‘ in eine Welt der erotisch-entfesselten Phantasie, des Exotismus der Sinne, der *venus lasciva* und der Perversion. Der Dichter der *femme fragile* dagegen flieht ins Unendliche, Uneingestandene, in die Verdrängung und damit – als Korrelat zur Perversion – in die Neurose. Er identifiziert sich mit der offiziellen Sexualmoral, um ihrem Druck zu entgehen, lehnt mit ihr die Sexualität als niedrig und böse ab“. Thomalla, Ariane: Die *femme fragile*. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag 1972 (Literatur in der Gesellschaft 15), S. 60f.

<sup>457</sup> Gutjahr 1988/98, S. 59.

<sup>458</sup> Hilmes, Carola: Die *femme fatale*. Ein Weiblichkeitsmythos in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler 1990, S. 158.

<sup>459</sup> Vgl. Utz 1995, S. 270f.

<sup>460</sup> Lulu diktiert Dr. Schön seinen Abschiedsbrief an seine Geliebte: „Diese Zeilen sind Ihnen der Beweis. Seit drei Jahren versuche ich mich loszureißen; ich habe die Kraft nicht. Ich schreibe Ihnen an der Seite der Frau, die mich beherrscht.“ Diesem Diktat folgt Dr. Schön mit seiner Feder und scheint Lulu ausweglos ausgeliefert, da er am Ende zusammenbrechend von sich gibt: „Jetzt – kommt die – Hinrichtung.“ Wedekind 1989, S. 73f.

<sup>461</sup> Vgl. Vorwort zu *Die Büchse der Pandora*. Wedekind 1989, S. 96.

<sup>462</sup> Während Lulu sich (schlussendlich) all ihren männlichen, heterosexuellen Verehrern körperlich hingibt, so weist sie die Werbungen der Geschwitz bestimmt, teils mit Spuren der Irritation, zurück. Vgl. Emrich, Wilhelm: Die Lulu-

verwehrt. Sie wird auf dem Weg zur ermordeten Leiche Lulus ebenfalls von dem Lustmörder *Jack the Ripper* erstochen: „DIE GESCHWITZ. (*allein*). Lulu! – Mein Engel! – Laß dich noch einmal sehen! Ich bin dir nah! Bleibe dir nah – in Ewigkeit! (*In die Ellenbogen brechend*.) O verflucht! – (*Sie stirbt*.)“<sup>463</sup> Das Motiv der Unmöglichkeit zwischenmenschlicher Nähe zieht sich durch das gesamte Schauerdrama und macht in seinem emotionalen Pessimismus vor keiner Form der Liebe und des Begehrens halt: Lulu und ihre Ehemänner, die familiäre Verbindung von Vater und Sohn (Dr. Schön und seinem Sohn Alwa), die schwesterliche Verbindung im Zeichen der aufkommenden Frauenbewegung,<sup>464</sup> die Vereinigung von Lulu und der Gräfin von Geschwitz, sie alle enden im dramatischen Tod. Das Unheil ist aus der Büchse der Pandora über die diegetische Welt, mit all ihren Formen des Begehrens und Liebens, gebracht; die Hoffnung bleibt aus. Die Liebe, die Vereinigung zweier Individuen, das Begehren sowie das Konstrukt Frau erscheinen in der Monstertragödie als unergründliche Phantasmen.

### 6.1.3 Die Tänzerin Lulu – ein apollinisches Kunstwerk

In der internationalen Literaturlandschaft ist die sich tanzend aus den Ketten des bürgerlichen Lebens zu befreien bestrebte Frau bereits im späten 19. Jahrhundert ein weit verbreitetes Motiv. Vor allem im Bereich des Dramas findet sich von Henrik Ibsens *Ein Puppenheim* (1879) bis Oscar Wildes *Salome* (1893) eine „theatralische Funktionalisierung des Tanzes als Inbild aufbegehrender weiblicher Sexualität“<sup>465</sup> Denk spricht dem Tanz in den Dramen um 1900 einen „symbolischen Ausdruck verdrängter, von der bürgerlichen Moral tabuisierter weiblicher Sinnlichkeit“ zu.<sup>466</sup> An dieser Stelle nun ein knapper Verweis auf Ibsens *Nora oder Ein Puppenheim*: Hier „spiegelt die von ihrem autoritären Mann angeleitete Tanzprobe Noras Fügsamkeit und leitet gleichsam ihre Selbstbefreiung ein.“<sup>467</sup> Der Tanz ist Wendepunkt der Narrative. Anders verhält es sich bei Wedekinds Monstertragödie *Lulu*, wo auf direkte Darstellungen von Tanz verzichtet wird. Hier wird das Motiv über die sprachliche Dimension inszeniert, aufgebauscht und „mythologisiert“<sup>468</sup> jedoch nie auf die Bühne (des Körpers) gebracht. So bleibt der „a-topische“<sup>469</sup> Tanz der Lulu gänzlich der Imagination der Leser\*innen und Theaterbesucher\*innen überlassen. Obwohl dem

---

Tragödie. In: Wiese, Benno von (Hg.): Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. Bd. 2. Düsseldorf: August Bagel 1964, S. 209-230, S. 227.

<sup>463</sup> Wedekind 1989, S. 179.

<sup>464</sup> Vgl. Gutjahr 1988/89, S. 67.

<sup>465</sup> Sprengel 2004, S. 52.

<sup>466</sup> Denk 2009, S. 275.

<sup>467</sup> Pfeiffer 1999, S. 505.

<sup>468</sup> Marschall 1996, S. 116.

<sup>469</sup> Ebd.

Tanz in diesem Drama eine bedeutsame Rolle zukommt, stellt er eine frappante Leerstelle im Text dar, die es im Folgenden genauer zu untersuchen gilt.<sup>470</sup>

Ihr erster Ehemann, Medizinalrat Dr. Goll, „erzieht“ Lulu durch Ballettunterricht zu einem „ästhetischen Anschauungsobjekt, an dem er seine voyeuristische Gier zu befriedigen sucht“.<sup>471</sup> Der Tanz gilt sowohl als Baustein von Lulus Weiblichkeitsgebilde als auch als Vehikel für dessen Inszenierung: „Daß der Tanz die einzige Ausbildung ist, die Lulu erfährt, verweist auf die körperliche Dressur, die an ihr vollzogen werden soll; andererseits wird mit dem Tanz aber auch ein zentraler Aspekt der Rezeption von aufreizender und verführerischer Weiblichkeit angesprochen.“<sup>472</sup> Außer in der Ehe mit Goll, welcher „sich von [ihr] vortanzen [läßt], wenn er sich nicht wohl fühlt“,<sup>473</sup> tanzt Lulu als Ehefrau nicht.<sup>474</sup> Vollkommen bewusst bedient sich die ledige bzw. verwitwete Lulu im Verlauf der Monstertragödie ihrer körperlichen Reize. Die antrainierte Expertise in der ästhetischen Inszenierung ihres Körpers wird schließlich als Mittel zum sozialen Aufstieg verwendet. Tanzend wird sie zum Subjekt ihrer Objektivierung. Die Tatsache, dass ihre geschlechtliche Identität als „Musterbild weiblicher Schönheit“<sup>475</sup> erst performativ durch Tanz und die fortwährende sprachliche Gestaltung ihrer Tänzerinnen-Identität hervorgebracht wird, entlarvt die musterhafte Weiblichkeit als kulturelles Konstrukt.

Prinz Escerny spricht träumerisch-idealisiert von einer „leibliche[n] und geistige[n] Vervollkommnung“, die durch Lulus Tanz imaginiert wird: „Der Tanz hat ihren Körper geadelt...“<sup>476</sup> Lulu ist somit eine Gestalt, die „die Verherrlichung des Körperlichen“ repräsentiert.<sup>477</sup> Dementsprechend will Hart Nibbrig die Tänzerin als Figur verstanden wissen, die „aus ihrem Körper“<sup>478</sup> lebt: „[S]ie lebt, bis zum schrecklichen Ende, ihren Körper, der ihre

---

<sup>470</sup> Das Stück *Erdgeist* galt als Theaterskandal, der Polizeieingriffe, negatives Presseecho und Zensur nach sich zog. Es gilt natürlich den sittlichen Kontext der bürgerlichen Gesellschaft um 1900 mitunter als möglichen Grund für die Nicht-Darstellung des als unsittlich-geltenden Tanzes auf der Bühne zu erwägen. Weiterführendes zur „Verbannung des Tanzes aus dem Raum der Repräsentation“ siehe Marschall (1996, S. 116). Um das Ausweichen auf die imaginäre Bühne zu begründen, zitiert Weidl (1989, S. 193) aus der Urfassung der Tragödie, welche vor der Überarbeitung noch mehr Bezüge auf Körperlichkeit aufgewiesen hat und Nackt-Tanz-Szenen suggeriert: „Wie die Seelen die letzten Hüllen abstreifen im Licht solcher Blitzschläge – wie jetzt ihr Körper vor dem Lampenlicht.“ Eine weitere Erklärung für die Abwesenheit des Tanzes könnten die praktischen Möglichkeiten des Mediums Theater darstellen – z.B. die hohen künstlerischen Anforderungen an die Darstellerinnen und die Frage nach der Umsetzbarkeit eines Tanzes, der so faszinierend sei, dass er alle in seinen Bann zieht. Marschall (1996, S. 135) betont jedoch die Anwesenheit des Tanzes in anderen Stücken Wedekinds wie *Franziska* und *König Nicolo* und folgert schließlich, dass die „Unsichtbarkeit des Tanzes in *Die Büchse der Pandora* [...] strukturell bedeutend für das Drama“ ist. Diese Sichtweise bietet den Ausgangspunkt für die Untersuchung des abwesenden Tanzes in *Lulu*.

<sup>471</sup> Gutjahr 1988/89, S. 62.

<sup>472</sup> Ebd.

<sup>473</sup> Wedekind 1989, S. 28.

<sup>474</sup> Vgl. ebd., S. 38.

<sup>475</sup> Weidl, Erhard: Lulu's Pierrot-Kostüm und die Lüftung eines zentralen Kunstgeheimnisses. In: *Editio* 2 (1998), S. 90-110, S. 105.

<sup>476</sup> Wedekind 1989, S. 65f.

<sup>477</sup> Bohnen, Klaus: Frank Wedekind und Georg Brandes. Unveröffentlichte Briefe. In: *Euphorion* 72 (1978), S. 106-119, S. 115.

<sup>478</sup> Hart Nibbrig, Christiaan L.: Die Auferstehung des Körpers im Text. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985 (Edition Suhrkamp 1221. Neue Folge 221), S. 90.

wechselnden Liebhaber um den Verstand bringt.“<sup>479</sup> Doch dieser Körper lässt sich in einer tiefergehenden Analyse des Werks als sprachlich konstruiertes Kunstwerk, als Kunstkörper, lesen. Ein Kunstkörper, der, wie aufgezeigt werden soll, weniger mit Lulu als mit dem Begehren ihrer Verehrer, aus deren Sehnsuchts- und Angstphantasien er entsteht, zu tun hat. Das Projekt der Transformation des Körpers in ein Kunstobjekt wird auf zwei Ebenen realisiert, zum einen auf tänzerisch-theatraler, zum anderen auf bildender. Die Anfangssequenz (Lulus Porträtierung) spiegelt das Bild des Eingießens des Körpers der Protagonistin in Kunst wider. Ihr Porträt, welches zum Leitmotiv des Stücks wird, symbolisiert Lulus Einschreibung in den männlichen Diskurs, im Sinne ihrer Stilllegung<sup>480</sup> im Blick des begehrenden Gegenübers. An dieser Stelle sei an die im Zeichen des Stillstands stehende Formgebung erinnert, die nach Nietzsche dem apollinischen Prinzip zugeordnet wird. Apollinische Formgebung steht hier im direkten Kontrast zur dionysischen Bewegung (oftmals mit Tanz assoziiert). Wie Lulus Porträt erscheint auch Lulus Tanz als männlich-bestimmtes, geordnetes, starres Gebilde. Da sich im Text keinerlei Regieanweisungen über Lulus Tanz auffinden lassen, lernen wir ihn durch die Linse des männlichen Blicks kennen. Tanz kommt folglich nicht selbst zur Sprache, sondern ist Stoff männlicher Figurenrede. D.h. Lulu wird den Rezipient\*innen durch die fortwährende Besprechung ihres Körpers und ihres Tanzes als ‚idealisiertes Weiblichkeitskonstrukt‘ präsentiert. Oder wie Marschall konstatiert: „Die Erzählung vom Tanz wird zur Mythologie des Tanzes und ermöglicht so die ungebremste Idealisierung von Tanz und Tänzerin.“<sup>481</sup> Nicht der dionysische Tanz, sondern die apollinische sprachlich-vollzogene Formgebung, die sich hier als Erzählung vom Tanz äußert, steht im Zentrum. In die Form eines Weiblichkeitskonstrukts gegossen, kann Lulus Tanz somit mehr mit dem apollinischen Prinzip der Formgebung und Starre, als mit dem dionysischen Prinzip des Chaos, der Beweglichkeit und dessen Potential für gesellschaftliche Veränderung<sup>482</sup> in Verbindung gebracht werden.

Während seine Zeitgenossen wie Hofmannsthal den Tanz als eigene Ausdrucksform zelebrieren, da dieser ausdrücken kann, was die Sprache nicht auszudrücken vermöge, umgibt das Motiv bei Wedekind ein sprachliches Gebilde. Der Tanz erscheint hier weniger als Ausweg aus der Sprache, oder ‚Flucht nach vorne‘, sondern als sprachliches Konstrukt der Rede der *dramatis personae*. Lulus Tanz ist kein Tanz für sie selbst. Er ist ein Tanz für das Außen, was in den zahlreichen Zitaten über die Euphorie des Publikums, durch dessen Linse uns ihr Tanz präsentiert wird, zum Ausdruck kommt. So kommentiert beispielsweise Alwa begeistert den Auftritt Lulus:

---

<sup>479</sup> Hart Nibbrig 1985, S. 90.

<sup>480</sup> Peter Utz über das Porträt Lulus, das die Handlung rahmt, indem es den Tod Lulus im ersten Aufzug der Monstertragödie bereits antizipiert: „Dort, auf der Leinwand, ist dieser Körper schon längst umgebracht, stillgelegt, als Stilleben aus »Schnee auf Eis.«“ Utz 1995, S. 275; vgl. Hart Nibbrig 1985, S. 90f.

<sup>481</sup> Marschall 1996, S. 142.

<sup>482</sup> Siehe Kapitel 2.3.3 dieser Arbeit.

„Seit ich auf der Bühne arbeite, habe ich kein Publikum so außer Rand und Band gesehen.“<sup>483</sup> Der Tanz wird also in den Spuren, die er beim Publikum hinterlassen hat lesbar: „ALWA [...] Das tobt, wie in der Menagerie, wenn das Futter vor dem Käfig erscheint.“<sup>484</sup> „ESCERNY. So dankbar hat sich das Publikum aber noch nie gezeigt.“<sup>485</sup> Neben der Figurenrede der männlichen Protagonisten, zeigen auch die Regieanweisungen, was Lulus Tanz mit der Menge macht: „(*Langanhaltendes, stark gedämpftes Klatschen und Bravorrufen wird von außen hörbar.*)“<sup>486</sup> Nicht der Tanz, sondern das, was er mit dem Publikum anstellt, gerät in den Fokus. Die berauschte Ekstase ist, wie Alwa klarstellt, für die Zuseher\*innen vorgesehen, nicht etwa für die Tänzerin. Dies wird im Dialog Lulus und Alwas deutlich, eine Schlüsselstelle für die Deutung des Tanzes in Wedekinds Stück:

ALWA. Mir ist es genug, daß sich das Publikum in die wahnsinnigste Aufregung versetzt sieht.  
LULU. Ich möchte mich aber gern selbst in die wahnsinnigste Aufregung versetzt sehen!<sup>487</sup>

Die ‚wahnsinnigste Aufregung‘, von der die Rede ist, ist ein Rausch von apollinischem Charakter. Im Vergleich zum dionysischen Rausch, der „das gesamte Affekt-System erregt“, hält der ‚apollinische Rausch [...] vor allem das Auge [erregt]“.<sup>488</sup> Es ist ein Rausch des Sehens, der für das Publikum und nicht für die Tänzerin bestimmt ist.<sup>489</sup>

#### 6.1.4 Lulu als „Urgestalt eines Projektionsprinzips“

Lulus Tanz inszeniert idealisierte Weiblichkeit und entfacht Begehren. Lulu, die von Wedekind im Prolog als „Urgestalt des Weibes“<sup>490</sup> angekündigt wird, kann als „Musterbild weiblicher Schönheit“,<sup>491</sup> das sich aus den Versatzstücken projizierter männlicher Wünsche und Sehnsüchte zusammensetzt, verstanden werden. Für Gutjahr ist Lulu Sinnbild der problematischen Stellung der Frau. Sie formuliert: „Die Frage nach der Frau beantwortet Wedekind in seiner Tragödie [...] mit der Darstellung eines Projektionsverhältnisses, das sich gleichsam in Aufspaltungen realisiert.“<sup>492</sup> Sie fügt hinzu: „Lulu erscheint in diesem Spiegelkabinett männlicher Phantasien jedoch nicht als „Urgestalt des Weibes“, sondern als Urgestalt eines Projektionsprinzips.“<sup>493</sup> Lulus

<sup>483</sup> Wedekind 1989, S. 56.

<sup>484</sup> Ebd., S. 61.

<sup>485</sup> Ebd., S. 66.

<sup>486</sup> Ebd., S. 61.

<sup>487</sup> Ebd., S. 60.

<sup>488</sup> Nietzsche, Friedrich: Götzendämmerung. (Project Gutenberg eBook, Januar 2005) <http://public-library.uk/pdfs/1/871.pdf> (16. Dezember 2019)

<sup>489</sup> Marschall bedient sich der Philosophie Nietzsches, um die Figuren des Werks zu deuten. Für sie sind die sehenden Männer apollinische Figuren und die „sich ständig verwandelnde[] Lulu“ eine dionysische Figur. Wenngleich ich diese Anschauung ansatzweise teile, so bin ich der Meinung, dass mit dem nicht-auf-die-Bühne-bringen des dionysischen Rausches Lulus dionysisches Potential nicht völlig zur Entfaltung kommen kann. Der Text klammert diesen Aspekt der Tänzerin aus.

<sup>490</sup> Wedekind 1989, S. 9.

<sup>491</sup> Weidl 1998, S. 105.

<sup>492</sup> Gutjahr 1988/89, S. 60.

<sup>493</sup> Ebd., S. 65.

Tanz wird mitunter zum Ort, an welchem diese Projektionsvorgänge vonstattengehen. Dies zeigt sich z.B. in Escernys Schilderung seines Verständnisses von Lulu, wenn dieser behauptet, sie aus ihrem Tanz erschließen zu können:

Ich habe während zehn Abenden ihr Seelenleben aus ihrem Tanze studiert, bis ich heute, als sie als Blumenmädchen auftraten, vollkommen mit mir ins klare kam. Sie sind eine großangelegte Natur – uneigennützig. Sie können niemanden Leiden sehen. Sie sind das verkörperte Lebensglück. Als Gattin werden sie einen Mann über alles glücklich machen ... Ihr ganzes Wesen ist Offenherzigkeit. – Sie wären eine schlechte Schauspielerin.<sup>494</sup>

„Ins klare“ kommt sich Escerny jedoch wohl kaum – wie der tatsächliche Verlauf der Geschichte zeigt – über die Person Lulu, als über seine eigenen Wunschvorstellungen einer idealen Frau, für welche die Tänzerin als Projektionsfläche dient. Hart Nibbrig bringt dieses Dilemma der Lulu-Figur wie folgt auf den Punkt: „Und jeder pumpt in das, was er bei ihr für Natur hält, sein eigenes Komplement, sei’s Tierchen oder Kind oder Hure oder Muse oder Gespielin oder Geldanlage oder Machtweib.“<sup>495</sup> Ähnlich formuliert Utz pointiert: „Die Zeichenflut, die Lulu auslöst, hat keinen Referenten“.<sup>496</sup> Eine dynamische Zeichenflut, die sich im steten Wandel befindet und demnach klare Festschreibungen meidet. Im Sinne eines performativen Sprechaktes taufen die Männer des Stücks Lulu mit unterschiedlichsten Namen: Goll hat sie im Ehekontrakt Nelli „getauft“,<sup>497</sup> für Schön ist sie Mignon, für Schwarz Eva, für Schigolch Melusine.<sup>498</sup> Hilmes betont jedoch, dass Lulu an der Gestaltung ihrer Figur nicht unbeteiligt ist, denn „[a]daptiv nimmt sie die ihr gemachten Rollenangebote an.“<sup>499</sup> Ihr Identitätskonstrukt ist dynamisch, je nach Betrachter\*in verändert sie ihre Rolle. Ihre Identität kann daher als Tanz gelesen werden, der sich stets in einer Schwebelage befindet. So unterliegt also nicht nur ihre Bekleidung,<sup>500</sup> sondern auch ihre Identität fortwährender Wandlung, was das Bild einer inkohärenten, zersplitterten Identität entstehen lässt. Im Rückgriff auf Butler, kann Lulu aufgrund ihrer Überhäufung an diskursiven leiblichen Zeichen als Sinnbild der Instabilität von (Geschlechts-)Identität gelesen werden.<sup>501</sup> Identität und Geschlecht sind hier

---

<sup>494</sup> Wedekind 1989, S. 65.

<sup>495</sup> Hart Nibbrig 1985, S. 90.

<sup>496</sup> Utz 1995, S. 271.

<sup>497</sup> Wedekind 1989, S. 15.

<sup>498</sup> Auffallend an den ausgewählten Namen erscheint, dass sie alle dem Figurenrepertoire der machtvollen Verführerin entnommen werden. Hafemann (2010, S. 97) spricht hier von Wedekinds Wiederbelebung des „biblischen Motiv[s] des Verführtwerdens“. So wird Lulu beispielsweise im Prolog von *Erdgeist* mittels der Metaphorik der Schlange in das Stück eingeführt und als Unheil stiftendes Wesen imaginiert, wenn der Tierbändiger ruft: „He, Aujust! Bring mir unsre Schlange her! (*Ein schmerzbäuchiger Arbeiter trägt die Darstellerin der LULU in ihrem Pierrotkostüm aus dem Zelt und setzt sie vor dem Tierbändiger nieder.*) Sie ward geschaffen, Unheil anzustiften, Zu locken, zu verführen, zu vergiften – Zu morden, ohne daß es einer spürt.“ Wedekind 1989, S. 9.

Im Kontext der Jahrhundertwende ist dies bei genauerer Betrachtung alles andere als überraschend, da es, wie Gutjahr anführt, „zu einem inflationären Wiederaufleben der verführerischen, männervernichtenden Frauenfiguren wie Medusa, Eva, Dalilah, Judith, Salome, Undine und Melusine“ kommt. Gutjahr 1988/1989, S. 52.

<sup>499</sup> Hilmes 1990, S. 158.

<sup>500</sup> Vgl. Utz 1995, S. 269; Es sei zudem auf die wiederkehrenden Momente der Geschlechtsmaskerade verwiesen. Ob Lulus Kleidertausch mit dem Jungen Bob oder der Kostümball, bei welchem Lulu als Knappe gekleidet „die beschwipsten Frauen nachrannten“. Wedekind 1989, S. 128.

<sup>501</sup> Vgl. Kapitel 5.1: Butler 2019b.

Produkte einer fortwährenden, plakativen Maskerade. Mit den Worten Hart Nibbrigs schließend: „Daß sie sich nicht festlegen läßt auf ein Bild, ist ihre Verführungskraft, daß sie anders nicht erreichbar ist als im Bild, erst recht.“<sup>502</sup>

### 6.1.5 Über Tanz, Körper und Macht in einem stark sexualisierten Kontext

Das Bild der *femme fatale* ballt sich, die letzten Überreste der bürgerlichen Moral schützend, im *off*, in der Vision eines Tanzes abseits der theatralen Handlung, zu seinem stärksten Ausdruck. Die in Kapitel 4 dargestellte diskursive Verbindung zwischen tanzender Frau und *femme fatale* wird, wie bereits einleitend angeschnitten, auch in *Lulu* hergestellt. Schließlich ist es im tanzenden Zustand, in welchem sich das verführerische Potential entfaltet und durch den sie die männlichen Figuren in ihren Bann zieht. Fatal erscheint an Lulu jedoch weniger ihre Person selbst, als die Tatsache, dass ihre gesellschaftliche Position und ihre soziale Rolle als Frau ihr kaum eine andere Möglichkeit lassen, als ihren Körper als Mittel zum Ausweg aus ihrer prekären Situation zu verwenden. Ihr Körper ist ihr Kapital, das es ihr ermöglicht, in der Besitz-orientierten bürgerlichen Gesellschaft ein Stück weit mitzuspielen.<sup>503</sup> Gefangen im bürgerlichen Diskurs der Jahrhundertwende hat Lulu als Gossenkinder und Kinderprostituierte<sup>504</sup> nur Zugang zu einem besseren Leben, wenn sie ihren Körper auf der Bühne inszeniert und als Projektionsfläche zur Verfügung stellt und schlussendlich darauf hofft, das männliche, wohlhabende Publikum für sich begeistern zu können.<sup>505</sup> Lulus (tänzerisches) Schauspiel der Geschlechtsidentität kann eben auch von einer sozialkritischen Perspektive ausgehend gedeutet werden. Die soziale Stellung der Frau im geschichtlichen Kontext der Monstertragödie berücksichtigend, liegt es nahe, die materielle Abhängigkeit der Frau als Ursprung von Lulus *femme fatale* Maskerade<sup>506</sup> zu interpretieren. Symbolisch wird der Tanz, der um die Jahrhundertwende zunehmend mit Individualität, Freiheit und weiblicher Emanzipation assoziiert wurde, in Wedekinds Drama zum Machtinstrument zweckentfremdet. Pfeiffer sieht diese

---

<sup>502</sup> Hart Nibbrig 1985, S. 91.

<sup>503</sup> Vgl. Hilmes 1990, S. 163f.

<sup>504</sup> Siehe Weidl 1989, S. 198.

<sup>505</sup> „Die darstellende Künstlerin nimmt im sozialen Rollenrepertoire der Frau um die Jahrhundertwende durch die Möglichkeit, auch aus unteren Schichten aufzusteigen und gesellschaftlich zu reüssieren, eine Sonderstellung ein. Jenseits der weitgehend auf dienende Tätigkeiten eingeschränkten Frauenberufe dieser Zeit figurieren die Frauen auf der Bühne die Möglichkeit, die Starre von Rollenzuschreibungen im spielerischen Wechsel zu überschreiten. [...] Da die darstellenden Künstlerinnen für ihre Kostüme selbst aufkommen mussten, sozial nicht abgesichert waren und zumeist auch nur wenig Gage erhielten, waren viele Frauen vom Theater bemüht, aus den Erfolgen auf der Bühne auch bei Männern Kapital zu schlagen.“ Gutjahr 1988/89, S. 64.

<sup>506</sup> Inwiefern Lulus Rolle als *femme fatale* und die mit dieser einhergehende Macht als Schein eines von bürgerlicher Sensationslust motivierten Unterhaltungsspiels zu verstehen ist, wurde von Annemarie Taeger aufgearbeitet. Sie betont in ihrem Aufsatz *Bürgerlicher Zirkus: Die dressierte Natur*, dass Lulu in ihrer kindlichen Sündhaftigkeit den klar von dem Verlangen der bürgerlichen patriarchalen Gesellschaft bestimmten Spielregeln folgt und diese somit nur im Schein des Spiels gefährdet: „das verführerische Bild der Bestie, die zahm dem peitscheschwingenden Dompteur zu Füßen liegt.“ Taeger, Annemarie: *Die Kunst, Medusa zu töten. Zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende*. Bielefeld: Aisthesis 1987, S. 25.

Darstellung des Tanzes als Symptom der bürgerlichen Moral und formuliert: „In den beiden Teilen von Franz [sic!] Wedekinds *Lulu* [...] greift der inszenierte Tanz in einem stark sexualisierten Kontext schon direkter den Humbug an, der sich hinter dem Namen ›bürgerliche Moral‹ verbirgt.“<sup>507</sup> Er fügt hinzu: „Als Lulu schließlich tanzt, um Dr. Schön seine sexuelle Knechtschaft vorzuführen, geht die Autonomie des Tanzes im dekadenten sexuellen, tödlich endenden Machtspiel unter.“<sup>508</sup> Die Bedingungen für den Duncan’schen neuen, freien Tanz, in welchem die Frau ihre eigene Unabhängigkeit und Freiheit tanzt, sind in Lulus gesellschaftlicher Situation nicht gegeben. Der Tanz wird als Instrument zum gesellschaftlichen Überleben und gegen die Verdrängung an die Peripherie eingesetzt. Die tänzerisch hervorgebrachte ekstatische Auflösung von Identität ist für Lulu nicht möglich, da sie sozial von dieser stark weiblich-markierten Identität abhängig ist. Ihr Tanz ist somit kein freier oder rauschhafter, bacchantischer Tanz der Grenzensprengung im Zeichen des dionysischen Prinzips,<sup>509</sup> vielmehr ist er eine taktische Choreographie, die sich dem Bewegungsvokabular, das aus dem Skript heterosexuellen männlichen Begehrens entstanden ist, bedient, um in der Nusschale ihres sozialen Kontexts ihre Situation ein Stück weit zu verbessern: „LULU. Mich soll es freuen, wenn ich mich in das Herz eines Millionärs hineintanzen kann.“<sup>510</sup> Dies zeigt sich auch, wenn Lulu zu Schön sagt: „Sie haben mich ja zur Tänzerin gemacht, damit einer kommt und mich nimmt.“<sup>511</sup> Auffallend ist jedoch, dass jener Tanz, der zur taktischen Erlangung der gesellschaftlichen Ziele eintrainiert wurde, schließlich auch zum Symbol für das Unheil der Ehemänner wird: „SCHÖN (*verzweifelt*). [...] Du hast zwei Männer unter der Erde. Nimm den Prinzen, tanz’ ihn in Grund und Boden!“<sup>512</sup>; „LULU. Gebe Gott, daß ich einem den letzten Funken Verstand zum Kopf hinaustanze“<sup>513</sup>; Lulu kommentiert den Tod ihres ersten Ehemanns: „– – der Tanz ist aus.“<sup>514</sup> und der Maler Schwarz, Lulus zweiter Ehemann, scheint den eigenen Tod zu antizipieren, wenn er seine Anziehung zu Lulu reflektiert: „Verwünschte Tanzerei!“<sup>515</sup>

### 6.1.6 Ein Blick ins *backstage* der Lulu-Performance

Im dritten Aufzug von *Erdgeist* wird das fortwährende Kostümieren und Maskieren der Tänzerin durch eine Spiegelung der Theatersituation in Szene gesetzt. Im Blick der Zuseher\*innen ist das diegetische *backstage*, Lulus Garderobe. Die Bühne, auf welcher Lulu tanzt, ist, dem Blick verwehrt,

---

<sup>507</sup> Pfeiffer 1999, S. 505.

<sup>508</sup> Ebd., S. 506.

<sup>509</sup> Vgl. Marschall 1996, S. 143f.

<sup>510</sup> Wedekind 1989, S. 59.

<sup>511</sup> Ebd., S. 70.

<sup>512</sup> Ebd., S. 71.

<sup>513</sup> Ebd., S. 60.

<sup>514</sup> Ebd., S. 27.

<sup>515</sup> Ebd., S. 29.

im *off*. So wird das Kleiden,<sup>516</sup> das Maskieren im Vor- und Nachbereitungsraum des tänzerischen Spektakels in den Vordergrund gerückt. Anstatt den Tänzern selbst, werden die Kostüme, in denen aufzutreten wird – die Kostüme Blumenmädchen „Dancinggirl, Ballerina, Königin der Nacht, Ariel und Lascaris“<sup>517</sup> – thematisiert. Ein Beispiel: Im ersten Aufzug von *Erdegeist* verführt Lulu Schwarz weniger mit ihrem Tanz, als mit der Sprache ÜBER ihren Tanz und die Beschreibung ihres Kostüms:

LULU. Grünes Spitzenröckchen bis zum Knie, ganz in Volants, dekolletiert natürlich, sehr dekolletiert und fürchterlich geschnürt. Hellgrüner Unterrock, dann immer heller. Schneeweisse Dessous mit handbreiten Spitzen...

SCHWARZ. Ich kann nicht mehr ...<sup>518</sup>

Die Vorstellung dessen, was das von Lulu beschriebene Kostüm verhüllt, setzt Schwarz schließlich seinem Begehren aus und bringt sein Unheil ins Rollen. Hierbei wird auf das wiederkehrende Thema des verhüllenden Enthüllens zurückgegriffen. Die Kostümierung der Tänzerin ist schließlich ebenfalls Stoff männlicher Figurenrede. Im ersten sowie im dritten Aufzug diskutieren Männer gemeinsam über die Kostüme und den sich hinter diesen befindenden Körper. So fachsimpeln beispielsweise Escerny und Alwa im dritten Aufzug:

ESCERNY. Sie hat zwei Ballerinakostüme, wenn ich nicht irre?

ALWA. Ich finde, dass ihr das weiße besser steht, als das in Rosa.

ESCERNY. Finden sie?

ALWA. Sie nicht?

ESCERNY. Ich finde, sie sieht in dem weißen Tüll zu körperlos aus.

ALWA. Ich finde, sie sieht in dem Rosatüll zu animalisch aus.

ESCERNY. Ich finde das nicht.

ALWA. Der weiße Tüll bringt mehr das Kindliche ihrer Natur zum Ausdruck!

ESCERNY. Der Rosatüll bringt mehr das Weibliche ihrer Natur zum Ausdruck!<sup>519</sup>

Escerny und Alwas hitzige Diskussion gibt schließlich Auskunft über deren Phantasien und den unterschiedlichen Charakter der verschiedenen Einschreibungen, die sich auf der Hülle von Lulus Körper festsetzen. Ein Zitat der „Spaltung der romantischen Ballerina“<sup>520</sup> die sich fortwährend zwischen den Fetisch-Konstrukten der entsexualisierten, ätherischen *femme fragile* – „in dem weißem Tüll zu körperlos“ – und der hypersexualisierten, gewaltvollen *femme fatale* – „in dem Rosatüll zu animalisch“ – befindet. Selbst Lulus aus zusätzlichen Schichten aus Kammfett und Puder überlagerte „Haut wie Satin“<sup>521</sup> gleicht einer Hülle: „Auch die Haut ist nur ein weiteres Kleid, weiss und glatt, zum Abgleiten – eine Kunsthaut auf einem Kunstkörper.“<sup>522</sup> Marschall betont: „Die erotische Macht Lulus im Tanz besteht weniger im Vorzeigen des möglichst nackten Körpers als

---

<sup>516</sup> Siehe hierzu die wiederkehrenden Zitate aus Wedekinds Werk (1989), die Lulu als Wandlungskünstlerin charakterisieren: „ALWA. Das Sichumkleiden hat sie schon als Kind gelernt.“ S. 61; „ALWA. Ich wusste doch, dass sie sich darauf verstehen, Kostüme zu wechseln.“ S. 58. etc.

<sup>517</sup> Wedekind 1989, S. 62f.

<sup>518</sup> Ebd., S. 23.

<sup>519</sup> Ebd., S. 66.

<sup>520</sup> Runte 2006, S. 279.

<sup>521</sup> Wedekind 1989, S. 39.

<sup>522</sup> Utz 1995, S. 269.

in der Fähigkeit der Verwandlung.<sup>523</sup> Ganz im Sinne des Frauenbildes der Jahrhundertwende, welches nach Utz dem „Prozess der Sinnentleerung und Sinnüberlastung“<sup>524</sup> ausgesetzt ist, erfährt die wandelhafte Tänzerin auf ihrem Körper mannigfache Zuschreibungen, die an das männliche Verlangen gebunden sind. Lulus körperliches Sein entpuppt sich im Laufe des Stücks zunehmend als Maskerade und Illusion. Ihre Identität lässt sich als Rolle verstehen, eine Rolle, die sich aus Fremdzuschreibungen und zielgerichteter, geschickter Selbstinszenierung zusammensetzt. So bemerkt beispielsweise Hart Nibbrig, dass Lulu „ihre Weiblichkeit als Rolle spielt, in wechselnder Besetzung durch die Projektionen ihrer Partner“.<sup>525</sup>

Die Figur lässt sich durch die Linse Butler'scher Performativitätstheorie lesen, da sich die Gestaltung ihrer Geschlechtsidentität sowie ihres geschlechtlichen Körpers durch die iterative Praxis des performativen Benennens ihrer Existenz vollzieht. In der ihr attestierten Identität als Tänzerin gestaltet sich das Bild einer begehrenswerten, sinnlichen, triebhaften Frau, die einen antagonistischen Gegenentwurf zum konventionellen Frauenbild der bürgerlichen Ehefrau darstellt.<sup>526</sup> Indem er den Tanz der Lulu nicht auf die Bühne bringt, betont Wedekind nicht etwa die schauspielerische Inszenierung des Körpers, sondern die wiederholte sprachliche Inszenierung eines Phantasmas. Es scheint daher, als würde es im Text weniger um den Akt des Tanzens, sondern vielmehr um eine diskursive Symbolik, die ihm um die Jahrhundertwende zugeschrieben wurde, gehen. Lulus Tanz ist Instrument ihrer *gender performance*, geprägt von sozialen und gesellschaftlichen Vorstellungen normierter verführerischer Weiblichkeit. Hier schimmern verschleierte gesellschaftliche Konventionen einer patriarchal organisierten Gesellschaft und ihrer Diskurse durch. Diskurse, die, wie Butler in Bezug auf Performativität konstatiert, durch ihre Benennung die Weiblichkeit, von welcher sie sprechen, erst erschaffen. Erneut wird Tanz als Symbol für die Erotik einer konzipierten Weiblichkeit gelesen: „Ihr Tanz, der das Wechselverhältnis artikuliert, wird durch Ausdruck und das Arrangement von Verhüllung und Enthüllung des Körpers zum Symbol erotischer Verführung.“<sup>527</sup> Dieser Tanz, der es nie auf die Bühne schafft, ist eine weitere Schicht an Zuschreibungen, die sich an Lulus Körper und Identität festsetzen. Wie Lulu tanzt und was es in IHR auslöst, bleibt unberührt. Zentral bleibt die Tatsache, dass sie tanzt und als Tänzerin figuriert werden kann. Ihre antrainierte Tänzerinnen-Identität wird durch Sprache aufgebauscht und kann somit als Materialisierung männlicher Figurenrede konzipiert werden, repräsentativ insistiert Alwa: „Sie sind als Tänzerin auf die Welt gekommen“;<sup>528</sup>

---

<sup>523</sup> Marschall 1996, S. 124.

