



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit:

„Neutralisierung von Geschlecht im zeitgenössischen Zirkus.
Das Beispiel des Curious Circus Collectivs“

Verfasserin: Anna Maria Thiemann, BA

angestrebter akademischer Grad: Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 824
Studienrichtung lt. Studienblatt: MA Politikwissenschaft
Betreuerin: Univ.- Prof. Dr. Birgit Sauer

Persönliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende schriftliche Arbeit selbstständig verfertigt habe und dass die verwendete Literatur bzw. die verwendeten Quellen von mir korrekt und in nachprüfbarer Weise zitiert worden sind. Mir ist bewusst, dass ich bei einem Verstoß gegen diese Regeln mit Konsequenzen zu rechnen habe.

Thiemann, Anna Maria

Wien, 28.01.2015

Unterschrift

Dank an:

die Mitglieder des Curious Circus Collectivs (C³) für den gemeinsamen Weg,
die Inspiration und die Teilnahme an der Gruppendiskussion;

Birgit Sauer für die engagierte Betreuung;

die Rosa-Luxemburg Stiftung für ihre finanzielle und ideelle Förderung;

Marli, Martina, Johannes und Raphael für die Ideen und Korrekturen;

meine Familie und meine WG.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	6
2. Kontext des Analysegegenstandes.....	10
2.1.1. Der zeitgenössische Zirkus: Entstehungsgeschichte.....	11
2.1.2. Das politische Theater.....	13
2.2. Das Curious Circus Collective (C3).....	14
2.2.1. C3 - Sozialstruktur und Arbeitsweise	15
2.2.2. Gründe der Selbstorganisation: Arbeitsweise und gelebte Utopie?.....	17
2.2.3. Bühnenperformances des Kollektivs.....	18
2.2.4. C3 hinter der Bühne.....	20
2.3. State of the Art: Andersartigkeit und Unklarheit von Gender im Zirkus.....	21
2.3.1. Andersartigkeit von Gender im Zirkus.....	22
2.3.2. Unklarheit von Geschlecht im Zirkus.....	25
2.3.3. Zwischenfazit.....	27
3. Theorie und Methoden.....	28
3.1.1. Was ist Geschlecht.....	29
3.1.2. Unterscheidung Sex und Gender.....	30
3.1.3. Symbolische Produktion von Geschlecht.....	32
3.1.4. Produktion von Geschlecht auf der Mikroebene.....	34
3.2.1. Grundzüge Theorie sozialer Systeme.....	39
3.2.2. Operationalisierung.....	44
3.3. Grundzüge Dramentheorie.....	44
3.3.1. Nachahmung, Reinigung, Dramaturgie.....	44
3.3.2. Wahrnehmungsebene (Aisthesis).....	46
3.3.3. Operationalisierung.....	49
3.4. Methoden.....	49
3.4.1. Beobachten und Teilnehmen.....	50
3.4.2. Gruppendiskussion	51
3.4.3. Auswertung der Gruppendiskussion.....	53
3.4.4. Aufführungsanalyse.....	54
3.4.5. Auswertung der Aufführungsanalyse.....	55
4. Bedeutung von Geschlecht für das Zirkuskollektiv.....	55
4.1. Kollektivstruktur als Rahmen emanzipatorischer Entwicklung.....	56
4.2. Die Norm der Geschlechtergleichheit und die Praxis der Geschlechtsneutralisierung im C3-Kollektiv.....	57
4.3. Kritik des Kollektivs am sexistischen Normalzustand im Zirkus	60
4.4. Dekonstruktion von Gender auf und hinter der Bühne.....	62
4.5. Kritik an der eigenen geschlechtsstereotypen Aufgabenverteilung	65
4.6. Zwischenfazit.....	67
5. Aufführungsanalyse des Zirkusstücks ReAlice.....	68
5.1. Verlauf des Stückes.....	69
5.2. Interpretation des literarischen Stoffes.....	71
5.3. Sichtbarkeit von Frauen und Männern im Stück.....	72
5.4. Geschlechtliche Andersartigkeit – Stereotypen überwindende Handlungen.....	74
5.5. Geschlechtliche Andersartigkeit – von Normen abweichende Körper.....	77
5.6. Geschlechtliche Unklarheit – Das Kindliche.....	79
5.7. Geschlechtliche Unklarheit – Das Wesenhafte.....	81
5.8. Geschlechtliche Unklarheit – Das Androgyne.....	83
5.9. Zwischenfazit.....	85
6. Conclusio.....	87
Literaturverzeichnis:.....	91
Anhang	95

1. Einleitung

Im traditionellen Zirkus werden viele Sexismen reproduziert. Neben artistischen Höchstleistungen sind die erotischen Darbietungen der Artist_innen ein wichtiger Bestandteil des traditionellen Zirkus.¹ Paradoxiertweise existieren parallel dazu die Motive der Andersartigkeit und der Uneindeutigkeit von Geschlecht. So sind Trapezartistinnen und Akrobatinnen beispielsweise äußerst stark. Starke Frauen widersprechen den stereotypen gesellschaftlichen Zuschreibungen der fragilen, bürgerlichen, weißen Frau. Sie stellen in der „Parallelwelt Zirkus“² jedoch die Regel dar. Geschlechtsindifferente Figuren und Rollen, wie Clowns, Freaks und Zauberwesen lassen die Zuschauer_innen über Geschlechtsidentitäten im Ungewissen.

Der zeitgenössische Zirkus zählt zu den darstellenden Künsten und hat sich in den 1970er Jahren von Frankreich ausgehend etabliert. Er unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht von dem traditionellen Zirkus, der seine Blütezeit um 1900 hatte und aufgrund von Veränderungen in der Unterhaltungsbranche in den 1920er Jahren in die Krise geraten ist (vgl. Granfield 2008: 37 ff). Der zeitgenössische Zirkus ist nicht mehr auf die Manege angewiesen. Ein Großteil der Stücke werden auf Bühnen und in Theatern gespielt (vgl. Winterfest Salzburg). Die meisten Artist_innen stammen heute nicht mehr aus Zirkusfamilien. Sie lernen ihre Fähigkeiten auf staatlichen Zirkusschulen. Auch inhaltlich zeichnet sich das Genre über seine Offenheit aus. Unterschiedliche Disziplinen und Kunstformen werden miteinander vermischt. Die traditionellen Zirkusdisziplinen Jonglage, Clownerie, Equilibristik und Akrobatik verbinden sich mit Tanz, Theater, Sound- und Lichtinstallationen. Tierdressuren werden nicht gezeigt. Zeitgenössische Zirkuskompanien betten ihre Darbietungen in der Regel in einen dramaturgischen Rahmen ein. Im Gegensatz zum traditionellen Zirkus gewinnt der künstlerische Ausdruck im Vergleich zur körperlichen Leistung an Bedeutung (vgl. Initiative Neuer Zirkus 2014).

Der zeitgenössische Zirkus wurde im Vergleich zu anderen Kunstformen bisher wenig untersucht (vgl. Cordier 2007: 37). In den letzten Jahren nahm die Zahl an Publikationen zum Thema Zirkus und Körper bzw. Geschlecht zu (vgl. Jando 2008, Posch 2013, Burgholzer 2013). Diese Arbeiten beziehen sich vor allem auf Darstellungen im traditionellen Zirkus. Sie

1 Nicht nur erotisierte, auch exotisierte und rassistische Personen sind auf der Bühne zu sehen.

2 Den Begriff „Parallelwelt Zirkus“ habe ich der gleichnamigen Ausstellung entlehnt. Diese war vom 04.05.2012 bis 02.09.2012 in der Kunsthalle Wien zu sehen (vgl. etwa <http://kunsthalle.scharf.net/cgi-bin/file.pl?id=2094>).

beleuchten aus postkolonialer und antirassistischer Perspektive die Konstruktion eines „Anderen“, „Wilden“, „Exotischen“ (vgl. Burgholzer 2013). Andere waren bemüht, emanzipatorische Momente des traditionellen Zirkus herauszuarbeiten, indem sie geschichtswissenschaftlich die Selbstermächtigung von Frauen im Zirkus darstellten (vgl. Jando 2008). Die Analyse von Geschlecht im zeitgenössischen Zirkus stellt meiner Recherche nach jedoch eine Ausnahme dar. Eine dieser Ausnahmen ist beispielsweise der Sammelband „Žene & Cirkus“, der mir als wichtiger Ausgangspunkt meiner Überlegungen diente (vgl. Kralj 2011). In diesem werden die Darstellungen von Weiblichkeit im traditionellen und im zeitgenössischen Zirkus miteinander verglichen. Zeitgenössischer Zirkus als junge darstellende Kunstform und neue Erscheinung im deutschsprachigen Raum (vgl. Initiative Neuer Zirkus 2014) wurde noch wenig in diesem Kontext erforscht. Für meine Arbeit verwende ich eine Vielzahl französisch- und englischsprachiger (vgl. Cordier 2007, vgl. Davis 2011, vgl. Kralj 2011) Studien, da ein Großteil der Forschung zum Bereich zeitgenössischer Zirkus aus dem europäischen Ausland, vor allem aus Frankreich stammt (vgl. École nationale de cirque – Bibliothèque 2014; vgl. Hors les Murs 2014). Wichtig für die Entstehung des zeitgenössischen Zirkus war die Gründung staatlicher Zirkusschulen. Die erste staatliche Zirkusschule wurde 1927 in der Sowjetunion gegründet. In Frankreich wurde 1974 die erste staatliche Zirkusschule von den Frattelinis errichtet (vgl. Jacob 1992: 111). Frankreich ist als Geburtsstätte des zeitgenössischen Zirkus und europäischer Subventionsgeber die Nummer eins (vgl. Cordier 2007: 39). Die ständig wachsende Bedeutung dieses an ein breites Publikum gerichteten Genres – gespielt wird der zeitgenössische Zirkus in Theatersälen, aber auch auf Straßen – verlangt nach einem noch ausstehenden und umfassenden Verständnis desselbigen.

In dieser Arbeit geht es um die Frage, inwiefern die traditionellen Motive der Andersartigkeit und Unklarheit im aktuellen, zeitgenössischen Zirkus für emanzipatorische, dekonstruierende Darstellungen von Geschlecht fruchtbar gemacht werden können. Am Beispiel eines zeitgenössischen Zirkuskollektivs, das in seinen Stücken politische Inhalte vermittelt, werden mögliche Ansatzpunkte für eine effektive, engagierte Praxis von Bühnenperformances herausgearbeitet. Der Gegenstand meiner Arbeit, der zeitgenössische Zirkus, ist ein strukturell männlicher Bereich, ist er doch öffentlich darstellend, konkurrenzförmig, zumeist vermarktet und auf technische Profilierung der „Künstler_innengenie“ ausgerichtet. Trotzdem halte ich den zeitgenössischen Zirkus in einem reflektierten Rahmen unter emanzipatorischen Vorzeichen, so meine These, für eine besonders geeignete künstlerische Darstellungsform für das Dekonstruieren und Neutralisieren von Geschlecht, wird doch der

Körper ständig verhandelt und übernehmen Frauen doch aktive Rollen, die sie aus ihrem Objektstatus befreien. Während des Erarbeitens von Nummern³ beschäftigen sich Artist_innen intensiv mit ihren Körpern und müssen diese reflektieren. Sie verstehen ihre Körper als Werkzeuge, die sie auf eine bestimmte Weise einsetzen. Die Auseinandersetzung kann als Ausgangspunkt für den Angriff auf Körper- und Geschlechternormen dienen. Die „Parallelwelt Zirkus“ eröffnet einen Experimentierraum, in dem geschlechtliche Normen aufgegriffen, hinterfragt und umgangen werden können.

In Bezugnahme auf feministische Tradition verwende ich einen breiten Begriff des Politischen. Dieser zeichnet sich dadurch aus, dass er über die politischen Institutionen im engeren Sinne hinaus geht und die Politisierung von zivilgesellschaftlichen Akteur_innen, Alltagspraxen und auch des „Privaten“ in den Blick nimmt. Auf Basis eines derartig breiten Begriffs des Politischen erhalten gesellschaftliche Herrschaftsachsen und Machtasymmetrien politikwissenschaftliche Relevanz. Als eine Arbeit, die sich der politikwissenschaftlichen Geschlechterforschung verpflichtet fühlt, spielen v.a. geschlechtlich kodierte Macht- und Herrschaftsasymmetrien eine Rolle. Es geht darum, mit kritischer Intention nach diesen Macht- und Herrschaftsasymmetrien Ausschau zu halten um sie theoretisch zu benennen und in Folge praktisch überwinden zu können. Auf diese Weise ist feministische politikwissenschaftliche Geschlechterforschung immer auch selbst politisch, niemals nur eine neutrale Beobachterin. Ähnliches trifft auch auf meinen Untersuchungsgegenstand „Zirkus“ zu – er ist auf den ersten Blick weder politisch noch hinsichtlich seiner Vergeschlechtlichung bedeutsam. Wird jedoch etwas genauer hingesehen, so ergibt sich ein anderes Bild. Gerade der zeitgenössische Zirkus ist in seiner Performanz – der Inszenierung auf und durch die Bühne – oftmals hochgradig politisch relevant. Dabei spielen auch vergeschlechtlichte Aspekte eine große Rolle, da nicht nur die Akteur_innen geschlechtliche Zuweisungen erhalten, sondern auch politisierte Stilisierungen von Geschlechterbildern tradiert werden. In diesem Sinne eignet sich der Zirkus sehr gut für eine Arbeit aus der politikwissenschaftlichen Geschlechterforschung.

Die Arbeit ist nicht ausschließlich der Politikwissenschaft zuzuordnen. Ich beziehe mich auf Erkenntnisse und Theorien aus den Bereichen Theaterwissenschaft, Soziologie, Kommunikationswissenschaft und Gender Studies, was durch den Forschungsgegenstand Bühne und den verschiedenen von mir analysierten Ebenen, vor allem die Mikro- und Repräsentationsebene, begründet ist. Interdisziplinarität stellt einen aktuellen Forschungstrend

3 Nummern sind im Zirkus einzelne Sequenzen mit festgelegtem Handlungsablauf.

und eine Notwendigkeit dar, werden die dargestellten Sachverhalte doch auch zunehmend komplexer. Mit dem von mir gewählten interdisziplinären Zugang möchte ich einen Beitrag dazu leisten, die Politikwissenschaft den Künsten und der Praxis anzunähern und die Wissenschaften über die Künste zu politisieren. Für zukünftige Arbeiten stellt die Arbeit in Forschungskollektiven eine interessante Erweiterung dar. Das Verfassen der Masterarbeit hat mich entlang meiner Forschungsfrage in mir neue wissenschaftliche Gefilde geführt, was ich als spannend und erkenntnisreich empfand.

Als Fallbeispiel habe ich eine Wiener Zirkusgruppe, das Curious Circus Collective, von dem ich selbst ein Teil bin⁴, gewählt. Das Curious Circus Collective, im Folgenden als C3 abgekürzt, verfolgt einen politischen Anspruch. Dieser wird durch die basisdemokratische Organisationsstruktur und die Inhalte auf der Bühne umgesetzt. Das selbstorganisierte Arbeiten des Kollektivs stellt die Grundlage für ein gemeinsames Reflektieren von Geschlechternormen dar, um diese auf der Bühne spielerisch zu hinterfragen und umzudeuten. Es muss jedoch erwähnt werden, dass das von mir gewählte Kollektiv nur bedingt den heterogenen Raum des zeitgenössischen Zirkus repräsentieren kann. Im Vergleich zum traditionellen Zirkus verzichten viele zeitgenössische Kompanien auf erniedrigende Darstellungen von Frauen, wie beispielsweise die Rolle der Assistentin eines männlichen Solokünstlers. Trotzdem gibt es auch bei zeitgenössischen Kompanien Darstellungen, die Frauen objektivieren oder als fragil entwerfen⁵.

Thematisch ist meine Arbeit in fünf Teile gegliedert. Zunächst nähere ich mich dem Analysegegenstand an, indem ich das Genre zeitgenössischer Zirkus und das Curious Circus Collective im Detail vorstelle und den Forschungsstand in Bezug auf Andersartigkeit und Unklarheit von Geschlecht im Zirkus präzisiere. Danach stelle ich die von mir verwendeten Theorien und Methoden dar. Im ersten Abschnitt des Theorieteils zeige ich, wie Geschlecht auf unterschiedlichen gesellschaftlichen Ebenen produziert wird und dass sich die konkreten Ausformungen von Geschlecht historisch verändern. Mit dem Habituskonzept von Pierre Bourdieu (vgl. 2005) benenne ich die strukturellen und symbolischen Bedingungen von Geschlechtsdifferenzen. Der Produktion von Geschlecht auf der Mikroebene komme ich mit dem Konzept des (Un-)doing gender (vgl. West/Zimmermann 1987) und dem Konzept der

4 Meine persönliche Nähe zum Untersuchungsgegenstand machte eine möglichst neutrale Darstellung zur Herausforderung. Gleichzeitig ermöglichte es mir einen leichten Zugang zu dem Feld. Mein jahrelang erworbenes theoretisches und praktische Hintergrundwissen war mir bei der Untersuchung dieser Kunstform sehr hilfreich.