<sup>524</sup> Utz 1995, S. 274.

<sup>525</sup> Hart Nibbrig 1985, S. 91.

<sup>526</sup> Vgl. Hafemann 2010, S. 127.

<sup>527</sup> Ebd., S. 17.

<sup>528</sup> Wedekind 1989, S. 59.

„leibliche und geistige Vervollkommnung wie bei diesem Mädchen“.<sup>529</sup> Bemerkenswert ist zudem, dass Lulu sich selbst weniger als Tänzerin wahrnimmt als es ihre Umgebung tut. So antwortet sie beispielsweise auf Alwas Aufforderung die Hauptrolle in seinem Stück zu tanzen: „Ich würde ihr Stück wohl kaum gut genug tanzen.“<sup>530</sup> Auch im dritten Aufzug, nachdem Lulu den Konjunktiv gebrauchend aus den Zeitungen zitiert: „ich sei die geistvollste Tänzerin, die je die Bühne betreten, ich sei eine zweite Taglioni und was weiß ich“,<sup>531</sup> zweifelt sie ihre Tänzerinnen-Identität an: „Ich bin aber gar nicht für die Bühne geschaffen.“<sup>532</sup>

### 6.1.7 Die Tänzerin in der Starre des imaginären Kunstkörpers

In ihrem Aufsatz *Die Erotik des Kunstkörpers* arbeitet von Braun den historischen mitteleuropäischen Diskurs des Sexualwesens um 1900 heraus. Wenngleich an dieser Stelle nicht zu sehr in die Tiefe gegangen wird, sei erwähnt, wie die Psychoanalyse es zu verstehen wusste, die „geschlechtliche Identität des Mannes“ in den Körper der Frau zu verlagern.<sup>533</sup> Von Braun spricht hier von der „Materialisierung des Logos im Körper der Frau“ und der „Phallus-Werdung des weiblichen Leibes, der das Anrecht auf seine eigene Sprache verliert.“<sup>534</sup> Als „Objekt männlichen Gestaltungswillens“<sup>535</sup> kann die Frau Lulu im Kontext ihrer Zeit als Erweiterung der Männer gelesen werden.<sup>536</sup> Oder, in anderen Worten, als Erweiterung des männlich-geprägten Weiblichkeitsdiskurses der Jahrhundertwende. Marschall bezieht sich auf Kleinspehms Werk *Der flüchtige Blick*, wenn sie das Subjekt der Moderne, als ein ‚in Bildern denkendes‘ Subjekt verstanden wissen will, dessen Blick auf die Realität, vor allem in Bezug auf Sexualität, stark vom Rückgriff aufs Imaginäre geprägt ist.<sup>537</sup> Ein sexualisierter, männlicher Blick, dem Phantasie und Inszenierung zugrunde liegen, und der fortwährend, zwischen Lust und Angst vor dem sich langsam zu wandeln beginnenden Konstrukt der Weiblichkeit, changiert. Dieser paradoxe Blick wurde schließlich zu einem Charakteristikum des Sexualitätsdiskurses der Moderne.<sup>538</sup> Marschall fasst diese kulturelle Situation, in welcher sich der weibliche Körper um 1900 befindet, zusammen: „An die Stelle des realen, beweglichen Körpers tritt der imaginäre Körper, den der sexualisierte Blick konstituieren,

---

<sup>529</sup> Wedekind 1989, S. 65.

<sup>530</sup> Ebd., S. 19.

<sup>531</sup> Ebd., S. 56.

<sup>532</sup> Ebd., S. 59.

<sup>533</sup> Braun, Christina von: Die Erotik des Kunstkörpers. In: Roebeling, Irmgard (Hg.): Lulu, Lilith, Mona Lisa...: Frauenbilder der Jahrhundertwende. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1988/89 (Frauen in Geschichte und Gesellschaft 14), S. 1-17, S. 5.

<sup>534</sup> Braun, von 1988/89, S. 7f.

<sup>535</sup> Gutjahr 1988/89, S. 63.

<sup>536</sup> Vgl. Taeger 1987, S. 26.

<sup>537</sup> Marschall 1996, S. 118f.

<sup>538</sup> Vgl. Kleinspehn zit. n. Marschall 1996, S. 119.

lenken und kontrollieren kann.<sup>539</sup> Eben jene zeittypische „Obsession des Blicks“<sup>540</sup> schimmert schließlich in der literarischen Gestaltung des ‚Sexualwesens‘ Lulu durch. Diese sieht sich sogar selbst mit den Augen der sie begehrenden Figuren. Sinnbildlich erscheint hier die Szene mit Schwarz, in welcher sie sich selbst in der Erscheinungsform ihrer Einkleidung in das „unmögliche Kostüm“<sup>541</sup> in welchem sie von ihm gemalt wird, sieht: „Sieh mir in die Augen!“<sup>542</sup> Lulu erwidert: „Ich sehe mich als Pierrot darin!“<sup>543</sup> Ähnlich vollzieht sich Lulus Tanz indirekt durch die Linse des männlichen Begehrens. Ihr Tanz kann nicht, wie es im Tanzdiskurs um die Jahrhundertwende vor allem von Duncan propagiert wurde, zum Ausdrucksmedium ihres innersten Seins, zu ihrer Sprache werden. Ihr Tanz ist Abbild des männlichen Begehrens, das auf sie projiziert wird.

Vor der kontextualisierenden Hintergrundfolie des ‚Sexualwesens um 1900‘ kann Lulus tanzender Körper, somit ganz im Zeichen der Jahrhundertwende, als ein weiblich markierter Kunstkörper,<sup>544</sup> ihre Sexualität als synthetische Geschlechtlichkeit, gelesen werden.<sup>545</sup> Wie zuvor erwähnt, gleicht Lulus Tanz nicht einem Tanz, der die Tanzende näher zu ihrem Innersten, ihrem Ursprung bringt, oder sie aus den Ketten der Zivilisation befreit. Konträr kann Lulus Tanz als Tanz der konventionalisierten Weiblichkeitszeichen, die mit dem in der Kunstproduktion des *fin de siècle* gängigen Frauenbild der *femme fatale* einhergehen, interpretiert werden. Dieses Bild im Akt des Tanzens tänzerisch abzuschütteln kann der Figur Lulu nicht gelingen. Obwohl Wedekind Lulu im dritten Aufzug von *Erdgeist* im bekannten Kostüm Duncans auftreten lässt – „in antikem, fußfreiem, ärmellosem weißem Kleid mit rotem Saum, einem bunten Kranz im Haar“<sup>546</sup> –, scheint ihr Tanz wenig mit dem freien ‚Tanz der Zukunft‘ zu tun zu haben. Vielmehr ist er wieder und wieder wiederholte Zitation von einem bestimmten Bild von Weiblichkeit, das das Begehren der ihr sozial höhergestellten Figuren befriedigt. Hierbei trotz die Tanzdarstellung dem im Zeichen eines Paradigmenwechsels stehenden Tanzdiskurs der Jahrhundertwende. Während beispielsweise einige von Wedekinds Briefen und Feuilleton Aufsätzen<sup>547</sup> oder seine explizite Erwähnung des Philosophen in *Erdgeist*<sup>548</sup> Zeugnis über seine intensive Auseinandersetzung mit Nietzsche ablegen, so kann Lulu schwer als dionysische Tänzerin gedeutet werden. Obwohl Hafemann Lulus Tanz als dionysischen Rausch verstanden wissen will, so gilt es kritisch zu hinterfragen, ob sich Lulu tatsächlich in eine „dionysische Lebenslust“<sup>549</sup> versetzt fühlt, oder ob ihr dies lediglich durch den

---

<sup>539</sup> Marschall 1996, S. 119.

<sup>540</sup> Ebd., S. 117-129.

<sup>541</sup> Wedekind 1989, S. 13.

<sup>542</sup> Ebd., S. 29.

<sup>543</sup> Ebd.

<sup>544</sup> Vgl. Hafemanns Beschreibung der Lulu als Kunstfigur im Rekurs auf die Interpretation von Vinçon. 2010, S. 106.

<sup>545</sup> Vgl. Braun, von 1988/1989; vgl. Hilmes 1990, S. 158f.

<sup>546</sup> Wedekind 1989, S. 57f.

<sup>547</sup> Siehe Hafemann 2010, S. 21-34.

<sup>548</sup> Wedekind 1989, S. 20.

<sup>549</sup> Hafemann 2010, S. 117.

begehrenden Blick ihrer Zuseher zugeschrieben wird. So reißt beispielsweise ihr Bewunderer Prinz Escerny das Thema des dionysischen Rausches an und behauptet in einem Gespräch mit Alwa: „Wenn sie ihr Solo tanzt, berauscht sie sich an ihrer eigenen Schönheit – in die sie selbst zum Sterben verliebt zu sein scheint.“<sup>550</sup> Selbst wenn die Tänzerin – und hierüber legt der Text wenig Zeugnis ab – diesen Rausch selbst empfinden würde, so stellt sich die Frage, ob ein Rausch der Schönheit den tranceartigen, ekstatischen Qualitäten der dionysischen Ich-Auflösung gerecht werden könne. Ihre Schönheit, an welcher sie sich zu erfreuen scheint, erlangt hier schließlich erst durch den begehrenden Blick vollste Bedeutung. Lulus Tanz scheint ihre Identität demnach keineswegs zu sprengen, sondern ihren Körper im Blick der anderen in konventionelle Weiblichkeitsbilder einzuzementieren und ihre Tänzerinnen-Identität zu verfestigen.

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass anhand der Lulu-Figur demonstriert werden kann, wie die Rede über den Tanz als performativer Akt dazu beitragen kann gewisse Bilder von Geschlecht zu konstruieren. Tanz ist in Wedekinds Text Ort der geschlechtlichen Performanz und Inszenierung. Das *femme fatale*-Motiv entsteht durch den Tanz, in welchem das Objekt des männlichen Blicks und der männlichen Begierde als Subjekt ihrer persönlichen gesellschaftlichen Agenda agiert. In der Monstertragödie versetzt das Tanz-Motiv Geschlechterzuschreibungen und Machtverhältnisse also keineswegs in Bewegung. Der „eindressierte[] Tanz“<sup>551</sup> verdeutlicht die Notwendigkeit performativer Akte um ‚Urformen‘ von Geschlecht, wie es bei Lulu der Fall ist, hervorzubringen und aufrechtzuerhalten.

### 6.1.8 „Der ganze Körper im Einklang mit dem unmöglichen Kostüm“

An dieser Stelle soll die Analyse wieder zu ihrem Anfang zurückfinden. Schwarz und Schön, das Pierrot Kostüm in der Hand haltend, bestaunen die Beschaffenheit des Stoffs. Schön fragt doppeldeutig: „Wie kommt man denn da hinein?“<sup>552</sup> Schwarz erwidert in der Endfassung der Tragödie: „Das kann ich Ihnen nicht sagen.“<sup>553</sup> In seinem kulturellen Kontext gelesen ist das Einpacken Lulus in die Figur eines Pierrots ein künstlerisches Manöver, das den Effekt der Irritation erzielt.<sup>554</sup> Dies leitet sich davon ab, dass die Pierrot-Figur um die Jahrhundertwende mit „melancholische[r] Nicht-Teilnahme an Maskenbällen“, „sexuelle[r] Ambivalenz“ und der „Kunst der Bedeutungsverweigerung“<sup>555</sup> assoziiert wurde. Dass es sich beim Leitmotiv des Pierrot-Kostüms also um die Kleidung einer sich körperlich mitteilenden, künstlichen, tölpelhaften

---

<sup>550</sup> Wedekind 1989, S. 62.

<sup>551</sup> Hafemann 2010, S. 116.

<sup>552</sup> Wedekind 1989, S. 13.

<sup>553</sup> Ebd.

<sup>554</sup> Vgl. Utz 1995, S. 272.

<sup>555</sup> Ebd.

Pantomime-Figur der *Commedia de'll arte* handelt, die als „Symbol der nicht zu verortenden Geschlechtlichkeit“<sup>556</sup> verstanden werden kann und welche Widerstand gegen Bedeutungszuschreibungen leistet,<sup>557</sup> könnte mitunter auf die Performativität, die Konstruiertheit, die Uneindeutigkeit und die absurde Komik verweisen, die den geschlechtlichen Rollen und Kostümen, die es für Lulu überzustülpen gilt, innewohnt. Weiters stellt der Pierrot kulturgeschichtlich eine Dienerfigur<sup>558</sup> dar, „der es immer wieder gelingt, die Dummheit des Herrn bloßzustellen“.<sup>559</sup> Verkleidet demaskiert Lulu die vermeintliche, jedoch diskursiv hervorgebrachte, „Wirklichkeit“ ihrer Person und Geschlechtsidentität. Ihre (geschlechtliche) Identität wird als unmögliches Konstrukt imaginiert, das die Männer, die selbst an seiner fortwährenden Herstellung beteiligt sind, zu Narren hält und in ihr Unglück treibt. Ich lese hier den vestimentären Code in Anlehnung an Utz und Weidl<sup>560</sup> als Allegorie für das unmögliche Modell, das Konstrukt, das Normen-Gebilde von Weiblichkeitsvorstellungen. Schwarz zufolge scheint Lulu gänzlich in das Kostüm zu passen, ihr Körper entspricht dem Kostüm, fügt sich diesem – zumindest in den Augen von Schwarz und Schön: „Der ganze Körper im Einklang mit dem unmöglichen Kostüm, als wäre er darin zur Welt gekommen.“<sup>561</sup> Utz bemerkt: „Als imaginäre Ganzheit von Körper und Kleid erblickt hier Lulu das Licht einer Bühne, die sie real noch gar nicht betreten hat: Die Geburt der Tragödienfigur aus dem Geiste der Männer.“<sup>562</sup> Nach der Analyse stellt sich jedoch die Frage, inwiefern Lulu die Bühne jemals wirklich betreten hat. Das gesamte Drama hindurch wird die Unmöglichkeit ihrer Entfaltung im Schatten ihrer sozialen Gebundenheit an das Begehren wohlhabender Männer und Frauen ausgehandelt. Als tabuisiertes Körper-Wesen wird sie zum Sinnbild des Tanzes, der jedoch in seiner textlichen Abwesenheit eine charakteristische Leerstelle im Drama eröffnet. Obwohl der Text stereotype Lesarten geschlechtlicher, tanzender Frauenkörper zulässt, so verweist er gleichsam auf deren Problematik, insofern er den sexualisierenden Tanz von der Bühne verbannt. Die Leser\*innen erfahren den Tanz Lulus nur indirekt durch die lobpreisende Figurenperspektive ihrer Verehrer, über deren sprachliches Aushandeln von (ästhetischem) Verlangen mensch am Ende der Lektüre mehr erfahren hat, als über die Protagonistin selbst.

---

<sup>556</sup> Hafemann 2010, S. 105.

<sup>557</sup> Vgl. Utz 1995, S. 273.

<sup>558</sup> Die Dienerinnenfigur Lulu wird vor allem in ihrer Tanzszene vor dem Publikum, in dem sich Schön und seine Verlobte befinden und welche in Lulus Ohnmacht endet, sichtbar. Lulu scheint in diesem konkreten Kontext ihre Rolle als Unterhaltungsobjekt und ihre gesellschaftliche Stellung zu reflektieren und abzulehnen. Über das Ausdrucksmedium Körper wird an dieser Stelle ihre soziale Ohnmacht zum Ausdruck gebracht. Schön führt Lulu ihre Rolle vor Augen: „Du tanzst vor jedem, der sein Billett löst.“ Wedekind 1998, S. 68; In diesem Kontext weist Hafemann darauf hin, dass Lulu „dem sinnlichen Vergnügen der bürgerlichen Gesellschaft dient.“ Hafemann 2010, S. 118.

<sup>559</sup> Gutjahr 1988/89, S. 60.

<sup>560</sup> Weidl 1998, S. 107.

<sup>561</sup> Wedekind 1989, S. 13.

<sup>562</sup> Utz 1995, S. 265.

## 6.2 Gerhart Hauptmann: *Und Pippa tanzt!* – Märchenhafte Transzendenz einer dionysischen Tänzerin

### 6.2.1 Grundlegendes zu Hintergrund, Forschungsstand und der Pippa-Figur

Gerhart Hauptmanns ‚Glashüttenmärchen‘ *Und Pippa tanzt!* wurde im Herbst 1905 geschrieben und am 19.1.1906 uraufgeführt. Indem er die schlesische Sagenwelt in sein Drama integriert, entwirft der Autor eine Handlung „zwischen Realität und Irrealität“.<sup>563</sup> In der Hauptmann-Forschung dominieren psychoanalytische sowie biographische Zugänge zu dem genannten Text, was mitunter mit der Stellungnahme des Autors, es handle sich um ein „inneres Drama“, begründet werden kann.<sup>564</sup> Die meisten dieser Untersuchungen fokussieren auf die männlichen Figuren des Stücks und streifen das Thema Tanz, wenn überhaupt, nur oberflächlich.<sup>565</sup> Interpretationen, die gezielt auf den Kontext der Jahrhundertwende und den Tanz Bezug nehmen, finden sich bei Wolfdietrich Rasch,<sup>566</sup> der bereits zitierten Susanne Marschall und einer rezenteren englischsprachigen Analyse von Kristen Hylenski, auf welche sich im Laufe der Interpretation bezogen wird. Bevor mögliche Funktionen, die der Tanz im Drama in Hinblick auf Geschlechtsidentität, Sexualität und Begehren einnehmen könnte, eröffnet werden, wird nun ein Blick auf die Figur der Tänzerin geworfen.

Hauptmanns Text entspringt der literarischen Wende zum 20. Jahrhundert und ist daher in einen ähnlichen Geschlechter- und Sexualitätsdiskurs wie Wedekinds *Lulu* eingebettet. Auch bei Pippa treffen die Leser\*innen auf eine Konstruktion von Weiblichkeit, die mittels Blick auf die Diskursivierung des geschlechtlichen Körpers um 1900 verständlich gemacht werden kann. Ähnlich wie Lulu lässt sich Pippa als Projektionsfläche der Phantasien, Wünsche und Sehnsüchte der männlichen Figuren des Stücks lesen.<sup>567</sup> „In Pippa ist der Hoffnungsfunke allegorisiert, von dem eine heillos auseinandergebrochene Welt noch einmal mythische Einheit erwartet.“<sup>568</sup> In ihrer Orientierungslosigkeit, die mit dem modernen Wandel (konkret der Industrialisierung der Glasmacherei) einhergeht, wenden sich die Figuren Pippa zu und suchen Zuflucht in ihrem „elementaren Reiz“.<sup>569</sup> Dies führt zur Imagination eines Weiblichkeitsmythos. Ein Mythos, der 60 Jahre nach Pippas Erscheinen bestehen bleibt und dem Forschungsdiskurs um diese Frauengestalt

---

<sup>563</sup> Kluge, Manfred / Radler, Rudolf (Hg.): Hauptwerke der deutschen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. München: Kindler 1974 (Edition Kindlers Literatur Lexikon), S. 481.

<sup>564</sup> Hauptmann zit. n. Sprengel, Peter: Gerhart Hauptmann. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck 1984, S. 175.

<sup>565</sup> Vgl. Hylenski 2010, S. 70.

<sup>566</sup> Rasch, Wolfdietrich: *Und Pippa tanzt!* In: Wiese, Benno von (Hg.): Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. Bd. 2. Düsseldorf: August Bagel 1964, S. 187-208.

<sup>567</sup> Kluge / Radler 1974, S. 482; vgl. Sprengel 1984, S. 177.

<sup>568</sup> Kluge / Radler 1974, S. 482; vgl. Rasch 1964, S. 198: „Pippa ist in der kalten und finsternen Welt, in der Verödung eines entgötterten Daseins das Fünkeln, der leuchtende Rest des großen Feuers.“

<sup>569</sup> Rasch 1964, S. 196.

eine essentialistische Prägung verleiht: „Für das Bewußtsein einer Spätphase der Zivilisation, in der das Leben in einer technisierten und normierten künstlichen Umwelt sich verdünnt, entleert und verbraucht, gewinnt die Frau und die erotische Begegnung mit ihr eine neuartig akzentuierte Bedeutsamkeit als eine letzte, jedem mögliche Berührung mit dem Elementaren, den naturhaften Kräften.“<sup>570</sup> ‚Die Frau‘ wird hier mit Natur gleichgesetzt und Pippa wird zur Allegorie eines Phantasmas: Sie wird zur Personifikation des ‚weiblichen Prinzips‘. Rasch führt seine Analyse fort, indem er von einer ‚Macht des Weiblichen‘ phantasiert, die er bei Hauptmann im Bild der *femme enfant* ausgedrückt wissen will: „Diese Macht des Weiblichen, die den Menschen zurücktaucht in die große Strömung des naturhaften Seins, ging für Hauptmann besonders stark von dem halb kindlichen Mädchen aus, das noch naiv, seiner selbst nicht bewußt, ganz im Augenblick lebend, in natürlicher Anmut sich bewegt.“<sup>571</sup> In der Hauptmann-Rezeption erweist sich diese Annäherung an die Pippa-Figur mittels Rückgriff auf das Konstrukt der *femme fragile* als interpretatorischer Allgemeinplatz.<sup>572</sup> Ähnlich wie die *femme fatale* ist diese ein kultureller Archetypus, von dem in der Kunst der Jahrhundertwende des Öfteren Gebrauch gemacht wurde. Thomalla fasst Hofmiller zitierend zusammen: „als schlanke, kleine Prinzessin von süßester Kindlichkeit erweckt sie in dunklen Märchendramen, aus denen „die ganze Melancholie des Jahrhundertendes duftet“, „sehnsüchtige Erinnerungen an geliebte Bilder“.“<sup>573</sup> Vor allem die Figurenrede des Direktors und Hellriegels lassen Pippa als eine vom Weiblichkeitsdiskurs der Jahrhundertwende geprägte Figur erkennen: „Es wundert mich übrigens nicht, dass du frierst, du feine, zierliche Ranke du!“<sup>574</sup>; „weil du ja nur, wie eine Blüte auf biegsamem Stengel, so duftig und so zerbrechlich bist!“<sup>575</sup> Im Sinne einer asexuellen Erotik wird der *femme fragile* eine geschlechtslose Weiblichkeit attestiert.<sup>576</sup> Hierbei, so kann interpretiert werden, wird sie zum ungefährlichen Zufluchtsort männlicher Phantasien. Sie wird ihrer Weiblichkeit beraubt, um als ästhetisches Narkotikum Ängste, die mitunter im Geschlechterdiskurs der Jahrhundertwende verankert sind,<sup>577</sup> zu besänftigen. Als ätherisches Wesen ist Pippa Personifikation der Wünsche und Sehnsüchte ihrer Zeitgenossen.<sup>578</sup> Dies zeigt sich am treffendsten dadurch, dass sie dem Publikum und den Leser\*innen überwiegend durch ihre „Spiegelung in der Umwelt“ vorgestellt wird.<sup>579</sup> So glaubt beispielsweise der Glashüttendirektor in ihr zu finden, was ihm für sein Glück fehlt, denn durch sie würde er wieder lebendig. Selbst Wann, der weise Alte, welcher die Vernunft verkörpert, macht sich ein Bildnis von

---

<sup>570</sup> Rasch 1964, S. 198.

<sup>571</sup> Ebd.

<sup>572</sup> Thomalla 1972; Denk 2009; Sprengel 1984 etc.

<sup>573</sup> Thomalla 1972, S. 13.

<sup>574</sup> Hauptmann, Gerhart: Und Pippa tanzt! Ein Glashüttenmärchen. Berlin: Ullstein 1996, S. 13.

<sup>575</sup> Ebd., S. 37.

<sup>576</sup> Thomalla 1972.

<sup>577</sup> Vgl. ebd.

<sup>578</sup> Ebd., S. 13.

<sup>579</sup> Rasch 1964, S. 194.

ihr, wenn er sie als die Verkörperung der Jugend und Reinheit sieht.<sup>580</sup> Für die Waldarbeiter in der Schenke steht sie in ihrer Leichtigkeit und Anmut für ein „Genussobjekt, ein Mittel zur Unterhaltung“.<sup>581</sup> Tanzend lenkt sie von der sich im Wandel der Moderne befindenden Welt ab. Schön thematisiert das Dilemma des Mädchens, wenn sie feststellt: „Wohl ist sie genug umworben, doch keiner liebt sie um ihrer selbst willen, sie alle lieben sich in ihr.“<sup>582</sup> Beispiel hierfür ist der blinde Hellriegel, der anstatt Pippa als fleischliche Existenz wahrzunehmen, nur Augen für seine träumerische Vision von ihr zu haben scheint.<sup>583</sup> Schön betont, dass Pippa ihre Tanzleidenschaft zum Verhängnis wird.<sup>584</sup> Diesbezüglich stellt sich jedoch die Frage, warum sie diese Leidenschaft überhaupt erst verspürt. Könnte es nicht sein, dass ihre Tanzleidenschaft ihre natürliche Antwort ist, mit der Gesellschaft und der ihr zugeschriebenen Rolle als Anschauungsobjekt und der mit der *femme fragile* einhergehenden obligatorischen Ohnmacht<sup>585</sup> umzugehen?

## 6.2.2 „Tanze, tanze! doäß a weng lichter wird!“: Und Pippa tanzt ...

„Tanze, tanze! doäß a weng lichter wird! foahr hie,  
foahr her, doäß die Leute Licht kriegea!  
zind uff! zind uff!“<sup>586</sup>

Was Pfeiffer in seiner Diskussion des literarischen Tanzmotivs artikuliert, wird in der literarischen Behandlung von Hauptmann erkennbar: der „tiefste Trieb der Träume“ wird durch die „Erfüllung im schönen Körper eines Mannes oder einer Frau [...] in Vollendung offenbart“.<sup>587</sup> Dementsprechend findet Denk, dass Pippa unter anderem durch ihre Tänze zum „Wunschgebilde, [zur] Traumvision, [zur] Märchenfigur der männlichen Figuren“<sup>588</sup> wird. Schließlich geht es soweit, dass Michel Hellriegel glaubt, die fabelhafte Tänzerin – „die kleine rothaarige Nixe“<sup>589</sup> – würde sich auf magische Weise in der Okarina befinden und beim Bespielen eben dieser aus ihr herauskommen. Dass Michel Pippa als Nixe, als anthropomorphes Wasserwesen, imaginiert, markiert Pippa ein Stück weit als queere Figur (zumindest in der Wahrnehmung Hellriegels). Eingangs erscheint Michel die Tänzerin Pippa, welche real vor ihm steht, als maschinenartige,

<sup>580</sup> Vgl. Schön, Friederike: Gerhart Hauptmanns Glashüttenmärchen "Und Pippa tanzt". Dissertation. Universität Wien 1941, S. 67.

<sup>581</sup> Ebd., S. 41.

<sup>582</sup> Ebd.

<sup>583</sup> Hauptmann 1996, S. 33ff.

<sup>584</sup> Schön 1941, S. 41.

<sup>585</sup> Hauptmann schöpft in seiner Beschreibung der Pippa des Öfteren aus diesem semantischen Feld, sei es, dass er sie am Ende von Akt I buchstäblich ohnmächtig werden lässt, oder dass sie sich in „ohnmächtiger Ergebenheit“ mit ihrem Schicksal als Entführte abfindet. Hauptmann 1996, S. 26, S. 28.

<sup>586</sup> Ebd., S. 72.

<sup>587</sup> Pfeiffer 1999, S. 507.

<sup>588</sup> Denk 2009, S. 280.

<sup>589</sup> Hauptmann 1996, S. 33.

surreale Erscheinung, als Cyborg: „HELLRIEGEL. [...] erlaube mal, kommen wir gleich mal zur Hauptsache: ob eine Feder im Uhrwerk ist? *Er behorcht ihre Brust wie ein Arzt.*“<sup>590</sup> Er stellt voller Staunen fest: „Du bist ja lebendig! Du hast ja ein Herz, Pippa!“<sup>591</sup> Für Wann ist Pippa eine Gestalt „aus dem Märchen“, die „wieder“ in jenes „hinein“ will.<sup>592</sup> Überdies beschreibt er sie als „göttliches Kind“,<sup>593</sup> was erneut ihre mythische Sonderstellung im menschlichen Figureninventar betont. Das Anthropomorphe, Maschinenhafte und Göttliche wird in den Körper der Tänzerin übersetzt. Der Glashüttendirektor, andererseits, berichtet, er sehe sie oft tanzend in seinem Traum „[w]enn die Weißglut aus dem Ofen bricht, [...] ganz salamanderhaft in den glühenden Lüften [des Glasofens] [...] hervorzittern. Erst langsam im Dunkeln zerge[he] [sie] dann.“<sup>594</sup> Als ein „aus dem Glasofen stamm[endes]“<sup>595</sup> Wesen ist Pippa zerbrechlich, unbeständig – im wahrsten Sinne des Wortes *fragil*. So erinnert Thomalla: Pippa „ist ein hellklingendes venezianisches Glas, das im frostigen Winter zerspringt“.<sup>596</sup> Für Hauptmann ist das Motiv ‚Glas‘ von komplexer Symbolik, was sich in seinem Gedicht *Glas* aus 1933 nachlesen lässt. In diesem Gedicht, das nach der Beschaffenheit dieser Substanz fragt, spielt Hauptmann mit dem Glas als Symbol der Aufhebung gängiger Oppositionen: „[E]s ist und ist nicht“, „ist Licht und kein Licht“, „ist Luft und nicht Luft“, „ist duftloser Duft“.<sup>597</sup> Er sinniert: „Glas ist Geist und Körper zugleich.“<sup>598</sup> Die Aufhebung einer altbekannten Dichotomie westlichen Denkens, die ab dem Paradigmenwechsel um 1900 zunehmend mit dem freien Tanz in Verbindung gebracht wurde.<sup>599</sup> Mit der aus dem Glasofen stammenden Pippa gestaltet Hauptmanns Text eine Figur, die mittels ihres tanzenden Körpers zwischen realer Welt und phantastischer Welt vermittelt.

Hauptmann recurriert in seinem von antinaturalistischen Elementen durchzogenen Stück auf mythische und religiöse Bilder und lässt somit einen Text entstehen, der in seiner „Thematisierung der Wirklichkeitsproblematik“ diverse „Konzeptionen von Wirklichkeit“ vorstellt.<sup>600</sup> Anhand der Figur der Pippa, dem, wie Hellriegel sie nennt, „kleine[n], niedliche[n] Tanzjungferchen“,<sup>601</sup> lässt sich ein permanentes Aushandeln des dynamischen Grenzbereichs zwischen Phantasie und Realität beobachten. Nachdem sie Hellriegel als Nixe, Tanzjungferchen, Prinzeschen und

---

<sup>590</sup> Hauptmann 1996, S. 37.

<sup>591</sup> Ebd.

<sup>592</sup> Ebd., S. 57.

<sup>593</sup> Ebd., S. 64.

<sup>594</sup> Ebd., S. 14.

<sup>595</sup> Ebd.

<sup>596</sup> Thomalla 1972, S. 48f.

<sup>597</sup> Hauptmann, Gerhart: Sämtliche Werke. Band IV. Lyrik und Versepiik. Herausgegeben von Hans-Egon Hass. Berlin: Propyläen 1964, S. 179.

<sup>598</sup> Ebd., S. 180.

<sup>599</sup> Vgl. Hylenski 2010, S. 74ff.

<sup>600</sup> Marschall 1996, S. 96; „Inmitten der phantastischen Szenerie wird aus unterschiedlichen Perspektiven, die dramatisch als Figurenperspektive umgesetzt sind, die Problematik des Verhältnisses von Fiktion und Wirklichkeit diskutiert.“ Ebd. 1996, S. 94.

<sup>601</sup> Hauptmann 1996, S. 33.

Maschinenmensch erschienen ist, proklamiert Pippa ihre Existenz als physisches, menschliches Wesen der ‚realen‘ Welt: „Aber sieh doch, ich bin doch von Fleisch und Blut!“<sup>602</sup> Der Tanz spielt in diesem Entwurf unterschiedlicher Wirklichkeiten eine bedeutsame Rolle, da er – als Versinnbildlichung der Verbindung zwischen Physis und Phantasie<sup>603</sup> – den Raum für eine phantastische Alternative zur ‚realen Welt‘ eröffnet.<sup>604</sup> Wenn die Figuren tanzen, erfährt die reale diegetische Welt eine Zäsur.<sup>605</sup> Beispielsweise schreibt Marschall dem Tanz-Motiv die „Funktion der Sichtbarmachung des Unsichtbaren“ zu. Sie fügt hinzu: „[E]r »zeigt« das Vorhandensein mehrerer Realitätsebenen und bildet durch seine semantische Ambivalenz die Schwelle zwischen der sogenannten »Realität« und dem Märchen.“<sup>606</sup>

Inmitten von spielsüchtigen, schnapstrinkenden Glasmachern und Waldarbeitern tanzt Pippa ihren Tanz, der zur „Offenbarung elementarer Kräfte“ avanciert.<sup>607</sup> Hier wird Tanz, in starker Anlehnung an seinen zeitgeschichtlichen Kontext, als expressives Ausdrucksmedium konzipiert, das, nach Fuller und Duncan, eine Einheit aus Körper und Geist sowie Materialität und Imaginärem gestaltet. Es ist schließlich auch im Tanz, in welchem Pippa vor den Augen ihrer männlichen Betrachter als Glasfigur, „klenner Geist“, schwebender „Funke“, „tanzendes Sternchen am Himmel“, „aus dem Nest gefallener“, „geängstigter Vogel“, „kleine gescheuchte Motte“ oder „buntschillernder Schmetterling“ erscheint.<sup>608</sup> Tanzend scheint sich der Körper der Tänzerin zu verflüchtigen. Auffallend ist der Rückgriff auf die Bildfelder ‚Feuer‘ und ‚Schmetterling‘, welche im Kontext der Tanz-Motivik stark an die Feuertänze und den Schmetterlingstanz der Loïe Fuller erinnern.<sup>609</sup> Es wirkt, als sei ein Funke vom kontextuellen Tanzdiskurs auf die Literatur Hauptmanns überggesprungen: Gleichsam einer Loïe Fuller scheint Pippa im metamorphischen Potential des Tanzes aufzugehen und künstlerisch-schöpferisch alternative körperliche Formen einzunehmen.<sup>610</sup> Wie Loïe tanzt sich Pippa in ihren fortwährenden Metamorphosen sinnbildlich einen Weg aus körperlichen Festschreibungen. In den Wandlungsmomenten, die der Tanz motivisch eröffnet, verliert der menschliche Körper der Figur Pippa zeitweise seine Materialität. Es bleibt festzuhalten, dass der Schmetterling als Sinnbild der Wandlungsfähigkeit und der Relativität vermeintlicher körperlicher Fixierungen ein immer wiederkehrendes Bild der Pippa-Metaphorik ist: „HUHN. A Raupla, a Puppla, a Schmatterling!“<sup>611</sup>

---

<sup>602</sup> Hauptmann 1996, S. 35.

<sup>603</sup> Vgl. Hylenski 2010, S. 70.

<sup>604</sup> Vgl. Marschall 1996, S. 90f; vgl. Rasch 1964, S. 193f.

<sup>605</sup> Siehe der Stillstand der beobachtenden Spieler, die ihr Spiel unterbrochen haben, um Pippa und Huhn tanzen zu sehen. Hauptmann 1996, S. 23.

<sup>606</sup> Marschall 1996, S. 96.

<sup>607</sup> Rasch 1964, S. 193.

<sup>608</sup> Hauptmann 1996, S. 14, S. 73, S. 73, S. 26, S. 28, S. 54, S. 22.

<sup>609</sup> Vgl. Hylenski 2010, S. 75.

<sup>610</sup> Vgl. ebd., S. 73.

<sup>611</sup> Hauptmann 1996, S. 31.