5 Ein Vergleich zwischen verschiedenen zeitgenössischen Kompanien wäre sinnvoll, ist in diesem Rahmen jedoch nicht möglich.

Neutralisierung von Geschlecht (vgl. Hirschauer 1994, 2001) näher. Im zweiten und dritten Abschnitt präsentiere ich systemtheoretische und theaterwissenschaftliche Überlegungen. Danach reflektiere ich die von mir verwendeten Methoden der Aufführungsanalyse und der Gruppendiskussion und stelle kritische Überlegungen zu meiner eigenen Position als beteiligte Forscherin an.

Danach folgt der Hauptteil, der sich in zwei Teile gliedert. Zunächst analysiere ich eine Gruppendiskussion vom Mai 2014, um die inhaltlichen und strukturellen Hintergründe der Bühnendarstellungen des Kollektivs zu verstehen. Schließlich bündeln sich die gesammelten Erkenntnisse in der Aufführungsanalyse des Zirkusstücks *ReAlice* des Curious Circus Collectivs. Ich zeige hier am konkreten Beispiel, inwiefern sich der zeitgenössische Zirkus als Bühnengattung für die Dekonstruktion und die Neutralisierung von Geschlecht eignet. Die von mir gewonnenen Erkenntnisse stellen die Grundlage meines zukünftigen künstlerischen Schaffens dar. Darüber hinaus strebe ich an, meine Erkenntnisse in die Zirkusszene zurück zu tragen und zu verbreiten.

2. Kontext des Analysegegenstandes

Ziel des folgenden Kapitels ist es den Analysegegenstand greifbar zu machen. Hierfür arbeite ich mich vom Allgemeinen (dem zeitgenössischen Zirkus) zum Konkreten (dem C3-Kollektiv) vor. Da explizit emanzipatorische Ansprüche mit dem Ziel der Befreiung von Herrschaft eine relativ neue Erscheinung im Zirkus sind, schlägt meine Forschung eine neue Richtung ein, die für zukünftige fruchtbar sein kann. Um die Hintergründe emanzipatorischer Bühnenpraxis trotzdem besser nachvollziehen zu können, beziehe ich mich stellenweise auf das verwandte Genre des (politischen) Theaters. Nach der Beschreibung, was den zeitgenössischen Zirkus und das Kollektiv im Konkreten ausmacht, zeige ich anhand von historischen und soziokulturellen Studien, dass die Tendenzen der Andersartigkeit und Unklarheit von Geschlecht dem Zirkus immanent sind. Dieses Wissenskonglomerat stellt die Grundlage für die Analysen meines Hauptteils dar.

2.1.1. Der zeitgenössische Zirkus: Entstehungsgeschichte

Die Geschichte der Artistik kann mehrere tausend Jahre zurückverfolgt werden. Bereits in der Antike gab es Akrobaten, die im römischen Circus aufgetreten sind (vgl. Bouissac 1985). In Europa wurden akrobatische und artistische Darbietungen vor allem auf Jahrmärkten präsentiert. Maßgeblich für die Entstehung des Zirkus, wie wir ihn heute kennen, war jedoch nicht die Akrobatik, sondern die Kunstreiterei, die mit der steigenden Bedeutung des Militärs an Beliebtheit gewann. Es waren die Pferdedressuren, die eine runde Manege verlangten. Der traditionelle Zirkus entstand in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. 1768 eröffnete der Kavallerieoffizier Philip Astley eine Reitschule in London, die gleichzeitig als Ort der ersten Pferdedressurvorfürungen diente. Später wurden die Pferdedressuren um weitere Nummern, wie Jonglage und Pantomime ergänzt. Astley gilt als Begründer des Zirkus (vgl. Peter 2001: 28). 1782 wurde ein konkurrierendes Etablissement, der „Royal Circus“, von einem ehemaligen Reiter Astleys, Charles Hugues, in London eröffnet. Das Wort Zirkus wurde zum ersten Mal in Anlehnung an die dem römischen Amphitheater nachempfundene Kreisform verwendet. Das Konzept des Zirkus fand großen Anklang und verbreitete sich in Folge dessen in Europa. Mit dem aufkommenden Kolonialismus, ab Anfang des 19. Jahrhunderts, wurden die Vorfürungen um Nummern vermeintlich „exotischer“ Artist_innen und Tiere ergänzt. Aufführungen orientierten sich an den damals beliebten Völkerschauen (vgl. Hall 1997, vgl. Thode-Aurora 1989). Viele der stereotypen Darstellungen des „Wilden“, „Exotischen“, „Anderen“, die teilweise auch heute noch im Zirkus zu sehen sind, fanden hier ihren Ursprung.

Der traditionelle Zirkus zeichnet sich durch die Zusammenstellung einzelner Nummern aus, die im Gesamten ein neues Ganzes ergeben. Entsprechend der Vorlieben des vornämlich bürgerlichen Publikums wurden vor allem Pferdenummern dargeboten. Seiltänzer_innen, Akrobat_innen und andere traten damals in den Pausen auf. Um 1830 veränderte sich die Publikumsstruktur. An den Vorlieben des mittleren und Kleinbürger_innentums orientiert, wurden neue Disziplinen in den Zirkus aufgenommen. Die Clownerie, Boden- und Luftakrobatik, Jonglage und Raubtierdressuren gewannen an Bedeutung. In den USA gehörten Abnormitätenshows und gefährliche Höchstleistungsdarbietungen zum Alltag. Die Entstehung von Varietés führte zu einer sich veränderten schnelllebigeren und konkurrenzförmigeren Arbeitsstruktur. Die beiden Weltkriege verhinderten eine Weiterentwicklung des Zirkus in Europa. Während des Faschismus wurden zahlreiche jüdische oder roma- und sintistämmige Artist_innen vertrieben oder ermordet. Andere Artist_innen ließen sich von den Faschist_innen vereinnahmen (vgl. Kuszenow 1970: 254, 257). In den sozialistischen Ländern wurde die Zirkus-

kunst durch staatliche Zirkusschulen gefördert. In Westeuropa und den USA schwand die Bedeutung des Genres. Die Zahl der selbstständigen Zirkusunternehmen nahm ab (vgl. Beck 2007: 1197-1199).

Nach dem zweiten Weltkrieg wuchs die Bedeutung des Films und des Fernsehens um ein Vielfaches. Ehemalige Zuschauer_innen wendeten sich den neuen Unterhaltungsformen zu. Zirkusse, Varietés und Revues versuchten sich im Ringen gegen den Bankrott neu zu erfinden, vielen gelang es jedoch nicht. Als Antwort auf die prekäre Lage der Zirkuskunst kam es zu Innovationen. Es entstanden Zirkuskompanien, die sich stilistisch vom traditionellen Zirkus unterschieden. Ab 1974 wurden in Frankreich staatliche Zirkusschulen gegründet, was weitere ästhetische und inhaltliche Neuerungen mit sich brachte. Die Schulen standen nicht nur Kindern von Zirkusfamilien offen. Die staatlichen Ausbildungen boten die Möglichkeit der Heranbildung hochqualifizierter Artist_innen und boten einen Freiraum zum Experimentieren⁶. Barré unterscheidet vier Formen von Zirkusgenres, die in dieser Zeit entstehen, beziehungsweise es schafften zu überleben. Als erstes nennt Barré den „nostalgischen Zirkus“, der Elemente des klassischen Zirkusses aufgreift, bzw. Familienzirkusse, die es geschafft haben trotz der prekären Situation zu überleben. Als zweites nennt er den „Cirque en transition“. Der Cirque du Soleil fällt beispielsweise unter diese Kategorie. Es sind vor allem Absolvent_innen der Zirkusschulen, die auf der Bühne stehen. Die meisten dieser Ensembles werden subventioniert, die Shows orientieren sich an einer Dramaturgie. Einzelne Personen stehen nicht mehr im Vordergrund. Tiernummern fallen praktisch gänzlich aus dem Programm. Die dritte Form ist der seit den 1970ern entstandene „Cirque Nouveau“, der in Verbindung mit der Student_innenbewegung steht. Auch hier kommen die kreativen Artist_innen aus den Zirkusschulen. Diese Stilrichtung entsteht auf den Straßen Frankreichs. Traditionelle Werte des Zirkusses werden in Frage gestellt. Der „Cirque Contemporain“ stellt die Weiterentwicklung des „Cirque Nouveau“ dar (vgl. Barré 2001: 38, 42-43).

Der zeitgenössische Zirkus unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht vom traditionellen Zirkus. Teilweise beziehen sich zeitgenössische Artist_innen sogar kritisch oder ironisch auf den traditionellen Zirkus. Auf die militärische Ästhetik, beispielsweise auf rot-goldene Farben, Pailletten und Blasmusik und Tiernummern wird verzichtet. Weil Tierdressuren keine Rolle mehr spielen, wird die Manege nicht mehr benötigt. Zeitgenössischer Zirkus findet vor allem auf Bühnen statt. Oft liegt den Darbietungen ein dramaturgisches und ästhetisches Gesamt-

⁶ In Österreich gibt es keine staatliche Zirkusschule, an der professionelle Artist_innen ausgebildet werden. Initiativen, wie das Winterfest in Salzburg, versuchen den zeitgenössischen Zirkus in Österreich institutionell zu verankern.

konzept zugrunde. Es geht weniger um eine perfekte körperliche, als um eine einzigartige künstlerische Leistung. Zeitgenössischer Zirkus arbeitet an der „Schnittstelle zu anderen Künsten, wie Schauspiel, Tanz, Musik, bildende Kunst, neuen Medien etc.“. (Initiative Neuer Zirkus 2014) Auch die Disziplinen vermischen sich. Zu sehen sind beispielsweise jonglierende Clown_innen, und clownesque Akrobat_innen. Die traditionellen Techniken dienen den Performer_innen als Ausdrucksmittel für ästhetische oder inhaltliche Aussagen.

2.1.2. Das politische Theater

Das C3-Kollektiv zeichnet sich durch seine politischen Inhalte auf der Bühne aus. Explizit emanzipatorische Ansprüche mit dem Ziel der Befreiung von Herrschaft sind eine relativ neue Erscheinung im Zirkus. Diese gingen mit der Theatralisierung des Genres einher. Ich beziehe mich im Folgenden auf theaterwissenschaftliche Erkenntnisse, weil politischer Zirkus im Gegensatz zu politischem Theater meines Wissens nach noch nicht untersucht wurde. Eine Trennung zwischen zeitgenössischem Zirkus und Theater ist ohnehin schwammig, weil die Überschneidungen mannigfaltig sind. Es erscheint mir deshalb als lohnenswert mich im Folgenden auf das verwandte Genre des (politischen) Theaters zu beziehen, um die politischen Bühnendarstellungen des Zirkuskollektivs besser verstehen zu können.

Bereits in der griechischen Antike beschäftigten sich Theaterstücke mit Problemen des Zusammenlebens und kritisierten die herrschenden Zustände. In Brechts epischem Theater und in den Inszenierungen Piscators in den 1920er Jahren sollte die Welt nicht nur widerspiegelt werden, sondern auch ein aktiver Beitrag für gesellschaftliche Veränderungen gemäß marxistischer Zielsetzung geleistet werden. In den 1960er und frühen 1970er Jahren kam es zu einer allgemeinen Politisierung der Kultur, was sich vor allem auf die Formen der Theaterproduktion auswirkte (vgl. Simhandl 2007: 793). So kam es vermehrt zu kollektiven Arbeits- und Entscheidungsstrukturen und kritischen Interpretationen klassischer Stücke. Im Straßentheater wurden Formen des Agitprop-Theaters aus den 1920er Jahren wieder aufgenommen. Außerhalb Europas entstanden andere Formen des politischen Theaters, beispielsweise Augusto Boals Theater der Unterdrückten (vgl. ebd: 791-793). Das Straßentheater der 1960er Jahre hatte ein aufklärerisches Interesse. Dieses Format zeichnete sich durch seine Spontaneität aus. Inhaltliche Auseinandersetzung mit Theaterästhetik und Spielpädagogik führten zu neuen Formen des Straßentheaters, bei denen unter anderem

Zirkusnummern und Maskentheater integriert wurden (vgl. Stenzaly 2007: 953-954). In den 1960er Jahren wurde Theater unabhängig vom Ort als das definiert, was zwischen „Zuschauer und Schauspieler stattfindet“. (Grotowski 1986: 25) Das Theater verließ die bürgerlichen Theatersäle und siedelte sich auf den Straßen, in Parks und in Zirkuszelten an. Es entstanden freie Gruppen, die sich teilweise auch als Lebensgemeinschaften verstanden. Sie kreierten neue Formen von Darstellung, die auf alten Traditionen, wie dem Spektakel fußten, in dem Clowns, Artist_innen und Feuerschluckende zu sehen waren. Es wurde auch moderner Tanz, Zirkus, Pantomime und Striptease gezeigt. Das Niveau der Darbietungen war sehr unterschiedlich und bewegte sich zwischen einer hohen technischen Fertigkeit und „Trivialität“ (vgl. Fischer-Lichte 2010: 8). Die Grenze zwischen bildender und darstellender Kunst verwischte in den neu entstandenen Happenings, der Aktionskunst und der Performance (vgl. ebd.: 8-9). Nachdem ich die inhaltlichen und strukturellen Bedingungen des zeitgenössischen Zirkus und des politischen darstellenden Spiels skizziert habe, gehe ich nun zur Vorstellung des von mir untersuchten Kollektivs über, das sich dieser Stilrichtungen bedient.

2.2. Das Curious Circus Collective (C3)

Die Arbeit von C3 kann als eine Mischform aus verschiedenen Traditionen verstanden werden, wobei sich das Kollektiv in Selbstdarstellungen nicht auf diese beruft. Meiner Einschätzung nach sind die Darbietungen das unbewusste Resultat der unterschiedlichen Sozialisierungen der einzelnen Mitglieder. Im Groben kann eine Nähe zur politischen Straßentheaterszene der 1960er Jahre konstatiert werden. Das Kollektiv kritisiert ebenso den bürgerlichen Professionalisierungsdruck, wie auch das Leistungsdenken und die Kommerzialisierung von Kunst. Für ihre Darbietungen bedienen sich die Artist_innen vor allem der traditionellen Zirkusdisziplinen, die sie meist auf zeitgenössische Manier mit unterschiedlichen Kunstformen mischen. Die im Folgenden von mir verfasste Darstellung beruht auf den Erkenntnissen der Gruppendiskussion, die im vierten Kapitel detailliert ausgewertet wird und den Selbstdarstellungen des Kollektivs in Flyern und Anträgen⁷. An einzelnen Stellen habe ich diese um meine eigenen Beobachtungen und Erinnerungen ergänzt, was den Leser_innen an betreffenden Stellen erkennbar ist.

⁷ Ich habe mich für die Darstellung von zwei detaillierten Anträgen entschieden: einen Antrag für Cash for Culture 2014 und für die WIENWOCHE 2014. Diese stellen die Grundlage des Kapitels dar. Ich habe mich bemüht die anpreisende Sprache der Anträge in wissenschaftliche Formulierungen zu überführen. Wenn mir das an einzelnen Stellen nicht gelungen ist, bitte ich das zu entschuldigen.

2.2.1. C3 - Sozialstruktur und Arbeitsweise

Die Artist_innen kommen aus unterschiedlichen Kontexten (vgl. GD), die ich als politischen, inkludierenden⁸ und professionellen Hintergrund bezeichne. Wobei jede_r Artist_in ihre/seine ganz persönliche Mischverhältnis der Kontexte aufweist. In Bezug auf Zirkusperformance verlangen die drei Kontexte nach unterschiedlicher, teilweise sich widersprechender Umsetzung. Vereinfacht gesprochen fordert der inkludierende Ansatz die freie (Bühnen-) Entfaltung aller Mitglieder unabhängig vom technischen Können, der politische (antiautoritäre, feministische) fordert eine basisdemokratische Organisationsstruktur, freie Eintrittspolitik, geschlechtliche Quotierung, der professionelle fordert technische und kreative Höchstleistung und Innovation. In den von mir rezipierten Studien bezogen sich die Autor_innen nie auf Zirkusdarstellungen, die ihre Tradition in allen drei Kontexten fanden. Auch in theaterwissenschaftlichen Werken, werden die Bereiche definitiv von einander getrennt (vgl. Brauneck/Schneilin 2007).