Diese Wandlungssymbolik zieht sich durch das Werk und lässt eine komplexe Tänzer\*innenfigur entstehen.<sup>612</sup> Hierzu passend betont Schön, dass Hauptmanns Text mit Pippa eine Figur der Entkörperlichung entstehen lässt: „Wenn sie der Dichter abwechselnd mit einem Schmetterling, einem Vogel oder einer gescheuchten Motte vergleicht, deutet er damit ihr ätherisches, hauchzartes Wesen an. Dem Tanze ist die Überwindung der Schwerkraft eigen, der Körper verliert gleichsam alles Stoffliche.“<sup>613</sup> Im Rekurs auf Nietzsche, der behauptet der Mensch müsse „zuerst gehen, dann laufen, dann tanzen, um letztendlich fliegen zu können“,<sup>614</sup> lässt sich erklären, wie die Überwindung der Schwerkraft im früheren zwanzigsten Jahrhundert zum zentralen ästhetischen Thema literarischer Repräsentation von Tanz wurde. Das Motiv der Überwindung der Schwerkraft lässt die ekstatische Entgrenzung Pippas von ihrem menschlichen Körper und dessen physikalischen Grundbedingungen, welche sich im letzten Akt vollzieht, vorausahnen. Mit dem Tanz-Motiv eröffnet Hauptmann folglich Sichtweisen auf die menschliche Existenz, die über die Alltagswelt der Figuren hinausgehen: „Der Tanz, der Ziel und Zweck in sich selbst trägt, der Sinnebenen zugänglich macht, die auf der Sprachebene ausgeschlossen, weil nicht aussagbar sind, der die Fälschung, die in der behaupteten Dualität von Körper und Geist liegt, entlarvt, ist Ausdruck eines Erkenntnisvorganges jenseits der »Scheinwelt« der theoretischen Vernunft.“<sup>615</sup>

### 6.2.3 „Huhn soll tanzen!“, „De kleene sull tanzen!“ – *Pas-de-deux* der Gegensätze

„ERSTER WALDARBEITER. Huhn soll tanzen!  
ZWEITER WALDARBEITER. De Kleene sull tanzen!“<sup>616</sup>

Die erste Tanzszene in der Schenke des alten Wende ruft durch die Darstellung der Bewegungsabfolge Assoziationen mit dem tänzerischen Programm Isadora Duncans hervor: laufen, springen, hüpfen, drehen, spielerischer Bewegungsimpuls, Spontanität; natürliche Bewegungen ohne choreographische Vorgaben.<sup>617</sup> Zudem erinnert an Duncan, dass Pippa sowie Huhn in ihrem Tanz die Natur verkörpern, welcher sie sich durch Erfahrungen der Ich-Auflösung im Sinne eines entpersonalisierten Erlebens annähern.<sup>618</sup> So gleicht Huhn beispielsweise in seinen Bewegungen einem Adler („hebt seine Ellenbogen in eigentümlicher Weise hoch, an einen Adler

<sup>612</sup> Vgl. Grieger, Monika: Die Symbolik in Gerhart Hauptmanns Glashüttenmärchen „Und Pippa tanzt!“. Eine tiefenpsychologische Deutung nach der Jungschen Schule. Dissertation. Freie Universität Berlin 1985, S. 72.

<sup>613</sup> Schön 1941, S. 41.

<sup>614</sup> Cumita 2011, S. 103.

<sup>615</sup> Marschall 1996, S. 153.

<sup>616</sup> Hauptmann 1996, S. 15.

<sup>617</sup> Siehe Tanzbeschreibung Hauptmann 1996, S. 22f.; vgl. Hylenski 2010, S. 73f.

<sup>618</sup> Siehe hierzu Brandstetter, welche betont, inwiefern das literarische Tanzmotiv des Trancetanzes oder des Bacchanals dazu dienen auf Natur und archaische Formen jenseits menschlicher Kultur zurückzugreifen. Tanz symbolisiert hier in Anlehnung an Duncan einen Zugang zu längst verloren geglaubtem Wissen und non-normativen Daseinsformen. Brandstetter 1995, S. 246.

erinnernd, der auf einer Käfigstange balanciert<sup>619</sup>), „Gorilla“<sup>620</sup> oder Bär, während Pippa einem „Schmetterling“, der den Bär „buntschimmernd umgaukelt“, ähnelt.<sup>621</sup> Pippa ist diejenige, welche, nach Huhns Aufforderung, den Tanz mit ihren Bewegungen eröffnet. Sie setzt das Spektakel in Gang, wenn sie „tanzend auf Huhn zu[schiebt], in der Absicht gleichsam ihm zu entgehen und an ihm vorüberzutanzen“.<sup>622</sup> Der Tanz der beiden „besteht darin, daß etwas Tüppisches, Riesenhaftes etwas Schönes, Flinkes zu haschen sucht.“<sup>623</sup> Hierbei entsteht eine Tanzsequenz, die dem Skript des Lockens und Fliehens folgt, ein Spiel aus jagen und gejagt werden. Dieses Spiel wird von Regieanweisungen untermalt, die den spielerisch-kindlichen Aspekt betonen: „Sooft sie klein ihm entgeht, lacht sie laut und wie ein Glöckchen“; „Verfolgt, die Laute ihrer Kehle wie ai und sind ein kindliches Quieken“; „Der Alte hüpfte so grotesk und lächerlich“.<sup>624</sup> Somit lässt der Tanz ein, wie Hylenski es nennt, „flirtatious game of approach and avoidance“ erkennen.<sup>625</sup> Gemeinsam mit ihren fortwährenden Blicken, die Pippa ihren Verehrern zuschickt, erhält der Tanz Pippas zunehmend eine erotische Dimension.<sup>626</sup> So deutet z.B. Sprengel Hauptmanns Rekurs auf das literarische Motiv Tanz als bedeutsame Strategie, die ‚asexuelle *femme fragile*‘ umzuschreiben. Wurde Tanz motivgeschichtlich in der Literatur oftmals zur Thematisierung von weiblicher aufbegehrender Sexualität herangezogen, so wird er in *Und Pippa tanzt!* zum „symbolische[n] Ausdruck verdrängter Sinnlichkeit, der – von der bürgerlichen Kultur der Zeit tabuisierten – weiblichen Sexualität“.<sup>627</sup> Tanzend überwindet Pippa das asexuelle *femme fragile* Frauenbild und wird, mittels Rückgriff auf zeitgeschichtliche Symboliken des Tanzes, die stark von den feministischen Bestrebungen von Tänzerinnen wie Isadora Duncan und Nietzsches Theorien des Dionysischen geprägt waren, zu einem wandelhaften, triebhaften Wesen.<sup>628</sup> Als der Tanz in Akt I zwischen Pippa und Huhn kurz davor steht seinen ekstatischen Höhepunkt zu erreichen, unterbricht die reale Welt das phantastische Tanzgeschehen: Pippas Vater, der italienische Glastechniker Tagliazoni, wird beim Betrug am Spieltisch entdeckt und verursacht eine Schlägerei mit fatalen Folgen. Anders verhält es sich bei der zweiten Tanzszene des Stückes, welche in einem ekstatischen Todestanz kulminiert.

Wird der alte Huhn in den Augen der Glasbläser und des Wirtes Wende eingangs noch als „Gespenst aus der Glashütte“, das „weder leben noch sterben kann“, <sup>629</sup> beschrieben, so zeigt er

---

<sup>619</sup> Hauptmann 1996, S. 22.

<sup>620</sup> Ebd., S. 37.

<sup>621</sup> Ebd., S. 22.

<sup>622</sup> Ebd.

<sup>623</sup> Ebd.

<sup>624</sup> Ebd.

<sup>625</sup> Hylenski 2010, S. 71.

<sup>626</sup> Vgl. ebd., S. 71f.

<sup>627</sup> Sprengel 1984, S. 185.

<sup>628</sup> Vgl. ebd.

<sup>629</sup> Hauptmann 1996, S. 10.

spätestens in Akt IV seine intensive und exzessive Fähigkeit zu beidem. Huhns Tanz mit Pippa wird zum Sinnbild der intensiven Lebendigkeit und sein Tod mündet schlussendlich in seiner Menschwerdung. Durch das Stück hindurch wird Huhn abwertend als „haariger Riese“, als „lausiger Trottel“, als „Drache“, als „furchtbarer Waldgott“, als „Untier und Scheusal“<sup>630</sup>, somit in gewisser Hinsicht als queere Gestalt, beschrieben. Spöttisch fallen die Waldarbeiter sprachlich über die Figur, die sich am Rande der Gesellschaft befindet, her: „Satt ock, woas Huhn schunn fer Fratzen scheid’t!“<sup>631</sup> Wenngleich der tragische Verlauf der Geschichte Huhn als Todesgrund Pippas präsentiert, so ist eine Deutungsweise möglich, die Huhn als empathisches Wesen versteht. Ein Entführer, welcher es möglicherweise gut mit dem verwaisten jungen Mädchen gemeint hat, da er sie einbettet, zudeckt, ihr Ziegenmilch zur Stärkung richtet und ihr – in seinen Augen – eine wohlige Zuflucht ermöglicht: „– bei mir iis’s scheen, draußen lau’rt d’r Tod!“<sup>632</sup> In Wanns Hütte bemerkt Pippa schließlich Huhns Menschlichkeit und ruft zu Wann aus: „[S]o sieht er fast wie du selber aus!“, worauf ebenjener antwortet: „Ich bin ein Mensch, und der will es werden.“<sup>633</sup> In der vom menschlichen Mitgefühl bestimmten Szene kümmert sich Wann um „das arme, gefangene, flügel-schlagende Tier“, damit es sich „in der Brust beruhigen mag“.<sup>634</sup> „[E]r ist unser Bruder geworden“<sup>635</sup>, stellt Wann fest, der im Sinne des solidarischen Prinzips der Verschwisterung Huhn als ein Wesen seinesgleichen anerkennt. Hellriegel hingegen bemerkt, dass er „im innersten Herzen doch auch so was wie so’n verschneiter, gespenstischer Glasmacher“ ist.<sup>636</sup> Indes fühlt Pippa eine körperliche Verschmelzung mit dem alten Huhn, die vom Rhythmus seines sich mühenden Herzens begleitet wird. Dieser Rhythmus leitet schließlich den gemeinsamen Tanz der beiden ein: „PIPPA. [...] Ich weiß nicht, es zuckt immer so schmerzlich durch mich ... es reißt mich immer so bis in die Zehenspitzen – bei jedem Schlage, als müßt’ ich mit.“<sup>637</sup> Sie legt ihm in einem Anflug von Versöhnung und Empathie die Hand aufs Herz, bemerkt schließlich Huhns bislang verborgene Seite und erkennt ihre eigene Blindheit sowie die der anderen *dramatis personae*: „Ich wußte ja gar nicht, daß der alte Huhn unter seinen Lumpen so weiß wie ein Mädchen ist!“<sup>638</sup> Indem Hauptmanns Text einer Figur, die das gesamte Stück über als „verfluchter Unmensch“<sup>639</sup> inszeniert wurde, plötzlich Attribute ihres diskursiven Gegenteils (eines unschuldigen Mädchens) zuschreibt, und somit die Grenzen zwischen klaren Kategorien verschwimmen lässt, stellt er schließlich die konventionelle Weltansicht auf den Kopf. Huhns Mädchenhaftigkeit kann als

<sup>630</sup> Hauptmann 1996, S. 11, S. 66, S. 35, S. 40, S. 34.

<sup>631</sup> Ebd., S. 15.

<sup>632</sup> Ebd., S. 28f.

<sup>633</sup> Ebd., S. 66.

<sup>634</sup> Ebd., S. 67.

<sup>635</sup> Ebd.

<sup>636</sup> Ebd., S. 71.

<sup>637</sup> Ebd., S. 70.

<sup>638</sup> Ebd.

<sup>639</sup> Ebd., S. 33.

Absage an identitäre Zuschreibungen gelesen werden. Er wird zur Figur instabiler Identität. Schließlich ist es das Spiel mit der subjektiven Weltansicht, der vermeintlichen Wahrheit, das sich durch das gesamte Glashüttenmärchen zieht.

#### 6.2.4 „Wolln m'r wieder tanza, kleenes Fünkla?“ – Aufforderung zum Tanz

In seiner Behandlung des Tanz-Motivs fusioniert Hauptmann Gegensätze: die beiden Welten des Diesseits und Jenseits, das Leben und den Tod, „das“ Weibliche und „das“ Männliche, das augenscheinlich Anmutige und Brutale, das vermeintlich Gute und Böse. Diese oppositionellen Konzepte sowie das Konstrukt Identität werden anhand der oben skizzierten bedeutsamen Stelle zunehmend ins Wanken gebracht. Die Gemeinsamkeit der beiden „mädchenhaften“ Figuren wird schließlich auch durch die wiederkehrenden Beschreibungen von Pippa und Huhn als übersinnliche Wesen der Lüfte gestaltet: z.B. ist Huhn laut Wende „auch so'n Gespenst“<sup>640</sup> und Pippa für Huhn ein „klenner Geist“<sup>641</sup>. Zudem erklärt Huhn Pippa mit Überzeugung: „Ich bin a Spuk, und du bist a Spuk, de ganze Welt iis a Spuk.“<sup>642</sup> Die Verschmelzung geschieht schließlich im gemeinsamen ekstatischen Tanz. Im Tanz mit einem Gegenüber heben sich – wie in Kapitel 2.2.6 einleitend diskutiert wurde – symbolisch die Grenzen der beiden tanzenden Figuren auf. Binaritäten werden möglicherweise in Bewegung versetzt, Differenzen überwunden, Grenzen verschwimmen, was zu einer Einheitserfahrung mit einem Gegenüber führen kann.<sup>643</sup> Wenngleich Pippa und Huhn als oppositionelle Figuren inszeniert werden, so geschieht im Tanz eine wundersame Verschmelzung der Körpergrenzen der beiden. Hier sei an Nancy erinnert, welcher Tanz als eine Art Spiel zwischen zersplitterten Körperaspekten sieht und betont, dass der mit einem Gegenüber tanzende Körper „nicht länger *ein* Körper in sich [ist][...], da er von einem anderen getanzt“ wird.<sup>644</sup> Pippa tanzt Huhns Körper und Huhn tanzt Pippas Körper. Durch den gemeinsamen Tanz wird die Verbindung der beiden Körper, welche in bachchantischer Rauschhaftigkeit kulminiert, so stark, dass Pippa Huhns Körper in ihrem eigenen fühlt („Und es ruckt und brennt mir bei jedem Schlag in der eigenen Brust!“<sup>645</sup>) und sie mit ihm in den Tod geht. Eine Annäherung der beiden von ihrem Umfeld als phantastische Wesen empfundenen queeren Figuren spiegelt sich nicht nur im tänzerisch-induzierten gemeinsamen Tod der beiden, sondern auch in Pippas allmählichem Wahrnehmen der Figur Huhns wider.

---

<sup>640</sup> Hauptmann 1996, S. 10.

<sup>641</sup> Ebd., S. 14.

<sup>642</sup> Ebd., S. 31.

<sup>643</sup> Vgl. „Der Tanz, die Universalsprache des Leibes“, so Marschall im Rekurs auf Nietzsche, „schafft eine Brücke zwischen dem Einzelnen und der Welt, er überwindet die Individuation. [...] Indem der tanzende Mensch so sich selbst überschreitet, findet er sich im Anderen.“ Marschall 1996, S. 151.

<sup>644</sup> Nancy 2010, S. 33.

<sup>645</sup> Hauptmann 1996, S. 72.

## 6.2.5 Pippa als dionysische Tänzerin

*„Pippa tanzt immer ekstatischer.“<sup>646</sup>  
„Nach und nach wird der Tanz immer wilder und bacchantischer.“<sup>647</sup>*

Pippas Tanz wird in beiden Tänzen des Stücks als konstante Steigerung Richtung Ekstase präsentiert. In ihren Tänzen scheint Pippa das Weltliche zu überwinden, sei es durch ihre fortwährenden symbolischen Metamorphosen, oder durch ihren bacchantischen Tanz. In diesem Zusammenhang spielt das Konzept der Ekstase und dessen immanente Charakteristik des Auflösens des Selbst eine bedeutsame Rolle. Denn – es sei an Kapitel 2 erinnert – „Ekstase heißt immer aus einem bestimmten Erfahrungskontext austreten und in einen anderen hinüberwechseln.“ „Tanz als Ekstasetechnik“ ist somit stets eine „Form der Transformation“.<sup>648</sup> Unter dem Begriff ‚Ekstase‘ wird, im Sinne ebenjener Transformation, demnach oftmals das Auflösen der eigenen Grenzen im Zuge einer Schwellenerfahrung konzeptualisiert. Bezugnehmend auf Nietzsches Tanzlied, in welchem das Tanzen mit dem Göttlichen in Verbindung gebracht wird, lässt sich auf den Zusammenhang der Ekstase mit dem Göttlichen verweisen. Es wird angenommen, dass sich im Tanz die Grenzen des Ichs auflösen. Das Selbst und die Identität werden ebenfalls aufgelöst, was dazu führt, dass Rollen und soziale Identitäten abgestreift werden können.<sup>649</sup> Selbst und Identität können demzufolge als etwas verstanden werden, das es zu „überspringen“, wenn nicht sogar zu „übertanzen“ gilt.<sup>650</sup> Utz erinnert daran, dass seit der Jahrhundertwende literarische Tanz-Figuren in Texten erscheinen, die „ekstatische[] Figuren der Selbstaufgabe“ darstellen.<sup>651</sup> Brandstetter widmet dem ekstatischen Tanz, welchen sie als „Meta-Ästhetik“ definiert, ein eigenes Kapitel ihrer Habilitationsschrift, in welchem sie ihn als „Norm-entgrenzten Raum“, als Motiv der „Körperentgrenzung“, als „Kontrolle und Kontrollverlust“, als „Abgrenzung und Ich-Auflösung des Subjekts“ bestimmt.<sup>652</sup> In Pippas ekstatischem Tanz, einem Bacchanal,<sup>653</sup> der ihre Transformation, Metamorphose und Auslöschung einleitet, verschwimmen zunehmend die Grenzen: Grenzen zwischen Wirklichkeitskonzepten, zwischen Realität und Phantasie, zwischen dem Selbst und dem Gegenüber, zwischen menschlichem und unmenschlichem Körper, zwischen Leben und Tod.<sup>654</sup>

---

<sup>646</sup> Hauptmann 1996, S. 23.

<sup>647</sup> Ebd., S. 75.

<sup>648</sup> Hengst 2003, S. 35.

<sup>649</sup> Vgl. ebd., S. 19.

<sup>650</sup> Müller-Farguell 1995, S. 328.

<sup>651</sup> Utz 1998, S. 447.

<sup>652</sup> Brandstetter 1995, S. 246f.

<sup>653</sup> Diesem ist die „Entgrenzung des Ich im Bewegungsrausch“ grundlegendes Charakteristikum. Brandstetter 1995, S. 315.

<sup>654</sup> Vgl. Hylenski 2010, S. 75.

Marschall erinnert: „Die Jahrhundertwende war beherrscht von dem Gedanken des dionysischen, entfesselten, ekstatischen und dennoch kunstvoll raffinierten Tanzes.“<sup>655</sup> Gleiches berücksichtigend betont Rasch, wie der Todestanz Pippas und Huhns durch sein Zusammenspiel von ausgelassener Bewegung und Rhythmus zu der „Gestaltung eines dionysischen Augenblicks“ führt.<sup>656</sup> Den Text Hauptmanns vor der Analysefolie Nietzsches Philosophie zu lesen erscheint sowohl gegeben der starken Nietzsche-Prägung des zeitgeschichtlichen Tanzdiskurses, als auch aufgrund der geteilten Weltansicht der beiden,<sup>657</sup> naheliegend. Pippas und Huhns Tanz spielt, durch seine wiederkehrende Anreicherung mit Symbolen aus dem semantischen Feld des Fliegens, auf Nietzsches bereits zitiertes Zitat, der Mensch müsse zuerst tanzen lernen, um zuletzt fliegen zu können, an. Tanzend überwinden Huhn und Pippa, der eine als Adler, die andere als Schmetterling, die Schwerkraft und erleben eine Aufhebung des Physischen.<sup>658</sup> Isadora Duncan priorisierte in ihrer künstlerischen Arbeit die körperliche Erfahrung (Dionysisch) über die visuelle Erfahrung (Apollinisch).<sup>659</sup> Das körperliche Gefühl der Tänzer\*innen wird über den visuellen Genuss der größtenteils männlichen Betrachter\*innen gestellt. Der dionysische Rausch, der den gesamten Körper betrifft, entfaltet sich in Pippas und Huhns Todestanz. Indem er sich in eine transzendente Sphäre der Existenz begibt, entzieht sich der dionysische Rausch dem sehenden Auge, assoziiert mit dem Apollinischen. Hierzu passend findet sich bei Rasch folgende Interpretationsansicht: „Die dionysische Kraft ist stärker als der apollinische Geist.“<sup>660</sup> Wie in Kapitel 2 bereits ersichtlich gemacht wurde, ist das Dionysische bei Nietzsche „kontinuierlich, fließend, fühlend, rauschvoll, unbestimmt, dunkel, unendlich“.<sup>661</sup> Alles Charakteristika, welche Hauptmann in seiner tänzerischen Zusammenführung von Pippa und Huhn behandelt.

Mithilfe Rilkes vielrezipiertem Gedicht *Die Spanische Tänzerin* wurde vorangehend veranschaulicht, wie in der Literatur mittels dem Thema Tanz eine dionysische Figur entworfen werden kann. Rilkes Flamencotänzerin findet ihren Weg jedoch zurück in die Form des menschlichen Körpers, sie löscht die Flammen selbstbewusst aus und demonstriert ihre Kontrolle und Selbstbeherrschung, durch welche sie die apollinische Ordnung wiederherstellt. Pippa und Huhn finden jedoch nicht in die apollinische Ordnung der ‘realen Welt’ zurück, sondern gehen in ihrer Ekstase auf, verlassen das Weltliche. Sie verlieren sich gänzlich im Rausch des Dionysischen, im Formverlust und werden ganz zu dem von ihnen geschaffenen Kunstwerk – dem Tanz. Sie sterben als Figuren jenseits der apollinischen Ordnung und werfen mit ihrem getanzen Tod, der

---

<sup>655</sup> Marschall 1996, S. 143.

<sup>656</sup> Rasch 1964, S. 208.

<sup>657</sup> Ebd., S. 205.

<sup>658</sup> Vgl. Schön in ihrer Analyse des Tanzes bei Hauptmann: „Dem Tanze ist die Überwindung der Schwerkraft eigen, der Körper verliert gleichsam alles Stoffliche.“ 1941, S. 41.

<sup>659</sup> Vgl. Manning 1997, S. 155.

<sup>660</sup> Rasch 1964, S. 206.

<sup>661</sup> Ottmann 2000, S. 188.

von Hellriegel feierlich auf der Okarina begleitet wird,<sup>662</sup> brennende Fragen auf. Fragen, welchen sich Literaturwissenschaftler\*innen annäherten, indem sie den Tod der beiden auf eine religiöse Metaphorik hin untersuchten.<sup>663</sup> Pippa erscheint neben ihrer Beschreibung als Schmetterling auch als „Seelenfunke“. Sprengel bemerkt, dass die Wörter ‚Seele‘ und ‚Schmetterling‘ im griechischen Homonyme desselben Wortes sind.<sup>664</sup> Eine Information, die Hauptmann in einem seiner Tagebücher notiert hatte.<sup>665</sup> Dies deutet auf eine bewusst gewählte religiös-spirituelle Metaphorik hin, die den Tod nicht zwingendermaßen negativ konnotiert, sondern ihn als Übertritt in eine andere – oftmals „vielversprechendere“ – Sphäre des seelischen Seins versteht. Mittels des Marienkäfergleichnisses verweist die mythische Figur Wann auf die Möglichkeit, dass sich hinter der eignen subjektiven Sicht der Dinge andere Realitäten befinden können, denen gegenüber sich die menschliche Wahrnehmungsfähigkeit verschließt: „[D]as Tierchen auf meinem Finger ahnt mich nicht. Und doch sind wir da und die Welt um uns her, die es, eingeschränkt in sein Bereich, nicht zu fassen vermag. Unsere Welt liegt außerhalb seiner Sinne. Bedenken Sie, was jenseits der unsern liegt!“<sup>666</sup> Hiermit öffnet sich der Text für eine spirituelle Lesart, die das Ende der menschlichen Existenz nicht als Ende allen Seins deutet. Eine Lesart, welche die Möglichkeit eines Jenseits der diesseitigen Welt der Menschen zulässt. Der Tod als ein erlösender Sprung in eine andere Existenzebene für zwei Figuren, die in der Welt der Menschen Unterdrückung, Misshandlung,<sup>667</sup> Fremdbestimmung (Pippa), Verachtung und sozialer Marginalisierung (Huhn) ausgesetzt wurden? Hauptmann nimmt hier die eingangs-vorgestellte Zusammenführung des Motivs Tanz mit dem der Religion – welche, wie bereits erläutert, speziell für die Tanz-Texte der Expressionist\*innen prägend wurde – vorweg. Mit der Verwendung der Begriffe ‚Seele‘ und den jenseitigen „Paradiesen des Lichtes“<sup>668</sup> sowie dem Rückgriff auf das Bildarchiv der Trancetänze archaischer Naturvölker<sup>669</sup> und der Beschreibung Huhns als „fürchterliche[m] Waldgott“<sup>670</sup> oder Dionysos, verbindet Hauptmanns Text unterschiedliche mythische, religiöse und philosophische Strömungen.

---

<sup>662</sup> „Tanze drauflos und tanze dich aus! Es ist doch lange das Schlimmste nicht: froh sein mit den zu Tode Betrübten!“ Hauptmann 1996, S. 74.

<sup>663</sup> Vgl. Rasch 1964.

<sup>664</sup> Sprengel 1984, S. 178.

<sup>665</sup> Vgl. ebd.

<sup>666</sup> Hauptmann 1996, S. 47.

<sup>667</sup> Vgl. Pippa über ihre Vergangenheit im Schatten und unter der Kontrolle ihres dominanten Vaters: „ich kann nicht mit! mio padre è tanto cattivo! Er sperrt mich wieder drei Tage ein und gibt mir nur Wasser und Brot zu essen!“ Hauptmann 1996, S. 38.

<sup>668</sup> Ebd., S. 51.

<sup>669</sup> Vgl. hierzu Rasch, für welchen Hauptmanns Motiv-Wahl des künstlerischen Mediums Tanz zur „Äußerung einer vorsprachlichen Urkraft“ führt. Rasch 1964, S. 203.

<sup>670</sup> Hauptmann 1996, S. 40.

## 6.2.6 „Es reißt mich! [...] ich muss tanzen!“ – Zwischen Tanzzwang und dionysischer Selbstaufgabe

„halte mich ... lass mich nicht los! er reißt mich! ...  
es reißt mich! – sonst muss ich tanzen! –  
ich muss tanzen! – laß mich los!“<sup>671</sup>

Der Tanz von Pippa und Huhn wird in einer seiner ursprünglichsten Formen präsentiert. Das Taktschlagen der Figuren und die „tief unten“ im „Erdboden“ pochenden Rhythmen, das „unterirdische Rollen“,<sup>672</sup> welches im Einklang mit dem Rhythmus des Herzschlags des Naturwesens Huhn ist, erinnern an die archaischen Wurzeln des Tanzes. Der Tanz der beiden ähnelt einem korybantischen Tanz,<sup>673</sup> der seinen Ursprung in vorchristlichen Zeiten hat und der als Kommunikation mit anderen Sphären konzeptualisiert wurde. Hier erreicht, so Denk, „das ›Superzeichen Tanz‹ seine deutlichste Ausprägung.“<sup>674</sup> „Der Totentanz Pippas mit Huhn erhält kosmische Züge: die Verwurzelung des antiken Theaters im Kult des Dionysischen erscheint.“<sup>675</sup> Für Denk ist Huhn ein die Triebe repräsentierender „Winter-Dionysos“.<sup>676</sup> Ähnlich deutet Sprengel Huhn als Dionysos, der als Wesen jenseits menschlicher Normalitäten, als Waldgott, Berggeist und grobes Naturwesen (Raubvogel, Bär) imaginiert wird.<sup>677</sup> „Huhns wilde Naturkraft wirkt als Anruf der eigenen, im Grunde verwandten elementaren Natur Pippas.“<sup>678</sup> Wenngleich der Topos des Tanzzwang an Andersens Märchen der *roten Schube* erinnert, so eröffnet das komplexe Verhältnis der Figuren zueinander einen weiteren Deutungshorizont, als wir ihn von Andersens frommmoralischen Märchen kennen. Pippas Tanz muss nicht als Strafe für weltliche Sünden gedeutet werden. Er knüpft bei den Konzepten der Sehnsucht, der Erotik, des Begehrens, des Interesses an bewusstseinsalternierenden Grenz- und Transzendenzenerfahrungen – wie sie eben der Trancetanz ermöglicht – an. Was Pippa zu bewegen scheint sind eine Sehnsucht und ein Begehren, vor welchen sie von Wann – der Ratio des Stücks, der im Zeichen des Apollinischen stehend interpretiert werden kann<sup>679</sup> – nachdrücklich gewarnt wird. Pippas Todestanz gestaltet sich, im Vergleich zum mittelalterlichen Todestanz, welcher als Bildarchiv für die Analyse herangezogen wird, nicht durch den Tanz eines jungen schönen Mädchens mit dem Tod,<sup>680</sup> sondern eines jungen schönen Mädchens mit der dionysischen, non-normativen Grenzgestalt Huhn, dem „kranke[n],

---

<sup>671</sup> Hauptmann 1996, S. 74.

<sup>672</sup> Ebd., S. 73.

<sup>673</sup> Vgl. Denk 2009, S. 282.

<sup>674</sup> Ebd., S. 283.

<sup>675</sup> Ebd.

<sup>676</sup> Ebd.

<sup>677</sup> Sprengel 1984, S. 179.

<sup>678</sup> Rasch 1964, S. 199.

<sup>679</sup> Vgl. ebd.

<sup>680</sup> Vgl. Kaiser 1995.

starke[n], wilde[n] Tier“, aus.<sup>681</sup> Anstatt mit dem Tod tanzt Pippa mit einer dionysischen Figur, die für Entgrenzung, sexuelle Triebhaftigkeit, Rausch, Ekstase, Transzendenz und Zugrundegehen steht.<sup>682</sup> Dies bedenkend, kann der Tod Pippas zu einem gewissen Grad als spirituelle Loslösung von den Grenzen der menschlichen Existenz, des menschlichen Körpers und der apollinischen Ordnung und Formgebung betrachtet werden. Unter Berücksichtigung des Prinzips der Ekstase und des Dionysischen, wird klar, dass im Tanz nicht nur eine Form der Selbstfindung und -verwirklichung, sondern auch eine Form der ultimativen Selbstaufgabe, Zerstreuung und Auflösung als Interpretation möglich ist. Während Huhn ihren Tanzrhythmus nachtrommelt, macht die Tänzerin „*schmerzlich gedehnte Tanzbewegungen, die etwas Konvulsivisches an sich haben. Nach und nach wird der Tanz wilder und bacchantischer.*“<sup>683</sup> Im ekstatischen, transzendentalen Tanz löst sich Pippas körperliche Existenz auf und sie verabschiedet sich von den Blicken und Zuschreibungen, die auf ihrem Körper ausgehandelt wurden. Es wurde bereits einleitend diskutiert, wie nach Rasch die Motivkonstellation Frau, Erotik und Tanz eine Erlösung und eine Rückführung zum Natürlichen symbolisieren solle. Es stellt sich jedoch die Frage, inwieweit in ebenjener Analyse der Beitrag Huhns (der Figur des Dazwischens, der Entgrenzung, des Rausches) zum tanzend-hervorgebrachten dionysischen Moment des Stücks berücksichtigt wurde. „kumm – mit – mir – eis Dunkel – kleenes Fünkla.“<sup>684</sup> Schließlich ist es Huhn, welcher Pippa zum Tanzen auffordert und welcher, an einen Korybanten-Priester erinnernd,<sup>685</sup> Pippas Ekstase begleitet und ihren Tod, indem er Glas in seinen Händen zerdrückt, einleitet. Eine Interpretation, die, wie Sprengel es vorschlägt, den Tanz Pippas mit Weiblichkeit, Erotik und einer Wiederbelebung des Ursprünglichen, Natürlichen gleichsetzt, kommt hier eindeutig zu kurz. Eingebettet in den Tanzdiskurs der Jahrhundertwende, kann der Tanz Pippas mit den Konzepten, die Nietzsches dionysisches Prinzip begleiten, angereichert werden: Zerstörung, Wandel, Metamorphose, Ekstase, Chaos, Grenzüberschreitung, Identitätsverlust und schließlich ein Aufheben der Differenz. In einem dionysischen Rausch löst sich das Ich auf und die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt wird aufgehoben. Yeats' Frage erlangt in diesem Kontext erneut Bedeutung: „How can we know the dancer from the dance?“<sup>686</sup> Das tanzende Subjekt – Tänzer\*in – objektiviert sich, während sich das Objekt – Tanz – subjektiviert.<sup>687</sup> Die Tänzerin wird zum Tanz. Der Tanz wirkt auf die Tänzerin und bringt somit in Form einer dynamischen Metamorphose das ihr anhaftende Konzept der Identität in Bewegung. Ähnlich wie in Wedekinds *Lulu* ist der Körper der Tänzerin in einer

---

<sup>681</sup> Hauptmann 1996, S. 65.

<sup>682</sup> Vgl. Cumita 2011, S. 106.

<sup>683</sup> Hauptmann 1996, S. 74.

<sup>684</sup> Ebd., S. 75.

<sup>685</sup> Ebd.; vgl. Hylenski 2010, S. 72.

<sup>686</sup> Yeats 1996, S. 217.

<sup>687</sup> Vgl. Cumita 2011, S. 106.

phallogokratisch strukturierten Öffentlichkeit platziert. Ihr potentiell Begehren nach Veränderung, nach einer alternativen Wirklichkeitskonzeption,<sup>688</sup> nach Transzendenz, nach einem ekstatisch dionysischen Rausch, der die Grenzen ihres Körpers – versehen mit männlichen Zuschreibungen und Erwartungen – sowie der diskursiven Geschlechter-Ordnung zu sprengen verspricht, könnte als Antrieb ihrer getanzten Subjekt-Werdung sowie -Auflösung gedeutet werden.<sup>689</sup>

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Tanz die dionysische Qualität der Figuren Pippa und Huhn unterstreicht, insofern er Räume des Phantastischen, Surrealen, Non-Normativen eröffnet. Die Figur der a-sexuellen *femme fragile* wird durch den Tanz umgeschrieben und um eine sexuelle Dimension erweitert, die eine unkonventionelle, non-normative Form des Begehrens von sinnlichen Grenzerfahrungen miteinbezieht. Pippas Spiel mit der Figur Huhn kann somit von einer anderen Perspektive aus betrachtet werden, als es in einschlägigen wissenschaftlichen Beiträgen bis dato üblich ist. Der Tanz schafft Raum für die auf die Peripherie gedrängten abnormalen Figuren, das „verlauste Zigeunermädchen“,<sup>690</sup> die begehrende Frau und das triebhafte „Ungeheuer“.<sup>691</sup> In der durch Tanz hervorgebrachten Verschmelzung von Körpern, Wesen und vermeintlichen Entitäten, werden Differenzen aufgehoben und die „heimliche Verwandtschaft aller Lebensgestalten“<sup>692</sup> durch ein Wegbrechen klarer, homogener Identitäten thematisiert. Tanzend durchque(r)te Pippa die patriarchale, apollinische Ordnung, welcher sie sich in einem *grand finale* einer dionysischen Tänzerin gleichend entzieht, und begibt sich schlussendlich „weit von uns [Wann und Hellriegel] auf ihre[] eigene[] Wanderschaft“.<sup>693</sup> Die Anziehung zur vielschichtigen und widersprüchlichen Figur Huhn, dem monströsen, naturverbundenen, von der Norm abweichenden, männlich sowie mädchenhaften, rauschhaft-haltlosen, Chaos generierenden, die Welt aus dem Gleichgewicht bringenden Dionysos,<sup>694</sup> leitet Pippas transzendente Ekstase ein.

---

<sup>688</sup> Vgl. Marschall 1996, S. 96.

<sup>689</sup> Vgl. Hylenski 2010, S. 75: „As Pippa begins her expressive dance, she becomes a creative subject, who challenges the desire of her male counterparts and their symbolic projections.“

<sup>690</sup> Hauptmann 1996, S. 12.

<sup>691</sup> Ebd., S. 14.

<sup>692</sup> Rasch 1964, S. 207.

<sup>693</sup> Hauptmann 1996, S. 78.

<sup>694</sup> Vgl. Sprengel 1984; vgl. Denk 2009.

## 6.3 Else Lasker-Schüler: *Die Nächte der Tino von Bagdad* – Eine getanzte Absage an starre Normalitäten

### 6.3.1 Einleitendes zur Autorin und ihrer literarischen Verarbeitung von Tanz

Ab dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert interessieren sich Schriftsteller\*innen neben den Bühnentanzformen zunehmend für den freien Tanz. Dies hat seine Ursprünge, so vermute ich, nicht nur in den innovativen, modernen Tanzstilen einer Loïe Fuller oder Isadora Duncan, sondern auch in den Folgen der ersten Frauenrechtsbewegung. Es scheint, als würde auch künstlerisch das Bild einer autonomen, frei tanzenden Frau dem einer im Paartanz folgenden oder auf der Bühne im Blick des Publikums inszenierten vorgezogen werden. Mit Else Lasker-Schüler<sup>695</sup> treffen wir auf eine Autorin des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, die an den durch den freien Tanz Duncans und Fullers inspirierten Tanzdiskurs der Jahrhundertwende anzuknüpfen scheint. Tanz spielt in dem Werk der Autorin sowie in dem Zeitgeist, in welchem sie dichtete, eine bedeutsame Rolle. Der Schriftsteller Paul Zech beschrieb das Schreiben Else Lasker-Schülers selbst als bewegtes Spektakel, indem er die Dichterin als ‚Mondtänzerin‘ imaginierte: „Das dichterische Ich ist in eine solche Höhe gerückt, daß einen fast das Gefühl überkommt, einer somnambulistischen Mondtänzerin zuzuschauen.“<sup>696</sup> Hier knüpfen ihre Biograph\*innen wie etwa Kerstin Decker an, welche Lasker-Schülers Dichten als das „Flüssigwerden“ von durch Sprache hergestellten Gegensätzen und Differenzen beschreibt.<sup>697</sup> Decker exemplifiziert ihre These, wenn sie mithilfe früher Gedichte der Autorin veranschaulicht, wie „selbst die theologischen Verhältnisse zu tanzen beginnen“.<sup>698</sup> Ferner gilt es auf den Einfluss des tanzaffinen Philosophen Friedrich Nietzsches auf die Moderne und die ihr zugehörigen Schriftsteller\*innen wie Lasker-Schüler aufmerksam zu machen. Nietzsches Ausruf „Ich möchte einen tanzenden Stern gebären!“, so Decker, findet mitunter in der modernen Kunst Lasker-Schülers, dem „Irrstern“, der selbstbekennenden „Sternin“, seine Vervollkommnung.<sup>699</sup>

Aus mir braust finst're Tanzmusik,  
Meine Seele kracht in tausend Stücken!

---

<sup>695</sup> Die Autorin Else Lasker-Schüler gilt als spannende Figur für die Untersuchung literarischer Körper-Konstruktionen von Geschlecht und Identität, da sie, laut Zeitgenossen wie Gottfried Benn und Eduard Plietzsch als „Wesen mit knabenhaftem Körper, der in, also sagen wir ‚eigenartige‘ Kostüme persönlicher Erfindung salopp gehüllt war, als geschlechtslos“ wahrgenommen wurde (Plietzsch zit. n. Bauschinger, Sigrid: Else Lasker-Schüler. Biographie. Göttingen: Wallstein 2004, S. 127). Zudem schuf sich die Künstlerin, wie mitunter in Briefen an Karl Kraus nachzulesen ist, ein männliches, bzw. transsexuelles (Sprengel 2004, S. 406) *alter ego*: Jussuf, der Prinz von Theben (Vgl. Bauschinger 2004, S. 169; vgl. Kuckart 1985, S. 23-26). Zeugnisse davon, dass die Autorin, welche „Kleider, in denen Frauen die weiblichen Reize spielen lassen“ vehement ablehnte (Lasker-Schüler zit. n. Bauschinger 2004, S. 169f.), bereits abseits ihrer Kunst als Privatperson durch androgyne Selbststilisierung die Wahrnehmung von konventioneller Geschlechtsidentität und gesellschaftlich akzeptierter *gender performance* herausforderte (Vgl. u. a. Kuckart 1985, S. 24, 96).

<sup>696</sup> Zech zit. n. Kuckart 1985, S. 9.

<sup>697</sup> Decker, Kerstin: Mein Herz – Niemandem. Das Leben der Else Lasker-Schüler. Berlin: Ullstein 2019, S. 125.

<sup>698</sup> Ebd.

<sup>699</sup> Ebd., S. 149.

[...]  
Und mein Leben saust nach allen Seiten,  
So tanz' ich schon seit tausend Jahr  
Seit meiner ersten Ewigkeiten.<sup>700</sup>

Das bei Lasker-Schüler stets mit religiösen Bedeutungsebenen und dem Bild zersplitterter Identität angereicherte Tanz-Motiv zieht sich que(e)r durch ihr künstlerisches Werk.<sup>701</sup> Beispielsweise interpretiert Wolfgang Rothe die Bewegung im Gedicht *Der letzte Stern* als „kosmischen Tanz“; ein spezifisches Tanz-Motiv, das „über Gegenwart und irdische Realität hinaus[weist], zurück wie vorwärts [weist], sowohl in eine paradiesische Urzeit als auch in eine utopische Zukunft, einen endzeitlichen Garten Eden“<sup>702</sup>.

Auf meinem leichtesten Strahl  
Gleite ich wie über Gewebe und Luft  
Die Zeit rundauf, kugelab,  
Unermüdlicher tanzte nie der Tanz.  
[...]  
Was soll das klanglose Luftgelüste –  
Dieses Schwanken unter mir,  
Wenn ich über die Lenden der Zeit mich drehe,  
– Wie eine sanfte Farbe ist mein Bewegen –  
[...]  
Es naht der siebente Tag –  
Und noch ist das Ende nicht erschaffen.  
Tropfen an Tropfen erlöschen,  
Und reiben sich wieder  
[...]  
Und ein Punkt wird mein Tanz  
In der Blindnis .....<sup>703</sup>

In einem unermüdlichen Tanz, der im Zeichen des ewigen Entstehens und Vergehens zu stehen scheint und somit an den schöpferischen sowie gleichsam destruktiven kosmischen Tanz des Gottes Shiva erinnert, wird die Welt (fortwährend neu-)geboren. In der vom Fischer Verlag veröffentlichten Ausgabe wird das Gedicht vom kosmischen Tanz von 8 Punkten abgeschlossen. Diese Punkte entsprechen der Semantik der Zahl 8 und eröffnen somit Fragen nach der Zahlensymbolik. Sich an jüdische sowie buddhistische und christliche Symboliken wendend, kann die Zahl 8 als Symbol der Transzendenz, der Überzeitlichkeit, der Unendlichkeit, der Befreiung, des Neuanfangs konzipiert werden.<sup>704</sup> Ein typographischer Hinweis darauf, dass der Tanz der Welt-Erschaffung nach dem siebenten Tag nicht vollendet ist und die Welt immer wieder auf ein Neues geschaffen werden kann? Dies ermöglicht die Sichtung einer Parallele zu Duncans Tänzerin der Zukunft, welche – es sei an Kapitel 2.1 vorliegender Arbeit erinnert – mittels Rückgriff auf die

---

<sup>700</sup> Lasker-Schüler, Else: Sämtliche Gedichte. Mit einem Nachwort von Uljana Wolf. Frankfurt am Main: Fischer 2016, S. 65.

<sup>701</sup> Vgl. Kuckart 1985, S. 12-22.

<sup>702</sup> Rothe 1979, S. 90.

<sup>703</sup> Lasker-Schüler 2016, S. 102f.

<sup>704</sup> Vgl. Heinz, Werner (Hg.): Kleine Kulturgeschichte der Achtzahl. Münster: Monsenstein & Vannerdat 2016.

Antike einen Sprung in die Zukunft wagt. In dieser Zukunft überwindet der ‚erneuerte Frauenkörper‘ der Tänzerin im Prozess einer fortwährenden Veränderung und eines unermüdlichen Werdens zivilisatorische Einschreibungen und Projektionen. Aus einem patriarchal-bestimmten Geschlechterkorsett befreit, tanzt dieser neue Frauenkörper schlussendlich seine eigene Freiheit.

### 6.3.2 *Die Nächte der Tino von Bagdad: Ein Verortungsversuch*

Durch Else Lasker-Schülers 1907 bei Axel Juncker erschienen Prosaband<sup>705</sup> *Die Nächte der Tino von Bagdad*<sup>706</sup> zieht sich der Tanz als eines der Leitmotive, welches das Aushandeln von Geschlechterverhältnissen sowie den Entwurf queerer Körperlichkeit, transzendentaler Identitätsauflösung und die Sprengung sowohl physischer und weltlicher als auch zeitlicher Grenzen ermöglicht. Die 19 Prosatexte erwecken in Form eines „farbenprächtige[n] Gewebe[s] aus biographischen, zeitgeschichtlichen und phantastischen Strängen“<sup>707</sup> einen von Lasker-Schüler „selbstentworfenen Orient“ zum Leben und spiegeln hierin „die Faszination der westlichen Welt von allem Orientalischen um die Jahrhundertwende wieder“.<sup>708</sup> Die in den Künsten der Jahrhundertwende gängigen Orientalismen und Exotismen deutet Bauschinger als versuchte „Befreiung aus der steril gewordenen wilhelminischen Welt“.<sup>709</sup> *Die Nächte der Tino* als „kritischer, anti-bürgerlicher Entwurf“.<sup>710</sup> Solche und ähnliche Auslegungen ziehen sich quer durch die Lasker-Schüler Forschung. Zudem kann in Hinwendung an Sprengel der Rückgriff der Autorin auf das exotische Bildinventar als Befreiungsversuch im Zeichen der Differenz und Abwendung von Norm(alität) gedeutet werden: „Durch die Identifikation mit Tino von Bagdad und Jussuf von Theben, den Titelfiguren ihrer wichtigsten exotisierenden Bücher [...], betont Else Lasker-Schüler ihre Differenz als Bohemienne, Jüdin, Frau und nicht zuletzt als Dichterin zur Normalität von Majorität und Konvention.“<sup>711</sup> Im *Other* ihres Phantasieorients<sup>712</sup> findet die Autorin jenseits der

---

<sup>705</sup> Die Frage nach der Gattungsbestimmung des vorliegenden Werkes gestaltet sich, wie Liska aufzeigt, als komplexe Problemstellung für die Literaturwissenschaft. Ich halte mich im Zuge meiner Analyse an den in einschlägigen Forschungstexten häufig aufkommenden Vorschlag den Text als Prosaband zu verstehen.

<sup>706</sup> Bauschinger 2004, S. 120.

<sup>707</sup> Ebd., S. 125.

<sup>708</sup> Ebd., S. 120; Eine detaillierte Herausarbeitung der zeitgenössischen Darstellung des westlichen Orient-Konstruktes in der Berliner Alltags- und Populärkultur um 1900 findet sich bei Sylke Kirschnick. In ihrer spannenden Aufschlüsselung der ästhetischen Strategien, die Lasker-Schülers Orient-Entwurf zugrunde liegen, liefert sie Einblicke in den populärgeschichtlichen Kontext des orientalisierenden Zeicheninventars. Kirschnick, Sylke: Tausend und ein Zeichen. Else Lasker-Schülers Orient und die Berliner Alltags- und Populärkultur um 1900. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften Bd. 555).

<sup>709</sup> Bauschinger 2004, S. 121.

<sup>710</sup> Liska 1998, S. 163.

<sup>711</sup> Vgl. Sprengel 2004, S. 404; Ähnlich thematisiert Grossman das Konzept der ‚Fremdheit‘ in Lasker-Schülers Werk. In ihrem „höchst individuellen Lebensentwurf [...] nutzt [die Autorin] Fremdheit als Experimentierfeld außerhalb gesellschaftlicher Konventionen und Rollenzuschreibungen“. Grossmann, Uta: Fremdheit im Leben und in der Prosa Else Lasker-Schülers. Hamburg: Igel Literatur & Wissenschaft<sup>2</sup> 2011, S. 10.

<sup>712</sup> Vgl. Sprengel 2004, S. 405; vgl. Grossmann 2011, S. 248.

abendländischen Kultur und der „bürgerliche[n] Enge der Großstadtrealität“<sup>713</sup> einen Entfaltungsraum für sich selbst sowie für ihre Figuren. Dieser bediente sie sich schließlich auch jenseits ihrer Werke im privaten Briefwechsel als *alter egos* für spielerische Identitäts(de)konstruktionen.<sup>714</sup> Sich am „Rand der bürgerlichen Existenz“<sup>715</sup> selbst entwerfend, spekuliert Lasker-Schüler somit auf fragmentarische, queere Daseinsweisen jenseits konventioneller, stabiler, homogener Identitätskonzepte.<sup>716</sup> Stockhorst bringt in ihrer Analyse der ästhetischen Gestaltung von Identität in Lasker-Schülers Werk und Leben – die „pasticheartige[] Rekombination von männlichen und weiblichen Strukturmerkmalen“ – wie folgt auf den Punkt:

Ausgehend von einer bestehenden Differenzierung zweier Geschlechter, betreibt sie die spielerische Entdifferenzierung der binären Geschlechtskategorie, indem sie ihr Auftreten nicht nur aus der weiblichen Rollenkonvention speist, sondern beliebig auf die Attribute männlicher oder phantastischer Existenzen zurückgreift. Auf diese Weise umgeht sie die unverbrüchliche Determination durch eine festgelegte Geschlechterrolle und begibt sich in einen ambivalenten Schwebestand zwischen den Geschlechtern.<sup>717</sup>

*Die Nächte der Tino von Bagdad* werden aus der Perspektive der Protagonistin Tino, einer Tänzerin sowie Dichterin,<sup>718</sup> erzählt, welche in sich die im abendländischen Kulturdiskurs vielerorts vorherrschenden Dichotomien zwischen Körper und Geist, Bewegung und Sprache, Tanz und Literatur überwindet, indem sie diese gegensätzlich scheinenden Konzepte in sich vereint. Tino ist eine Figur der Schweben,<sup>719</sup> eine Figur, die stets „auf Besuch an fremden Orten“<sup>720</sup> ist, eine Figur der Bewegung, eine „paradigmatische Grenzgängerin“<sup>721</sup>. Stockhorst schreibt der Namenswahl Lasker-Schülers für ihre in manchen Texten Ich-Erzählerin, in anderen *focalizer*, eine bedeutsame Rolle zu. Durch die Figur mit „geschlechtlich uneindeutigem Namen“ eröffnete die Autorin ein Spiel

<sup>713</sup> Stockhorst, Stefanie: Auf der Suche nach der verlorenen Identität. Perspektiven des androgynen Rollenspiels bei Else Lasker-Schüler. In: Becker, Sabina (Hg.): Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik Bd. 6. München: edition text + kritik 2001, S. 165-179, S. 168.

<sup>714</sup> Vgl. ebd., S. 165; vgl. Aksan, Yücel: Leben in Literatur zwischen Orient und Okzident. Else Lasker-Schülers *Die Nächte der Tino von Bagdad*. In: Uysal Ünalán, Saniye / Tanis Polat, Nilgin / Öncüü, Mehmet Tahir (Hg.): Von Generation zu Generation: Germanistik. Festschrift für Kasim Egit zum 65. Geburtstag. Izmir: Ege Üniversitesi Basımevi 2013, S. 43-65, S. 64.

<sup>715</sup> Kuckart 1985, S. 23.

<sup>716</sup> Vgl. u.a. Kuckart 1985, S. 85-95; Grossmann 2011, S. 248: „Schüler begegnet der Kategorisierung von Weiblichkeit und Männlichkeit mit dem androgynen Selbstentwurf eines knabenhaften Dritten jenseits binär strukturierter Geschlechtermodelle.“

<sup>717</sup> Stockhorst 2001, S. 172.

<sup>718</sup> Die Verbindung zwischen der Dichterin, der von ihr entworfenen Kunstfigur Tino und der Rolle des Schreibens hierin wurde u.a. von Vivian Liska in einer äußerst ansprechenden Analyse des ‚anarchisch-schelmisch Erhabenen‘ in Lasker-Schülers Dichtung herausgearbeitet: „Tino, die Prinzessin der *Nächte*, ist das *alter ego* der Dichterin, die sich in einem Akt der Neugeburt aus den ihr auferlegten Festschreibungen befreit und ihre Dichtung gleichzeitig als Mittel und Botschaft dieser Befreiung konzipiert [...] [E]ine Erlösungsphantasie als verhüllte Provokation [...] [, die] die anti-patriarchalischen Voraussetzungen einer weiblich konzipierten Utopie des „Neuen Menschen“ [suggeriert.]“ Liska, Vivian: Die Dichterin und das schelmische Erhabene. Else Lasker-Schülers *Die Nächte der Tino von Bagdad*. Tübingen / Basel: Francke 1998, S. 35f.

<sup>719</sup> Vgl. Feßmann, Meike: Spielfiguren. Die Ich-Figurationen Else Lasker-Schülers als Spiel mit der Autorrolle. Ein Beitrag zur Poetologie des modernen Autors. Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1992, S. 160: „Tino scheint außer ihrem Namen und ihrer Herkunft keine Eigenschaften zu haben.“

<sup>720</sup> Ebd.

<sup>721</sup> Bischoff, Doerte: Ausgesetzte Schöpfung. Figuren der Souveränität und Ethik der Differenz in der Prosa Else Lasker-Schülers. Tübingen: Niemeyer 2002 (Hermaea, Germanistische Forschungen Neue Folge 95), S. 223.

„mit den konventionellen Geschlechtszuweisungen“ und „deutet vielleicht schon an, daß die Geschlechterdifferenzen rhetorisch verfaßt sind und durch Sprachspiele aufgelöst werden können“.<sup>722</sup> Dieses Spiel vollzieht sich in der Figur der Tänzer\*in-Dichter\*in Tino – wie bereits angedeutet wurde – auf zwei ineinander verwobenen Ebenen: auf sprachlicher und auf körperlicher. Bauschinger liest Tinos Tanz als „modernen Ausdruckstanz [...], in dem sie die Sprache selbst zum Tanz werden lässt“.<sup>723</sup> Gleichsam betont Liska, „dass Tino im ganzen Buch kaum als Sprechende dargestellt ist“. D.h. „[Tino] verkündet ihre Botschaft in den *Nächten* immer wieder als Tanz und Lied“.<sup>724</sup> Auch Feßmann elaboriert die Verbindung zwischen Sprache, Tänzerinnen-Figur und Tanz, wenn sie das „gleichzeitige Entstehen von Figur und Sprachraum aus einer einzigen, selbstbezüglich in sich kreisenden Bewegung“ beschreibt.<sup>725</sup> Anders formuliert: „[D]er Aufbau des Textes gl[e]ich[t] dem Aufbau der Figur, beide entst[eh]en aus derselben Tanzbewegung.“<sup>726</sup> Diese Beobachtung Feßmanns aufnehmend, geht Kirschnick in die Tiefe und fügt hinzu: „Die Adverbien sowie die Inversion von Prädikat und Subjekt erwecken den Eindruck einer durch die Sprachbewegung hervorgebrachten Figur. Sprechakt und Bewegungsakt sind miteinander verflochten.“<sup>727</sup> Tanzend wird die Figur Tino im dialogisch angelegten ersten Prosatext des von Abstraktion, Heterogenität, Diskontinuität und Strukturenviefalt<sup>728</sup> bestimmten Bandes aus der Sprache geboren: *Ich tanze in der Moschee*.

### 6.3.3 *Ich tanze in der Moschee*: Ein tanzend die Grenzen sprengendes Cyborg?

Du mußt mich drei Tage nach der Regenzeit besuchen, dann ist der Nil zurückgetreten, und große Blumen leuchten in meinen Gärten, und auch ich steige aus der Erde und atme. Eine sternenjähige Mumie bin ich und tanze in der Zeit der Fluren. Feierlich steht mein Auge und prophetisch hebt sich mein Arm, und über die Stirne zieht der Tanz eine schmale Flamme und sie erblaßt und rötet sich wieder von der Unterlippe bis zum Kinn. Und die vielen bunten Perlen klingen um meinen Hals . . . oh, machmède macheï . . . hier steht noch der Schein meines Fußes, meine Schultern zucken leise – machmède macheï, immer wiegen meine Lenden meinen Leib, wie einen dunkelgoldenen Stern. Derwi, Derwisch, ein Stern ist mein Leib. Machmède, macheï meine Lippen schmerzen nicht mehr . . . rauschesüß tröpfelt mein Blut, und immer träumender hebt sich mein Finger – geheimnisvoll, wie der Stengel der Allahblume . . . Machmède, macheï, fächelt mein Antlitz hin und her – streckt sich viperschnell, und in den Steinring meines Ohres verfängt sich mein Tanz. Machmède macheï, machmède machmède . . . . .<sup>729</sup>

Die im zeitlosen Präsens verfasste Textstelle ähnelt strukturell einer detaillierten Regieanweisung eines Bühnentanzes, einer von Bewegung in die Sprache übersetzten Choreographie. Eine, um

<sup>722</sup> Stockhorst 2001, S. 165; Auch Kuckart will die Figur Tino als „[l]iterarisch verwirklicht[en] [...] Traum von der Androgynität“ verstanden wissen. Kuckart 1985, S. 97.

<sup>723</sup> Bauschinger 2004, S. 125.

<sup>724</sup> Liska 1998, S. 133.

<sup>725</sup> Feßmann 1992, S. 160.

<sup>726</sup> Ebd., S. 185; vgl. Grossmann 2011, S. 224f.

<sup>727</sup> Kirschnick 2007, S. 72.

<sup>728</sup> Vgl. Liska 1998, S. 72-76.

<sup>729</sup> Lasker-Schüler, Else: Die Nächte der Tino von Bagdad. In: Kemp, Friedhelm (Hg.): Der Prinz von Theben und andere Prosa. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 59-92, S. 61.

erneut auf Derrida anzuspielden, neue, a-topische Choreographie im Zeichen der *multiplicity*, welche ein Umkehren der Dinge, ein Übertanzen konventioneller Strukturen durch alternative, sich im Tanz ständig neu platzierende Körper- und Seinsformen mit instabilen Bedeutungen visualisiert. Auf typographischer Ebene ist die Textstelle mit zahlreichen aufeinanderfolgenden Punkten ausgestattet. Dies könnte daraufhin deuten, dass der Text mehr auszudrücken vermag, als die Sprache der Wörter ausdrücken kann. Die Punkte eröffnen eine weitere Isotopie, denn sie leisten einen Beitrag zur Untermalung der stetig fortschreitenden, sich ständig wiederholenden tänzerischen Bewegung der Ich-Erzählerin.

Der Tanz Tinos spielt neben dem Schlangentanz („viperschnell“), auch auf den orientalischen Bauchtanz („meine Schultern zucken leise“<sup>730</sup>) und den mystischen Derwischtanz an. „Derwi, Derwisch, ein Stern ist mein Leib“, so die explizite Anspielung auf den „rituelle[n], ekstatische[n] Wirbeltanz astralkultischen Ursprungs“<sup>731</sup>. Auch die Bewegung der mit erhobenen Armen gegen den Uhrzeigersinn sich drehenden, traditionell ausschließlich männlichen, Derwisch-Tänzer<sup>732</sup> wird in die Sprache übersetzt: „Und prophetisch hebt sich mein Arm“, „und immer träumender hebt sich mein Finger – geheimnisvoll, wie der Stengel der Allahblume“. Wie in ihrem Gedicht *Der letzte Stern* entwickelt Lasker-Schüler das Motiv des kosmischen Tanzes, ein Tanz der als „mimetische Nachahmung der Bewegung der Gestirne“<sup>733</sup> die Grenzen zwischen Körper und Welt, Welt und Universum, Universum und Jenseits symbolisch aufzuheben vermag. Mit Liskas Worten evoziert das literarische Tanz-Motiv hier „die Auflösung des individuellen Bewusstseins, die Einheit des Ich mit All und die Erhebung des Körperlichen in höhere Sphären“.<sup>734</sup> Der Derwischtanz als Allegorie für den Rausch, das Grenzenlose, das Transzendente, das Dionysische, die Annäherung an das Jenseits, an das Göttliche. Als ebenjenes Annäherungsmittel zu Gott erlangt der Tanz bei Lasker-Schüler eine mystische Dimension. Als ein Ekstase – und infolgedessen damit einhergehende körperliche, sinnliche und identitäre Grenz-Erfahrungen – anstrebbender Tanz, zielt der mystisch-religiöse Derwischtanz auf eine durch Bewegung indizierte sakrale Erhöhung ab. Dieser religiöse Tanz entwickelt sich vor dem Hintergrund eines Entwurfs von Religion, der in sich Elemente aus Judentum, Islam und Mystik vereint.<sup>735</sup> Eine, wie Liska betont, „unorthodoxe[] Religionsauffassung“.<sup>736</sup>

---

<sup>730</sup> Das schnelle, rhythmische Zucken und Zittern der Schultern – heute als *shimmy* bekannt – ist eine Basisbewegung des auf Isolierung der einzelnen Körperregionen beruhenden orientalischen Bauchtanzes.

<sup>731</sup> Liska 1998, S. 87.

<sup>732</sup> Vgl. Aksan 2013, S. 51.

<sup>733</sup> Liska 1998, S. 87.

<sup>734</sup> Ebd.

<sup>735</sup> Vgl. Aksan 2013, S. 52.

<sup>736</sup> Liska 1998, S. 161.

Die Konnotationen des Religiösen und Mystischen werden eben durch die Worte ‚Moschee‘ und ‚Derwisch‘ evoziert. Wird die Moschee, ein „sakralisierter Schwellenraum“,<sup>737</sup> im Titel zwar angekündigt, so bleibt sie auf textueller Ebene ausständig. Die Bewegung der sternenjähigen Mumie selbst ist es, welche schließlich den mystischen Schwellenraum religiöser Selbsterfahrung eröffnet. Dies geschieht jenseits örtlich fixierter, institutionalisierter Macht-Räume. D.h. der Verzicht auf das Einhalten des im Titel angekündigten Topos erscheint das Religiöse von seiner fixierten Örtlichkeit und demnach Institutionalisierung zu entkoppeln. Der traditionell von Männergruppen getanzte Derwischtanz<sup>738</sup> wird von einer queeren Figur jenseits spezifischer Körperlichkeit und Zeitlichkeit („sternenjähige Mumie“), welche sich selbst sinnlich erfährt, angeeignet und tänzerisch in Form eines Solotanzes neugestaltet. In anderen Worten: Die androgyne fragmentarische Figur Tino tanzt seiner männlichen Codierung zum Trotz den Derwischtanz und erschafft durch ihre neue Choreographie einen symbolischen, a-topischen Raum jenseits fixierter Örtlichkeit und Strukturen. Es scheint in diesem Kontext naheliegend, dass Kuckart Lasker-Schülers Motiv-Verflechtung von Religion und dem sinnlichen Phänomen Tanz als Absage an die „Leibesfeindschaft und Liebesfremdheit“ des Judentums sowie Christentums im Sinne eines erotisch-ekstatischen religiösen Erlebens interpretiert. Hierin liest sie eine dynamische „Erlösung gott-väterlicher Gebote“.<sup>739</sup> Auch für Liska enthält „die Verbindung von Religiosität und Erotik [...] blasphemische Züge“.<sup>740</sup> Wenngleich sie andere Argumente als Kuckart heranzieht, so liest sie den Text als „durchgehend vo[m] [...] anarchistischen Motiv [des Endes der Herrschaft] bestimmt“.<sup>741</sup>

Das anarchistische Moment der Auflösung von Herrschaftsstrukturen wird durch den Rhythmus eines wiederkehrenden, die arabische Sprache nachahmenden „Phantasiepartikels“<sup>742</sup> ohne explizite Bedeutung begleitet: „Machmède macheï [...] machmède, macheï [...] machmède machmède“. Dieser melodische Akzent spiegelt durch seine *Repetitio* auf sprachlicher Ebene die kreisförmige, immer wieder auf den Ursprung zurückkehrende, sich stetig steigende Bewegung der Derwisch-Tänzer. D.h. das Stilmittel der Wortwiederholung gestaltet das literarische Motiv des Drehtanzes, welcher auf Bewegungswiederholung basiert. Genauer zur Kulturgeschichte des Drehtanzes findet sich bei Brandstetter: „Im unentwegten Drehen um die eigene Achse werden die alltäglichen Realitätswahrnehmungen labil. Die Grenzen der Umwelt, wie auch die Grenzen

---

<sup>737</sup> Bischoff 2002, S. 271.

<sup>738</sup> Vgl. Liska 1998, S. 90; vgl. Brandstetter zitiert einen Reisebericht aus 1928 eines unbekanntem Autors, der ins Detail einen Tanz der ausschließlich männlichen Derwische beschreibt, der im gemeinsamen Gebet für etablierte Herrschaftsstrukturen kulminiert: „Alsdann verrichtet der Emir ein Gebet für Vaterland und Monarchen“.  
Brandstetter 1995, S. 254.

<sup>739</sup> Kuckart 1985, S. 75ff.

<sup>740</sup> Liska 1998, S. 163.

<sup>741</sup> Ebd., S. 72.

<sup>742</sup> Kirschnick 2007, S. 75.

des Subjekts verlieren sich im überpersönlichen Erlebnis der Trance.“<sup>743</sup> Ebenjene fortwährende Bewegung, die nicht nur durch das Motiv des Derwischtanzen, sondern auch durch das Stilmittel der *Repetitio* unterstrichen wird, scheint den Prozess der Erlangung von Transpersonalität auszudrücken. Denn sinnbildlich erfolgt im Drehen eine „De-Stabilisierung des Subjekts [...] bis zum Identitäts-Verlust und zur Auflösung des Ich“.<sup>744</sup> Die Rotation der Protagonistin symbolisiert also bereits was sich – wie später noch zu zeigen ist – in spezifischer Hinwendung an die sprachliche Behandlung der einzelnen Körperteile bestätigt. Der Text Lasker-Schülers baut eine queere Tänzer\*innenfigur: nicht fixierbar, unentwegt-bewegt, sich aller Eindeutigkeit entziehend, ein Subjekt im dionysischen Rauschzustand auf seinem Weg zum Transzendenten. Die Ich-Erzählerin scheint ihr Begehren an das Göttliche, resp. den Kosmos zu richten. Anstatt dem sexuellen Akt des Geschlechtsverkehrs mit einem Gegenüber wird der ebenfalls körperlich generierte Zustand der Ekstase zum Ziel der Begierde. In anderen Worten: Die Ich-Erzählerin begehrt die Auflösung ihrer körperlichen Grenzen, die sie mittels ekstatischem Drehtanz anstrebt zu erreichen. Der Derwisch Tanz ruft als „kontrollauflösende Praktik“ ebenjene herbeiersehnte rauschhafte Ekstase hervor.<sup>745</sup> Das Adjektiv „rauschesüß“, welches das Tröpfeln des subjektivierten Blutes beschreibt, eröffnet das semantische Feld der Trance und gleichsam des dionysischen Rausches, der im Zeichen des Chaos und der Zerstreung steht. Hierbei entsteht die Evokation der tanzphilosophischen Diskurse um Entgrenzung und Erfahrungen des Sich-Verlierens. Hier wird Tanz zum „Ausdruck von dynamischem Wachsen und intuitivem Werden-Wollen, von Selbstfindung in der ekstatischen Expression“.<sup>746</sup> In der Trance ekstatisiert sich schließlich der Körper und das an diesen gekoppelte ‚Ich‘, mitsamt seiner Identität, kann sich „aus seinen sozial erworbenen Hemmungen [...] befreien und [...] aus der Kultur heraus[[lösen]“.<sup>747</sup> Wendet mensch diese Erläuterung Brandstetters auf den Kontext des Textes an, so kann postuliert werden, dass die Kultur, aus der es sich herauszulösen gilt, schließlich die Geschlechterrollen beinhaltet, die das bürgerliche Geschlechterinventar der Dekadenz für Individuen im Angebot hatte.<sup>748</sup> Hier kommt eines der kulturwissenschaftlich herausgearbeiteten Charakteristika des Tanzes zum Ausdruck, nämlich dass er „mit außergewöhnlichem Lusterleben die Unantastbarkeit des mit sich selbst identischen Subjekts in seinem geschlossenen gesellschaftlichen Rahmen“ bedroht.<sup>749</sup> Der Rhythmus der Transzendenz kreierte in *Ich tanze in einer Moschee* schließlich ein sich

---

<sup>743</sup> Brandstetter 1995, S. 255.

<sup>744</sup> Ebd., S. 268.

<sup>745</sup> Vgl. ebd., S. 249-253.

<sup>746</sup> Kuckart 1985, S. 14.

<sup>747</sup> Brandstetter 1995, S. 250f.

<sup>748</sup> Siehe Kapitel 6.1, wo in Bezug auf *Lulu* die gängigen Geschlechterrollen der Jahrhundertwende bereits veranschaulicht und diskutiert wurden.

<sup>749</sup> Kuckart 1985, S. 81.

von dem Gesellschaftskorsett befreiendes Subjekt im Rauschzustand:<sup>750</sup> Tino, die „sternenjährige Mumie“, der „dunkelgoldene Stern“, der „Stengel der Allahblume“. Dieser Rausch scheint auf symbolischer Ebene die Grenzen des Körpers zu sprengen.

„Ich will in das Grenzenlose [z]u mir zurück“, so dichtet Else Lasker-Schüler in *Weltflucht*.<sup>751</sup> Auch in den *Nächten* entwirft die Autorin eine Ästhetik des Grenzenlosen. Eine poetische Absage an Grenzen. Diese kreieren Einheiten durch chronologische, topographische, personale Trennungen.<sup>752</sup> Ferner ist Grenzziehung die „Möglichkeitsbedingung von Identitätsformation“.<sup>753</sup> Die Grenzüberschreitung – sei die Grenze physischer oder symbolischer Natur – kann eine Aufhebung der identitätsbildenden Differenz und indes ein kritisches Hinterfragen der inneren Hierarchie zwischen den durch die Grenze hergestellten vermeintlichen Einheiten thematisieren.<sup>754</sup> Indem der Text *Ich tanze in einer Moschee* Dichotomien wie Leben und Tod sowie Beweglichkeit und Starre (Tänzerin und Mumie), Diesseits und Jenseits<sup>755</sup> (Erde und Kosmos/Allah) und Vergänglichkeit und Zeitlosigkeit (Blume/Flamme und sternenjährig) in dem fluiden Tanz Tinos aufeinandertreffen lässt, scheint er eine Vision jenseits klarer Grenzen zu entwerfen. Der Text fächert in seinem bewegten Spiel mit den Grenzen auf, was für den *cyborg feminism* programmatisch wurde, da diesem „[a] pleasure in the confusion of boundaries“<sup>756</sup> zugrunde liegt. Es entsteht, mitunter durch die Evokationen des Derwischentanz, ein Bild jenseits der Differenz, einer Empfindung des Eins-Seins von Umwelt und Körper, Welt und Ich, Universum und Individuum. Diese Grenzen scheinen in Tinos ekstatischem Tanz überwunden.<sup>757</sup> Hier sei an den kosmischen Tanz des Gottes Shiva erinnert, in dessen Tanz der Zerstörung und Schöpfung unterschiedlichste Strukturen miteinander verschmelzen.<sup>758</sup> Aus diesem Chaos des Grenzenlosen wird schließlich die Protagonistin als tanzender Stern geboren („Ein Stern ist mein Leib“). Ein intertextueller Verweis auf Nietzsches Zarathustra, wo es heißt, man müsse „noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können“?<sup>759</sup> Es scheint, als würde die aus dem Chaos des Tanzes geborene Ich-Erzählerin, die Grenzen des Körpers überwindend, selbst Tanz sein, was sich in der Verflüchtigung und Auflösung einzelner Körperteile spiegelt: „hier steht noch der Schein meines Fußes“. Ein Blick auf die syntagmatische Ebene des Textes zeigt die Verwendung des Stilmittels der Inversion durch die Umstellung von Subjekt und Prädikat: „Eine sternenjährige Mumie bin

---

<sup>750</sup> Vgl. Aksan 2013, S. 50; vgl. Brandstetter 1993, S. 414f.

<sup>751</sup> Lasker-Schüler 2016, S. 34.

<sup>752</sup> Runte 2006, S. 9.

<sup>753</sup> Ebd., S. 10.

<sup>754</sup> Vgl. ebd., S. 9ff.

<sup>755</sup> Vgl. Aksan 2013, S. 54.

<sup>756</sup> Haraway 1997, S. 503.

<sup>757</sup> Vgl. Hermann, Iris: Raum – Körper – Schrift. Mythopoetische Verfahrensweisen in der Prosa Else Lasker-Schülers. Paderborn: Igel 1997 (Literatur- und Medienwissenschaft 57), S. 149.

<sup>758</sup> Vgl. Mascha 2008, S. 474.

<sup>759</sup> Nietzsche 2007, S. 18.

ich“; „Ein Stern ist mein Leib“. Diese sich im Stilmittel ausdrückende Umkehrung lässt sich auf die Semantik des gesamten Textes übertragen. Der Text kehrt die Ordnungen um, spielt mit Konzepten, deren Grenzen, mit Subjektivität sowie Objektivität. Tanzend objektiviert sich das Subjekt: „und immer träumender hebt sich mein Finger – geheimnisvoll, wie der Stengel der Allahblume“. Sprechend subjektiviert sich das tanzende Objekt: „meine Lippen schmerzen nicht mehr“.