Das Curious Circus Collective ist ein selbstorganisiertes, basisdemokratisch arbeitendes Zirkuskollektiv derzeit bestehend aus 16 Artist_innen und Musiker_innen, mit österreichischer, deutscher und französischer Staatsbürger_innenschaft. Seit Oktober 2011 entwickelt das Kollektiv Bühnenstücke in relativ konstanter Besetzung, acht Artist_innen pausieren oder sind ausgeschieden, vier Künstler_innen sind hinzugekommen. Sie sind zwischen 22 und 36 Jahre alt. Alle haben die Matura absolviert. Fünfzehn von ihnen haben einen Hochschulabschluss oder streben diesen an, davon sieben im künstlerischen und musischen Bereich, drei in den Sozial- und Geisteswissenschaften, zwei im naturwissenschaftlich-mathematischen Bereich und eine in den Sprachwissenschaften. Eine Artistin hat nach der Matura eine Ausbildung auf einer Zirkusschule absolviert. Sie leben fast ausschließlich in heterosexuellen Beziehungen. In Bezug auf Class, Race und Sexual Orientation sind die Mitglieder der Kollektivs vergleichsweise wenig von gesellschaftlich-strukturellen Ausschlussmechanismen betroffen. Keine_r von ihnen ist körperlich eingeschränkt. Sie entsprechen in großem Umfang gesellschaftlichen Körpernormen. In Bezug auf Einkommen sind sie jedoch gesellschaftlich benachteiligt. Alle Mitglieder arbeiten

8 Hierunter verstehe ich das Sozialisiertsein einzelner Artist_innen in Kinderzirkussen, die eine alternativ-inkludierende Pädagogik anwenden. In den 1970er Jahren entstand die inkludierende Zirkuspädagogik, deren Ziel es ist, Kinder in ihrem Selbstwert zu stärken. Dieses Ziel wird beispielsweise durch gemeinsame Aufführungen erreicht, bei denen alle Kinder teilnehmen können, egal welche technischen Fähigkeiten sie besitzen. Positive soziale Effekte stehen im Vordergrund. Auf Drill wird verzichtet. Es geht nicht darum professionelle Artist_innen auszubilden. Teilweise wird eine antiautoritäre Pädagogik verfolgt, beispielsweise im Zirkus Kaos in Wien.

unter prekären Beschäftigungsverhältnissen, viele davon im künstlerischen Bereich.

Das Kollektiv entwickelt basisdemokratisch zeitgenössische Zirkustheaterstücke und organisiert Solidaritätsvarietés. Wöchentlich trifft sich ein Großteil der Gruppe zum gemeinsamen Training. Außerdem finden intensive Trainingsphasen statt (23.-25.3.2012, 03.2013, 05.2013, 10.2013, 01.-09.02.2014, 25-05.-01.06.2014)⁹, die mithilfe von Förderungen der ÖH Wien, der Stadt Wien, Selbstbeteiligung, Rücklagen oder im Austausch mit Darbietungen finanziert werden. Der Eintritt zu den Vorstellungen des Kollektivs erfolgt auf Spendenbasis. Die Einnahmen betragen in der Regel mindestens 1000 Euro pro Spielabend bei 200 bis 250 Zuschauer_innen. Etwa 20% der Einnahmen werden für die Produktionskosten, für Kostüme, Bühnenbild, technische Anschaffungen und Essen während der Proben- und Auftrittphasen verwendet. Der Rest der Einnahmen geht an politische und selbstorganisierte künstlerische Projekte (vgl. Antrag Wienwoche 2014). Mit den Erlösen der *ReAlice*-Aufführungen wurden mehrere gemeinnützige und politische Projekte unterstützt: das Frauencafé, Prozesskosten von J.A.I.B., die Deserteurs- und Flüchtlingsberatung, Jana Sanskriti, Planet 10, die Palestinian Circus School und selbstorganisierte Zirkusstrukturen in Wien¹⁰ (vgl. Flyer *ReAlice* Juni und Oktober 2012).

In Österreich ist die Straßenkunst und speziell das Genre Zirkus im Vergleich zu vielen anderen europäischen Ländern kulturell und institutionell wenig verankert (vgl. Initiative Neuer Zirkus 2014) und wird von öffentlicher Seite wenig bis gar nicht gefördert. Auftrittsmöglichkeiten für junge Artist_innen sind selten, beziehungsweise müssen diese selbst geschaffen werden. Die Arbeit des Kollektivs zielt darauf ab, Strukturen für sich und andere Artist_innen bereit zu stellen, in denen ein produktives und selbstbestimmtes Trainieren und Auftreten möglich ist. Im Vergleich zu vielen anderen Zirkusgruppen wird

9 1. Probephase für *ReAlice* 23.-25.3.2012 in der Lernwerkstatt in Pottenbrunn <http://www.lernwerkstatt.at/>, 2. gemeinsamer Aufenthalt im Pfadfinderhaus in Höflein bei Wien 18.-24.02.2013, Reflexion des Bisherigen und Neuorientierung, 3. erste Probephase für das zweite Stück in Pottenbrunn. Die Gruppe gibt sich den Namen C3 und beschließt den Rahmen für das neue Stück 09.-12.05.2013, 4. Aufenthalt in Lames 02.-14.09.2013, Grundcharaktere und Nummern werden festgelegt <http://www.lames.at/events/>, 5. Intensivarbeitsphase in Pottenbrunn 01.-09.02.2014, einige Gruppennummern und Choreographien werden erarbeitet, in einem intensiven Prozess werden die Nummern festgelegt, gereiht und eine Geschichte basisdemokratisch aus den Charakteren entwickelt, 6. Abschlussprobephase für das Stück, das *Brain Squatting* heißen wird. Die MA 3420 der Stadt Wien überlässt der C3 hierfür das Gelände und die Halle der Fabrik Publik vom 25-05.-01.06.2014. Im Austausch für das Gelände spielt C3 am 01.06.2014 eine öffentliche Vorpremiere <http://meine.seestadt.info/kalender/>. Letzter Zugriff 07.05.2014.

10 Frauencafé: www.frauencafe.com, J.A.I.B.: www.fightrepression2010.tk, Deserteurs- und Flüchtlingsberatung: www.deserteursberatung.at, Planet 10: <http://planet10wien.wordpress.com>, Palestinian Circus School: www.palcircus.ps, Jana Sanskriti: www.janasanskriti.org, Selbstorganisierte Zirkusstrukturen: http://www.kukuma.org/blog/ai1ec_event/kukuma-jongliertreffen-2-halbjahr-2013/?instance_id=10062071, letzter Zugriff 27.04.2014.

auch auf die transportierten Inhalte unter den Vorzeichen gesellschaftlicher Veränderung geachtet. Mitglieder, denen politische Inhalte am Herzen liegen, verhandeln diese auf der Bühne (siehe unten GD).

2.2.2. Gründe der Selbstorganisation: Arbeitsweise und gelebte Utopie?

Meiner Einschätzung nach gibt es mehrere Gründe, wie es zur selbstorganisierten Arbeitsweise des Zirkuskollektivs kam. Zunächst, weil es in Wien fast keine Auftrittsmöglichkeiten für zeitgenössischen Zirkus gibt. Es formierte sich eine Gruppe von Menschen, die ihre Nummern einem Wiener Publikum präsentieren wollten. Die basisdemokratischen Struktur stand jedoch nicht von vornherein fest. Die Idee eine festere Zirkusgruppe zu gründen wurde von sechs Artist_innen ins Leben gerufen, nachdem diese ein einstündiges, spontanes Nummern-Varieté im 2011 besetzten Kultur- und Sozialprojekt Epizentrum spielten¹¹. Die erste Begegnung und die erste gemeinsame Arbeit fand also bereits in einem autonom-politischen Rahmen statt. Danach entstand der Wunsch, eine längere Vorstellung mit mehr Artist_innen zu erarbeiten. Die Artist_innen des ersten Varietés sprachen mit Freund_innen und Bekannten über ihre Idee. Zwei Monate später trafen sich fünfzehn Interessierte und tauschten sich über erste Erwartungen und Wünsche aus. Diese waren noch unterschiedlich. Zunächst war nicht klar wie die Arbeitsstruktur der Gruppe aussehen sollte. Beim ersten Treffen des Zirkuskollektivs trafen sich Artist_innen mit und ohne Interesse für gesellschaftliche Verhältnisse und polit-aktivistischem Hintergrund. Einige Artist_innen, die bereits im Vorhinein politisch engagiert waren, haben ihre Plenums- und Organisationserfahrungen von Anfang an unmittelbar miteinfließen lassen. Meiner Beobachtung nach waren sie es, die die Plena anfänglich strukturierten, auf besondere Ausschlussmechanismen im Zirkus aufmerksam machten und somit erste grundlegende Arbeitsstrukturen festlegten. Dies führte in längerer Sicht zu einer Sensibilisierung und Politisierung einiger anderer Artist_innen, die sich vorher nur wenig mit Fragen der Geschlechtergleichheit, kapitalistischer Ausbeutung und anderen Machtverhältnissen auseinander gesetzt hatten (vgl. GD:14-18).

¹¹ Epizentrum (2011): <http://epizentrum.noblogs.org/post/2011/11/04/variete-%E2%80%9Ewiderspruche-ausunterhalten-samstag-5-november-20-uhr/>, letzter Zugriff am 12.04.2014

Die neu gegründete Gruppe beschloss ein großes Varieté zu organisieren. Die Suche nach einem passenden Raum war zunächst schwierig. Da die Miete eines professionellen Theatersaals in Wien mindestens 1000 bis 3000 Euro für jeden Aufbau-, Abbau- und Spieltag beträgt, dies jedoch die geschätzten Einnahmen überstieg, fiel der Entschluss das Varieté im Theatersaal des ehemals besetzten Ernst-Kirchwegger Haus (EKH), einem autonomen Wohn- und Kulturprojekt in Wien, stattfinden zu lassen, in welchem bereits in den 1990er Jahren das Volkstheater Favoriten auftrat (vgl. Volkstheater Favoriten 1997). Die Nicht-Kommerzialität der Veranstaltungen ist eine Voraussetzung für die Nutzung und Kooperation mit dem EKH. Die Nutzungsbedingungen des EKHs und die Klarheit politisch geübter Mitglieder verfestigten schon zu Beginn der Arbeit die solidarische, basisdemokratische und selbstorganisierte Grundstruktur des Kollektivs.

Inhaltlich gilt die künstlerische Freiheit der Artist_innen, die aber durch die Ansprüche des Antirassismus und Antisexismus eingeschränkt wird. Vom Oktober 2011 bis Juni 2012 arbeitete das Kollektiv an seinem ersten Zirkusstück *ReAlice*, in dem Solonummern und in der Ensemblearbeit entstandene Gruppennummern gezeigt wurden. Für viele Mitglieder sind es gerade die Gruppennummern, die einen angstfreieren Raum schaffen, in dem im Gruppenprozess auf die Bedürfnisse der Einzelnen eingegangen wird (vgl. GD: 241-247) und die Einzelnen in diesem Prozess überhaupt erst lernen, ihre Bedürfnisse, Ängste und Zweifel zu erspüren, zu verstehen und zu verbalisieren. Das Credo „Scheitern ist erlaubt“ ermöglicht ein Arbeiten, in dem sich die Einzelnen als Subjekte und nicht nur über akzeptierte gesellschaftliche Rollen, beispielsweise der/des technisch geschulten Artist_in, wahrnehmen. Im Moment der Aufführung ist diese Freiheit jedoch teilweise aufgehoben, beurteilt das Publikum doch nicht nur wohlwollend und legt zu großen Teilen auch Wert auf technische Präzision.

2.2.3. Bühnenperformances des Kollektivs

Das Zirkuskollektiv hat zwei Stücke produziert. Das erste *ReAlice* (uraufgeführt am 02.06.2012) ist eine Adaption von Alice im Wunderland und das zweite Stück *Brain Squatting* (Vorpremiere 01.06, Premiere 12.06.2014) spielt in einer Bahnhofsszenerie. Neben den ästhetischen und humoresken Darstellungen beschäftigt sich die Gruppe auch mit

gesellschaftlichen Ausschlussmechanismen. Das Kollektiv hat sich der Technik des zeitgenössischen Zirkustheaters verschrieben, also einer Verbindung traditioneller Zirkusdisziplinen (Jonglage, Akrobatik, Clownerie) mit unterschiedlichen modernen Ausdrucksformen, wie dem Theater, dem zeitgenössischen Tanz, Performance, Licht- und Soundinstallationen (vgl. Antrag Wienwoche 2014). Die Verbindung verschiedener Disziplinen und Darstellungsformen birgt innovatives Potenzial. C3 arbeitet so hierarchiefrei wie möglich, was Vor- und Nachteile mit sich bringt. Einerseits sollen die Mitglieder ihre künstlerischen Ideen auf allen Ebenen der Produktion einbringen können und die verschiedenen Rollen im Produktionsprozess übernehmen. Sie können so ihre Fähig- und Fertigkeiten ausbauen und an Selbstbewusstsein gewinnen. Andererseits führt das basisdemokratische Arbeiten zu langen Plenumszeiten, die beispielsweise nicht für das Training genutzt werden können. Die Dramaturgie und die Abfolge der Nummern werden im Plenum beschlossen, die Nummern werden einzeln, in Kleingruppen oder in der Ensemblearbeit entwickelt. Die Gruppe arbeitet ohne feste Regie. Am Schluss der Stückentwicklung von *ReAlice* hat eine Artistin eine schwache Regie übernommen, d.h. sie bestärkte die Künstler_innen in ihren Ideen, gab Hinweise, hilt sich jedoch im Hintergrund. Die Arbeit der Regisseurin war es den Überblick zu behalten, die Nummern zu gruppieren und auf einander abzustimmen. Beim Stück *Brain Squatting* gab es keine_n Regisseur_in. Nach der öffentlichen Vorpremiere wurde das Publikum nach seiner Meinung befragt. Anregungen der Zuschauer_innen konnten teilweise noch in das Stück integriert werden.

Im ersten Stücke *ReAlice*, wurde die Geschichte von Alice im Wunderland aufgegriffen und adaptiert. Das Stück wurde sieben mal im EKH, vor jeweils 180 bis 250 Zuschauer_innen, aufgeführt. Das zweite Stück *Brain Squatting*, das von der Gruppe selbst geschrieben und innerhalb von zwei Jahren im Ensemble erarbeitet wurde, kam fünf Mal zur Aufführung. Ein weiteres von der Gruppe gegründetes Projekt sind die regelmäßig stattfindenden Solidaritätsvarietés. 2014 hat sich das Projekt etabliert und auch andere Artist_innen, die nicht zu C3 gehören, übernehmen einen großen Teil der organisatorischen Arbeit. Bisher fanden fünf Varietéshows statt (6./7.4.2013; 1./2.6.2013; 16./17.11.2013; 18./19.01.2014; 12./13.04.2014). Bei den Solidaritätsvarietés, genannt VarietEKH, beziehungsweise Tüwieté (18./19.01.2014) treten Debütant_innen und professionelle Künstler_innen gleichermaßen auf. „Die VarietEKH ist ein selbstorganisiertes Soliprojekt [...] mit dem Ziel, jeder Person eine Bühne zu geben. Die VarietEKH bietet Raum für Experimente und Bühnendebüts. Es ist uns wichtig, dass das Geschlechterverhältnis auf der Bühne ausgeglichen ist.“ (VarietEKH-Kollektiv 2013) Der Erlös wird politischen und sozialen Organisationen gespendet. Die Erlöse

der bisherigen Varietés gingen unter anderem an Familien und Freund_innen gegen Abschiebung und die Refugeebewegung.¹² Es gelten die Grundsätze des Antirassismus und Feminismus (vgl. Mannott 2013: 25).

Das Kollektiv hat bis jetzt bei allen Aufführungen und Varietés auf eine freie Eintrittspolitik geachtet, die eine gleichberechtigte Teilhabe am kulturellen Leben ermöglichen soll. Das Kollektiv will solidarische Wege im auf Ausgrenzung und Ausbeutung beruhenden kapitalistischen Wirtschaftssystems aufzeigen und ein positives Beispiel für solidarische Selbstorganisation darstellen. Die Eintrittspolitik auf freier Spendenbasis und das Weitergeben der Spendeneinnahmen machen das Kollektiv jedoch von Bühnen abhängig, die gratis bespielt werden können. In Wien ist das im EKH möglich. Das EKH ist jedoch nicht vollständig barrierefrei und einer bestimmten Subkultur zugeordnet (vgl. Antrag Wienwoche 2014).

Zirkuskünste werden von Zuschauer_innen oft als eine Abweichung vom Bekannten betrachtet und führen so zu einer Fremdheitserfahrung des Publikums, wenn diese in der Geschichte des Zirkusses auch oft zu romantisierenden Rassismen und Sexismen führten und teilweise noch immer führen. Das Kollektiv beschreibt das von mir im Folgenden analysierte Stück *ReAlice* als eine Zirkusshow „voller wirbelnder Widersprüche, Manipulation, herumirrender Gedanken, akrobatischer Banalität, erhellender Finsternis und Klänge tropfender Poesie“. (Lanciadelta 2012) Diese gewollt unpräzise, lyrische Beschreibung der Darbietungen umschreibt die Vielseitigkeit der Nummern, die sich zwischen verschiedenen Extremen verortet: zwischen absurd-grotesk und konventionell, dilettantisch verspielt und technisch präzise, angenehm und aufrührerisch. Typisch für die Theaterzirkusstücke des Kollektivs sind Interventionen mit dem Ziel, das Gefüge von Akteur_innen und Publikum aufzubrechen.

2.2.4. C3 hinter der Bühne

Das Kollektiv befindet sich in einem ständigen Gruppenprozess, in dem inhaltlich-ästhetische Aussagen, aber auch die eigene Arbeitsweise thematisiert wird. Kritisiert werden vor allem

¹² Familien und Freund_innen gegen Abschiebung: <http://familienundfreundinnengegenabschiebung.wordpress.com/>, Refugeebewegung: <http://refugeecampvienna.noblogs.org/>, letzter Zugriff am 27.04.2014.