Der Körper Tinos erscheint in den unterschiedlichsten Formen: als sternenförmige Mumie, als scheinbar schmerzfreier Körper mit sich verflüchtigender Flammen-Inschrift auf der Stirne, als geschmückter Körper mit Perlen behangen, als Körper dessen Körperteile sich in Scheinhaftigkeit auflösen, als dunkelgoldener Stern, als Stängel der Allahblume... In Lasker-Schülers Text entfaltet das Motiv Tanz mithin sein metamorphisches Potential. Tinos Tanz erscheint wie eine schriftgewordene Verbildlichung der Tänze der Loïe Fuller. Wie Loïe Fuller es in ihren künstlerischen Bühnentänzen scheint, so ist auch Tino von einem Kokon aus Metaphern umhüllt, in welchem der Körper zunehmend zu verschwinden scheint.<sup>760</sup> Was Baudrillard als den ‚Körper der Metamorphose‘ konzeptualisiert hat, scheint in Lasker-Schülers Text literarische Gestalt zu finden: Durch die Figuration ebenjenes ‚Körpers der Metamorphose‘ entfaltet Tino ihr Sein in einer „zeit- und geschlechtslosen Fluidität der Formen“.<sup>761</sup> Dementsprechend entwirft *Ich tanze in einer Moschee* für seine Protagonistin Tino eine weite Bandbreite an Formen: manche mit weiblichen (die Prinzessin Tino), manche mit männlichen (der Derwisch), manche mit unkenntlich gewordenen (die Mumie) und manche mit unmenschlichen Zügen (der Stern, der Stängel). Die Imaginationen der Körperlichkeit und Identität transzendieren somit gängige Identitätsbausteine wie Geschlecht und Menschlichkeit und wirbeln im Zustand einer fortwährenden Metamorphose, geprägt durch unfixierte temporäre Formen, durch den von Ornamentik durchzogenen Text. Tinos Tanz legt hierdurch nicht ein individuelles, sondern ein fließendes Seins-Konzept dar, das das Verständnis eines Körpers jenseits von Körpergrenzen und somit Definitionen von *sex*, *gender* und *desire* beinhaltet.<sup>762</sup> In einem Reigen der Zerstörung und Schöpfung scheint die Protagonistin die Grenzen ihrer identitären Zuschreibungen zu sprengen und ihr metamorphisches Sein in alle Richtungen des Kosmos zu erweitern. Tinos Tanz stellt somit ein dekonstruktives Moment dar. Wenn hier vom Körper der Protagonistin die Rede ist, dann von einem Körper, der nicht konkretisiert werden kann, der sich stets im Wandel befindet und die Befreiung des Subjekts von Gegenständlichkeit zu symbolisieren scheint. Tinos Körper ist ein Körper, welcher sich zwischen Figuration und Performanz befindet. Ein dezentrierter Körper eines dissoziativen,

---

<sup>760</sup> Vgl. Brandstetter zu Loïe Fullers Tanz 2005, S. 16.

<sup>761</sup> Baudrillard 2002, S. 70.

<sup>762</sup> Siehe dazu die Charakteristika des Körpers der Metamorphose bei Baudrillard 2002.

fragmentarischen, fluiden Ichs<sup>763</sup> jenseits von fester Identität.<sup>764</sup> Als Körper der Metamorphose ist er „auch seine eigene Differenz, ist ständig sich wandelnder, flexibler, die Gegensätze integrierender [...] Körper“.<sup>765</sup>

Wie steht es nun um die spezifische körperliche Beschaffenheit dieser ‚entgrenzten‘ tanzenden Figur? Bischoff spricht von einer „ebenso monströse[n] wie absurde[n] Figur“, die „Bild für ein nicht domestizierbares Anderes ist“ und sich nicht im Symbolischen verorten lässt und somit „dessen Topik in Frage stellt“.<sup>766</sup> Dass die Figur sich als Körper der Metamorphose lesen lässt, welcher sich mitunter durch seine Nichteinordenbarkeit in die symbolische Ordnung charakterisiert, wurde bereits mit Rückgriff auf Baudrillard herausgearbeitet. An dieser Stelle gilt es zu untersuchen, wie der Text diesen Körper jenseits der Ordnung gestaltet, was genau diesen Körper so ‚monströs‘ und ‚absurd‘ wirken lässt und ob und wie er sich vor dem Hintergrund der *queer theory*, konkret des queeren Cyborg-Feminismus, lesen lässt. Aksan beschreibt die Protagonistin des Textes „als tanzende Mumie[, die] ihren Körper öffnet und erlebt“.<sup>767</sup> Dadurch, dass es das Substantiv ‚Körper‘ mit dem Verb ‚öffnen‘ in Verbindung bringt, spielt dieses Zitat auf die Wortfelder der Technik und Mechatronik an. Der Körper wird zu einer Substanz, die sich öffnen und somit möglicherweise in ihre Einzelteile zerlegen lässt. Unterstützung für diese These findet sich mitunter bei Liska, welche ebenfalls durch die Thematisierung eines ‚Außens‘ und ‚Innens‘ sowie durch die Schilderung einer körperlichen Dezentrierung und Überwindung einer einheitlichen Perspektive auf die Zersplitterung von Tinos Körper im Tanz zu sprechen kommt.<sup>768</sup> Ähnlich betont Hermann, dass Tinos Tanz schließlich ein heterogenes, fragmentarisches, nicht fass- und fixierbares Wesen entstehen lässt.<sup>769</sup> In Hermanns Worten: „Das Subjekt gibt es nur als Collage, die der Zufall der Bewegung ständig neu zusammensetzt, um sie im nächsten Augenblick wieder aufzulösen.“<sup>770</sup> Beinahe Cyborg-artig wird die Gestalt Schritt für Schritt durch die explizite Benennung der einzelnen Körperteile zusammengesetzt. Ein Blick auf die syntagmatische Ebene zeigt, dass einzelne Körperteile in die Subjektposition treten. Das Auge „steht feierlich“, der Arm „hebt sich prophetisch“, der Schein des Fußes „steht“, die Schultern „zucken leise“, die Lenden „wiegen den Leib“, das Blut „tröpfelt rauschesüß“ und der Finger „träumt“ sogar. Diese sprachliche Struktur ermöglicht die Interpretation, dass ebenjene einzelnen Körperteile als „autarke Elemente“<sup>771</sup> imaginiert werden. Ebenjene Subjektivierung der einzelnen Körperteile zeigt sich

---

<sup>763</sup> Vgl. Liska 1998, S. 88.

<sup>764</sup> Vgl. Hermann 1997, S. 150f.

<sup>765</sup> Ebd., S. 152.

<sup>766</sup> Bischoff 2002, S. 273.

<sup>767</sup> Aksan 2013, S. 63.

<sup>768</sup> Liska 1998, S. 88.

<sup>769</sup> Vgl. Hermann 1997, S. 149.

<sup>770</sup> Ebd.

<sup>771</sup> Vgl. Kirschnick 2007, S. 72.

auch auf körperlicher Ebene, nämlich durch die bereits zuvor erwähnte Anspielung auf den Bauchtanz, welcher auf technischer Isolation einzelner Körperteile beruht.<sup>772</sup> Im Bauchtanz gilt die Tanztechnik der Isolation als grundlegendes Charakteristikum, was dazu führt, dass für Zuseher\*innen der Schein eines zerstückelten, fragmentarischen Körpers entsteht. Auch der Derwischentanz wird hier wieder von Bedeutung. Erscheint es anfangs verwunderlich, dass die sternjährige Mumie einen ursprünglich als Gruppentanz konzipierten Tanz als Solotanz ausführt, so zeigt ein Blick auf die sprachliche Struktur, dass der Derwischentanz sein Charakteristikum der Pluralität in diesem Text keineswegs verloren hat. Anstatt einzelnen männlich codierten Körpern, die eine Gruppe bilden, so tanzen in Lasker-Schülers Umschreibung des Derwischentanz-Motivs die vielen einzelnen Körperteile sowie die unterschiedlichen durch Metamorphose sich gestaltenden (Körper)Formen einen ekstatischen, chaotischen, transzendentalen Tanz. Den Gedanken der sprachlich sowie körperlich Subjektstatus erlangt habenden Körperteile weiterführend kann konstatiert werden, dass der *Tanz in der Moschee* symbolisch auf die Vision eines zersplitterten, inkohärenten, heterogenen, post-humanen Körpers anspielt. Ein Körper, dessen Existenz – vor der Theoriefolie des Cyborg Feminismus gelesen – durch seine Fragmentierung und Dezentrierung die Integrität des Körpers, des Subjekts sowie der Identität herausfordert.

Die Aspekte der Zeitlichkeit und der Räumlichkeit etablieren eine weitere Isotopie des Textes. Indem der Text eine Mumie (präservierte Vergangenheit), blühende Blumen und lodernde Flammen (vergängliche Gegenwart) und tanzende Sterne und das Universum (Gesamtheit von Zeit, Raum und Energie) nebeneinander stellt, spielt er mit gängigen Konzeptionen von Zeit und Raum. Insofern der Tänzer\*innen-Körper all diese Formen, welche mit unterschiedlichsten Zeitlichkeiten in Verbindung gebracht werden können, einnimmt, erinnert er erneut an das grenzensprengende Konstrukt des Cyborgs. Somit kann auch in Hinblick auf die Bedeutungsebene des Zeitlichen der Körper Tinos als Cyborg-artiges Ding zwischen Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft und Unendlichkeit gelesen werden, das durch seine Existenz die zeitlichen Grenzen zunehmend verschwimmen lässt.<sup>773</sup> Ferner löst der Text die Grenzen zwischen Zeit und Raum kontinuierlich auf. Der Tanz der Dichterin Tino wird zu einer Zeitreise. Feßmann wendet ihren Blick auf die zeitlichen und räumlichen Bedeutungsebenen des Textes und postuliert, dass im Tanz der sternjährigen Mumie die „Chronologie zur Choreographie“ wird.<sup>774</sup> Sie fügt hinzu, dass

Raum und Zeit, die zu den stärksten Ordnungsmustern der Narration ebenso gehören wie zu jener Beschreibung eines realen (oder fiktiven) Ereignisses, ihre ordnende Funktion verlieren und in einem präzisen Sinn mythisiert werden: Sie sind eingebunden in die schleifenförmige Bewegung des Tanzes, der sich deshalb

---

<sup>772</sup> Zur Ästhetik der Isolationstechnik im Bauchtanz siehe u.a. Karayanni, Stavros Stavrou: *Dancing Fear and Desire. Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press 2004, S. 76.

<sup>773</sup> Zur Definition des Cyborgs und seiner Positionierung in Zeit und Raum siehe Halberstam / Livingston 1995, S. 3f.

<sup>774</sup> Feßmann 1992, S. 160.

nicht raumzeitlich situieren lässt, weil er der schleifenförmigen Wiederholungsstruktur des Textes genau entspricht.<sup>775</sup>

Wie bereits vorab herausgearbeitet wurde, erreicht der Text diese schleifenförmige Wiederholungsstruktur auf sprachlicher Ebene mittels *Repetitio* und auf semantischer Ebene durch das Motiv des Drehtanzes der Derwische, der auf Wiederholung basiert.

Einer konkreten Zeitlichkeit und Räumlichkeit entledigt,<sup>776</sup> wird die tanzende Dichterin Tino zur schöpferischen Instanz, die ihren Zeit-Raum selbst „strukturiert“<sup>777</sup>. Die Textstelle exponiert eine Figur, die zu ihrer Sprache zurückgefunden hat: „meine Lippen schmerzen nicht mehr“. In *Ich tanze in einer Moschee* wird schließlich die Bewegung zum Ausdrucksmedium der Protagonistin. „Die ‚expressive Gestik‘ des Körpers wird zum alternativen Ausdrucksmittel einer als leere Rede verdächtigen Sprache [– Dies gilt vor allem im zeitgeschichtlichen Kontext des Textes, welcher von der Sprachkrise um 1900 geprägt ist –].“<sup>778</sup> Durch ihre Bewegung gestaltet die Dichterin ihre Welt. Im Sinne einer Mallarmé’schen *écriture corporelle*<sup>779</sup> wird Tinos Körper zu einem schreibenden Körper, wird *dehumanized* und verschwindet somit hinter den Formen, die er hervorbringt und dem Fluss der Zeichen, die er generiert. Die Autorin verschwindet hinter ihrer Botschaft und wird zum flüchtigen, sich stetig wandelnden Zeichen. Der Tanz, welcher zum Ausdruck der Ich-Erzählerin geworden ist, „verfängt“ sich schließlich im „Steinring“ des „Ohres“. In dem Gleichgewichtsorgan, das durch die Praxis des schwindelerregenden Drehtanzes vor höchste Herausforderungen gestellt wurde, kommt der Tanz schließlich zu einem Stillstand. Er findet Gehör.

Das Zeitliche überwindet die Figur der tanzenden Mumie nicht nur symbolisch oder in ihrer ersten Tanzsequenz, sondern auch innerhalb der Diegese, wenn sie im fünften Prosastück des Sammelbandes *Der Tempel Jehova* erneut erscheint. Diesmal tanzt die Mumie – die zwischenzeitlich eine Prinzessin, eine Mutter, eine neunundsiebzigste Frau eines ägyptischen Fürsten und ein Gefolge des Königs in Knaben-*drag* war – vor der Pforte des Tempels Jehovas. Wie Isadora Duncan ihren ikonischen Tanz vollzieht die zeitlose Mumie den Tanz barfüßig: „Und ich zog meine goldenen Schuhe von den Füßen, und meine Schritte waren unverhüllt.“<sup>780</sup> Während Aschenputtel im Märchen der Gebrüder Grimm noch anhand ihrer Füße mit dem Schuh in die patriarchale Ordnung der heteronormativen Ehe eingefangen wird, Schneewittchens Stiefmutter glühende Schuhe angezogen bekommt und sich schließlich zu Tode tanzt und Andersens Protagonistin Karen im Tanzzwang ihre fromm-moralische Lektion erteilt bekommt, tanzen die geschichtlichen sowie literarischen Tänzer\*innen der Jahrhundertwende von Duncan bis Tino in

---

<sup>775</sup> Feßmann 1992, S. 161f.

<sup>776</sup> Vgl. Aksan 2013, S. 52.

<sup>777</sup> Feßmann 1992, S. 160.

<sup>778</sup> Liska 1998, S. 163.

<sup>779</sup> Vgl. McCarren 1995, S. 218.

<sup>780</sup> Lasker-Schüler 1998, S. 67.

befreiten Füßen. Die ‚unverhüllten Füße‘ tanzen schließlich auf den Trümmern der motivgeschichtlich durch den Tanz-Schuh symbolisierten patriarchalen, christlich fromm-moralischen, gesellschaftlichen, geschlechtlichen Ordnung.

### 6.3.4 *Ached Bey* : Tanz über Bagdad als anarchistisches Moment

In *Ached Bey* „ruht“ der „Bart“ des Herrschers über der Stadt Bagdad.<sup>781</sup> Auch hier scheinen die Grenzen zwischen menschlichen Körpern und der sie umgebenden Welt zu verschwimmen. Zudem wird im kurzen Text (1,5 Seiten bis zum Tod des Kalifen in der Suhrkamp-Taschenbuch-Edition) die ‚große Hand‘ des Kalifen Ached Bey acht Mal genannt. Die ‚große Hand‘ wird zum *pars pro toto* des Kalifen und seiner brutalen, patriarchalen Herrschaft. Nachdem Ached Bey in scheinbarer Willkür „Söhne edler Mohammedanergeschlechter“, „Ungläubige“ und schließlich einen „jungen Fremdling“, dessen Blut wie ein „ewiger Fluss“ strömt, enthaupten lässt, stirbt er plötzlich selbst und liegt „tot auf seiner großen Hand“.<sup>782</sup> Wenn der Tod des blutrünstigen Herrschers letztlich von betenden Derwischen, die sich „in ihren funkelnden Trauerkleidern [drehen]“<sup>783</sup> betrauert wird, erfährt Lasker-Schülers Verarbeitung des Derwisch-Tanz-Motivs einen unerwarteten *twist*. Der Tanz, der sich im Prosatext *Ich tanze in einer Moschee* noch als individueller Ausdruck von Chaos, Ekstase, Rausch und Befreiung von gesellschaftlichen Konventionen deuten ließ, erfüllt nun eine kultische, herrschaftslegitimierende Funktion. Wie „dunkle Sterne“ „kreisen“ die männlichen Derwische um die „Seele“ des Kalifen.<sup>784</sup> Tino betrauert die Toten, speziell den jungen Fremdling, dessen „singende[m] Blute“ sie „nachdrängt“.<sup>785</sup> In ihrer Trauer scheint sie ihre Sprache verloren zu haben („Meine Lippen sind tot, aber aus meinen Augen steigen Feuersäulen“). Erneut findet die Ich-Erzählerin ihren persönlichen Ausdruck im Medium Tanz:

– ich tanze, tanze einen unendlichen Tanz, der zieht sich wie eine finstere Wolke über Bagdad, ich tanze über die Wellen der Meere, wirble den Sand der Wüste auf, und vor dem Palaste lauscht das Volk und die jüdischen Knaben und Mädchen verstummen .....<sup>786</sup>

Erneut ist der Tanz der Protagonistin unendlich und überschreitet nicht nur die Grenzen der Zeit, sondern auch des Raumes. Weilt zuvor noch der Bart des Kalifen über Bagdad, so zieht sich nun der Tanz der Nichte als ‚finstere Wolke‘ über die Stadt. Hier wird die Tänzerin zur ‚mythische[n] Verkörperung elementarer Kräfte.“<sup>787</sup> Der Tanz wird zur sichtbargewordenen Wut Tinos über den brutalen Mord an den Unschuldigen. D.h. die Emotionen der Protagonistin werden mittels

---

<sup>781</sup> Lasker-Schüler 1998, S. 65.

<sup>782</sup> Ebd., S. 66.

<sup>783</sup> Ebd.

<sup>784</sup> Ebd., S. 66f.

<sup>785</sup> Ebd., S. 67.

<sup>786</sup> Ebd.

<sup>787</sup> Feßmann 1992, S. 175.

Natursymbolik unterstrichen: „eine finstere Wolke“, „aufgewirbelter Sand“, „die Wellen der Meere“. Indes bleibt zu betonen, dass die Tänzerin stellenweise die Subjektposition des Naturgeschehens einnimmt: „ich [...] wirble den Sand der Wüste auf“. Erneut wird die Tino-Tänzerin zur Autorin ihrer Geschichte, indem sie durch ihren bewegten Körper Zeichen entstehen lässt. Wie in *Ich tanze in einer Moschee* entstehen Zeichen der Ausuferung, da sich die Tänzerin dadurch, dass sie „als kosmische Bewegung“, „als Wolke“, „Wellenschlag“, „Wüstensturm“ figuriert wird, „über alle Grenzen“ hinwegbewegt.<sup>788</sup>

Auf den Trümmern der Herrschaft ihres Oheims tanzt Tino ihren zerstörerischen Tanz. Dementsprechend definiert Liska diese aus Zorn entsprungene Bewegungsabfolge als „rebellisch erneuernden Tanz“.<sup>789</sup> Tino „ruft auf zum Aufstand, verkündet Wandlung, Befreiung“.<sup>790</sup> Sich an Liska orientierend fasst Aksan den Tanz über Bagdad als „Aufruhr gegen die patriarchalische Macht“, von der sich die Protagonistin „Kraft ihres Körpers“ loszulösen versucht und „Befreiung“ anstreben will, auf.<sup>791</sup> Liska liefert eine sozialkritische, politische<sup>792</sup> Deutungsweise dieser Tanz-Szene, mit welcher sich die Auslegung dieses „Zerstörungszustandes“ meines Erachtens am besten schließen lässt: „Diese messianische Selbsterhebung [...] erweist sich [...] als subversiver Vorsatz, die eigene Dichtung in das Zeichen der Opfer und der Abtrünnigen, der Fremdlinge und Aussenseiter zu stellen und durch den eigenen Ausdruck derer Sprachlosigkeit – die Konsequenz der Unterdrückung durch den Kalifen – im Eingedenken zu überwinden.“<sup>793</sup> Tinos getanzter Befreiungsversuch gilt somit nicht nur sich selbst, sondern allen vom patriarchalen Herrschaftssystem Unterdrückten.<sup>794</sup> Erneut wird der Körper zum politischen Symbol und Medium. Steht anfangs die „große Hand“ des Kalifen und deren Heben und Senken für die blutrünstige patriarchale Herrschaft, so wird nun der bewegte Körper Tinos zum Medium des anarchistischen Befreiungsversuches. An dieser Stelle möchte ich mich noch etwas bei Liskas queer-feministisch anmutender politischer Interpretation aufhalten und mich ihrer Lesart der Gestalt Tinos als Figur einer emanzipatorischen Erlösungsvision widmen. Für Liska spielt die fluide Identität Tinos – deren Entwurf, wie ich zu zeigen versuchte, stark an das Motiv Tanz

---

<sup>788</sup> Hermann 1997, S. 147.

<sup>789</sup> Liska 1998, S. 99.

<sup>790</sup> Ebd.

<sup>791</sup> Hermann 1997, S. 147.

<sup>792</sup> Ein mutiger Zugang zu Lasker-Schülers Schreiben, will doch die Forschung sie oftmals als unpolitische Schriftstellerin verstanden wissen. Die Frage kommt auf, inwiefern eine jüdische, weibliche, der Bohème angehörige, mit Anarchist\*innen sympathisierende, von Armut betroffene, aus ihrer Heimat vertriebene Schriftstellerin unpolitisch sein könne. Wiederholt klingt der Vorwurf der Kritiker\*innen durch, dass Lasker-Schüler zu sehr mit Innenwelten und dem Persönlichen beschäftigt war, um als politische Schriftstellerin verstanden zu werden. Jedoch kann Lasker-Schülers Schaffen meines Erachtens allein aufgrund ihrer Abwendung von vorherrschenden traditionellen Geschlechterrollen, den konventionellen Vorstellungen von Weiblichkeit und ihrem spielerischen Umgang mit Geschlecht in Leben und Werk als politisches Handeln gedeutet werden. Denn wir wissen seit spätestens der zweiten Frauenrechtsbewegung, dass das Persönliche durchaus politisch ist.

<sup>793</sup> Liska 1998, S. 100.

<sup>794</sup> Vgl. ebd., S. 164.

gekoppelt ist – eine tragende Rolle in der sozialkritischen Deutungsweise, die Tino als anarchistischen Schelm, somit als „das Andere der etablierten kulturellen Ordnung“,<sup>795</sup> konzipiert: „Die Selbstimagination der Dichterin als Schelm trägt in dessen Antagonismus gegenüber der Vaterwelt weder männliche noch weibliche Züge [...] sie bietet einen Emanzipationsentwurf, der herkömmliche Weiblichkeitsvorstellungen hinter sich lässt, ohne einer patriarchalisch-männlichen Identifikation zu verfallen.“<sup>796</sup> *Die Nächte* als ein Text, der „der bürgerlichen Ordnung und deren patriarchalischem System den Kampf ansagt“.<sup>797</sup> Obwohl diese Interpretation Liskas weit auszuholen scheint, ist sie neben Kuckart und Bischoff,<sup>798</sup> nicht die einzige, die den Text als ins Ästhetische übersetzte kritische Stellungnahme gegen feudale, autokratische Herrschaftsverhältnisse zelebriert. Wie die Bearbeitung des Tanz-Motivs auf einer Mikroebene bereits aufzeigt, wohnen dem literarischen Text wiederkehrende Formen der Gestaltung von Grenzüberschreitung und Chaos inne. Ein Chaos, das gegen bestehende Ordnungen gelesen werden kann.

### **6.3.5 *Minn, der Sohn des Sultans von Marokko*: Tanz als Spielraum fluiden Geschlechtsidentität**

Auch in dem Prosastück *Minn, der Sohn des Sultans von Marokko* wird eine Ordnung in Bewegung versetzt und somit ihrer Starre beraubt: die Ordnung der Geschlechterrollen. Der Text öffnet mit einer antagonistischen Gegenüberstellung des Sultans mit seinem Sohn Minn. Während ersterer in einen „Mantel von weißer Seide“ mit einem Smaragd vor der Brust gekleidet ist, so erscheint sein barfüßiger „in staubige[s] Kamelfell gehüllt[e]“ Sohn wie „ein Bettler neben seinem königlichen Vater“.<sup>799</sup> Schließlich erscheint Tino am Hofe, fordert ihren Vetter Minn zum Tanz auf und stellt die Ordnung auf den Kopf. Nach dem Tanz der beiden erscheint nichts am Hofe mehr wie es war.<sup>800</sup> Der Sultansohn, neben welchem sich die Hofleute zuvor noch weigern zu sitzen,<sup>801</sup> erlangt Ruhm und Bewunderung und wird zum Objekt der Begierde. Verzweifelt versuchen die Väter-Herrscher, der Sultan von Marokko und Tinos Vater der weißbärtige Pascha, die Ordnung, die ausgerechnet am Krontag durch den Tanz der jüngeren Generation auf den Kopf gestellt wurde, wiederherzustellen.

---

<sup>795</sup> Liska 1998, S. 166.

<sup>796</sup> Ebd., S. 164.

<sup>797</sup> Ebd., S. 165.

<sup>798</sup> Vgl. Bischoff 2002, S. 221: Tino ist eine Figur, „die die Grenzen der jeweils dargestellten Herrschaftsordnung überschreitet und damit eine Krise der Souveränität herbeiführt“.

<sup>799</sup> Lasker-Schüler 1998, S. 68.

<sup>800</sup> Vgl. Kirschnick 2007, S. 136: „In mehrfacher Hinsicht stellt der Tanz eine Verkehrung der Konstellationen am Hofe des Sultans dar.“

<sup>801</sup> Vgl. Lasker-Schüler 1998, S. 68.

Der junge Minn wird als Gestalt fluiden Geschlechtsidentität figuriert. Bereits auf topographischer Ebene erscheint Minn als Figur der Grenzüberschreitung: Denn Minn „wandelt [...] [u]nter dem lieblichen Himmel des weißen Rosengartens [...] auf verbotenen Wegen“.<sup>802</sup> Dieser weiße Rosengarten ist durch seine Verknüpfung mit den Frauen weiblich codiert:<sup>803</sup> „das Wandeln durch den weißen Duft ist nur uns Frauen gestattet“.<sup>804</sup> Minns Übertritt in den Rosengarten, sein Wandeln in dessen Duft, erfüllt hier die dramatische Funktion der verbotenen Grenzüberschreitung. Auch im Tanz vollzieht sich schließlich ein Grenzübertritt zwischen den Geschlechterrollen. In seinem Tanz wird Minns Sein mit feminisierten Attributen angereichert. Der Tanz Tinos und Minns wird durch die detaillierte Schilderung der Szene als Paartanz in einem Schautanz-Setting konfiguriert.<sup>805</sup> Für seinen Tanz entledigt sich Minn seiner Kleidung und sein Körper erscheint in einem neuen Licht: „Er zerrt an der zottigen Naht seines Mantels, eine Masche zerreißt und das ganze Fell sinkt zu Boden. Der Abend färbt seine Glieder zart und sanft.“<sup>806</sup> Im Tanz vollzieht sich folglich eine Feminisierung Minns,<sup>807</sup> was zur Figuration einer antiheteronormativen Tänzergestalt führt. Das Kamelfell abgeworfen, welches der Tänzer als seine „Rüstung“<sup>808</sup> beschreibt, zeigt sich die Schönheit Minns, „die weder im Schema des Männlichen noch des Weiblichen unterzubringen ist.“<sup>809</sup> Der Körper des jungen Mannes wandelt sich in ein Objekt der Begierde. Die zu Anfang des Textes „als weiblich kodifizierten weißen Rosen“<sup>810</sup> des Gartens untermalen das Geschehen auf akustischer Ebene, umgeben die Körper der Tanzenden mit einer Soundwolke aus Flötengesängen: „Horch, Flötentöne singen die Rosen des weißen Gartens zu unserer Feier.“<sup>811</sup> Durch den Tanz, der Begehren freisetzt, ändert sich die soziale Position Minns: „Figuriert Minn anfänglich als das sozial und geschlechtlich Verworfenen, so verkehrt sich die Situation im Anschluss an den Tanz, denn wie ein Magier zieht Minn nun die Aufmerksamkeit der Frauen auf sich.“<sup>812</sup> Nicht nur Minn irritiert, wenn sein Tanz feminin konnotierte Züge entpuppt, auch die Frauen überschreiten Geschlechtergrenzen, um Minn, dem Objekt ihrer Begierde, näher zu kommen: „Die Frauen des Harems schmachten nicht mehr hinter den Fenstern ihrer Gemächer nach seinem Anblick, aber sie bestechen seines [des Sultans] Sohnes wegen die Eunuchen, die ihnen Mannstrachten verschaffen und so ihre Anwesenheit bei der

---

<sup>802</sup> Lasker-Schüler 1998, S. 68.

<sup>803</sup> Vgl. Kirschnick 2007, S. 136.

<sup>804</sup> Lasker-Schüler 1998, S. 68.

<sup>805</sup> Vgl. Kirschnick 2007, S. 136.

<sup>806</sup> Lasker-Schüler 1998, S. 69.

<sup>807</sup> Vgl. Feßmann 1992, S. 178.

<sup>808</sup> Lasker-Schüler 1998, S. 69.

<sup>809</sup> Feßmann 1992, S. 18.

<sup>810</sup> Kirschnick 2007, S. 137.

<sup>811</sup> Lasker-Schüler 1998, S. 69.

<sup>812</sup> Kirschnick 2007, S. 136.

Abendtafel ermöglichen.<sup>813</sup> Auffallender Weise sind es ausgerechnet Eunuchen, die den Frauen zur Maskerade verhelfen. Als kastrierte Personen männlichen Geschlechts können diese durchaus als Allegorien verzerrter, instabiler Geschlechtsidentität gelesen werden. Ein feminisierter Sultansohn und Frauen, die als Männer maskiert die Schwelle zwischen privatem und öffentlichem Raum übertreten: Die Ordnung des Palastes steht Kopf. Durch das Begehren der sich als Männer verkleidenden Frauen nach einem durch den Tanz feminisierten Mann wird die heteronormative Matrix ein Stück weit destabilisiert.<sup>814</sup>

Ferner wird im Paartanz die (geschlechtliche) Differenz der beiden Figuren Tino und Minn thematisiert und infrage gestellt. In der literarischen Darstellung des Paartanzes zwischen Tino und Minn werden durch das Ereignis des Drehens die Körper der Tänzer\*innen zu einer Einheit geformt und somit ein Verschmelzungsmodell präsentiert: „Wir tanzen, bis unsere Füße eins sind im Drehen.“<sup>815</sup> Die Vereinigung der beiden nackten Individuen kann zwar einerseits als sexueller Akt gelesen werden, andererseits jedoch auch als ein in-Bewegung-Setzen des starren Oppositionspaares weiblich/männlich. D.h. die Grenzen des Geschlechts, welche in der Form des Paartanzes zwischen Frau und Mann etabliert und gleichsam streckenweise aufgehoben werden,<sup>816</sup> verschwimmen auch im gemeinsamen Tanz Tinos und Minns. O'Brien interpretiert: „the two dance naked in wild ecstasy“.<sup>817</sup> Erneut trifft das Tanz-Motiv auf das Konzept der Ekstase, das aus-sich-Heraustreten und seine-Grenzen-Überwinden.

Feßmann betont: „Der Skandal des Tanzes mit Minn liegt allerdings nicht in der Verbindung von Vetter und Base, sondern in der ‚Feminisierung‘ Minns. Sie ist es, die den Machtverlust des Oheims bewirkt.“<sup>818</sup> Es galt Minns Körper, seine Nacktheit, mittels einer schützenden Rüstung in Form eines staubigen Kamelfells zu verstecken, vor den Blicken der Öffentlichkeit zu schützen. Nun, da die Begierde geweckt ist, erstreckt sich das Unheil über die Bewohner\*innen des Hofes. Schon wieder öffnet der sinnliche, sexuell konnotierte Tanz die Büchse der Pandora. Ein Stück weit erinnert die Entwicklung des Tanz-Motivs an *Lulu*. Der Tanz ermöglicht durch seine sexuelle Konnotation die Gestaltung, Entfaltung und Beobachtung weiblich konnotierter Sinnlichkeit. Dass diese Sinnlichkeit im Körper der männlich definierten Figur Minn ihren Ausdruck findet, wird dem tanzenden Prinzen schließlich zum Verhängnis. Am Krontag, dem „Tag an dem die alte Ordnung bestätigt werden soll“,<sup>819</sup> tanzen Sultansohn und Prinzessin einen sinnlichen, nackten Tanz, der die Geschlechterordnung ins Wanken bringt. Kirschnick liest die Textstelle daher als „Zerstörung von

---

<sup>813</sup> Lasker-Schüler 1998, S. 70.

<sup>814</sup> Vgl. Feßmann 1992, S. 180.

<sup>815</sup> Lasker-Schüler 1998, S. 69.

<sup>816</sup> Vgl. Kapitel 2.2.6 *Tanz als Verschmelzung mit einem Gegenüber: Eine Aufhebung der Differenz?*; Dehning 2000, S. 214.

<sup>817</sup> O'Brien, Mary-Elizabeth: ‚Ich war verkleidet als Poet, ich bin Poetin‘. The Masquerade of Gender in Else Lasker-Schüler's Work. In: *The German Quarterly* 65/1 (Winter 1992), S. 1-17, S. 7.

<sup>818</sup> Feßmann 1992, S. 178.

<sup>819</sup> Liska 1998, S. 103.

Herrschaftsverhältnissen“.<sup>820</sup> Die gewalttätigen Väter versuchen diese Ordnung wieder herzustellen und bestrafen die Beteiligten für dieses körperliche, sinnliche Liebes-Spektakel: „Dann läßt mein Vater den schwarzen Dienern, die also gesehen haben mit ihren nackten Augen unseren nackten Tanz, meinen Leib und vor allen Dingen mein Angesicht, er läßt ihnen ihre Zungen durchbohren und die edlen Hofleute blenden im Vorhof des Palastes;“<sup>821</sup> Während Tinos Vater mittels Bestrafung der männlichen Zuseher versucht, den Tanz unges(ch)ehen zu machen, und somit aus dem kollektiven Gedächtnis des Hofes zu löschen, bestraft Minns Vater seinen Sohn in einem gewaltvollen, sexuelle Assoziationen freisetzenden Akt. Mit seinen „schönen“ weißen „Perlmuttzähnen“, „liebliche[n] Frauenzähne[n]“,<sup>822</sup> zerbeißt der Vater schließlich seinen Sohn: „Aber die Rosen im weißen Garten sind grau geworden. Zerbissen unter geknickten Ästen liegt Minn.“<sup>823</sup> Die weißen Rosen, welche leitmotivisch Minns Feminisierung und somit seine vom Skript der heterosexuellen Matrix abweichende *gender performance* begleiten, welken, wie der Leib des Sultansohnes. Dieser Mord wirft eine Vielzahl an Fragen auf: Handelt es sich tatsächlich um Eifersucht, wie sie aus dem Märchen Schneewittchens und ihrer Stiefmutter bekannt ist? Will der Sultan weiterhin der Schönste im ganzen Land sein und duldet nicht, dass sich sein Sohn aus den schützenden Lumpen befreit, seinen sinnlichen Körper präsentiert und tanzend Ruhm erlangt hat?<sup>824</sup> Duldet der Sultan nicht, dass die Ordnung gebrochen und sein Sohn ihn mit dem sinnlichen Tanz beschämt hat? Darf ein Mann – besonders ein Sultansohn – nicht tanzen? Darf der Körper eines Mannes nicht blühen wie die weiblich codierten weißen Rosen? Oder fühlt der Sultan durch den Tanz des jungen Mannes selbst eine erotische Regung, die aufgrund heteronormativer Vorstellungen von Begehren und Inzest-Tabu gewaltvoll unterwandert werden muss?

### 6.3.6 Tino und Minn als Vorboten postmoderner Körperlichkeit

In ihrer literarischen Verarbeitung des Tanz-Motivs integriert Lasker-Schüler den mitteleuropäischen Tanz-Diskurs um die Jahrhundertwende. Es lässt sich feststellen, dass ihre orientalisierenden Prosatexte die von den Tänzerinnen des modernen Ausdruckstanzes ab 1900 ins Rollen gebrachten aufbrechenden kulturellen Darstellungs- und Betrachtungsweisen des tanzenden Körpers, in denen Ausdruck, Metamorphose, Wandlung und Befreiung ins Zentrum einer neuen Körperästhetik treten, paradigmatisch exponieren. Wie eine Isadora Duncan tanzt ihre Mumien-Protagonistin barfuß vor den Toren des Himmels, wie bei Loïe Fuller scheint der Körper der

---

<sup>820</sup> Kirschnick 2007, S. 138.

<sup>821</sup> Lasker-Schüler 1998, S. 69f.

<sup>822</sup> Ebd., S. 68.

<sup>823</sup> Ebd., S. 70.