Ausschlussmechanismen, die die Artist_innen selbst erlebt haben, wie prekäre Arbeitsverhältnisse und sexistische Grenzüberschreitungen. In Außendarstellungen betont das Kollektiv das Anliegen das subversive und politische Potential von Zirkuskunst zu leben, indem die Mitglieder alltägliche Diskriminierungen in der (Zirkus-)Welt aufdecken. Innerhalb der Gruppe wird versucht informelle Hierarchien zu entdecken und abzubauen, Leistungsdruck und Konkurrenzdenken werden einer ambivalenten Beurteilung unterzogen. Der Frauenanteil innerhalb der Gruppe liegt bei mindestens 50%. Auf eine Quote von mindestens 50% wird beim Ausscheiden und der Mitarbeit neuer Artist_innen geachtet (vgl. Antrag Wienwoche 2014). Zur Zeit sorgen jedoch vor allem Männer für die musikalische Untermalung der Nummern und arbeiten als Ton- und Lichttechniker, was im Kollektiv bewusst wahrgenommen und thematisiert wird (vgl. GD: 301-311) und teilweise bereits zu einer Praxis des Empowerments von Frauen führte (vgl. ebd: 335-338). Reproduktive Tätigkeiten werden von allen Artist_innen in gleichem Ausmaß übernommen. Genauso wird das Geschlechterverhältnis auf der Bühne reflektiert. Frauen sind über die Jahre immer häufiger in traditionell männlichen Disziplinen, wie der Jonglage und der Clownerie, aktiv. Es wird immer mehr auf Solonummern verzichtet, was eine eindeutige Zuschreibung von Geschlecht und Disziplin erschweren soll (vgl. Antrag Wienwoche 2014). Das Kollektiv solidarisiert sich mit anderen aktivistisch (-künstlerischen) Gruppen und unterstützt diese nicht nur finanziell. Allerdings ist festzuhalten, dass meiner Einschätzung nach nur circa 50% der Gruppe sich explizit als politisch begreifen. Der Rest unterstützt die Anliegen der sich explizit feministisch und antikapitalistisch äussernden Gruppenmitglieder, legt den eigenen Arbeitsschwerpunkt hingegen auf die artistische und künstlerisch-ästhetische Arbeit. Der politische Kontext wird in der Gesamtheit nicht in Frage gestellt, bildete er doch den Ausgangspunkt der gemeinsamen Arbeit und entspricht den Werten und Anforderungen des bisherigen Aufführungsortes, des EKHs.

2.3. State of the Art: Andersartigkeit und Unklarheit von Gender im Zirkus

Im Folgenden erläutere ich die Tendenzen der Andersartigkeit von Weiblichkeit und Unklarheit von Geschlecht des traditionellen Zirkus, die, so meine These, im zeitgenössischen Zirkus weiter fortbestehen und heute unter emanzipatorischen Vorzeichen feministisch nutzbar gemacht werden können. Um die Lage der Frauen im traditionellen Zirkus nicht positiv zu verklären, verweise ich ebenso auf patriarchale und misogyne Tendenzen im

Zirkus. Für die Darstellung beziehe ich mich vor allem auf US-amerikanische Großzirkusse um 1900, im Goldenen Zeitalter des Zirkus.¹³

2.3.1. Andersartigkeit von Gender im Zirkus

In der Literatur wird die Andersartigkeit von Frauen im Zirkus mit ihrer im gesellschaftlichen Vergleich höher bewerteten Position, dem Ausführen von männlichen Tätigkeiten und ihrer vom bürgerlichen Idealvorstellung abweichenden muskulöseren Körperlichkeit begründet.

Zirkusfrauen sind erfolgreich und unabhängig

Seit dem Beginn seiner Entstehung 1772 in London bot der Zirkus Frauen einen Raum, in dem sie eine vergleichsweise große Autonomie und Emanzipation erlangen konnten. Es war ihnen möglich beruflich aufzusteigen und ihr Leben freier zu gestalten (vgl. Jando 2008/2: 177). Schon 1772, bei den ersten Aufführungen in der Philip Astleys Riding School in London, traten Frauen mit Kunstreiterei auf, zu einer Zeit in der Frauen im öffentlichen Raum nur wenig präsent waren. Sie wurden nicht nur für ihr Aussehen registriert, wie das beispielsweise bei Schauspielerinnen damals häufig der Fall war, sondern auch für ihr technisches Können, was bis zu todesgefährlichen Kunststücken reichte und das Können der männlichen Zuschauer bei Weitem übertraf (vgl. ebd 2008/2: 178). Die Artistin Lillian Litzel wurde mit ihren todesgefährlichen¹⁴ Performances an den römischen Ringen der „berühmteste Star, den es im amerikanischen Zirkus je gab“. (ebd.: 182) Doch es gab auch Momente, in denen Frauen aufgrund von sexistischer Diskriminierung von der Manege ausgeschlossen waren.¹⁵

¹³Der amerikanische Zirkus war zwischen den 1870er und 1910er Jahren die größte Unterhaltungsbranche der USA, bis er vom Film abgelöst wurde. Mehrere 10.000 Zuschauer_innen fanden in den drei Manegen umfassenden Zirkuszelten Platz. Als Massenmedium war er damals von großer gesellschaftlicher Bedeutung und wurde in wissenschaftlichen Abhandlungen ausgiebig untersucht. Ich beziehe mich für die folgenden Seiten auf Artikel von Jaqueline Jando (vgl. Jando 2008/1, vgl. Jando 2008/2), Linda Granfield (vgl. Granfield 2008) und Janet M. Davis (vgl. Davis 2011). Ich gehe davon aus, dass ich die Überlegungen auch auf den europäischen Zirkus übertragen kann, weil sich die Darstellungen sehr ähnelten, außer dass Artist_innen in Europa aufgrund der kleineren Zelte etwas feinere und präzisere Kunststücke zeigten. Der amerikanische Zirkus hatte seine Wurzeln in Europa. Desweiteren kam es zu einem ständigen Austausch der amerikanischen und europäischen Szene (vgl. Jando 2008/1: 86).

¹⁴Sie starb bei einem Unfall 1931, als bei einem Auftritt die Takelage ihrer Ringe riss.

¹⁵Zirkusfrauen waren auf das männliche Wohlwollen angewiesen, was oft mit ökonomischen Überlegungen einherging und örtlich und zeitlich differierte. 1840 garantierte der große amerikanische Zirkus Raymond, Waring and Company, dass keine Frau in der Show zu sehen sei. Es wurde folgendermaßen gerechtfertigt: „[T]he introduction of Females into an Equestrian Establishment is not calculated to advance [the Chestnut Street Amphitheatre's] interests, while they not infrequently mar the harmony of the entertainments, and bring

Im Zirkus entstand eine neue Art von weiblicher Berufstätigkeit. Den eigenen Unterhalt bestreiten zu können, stellte die Grundlage ihrer relativen Wahlfreiheit dar. Die bekannte Kunstreiterin Josie deMott Robinson lebte beispielsweise sechzehn Jahre als Hausfrau und kehrte anschließend selbstbestimmt zum Zirkus zurück.¹⁶ Die Zirkusfrauen verdienten im Durchschnitt weniger als ihre männlichen Kollegen, aber mehr als Frauen in Städten, weil die Kosten für die Unterkunft und Reise vom Zirkus übernommen wurden. In einigen Ausnahmen überstieg das Gehalt von Artistinnen, das ihrer männlichen Kollegen um ein Vielfaches (vgl. Davis 2011: 216). Das Gehalt von Lillian Litzel war beispielsweise so hoch, dass sie sich ein Dienstmädchen und Luxuswagen leisten konnte (vgl. Jando 2008/2 182).

Die Artistinnen galten als erfolgreich, unabhängig und stark und waren damit vorbildhaft für das sich emanzipierende weibliche, städtische Publikum.¹⁷ Josie deMott Robinson engagierte sich beispielsweise auch politisch. Als Suffragette stritt sie auf Demonstrationen für das Frauenwahlrecht. Die Werbeagenten ihres Zirkusses stellten die Artistin jedoch als hingebungsvolle Mutter dar (vgl. ebd: 181).

Zirkusfrauen üben männliche Tätigkeiten aus

Für das Überleben vieler Zirkusunternehmen war es wichtig, dass alle Mitglieder, egal welchen Geschlechts, mit „anpackten“. Frauen übernahmen Aufgaben, die mit körperlicher Anstrengung verbunden waren, was ihnen mehr Ansehen und Gleichberechtigung brachte (vgl. Jando 2008/2: 177). Trotzdem waren Zirkusse nicht frei von patriarchaler Herrschaft. So gab es innerhalb der Zirkusfamilien auf Gender basierende hierarchische Strukturen, die in der Literatur aber als weniger gravierend als in bürgerlichen Haushalten beschrieben werden (vgl. ebd: 178). Aufgrund von struktureller Höherstellung von Männern im Zirkus haben diese Macht über Frauen ausgeübt. So wurde den Frauen in Barnums Circus beispielsweise aufgetragen was für eine Art von Kleidung sie tragen sollten. Auf der Bühne durfte diese

the whole exhibition into disrepute. It never was ordained by Nature that woman should degrade the representatives of her sex which are not calculated for any other than the stalwart male“. (Unidentified newspaper advertisement of Raymond, Waring and Co., in: Davis 2011: 2010)

¹⁶Josie DeMott Robinson verließ für einige Zeit den Zirkus, um als Hausfrau bei ihrem Ehemann zu leben. Nach sechzehn Jahren kehrte sie in den Zirkus zurück. Der Zirkus machte mit ihr Werbung und stellte ihre Rückkehr als finanzielle Hilfsaktion für ihren Mann dar, sie jedoch beschrieb das bürgerliche Leben als Gefängnis und die Rückkehr zum Zirkus als Wiederkehr in eine Welt, die ihr Sicherheit und Glück verspricht (vgl. Davis 2011: 216).

¹⁷Im Amerika um 1900 gab es eine steigende Anzahl unverheirateter, berufsausbildeter, arbeitstätiger, weißer Frauen aus der Mittelschicht, die in den Massenmedien als „New Woman“ markiert wurden. Nicht selten waren die Artistinnen Vorbilder der „New Woman“ (vgl. Davis 2011: 210-211).

erotisch sein, nicht jedoch im Backstage Bereich (vgl. Davis 2011: 221).

Auch auf der Bühne übten Frauen männliche Disziplinen aus, waren aber vom Wohlwollen ihrer männlichen Vorgesetzten abhängig. So gab es beispielsweise Frauen, die als Dompteurin von wilden Tieren auftraten. Jedoch war ihre Körpersprache anders als die der männlichen Dompteure. Dompteure nahmen eher militärische, Dompteurinnen hingegen eher erotische Posen ein (vgl. Davis 2011: 220). Auch der Bereich der Clownerie war lange Zeit eine männliche Domäne. Die Akrobatin Josephine Mathews drang in diese ein, als sie 1895 als erste Clownin auftrat. In ihrer Nummer übte sie die Techniken und Bewegungen aus, die nicht mit Weiblichkeit in Verbindung gebracht wurden (vgl. ebd: 211). In der Wahl ihrer Darstellung war sie nicht vollkommen frei. Ihr Zirkusdirektor Bailey untersagte ihr Akrobatik in ihrer Nummer zu zeigen, damit ihre männlichen Kollegen ein Alleinstellungs- und Besserstellungsmerkmal behielten (vgl. ebd: 217). Trotzdem begriff sie sich nicht als minderwertig im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen. Sie war der Meinung,

„[A] woman can do anything for a living that a man can do, and I do it just as well as a man. All of my people laughed at me when I told them that I was going into the ring as a clown; but they do not laugh now when they see that I can keep an engagement all the time, and earn as much money and more than they can in their branches of the business.“ (unidentified newspaper 1896, in: ebd: 216)

Zirkusfrauen sind stark und mutig

Am Beispiel der Zirkusfrauen kann die Konstrukthaftigkeit geschlechtlicher (Körper-) Zuschreibungen entlarvt werden. Mit ihren sichtbaren Muskeln, ihrer dargebotenen Kraft und ihrem aufgebrachten Mut, beispielsweise als Dompteurin gefährlicher Tiere oder bei der Ausübung todesgefährlicher Kunststücke, entsprachen sie keineswegs den bürgerlichen Vorstellungen von Weiblichkeit. Als Menschen, die Kraft für ihre täglichen Tätigkeiten brauchten, waren die Artistinnen muskulös. Es gab eigene Nummern, in denen Frauen ihre Muskeln und ihre Stärke demonstrierten (vgl. Jando 2008/2: 225) Luftakrobatinnen versuchten jedoch eher ihre Muskeln zu verstecken, die durch die für die Übungen notwendigen engen Kostüme (vgl. ebd: 177) gut sichtbar waren. Meist ging es bei Kostümen darum, die Artistinnen für einen männlichen Blick erotisierend darzustellen. Oft waren die Kostüme so geschnitten, dass sie ein weites Dekolté besaßen (vgl. ebd: 178), die Muskeln verdeckten und sekundäre weibliche Geschlechtsmerkmale mithilfe von Schnitt und Farbe

betont wurden.

Im traditionellen Zirkus herrschte eine paradoxe Situation. Frauen wurden für ihr technisches Können Respekt gezollt, auf der anderen Seite verloren sie als Begierdeobjekt ihren Subjektstatus wieder. Frauen im Zirkus wurden bestimmte Weiblichkeitsstereotype zugesprochen, die von einer grazilen Anmutigkeit bis zu rassistischen Zuschreibung von Wildheit reichten. In Bezug auf Hautfarbe wurden Frauen mit hellerer Hautfarbe in den PR-Abteilungen der Zirkusse als häuslich, schüchtern und bescheiden und Frauen mit dunklerer Hautfarbe als kämpferisch, aggressiv und tierisch dargestellt (vgl. Davis 2011: 209, 225) Im Barnum and Bailey Zirkus wurden Frauen mit dunklerer Hautfarbe als „Black Female Warriors“ und Amazonen beworben. Sie seien stärker, schneller und effizienter als Männer (vgl. ebd: 224). Die andersartige Körperlichkeit der Artistinnen wird auf der einen Seite verdeckt, in dem starke Artistinnen als schüchtern beschrieben, oder extrem übersteigert, wenn Artistinnen als bluthungrig markiert werden. Auf beide Arten werden Frauen aus einer männlichen Perspektive Attribute zugeschrieben, die oft mit einer objektivierenden Erotik in Zusammenhang stehen.

2.3.2. Unklarheit von Geschlecht im Zirkus

Das Kindliche im Zirkus

Der Duden beschreibt das Wort kindlich als „in Art, Wesen, Ausdruck, Aussehen einem Kind gemäß, entsprechend zu ihm passend, ihm zugehörend“. Beispiele dafür sind „ein kindliches Gesicht, Aussehen, Gemüt, kindliche Freude, Neugier, Naivität, Unschuld, Natürlichkeit, eine kindliche Handschrift, Stimme“. (Duden Online 2014) Im traditionellen Zirkus kommt das Motiv des Kindlichen in der Clownerie und in den Abnormitätenshows, auch Sideshows genannt, weil sie in den Nebenzelten statt fanden, vor. Im traditionellen Zirkus übernahmen Clowns die Aufgabe des Spannungsabbaus nach den Raubtierdressuren. Desweiteren wurde hier Clowns spezifisches technisches Können demonstriert und die anderen Zirkusnummern parodiert (Peacock 2009: 45). Clowns haben in ihrer direkten, ungefilterten und verspielten Art oft kindliche Züge. Je nachdem, wie die Charaktere angelegt sind, fügen sie sich gesellschaftlichen Konventionen, auch in Bezug auf Geschlecht, nicht.

Bei den Sideshows gab es Nummern, in denen Figuren dargestellt oder Menschen gezeigt wurden, die kindlich wirkten und damit nicht in weiblich oder männlich eingeordnet wurden, auch wenn sie erwachsene Menschen waren. In den Abnormitätenshows wurden beispielsweise kleinwüchsige Menschen gezeigt. George Williams war in den 1890er Jahren eine bekannte Attraktion. Als erwachsener Mann war er nur 46 cm groß (vgl. Granfield 2008: 354). Einer der erfolgreichsten Darsteller bei den Sideshows war der 109 cm große Charles Sherwood Stratton (vgl. Granfield 2008: 366). Das in den Sideshows Dargebotene und somit als abnormal klassifizierte ließ die Zuschauer_innen das Leben in seiner Varianz erfahrbar machen. Jedoch wurde hier über das Abnormale, das Normale und Richtige konstruiert.

Das Wesenhafte

Ich verstehe unter dem Begriff Wesen, Geschöpfe, die menschliche, tierische und übernatürliche Züge an sich haben können, die nicht in der Realität existieren, sondern durch die Imagination von Menschen erdacht wurden. Das Ausstellen von Menschen, die nicht eindeutig in bekannte Kategorien zugeordnet werden können, hat auf Jahrmärkten und in Zirkussen eine lange Tradition. Es wurden Menschen gezeigt, denen aufgrund von „Krankheiten“ nachgesagt wurde, sie seien halb Mensch, halb Tier. So beispielsweise das ganzkörper behaarte Mädchen Barbara Urslerin, das 1629 zur Welt kam. Sie litt an Hypertrichosis (vgl. Granfield 2008: 361). Der „löwengesichtige“ und der „hundgesichtige“ Junge waren 250 Jahre später Attraktion in einem erfolgreichen Zirkus. Der „hundgesichtige Junge“ Fedor Jefitschejew wurde in Russland geboren und war 1885 eine bekannte Attraktion in der Sideshow des Barnum and Bailey Zirkus. Der „löwengesichtige Junge“ hieß Stefan Bibrowski und kam in Polen zu Welt. 1903 trat er im amerikanischen Zirkus Barnum and Bailey auf (vgl. ebd: 390). Auch durch Illusionen wurde versucht den Zuschauer_innen Wesen zu bieten, die einer Zauberwelt entstammen. So wurde beispielsweise der Körper einer Frau auf eine Glasoberfläche projiziert, um so die Illusion einer Meerjungfrau zu erzeugen (vgl. ebd: 364).

In vielen Sideshows waren Frauen mit Bärten eine Attraktion. In den 1860er Jahren wurde Annie Jones erstmals als bärtiges Kind in Barnum's American Museum ausgestellt. Sie verdiente ihr Leben lang Geld mit dem Präsentieren ihres Bartwuchses (vgl. ebd: 353). 1903 wurde die angeblich aus Laos stammende Krao mit ihrem Vollbart gezeigt (vgl. ebd: 363). Zu sehen waren auch Artist_innen in androgynen Kostümen, die durch ihre Kostüme nicht eindeutig zuzuordnen waren (vgl. Davis 2011: 225). Andere Künstler_innen spielten absichtlich mit Geschlecht. 1940 trat der Transvestit Bobby Kork als halb Frau, halb Mann auf. Seine linke Körperhälfte sah männlich aus, mit flacher Brust und kurzem Haar, seine rechte Körperhälfte sah weiblich aus mit synthetisch vergrößerter Brust und langem Kopfhaar (vgl. Granfield 2008: 364).

2.3.3. Zwischenfazit

Es kann also festgehalten werden, dass Frauen im traditionellen Zirkus um 1900 unter bestimmten Einschränkungen eine gesellschaftlich höher bewertete Position einnehmen konnten, als außerhalb des Zirkusses. Trotz patriarchaler Bevormundung und sexistisch aufgeladenen Darstellungen in der Manege gab es im traditionellen Zirkus Frauen in männlichen Disziplinen und Frauen, die ihre kräftigen Körper präsentierten. Die Unklarheit von Geschlecht, die durch das Kindliche, das Wesenhafte und das Androgyne hergestellt wurde, führte noch weiter dazu, dass der Zirkus ein Raum war, in dem der sozial konstruierte, bipolare Gegensatz zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit aufgebrochen wurde.

Auch heute noch sind die oben beschriebenen Motive im Zirkus zu finden. Die pessimistische Betrachterin könnte demnach zurecht meinen, im Zirkus habe sich nichts verändert. Noch immer gibt es Frauen in erotisierenden Kostümen, die versuchen eine männliche Lust zu befriedigen und noch immer sind Frauen in typisch weiblichen Disziplinen zu finden. In der Literatur wird der Zirkus immer noch als ein Ort durchdrungen von Sexismen beschrieben. Viele Artistinnen bestreiten ihren Lebensunterhalt mit dem Präsentieren ihres Körpers, die Darstellung ihres Könnens tritt in den Hintergrund, wie Ina Queiss in ihrer Show „Strip that Bike“ (vgl. Queiss 2014). Die neue Show vom Zirkus Roncalli „Time is Honey“ reproduziert auch (hetero-) sexistische Rollenzuschreibungen. Die Disziplinen und Übungen werden in der

Show vollkommen geschlechterstereotyp ausgeführt. Männliche Disziplinen sind die Jonglage mit zwei Jongleuren, die Pferdedressur, die Zauberei, es sind fünf Clowns und ein Zirkusdirektor, bzw. Sprechstallmeister zu sehen. Die Akrobatik wird von sieben Männern und sieben Frauen gezeigt, wobei die Frauen von den Männern gehoben werden und auch zwischendurch als Assistent_innen fungieren. In der Show „Time is Honey“ gibt es zwei Disziplinen, die nur von Frauen ausgeübt werden, in Vergleich zu fünf rein männlichen Disziplinen. Beide Disziplinen, der Hula Hoop und der Tanz sind körperbetonte Disziplinen (vgl. Roncalli 2014).

Der Zirkus ist ein extrem heterogenes Genre. Heute gibt es noch immer die traditionellen Zirkusse, wie den Zirkus Roncalli, die weit davon entfernt sind ihre Geschlechtervorstellungen zu hinterfragen. Es gibt auch noch immer Artist_innen, die versuchen an der Schnittstelle zwischen Artistik und Erotik Geld zu verdienen. Gleichzeitig gibt es aber auch immer mehr Artist_innen und Companien, die Geschlecht weniger eindeutig reproduzieren oder sogar versuchen zu dekonstruieren. Jeanne Mordoj bricht in ihrem Stück „Eloge de Poile“ auf mehrere Art und Weise mit ihrem weiblichen Gender. Sie zeigt Jonglagentricks, also eine typisch männliche Zirkustechnik und trägt einen Vollbart. Sie stellte damit eine gewisse Uneindeutigkeit und Androgynität her (vgl. Mordoj 2007) Es sind auch immer mehr Frauen im Bereich der Clownerie anzutreffen. Nicht selten thematisieren sie gesellschaftliche Weiblichkeitsvorstellungen (vgl. Clownfrauenfestival 2012). Im heute weltweit erfolgreichsten Zirkusunternehmen, dem Cirque du Soleil, erscheinen die Artist_innen nicht selten als Wesen einer entfernten Zauberwelt. Im Cirque du Soleil hat diese Illusion nichts Abwertendes, eher etwas romantisierend Verklärendes und wird über die Kostüme hergestellt. Es gibt also Companien und Künstler_innen, die die alten Motive der Andersartigkeit von Weiblichkeit und der Unklarheit von Geschlecht verhandeln.

3. Theorie und Methoden

Im Folgenden zeige ich, wie Geschlecht auf unterschiedlichen gesellschaftlichen Ebenen produziert wird und dass sich konkrete Ausformungen von Geschlecht historisch verändern. Mit dem Habituskonzept von Pierre Bourdieu (vgl. 2005) benenne ich die strukturellen und symbolischen Bedingungen von Geschlechtsdifferenzen. Der Produktion von Geschlecht auf der Mikroebene komme ich mit dem Konzept des (Un-)doing gender (vgl. West/Zimmermann

1987) und dem Konzept der Neutralisierung von Geschlecht (vgl. Hirschauer 1994, 2001) näher. Danach reflektiere ich die von mir verwendeten Methoden der Aufführungsanalyse und der Gruppendiskussion und stelle kritische Überlegungen zu meiner eigenen Position als beteiligter Forscherin an.

3.1.1. Was ist Geschlecht

Die gesellschaftliche Omnipräsenz von Heteronormativität, inklusive ihrer geschlechtsspezifischen Platz- und Rollenzuweisungen, erscheinen den meisten Menschen als naturwüchsig. Bis in die persönlichsten Ebenen menschlicher Existenz greifen diese geschlechtlichen Zuschreibungen. Eine Existenz außerhalb der beiden Geschlechter ist schwer lebbar. „Eindeutigkeit, Zeitlosigkeit sowie Unveränderlichkeit der Geschlechter werden unterstellt“. (Kreisky 2004: 23-24)

Die Festschreibungen sogenannter „natürlicher“ Unterschiede zwischen Frauen und Männern unterliegen historischen Veränderungen und haben sich im 18. Jahrhundert als konstitutive Grundlage für die heute vorherrschenden Geschlechterverhältnisse manifestiert. Bereits in der Vormoderne bestimmte das Geschlecht über die gesellschaftliche Stellung eines Menschen. Frauen wurden als unkomplette Männer, als minderwertig, angesehen. Seit der frühen Neuzeit wurde das Geschlecht zu einer noch wichtigeren Bezugsgröße, da die Subjekte nun in ihrer Gesamtheit durch ihr Geschlecht determiniert wurden (vgl. Löffler 2012: 118). Seit der Moderne, mit den aufkommenden Naturwissenschaften, wie der Biologie, wurde das Geschlecht als wesensbestimmend betrachtet. Frauen und Männer galten als konträr und sich ergänzend, als emotional und rational. Die Unterscheidungen betrafen nun nicht mehr nur die Genitalien, sondern die ganze Person in Körperlichkeit und Psyche. Wobei das Männliche als die Norm und das Weibliche als die Abweichung begriffen wurde und wird. Die Unterscheidungen zwischen Frauen und Männern können also als ein „(...) 'Effekt' des modernen bürgerlichen Geschlechterdiskurses sowie [eine] 'Erfindung' medizinischer, biologischer, psychiatrischer, philosophischer und politischer Diskurse“ verstanden werden. (Maihofer 1995: 20)

Geschlecht wird auf allen gesellschaftlichen Ebenen produziert. Auf der Makro- und Mesoebene wird Geschlecht als soziale Strukturkategorie verstanden, die

Unterdrückungsmechanismen beinhaltet und Benachteiligungen und Machtverhältnisse produziert. Arbeiten, die sich auf die Mikroebene beziehen, zeigen wie Akteur_innen die machtasymmetrische Kategorie Geschlecht in ihren Interaktionen festigen, beziehungsweise hervorbringen. Auf der symbolischen Ebene der Repräsentation wird deutlich, dass Geschlecht über geteilte Normen, Werte, Bilder, kollektive Vorstellungen u.v.m. ständig hergestellt wird (vgl. Winkler/ Degele 2009: 18-21). Im Folgenden werde ich auf alle Ebenen und im Detail auf die Mikro- und Repräsentationsebene eingehen.

3.1.2. Unterscheidung Sex und Gender

„Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es“. (Beauvoir ([1951]1992: 265) Dieser bekannte Satz von Simone de Beauvoir verdeutlicht eindrücklich, worin es in der Sex-Gender Debatte geht: Mit der Differenzierung zwischen Sex und Gender soll in den Blick genommen werden, wie Geschlecht sozial konstruiert wird. Während Sex die biologische Dimension von Geschlecht beschreibt, also etwa Anatomie und Physiologie, bezeichnet Gender das „soziokulturelle Geschlecht“. Durch diese Differenzierung wird angezweifelt, dass es eine anthropologisch konstante „Natur“ von Frauen und Männern gibt, die Charakter, Fähigkeiten, Vorlieben und soziale Positionen determinieren. Vielmehr wird der Raum geöffnet zu untersuchen, wie Geschlecht kulturell und sozial, in bestimmten Kontexten und Situationen konstruiert wird.

Die Sex- Gender Debatte wurde vor allem von Judith Butler, als paradigmatische poststrukturalistische Autorin, in ihrem Werk Gender Trouble (1991) weiter zugespitzt und radikalisiert. Wurde bis dahin zwar die Naturalisierung von Geschlecht kritisiert, wurde doch die Existenz von Frauen und Männern, also eines biologischen Geschlechterunterschieds, nicht hinterfragt. Genau dies forderte jedoch Butler. Die Neuerung in der Debatte war, „(...) dass der biologische Dimorphismus selbst, die körperliche Zweigeschlechtlichkeit, nicht als von Natur aus gegeben, sondern als kulturell spezifische Form der Klassifikation in den Blick genommen wurde.“ (Becker-Schmidt/ Knapp 2001: 67)

Sowohl Gender als auch Sex werden damit sozial und kulturell konstituiert. Also anders als vorher, wo quasi Sex biologisch unabänderlich feststand und die sozialen Zuschreibungen zur Diskussion standen, bzw. die Frage bestand, inwieweit die biologische Dimension die soziale

beeinflusst, ist nach Butler Gender die Basis bzw. wirkt auf Sex, denn Sex wird schon kulturell interpretiert (vgl. Butler 1991: 49). Damit unterstreicht sie den performativen Charakter von Geschlecht. Geschlecht reproduziert sich damit durch die performative Wiederholung und das ständige Zitieren der (Geschlechter-) Norm (vgl. Butler 1995: 22). Sie treibt damit den feministischen Ansatz weiter, „den Sinn der Biologie als Schicksal, Biologie als Zwang zu überwinden.“ (ebd.: 10) Butler kritisiert nicht nur das Geschlechterverhältnis als solches, sondern auch die „heterosexuelle Matrix“, die zentrales gesellschaftliches und kulturelles Organisationsprinzip ist und die unterschiedliche Lebensrealität von lesbischen Frauen im Gegensatz zu heterosexuellen verdeutlicht. Sie schlägt als widerständige Praxis ein kritisches „queer sein“ vor, um heterosexuelle Festschreibungen und binäre Geschlechternormen auszuhebeln, sprich die performativen Wiederholungen subversiv zu unterlaufen und Bedeutungen zu verschieben, wie etwa in Form von Travestie und Geschlechterparodie (vgl. Becker-Schmidt/ Knapp 2001: 90f).

Eine weitere Steigerung der Komplexität in der (queer-) feministischen Debatte ist durch die Theoretisierung von Geschlecht als interdependente, mit anderen Differenzen und Strukturen verwobene Kategorie festzumachen (vgl. Walgenbach et al. 2012). Diese Betonung der Intersektionalität, die von „women of color“¹⁸ angestoßen wurde¹⁹ und aktuell in der feministischen Theorie im Zusammenhang mit postkolonialer und queer Theorie verhandelt wird, öffnet damit auch den Blick für verschiedene Positionen von Frauen und dekonstruiert die Kategorie Frau weiterhin. „Die Spannung zwischen dem Wissen um die Uneigentlichkeit des Geschlechts und der Anerkennung seiner dennoch (oder gerade deshalb) sozialen Wirkmächtigkeit treibt feministische Theorien in all ihren Facetten um.“ (Villa 2009: 115) Ein sinnvoller Umgang mit dieser Spannung kann nur darin liegen den performativen Charakter und Naturalisierungsstrategien von Geschlecht aufzudecken (vgl. ebd.: 123), um Brüche zu erzeugen und durch die Herausstreichung der Handlungsmöglichkeiten (agency) emanzipative Prozesse anzustoßen.

Wurde bisher in groben Zügen die Debatte um Konstruktion und Dekonstruktion von Geschlecht dargestellt, werde ich im Folgenden Theorien zur Mikroebene und zur symbolischen Ebene vertiefen. Nach Nickel (vgl. 2001: 68-69) beschäftigt sich die mikroanalytische Ebene des „doing gender“ mit der individuellen und subjektiven Dimension

18 Zentrale Werke sind etwa: Davis 1981, bell hooks 1996.

19 Im deutschsprachigen Raum wurde die Kritik Schwarzer Frauen und Migrantinnen erst 1991 mit dem Band „geteilter Feminismus“ (Nr.72) in „Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis“ „breiter“ diskutiert. Die Debatte um Klasse und Geschlecht ist jedoch schon wesentlich älter (vgl. etwa Zetkin 1894) oder Diskussionen der zweiten Frauenbewegung (vgl. etwa Beer 1989)

bzw. dem interaktiven Prozess der Konstruktion von Gender. Auf der symbolischen Ebene wird Herstellung von Geschlecht als sozio-kulturellen Konstruktion mit Hilfe von Kommunikation, (Mode-)Stilen, Verhaltensregeln und Codes betrieben, womit der performative Charakter von Gender und Identität in den Mittelpunkt rückt. Bei der Untersuchung der Prozesse des Doing und Undoing Gender, also der Untersuchung von Kontinuitäten und Brüchen in der Geschlechterkonstruktion im Kontext des Zirkusprojektes, wird sich aber vor allem auf der Mikroebene – der subjektiven Ebene der routinierten Alltagshandlung und-interaktion- bewegt, die verknüpft wird mit der symbolischen Dimension.

3.1.3. Symbolische Produktion von Geschlecht

In der Mehrwert produzierenden bürgerlichen Gesellschaft konnten sich bestimmte Geschlechterstereotypen durchsetzen, wie beispielsweise die irrationale und emotionale Frau und der vernünftige Mann. Im Folgenden gehe ich auf die Arbeit von Pierre Bourdieu ein, um eine Verständnisgrundlage zu erarbeiten, wie Geschlecht auf der symbolischen Ebene hergestellt wird. Pierre Bourdieu zeigt in seinen Arbeiten die Bedingungen unter denen Gesellschaft reproduziert wird. Hauptsächlich beschäftigt er sich mit den Wirkmechanismen symbolischer Gewalt. In seinem Spätwerk „Die männliche Herrschaft“ zieht er den seiner Auffassung nach notwendigen Schluss Geschlecht als konstitutive Kategorie gesellschaftlicher Produktion auszuarbeiten, denn nur mit ihr seien bürgerlich-kapitalistische Gesellschaften wirklich zu verstehen (vgl. Bourdieu 2005). Laut Bourdieu ist Geschlecht das Beispiel schlechthin für symbolische Gewalt. Das vorherrschende Strukturprinzip der gegenwärtigen bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft ist die patriarchale, binär-hierarchische und heteronormative Einteilung der Geschlechter. Dieses beeinflusst das Denken, Fühlen und Handeln der Menschen, ist zentral für den Fortbestand männlicher Herrschaft und zeigt sich in der sozialen Welt, aber auch in den Körpern und dem Habitus der Menschen (vgl. Jäger 2012: 19-22).