<sup>824</sup> Vgl. Hermann 1997, S. 148: „Der Vater ermordet seinen Sohn, der in seinem zügellosen Begehren gefährlich zu werden beginnt.“

Tänzerin in einem Spektakel von Metamorphosen zu verschwinden und wie es Duncans Manifest *Tanz der Zukunft* prophezeit hat, tanzt ein erneuerter Frauenkörper den Wandel der Natur, indem er selbst zur Naturgewalt wird.<sup>825</sup> Anders als bei Duncan geht es bei Lasker-Schüler jedoch weniger um einen erneuerten Frauenkörper, als um einen erneuerten Körper, der geschlechtslose und unmenschliche Merkmale aufweist, einen posthumanen, Cyborg-artigen Körper. Hier scheint Lasker-Schülers Text zu antizipieren, was ab dem postmodernen Tanz fester Bestandteil des Tanz-Diskurses wird. Ein Rückgriff auf die tanztheoretischen Betrachtungen Elizabeth Dempsters zeigt, dass im postmodernen Tanz Körper sowie Geschlecht „unstable, fleeting, flickering, transient – [...] subject[s] of multiple representations“ sind.<sup>826</sup> Sie fügt hinzu: „There is in postmodern dance no image of perfection or unity, no hierarchy and no failure.“<sup>827</sup> Diesem imperfekten, zersplitterten Körper wird durch seine multidiskursivische Situiertheit, seine Vielschichtigkeit, seine *multivocality* das Potential für die Unterwanderung phallokratischer, hegemonialer, suppressiver Diskurse zugeschrieben: „a hop, a skip, and a jump ahead and away from reductive and normalizing prescriptions“.<sup>828</sup> Postmoderne Körper sind, vor diesem Kontext gelesen, Körper jenseits der Norm(alität) und können somit als queere Körper gedeutet werden. Da sich die Tänzer\*innen Tino und Minn in Lasker-Schülers *Nächte*-Band tanzend selbst entwerfen und hierdurch neue Wege der Identität bis hin zur Entkörperung finden, wohnt ihnen ein subversives Potential inne. Tino sowie Minn scheinen in ihren getanzen Identitäts(de)konstruktionen gegen gesellschaftlich definierte Weiblichkeits- und Männlichkeitsbilder zu protestieren. Wie Rothe es für Tänzer\*innen des Expressionismus als charakteristisches Aufsprengen des „beengende[n] Panzer[s] um Körper und Seele“<sup>829</sup> beschrieben hat, so scheinen auch Tino und Minn über ihre physio-psychischen Grenzen hinwegzutanzten.<sup>830</sup> Folglich gestalten die Tänzer\*innen der *Nächte* alternative Formen des Seins, die die Grenzen zwischen den Geschlechtern und Geschlechtsidentitäten verschwimmen lassen, indem sie neue Materialitäten des Körpers schaffen. Diesen undenkbaeren Formen körperlichen Seins – den modernen, uneindeutigen, flüchtigen, posthumanen, queeren Körpern – verleihen die Tänzer\*innen schwerelos, in luftigen Sphären des Kosmos schwebend, Gewicht.

---

<sup>825</sup> Bei Isadora Duncan steht der Tanz für die „Verbundenheit mit den unpersönlichen, universalen Mächten, mit den [...] kosmischen Kräften“. Denn „[g]erade als Erlösung von dem individuell begrenzten Dasein, als Vereinigung mit den Weltkräften, die als rhythmische Bewegung erfahren werden, hat man in jenen Jahren [ab 1900] den Tanz gefeiert.“ Rasch 1967, S. 64.

<sup>826</sup> Dempster 1995, S. 33.

<sup>827</sup> Ebd.

<sup>828</sup> Ebd., S. 35.

<sup>829</sup> Rothe 1979, S. 61.

<sup>830</sup> Nietzsche 2007, S. 299.

### 6.3.7 Abschluss-*Rave*: Die Textstellen gemeinsam tanzen lassen

*Ich tanze in einer Moschee* inszeniert mittels des literarischen Motivs Tanz die Ästhetik einer Identitätsinstabilität,<sup>831</sup> in *Ached Bey* entfaltet eine Tänzerin kraft ihres Körpers ihr anarchistisches, subversives Potential und in *Minn, der Sohn des Sultans* wird die Ordnung am Hofe durch einen Tanz, der die Geschlechtergrenzen verschwimmen lässt, auf den Kopf gestellt. Lasker-Schülers Texte greifen nicht auf die Aufstellung hierarchisierender Oppositionen zurück, um Differenzen zwischen den Entitäten zu imaginieren, vielmehr entwerfen sie Körper, die die Differenzen innerhalb der vermeintlichen Identitäten zum Ausdruck bringen.<sup>832</sup> *Die Nächte der Tino von Bagdad* kann demzufolge als Textsammlung gegen das Konzept der Identität als „Einheit einer Person“<sup>833</sup> gelesen werden. Durch die fragmentierte Zersplitterung, die mithilfe des literarischen Tanz-Motivs gestaltet wird, werden demnach Seins-Räume jenseits vermeintlicher Ganzheit und Kohärenz der Identität eröffnet. Hier bringt die tänzerische Bewegung die Stabilität ins Wanken. Durch den ekstatischen Derwischtanz, in welchem sich Tino einer dionysischen Tänzerin gleich in andere Sphären bewegt, wird die Geschlossenheit der Identität hinter sich gelassen. Tinos Identitätsgestaltung zeigt sich durch den gesamten Prosaband als ein prozesshaftes, dynamisches, tänzerisches Unterfangen ohne Endpunkt. Dementsprechend betont Feßmann die Bedeutung des Tanz-Topos als Schlüsselmoment des *Nächte*-Bandes: „Dort werden die Bedeutungen in einer sich beschleunigenden Bewegung uneindeutig, bis sich die Zuschreibungen von ihren Plätzen gelöst und neu verteilt haben.“<sup>834</sup> Lasker-Schüler entwirft also eine alternative Semantisierung des tanzenden Körpers. Der literarische Interdiskurs thematisiert hier gängige Identitäts- und Körperdiskurse, indem er sie in seiner Umschreibung herausfordert und hinterfragt. Auch der feministische Tanzdiskurs um die Jahrhundertwende, welchem mit Isadora Duncan die Heraufbeschwörung eines ‚neuen Frauenkörpers‘ als Programm zugrunde liegt, wird durch Lasker-Schülers Gestaltung des Tanz- und Tänzer\*innen-Motivs herausgefordert. Bei Stockhorst findet sich eine klare Zusammenfassung dessen, was dazu verleitet, Lasker-Schülers Zugang zu Identität mehr als queeren, als als feministischen zu verstehen: „Lasker-Schülers Anliegen ist jedoch kein spezifisch feministisches, sondern sie hält ein Plädoyer für ein radikal individualistisches Menschenbild, da sie sich in den vorgefundenen sozialen Gußformen nicht wiederzufinden vermag.“<sup>835</sup> Wie gezeigt wurde, spielt der Tanz in den Texten des Prosabandes *Die Nächte der Tino von Bagdad* eine tragende Rolle in der Erstellung einer literarischen Entgrenzungs-Utopie. In *Ich*

---

<sup>831</sup> Vgl. O'Brien 1992, S. 7.

<sup>832</sup> Vgl. „Die „Differenzen zwischen Entitäten (Prosa und Poesie, Mann und Frau, Literatur und Theorie, Schuld und Unschuld)“ beruhen auf der „Verdrängung von Differenzen innerhalb der Entitäten“, darauf also, „wie eine Entität von sich selbst differiert.““ Johnson, Barbara zit. n. Menke 1995, S. 42.

<sup>833</sup> Babka / Posselt 2015, S. 62.

<sup>834</sup> Feßmann 1992, S. 182.

<sup>835</sup> Stockhorst 2001, S. 176.

*tanze in einer Moschee* gestaltet Tino im Tanz ihren Körper der Metamorphose, durch den Tanz äußert Tino ihre Wut über gesellschaftliche Missstände in *Ached Bey* und nach dem Tanz in *Minn der Sohn des Sultans von Marokko* ist am Hof des Sultans, welcher nun von queeren Formen des Begehrens gezeichnet ist, nichts mehr beim Alten. Zusammenfassend spiegeln Lasker-Schülers *Nächte der Tino von Bagdad* also eine „Weigerung“ gegenüber konventioneller „Ordnungsmuster“ – wie Zeit, Raum, Körper und Geschlecht – von „rhetorischer Biogsamkeit“ und tänzerischer Qualität.<sup>836</sup> Um es abschließend noch einmal auf den Punkt zu bringen, dient der Tanz in den *Nächten der Tino von Bagdad* der ästhetischen Befreiung vom „Zwang der ordentlichen Identität“.<sup>837</sup> Dieses Bestreben hat Lasker-Schülers professionelles Schreiben sowie privates Erleben – eine Grenze, die sich nicht klar ziehen lässt – zeitlebens beeinflusst.

---

<sup>836</sup> Feßmann 1992, S. 167, S. 179.

<sup>837</sup> Kuckart 1985, S. 80.

## 6.4 Klaus Mann: *Der fromme Tanz* – Die bewegte Ästhetik queerer Körperlichkeit

### 6.4.1 Einleitendes zu Autor, Text und Rezeption

Der junge Klaus Mann beschäftigte sich in seinem frühen Werk, ganz im Sinne des späten Expressionismus, mit den Themen Sexualität, Promiskuität, Religiosität, Großstadtleben, Außenseitertum und Drogenkonsum. Weiters nahm er sich der Thematiken der Schattenseiten der menschlichen Existenz, der „Identifikationsprobleme“ und der „als fragmentarisch erlebten Existenz[en]“ an.<sup>838</sup> Klaus Manns biografisch inspirierter<sup>839</sup> Roman *Der fromme Tanz* aus 1926, der den Untertitel *Das Abenteuerbuch einer Jugend* trägt, ist eines der ersten Werke des zum Verfassungszeitpunkt 18-jährigen Autors.<sup>840</sup> In der Literaturwissenschaft gilt der Text als einer „der ersten Homosexuellen-Romane“.<sup>841</sup> Die Kritiker seiner Zeit schuldigten Klaus Mann oftmals persönlich mittels homophober Kommentare der Perversion an.<sup>842</sup> Wenngleich der Autor als bekennender Homosexueller bekannt ist,<sup>843</sup> so gilt es – hier sei an Kraß erinnert – nicht das Begehren des Autors, sondern des Textes zu untersuchen. Nichtsdestotrotz soll die sexuelle Orientierung des kulturkritischen Autors und seine offene und sympathisierende Einstellung zu queeren Lebensweisen<sup>844</sup> als Hintergrund für die Untersuchung der Inszenierung von Körpern, der ihnen attestierten Sexualität, dem Konzept des Begehrens und der Rolle der Tanz-Motivik dienen. Der Roman erzählt die Geschichte eines jungen Mannes, der sein Elternhaus verlässt, demnach „die gesicherten Verhältnisse der väterlichen Obhut“<sup>845</sup> aufgibt, um sich in der Großstadt Berlin auf die Suche nach den Freuden und Leiden des Lebens zu begeben. Durch seinen Grenzüberschritt zwischen ländlicher Idylle und wildem Großstadttreiben, zwischen Elternhaus und der Pension Meyerstein, zwischen biologischer Familie und queerer (Wohn-)Gemeinschaft, verlässt der Protagonist Andreas Magnus zugleich die bürgerliche, patriarchale, heteronormative Ordnung und taucht ein in eine queere Welt von Freundschaft, Solidarität, Sexualität und Freiheit,

---

<sup>838</sup> Martin, Marko: Klaus Mann, der Tapferste seiner Generation. Aus: *Die Welt*. <http://www.welt.de/print-welt/article95115/Klaus-Mann-der-Tapferste-seiner-Generation> (06. Januar 2020)

<sup>839</sup> Vgl. Hartz, Wolfgang: *Devianz und Mimikry. Die Romane Klaus Manns*. Dissertation. Johannes Gutenberg-Universität Mainz 1985, S. 37ff.; vgl. Volz, Gunter: *Sehnsucht nach dem ganz anderen. Religion und Ich-Suche am Beispiel von Klaus Mann*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1994 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 23, Theologie 519), S. 84-94.

<sup>839</sup> Ebd., S. 83.

<sup>840</sup> Vgl. Zynda, Stefan: *Sexualität bei Klaus Mann*. Bonn: Bouvier 1986 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 362), S. 47.

<sup>841</sup> Ebd., S. 55.

<sup>842</sup> Vgl. Härle, Gerhard: *Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann*. Berlin: Philo Verlagsgesellschaft<sup>3</sup> 2002, S. 97f.; vgl. Hartz 1985, S. 59f.

<sup>843</sup> Härle 2002, S. 97f.

<sup>844</sup> Vgl. ebd.

<sup>845</sup> Schaenzler, Nicole: *Klaus Mann als Erzähler. Studien zu seinen Romanen „Der fromme Tanz“ und „Der Vulkan“*. Paderborn: Igel 1995 (Literatur- und Medienwissenschaft 33). (Kasseler Studien zur deutschsprachigen Literaturgeschichte 6), S. 32.

die alternative Gesellschaftsentwürfe präsentiert – eine bewegte Welt, in der der Tanz eine zentrale Rolle spielt.

#### 6.4.2 Körperkult und Tanzfaszination

Die Beschäftigung mit „irrationalen Sphären des Körperkults“ ist ein wiederkehrendes Thema in Klaus Manns künstlerischem Schaffen.<sup>846</sup> In *Der fromme Tanz* lässt Mann seinen Protagonisten über den Körper philosophieren: „Nur wer hindurchgegangen war durch alle Mysterien des Leibes, nur der war reif und rein genug für die andere Offenbarung“; „Daß das Leben Leid war, lernte er durch die Liebe zum Körper begreifen.“<sup>847</sup> Der Körper ermöglicht hier eine Verbindung zu Gott, eine mystische Grenzüberschreitung.<sup>848</sup>

„Und daß ein liebender Körper mehr ist als ein wissender Kopf.  
Und daß ein Tänzer mehr ist vorm Herrn als einer der schreibt oder malt [...]  
Und daß der Körper allein uns mit Gott verbindet – der Körper und die Seele, die in ihm  
wohnt – niemals der wägende Geist.“<sup>849</sup>

Diese „Körpermystik“ lässt eine klare Absage an den ‚Geist‘ – assoziiert mit dem westlichen Intellekt – erkennen.<sup>850</sup> Für Andreas findet sich der Mensch durch seine Auseinandersetzung mit dem erlebten und belebten Leib:<sup>851</sup> „Aber mein Körper [...] hat mich der Erde schmerzvoll und lustvoll verbunden, denn mit diesem meinem Leib habe ich alle Dinge geliebt.“<sup>852</sup> Indem der Text Motive des Katholizismus mit dem Tanz verbindet, entwirft er eine „pantheistische[] Vorstellung einer Einheit von Gott und Körperwelt“.<sup>853</sup> Weiteres verwendet Andreas gegen Ende des Romans das Wort ‚Körper‘ als Synonym für den ‚Menschen‘: „Um allen war diesem einen da Angst geworden, um all diese Körper und was Gott mit ihnen vorhatte.“<sup>854</sup> Zudem wird beispielsweise der vom Protagonisten begehrte Mensch Niels als Körper figuriert: „Ihm war, als sei hier die Traurigkeit und die keusche Glückseligkeit aller Kreatur ein Körper geworden. Und er wußte nicht, daß das «lieben» heißt: die ganze Schöpfung in einem Körper wiederzuerkennen.“<sup>855</sup> Insofern Mann Körperlichkeit und Göttlichkeit aufeinandertreffen lässt, entwirft er eine im Kontext der

---

<sup>846</sup> Schaenzler 1995, S. 39.

<sup>847</sup> Mann, Klaus: *Der fromme Tanz*. Reinbeck: Rowohlt bei Hamburg 1986, S. 146.

<sup>848</sup> Volz 1994, S. 88.

<sup>849</sup> Mann 1986, S. 118.

<sup>850</sup> Vgl. Volz 1994, S. 82f.

<sup>851</sup> Vgl. ebd., S. 83.

<sup>852</sup> Mann 1986, S. 118.

<sup>853</sup> Schaenzler 1995, S. 39.

<sup>854</sup> Mann 1986, S. 145.

<sup>855</sup> Ebd., S. 152.

bürgerlichen Moral als provokant geltende Zelebration mystisch-religiöser Aspekte von Sexualität sowie ihrer bis dato als unsittlich geltenden<sup>856</sup> Facetten der Homo- und Bisexualität.<sup>857</sup>

Das körperliche Phänomen Tanz spielt in dem Werk des jungen Autors, das das Wort bereits im Titel enthält, eine bedeutsame Rolle.<sup>858</sup> Dies entspricht dem Zeitgeist, denn, wie Utz veranschaulicht, „vergessen die zwanziger Jahre [tanzend] den Krieg und die Inflation, tanzend genießen sie eine neue, körperliche Souveränität des Individuums, auch wenn dieses materiell nichts zu lachen hat“.<sup>859</sup> Neben den lebhaften Darstellungen von Tanzszenen der Berliner homosexuellen Subkultur, findet sich der Tanz in zwei weiteren Schlüsselszenen des Werkes: die eine eröffnet und die andere schließt den Roman. In der ersten kontempliert Andreas über sein eigenes halbfertiges Kunstwerk, das den „liebe[n] Gott um den die Kinder tanzen“<sup>860</sup> illustriert. Nicht nur die Verbindung von Tanz und Religion, sondern auch die Art und Weise wie der Tanz sich körperlich vollzieht, erinnern an den literarischen Expressionismus<sup>861</sup> und dessen Behandlung ebenjenes literarischen Motivs. Vor einer „wie mit Blut“, genauer „mit hellrotem Kinderblut“, bespritzten Wand tanzen die Kinder mit verstörend-schmerzvollen Bewegungen: „Seltsam behindert allerdings war die Bewegung der Kinder, ihr Tanz war steif und verkrampft, als tanzten sie gleichsam in Schmerzen.“<sup>862</sup> Härle versteht diesen schmerzvollen Tanz der Kinder als Symbol der „»Sünde des Fleisches«, für die noch nicht befreite Erotik des Körpers“.<sup>863</sup> Vor dem Hintergrund der Theorie der tänzerischen Transzendenz, Nietzsches Tänzergotts und den in Kapitel 4 skizzierten expressionistischen literarischen Behandlungen von Tanz als Zeichen für ein Höher und Weiter, kann der Tanz der Kinder jedoch alternativ als spirituelle Erfahrungserweiterung gelesen werden. Dementsprechend konstatiert Schaenzler, dass das literarische Tanz-Motiv bei Mann als „Sinnbild für die sensualistische Erfahrung der ‚Legende des Lebens‘“ interpretiert werden kann. Hier wird, so Schaenzler, tanzend die „Nähe zu Gott“ sowie

---

<sup>856</sup> Klaus Manns Text ist kontextuell in die Zeit der Weimarer Republik einzuordnen. In dieser war der Homosexualitäts-Diskurs von ständigen gesellschaftlichen Veränderungen geprägt. Der Paragraph 175 und seine modifizierten Ausformungen liefern Einblick in die politische Stellung homosexueller Männer, welche durch gleichgeschlechtliche Aktivitäten zur Strafe gestellt wurden. 1925 wurde dieser sogar verschärft, indem männliche homosexuelle Handlungen nicht mehr als Vergehen, sondern als Verbrechen definiert wurden und nicht mehr nur Beischlaf, sondern auch gegenseitige Masturbation als Vergehen eingestuft wurde. Doch die homosexuelle Subkultur agierte und Menschen schlossen sich in Freundschaftskreisen zusammen, die für Gleichberechtigung und demnach primär die Abschaffung des Paragraphen 175 kämpften. Vgl. Stümke, Hans-Georg: *Homosexuelle in Deutschland. Eine politische Geschichte*. München: Beck 1989.

<sup>857</sup> Vgl. Volz 1994, S. 89.

<sup>858</sup> Schaenzler rekurriert auf die bereits zitierte van Vaerenbergh, wenn sie vorschlägt, den Tanz als Symbol des Grundgefühls der bewegten Epoche des Expressionismus und der durch diesen beeinflussten späteren literarischen Werke zu deuten. Sie betont, dass die Tänzer\*innen des freien Tanzes und des Ausdruckstanzes den Zeitgeist der zwanziger Jahre und die literarische Kunstproduktion grundlegend mit beeinflusst haben. Schaenzler 1995, S. 44.

<sup>859</sup> Utz 1998, S. 461.

<sup>860</sup> Mann 1986, S. 21.

<sup>861</sup> Vgl. Härle 2002, S. 270.

<sup>862</sup> Mann 1986, S. 21.

<sup>863</sup> Härle 2002, S. 270.

„zu sich selbst“, im Sinne einer „Ich-Verwirklichung“, hergestellt.<sup>864</sup> Inwieweit es sich bei diesem ‚Ich‘ um ein Sein jenseits normierter gesellschaftlicher Körper- und Identitätskonzeptionen handelt, soll im Laufe der Analyse noch veranschaulicht werden. Die „ungelenk[en]“<sup>865</sup> Kinder in dem unvollendeten Kunstwerk des Protagonisten könnten andererseits als Symbol für ein frühes Entwicklungsstadium des Menschen gelesen werden. Jenes Stadium, in dem sich Andreas und seine Generation befindet, die „ihre Melodie noch nicht gefunden“<sup>866</sup> hat. Denn, „[d]iese Gesichter atmeten nicht, beinahe lebten sie nicht. Sie waren wie fromme und doch witzige Masken, bunt bemalte Masken aus Glas.“<sup>867</sup> Ebenjene Maskenhaftigkeit der Kinder kann in diesem Sinne als allegorische Darstellung von Starrheit, Fixiertheit, Entindividualisierung gedeutet werden.<sup>868</sup> Die Kinder haben ihren Tanz noch nicht gefunden und befinden sich in der Starre der Gesellschaftsmasken, die von Normen und bürgerlichen Idealen geprägt sind. Ihnen ist die freie Bewegung, welche sie tanzend dem Göttlichen näherbringt<sup>869</sup> – siehe Nietzsche –, noch nicht zugänglich. Wie diese schmerzvoll tanzenden Kinder aus seinem Bild, so muss auch Andreas den neuen, freien, mit den Konventionen brechenden, das Selbst erweiternden, die Gesellschaftsmasken überspringenden, ‚frommen Tanz‘ erst finden.

Nachdem das Motiv Tanz sich leitmotivisch durch die Höhen und Tiefen Andreas‘ jungen Lebens im Berlin der Zwanziger Jahre gezogen hat, kommt das von Bewegung und rauschhaften Erfahrungen erzählende Abenteuerbuch in einer abschließenden Kontemplation über das Leben zum Stillstand. Hier begreift der anfangs noch verzweifelt nach Orientierung und Halt suchende<sup>870</sup> Protagonist das Leben abschließend als unentwegt-bewegt; den Tanz – ganz im Sinne der expressionistischen Behandlung dieses literarischen Motivs – als Symbol des Lebensgefühls seiner Generation: „Die Unruhe dieser Zeit ist groß und gewaltig, ja, vielleicht war keine Zeit sich ihrer Unruhe, ihres Irgendwohin-Getriebenwerdens so sehr bewußt, wie eben diese unsere. Wohin dies alles führen soll, dieser große Tanz, wissen wir wohl am wenigsten.“<sup>871</sup> Im Angesicht des Todes gilt es, das Leben zu tanzen, sich der Ordnung den Rücken kehrend dem Chaos des Lebens (– im Kontext der Zwanziger Jahre geprägt von „politischen bzw. ökonomischen Destabilisierungstendenzen“<sup>872</sup> –) dynamisch hinzugeben: „Bewegung ist reif werden zur Ruhe. Leben ist reif werden zum Tod. Sind wir so ziellose Tänzer, da wir also das Leben wie ein frommes Fest feiern und nicht bedenken, wie wir es zum Guten, Richtigen, Tüchtigen führen könnten? So

---

<sup>864</sup> Schaenzler 1995, S. 44.

<sup>865</sup> Mann 1986, S. 21.

<sup>866</sup> Ebd., S. 17.

<sup>867</sup> Ebd., S. 21.

<sup>868</sup> Vgl. Schaenzler 1995, S. 42.

<sup>869</sup> Vgl. ebd., S. 42-46.

<sup>870</sup> Mann 1986, S. 19.

<sup>871</sup> Ebd., S. 185.

<sup>872</sup> Schaenzler 1995, S. 20.

mag man es uns verzeihen, es ist in diesen Tagen nicht leicht, irgendeiner Ordnung zu dienen.“<sup>873</sup> Der Tanz dient als Sinnbild für die „Richtungslosigkeit der Epoche“.<sup>874</sup> In ebenjener Richtungslosigkeit, die bereits Waldenfels als grundlegendes Charakteristikum des Tanzes und dessen literarischer Behandlung ausgewiesen hat,<sup>875</sup> findet sich sowohl Ungewissheit als auch Freiheit, die – ganz im Sinne von Derrida – nach neuen Choreographien fragt und diese ermöglicht. Neue Choreographien, die ein Umkehren der Dinge auf ästhetischer Ebene ermöglichen. Neue Choreographien, im Zeichen der Sichtbarmachung einer Pluralität von Seinsweisen. Neue Choreographien, jenseits konventioneller Vorstellungen von Körperlichkeit und Identität, die, wie nun gezeigt wird, Raum für queere Seins-Weisen schaffen.

### 6.4.3 Queere Gegenentwürfe

Klaus Manns Text ist durchzogen von antiheteronormativen Gestalten, von „Homosexualität“, Bisexualität, Polyamorie, „Transvestitismus, Androgynie und Gynandrie“<sup>876</sup> und wird somit in der Literaturwissenschaft oftmals als „Dokument der Geschichte homosexuellen Lebens“<sup>877</sup> im liberalen Berlin der Zwanziger Jahre rezipiert. Mann verwendet Sprache, um mit der Austauschbarkeit von Geschlecht zu spielen. Hier rebelliert beispielsweise eine Frau, sich dem Konzept der Männlichkeit bedienend, gegen die Weiblichkeit, indem sie einen Tanz unterbindet: Gert Hollström, die sich wiederholt über die „Minderwertigkeit des eigenen Geschlechts“<sup>878</sup> beschwert und somit fortwährend zu versuchen scheint sich von dem gesellschaftlichen Konstrukt ‚Weiblichkeit‘ abzugrenzen, wird von einer „Gruppe norwegischer Dämchen umtanzt, die sie mit Konfetti und bunten Stoffblümchen bew[e]rfen [und muss] gegen alle auf einmal Herr werden und schw[i]ng[t] aufgereckt in ihrer bunten Mitte, kriegerisch die Indianerwaffen“.<sup>879</sup> Auch das Konzept der heteronormativ organisierten Kernfamilie wird in dem Text mittels der Vision einer Art Patchwork-Familie herausgefordert: Der homosexuelle Andreas und seine Freundin Franziska wollen im Zeichen einer Art geschwisterlichen Liebe und zwischenmenschlicher Solidarität gemeinsam das Kind, das dieselbe mit Andreas’ großer Liebe Niels gezeugt hat, großziehen. Die Frauen des Romans (mit Ausnahme von Andreas’ Tante, die noch der Elterngeneration angehört) werden alle als erwerbstätige Lebenskünstlerinnen skizziert, d.h. Mann verzichtet auf die Rolle der

---

<sup>873</sup> Mann 1986, S. 186.

<sup>874</sup> Schaenzler 1995, S. 21.

<sup>875</sup> Vgl. Waldenfels 2009, S. 17.

<sup>876</sup> Zynda 1986, S. 48.

<sup>877</sup> Ebd., S. 54.

<sup>878</sup> Mann 1986, S. 166; ebd., S. 165: „«Ah», sagte sie aufatmend und warf den Kopf in den Nacken, «Weiber sind blöd – häßlich sind sie eigentlich auch – blöd sind Weiber –», und lachte mit kleinen, halb wirklich angeekelten, halb wohlgefällig verächtlichen Lebenmannslachen der rosa Decke zu.“

<sup>879</sup> Ebd., S. 172.

finanziell von ihrem Ehemann abhängigen Ehefrau.<sup>880</sup> Vor allem aber spielt Mann mit den am Körper verhandelten, konventionellen Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit, indem er in seiner Charakterisierung der Berliner Figuren konsequent konventionell männliche Attribute den „biologisch weiblichen“ Figuren und konventionell weibliche den „biologisch männlichen“ zuschreibt.<sup>881</sup> Paulchen trägt einen „Damenmantel“, hat „künstlich gewelltes kastanienfarbenedes Haar“, „parfümierte[] Hände[]“, einen „sorgfältig geschminkten Damenmund“<sup>882</sup> in einem leidenden, schönen „Tänzer Gesicht“: „Wie sorgfältig die Wimpern wieder geschwärzt, wie akkurat die schmalen Lippen nachgezogen waren.“<sup>883</sup> Fräulein Barbara, eine Bewohnerin der Pension Meyerstein, „dick und männlich“, erscheint „rüstig und herrenhaft“ im „Herrenmantel“, raucht Zigarren und raucht mit ihrem Stiefvater.<sup>884</sup> Fräulein Lisa „bewegt sich wie die eitlen Frauen“, ist „affektiert und burschenhaft zugleich“ und Fräulein Anna hat ein „breites Buddhagesicht“.<sup>885</sup> Die misogyne Gert Hollström, „groß und mager wie ein Sportsjüngling“, hat ein „Jünglingsgesicht“ und erscheint am Clo-Clo-Clo Künstler\*innenball als „langbeiniger, buntbefederter Indianerhäuptling“, der „rechts und links zwei Knaben im Frack“ (Niels und Andreas) am Arm führt: „die drei Grazien“.<sup>886</sup> Und Fräulein Franziska wächst während ihrer Kabarett-Performance in Andreas’ Wahrnehmung beinahe ein „schwarzer wirrer Mörderbart“.<sup>887</sup> Mann geht so weit, dass er sogar die wiederholten alltäglichen Tätigkeiten – die performativen Akte – der fiktiven Figuren geschlechtlich markiert: Beispielsweise trägt Paulchen einen „damenhaft gefältelten Mantel“ bei sich, hustet nicht, sondern „hüstelt[]“, geht „trippel[nd]“ und präsentiert sich „kokett [...] mit unnötig weit hinaufgezogenen Hosen, so daß die Beine bis zur Wadengegend in hellen Seidenstrümpfen sichtbar“ werden.<sup>888</sup> Diese Figuren illustrieren allesamt eine fluide Gestaltung von Geschlecht und Begehren und fordern somit ein Stück weit die heteronormative Ordnung heraus.

Durch die Diskrepanz zwischen gesellschaftlichem Geschlecht und biologischem Geschlecht entsteht – durch die Linse der von Butler geprägten Genderperformativität betrachtet – ein Spiel mit Geschlechtsidentitäten. Besonders erkenntlich wird dieses Spiel, wie bereits angedeutet, in der Figur des Tänzers Paulchen; eine „als überaus effeminiert geschildert[e]“<sup>889</sup> Erscheinung, eine Karikatur weiblicher Rollenzuschreibungen und Attribute.<sup>890</sup> In seiner Hyperfemininität erinnert Paulchen an eine Drag-Queen, welche in ihrer Inszenierung von Weiblichkeit als „Bühnenfigur

---

<sup>880</sup> Vgl. Hartz 1985, S. 49.

<sup>881</sup> Vgl. Zynda 1986, S. 53.

<sup>882</sup> Mann 1986, S. 108, S. 149, S. 62, S. 58.

<sup>883</sup> Ebd., S. 149.

<sup>884</sup> Ebd., S. 58, S. 107, S. 114.

<sup>885</sup> Ebd., S. 59.

<sup>886</sup> Ebd., S. 164, S. 165, S. 169, S. 170, S. 172.

<sup>887</sup> Ebd., S. 64.

<sup>888</sup> Ebd., S. 147, S. 78, S. 147.

<sup>889</sup> Zynda 1986, S. 48.

<sup>890</sup> Vgl. Hartz 1985, S. 50.

[agiert], die haargenau vorführt, wie Geschlecht in allen Fällen ‚funktioniert‘: nämlich über die Imitation eines Ideals<sup>891</sup>; die Imitation eines Ideals, das es nicht gibt. Es ist auffallend, dass die Tänzerfigur in Manns Roman ein homosexueller Mann mit stark femininen Zügen ist. Erneut wird das literarische Motiv Tanz mit konventionellen Weiblichkeitsbildern, und somit der Konstruktion von Weiblichkeit, assoziiert. Mit Paulchen inszeniert der Text eine Tänzergestalt, die stark an die Tänzerinnen-Darstellung aus Hauptmanns Glashüttenmärchen erinnert: eine tanzende *femme fragile* / ein tanzender *homme fragile*.<sup>892</sup> Eine kränkliche, ängstliche, nervöse,<sup>893</sup> zierliche, blasse, schwache, zerbrechliche<sup>894</sup> Figur mit „kühle[r], federleichte[r] Hand“<sup>895</sup>. Zudem wird der Tänzer Paulchen als Figur, die „nicht lesen kann“,<sup>896</sup> als eine körperliche, gefühlsbetonte Gestalt, jenseits des Intellekts, entworfen. Ein Körper, der es gewohnt ist zu gefallen und Bewunderer\*innen zu haben. Die zweite Tänzer\*innen-Figur des Stücks, die Geliebte Fräulein Lisas und Fräulein Barbaras, erscheint ebenfalls als kränkliches Wesen: als „bleichsüchtige Balletteuse, träg und bleich wie ein krankes Haremsfräulein“.<sup>897</sup> Manns Behandlung der Tanz-Motivik erinnert hier stark an Alfred Döblin, der in seiner Erzählung *Die Tänzerin und der Leib* die Themen Gewalt, Krankheit, Vernichtung, Vergänglichkeit und Tod am zerfallenden Körper einer Tänzerin aushandelt.

Der ‚fromme Tanz‘ erscheint Andreas in Berliner Kabarets und Tanzlokalen und findet seine Personifikation in ebenjener queeren Figur des Tänzers Paulchen, dessen Tanz ein Spiel mit normativen Vorstellungen von Identität, Geschlechterkonventionen und Körperlichkeit darstellt:

Eine kleine, süße, sentimentale Zaubermelodie wehte aus dem Orchester und Paulchen in violetter Seide bis zum Kinn, flog, gewichtslos, beschwingt ohne Gedanken wie ein sich neigendes Blatt, hingegeben den Biegungen, den schwärmerischen Neigungen seines Körpers, zwischen den Vorhängen, vor der Rampe, glitt wie vergehend, zur Erde, hob sich wieder, reckte sich, spannte sich ganz aus, verzückt, selbst hingerissen von der Bewegung, mit der er die Arme hob, ausstreckte, dehnte, auf den Zehenspitzen hoch oben, wippend, zitternd, vibrierend, als wolle er abfliegen in den Raum, sich steigend lösen ins Nichts –<sup>898</sup>

Sein Tanz *Abendgebet eines Vogels* erscheint im Roman gleich zwei Mal. Hierbei bedient sich der Text in dessen Beschreibung der wortgetreuen Wiederholung.<sup>899</sup> Durch die *Repetitio* wird

---

<sup>891</sup> Redecker, Eva von: Zur Aktualität von Judith Butler: Einleitung in ihr Werk. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S. 61.

<sup>892</sup> Auf diesen Männlichkeitstypus verweisen bereits Wortmann und Zilles, welche den Begriff *homme fragile* sehr breit beschreiben und verwenden, um die Instabilität des Männlichkeitskonzeptes an sich zu thematisieren. Sie analysieren das Konzept des *homme fragile* vor dem kontextuellen Hintergrund der Krise der Männlichkeit um 1900 und wenden sich hierbei an die Texte Thomas und Heinrich Manns, dem Vater und dem Onkel Klaus Manns. Wortmann, Thomas / Zilles, Sebastian: *Homme fragile. Zur Einleitung*. In: Wortmann, Thomas / Zilles, Sebastian (Hg.): *Homme fragile. Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016 (Konnex. Studien im Schnittbereich von Literatur, Kultur und Natur 12), S. 7-28.

<sup>893</sup> Paulchen erinnert an den medizinischen Hysterie-Diskurs um 1900. In ebenjenem wurde diese „Krankheit“ gezielt mit Frauen in Verbindung gebracht und im Zuge dessen als ‚typisch weiblich‘ konzeptualisiert.

<sup>894</sup> Vgl. Mann 1986, S. 74.

<sup>895</sup> Ebd., S. 151.

<sup>896</sup> „«Ich kann nicht lesen», gestand er und zog die Schultern zusammen als friere ihn, «mich machen Bücher immer nervös – [...]“ Mann 1986, S. 148.

<sup>897</sup> Ebd., S. 107.

<sup>898</sup> Ebd., S. 65.

<sup>899</sup> Ebd., S. 65, S. 126.

verdeutlicht, dass es sich bei diesem Tanz um eine einstudierte, wiederholbare Choreographie handelt, die Paulchen manchmal, wenn es den Leuten gefällt, sogar zwei Mal an einem Abend von sich gibt.<sup>900</sup> Paulchens getanzte Ekstase, welche er „den Kopf ein wenig zur Seite geneigt, den leeren, leichten Kopf, den Mund halb geöffnet, die schwarz bemalten Augen wie im Rausche gebrochen“ beendet,<sup>901</sup> wird somit zur wiederhol- und steuerbaren Praxis. Der Tänzer besitzt hier die „Fähigkeit, sich der dynamischen Bewegung des Tanzes völlig hinzugeben“ und wird infolgedessen, so Schaenzler, „zur Gestalt gewordenen Sinnlichkeit“.<sup>902</sup> Im Tanz des in violette Seide gekleideten, körperlich zunehmend als weiblich codierten Paulchen wird Geschlecht mitunter als ästhetische sowie spielerische Maskerade inszeniert. Durch die getanzte Aufhebung einer vermeintlichen heterosexuellen Kohärenz, wird Geschlecht als Simulation sichtbar gemacht. Der Tanz der mit neutralem Genus angesprochenen queeren Tänzerfigur deutet folglich auf die theatralisch-performative Herstellung von Geschlecht und Identität *per se*. Mit seinem sich ständig wiederholenden Tanz inszeniert sich Paulchen nicht nur als feminines Wesen, sondern überschreitet zudem, auf ästhetisch-wahrnehmbarer Ebene, seine Körpergrenzen und infolgedessen die Grenzen der Menschlichkeit. Das „Abfliegen in den Raum“ figuriert Paulchen als betende Vogelgestalt, die sich in göttliche Höhen zu begeben scheint. Durch die Verwendung der Wörter aus dem semantischen Feld der ‚Dehnung‘ und ‚Biegung‘, erinnert der Text an Nancys Körperphilosophie, welcher zufolge sich der Körper in Form des Lustkörpers ausdehnt, um sich selbst zu überwinden, sich auflöst, um sich neu zu formen.<sup>903</sup> Eine „(kurzfristige) Befreiung des Selbst durch de[n] Tanz“.<sup>904</sup> Erneut erweitert eine literarische Figur tanzend ihre Körper- und Identitätsgrenzen, indem sie sich im „Nichts“ „auflöst“. „[W]ippend, zitternd, vibrierend, als wolle er abfliegen [...] sich steigend auflösen ins Nichts“.<sup>905</sup> Zuerst kommt das Tanzen, dann das Fliegen, dann die göttliche Transzendenz in die Sphären der Metaphysik. Eine Entwicklung des Tanz-Motivs, welche, wie bereits erörtert wurde, stark an Nietzsche erinnert. Durch seinen Tanz kreierte Paulchen eine tiefgehende Verbindung zum Publikum: „[M]it einem Male fühlte [sich] Andreas [...], von einer tiefen Rührung ergriffen, die er selbst nicht verstand“.<sup>906</sup> In seiner Interpretation der Tanz-Motivik in Rilkes *Duineser Elegien* hält Kramer-Lauff fest, dass das Motiv als literarische „Umschlagstelle“ verstanden werden kann, die „die Aufhebung aller als Gegensätze empfundenen Kategorien“ beheimatet.<sup>907</sup> Ähnlich verhält es sich in Paulchens Tanz. Hier werden die Grenzen zwischen Frau und Mann, zwischen weiblich und männlich, zwischen Mensch und Tier, zwischen

---

<sup>900</sup> Mann 1986, S. 126.