Bourdieu zeigt in seinem Buch „Die männliche Herrschaft“ (2005)²⁰ die Wirkungsmächtigkeit von Gegensatzpaaren (stark/schwach, groß/klein, hart/ weich etc.), die geschlechterspezifisch die soziale Wirklichkeit strukturieren. Durch ständiges Klassifizieren und Systematisieren

²⁰ Ausgangspunkt der Überlegungen bieten vor allem Untersuchungen der kabyllischen Gesellschaft.

anhand dieser Dichotomie erscheinen Geschlechterunterschiede als natürlich. Diesen Prozess beschreibt Bourdieu mit dem Begriff der „Nötigung durch Systematizität“. Diese Systematisierungsprozesse begründen ein Herrschaftsverhältnis, das sich inkorporiert bzw. somatisiert. Die männliche Soziodizee²¹, ist aus diesem Grund besonders wirkungsvoll: *„sie legitimiert ein Herrschaftsverhältnis, indem sie es einer biologischen Natur einprägt, die selbst eine naturalisierte gesellschaftliche Konstruktion ist.“* (Bourdieu 2005: 44-45 [Hervorhebung im Original]) Diese Somatisierung des Herrschaftsverhältnisses in Bezug auf Geschlecht legt es nahe, dass Bourdieus Habitus Konzept genutzt und mit ihm das interaktive „doing gender“ (siehe unten) in Verbindung gebracht werden kann. Denn der Habitus ist „zutiefst und unentrinnbar geprägt durch eine soziale Praxis der Klassifikation, die männlich und weiblich als polaren Gegensatz konstruiert; auf der anderen Seite zwingt der Habitus unserem Handeln die ständige Anwendung jener Klassifikation auf“. (Krais/ Gebauer 2002: 49) Der Habitus ist sozusagen gleichzeitig *Opus operatum* – in Form der Inkorporierung der Dispositionen- als auch *Modus operandi* – als Erzeuger der gesellschaftlichen Praxis. Das Konzept des Habitus, als „praktischer Sinn“ und sozialisierte Subjektivität verstanden, hilft damit jene Momente in den Blick zu nehmen, die sich im vorreflexiven Geschmack, in Präferenzen und Gewohnheiten darstellen, also vor allem in der Sphäre des Unbewussten, wo die symbolische Gewalt und männliche Herrschaft zu großen Teilen reproduziert wird.

„Der Prozess, in dem ein geschlechtsspezifischer Habitus erworben wird, lässt sich beschreiben als die ständige Orientierung von Handlungen, Signalen, Wahrnehmungen und so weiter an einem binären Code, bei der ständig ‚die andere‘ von zwei Möglichkeiten des Seins verworfen und aus dem Bereich der eigenen Möglichkeiten ausgeschlossen wird. Frau und Mann werden in ihren Möglichkeiten eingeschränkt, vereinseitigt, abgeschnitten vom Reichtum menschlicher Handlungs- und Erlebnisweisen.“ (ebd.: 50)

Der vergeschlechtlichte Habitus kann nach Bourdieu nicht durch reine Willensanstrengung und befreiende Bewusstseinswerdungsprozesse aufgehoben werden, „weil die Resultate und die Bedingungen ihrer Wirksamkeit in Form von Dispositionen dauerhaft in das Innerste der Körper eingepägt sind.“ (Bourdieu 2005: 73) Dieses Ensemble von Dispositionen wirken vor allem durch die scheinbare Natürlichkeit, die eine die langwierigen Konstruktionsarbeit verdecken, die „systematisch differenzierte und differenzierende Habitus“ hervorbringt (ebd.: 99) und sich in einem bestimmten Verhalten, Körperhaltung, Denk- und Handlungsweise

21 Bourdieu orientiert sich bei dieser Begriffsschöpfung wohl an Leibnizs Theodizee (theos=Gott/ Dike=Gerechtigkeit) an und beschreibt damit die Legitimation einer sozialen Situation mit der Berufung auf eine höhere Gerechtigkeit.

ausdrückt (vgl. ebd.: 91). Die Formen, in denen sich Frauen unterwerfen, sind das Produkt objektiver Strukturen und sie wirken durch die Dispositionen, die sie bedingen und gleichzeitig durch sie reproduziert werden, was aufweist, dass die symbolische Macht nur dadurch wirkt, dass die Unterworfenen sie gleichsam auch konstruieren (vgl. ebd.: 74). Bourdieu versteht die „gesellschaftliche Konstruktion der kognitiven Strukturen“ als „ein System dauerhaft in die Dinge und in die Körper eingepprägter Strukturen“. (ebd.: 76)

Wichtige Orte der Festigung des Herrschaftsverhältnisses zwischen Männern und Frauen sind die Strukturen der Familie, Schule, Bürokratie, Kirche und Medien (vgl. ebd.: 177). Um die Geschlechterverhältnisse wirklich zu verändern, bedarf es nach Bourdieu einer symbolischen Revolution, welche die Wahrnehmungskategorien grundsätzlich verändert. Die symbolische Revolution muss als Transformationsgegenstand vor allem die gesellschaftlichen Produktionsbedingungen der Dispositive begreifen, die den Standpunkt und die spezifischen Klassifizierungs- und Wahrnehmungsschemata der Herrschenden als allgemein akzeptierte und angewendete hervorbringen (vgl. ebd.: 77). Er kritisiert damit theoretische Perspektiven der Postmoderne und Vorstellungen, die Geschlecht als Rollen wahrnehmen, die voluntaristisch in Art der Drag Queens abgelegt werden können: „Diese Dualismen sind tief in den Dingen (den Strukturen) und den Körpern verankert und nicht aus einem bloßen Benennungseffekt hervorgegangen und können daher auch nicht durch einen Akt performativer Magie aufgehoben werden.“ (ebd.: 178) Das Konzept des *doing gender* kann die Inkorporierungsmechanismen der Herrschaftsverhältnisse in Bezug auf Geschlecht genauer präzisieren.

3.1.4. Produktion von Geschlecht auf der Mikroebene

Doing Gender

West/ Zimmermann haben in ihrem paradigmatischen gleichnamigen Artikel „Doing Gender“ (1987) die Begrifflichkeit des „Doing Gender“ geprägt. Für ihre Analyse unterscheiden sie in *sex*, *sex category* und *gender*. Sie verstehen Gender als eine in Alltagsinteraktionen eingebettete, routinierte und sich wiederholende Tätigkeit bzw. Erfüllung der Geschlechterzuschreibungen/*sex category*. *Doing gender* umfasst damit „a complex of socially guided perceptual, interactional and micropolitical activities that cast particular

pursuits as expressions of masculine and feminine 'natures'." (West/Zimmermann 1987: 126)
Gender entsteht sowohl aus sozialen Situationen und legitimiert sie gleichsam wieder.

Für West/Zimmermann ist Gender nicht (nur) eine Rolle, sondern vielmehr eine Master-Identität, die alle sozialen Interaktionen maßgeblich strukturiert. Dabei verstehen West/Zimmermann die sex category als omnirelevant, jede Handlung kann danach bewertet werden. Doing gender beschreibt, dass jedes Handeln dem Risiko der Genderbeurteilung unterliegt. „Doing gender is unavoidable“ (ebd.: 137) ist damit ihr Schluss. Diese Aussage wurde kontrovers diskutiert und in weiteren Aufsätzen auch von ihnen selber relativiert (vgl. West/Fenstermaker 1995). Die Kategorisierung von Menschen in „weiblich“ und „männlich“ erfolgt nicht nach einem ausgearbeiteten Kriterienkatalog, der positiv erfüllt werden muss, sondern in den sozialen Interaktionen eher nach dem Prinzip, des „if-can: Wenn Menschen in eine Kategorie eingeordnet werden können, tu es- außer es gibt gegenläufige Informationen“. (ebd.: 133)

„Doing gender merely involves making use of discrete, well-defined bundles of behavior that can simply be plugged into interactional situations to produce recognizable enactments of masculinity and femininity.“ (West/Zimmermann 1987: 135). Obwohl die Individuen Gender herstellen, tun sie dies in sozialer Interaktion, das Handeln ist ein sozial situiertes. Um erfolgreich zu sein, muss dieses Handeln deshalb situationsangepasst sein. In diesem Sinne müssen bei der Analyse die Konstruktionsprozesse immer kontextualisiert werden.

Auch sie sehen die Naturalisierung als Herrschaftsmittel an und verdeutlichen den Druck auf Individuen sich genderkonform zu verhalten und die gleichzeitige Problematik eines solchen Verhaltens: „If we do gender appropriately, we simultaneously sustain, reproduce and render legitimate the institutional arrangements that are based on sex category. If we fail to do gender appropriately, we as individuals – not the institutional arrangements - may be called to account (for our character, motives, and predispositions).“ (ebd.: 146)

Feminismus kann helfen diese Arrangements zu hinterfragen und soziale Unterstützung bieten für Menschen, die nach Alternativen suchen. Sozialer Wandel geschieht nach ihnen auf institutionellem, kulturellen und der Interaktionsebene (vgl. ebd.: 146f).

Undoing Gender

Deutsch (2007) kritisiert, dass in den von West/Zimmermann angeregten doing gender Ansätzen durch die spezifische Definition von „doing gender“ vorgegeben wird, das immer und überall Geschlecht konstruiert wird und damit das „doing gender“ unveränderbar ist. Obwohl sie durchaus anerkennt, dass in dem „doing gender“ durchaus auch eine Performance realisiert werden kann, die nicht gender-konform ist, so zeigt sich in den Forschungen, dass vor allem die Konservierung der Differenz betrachtet wird. Sie schlussfolgert damit: „Doing gender has become a theory of conformity and gender conventionality“ (Deutsch 2007: 108) anstatt Genderungerechtigkeiten abzubauen. So fordert sie, den Fokus auf die Widerstandsmomente zu legen und damit explizit Prozesse des „undoing gender“ zu untersuchen. Damit stellt sie die Forschungsfragen und -gebiete auf: „when and how social interactions become less gendered, not just differently gendered; (2) the conditions under which gender is irrelevant in social interactions; (3) whether all gendered interactions reinforce inequality; (4) how the structural (institutional) and interactional levels might work together to produce change; and (5) interaction as the site of change.“ (ebd.: 114)

Sie benennt eine Reihe von Faktoren, die dafür sorgen, dass nicht automatisch auf die Genderstereotypen zurückgegriffen wird, etwa die Nähe zu alternativen Rollenbildern und genderstereotyp- kritischen oder der bewusste Versuch Vorurteile abzubauen (vgl. Deutsch 2004: 116).

Degendering

Den Prozess und das Konzept, mit der binären Geschlechterstruktur zu brechen, beschreibt Lorber als degendering. Es geht ihr dabei darum, Gendergrenzen und -Kategorien komplett abzuschaffen, undoing gender ist damit feministische Zielvorstellung (vgl. Lorber 2003: 7). „Das Konzept des degendering beginnt mit der Anerkennung dessen, dass die beiden *gender*, die wir im Alltagsdiskurs und in alltäglichen Interaktionen benutzen – wichtiger noch – auf deren Grundlage unsere soziale Welt aufgebaut ist, dass diese beiden *gender* nicht binär sind, sondern durch die übrigen, wesentlichen Statusmerkmale fragmentiert werden. Wenn wir diese Komplexität gesellschaftlicher Hierarchien anerkennen, können wir die Macht des ständigen *gendering* untergraben, die die binäre *gender*- Struktur aufrechterhält.“ (Lorber 2003: 7f [Hervorhebungen im Original])

Gendergrenzen sollen also verwischt werden, indem die Komplexität anerkannt wird und persönliche Merkmale wie Begabungen frei vom Gender Status behandelt werden, also gender-Neutralität herrscht. Es geht um den bewussten Nicht-Gebrauch von Gender als Organisationsprinzip des sozialen Lebens und so um die Schaffung von gender-Gleichheit (Lorber 2003: 408). „What is socially constructed can be reconstructed, and social relations can be rearranged. A modern social order without gender is possible.“ (Lorber/Farell 1991: 355)

Neutralisierung von Geschlecht

Auch Stefan Hirschauer sieht die Geschlechterdifferenz als eine soziale Praxis an und nicht nur als individuelle oder gar als Merkmal eines Individuums. Er grenzt sich aber von der Omnirelevanz- Annahme von Gender ab (vgl. Deutsch 2007). Stefan Hirschauer betont vielmehr, dass es verschiedene Inszenierungsgrade von Gender gibt, mithin auch andere Klassifikationen, wie etwa Klasse, oder Ethnizität, die in manchen Situationen und Kontexten eher signifikant sind. Er betont also die Relevanz von situationsspezifischen Wahrnehmungen und Erwartungen, die manche Klassifikationen vor anderen Bedeutung beimessen (vgl. Hirschauer 1994: 676). Desweiteren kritisiert er die Auffassung, dass Geschlecht ein kontinuierliches und durchgängiges Phänomen ist und streicht die Diskontinuitäten heraus, indem er Geschlecht als „interaktive Episode“ (ebd.: 677) bezeichnet. „Dass die Geschlechterdifferenz kein Reservat kennt, sondern omnipräsent ist und unberechenbar überall relevant gemacht werden kann, bedeutet nicht, dass dies auch in jeder Situation geschieht“ (Hirschauer 2001: 215).

Damit eröffnet sich eine Perspektive, die die Momente des Bruchs mit der Inszenierung/Konstruktion von Geschlecht in den Blick nimmt und andenken kann. Mit seinem Fokus auf Konstruktionsprozesse der „Geschlechtsneutralität“ wird dazu aufgefordert, „die Geschlechterunterscheidung und ihre Grenzen im Phänomenbereich aufzuspüren, in einer Praxis, die Geschlechter sowohl hervorbringt, zusammensetzt und aufbaut, als auch dekomponiert, ignoriert und verschwinden lässt.“ (ebd.: 209) Undoing gender ist also das „Absehen“ von Geschlechterdifferenz, was bis zu bewussten Formen der Neutralisierungsarbeit gehen kann. Mit seinem Blick auf die „interaktiven Episoden“ fasst Hirschauer nicht nur die soziale Interaktion, sondern auch institutionelle Sozialarrangements.

„Ohne eine solche Aktualisierung der Geschlechterdifferenz, die aus Gelegenheiten situative Wirklichkeiten macht, ereignet sich eher ein praktiziertes ‚Absehen‘ von ihr, eine Art soziales Vergessen, durch die sich die Charakterisierung von Geschlecht als ‚seen but unnoticed feature‘ von Situationen verschiebt: nicht von etwas Notiz zu nehmen, ist selbst eine konstruktive Leistung. Ich schlage vor, sie ‚undoing gender‘ zu nennen.“ (Hirschauer 1994: 678) Undoing gender bedeutet damit, dass für eine gewisse Zeit und an einem gewissen Ort die Geschlechterunterscheidung „ruhengelassen“ wird, Geschlecht vergleichsweise mit anderen zugeschriebenen Kategorien irrelevanter wird.

In ihrem Werk „Le deuxième sexe“ zeigt Simone de Beauvoirs, dass Gender gesellschaftlich produziert wird. Judith Butler ergänzt diese grundlegende Überlegung um die Vorstellung, dass auch das biologische Geschlecht sozialen Zuschreibungen unterliegt. Desweiteren entlarvt sie die „heterosexuelle Matrix“ als zentrales Organisationsprinzip. Das vergeschlechtlichte Habituskonzept von Bourdieu erklärt die gesellschaftlichen Wirkmechanismen der Inkorporierung der bipolaren Ordnung von Geschlecht. Der Ansatz des Doing Gender (vgl. West/Zimmermann 1987), die konstante Herstellung von Geschlecht bzw. die Geschlechterzuschreibung durch routinierte Alltagshandlungen, stellt eine fruchtbare Ergänzung des vergeschlechtlichten Habituskonzepts von Pierre Bourdieu dar. Der in der Kritik am Doing Gender Konzept formulierte Ansatz des Undoing Gender zeigt Widerstandsmomente und Transformationspotentiale von Geschlecht auf. Lorber (2003); Deutsch (2007) und Hirschauer (1994, 2001) leisten Theoriearbeit, mit der nachvollzogen werden kann, wann soziale Interaktionen weniger gegendert sind und Geschlecht nicht mobilisiert und die Konstruktion unterbrochen, sprich Geschlecht neutralisiert und „vergessen“ wird. Ihre Konzepte verwende ich in meiner Arbeit, um zu zeigen bei welchen Darstellungen Geschlecht im Zirkusstück *ReAlice* irrelevant bzw. nicht-omnirelevant wird.

Im nächsten Kapitel schaffe ich eine theoretische Grundlage, um die Meinungsbildungsprozesse innerhalb der Gruppe C3 nachvollziehen zu können. Hierfür stelle ich die Grundzüge der Theorie sozialer Systeme dar und erkläre die Begriffe Norm und Wert, die eine Präzisierung von Bourdieus vergeschlechtlichtem Habituskonzept in Bezug auf inkorporiertes Verhalten, Körperhaltung, Denk- und Handlungsweise darstellen.

3.2.1. Grundzüge Theorie sozialer Systeme

Richard Münch erarbeitet in seinem Buch „Theorie sozialer Systeme“ einen eigenständigen begrifflichen und theoretischen Bezugsrahmen, der sich für empirische Hypothesenbildung eignet. Hierfür verwendet er die strukturell-funktionale Theorie sozialer Systeme von Talcott Parsons, die funktional-strukturelle Theorie Niklas Luhmanns und die Kategorienlehre Max Webers, wobei er das ambitionierte Ziel verfolgt, beklagte Mängel, vor allem die geringe Genauigkeit und Systematik der Theorien Parsons und Luhmanns zu überwinden.²² Im Folgenden werde ich die für meine Arbeit essentiellen Begriffsdarstellungen Münchs zusammentragen. Um soziale Systeme verstehen zu können, stellt er systematisch das Verhalten eines Individuums dar und arbeitet sich sukzessive bis zur Darstellung von Großgruppeninteraktionen vor. Dabei bleibt er auf einer abstrakten Ebene und geht nur beiläufig auf Machtmechanismen in Systemen ein. Ich erweitere die Darstellung von Münchs Begrifflichkeiten, um die Frage, wie sich das Gender von Mitgliedern und die Vorstellung von genderkonformen Verhalten auf soziale Systeme auswirkt, wofür ich mich vor allem auf Bourdieu (2005) und seine Darstellungen zum System Gesellschaft beziehe.

Das Handeln eines Individuums ist für Münch ein nicht triebgesteuertes, mit subjektivem Sinn versehenes Verhalten. Es besteht die Möglichkeit, dass andere dem Verhalten des Individuums einen verschiedenartigen Sinn beimessen, als die/der Handelnde selbst. Münch schlägt desweiteren vor, zwischen vergangenen Ursachen, dem gegenwärtigen Motiv und der zukünftigen Folge der Handlungen zu unterscheiden. Das Motiv einer Handlung begründet sich auf den Werten, Normen, Bedürfnissen und Zielen der handelnden Person. Die empfundenen Werte und Normen wurden meist in Einklang mit der patriarchalen, heterosexistischen Umgebung verinnerlicht. Es handelt sich hier also um die somatisierten symbolisch transportierten Werte der bürgerlich-patriarchalen Gesellschaft (vgl. Bourdieu 2005: 73).

Die realen Handlungsfolgen weichen immer von den erhofften Folgen ab, da eine Handlung immer mehr Folgen nach sich zieht, als vorausgesagt werden kann. Je mehr die Folgen vom Erwarteten abweichen, desto größer ist der Misserfolg einer Handlung. Ist die Handlung ein Misserfolg, das heißt es kommt zu keiner vollständigen Bedürfnissbefriedigung, kann das

²² Um ein eigenständigen Begriffs- und Theoriezusammenhang herzustellen, vermeidet er beispielsweise Parsons Einschränkung auf ein Modell von vier Basisfunktionen, die jedes System erfüllt und Luhmanns Postulat „durch den Äquivalenzfunktionalismus den Kausalfunktionalismus zu ersetzen“ und „den Funktionsbegriff dem Kausalbegriff überzuordnen“ (Münch 1976: 9).

Individuum die Interaktion verzerrt wahrnehmen, bzw. diese verdrängen, die Bedeutung des Motivs anpassen oder erneut versuchen das gewünschte Resultat zu erzielen (vgl. Münch 1976: 12-14). Die patriarchale Gesellschaft diskriminiert auf vielfältige Weise Menschen, wenn diese nicht weiß, zwischen 25 und 45, heterosexuell, männlich und bürgerlich sind. Bedürfnisbefriedigung verläuft entlang der Diskriminierungsachsen. Sexuelle Bedürfnisbefriedigung ist in der patriarchalen Gesellschaft beispielsweise durch die „heterosexuelle Matrix“ (vgl. Butler 1995) strukturiert, die nur eine heteronormative Bedürfnisbefriedigung ermöglicht (Becker-Schmidt/ Knapp 2001: 90f).

Eine Unterkategorie des Handelns ist das soziale Handeln, welches einen einseitigen Vorgang darstellt. Dabei orientiert eine Person ihr Handeln am Handeln einer zweiten Person (vgl. ebd.: 16). Der Habitus, der immer auch vergeschlechtlicht ist, ist bei der Orientierung essentiell (vgl. Kraus/Gebauer 2002: 49). Die handelnde Person, kann die andere Person durch ihre Handlung verletzen, erfreuen oder keine emotionale Reaktion hervorrufen. Die soziale Interaktion ist wiederum eine Unterkategorie sozialen Handelns und beschreibt das sich wechselseitige Orientieren mindestens zweier Handlungspartner_innen. Soziale Interaktionen charakterisieren sich durch den Sinn, den die Partner_innen ihrer Interaktion geben. Wobei der Sinn von den Partner_innen auch unterschiedlich interpretiert werden kann, aber immer in der Erzeugung von Bedürfnisbefriedigung liegt. Eine unterschiedliche Deutung kann zu einem kürzeren Bestehen des Systems führen. Ich gehe davon aus, dass Menschen im Bemühen soziale Systeme nicht zu gefährden, aufgrund des Ziels der Bedürfnisbefriedigung, ihrem vergeschlechtlichten Habitus entsprechend, in sozialen Interaktionen ein gender-konformes Verhalten an den Tag legen.

Sinn einer sozialen Interaktion kann beispielsweise kooperativer, konfrontativer oder austauschender Natur sein. Allgemein kann ein soziales System als die Menge sich aufeinander beziehender Interaktionen definiert werden. Der Fortbestand eines Systems, ausgenommen Freundschaft und Liebesbeziehung, kann auch mit wechselnder Mitgliedschaft der teilnehmenden Interaktionspartner_innen gesichert werden. Außerdem ist es auch möglich, dass Interaktionen pausieren, wenn dies die Identität des Systems nicht gefährdet. Je kongruenter die Sinnbestimmung der Teilnehmenden ist, desto klarer bestimmt sich die Identität des Systems. Die Außengrenzen des Systems lassen sich dann deutlicher definieren. Die Identität eines Systems hat per se nichts mit der Individualität der Mitglieder zu tun, sondern mit ihrer Interaktion (vgl. ebd.: 16, 18-21, 23).

Ein soziales System ist immer von einer Umwelt umgeben. System und Umwelt beeinflussen sich mehr oder weniger wechselseitig, es kommt zum Austausch. In der Umwelt sind kulturelle und andere soziale Systeme enthalten, Persönlichkeitssysteme, Systeme menschlicher Organismen und physikalische Systeme. Das patriarchale Gesellschaftssystem wirkt ständig auf die Individuen ein. Wie natürlich wirkt der in den Körper und in die Psyche dauerhaft eingeschriebene vergeschlechtlichte Habitus (vgl. Bourdieu 2005: 91, 99). Das kulturelle System setzt sich aus Sprache, Werten, Normen, und Theorien zusammen. Teilsysteme des kulturellen Systems sind Religion, Moral, Recht und Wissenschaft. Das kulturelle System festigt mittels symbolischer Repräsentation die männliche Herrschaft (vgl. ebd.: 177). Unter Persönlichkeitssystemen werden Merkmale von Individuen verstanden. Darunter werden individuelle Bedürfnislagen gefasst, die weder einer verbindlichen Vorgabe eines sozialen Systems, noch triebhafter Grundbedürfnisse entsprechen. (vgl. Münch 1976: 36-38) Wobei hier anzuzweifeln ist, dass individuelle Bedürfnislagen außerhalb geschlechtlicher Normierung zu denken sind, sind doch sogar Verhalten, Körperhaltung, Denk- und Handlungsweise geschlechtsspezifisch inkorporiert (vgl. Bourdieu 2005: 91).

Der Sprache kommt eine besondere Funktion zu. Das Symbolsystem der Sprache lässt Individuen ihre Umwelt wahrnehmen. Die Sinnhaftigkeit menschlichen Verhaltens wird über das Einordnen in Kategorien sprachlicher Symbole erzeugt. Individuen werden über Worte identifiziert, beispielsweise als Artist_in, Köchin/Koch oder Techniker_in (vgl. Münch 1976: 37-39). Innerhalb eines Systems gibt es eine Ordnung, die mehr oder weniger streng die Handlungen des Systems strukturiert. Diese Struktur ermöglicht Erwartungen in Bezug auf die eigenen Handlungen und die Handlungen der anderen Systemmitglieder. Die Gesellschaftsstruktur schreibt beispielsweise eine Bipolarität zwischen Frauen und Männern vor. So bietet die bipolare Struktur auf der einen Seite haltgebende Erwartungen, da handlungsweisend, auf der anderen Seite wirkt sie einschränkend (vgl. Krais/ Gebauer 2002: 50) und diskriminierend. Zu unterscheiden ist zwischen kognitiven und normativen Erwartungen. Kognitive Erwartungen lassen erkennen, wie ein Zustand unter bestimmten Voraussetzungen sein wird. Normative Erwartungen verlangen, dass ein bestimmter Zustand eintreten soll. Kommt es zu Erwartungsenttäuschungen, können die Individuen unterschiedlich reagieren. Die Erwartungen können sich der neuen Realität anpassen oder es kann an den alten Erwartungen festgehalten werden. Eine systemische Veränderung, auch in Bezug auf Geschlecht, ist demnach möglich. Wird an der Norm festgehalten, kann sich die Person, die sich non-konform verhalten hat, entschuldigen oder sie wird bestraft, beispielsweise durch Schmälerung sozialer Wertschätzung. Eine Normverletzung kann auch

willentlich übersehen werden, wenn beispielsweise die Normverletzung notwendig ist, um einer anderen Norm zu entsprechen. Enttäuschungen persönlicher normativer Erwartungen können sich vor allem bei undifferenzierten Systemen auch auf einzelne Mitglieder beziehen (vgl. ebd.: 45-47, 51).

Des Weiteren sind die Begriffe Werte und Normen essentiell für meine Analyse. Wir können zwischen individuellen und kollektiven Werten unterscheiden. Kollektive, bzw. sozial geteilte Werte werden von den Interaktionspartner_innen im System eingefordert. Werte sind dabei Handlungsausrichtungen, die einen mehr oder weniger großen Bereich möglicher Handlungen eingrenzen. An dieser Stelle sei noch einmal auf den vergeschlechtlichten Habitus verwiesen. In undifferenzierten Systemen ist der Bereich möglicher Handlungen kleiner als in differenzierten Systemen. Normen definieren die konkrete Umzsetzung allgemeiner Werte. Unabhängig von bestimmten Individuen können so, mit Hilfe von Normen, annähernd enttäuschungsresistente Erwartungen hergestellt werden. Werte und Normen unterscheiden sich je nach Gender (vgl. Bourdieu 2005: 91). Erwartungen stellen die substanziellen Elemente von Interaktionssystemen dar. Bis zu einem gewissen Grad muss ein System deviantes Verhalten integrieren können. Oft wird deviantes Verhalten dem Persönlichkeitssystem, also den individuellen von den Normen abweichenden Dispositionen, eines Individuums zugeordnet (vgl. ebd.: 48-50, 52-54). Verhalten sich Menschen beispielsweise nicht entsprechend der „heterosexuellen Matrix“ werden diese als abweichend oder krank markiert.

Normative Erwartungen sind stärker institutionalisiert und festgeschrieben, wenn sich Dritte außerhalb des Systems affirmativ auf diese beziehen und diese damit anerkennen. Eine unzureichende Institutionalisiertheit normativer Erwartungen führt zu einer Instabilität des Systems. Als Anomie wird der Zustand bezeichnet, in dem eine große Unsicherheit darüber besteht, welche Werte und Normen in einem sozialen System vorherrschen. Konkurrenz, Konflikte und Kämpfe um normative Erwartungen können selbst normativ Erwartungen unterliegen. Der Konflikt ist die schwächste Form eines existierenden Dissens von Interessen. Die Konkurrenz stellt einen nach Regeln folgenden, gewaltlosen Kampf dar (vgl. Münch 1976: 57, 68-72). Der Kampf ist „das Streben, den eigenen Willen gegen einen widerstrebenden anderen, unter Orientierung an den Erwartungen des Verhaltens des Andern, durchzusetzen.“ (Weber [18.] 1964: 138; in: Münch 1976: 68) Münch nähert sich auf unterschiedlichen Wegen dem Begriff der Macht an. Um Macht zu charakterisieren bedient er sich Parsons Vorstellung von Macht, die dadurch gekennzeichnet ist, dass eine Person Dinge

beschließen kann, die andere als verpflichtend und Prinzip ihres Handelns betrachten. Als Definition schlägt Münch die Möglichkeit der Aussprache „negativer Sanktionen“ vor. (ebd.: 88) Normative Erwartungen entstehen zwischen den Polen des Konsens und des Zwangs. Weber unterscheidet vier Formen von Legitimität, die handlungweisend wirken. Nach Weber gibt es eine Legitimität, die auf Tradition beruht. Normative Erwartungen und entsprechende Gesetze werden von den Systemmitgliedern akzeptiert, weil sie als schon immer da gewesen, quasi naturwüchsig akzeptiert werden, wie dies seit dem 18. Jahrhundert mit der aktuellen Geschlechterdifferenzierung der Fall ist. Als zweites unterscheidet Weber die Legitimität durch affektuellen Glauben, die auch als charismatische Herrschaft bekannt ist. Hierbei werden einer Person bestimmte herrschaftliche Attribute zugestanden, die per definitionem männlich sind, die sich auf einem quasi mystischen Geniekult begründen. Als drittes existiert die Legitimität durch Glaube an eine Religion oder Ideologie. Das omnipräsente Patriarchat propagiert die Minderwertigkeit von Frauen. Schließlich kann Legitimität auch auf Legalität beruhen, die sich in offiziellen, rechtmäßigen Übereinkünften, Vorschriften und in Form von Kontrakten manifestiert, die nicht neutral sondern auch herrschaftsförmig und patriarchal sind (vgl. Bourdieu 2005: 177) und mithilfe von Organisationen umgesetzt wird (vgl. ebd.: 77-79, 87, 93).

In den letzten Jahrzehnten kam es zu einer steigenden Differenzierung normativer Erwartungen in westlichen Gesellschaften. In differenzierten Gesellschaften bilden sich neue Kollektive, die Bedeutung traditioneller Wertgemeinschaften nimmt ab. Es kommt also zu einer Verfeinerung und Zergliederung gesellschaftlicher Kollektive. Die spezifische Form der Differenzierung korrespondiert mit den jeweiligen Kollektivstrukturen. Räume, in denen Geschlecht neben anderen Kategorien an Relevanz verliert (vgl. Hirschauer 1994: 676) sind denkbar. Die Summe aller Interaktionsteilnehmenden eines Systems stellt das Kollektiv dar. In Kollektiven gibt es Subkollektive, die sich aus den Sendern und Empfängern bestimmter, gleicher normativer Erwartungen zusammensetzen. Die Solidarität innerhalb eines Systems ist um so größer, je mehr die Teilnehmenden ihre Bedürfnisse im System befriedigen können und nicht auf andere Systeme angewiesen sind (vgl. Münch 1976: 72, 74, 79-80).

3.2.2. Operationalisierung

Die Begriffe Normen und Werte präzisieren das vergeschlechtlichte Habituskonzept von Pierre Bourdieu in Bezug auf geschlechtsspezifisch inkorporiertes Verhalten, Körperhaltung, Denk- und Handlungsweisen. Verinnerlichte Normen und Werte eines Individuums orientieren sich an der Umwelt, die das Individuum umgibt und entsprechen meist bürgerlich-patriarchalen, heterosexistischen Vorstellungen. In der Analyse der Gruppendiskussion untersuche ich welche Normen und Werte in Bezug auf Geschlecht im Kollektiv vertreten werden und welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der Gruppe existieren. Gibt es kollektiv geteilte Werte und Normen, die von den individuellen abweichen? Woher kommen sie? Wie liefen Sozialisations- und Vermittlungsprozesse ab? Wie wird mit Normabweichendem Verhalten umgegangen?

3.3. Grundzüge Dramentheorie

Für die Videoanalyse erarbeite ich mir im Folgenden ein theoretisches Instrumentarium. Hierfür stelle ich theaterwissenschaftliche Grundbegriffe dar und verknüpfe diese, wie bereits oben mit den systemtheoretischen Begriffen geschehen, mit feministischer Theorie. Danach erläutere ich die Operationalisierung der vereinten Theoriestränge.

3.3.1. Nachahmung, Reinigung, Dramaturgie

Im Folgenden vertiefe ich theaterwissenschaftliche Überlegungen zum Verhältnis von Bühne und Publikum, wobei ich mich auf zwei Haupteinführungswerke zur Theaterwissenschaft vornehmlich auf die Darstellungen von Erika Fischer-Lichte (2010) und Christopher Balme (2014) beziehe. Ich leiste grundlegende Begriffsarbeit, indem ich die Begriffe Mimesis, Poiesis, Katharsis und im Detail Aisthesis beschreibe, die nach Aristoteles (ca. 330 v.d.Z.) das Theater ausmachen.