<sup>901</sup> Ebd., S. 65.

<sup>902</sup> Schaenzler 1995, S. 45.

<sup>903</sup> Vgl. Nancy 2010, S. 25.

<sup>904</sup> Schaenzler 1995, S. 45.

<sup>905</sup> Mann 1995, S. 65.

<sup>906</sup> Ebd.

<sup>907</sup> Kramer-Lauff 1969, S. 121.

Tänzer\*in und Publikum, zwischen Körper und Nichts, aufgehoben; was Entfaltungsräume jenseits binärer Logiken schafft. Die weiblich codierte Tänzerfigur Paulchen eröffnet u.a. durch ihren Kabarettanz den Raum für alternative Formen der *gender performance*, wie wir sie heute eben aus der Travestie oder aus den Tänzen des der New Yorker *ballroom culture* entsprungene *Voguing* kennen. Es kann behauptet werden, dass sich durch Paulchens Tanz und seine historischen Nachfolger, ein Umweg um das sich ständig wiederholende einengende und repressive Skript der hegemonialen Heteronormativität<sup>908</sup> erkennen lässt.

Später, als Andreas abreist, erinnert die Darstellung des Tänzers an eine Motivkonstellation, die uns bereits von Hauptmanns Glashüttenmärchen bekannt ist. Hier wird der nicht-mehr-tanzende Tänzer, welcher in seinem Tanz noch an einen betenden, sich in die Lüfte des Nichts schwingenden Vogel erinnerte, zu einem verängstigten Vogel mit gerochenen Flügeln: „Als der Wagen davonfuhr, stand er lange in seinem Pyjama auf der windigen Straße und winkte mit seiner leichten Hand ins Leere. Seine Bewegung war wie das ängstliche Flügelplattern eines verwundeten Vogels.“<sup>909</sup> Dies antizipiert seinen von Liebeskummer motivierten Selbstmord. Der Tänzer, dessen Flügel gebrochen sind, hört schließlich auf zu tanzen. Der Tanz gilt hier als Allegorie des Lebens, des Lebenstriebs, der Lebensfreude: „Ich tanze nicht mehr – nie mehr kann ich jetzt tanzen –“,<sup>910</sup> so der unter Liebeskummer Leidende zu Andreas kurz vor seinem Suizid.

Hartz verweist auf die problematische Gestaltung der Tänzerfigur Paulchen. Er liest ihn als mitleiderregendes Wesen, das durch die Linse des Protagonisten Andreas mit abwertenden Adjektiven beschrieben wird („milchig bleich“, „dumm bis zur Gehirnlosigkeit“, „hilflos“, „jämmerlich“, „quieckend“<sup>911</sup>) und dessen Selbstmord dahingehend zu interpretieren ist, dass für eine Person wie Paulchen („als Mann nicht erk[a]nnt, als Frau nicht zu[ge]ll[a]ss[en]“) kein Platz in der diegetischen Welt sowie in der realen Welt, dessen Kontext das Deutschland der Zwanziger Jahre darstellt, ist.<sup>912</sup> Wenngleich dieser Interpretationsansatz im geschichtlichen Kontext der Zeit nachvollziehbar ist, so sei auf die Tatsache verwiesen, dass der Text, auch wenn er Paulchen als tragische Figur, dessen Liebe nicht erwidert wird, darstellt, ihn gleichsam als Objekt des Begierde markiert. Das androgyne Fräulein Barbara,<sup>913</sup> seine männlichen Verehrer im Kabarettpublikum, der

---

<sup>908</sup> Mit Umweg meine ich jedoch keinesfalls eine Auflösung der heterosexuellen Matrix, denn, wie Bauer betont, besteht „[d]ie Möglichkeit einer verändernden Praxis [...] für das konstruierte, fiktive »Ich« nicht außerhalb des Kontexts der reiterativen Performanz – ein Außerhalb gibt es nicht –, sondern nur innerhalb der reiterativen Akte und Gesten durch eine variierende, von den Normen abweichende Performanz.“ Bauer 2003, S. 264.

<sup>909</sup> Mann 1986, S. 136.

<sup>910</sup> Ebd., S. 150.

<sup>911</sup> Ebd., S. 62, S. 77, S. 113, S. 110, S. 108.

<sup>912</sup> Hartz 1986, S. 52.

<sup>913</sup> „Übrigens hegte sie, obwohl ostentativ mit einem blassen Ballettmädchen liiert, das oft bei ihr übernachtete, eine gewisse schwärmerische Zuneigung für Paulchen.“ Mann 1986, S. 58.

Afrikaner, mit dem er einen leidenschaftlichen Tanz eingeht:<sup>914</sup> sie alle lieben oder fühlen sich zu Paulchen hingezogen. „[S]onst laufen mir immer so viele Herren und Damen nach“, so der Tänzer zu Andreas. Zudem ist jene „Gehirnlosigkeit“, welche in Paulchens Tanz durch den im Rausche der Bewegung „leeren, leichten Kopf“ zum Ausdruck kommt, eine Charaktereigenschaft, die der Protagonist Andreas Magnus das gesamte Werk hindurch zelebriert, indem er sie explizit dem verkopften Intellekt vorzieht. Für mich ist Paulchens Tod weniger ein Zeugnis der sozialen Stellung queerer Figuren als der altbekannte Topos der unerfüllten Liebe zu einem unglücklich gewählten Liebesobjekt. Eine Tragik, die, wie die Literaturgeschichte aufzeigt, vor keiner Form des Begehrendes Halt macht, weder vor dem heterosexuellen noch vor dem homosexuellen, bisexuellen oder anderen queeren Formen des Begehrens. Das „Auf-Jemanden-Fliegen“<sup>915</sup> hat dem Tänzer, der sich in seinem Tanz in einen Vogel wandeln konnte, die Flügel gebrochen.

Der Tanz spielt auch jenseits der Figur des Paulchen eine tragende Rolle. Zum einen wird er, wie wir es bereits von *Lulu* kennen, zum Mittel einer Überlebensstrategie sozial Schwächerer, deren materieller Besitz sich auf den eigenen Körper beschränkt. In ihrer finanziellen Not halten sich die Figuren tanzend über Wasser.<sup>916</sup> Zum anderen kann das Tanzen-Können – wie bereits eingangs erläutert – als Charakteristikum der jungen, neuen, bewegten Generation, die sich gegen die (moralische) Stabilität ihrer Elterngeneration richtet, interpretiert werden. Dies zeigt sich beispielsweise in der Tanzszene zwischen Ursula und ihrem Vater, dem sie versucht den Schimmy beizubringen.<sup>917</sup> Neben diesen gesellschaftskritischen Dimensionen erfüllt das Motiv eine weitere, hierfür traditionelle Funktion: das Inszenieren von Begegnung, Sexualität und Begehren. Hierbei spielen die Konzepte des Sehens und Gesehen-Werdens eine bedeutsame Rolle, welche die Entstehung triangulärer Begehrensstrukturen ermöglichen. Ein Beispiel: Die Musik verführt zum Tango: „Zwei von ihnen erheben sich, da das Grammophon besonders raffiniert schmachtet und

---

<sup>914</sup> Eine weitere Dimension des Tanz-Motivs bei Mann wird durch seine problematische Darstellung von *race* im Motivgeflecht Tanz, *race*, Sexualität und Begehren eröffnet. Paulchen tanzt mit einem „Neger, der den großen Wollkopf, ganz hingeeben der Bewegung, barbarisch-schwärmerisch zurücklegte und seinem schmalen Partner das große Gesicht mit dem blutrot aufgeworfenen Mund hinh[ält], als sei es zum Kusse“. Hier ist der Text von durchwegs rassistischen Vorstellungen von rauer Sexualität, Ursprünglichkeit, Wildheit und sexueller Gewalt durchzogen. Der Tanz des Afrikaners inszeniert somit ein äußerst fragwürdiges, fetischisiertes Bild eines gefährlichen, sexuell-begehrenden „Wilden“. Der Text geht so weit, dass er den fragilen, „hilflosen“ Paulchen mit „ängstlich zusammengezogene[m]“ Mund passiv in den Armen „des gierigen Negers“ platziert. Auch wenn hier nicht weiter in die Tiefe gegangen werden kann, so darf dieser problematische Ton des Textes nicht unkommentiert bleiben. Mann 1986, S. 82f.

<sup>915</sup> Paulchen: „Sonst fliege ich doch gar nicht so leicht auf Jemand“. Mann 1986, S. 112.

<sup>916</sup> Vgl. „Niels war nach Hamburg gereist und hatte Beschäftigung dort gefunden in einem kleinen auf «oberbayrisch» stilisierten Etablissement auf der Reeperbahn, wo er allabendlich eine Art «Schuhplattler» zu tanzen hatte.“ Mann 1986, S. 134; Die auf sich allein gestellte junge Franziska entkommt der Fabrikarbeit durch einen Baron: „Der alte Herr brachte mich, um meiner schönen Beine willen, und weil ich so schwarze Augen hatte, in eine Tanzschule und später ans Kabarett.“ Mann 1986, S. 130; Die hierarchische Machtstruktur Publikum-Tänzer\*in/Entertainer\*in wird schließlich durch die gutachtende und urteilende Figurenrede des Publikums veranschaulicht. Ähnlich wie Lulus wird Andreas' Körper von seinen Betrachter\*innen kritisch beurteilt: „Das Publikum der «Pfütze» begutachtet seine Figur. «Die Beine sind gut», sagte ein Kenner ganz laut, «aber mir gefällt der Mund nicht besonders →“ Mann 1986, S. 123.

<sup>917</sup> Ebd., S. 33.

lockt, treffen sich in der Mitte des Zimmers, umschlingen sich, ohne etwas zu sagen und rhythmisch schreiten sie auf und ab. Niels tanzt einen Tango mit Fräulein Franziska, während Andreas und Paulchen ihnen zuschauen dabei.<sup>918</sup> Schließlich geben sich auch Paulchen und Andreas einem gemeinsamen Tango hin, „allerdings schiefer, hingeebener, weniger nach den Regeln als das erste Paar, welches sich, wohl unterm Einfluß der Dame, aufs Korrekte beschränkt“.<sup>919</sup> Da es sich bei den Tanzenden mitunter um einen professionellen Tänzer handelt, kann das „schiefer“ und das „weniger nach den Regeln“ wohl weniger auf die tatsächlichen Tanzschritte, als vielmehr auf die kulturellen Vorstellungen eines Tanzpaares bezogen werden. Der homoerotisch konnotierte Tanz des gleichgeschlechtlichen Paares kann im übertragenen Sinne als ‚inkorrekt‘er Tanz gedeutet werden. Tanzend bringen die zwei Männer die heterosexuelle Matrix und die normativen Vorstellungen des Begehrens aus dem Gleichgewicht, in eine den Regeln trotzen Schiefelage. Niels und Franziskas Tanz geht jedoch nahtlos von einem „verwirrend leidenschaftliche[n] Spiel ihrer Fußspitzen“ in einen sexuellen Akt über,<sup>920</sup> bei welchem Franziska jedoch ihren „schwarzen Blick“ nicht von Andreas abwendet.<sup>921</sup> Das hierbei entstehende polyamouröse Dreieck, das im gemeinsamen Tanz seinen Ursprung hat, ist charakteristisch für das Liebes- und Begehrens-Motiv dieses Textes: Franziska liebt und begehrt Andreas, Andreas liebt und begehrt Niels, dieser begehrt Franziska (zumindest punktuell) und scheint phasenweise Andreas zu lieben, jedoch ohne explizite körperliche Annäherung. In dieser triangulären Struktur des Begehrens fungiert Franziska als *copula* zwischen Andreas und Niels, die durch den begehrenden Blick Franziskas miteinander verbunden sind. Andererseits ist jedoch auch Niels Bindeglied zwischen Franziska und Andreas, da die beiden, dank seines Körpers, ein gemeinsames Kind empfangen werden. So kommentiert Andreas freudig: „«Niels hat einen Sohn gezeugt!» «Unseren Sohn!», sagte Fräulein Franziska und neigte ihren Mund auf seine Hände“.<sup>922</sup> Entgegen der traditionellen Verwendung Sedgwicks Lektüremodells, kann hier der bisexuelle (?) Niels als Bindeglied (*copula*) zwischen dem homosexuellen (?) Andreas und der heterosexuellen (?) Franziska gedeutet werden. Der Text legt durch seine Uneindeutigkeiten in Bezug auf Begehren, Sexualität und Liebe ein Begehrenssystem offen, das die Grenzen zwischen den Konzepten Homosexualität, Bisexualität und Heterosexualität zunehmend verschwimmen lässt. Hier werden Begehren und Liebe von dem sexuellen Akt gelöst, was dazu führt, dass alternative, literarisch oftmals unterrepräsentierte Formen von Soziabilität Raum finden.

---

<sup>918</sup> Mann 1986, S. 110.

<sup>919</sup> Ebd., S. 111.

<sup>920</sup> Diese Motiventwicklung erinnert mitunter an Georg Büchners *Woyzeck*, wo der Tanz zwischen Marie und dem Tambourmajor als Vorspiel und Symptom der sexuellen Leidenschaft Verwendung findet. D.h. das literarische Motiv Tanz wurde vielerorts als allegorische Darstellung der Sexualität und der sexuellen Leidenschaft herangezogen.

<sup>921</sup> Mann 1986, S. 111.

<sup>922</sup> Ebd., S. 158.

Trotz der Tatsache, dass der Text gängige kulturelle Klischees über homosexuelle Männer und Frauen reproduziert – bis zur Karikatur feminin dargestellte Männer und maskulin dargestellte Frauen – und somit eine beschränkte Sicht auf homosexuelle Seinsweisen liefert,<sup>923</sup> stellt Manns Zelebration von alternativen Geschlechtsidentitätswürfen eine erfrischende Erweiterung des literarischen Figureninventars dar. Der Text Manns kann mitunter aufgrund der Tänzerfigur Paulchen als Text gegen die heteronormative Gesellschaftsordnung gedeutet werden. *Sex*, *gender* und *desire* unterliegen in derer Darstellung in Manns Text keineswegs der konventionellen kausalen Anordnung, die die heteronormative Matrix impliziert, sondern fordern diese zunehmend heraus. Der Tänzer Paulchen ist nur eine der vielen Figuren, die sich eindeutigen Geschlechts- und Identitätszuschreibungen entzieht, und mit der Leichtigkeit eines Vogels („Paulchen [...] flog, gewichtlos, beschwingt, ohne Gedanken“<sup>924</sup>) über dem gewöhnlichen, zeitgenössischen Geschlechtsidentitätsangebot zu schweben scheint, aus welchem er sich, mal hier mal da, für seine spielerische Maskerade ein Kleidungsstück ausborgt. Paulchens Tanz thematisiert die Austauschbarkeit traditioneller Geschlechterrollen und -bilder und kreiert somit ein queeres Moment fragmentarischer und fluider Identität.

---

<sup>923</sup> Hier sei stellvertretend an Esther Newton erinnert, die klarstellt: “[The] association of lesbianism and masculinity needs to be challenged not because it doesn’t exist, but because it is not the only possibility. Gender identity and sexual orientation are, in fact, two related but separate systems.” Newton, Esther: *The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman*. In: *Signs* 9/4 (1984), S. 557-575, S. 575.

<sup>924</sup> Mann 1986, S. 65.

## 7 Conclusio – *Cool-down*

Mit Tänzerinnen wie Isadora Duncan und Loïe Fuller sowie mit philosophischen Denkern wie Friedrich Nietzsche und Stéphane Mallarmé avancierte der Tanz im 20. Jahrhundert zunehmend zum „Leitmotiv der Moderne“.<sup>925</sup> Seine literarischen Behandlungen fallen jedoch so vielfältig aus, wie seine kulturgeschichtlichen Erscheinungsformen. Die untersuchten Texte stellten sich als vielfach codierte literarische Werke heraus, deren intersubjektive Konnotationen sich mittels Rückgriff auf tanzgeschichtliches und tanztheoretisches Wissen, im Sinne des der Forschungsfrage zugrunde liegenden Interesses, ein Stück weit decodieren ließen. Entgegen einer Vielzahl bisheriger Auffassungen, erwies sich die Tanz-Motivik in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts als weitaus mehr als ein Vehikel für die Inszenierung heterosexueller Erotik und konventioneller Norm-Weiblichkeit. Ein Beispiel für diese beliebte Darstellung fand sich in Wedekinds *Lulu*, wo die überspitzte Illustration der Geschlechtsinszenierung die Weiblichkeit Lulus zu ihrer eigenen Parodie werden lässt. Wedekinds Text tanzte insofern aus der Reihe des Korpus', als seine Tänzerin nicht tanzt. Anders verhielt es sich bei Hauptmann, Lasker-Schüler und Mann: Paulchen tanzt, Tino tanzt, Minn tanzt und Pippa tanzt! Wenn bei Wedekind der Tanz, besser gesagt das Wort ‚Tanz‘, zum Topos der Weiblichkeitseinschreibung und Identitätsmarkierung wird, so wird er in den anderen Texten des Korpus zum Ort der Geschlechts- und Identitätsumschreibung, wenn nicht sogar -auslöschung.<sup>926</sup> Während also in Wedekinds *Lulu* noch eine hyperbolische Weiblichkeits-Inszenierung im Zeichen des Sinnlichen vorherrscht und Tanz lediglich der Gestaltung einer starren, unbewegten, geschlossenen Tänzerinnen-Identität dient, so zielen die anderen Texte des Korpus' auf die Darstellung von verschobenen, verdrehten, ver-rückten, verfremdeten, chaotischen Seinsweisen jenseits der Vorstellung von Ganzheit und Identität ab. In *Lulu* kommt das hetero- sowie homosexuelle Begehren, das auf die Tänzerin gerichtet ist, mehr als ausdrücklich zur Sprache und wird zur treibenden Kraft des Stücks, die alle Beteiligten in ihr Unheil treibt. Hingegen treffen die Leser\*innen des *Frommen Tanzes* auf bunte Ausformungen queeren Begehrens und bei *Pippa tanzt!* sowie *Ich tanze in einer Moschee* geraten das mythische, transzendente, ekstatische, chaotische oder kosmische Begehren der Tänzer\*innen, die allesamt in Richtung Grenzauflösung streben, in den Fokus der Lektüre. Die ritualisierte Reiteration von kulturellen (Geschlechter-)Normen wird durch die Kraft der tanzenden Lustkörper unterbrochen. Im Sinne eines dionysischen Rausches erweitern diese Tänzer\*innen, fern eines normierten Alltagskörpers, ihre Körper- sowie Geschlechts- und Identitätsgrenzen. Hier wird der Lustkörper zum Medium

---

<sup>925</sup> Hafemann 2010, S. 23; Marschall 1996, S. 37.

<sup>926</sup> Wedekinds Gebrauch des Tanz-Motivs entspricht noch der Tradition des klassischen Balletts, das als Teil weiblicher Sozialisation verstanden werden kann. (Vgl. Dempster 1995, S. 34.) Bei Hauptmann, Lasker-Schüler und Mann findet sich ein Verständnis vom tanzenden Körper, das diesem das Potential zum Herausfordern und Dekonstruieren von kulturellen Einschreibungen zutraut.

der Transformation kultureller Zeichen. Tanzend scheinen die Figuren Konventionen, die das Skript der an homogenen und festen Identitäten festhaltenden heterosexuellen Matrix in den Körper eingeschrieben hat, für den Moment des Tanzes abzuschütteln.

Wedekinds Monstertragödie *Lulu* ist ein Text, der vor dem Hintergrund der europäischen Kulturkrise entstand, für welche die geschlechtliche Übercodierung charakteristisch war. Lulu wird fortwährend durch sprachliche Bausteine zu einer Hyperbole von Weiblichkeit zusammengestückelt. Ihr Tanz selbst findet, wenngleich das gesamte Stück über die Rede von ihm ist, nicht statt. Da das Drama mittels Teichoskopie von Lulus Tanz berichtet, die Bühnensituation umkehrt, das *backstage* der Tanzbühne zum szenischen Raum werden lässt und im Dialog der Figuren, anstatt Details über den Tanz preiszugeben, die Kostüme der Tänzerin ins Detaillierteste besprochen werden, fokussiert der Text auf die Oberflächen. Somit geraten die Kostümierung, die Konstruktion sowie das Theatralische an Lulus Tänzerinnen-Identität in den Vordergrund. Es entsteht eine überdichtete Zeichenhaftigkeit ohne Kern, ohne Subjekt. Der Tanz wird also in seiner diskursiven Bedeutung von Sinnlichkeit, Erotik und Sexualität zu einem im Drama rein sprachlich vorhandenen Baustein von Lulus Geschlechtsidentität. Vor der Analysefolie der *gender* und *queer theory* gelesen, erscheint Lulus supernatürliche Weiblichkeit folglich als eine aus der Sprache gebaute, cyborg-artig durch Aussagen unterschiedlicher männlicher Figuren und deren Berichten von den Bravorufen des Publikums zusammengestückelte Projektionsfläche. Diese Zusammengesetztheit und Zerstückeltheit der Figur findet in Lulus brutalem Mord ihren Höhepunkt. Lulu trifft auf den Lustmörder Jack the Ripper, welcher als historische Figur dafür bekannt war, seine Opfer zerstückelt und Geschlechtsorgane, wie Eierstöcke, aus dem Körper entfernt zu haben. Dieses Aufeinandertreffen lässt Lulu buchstäblich als einen unbelebten, zerstückelten Körper zurück, dessen Geschlechtsmerkmale unkenntlich geworden sind. Wurde ihr ihre Geschlechtsidentität – ihre ‚soziale Weiblichkeit‘ – die gesamte Monstertragödie hindurch durch männliche Figurenrede „geschenkt“, so werden ihr im fünften Akt des zweiten Teils ihre Geschlechtsorgane – ihre ‚biologische Weiblichkeit‘ – in einem blutrünstigen Gewaltakt von einem Mann wieder genommen. Mit Lulus Tod geht die idealisierte Weiblichkeit als imaginäres sprachliches Konstrukt entlarvt zugrunde. So endet selbst der weiblichste aller Körper, der erotische Tänzerinnen-Körper, in einem sezierten Zustand geschlechtsloser Überreste.

Die Analyse der Monstertragödie *Lulu* lieferte Einblick in das soziohistorische Geschlechterinventar der Jahrhundertwende und das Normennexus, in welches auch das Schreiben Hauptmanns und Lasker-Schülers eingebettet ist. Die Bühne der Literaturlandschaft wird jedoch langsam für Tänzer\*innen, die ihre eigenen Tänze tanzen, freigeräumt. Tänze, die nicht sprachlich vom heteronormativen patriarchalen Begehrendiskurs aus der Perspektive männlicher Figurenrede gebaut werden, sondern die sich am Körper der Tänzer\*innen entfalten und nicht nur

diesen, sondern in machen Darstellungen des Motivs auch die Welt um ihn herum durch die Bewegung verändern. Wenngleich Hauptmanns Darstellung der Tänzerin ebenfalls auf ein gängiges Geschlechterphantasma, das dem Geschlechterdiskurs der Jahrhundertwende entsprungen ist, zurückgreift – die *femme fragile* –, so erfährt seine 'Tänzerin in Form einer getanzten Ekstase und Grenzüberschreitung ein Moment des dionysischen Chaos' und erteilt somit eine Absage an das homogene Ich. Liest mensch Hauptmanns Text vor der Hintergrundfolie des, die Jahrhundertwende prägenden, Tanzdiskurses – in welchem Nietzsche, Duncan und Fuller ihre Spuren hinterlassen haben –, so eröffnet sich dem queer-theoretischen Blick eine Sichtung abweichender Identifikationsprozesse, queerer Subjektkonstitutionen, identitätskritischer Momente und literarischer Ästhetisierung dionysischen Chaos' und dessen Grenzenlosigkeit. Was Pippa und Lulu jedoch verbindet, und dies ist besonders vor dem Kontext intersektioneller, queer-feministischer Bestrebungen um das Aufzeigen von Ohnmachtsstrukturen von Bedeutung, ist ihre Positionierung in gesellschaftlichen Randgruppen. Von der Partizipation an gesellschaftlichen Ressourcen ausgeschlossen, ist ihr Körper ihr einziges Kapital. Im Tanz werden sie von der patriarchalen Gesellschaft ausgebeutet; durch den Blick werden sie konsumiert.

Eine tiefergehende Auseinandersetzung mit Else Lasker-Schülers Werk *Die Nächte der Tino von Bagdad* hat gezeigt, wie diese Autorin in ihrem Schreiben eine tänzerische Befreiung von der menschlichen Identität und deren Zuschreibungen behandelt. Dargestellte Körperzeichen verblassen und verschwimmen, indem sie einander in einem an den Derwisch-Tanz erinnernden spiralförmigen Energiefluss fortwährend gegenseitig ablösen. Tino überschreitet Grenzen. Zuallererst einmal in topographischer Art, wenn sie von der Sphäre der Erde in die Sphäre der Luft transzendiert und schließlich wieder zurück zur Erde deszendiert. Der Tanz Tinos vereint hierbei die von der räumlichen Grenze getrennten semantischen Felder Erde und Himmel – Alltagswelt und spirituelle Welt. Weiters bricht der Text Grenzen zeitlicher Natur auf; das literarische Jetzt und die archaische Zeit der „sternenjährigen Mumie“ verschmelzen miteinander und werden im Körper Tinos zusammengeführt. Ihr tanzender Körper, so wurde argumentiert, überschreitet Raum und Zeit. Schließlich transzendiert dieser Körper jedoch auch seine eigenen Grenzen, die Grenzen der menschlichen Körperlichkeit, da er im Zustand metamorphischer Körperlichkeit einen dynamischen Zeichenwandel erlebt. Die Grenzüberschreitungen vollziehen sich somit auf verschiedenen Zeichenebenen, zum einen auf einer topographischen, zum anderen auf einer chronologischen und schließlich auf einer anatomischen. Nicht mehr begrenzt auf einen Ich-Körper, entspricht Lasker-Schülers Protagonistin Tino einem nicht-zuordenbaren Körper, der nicht nur *sex*, *gender* und *desire*, sondern auch das Mensch-Sein per se infrage stellt. Überdies gilt es, noch einmal auf den Tanz Tinos und Minns zu sprechen zu kommen. Obwohl die Texte unterschiedliche Konzepte von Tanz zitieren, ließen sich einige auffällige Gemeinsamkeiten und

Parallelen sichten. Ähnlich wie Lulu endet das begehrte Tänzer-Wesen Minn in einem Moment der Verstümmelung. Minns feminisierter Tänzerkörper, welcher zuvor Begierde freigesetzt hat, wird aus der Welt verbannt. Der Text erlaubt es in Ansätzen Minns Mord – ähnlich wie bei Lulu – als Lustmord zu deuten. Der Vater, dessen „perlmutterweiße, liebliche Frauenzähne“ eingangs gezielt beschrieben wurden, zerbeißt schlussendlich seinen Sohn. Paradoxerweise werden eben genau diese „lieblichen“ Zähne zum brutalen Zerfleischungsinstrumentarium. Dies evoziert das Bild brutaler Sexualität, resp. roher, sinnlicher Gewalt. Da das Begehren, das die Unheil bringende Büchse der Pandora zu öffnen scheint, erst durch den Tanz zwischen Tino und Minn freigesetzt wurde, lässt sich ein Begehrendreieck zwischen Vater, Sohn und Base sichten.

Klaus Manns *Frommer Tanz* eröffnete eine queere Welt jenseits heteronormativer Normalitäten, in welcher die Protagonist\*innen u.a. mittels Tanz selbstverständliche gesellschaftliche Ordnungen aus dem Gleichgewicht bringen. Auch konventionelle Vorstellungen von Begehren werden herausgefordert, indem soziale Bündnisse und freundschaftliche Liebe in das, oftmals ausschließlich sexuell konnotierte, Feld des Begehrens miteinbezogen werden. Z.B. begehren lesbische Frauen schwule Männer (Barbara und Paulchen) und schwule Männer gründen Familien mit heterosexuellen Frauen (Andreas und Franziska). Hierbei erfährt schließlich der Binarismus von Hetero- und Homosexualität eine Destabilisierung. Zudem lassen sich einige auffällige Gemeinsamkeiten zwischen Hauptmanns und Manns Texten sichten: Beide gestalten eine Tänzer\*innen-Figur mittels Rückgriff auf den *Fin de Siècle* Typus der *femme fragile*. Der Tanz beider Tänzer\*innen gibt eine mystische Auffassung von Tanz preis, da eine getanzte Annäherung/Vereinigung von Individuum und Göttlichem imaginiert wird. Hierbei wenden sie sich von den leibfeindlichen Diskursen des Christentums ab und entwerfen eine alternative Vision des Göttlichen sowie der Praxis menschlicher Annäherung an dieses. Im Zeichen Nietzsches präsentieren beide Schriftsteller\*innen ihre persönliche Auffassung eines Tänzergotts / einer Tänzergöttin. Pippa und Paulchen scheinen vom Tanzen ins Fliegen zu kommen; werden als Schmetterling und Vogel imaginiert. Beide dehnen ihren Lustkörper aus und erweitern ihre Körpergrenzen hin zu Körpern der Metamorphose. Beide tanzen ein Gebet, das eine Darstellung des Tanzes widerspiegelt, die in Duncans *Tanz der Zukunft* aufzufinden ist. Hierin beschreibt sie den von der Natur, speziell den Blumen, inspirierten Tanz: „Dieser Tanz ist ein Gebet – seine Bewegungen erheben sich wellenförmig zum Himmel und vibrieren im ewigen Rhythmus der Sphären.“<sup>927</sup> In einer spiralförmigen Bewegung streben auch Tinos und Paulchens Tänze nach oben. Wie Duncans Vision eines göttlichen Tanzes als Naturspektakel, wird Paulchen als Vogel, „zitternd, vibrierend, als wolle er abfliegen in den Raum“ gestaltet.<sup>928</sup> Wie Duncans Vision eines

---

<sup>927</sup> Duncan 2008, S. 38.

<sup>928</sup> Mann 1986, S. 65.

kosmischen Tanzgebets, tanzt Tino als „dunkelgoldene[r] Stern“ den Rhythmus der Sphären.<sup>929</sup> Hier entfaltet der Tanz sein transitorisches Moment.

Außerdem wurde das heteronormative Performativitäts-Skript durch queere Formen der *gender performance* herausgefordert. Mann sowie Lasker-Schüler spielen mit der femininen Konnotation des Tanzes und seiner Symbolik weiblicher Verführung, wenn sie männlich definierte Figuren in einer konventionell als weiblich geltenden *gender performance* zum Objekt homosexueller sowie heterosexueller und schließlich queerer Begierde werden lassen. Die Monopolstellung der eindeutig als cis-weiblich markierten Tänzerin als Verführerin wird hier hinterfragt, dekonstruiert und herausgefordert.

Nietzsche postulierte in seinem Zarathustra, man müsse „noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können.“<sup>930</sup> Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit behandelten Texte haben – wie ich hoffe durch meine Analyse veranschaulicht haben zu können – zweifelsohne genügend Chaos in sich, da sie im Moment des sich der symbolischen Ordnung entziehenden Tanzes auf Momente von (körperlicher) Destabilisierung, Verdrehung, Grenzaufhebung, Fragmentierung und Normabwendung spekulierten. Vor allem die einer Untersuchung unterzogenen Texte Lasker-Schülers und Hauptmanns haben eindeutig genug Chaos in sich, denn sie gebären buchstäblich tanzende Sterne: eine Tänzerin namens Tino, deren „Leib“ ein „Stern“ wird, und eine Tänzerin namens Pippa, die als „tanzendes Sternchen am Himmel“ imaginiert wird. Die tanzenden Tänzer\*innen-Figuren der ausgewählten Texte lernten alle im Verlauf ihrer Geschichten, wie es der Aufruf Zarathustras an die Menschen verkündet, „über sich“ – und somit ihre Gesellschaftsrollen und konventionelle Identitätskonzepte – „hinwegzutanzten“. Wie der Tanz, der ein flüchtiges Kunstwerk darstellt, das nur in dem Moment der Bewegung existiert, so wurde Identität in den ausgewählten Werken als flüchtiges, vergängliches, nicht-fixierbares Konstrukt sichtbar gemacht, das, fortwährenden Metamorphosen ausgesetzt ist und sich, in einem Kreislauf des Entstehens und Vergehens, der Zerstörung und Neuformierung, nie eindeutig festmachen lässt. Das dionysische Chaos, die ekstatische Tanz-Lust, der Körper der Metamorphose und die Ausdehnung des Lustkörpers ermöglichen schließlich ein Sprengen der Grenzen im Tanz.

Die Lektüre lies eine Bandbreite queerer (Nicht-)Identitäten, die jenseits der geordneten Bahnen der heteronormativen Matrix zu verorten sind, sichten. Literatur fungierte hierbei als experimentelles Medium für alternative ästhetische Entwürfe von Körper, Geschlecht und Identität. Indem hierarchisch organisierte Oppositionen – wenn auch nur kurz, für die Dauer eines Tanzes – ins Wanken gebracht wurden (z.B. im Tanz von Pippa mit Huhn und Tino mit Minn), stellten die Texte die Möglichkeit dar, Binarismen in Bewegung zu versetzen. In diesem Sinne ließ

---

<sup>929</sup> Lasker-Schüler 1998, S. 61.

<sup>930</sup> Nietzsche 2007, S. 18.

sich eine queere Poetik des tanzenden Körpers erkennen, welche nicht nur Geschlecht, Identität und Menschlichkeit *per se* hinterfragte, sondern auch in ihrer Darstellung von Pluralität, Offenheit und Chaos die bestehenden hegemonialen Ordnungssysteme zum Wackeln brachte. Es wurde also gezeigt, wie die diskutierten literarischen Texte mittels dem Topos ‚Tanz‘ den zeitgeschichtlich begrenzten Spielraum von Körper und (Geschlechts-)Identität erweiterten und unkonventionelle, chaotische, inhomogene, ver-rückte, queere Formen des (Körper-)Seins antizipierten, die vor allem ab den 90er Jahren im poststrukturalistischen Feminismus, dem Cyber-Feminismus und den Queer Studies konzeptualisiert wurden.

## 8 Ausblick

Ziel meiner Arbeit war es, mitunter einen Überblick über die Entwicklung des Motivs des sich bewegenden Körpers in neuerer deutschsprachiger Literatur im Kontext zeitgeschichtlicher Tanzgeschichte, Tanzphilosophie und Körpertheorie zu geben. Mit der Anwendung der Lektürestراتيجية des *queer reading* auf Tanz-Texte, insbesondere deren Repräsentationen von Körperlichkeit, hat sich die vorliegende Arbeit einer kleinen Forschungslücke innerhalb eines großen Forschungsdesiderats angenommen. Meine theoretische Auseinandersetzung mit ‚queer‘ hat mir das Gefühl gegeben, dass es weniger um das Schließen etwaiger Lücken, sondern vielmehr um das Öffnen neuer Fragehorizonte geht. Die in den Korpus aufgenommenen Werke traten lediglich exemplarisch für ein breites Spektrum an schrifttextlichem Material ein. Tiefergehende Analysen anderer, beispielsweise rezenterer, literarischer Verarbeitungen der Motive ließen, allem Anschein nach, ein vielschichtiges und komplexes Bild erkennen. Auch für ein *queer reading* erscheinen zeitgenössische Texte als vielversprechendes Material. Gerade im Kontext des Zeitalters des Anthropozän, in welchem die Grenzen zwischen Mensch und Umgebung, resp. Kultur und Natur, zunehmend verschwimmen, wird die Frage nach der Anwendbarkeit Duncans, Fullers, Nietzsches, Derridas, Valéry's, Mallarmés, Nancys und Brandstetters Tanz-Diskurse und Theorien auf das Phänomen postmoderner, posthumaner Tänze relevant. Wie steht es um tanzende Maschinen / tanzende Cyborgs? Verliert Tanz seine unerbittlich scheinende sexuelle Konnotation, wenn ihn futuristische Wesenheiten, ohne Fortpflanzungsorganen tanzen? Oder entsteht eine posthumane Erotik des tanzenden Körpers? Wie schreibt die Literatur ab 2020 den bewegten Körper? Können diese Körper Ekstase verspüren? Versperren sie sich gegenüber der theoretischen Anwendung der Konzepte des Dionysischen, des mythischen Drehtanzes und der expressionistischen religiösen Metaphorik des Motivs? Gibt es zeitgenössische Formen intertextueller Verschränkungen zwischen Tanz in der Literatur und Tanz in den digitalen, popkulturellen Medien?

## 10 Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Einstein, Carl: Brief an die Tänzerin Napierkowska. In: Baacke, Rolf-Peter (Hg.): Werke. Band 1. 1908-1918. Berlin: Medusa 1980, S. 57-59.
- Einstein, Carl: Verwandlungen, Vier Legenden. In: Blei, Franz / Sternheim, Carl (Hg.): Hyperion. Eine Zweitmonatsschrift (3). München: Hans von Weber 1908, S. 11-18.
- Hauptmann, Gerhart: Sämtliche Werke. Band IV. Lyrik und Versepiik. Herausgegeben von Hans-Egon Hass. Berlin: Propyläen 1964.
- Hauptmann, Gerhart: Und Pippa tanzt! Ein Glashüttenmärchen. Berlin: Ullstein 1996.
- Hofmannsthal, Hugo von: Über die Pantomime. In: Bohnenkamp, Klaus / Kaluga, Katja und Klaus-Dieter Krabiell (Hg.): Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Reden und Aufsätze 1910-1919. Frankfurt am Main: Fischer 2011, S. 13-16.
- Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater. In: Brandstetter, Gabriele (Hg.): Aufforderung zum Tanz. Geschichten und Gedichten. Stuttgart: Philipp Reclam 1993, S. 203-213.
- Lasker-Schüler, Else: Die Nächte der Tino von Bagdad. In: Kemp, Friedhelm (Hg.): Der Prinz von Theben und andere Prosa. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 59-92.
- Lasker-Schüler, Else: Sämtliche Gedichte. Mit einem Nachwort von Uljana Wolf. Frankfurt am Main: Fischer 2016.
- Mann, Klaus: Der fromme Tanz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986.
- Rilke, Rainer Maria: Spanische Tänzerin. In: Kulturelle Monatsschrift Vol. 10/50 (1950).
- Wedekind, Frank: Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora. Herausgegeben von Erhard Weidl. Stuttgart: Reclam 1989.

### Sekundärliteratur

- Adair, Christy: Women and Dance. Sylphs and Sirens. Basingstoke: Macmillan 1992.
- Aksan, Yücel: Leben in Literatur zwischen Orient und Okzident. Else Lasker-Schülers Die Nächte der Tino von Bagdad. In: Uysal Ünalın, Saniye / Tanis Polat, Nilgin / Öncüü, Mehmet Tahir (Hg.): Von Generation zu Generation: Germanistik. Festschrift für Kasım Eđit zum 65. Geburtstag. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi 2013, S. 43-65.
- Aurnhammer, Achim / Schnitzler, Günter (Hg.): Der Tanz in den Künsten. 1770-1914. Freiburg / Berlin / Wien: Rombach 2009 (Rombach Wissenschaften. Reihe Scenae 10).
- Babka, Anna / Hochreiter, Susanne: Einleitung. In: Babka, Anna / Hochreiter, Susanne (Hg.): Queer Reading in den Philologien. Göttingen: V&R unipress 2008, S. 11-19.
- Babka, Anna / Posselt, Gerald: Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie. Wien: Facultas 2016.
- Babka, Anna: Reading Kleist Queer: Eine rhetorisch-dekonstruktive Lektüre von Kleists *Über das Marionettentheater*. In: Babka, Anna / Hochreiter, Susanne (Hg.): Queer Reading in den Philologien. Göttingen: V&R unipress 2008, S. 237-264.
- Banes, Sally: Dancing Women. Female Bodies on Stage. London / New York: Routledge 1998.

- Baudrillard, Jean: Vom zeremoniellen zum geklonten Körper: Der Einbruch des Obszönen. In: Wulf, Christoph / Kamper, Dietmar (Hg.): Logik und Leidenschaft. Erträge Historischer Anthropologie. Berlin: Dietrich Reimer 2002 (Reihe Historische Anthropologie Sonderband), S. 64-72.
- Bauer, Karin: »Manchmal wird es mir peinlich, meinen eigenen Atem zu hören«. Gescheiterte Performanzen des ver-rückten Körpers in Unica Zürns Prosa. In: Prutti, Brigitte / Wilke, Sabine (Hg.): Körper – Diskurse – Praktiken. Zur Semiotik und Lektüre von Körpern in der Moderne. Heidelberg: Synchron 2003, S. 253-273.
- Bauschinger, Sigrid: Else Lasker-Schüler. Biographie. Göttingen: Wallstein 2004.
- Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Reinbek: Rowohlt 1960.
- Bischoff, Doerte: Ausgesetzte Schöpfung. Figuren der Souveränität und Ethik der Differenz in der Prosa Else Lasker-Schülers. Tübingen: Niemeyer 2002 (Hermaea. Germanistische Forschungen. Neue Folge 95).
- Bohnen, Klaus: Frank Wedekind und Georg Brandes. Unveröffentlichte Briefe. In: Euphorion 72 (1978), S. 106-119.
- Brandl, Sarah Yvonne: Versprachlichte Körper – Verkörperte Sprache. Konstruktionen von Identität und Entfremdung in Literatur und Psychologie um 1900. Hamburg: Igel Literatur und Wissenschaft 2010.
- Brandstetter, Gabriele: Bild-Sprung: TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien. Berlin: Theater der Zeit 2005.
- Brandstetter, Gabriele: Choreographie und Memoria. Konzepte des Gedächtnisses von Bewegung in der Renaissance und im 20. Jahrhundert. In: Öhlschläger, Claudia / Wiens, Birgit (Hg.): Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Berlin: Erich Schmidt 1997, S. 196-218.
- Brandstetter, Gabriele: De figura. Überlegungen zu einem Darstellungsprinzip des Realismus – Gottfried Kellers »Tanzlegendchen«. In: Brandstetter, Gabriele / Peters, Sibylle (Hg.): De figura: Rhetorik - Bewegung – Gestalt. München: Fink 2002, S. 223-245.
- Brandstetter, Gabriele: Nachwort. In: Brandstetter, Gabriele (Hg.): Aufforderung zum Tanz. Geschichten und Gedichte. Stuttgart: Philipp Reclam 1993, S. 401-424.
- Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt am Main: Fischer 1995.
- Braun, Christina von: Die Erotik des Kunstkörpers. In: Roebing, Irmgard (Hg.): Lulu, Lilith, Mona Lisa...: Frauenbilder der Jahrhundertwende. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1988/89 (Frauen in Geschichte und Gesellschaft 14), S. 1-17.
- Bublitz, Hannelore: Das Geschlecht der Moderne. Zur Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz. In: Bublitz, Hannelore (Hg.): Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz. Frankfurt / New York: Campus 1998, S. 26-48.
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp<sup>20</sup> 2019a.
- Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt am Main: Suhrkamp<sup>10</sup> 2019b.
- Butler, Judith: Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität. In: Kraß, Andreas (Hg.): Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003a, S. 144-168.
- Butler, Judith: Noch einmal: Körper und Macht. In: Honneth, Axel / Saar, Martin (Hg.): Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003b, S. 52-70.

- Cumita, Aura: Der Seiltänzer und die „große Vernunft“. Tanz als Schlüsselkunst in Nietzsches Werk. In: Birringer, Johannes (Hg.): Tanz und WahnSinn. Leipzig: Henschel 2011, S. 98-110.
- Daly, Ann: The Balanchine Woman. Of Hummingbirds and Channel Swimmers. The Drama Review 31/1 (1987), S. 8-21.
- Decker, Kerstin: Mein Herz – Niemandem. Das Leben der Else Lasker-Schüler. Berlin: Ullstein 2019.
- Degele, Nina: Gender/Queer Studies. Eine Einführung. Paderborn: Wilhelm Fink 2008.
- Dehning, Sonja: Tanz der Feder. Künstlerische Produktivität in Romanen von Autorinnen um 1900. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 317).
- Dempster, Elizabeth: Women Writing the Body. Let's watch a little how she dances. In: Goellner, Ellen W. / Murphy, Jacqueline (Hg.): Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance. New Brunswick / New Jersey: Rutgers University Press 1995, S. 21-38.
- Denk, Rudolf: »Und Pippa tanzt noch einmal! Von Gerhart Hauptmanns *Glashüttenmärchen* zu Arnold Schönbergs Opernfragment.« In: Aurnhammer, Achim / Schnitzler, Günter (Hg.): Der Tanz in den Künsten. 1770-1914. Freiburg / Berlin / Wien: Rombach 2009 (Rombach Wissenschaften. Reihe Scenae 10), S. 273-287.
- Desmond, Jane: Engendering Dance. Feminist Inquiry and Dance Research. In: Horton Fraleigh, Sondra / Hanstein, Penelope (Hg.): Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 1999, S. 309-333.
- Derrida, Jacques / McDonald, Christie: Choreographies. Diacritics 12/2 (1982), S. 66-76.
- Deutz, Ilse: Die dichterische Gestaltung des Tanzes in der deutschen Lyrik. Dissertation. Univ. Bonn 1953.
- Duncan, Isadora: Der Tanz der Zukunft. In: Tzaneva, Magdalena (Hg.): Isadora Duncans Tanz der Zukunft. 130 Stimmen zum Werk von Isadora Duncan. Gedenkbuch Zum 130. Geburtstag von Isadora Duncan, 27. Mai 1878 San Francisco - 14. September 1927 Nizza. Berlin: LiDi EuropEdition 2008, S. 33-50.
- Emrich, Wilhelm: Die Lulu-Tragödie. In: Wiese, Benno von (Hg.): Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. Bd. 2. Düsseldorf: August Bagel 1964, S. 209-230.
- Engel, Antke: Lust auf Komplexität. Gleichstellung, Antidiskriminierung und die Strategie des Queerversity. In: Feministische Studien: Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung 31/1 (2013), S. 39-45.
- Faber, Marion: Angels of Daring. Tightrope Walker and Acrobat in Nietzsche, Kafka, Rilke and Thomas Mann. Stuttgart: Heinz 1979 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 72).
- Federn, Karl: Einleitung. In: Duncan, Isadora: Tanz der Zukunft. Eine Vorlesung, übersetzt, eingeleitet und herausgegeben von Karl Federn. Leipzig: Eugen Diederichs 1903, S. 5-10.
- Feßmann, Meike: Spielfiguren. Die Ich-Figurationen Else Lasker-Schülers als Spiel mit der Autorrolle. Ein Beitrag zur Poetologie des modernen Autors. Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1992.
- Foster, Susan Leigh: Choreographing History. Manifesto for Dead and Moving Bodies. In: Foster, Susan Leigh (Hg.): Choreographing History. Bloomington: Indiana University Press 1995, S. 3-21.
- Franko, Mark: Mimique. In: Goellner, Ellen W. / Murphy, Jacqueline (Hg.): Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance. New Brunswick / New Jersey: Rutgers University Press 1995, S. 205-216.

- Georg, Jutta: Das Dionysische Prinzip. In: Dietzsch, Steffen / Terne, Claudia (Hg.): Nietzsches Perspektiven. Berlin / Boston: Walter de Gruyter 2014, S. 45-58.
- Gilbert, Annette: Ephemere Schrift. Flüchtigkeit und Artefakt. In: Strätling, Susanne / Witte, Georg (Hg.): Die Sichtbarkeit der Schrift. München: Wilhelm Fink 2006, S. 41-58.
- Goellner, Ellen W. / Murphy, Jacqueline (Hg.): Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance. New Brunswick / New Jersey: Rutgers University Press 1995.
- Goldmann, Emma: Gelebtes Leben. Autobiografie. Hamburg: Nautilus<sup>3</sup> 2018.
- Grieger, Monika: Die Symbolik in Gerhart Hauptmanns Glashüttenmärchen "Und Pippa tanzt!". Eine tiefenpsychologische Deutung nach der Jungschen Schule. Dissertation. Freie Universität Berlin 1985.
- Grossmann, Uta: Fremdheit im Leben und in der Prosa Else Lasker-Schülers. Hamburg: Igel Literatur & Wissenschaft<sup>2</sup> 2011.
- Gumpert, Gregor: Die Rede vom Tanz. Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende. München: Wilhelm Fink 1994 (Literatur und andere Künste).
- Gunzenhäuser, Randi: Gibt es eine Position außerhalb des Diskurses? Zu Michel Foucault und Donna Haraway. In: Haas, Erika (Hg.): "Verwirrung der Geschlechter". Dekonstruktion und Feminismus. München / Wien: Profil 1995, S. 73-94.
- Gutjahr, Ortrud: Lulu als Prinzip. Verführte und Verführerin in der Literatur um 1900. In: Roebing, Irmgard (Hg.): Lulu, Lilith, Mona Lisa...: Frauenbilder der Jahrhundertwende. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1988/89 (Frauen in Geschichte und Gesellschaft 14), S. 45-76.
- Hacker, Hanna: Nachdenken über Eingriffe ins Fremde. Schöne Theorien haben schöne Namen, aber ... In: Hacker, Hanna: Queer Entwickeln. Feministische und postkoloniale Analysen. Wien: Mandelbaum Kritik & Utopie 2012, S. 8-22.
- Hafemann, Katrin: Schamlose Tänze. Bewegungs-Szenen in Frank Wedekinds *Lulu*-Doppeltragödie und *Mine-Haba oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 676).
- Halberstam, Judith / Livingston, Ira: Introduction: Posthuman Bodies. In: Halberstam, Judith / Livingston, Ira (Hg.): Posthuman Bodies. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 1995, S. 1-19.
- Haraway, Donna: A Manifesto for Cyborgs. In: Meyers, Diana Tietjens (Hg.): Feminist Social Thought: A Reader. New York / London: Routledge 1997, S. 502-531.
- Härle, Gerhard: Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann. Berlin: Philo Verlagsgesellschaft<sup>3</sup> 2002.
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: Die Auferstehung des Körpers im Text. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985 (Edition Suhrkamp 1221. Neue Folge 221).
- Hartz, Wolfgang: Devianz und Mimikry. Die Romane Klaus Manns. Dissertation. Johannes-Gutenberg-Universität Mainz 1985.
- Heinz, Werner (Hg.): Kleine Kulturgeschichte der Achtzahl. Münster: Monsenstein & Vannerdat 2016.
- Hengst, Dirk Patrick: Tanz, Trance und Ekstase. Die rituellen Wurzeln der Kreativität. Bad Honnef: Horlemann 2003.
- Hermann, Iris: Raum – Körper – Schrift. Mythopoetische Verfahrensweisen in der Prosa Else Lasker-Schülers. Paderborn: Igel 1997 (Literatur- und Medienwissenschaft 57).

- Herrmann, Hans-Christian von: Kleists Kinematographie. Zum Verhältnis von Mobilmachung, Bewegungsstudien und Theater 1810/1920. In: Brandstetter, Gabriele / Finter, Helga und Markus Weßendorf (Hg.): Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste. Forum Modernes Theater: Schriftenreihe (24). Tübingen: Gunter Narr 1998, S. 209-218.
- Hilmes, Carola: Die femme fatale. Ein Weiblichkeitsmythos in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler 1990.
- Hofmannsthal, Hugo von: Werke, Reden und Aufsätze 1: 1891-1913. Herausgegeben von Bernd Schoeller. Frankfurt am Main: Fischer 1979.
- Jagose, Annamarie: Queer Theory. Eine Einführung. Deutsche Ausgabe, übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Genschel, Corinna / Lay, Caren / Nancy Wagenknecht und Volker Woltersdorff. Berlin: Querverlag 2001.
- Johnston, Claire: Double Indemnity. In: Kaplan, Ann (Hg.): Women in Noir Film. London: BFI 1980, S. 100-111.
- Jonas, Klaus W.: Rilke und die Welt des Tanzes. In: Jonas, Klaus W. (Hg.): Deutsche Weltliteratur. Von Goethe bis Ingeborg Bachmann. Tübingen: Niemeyer 1972, S. 245-270.
- Junge, Alexa: Tanzekstase und Transformation. Die Eigendynamik des Tanzes als Transformation der Wirklichkeit. In: Birringer, Johannes (Hg.): Tanz und WahnSinn. Leipzig: Henschel 2011, S. 151-165.
- Kaiser, Gert: Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Kultur. Frankfurt / New York: Campus 1995.
- Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph (Hg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.
- Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph: Lektüre einer Narbenschrift. Der menschliche Körper als Gegenstand und Gedächtnis von historischer Gewalt. In: Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph (Hg.): Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte. Berlin: Dietrich Reimer 1989.
- Karayanni, Stavros Stavrou: Dancing Fear and Desire. Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press 2004.
- Kauer, Katja: Queer lesen: Anleitung zu Lektüren jenseits eines normierten Textverständnisses. Tübingen: Narr Francke Attempo 2019.
- Kirschnick, Sylke: Tausend und ein Zeichen. Else Lasker-Schülers Orient und die Berliner Alltags- und Populärkultur um 1900. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 555).
- Kluge, Gerhard: Die Gebärde als Formprinzip in der Lyrik des deutschen Jugendstils. Bemerkungen zu einigen Gedichten. In: Kluge, Gerhard (Hg.): Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Amsterdam: Rodopi 1984, S. 125-150.
- Kluge, Manfred / Radler, Rudolf (Hg.): Hauptwerke der deutschen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. München: Kindler 1974 (Edition Kindlers Literatur Lexikon).
- Kramer-Lauff, Dietgard: Tanz und Tänzerisches in Rilkes Lyrik. München: Fink 1969.
- Kraß, Andreas: Das erotische Dreieck. Homosoziales Begehren in einer mittelalterlichen Novelle. In: Kraß, Andreas (Hg.): Queer Denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003a, S. 277-297.
- Kraß, Andreas: Queer Studies. Eine Einführung. In: Kraß, Andreas (Hg.): Queer Denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003b, S. 7-28.

- Kraus, Karl: Die Büchse der Pandora. In: Die Fackel 182 (9.6.1905), S. 1-14.
- Kruse, Bernhard-Arnold: Apollinisch–Dionysisch. Moderne Melancholie und Unio Mystika. Frankfurt am Main: Athenäum 1987 (Hochschulschriften: Literaturwissenschaft 79).
- Kuckart, Judith: Im Spiegel der Bäche finde ich mein Bild nicht mehr. Gratwanderung einer anderen Ästhetik der Dichterin Else Lasker-Schüler. Frankfurt am Main: Fischer 1985.
- Kuhnau, Petra: Nervöse Netze – Literatur als Interdiskurs und Medium kultureller Selbstausslegung um 1900. In: Ehlich, Konrad (Hg.): Germanistik in und für Europa. Faszination – Wissen. Texte des Münchener Germanistentages 2004. Bielefeld: Aisthesis 2006, S. 448-450.
- LaMothe, Kimerer L.: Nietzsche's Dancers. Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revaluation of Christian Values. New York: Palgrave MacMillan 2006.
- Linke, Franz (Hg.): Tanz und Tod in Kunst und Literatur. Berlin: Duncker & Humblot 1993 (Schriften zur Literaturwissenschaft 8).
- Liska, Vivian: Die Dichterin und das schelmische Erhabene. Else Lasker-Schülers *Die Nächte der Tino von Bagdad*. Tübingen / Basel: Francke 1998.
- Lorey, Isabell: Der Körper als Text und das aktuelle Selbst. Butler und Foucault. In: Feministische Studien: Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung 11/2 (1993), S. 10-23.
- Lorey, Isabell: Immer Ärger mit dem Subjekt. Warum Butler provoziert. In: Haas, Erika (Hg.): "Verwirrung der Geschlechter". Dekonstruktion und Feminismus. München / Wien: Profil 1995, S. 19-34.
- Lüders, Eva: Kleist, Rilke und der Tänzer. Zu einer ästhetischen Frage der modernen Dichtung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 42 (1968), S. 515-552.
- Mallarmé, Stéphane: Ballette. In: Brandstetter, Gabriele (Hg.): Aufforderung zum Tanz. Geschichten und Gedichte. Stuttgart: Philipp Reclam 1993, S. 352-355.
- Mallarmé, Stéphane: Correspondance Complète 1862-1871. Suivi de Lettres sur la Poésie. Herausgegeben von Bertrand Marchal. Paris: Gallimard 1995.
- Man, Paul de: Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven / London: Yale University Press 1979.
- Manning, Susan: The Female Dancer and the Male Gaze. Feminist Critiques of Early Modern Dance. In: Desmond, Jane (Hg.): Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance. Durham: Duke University Press 1997, S. 153-166.
- Marinucci, Mimi: Feminism is Queer. The Intimate Connection between Queer and Feminist Theory. London / New York: Zed Books 2010.
- Marschall, Susanne: TextTanzTheater. Eine Untersuchung des dramatischen Motivs und theatralischen Ereignisses „Tanz“ am Beispiel von Frank Wedekinds *Büchse der Pandora* und Hugo von Hofmannsthal's *Elektra*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1996 (Studien zur Deutschen und Europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts 36).
- Mascha, Andreas: FlowDance und Nietzsches „Große Vernunft“ des Leibes. In: Vogel, Beatrix (Hg.): Der Mensch – sein eigenes Experiment? Kolloquium des Nietzsche-Forums München. Vorträge aus den Jahren 2003-2005. München: Allitera 2008 (Mit Nietzsche denken. Publikationen des Nietzsche-Forums München 4), S. 471-483.
- Mayer, Mathias: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart / Weimar: Metzler 1993 (Sammlung Metzler. Realien zur Literatur).

- McCarren, Felicia: Stéphane Mallarmé, Loie Fuller, and the Theatre of Femininity In: Goellner, Ellen W. / Murphy, Jacqueline (Hg.): Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance. New Brunswick / New Jersey: Rutgers University Press 1995, S. 217-230.
- Meier-Graefe, Julius: Loie Fuller. In: Die Insel 1/3 (1900), S. 100-105.
- Meister, Monika: Heinrich von Kleists Entwurf einer antimimetischen Poetologie. In: Brandstetter, Gabriele / Finter, Helga und Markus Weißendorf (Hg.): Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste. Tübingen: Gunter Narr 1998 (Forum Modernes Theater: Schriftenreihe 24), S. 219-229.
- Menke, Bettina: Dekonstruktion der Geschlechteropposition. – das Denken der Geschlechterdifferenz. Derrida. In: Haas, Erika (Hg.): "Verwirrung der Geschlechter". Dekonstruktion und Feminismus. München / Wien: Profil 1995, S. 35-71.
- Mildner, Susanne: Konstruktionen der Femme fatale: Die Lulu-Figur bei Wedekind und Pabst. In: Wende, Waltraud / Koch, Lars (Hg.): Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm. Bielefeld: Transcript 2010, S. 15-30.
- Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Mast, Gerald / Cohen, Marshall (Hg.): Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Oxford: Oxford UP 1992, S. 803-816.
- Müller-Farguell, Roger W.: Tanz-Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegungen in Texten; Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche. München: Fink 1995.
- Nancy, Jean-Luc: Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz. Zürich / Berlin: Diaphanes 2010.
- Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Frankfurt am Main: Insel 2007.
- O'Brien, Mary-Elizabeth: ‚Ich war verkleidet als Poet, ich bin Poetin‘. The Masquerade of Gender in Else Lasker-Schüler's Work. In: The German Quarterly 65/1 (Winter 1992), S. 1-17.
- Ottmann, Henning (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 2000.
- Öhlschläger, Claudia / Wiens, Birgit: Körper-Gedächtnis-Schrift. Eine Einleitung. In: Öhlschläger, Claudia / Wiens, Birgit (Hg.): Körper-Gedächtnis-Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Berlin: Erich Schmidt 1997, S. 9-22.
- Perko, Gudrun: Wissenschaftstheoretische Grundlagen zu Queer Theory als Hintergrundfolie zu Queer Reading. In: Babka, Anna / Hochreiter, Susanne (Hg.): Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen. Göttingen: V&R unipress 2008, S. 69-87.
- Pfeiffer, Karl Ludwig: Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.
- Prutti, Brigitte / Wilke, Sabine: Vorwort. In: Prutti, Brigitte / Wilke, Sabine (Hg.): Körper – Diskurse – Praktiken. Zur Semiotik und Lektüre von Körpern in der Mod2erne. Heidelberg: Synchron 2003, S. VII-XV.
- Rasch, Wolfdietrich: Tanz als Lebenssymbol im Drama um 1900. In: Rasch, Wolfdietrich: Zur Deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze. Stuttgart: Metzler 1967, S. 58-77.
- Rasch, Wolfdietrich: Und Pippa tanzt! In: Wiese, Benno von (Hg.): Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. Bd. 2. Düsseldorf: August Bagel 1964, S. 187-208.
- Reed, Susan: The politics and poetics of dance. In: Annual Review of Anthropology 27 (1998), S. 503-532.
- Redecker, Eva von: Zur Aktualität von Judith Butler. Einleitung in ihr Werk. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011.

- Reschke, Renate: Die andere Perspektive. Ein Gott, der zu tanzen verstünde. Eine Skizze des Dionysischen im *Zarathustra*. In: Gerhardt, Volker (Hg.): Friedrich Nietzsche. Also sprach Zarathustra. Berlin: Akademie Verlag 2000, S. 257-284.
- Ries, Wiebrecht: Nietzsche für Anfänger. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Eine Lese-Einführung. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999.
- Rothe, Wolfgang: Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1979.
- Runte, Annette: Über die Grenze. Zur Kulturpoetik der Geschlechter in Literatur und Kunst. Bielefeld: Transcript 2006, S. 9-20.
- Rutsch, Bettina: Leiblichkeit der Sprache - Sprachlichkeit des Leibes: Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo Von Hofmannsthal. Frankfurt am Main / Wien: Lang 1998.
- Sedgwick, Eve Kosofsky: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press 30th Anniversary Edition 2018.
- Sedgwick, Eve Kosofsky: *Tendencies*. Durham: Duke University Press 1993.
- Schaenzler, Nicole: Klaus Mann als Erzähler. Studien zu seinen Romanen „Der fromme Tanz“ und „Der Vulkan“. Paderborn: Igel 1995 (Literatur- und Medienwissenschaft 33). (Kasseler Studien zur deutschsprachigen Literaturgeschichte 6).
- Schulze, Janine: Erinnerungsspuren – Auf der Suche nach einem *gender*-spezifischen Körpergedächtnis im zeitgenössischen Bühnentanz. In: Öhlschläger, Claudia / Wiens, Birgit (Hg.): Körper-Gedächtnis-Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Berlin: Erich Schmidt 1997, S.219-234.
- Schön, Friederike: Gerhart Hauptmanns Glashüttenmärchen „Und Pippa tanzt“. Dissertation. Universität Wien 1941.
- Schöbler, Franziska: Einführung in die Gender Studies. Berlin: Akademie Verlag 2008 (Studienbuch Literaturwissenschaft).
- Sparshott, Francis: Why do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance? In: *Dance Research Journal* 15/1 (1982), S. 5-30.
- Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur. 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München: C. H. Beck 2004.
- Sprengel, Peter: Gerhart Hauptmann. Epoche – Werk – Wirkung. München: C. H. Beck 1984.
- Stabel, Ralf: Rote Schuhe für den Sterbenden Schwan. Tanzgeschichten in Geschichten. Leipzig: Henschel 2010.
- Storl, Wolf-Dieter: Shiva. Der wilde, gütige Gott. Dorfen: Koha 2012.
- Stockhorst, Stefanie: Auf der Suche nach der verlorenen Identität. Perspektiven des androgynen Rollenspiels bei Else Lasker-Schüler. In: Becker, Sabina (Hg.): *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik* Bd. 6. München: edition text + kritik 2001, S. 165-179.
- Stümke, Hans-Georg: *Homosexuelle in Deutschland. Eine politische Geschichte*. München: Beck 1989.
- Taeger, Annemarie: Die Kunst, Medusa zu töten. Zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende. Bielefeld: Aisthesis 1987.
- Thomalla, Ariane: Die *femme fragile*. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag 1972 (Literatur in der Gesellschaft 15).
- Utz, Peter: Tanz auf den Rändern: Robert Walsers „Jetztzeitstil“. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Utz, Peter: Was steckt in Lulus Kleid? Eine oberflächliche Lektüre von Wedekinds Schauerdrama. In: Fues, Wolfgang Malte / Mauser, Wolfram (Hg.): Verbergendes Enthüllen. Zur Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 265-295.

Vaerenbergh, Leona van: Tanz und Tanzbewegung. Ein Beitrag zur Deutung deutscher Lyrik von der Dekadenz bis zum Frühexpressionismus. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1991 (Deutsche Sprache und Literatur 1106).

Valéry, Paul: Tanz, Zeichnung und Degas. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

Volz, Gunter: Sehnsucht nach dem ganz anderen. Religion und Ich-Suche am Beispiel von Klaus Mann. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1994 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 23, Theologie 519).

Waldenfels, Bernhard: Der Leib und der Tanz. In: Aurnhammer, Achim / Schnitzler, Günter (Hg.): Der Tanz in den Künsten. 1770-1914. Freiburg / Berlin / Wien: Rombach 2009 (Rombach Wissenschaften. Reihe Scenae 10), S. 13-22.

Weidl, Erhard: Lulu's Pierrot-Kostüm und die Lüftung eines zentralen Kunstgeheimnisses. In: Editio 2 (1998), S. 90-110.

Weidl, Erhard: Nachwort. In: Wedekind, Frank: Lulu. Erdgeist. Büchse der Pandora. Herausgegeben von Erhard Weidl. Stuttgart: Reclam 1989, S. 183-206.

Wortmann, Thomas / Zilles, Sebastian: Homme fragile. Zur Einleitung. In: Wortmann, Thomas / Zilles, Sebastian (Hg.): Homme fragile. Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016 (Konnex. Studien im Schnittbereich von Literatur, Kultur und Natur 12), S. 7-28.

Yeats, William Butler: The Collected Poems of W. B. Yeats. Herausgegeben von Richard J. Finneran. New York: Simon & Schuster<sup>2</sup> 1996.

Zynda, Stefan: Sexualität bei Klaus Mann. Bonn: Bouvier 1986 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 362).

## Internetquellen

Babka, Anna: Sich in der Vorläufigkeit Einrichten oder in-side-out. Postkoloniale Theorie und Queertheorie im Theorie- und Deutungskanon der Germanistischen Literaturwissenschaft (Kakanien Revisited, 22.06.2009). <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/postcol/ABabka1.pdf> (05. November 2019).

Graham, Martha: Martha Graham reflects on her art and a life in dance. In: The New York Times. 31. März 1985 <http://www.nytimes.com/library/arts/033185graham.html> (20. Juni 2019).

Hylenski, Kristen: ‚De Kleene Soll Tanzen!‘ The Death of the Dancer in Gerhart Hauptmann's Und Pippa Tanzt! In: Oxford German Studies 39/1 (2010), S. 70-79 <https://doi.org/10.1179/007871910x502541> (23. Oktober 2019).

Newton, Esther: The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman. In: Signs 9/4 (1984), S. 557-575. [https://www.jstor.org/stable/pdf/3173611.pdf?casa\\_token=r2jlaZvPMS8AAAAA;m\\_hH4toLt00hY615r0rwF5rJafClACHA1NkNrxwSqO4KOGvtw72fUiVaU-KoU3ekMFfYZPCSTqUGVoRR1WTsltLcKVylKf26j2Vz\\_L8RbP9ppoNs3I](https://www.jstor.org/stable/pdf/3173611.pdf?casa_token=r2jlaZvPMS8AAAAA;m_hH4toLt00hY615r0rwF5rJafClACHA1NkNrxwSqO4KOGvtw72fUiVaU-KoU3ekMFfYZPCSTqUGVoRR1WTsltLcKVylKf26j2Vz_L8RbP9ppoNs3I) (09. Januar 2020).

Nietzsche, Friedrich: Götzendämmerung (Project Gutenberg eBook, Januar 2005). <http://public-library.uk/pdfs/1/871.pdf> (16. Dezember 2019).

Martin, Marko: Klaus Mann, der Tapferste seiner Generation. Aus: ‚Die Welt‘. <http://www.welt.de/print-welt/article95115/Klaus-Mann-der-Tapferste-seiner-Generation> (06. Januar 2020).

## 11 Anhang

### 11.1 Zusammenfassung (Deutsche Fassung)

Diese Diplomarbeit nimmt sich, entgegen bestehender Behandlungen des literarischen Tanz-Motivs, einer queerenden Re-Lektüre dieses Forschungsgegenstandes an. Es wird gezeigt, dass dem Tanz in der deutschsprachigen Literatur, nebst seiner traditionellen Funktion des Inszenierens konventioneller Weiblichkeit, welches im Blick des männlich-heterosexuellen Begehrens situiert ist, auch das Potential zur subversiven Umgestaltung von Körperverständnis und zur Destabilisierung von Identität innewohnt. Das Korpus begründet sich durch die Auswahl unterschiedlicher Tanz-Texte, die je repräsentativ für einen spezifischen Aspekt des Tanzdiskurses um 1900 stehen: *Lulu* von Frank Wedekind, *Und Pippa tanzt!* von Gerhart Hauptmann, *Die Nächte der Tino von Bagdad* von Else Lasker-Schüler und *Der fromme Tanz* von Klaus Mann. Diese Texte werden vor allem in Hinblick auf Fragen der literarischen Darstellung von Identitäts-Konstruktion sowie der Inszenierung von Geschlecht und Begehren analysiert. Die Analyse der Texte des früheren 20. Jahrhunderts wird von einem queer-feministischen Standpunkt aus unternommen und fragt nach dynamischen Formen der Grenzüberschreitung, sei es auf körperlicher, auf gesellschaftspolitischer, oder auf bewusstseinsbezogener Ebene. Um dies veranschaulichen zu können, wurden die theoretischen Überlegungen zum Phänomen Tanz Friedrich Nietzsches, Stéphane Mallarmés und Jaques Derridas sowie die Körpertheorien Jean Baudrillards und Jean-Luc Nancys als Analyseinstrumente herangezogen. Es wird also gezeigt, inwieweit das literarische Motiv Tanz normierte Körperverständnisse herausfordert, indem es eine Poetik dynamischer, queerer fluider Körper entstehen lässt. Durch ihre expressiven tänzerischen Bewegungen unterwandern diese Körper hegemoniale Herrschaftsstrukturen, sprengen die Grenzen der heterosexuellen Matrix und finden, ganz im Sinne Jacques Derridas, neue Choreographien, die im Zeichen der Non-Normativität und Pluralität stehen: Getanzte queere Interventionen.

#### Schlagwörter:

Tanz, Literatur der Jahrhundertwende, Sprachkrise, Körper, Choreographie, Tänzer\*in, Geschlechtsidentität, Gender Studies, Cyborg Feminismus, Queer Studies, Queer Theorie, Queer Reading, Begehren, Weiblichkeitskonzeptionen, Männlichkeitskonzeptionen, Subjektkonstitution, Heteronormativitätskritik, Identitätskritik, Fragmentierung, Dionysisch, Chaos, Dekonstruktion, Grenze, Frank Wedekind, Gerhart Hauptmann, Else Lasker-Schüler, Klaus Mann, Lulu, Die Nächte der Tino von Bagdad, Und Pippa tanzt!, Der fromme Tanz.

## 11.2 Abstract (Englische Fassung)

This thesis addresses the question as to how dancing bodies and the inherent concepts of sex, gender, and desire are being represented in early 20<sup>th</sup> century German literature. By doing so, I make use of the methodological approach of queer reading. Analyzing parallels and differences between Frank Wedekinds *Lulu*, Gerhart Hauptmanns *Und Pippa tanzt!*, Else Lasker-Schülers *Die Nächte der Tino von Bagdad*, and Klaus Manns *Der fromme Tanz*, a trend can be identified, namely that the dance theme illustrates a complex, nuanced, fragmented, ecstatic, and queer image of identity. Despite many critics' conception of the literary dance theme being a symbol of normative female sexuality, heteronormative gender performance, and heterosexual desire, which are equally encoded in the dominant patriarchal order, the Dionysian dancers (Pippa, Huhn, Tino, Minn, and Paulchen) illustrate a new way of writing the dancing body. Since these bodies seem to deny any form of clear categorization, they engage in a destabilization of fixed conceptions of femininity as well as masculinity. The dancers illustrate a complex depiction of (bodily) being, that ceases to have anything to do with the idea of fixed identity. My objective is to connect theoretical insights of philosophical and political thinkers on dance to the field of literary studies. Further, I want to highlight how literature shapes and vice versa is shaped by the art form of dance. Thus, this thesis aims at showing how these two modes of human expression can enter into an aesthetic dialogue. Through undertaking a queer reading of the dance theme in modernist German literature, and by considering the historical context of the discursive representation of dance, we can detect the texts' celebration of chaos, metamorphosis, non-normativity, alternative forms of being – of bodies, sexualities and desire – and their underlying subversive sociopolitical strategies.

### Schlagwörter in Englisch:

dance, German literature, body, choreography, dancer, gender identity, gender performance, gender studies, cyborg feminism, queer studies, queer theory, queer reading, desire, femininity, masculinity, cross-identification, heteronormativity, fragmented bodies, posthuman bodies, Dionysian, chaos, deconstruction, Frank Wedekind, Gerhart Hauptmann, Else Lasker-Schüler, Klaus Mann, Lulu, Die Nächte der Tino von Bagdad, Und Pippa tanzt!, Der fromme Tanz.