In seiner *Poetik* (ca. 330 v.d.Z.) beschäftigt sich Aristoteles mit der Dramaturgie von Theaterstücken. Zentral sind für ihn die Begriffe *mimesis*, *poiesis* und *katharsis*. Der Begriff Mimesis hilft beim Verständnis aller Künste. Für die Bühne bedeutet Mimesis den Modus der Nachahmung. Platon ging davon aus, dass jede künstlerische Darstellung die Realität verfälscht wiedergebe, da diese nicht die Dinge selbst, sondern nur die Vorstellung von den Dingen wiedergeben werde. Platon wirft damit den Künsten vor unwahr zu sein und das Publikum zu täuschen. Aristoteles sieht den mimetischen Charakter der Künste als weniger problematisch, sei der Nachahmungstrieb den Menschen doch ureigen. Diese beiden gegensätzlichen und dennoch nicht ausschließenden Auslegungen des Mimesisbegriffs, die pejorative Auslegung von Platon und die affirmative Auslegung Aristoteles, stellen den wichtigsten Diskussionsrahmen der Theatertheorie dar. Im 20. Jahrhundert ist in der Theaterpraxis und der an sie gekoppelten Theorie die Tendenz erkennbar ein Theater abseits der Repräsentation und Nachahmung, sondern vielmehr der unmittelbarer Erfahrung, zu schaffen (Balme 2014: 49-52). So schafft die Künstlerin Valie Export 1968 in ihrem „Tapp- und Tastkino“ erst im Kontakt mit dem Publikum ihr Kunstwerk. Die Künstlerin forderte ihr Unbekannte auf der Straße auf ihre mit einem Karton verhüllten Brüste mit beiden Händen zu ertasten. Ihr Ziel war es die sexuelle Revolution voranzubringen. Hier wurde nicht Erdachtes nachgeahmt, sondern etwas Neues geschaffen (vgl. Medienkunstnetz).

Unter dem Begriff *Poiesis* kann eine Diskurstradition subsummiert werden, die Fragen zur Dramaturgie beantwortet. Bekannt sind die aristotelischen Einheiten: Handlung, Zeit und Ort. Die Charaktere sollen zur Erkenntnis fähig sein. Die aristotelische Dramentheorie wurde im 20. Jahrhundert von Brechts Theorie des Epischen Theaters, das sich vom dialogischen, mimetischen Drama abwendet und von anti-diegetischen Tendenzen beispielsweise eines Antonin Artaud infrage gestellt. Der völlige Verzicht auf Diegesis, bzw. Handlungen wird auch in Happenings und Performances angestrebt (vgl. Balme 2014: 53-55). In der *Poetik* wird die katharsische Wirkung von Tragödien als Furcht oder Mitleid erzeugend beschrieben. Das Publikum erlebe während der Aufführung eine psychodynamische Affektentladung und erfahre dadurch eine heilende Wirkung. Mit Normen und Werten brechende Kunst kann beispielsweise bewirken, dass Menschen ihre Wut über bestehende Verhältnisse durch die Rezeption der Kunst entladen und dann nicht mehr das Bedürfnis haben, ihren Unmut politisch zu artikulieren. So ist es denkbar, dass auf der Bühne mit heterosexistischen Vorstellungen gebrochen wird und das Publikum diese Darstellungen genießt, weil unterdrückte Anteile in ihnen hier wenigstens ansatzweise gelebt werden dürfen, jedoch nicht dafür kämpft diese Anteile wirklich zu befreien und auch in der eigenen Lebensrealität zu

leben. So gibt es beispielsweise eine lange Tradition der Travestie. Doch was auf der Bühne beklatscht wird, wird im Alltag unterbunden. In der Theatermoderne wurde das Identifikationsgebot infrage gestellt, beispielsweise vom politischen Theater, das eine maximale Publikumsbeteiligung oder eine Distanzierung wie bei Brecht anstrebte (vgl. ebd.: 55-58). Die Wahrnehmungsebene (Aisthesis) werde ich im Folgenden ausführlich beschreiben (vgl. Fischer-Lichte 2010).

3.3.2. Wahrnehmungsebene (Aisthesis)

Vier Aspekte sind maßgeblich für das Wahrnehmen einer Aufführung. Diese sind die leibliche Ko-Präsenz von Publikum und Darstellenden, die Flüchtigkeit von Aufführungen, die Entstehung von Bedeutungen und die Ereignishaftigkeit bzw. die Erfahrung des Publikums. Ihre Darstellungen können entsprechend einem weitgefassten Theaterbegriff für das Genre Zirkus angewendet werden (vgl. ebd.: 8).

Zunächst sind Aufführungen von Inszenierungen zu unterscheiden. Es ist die leibliche Ko-Präsenz der Darstellenden und der Zuschauer_innen, die die Aufführungen strukturiert. Dabei wirkt sich das Verhalten der Darstellenden auf das Verhalten der Zuschauer_innen aus und andersherum. Die Partizipation von Zuschauer_innen macht das Stück zu einem sozialen Prozess (vgl. ebd.: 26-27, 30).

Bemerkenswert ist auch die Flüchtigkeit von Aufführungen, die in der Räumlichkeit, Körperlichkeit und Lautlichkeit der Stücke ihre Grundlage findet. Der spezifische Aufführungsraum gestaltet das Verhältnis von Darstellenden und Publikum. Jeder Raum strahlt eine durch Licht, Objekte, Geräusche und andere Elemente hervorgerufene, bestimmte Atmosphäre aus. Wobei das Publikum die Atmosphäre noch verstärken kann (vgl. ebd.: 34-36). Die Körper der Schauspieler_innen nehmen eine zentrale Rolle in der Wahrnehmung des Publikums ein. Die Körper der Schauspieler_innen können auf zwei Weisen wahrgenommen werden. Entweder als der tatsächliche Körper der darstellenden Person, Erika Fischer-Lichte nennt das den phänomenalen Leib, oder als Körper der dargestellten Figur, was Erika Fischer-Lichte den semiotischen Körper nennt. Bei Shakespeare spielten Männer die Frauenrollen. Der phänomenale Leib war männlich, der semiotische Körper weiblich. Historisch wurde von vielen Theaterschaffenden und Theoretiker_innen die Auffassung geteilt, dass die Darbietung

von abstrakten Inhalten die Entkörperlichung der konkreten Darstellenden voraussetzt. In den letzten 200 Jahren reichten die programmatischen Forderungen vom Verschwinden des realen hinter den dargestellten Körper (traditionelles Theater) bis zur Zurschaustellung des realen Körpers (vor allem seit den 1960er Jahren)²³. Die Ebenen phänomenaler Leib und semiotischer Körper sind untrennbar miteinander verknüpft. Es ist möglich, dass ein_e Schauspieler_in nur im eigenen Körper wahrgenommen wird. Es ist jedoch nicht denkbar, dass das Publikum eine_n Schauspieler_in unabhängig vom eigenen Körper nur als Darstellung wahrnimmt. Die Präsenz ist ein weiterer die Körperlichkeit definierender Begriff. Darsteller_innen können schwach präsent, also nur anwesend, oder stark präsent sein, wenn sie die ungeteilte Aufmerksamkeit des Publikums auf sich ziehen. Die Präsenz kann sich auch zu einer Radikalität steigern, wenn von der/dem Darstellenden eine Energie ausgeht, die als eine im Raum zirkulierende transformatorische Kraft das Publikum affiziert (vgl. ebd.: 38-42, 45-48). Bemerkenswert ist, dass Frauenrollen in den meisten Bühnenstücken stereotypen Vorstellungen von Schwäche, Abhängigkeit und Emotionalität entsprechen. Frauencharaktere sind dadurch oft weniger präsent, als die von Männern. Die Lautlichkeit von Stücken wird in Analysen oft unterschätzt, obwohl Aufführungsorte nicht nur Schauräume sind (theatron), sondern auch Hörräume (auditorium). Die Stimme von Darstellenden birgt versteckte Informationen in Bezug auf Alter, Gender und Herkunft (vgl. ebd.: 48-54). Die Präsenz und die Lautlichkeit bergen die Möglichkeit Gender zu dekonstruieren. So könnten Darstellerinnen mehr Raum einnehmen und mit voller Kraft sprechen.

Bedeutungen entstehen während der Aufführung und sind keine feste Größe. Die einzelne Zuschauerin generiert individuelle Bedeutung, die nicht vorhersehbar ist. Gemachte Erfahrungen strukturieren die individuellen Assoziationen mit dem Gezeigten. Es gibt keine allgemein gültige Wahrnehmungskette, die im Vorhinein antizipiert werden könnte. Die Gegenwart der realen Körper auf der Bühne kann die Aufmerksamkeit von den dargestellten Körpern abziehen. Es kommt zu Wahrnehmungssprüngen zwischen dem Realen und dem Verkörperten, die je nach individueller/m Zuschauer_in zu unterschiedlichen Zeitpunkten

23 Die Theoretiker des 18. Jahrhunderts forderten, mit Verweis auf die Unzulänglichkeit der menschlichen Natur, den phänomenalen Leib hinter dem semiotischen Körper verschwinden zu lassen. Das Erleben des phänomenalen Leibes wurde von traditionellen Kritiker_innen als trivial verstanden und abwertend als „zirkushaft“ und „vulgär“ bezeichnet. Das Zeigen der individuellen Körperlichkeit der Darstellenden könne nur dem unkultivierten Publikum gefallen. Andere Theoretiker der Zeit zeigten auch positive Effekte, die das Wahrnehmen des phänomenalen Leibes mit sich bringe. Das gleichzeitige Wahrnehmen des phänomenalen Leibes und des semiotischen Körpers könne durch hohe affektive Übertragung zu einer Katharsis des Publikums führen. Brechts Verfremdungseffekt (1935-1941) arbeitet maßgeblich mit dem semiotischen Körper, mit dem Ziel eben keine Katarsische Reinigung herbeizuführen. Die Zuschauer_innen sollten sich nicht mit den Charakteren identifizieren und mit emotionaler Distanz Handlungsalternativen ersinnen. Seit den 1960er wird verstärkt auf das Spannungsverhältnis zwischen phänomenalen Leib und semiotischen Körper verwiesen (vgl. Fischer-Lichte 2010: 37-43).

stattfinden (vgl. ebd.: 54-59). In einigen Bühnenstücken werden diese Wahrnehmungssprünge für das Infragestellen von Gender genutzt, so beispielsweise im Stück „die Lächerliche Finsternis“ Wolfram Lotz, uraufgeführt am 06.09.2014 im Akademietheater Wien unter der Regie von Dusan David Parizek. Die vier männlichen Hauptcharaktere werden von vier Frauen verkörpert. Die Zuschauer_innen können entweder die Darstellenden als männliche Figuren wahrnehmen oder als Frauen. Die Wahrnehmungssprünge machen die Kritik des Autoren an der männlichen Dominanz im Theater erfahrbar (vgl. Missbach 2014).

Aufführungen zeichnen sich durch ihre Ereignishaftigkeit aus. Die fünf Merkmale der Ereignishaftigkeit sind: der autopoetische, sich selbst erzeugende Charakter; die unwiederbringliche Einmaligkeit; die subjektive Wahrnehmungs- und Interpretationsweisen; die soziale Aushandlung und die erlebte Schwellenerfahrung der Zuschauer_innen. In Anlehnung an die Ritualforschung können drei Phasen der Schwellenerfahrung herausgestellt werden: zunächst die Trennungsphase, in der sich die/der Zuschauer_in gedanklich für einige Zeit von ihrem/seinen Leben entfernt. Die Schwellen- und Transformationsphase in der neue Erfahrungen gemacht werden können. Und schließlich die Inkorporationsphase, in der die „Transformierten“ in ihrer veränderten Identität wieder in ihr altes Leben aufgenommen werden. Die Schwellenerfahrung kann zu einem veränderten Bewusstsein in Bezug auf das Selbst und die Außenwelt führen und mit starken lustvollen oder auch quälenden Empfindungen einhergehen. Auf der Bühne können neue Zuschreibungen von Gender oder das Neutralisieren von Geschlecht erfahrbar gemacht werden. Auch wenn die Aufführung eine Schwellenerfahrung darstellt, hält der Zustand der Transformation wahrscheinlich oft nur für die Dauer der Aufführung. Nur im Einzelfall lasse sich nachvollziehen, ob die/der Zuschauer_in eine langfristige Transformation der eigenen Werte, Selbst-, Fremd- und Weltwahrnehmung durchlaufen habe. Bei künstlerischen Aufführungen, im Gegensatz beispielsweise zu politischen, stellt die erlebte Schwellenerfahrung oft das Ziel selbst und nicht den Weg zum Ziel dar (vgl. ebd: 59-65). Die Schwellenerfahrung könnte beispielsweise ein noch nicht bekannter, andersartiger Umgang mit Gender oder Sexualität sein, der auf der Bühne gezeigt wird und starke Gefühle in der Zuschauer_innen auslöst. Für einige der Zuschauer_innen dehnt sich der emotionale Prozess eventuell bis zu einer Transformation aus, der die eigenen Lebenspraxen infrage stellt und diese ändern kann.

3.3.3. Operationalisierung

Für feministisch-emanzipatorischen Zirkus stellt sich also die Frage, wie Darstellungen aussehen müssen, damit das Publikum eine Schwellenerfahrung macht und ggf. eine Transformation durchläuft und nicht nur katharsisch gereinigt wird. Von Zuschauerin zu Zuschauer wird dies unterschiedlich sein. Die Künstler_innen können mit unterschiedlichen Mitteln versuchen Schwellenerfahrungen in den Zuschauer_innen hervorzurufen. In der Aufführungsanalyse werde ich untersuchen, mit welchen Mitteln das Zirkuskollektiv versucht Schwellenerfahrung im Publikum auszulösen. Hierfür gehe ich der Frage nach, inwiefern das Zirkuskollektiv mimetisch arbeitet, was sie und wie sie es nachahmen. Gibt es Stellen, in denen das Ziel der Entfremdung verfolgt wird? Gibt es Stellen, an denen sie sich bemühen gemeinsam mit dem Publikum etwas Neues zu schaffen?

Erika Fischer-Lichte beschreibt zwei Arten von Analyseansätzen: den phänomenologischen und den semiotischen Ansatz (vgl. Fischer-Lichte 2010: 81-88). Den phänomenologischen Ansatz werde ich nur beiläufig verwenden, weil sich dieser mit den oben beschriebenen Erfahrungen des Publikums, dem energetischen Feld einer Aufführung und den Reaktionen der Zuschauer_innen beschäftigt, die ich nur ansatzweise nachvollziehen kann. Die Informationen, die mir durch die Videoaufzeichnung zugänglich sind, können vor allem mit dem semiotischen Ansatz nachvollzogen werden, der sich auf die Erzeugung von Bedeutung bezieht. Bei diesem Ansatz wird alles Gezeigte als ein Zeichen gedeutet. Es sind Zeichen, die den Zuschauer_innen aus dem alltäglichen Leben bekannt sind. Für meine Analyse verwende ich die von Fischer-Lichte vorgeschlagenen zu analysierenden Zeichen (Geräusche, Musik, Worte, Laute, Mimik, Gestik, Körperhaltung, Bewegung im Raum, Maske, Frisur, Kostüm, Dekoration, Requisiten und Beleuchtung) (vgl. Fischer-Lichte 2010: 84) und erweitere diese um das für den Zirkus spezifische Kriterium des technischen Könnens. Ich gehe der Frage nach, wie mit Hilfe von Kostümen, technischem Können usw. Geschlecht auf der Bühne reproduziert, kritisiert und ruhen gelassen wird.

3.4. Methoden

In meiner Arbeit werden verschiedene Methoden der qualitativen Sozialforschung benutzt, die sich aus den einzelnen Erkenntnisschritten entwickelt haben. Qualitative Methoden zeichnen

sich durch ihre Offenheit für interpretative, nicht-standardisierte Verfahren aus²⁴. Die Informations- und Datenerfassung ergab sich aus einer Literaturrecherche, einer Gruppendiskussion (vgl. Flick 2011: 186) und einer Aufführungsanalyse (vgl. Fischer-Lichte 2010) des Zirkustheaterstückes, die den Schwerpunkt meiner Arbeit darstellt. Ich stelle der Aufführungsanalyse die Analyse der Gruppendiskussion voran, weil mir die Analyse der Gruppendiskussion ermöglicht, die geteilten Normen und Werte des Zirkuskollektivs in Bezug auf Geschlecht zu verstehen. Die Gruppe arbeitet basisdemokratisch. Entscheidungen über Geschichte und Dramaturgie werden im Plenum beschlossen. Des Weiteren führt die Gruppe emotionale und philosophische Diskussionen, die die Einstellungen der Mitglieder und damit auch ihre Bühnen-Performances beeinflussen. Ich versuche damit nachzuvollziehen welche strukturellen Gegebenheiten vorliegen müssen, damit eine Zirkusgruppe Geschlecht dekonstruierende Darbietungen zeigt. Mithilfe der Gruppendiskussion zeige ich die Möglichkeiten und Schwierigkeiten in Bezug auf Gender-Dekonstruktion innerhalb des Genres zeitgenössischer Zirkus. Meiner Auffassung nach ergänzen sich die beiden Teile sehr gut. Die Aufführungsanalyse gibt dann detailliertere Auskünfte, wie eine Geschlechtsneutralisierende oder -dekonstruierende Praxis im Konkreten aussehen kann.

3.4.1. Beobachten und Teilnehmen

Die von mir verwendeten Methoden der Gruppendiskussion und der Aufführungsanalyse reflektierte ich vor deren Durchführung auf meine Befangenheit und versuchte, mich durch Reflexionsprozesse von eben dieser zu distanzieren. Es war mir ein Anliegen, die Arbeit der Gruppe nicht zu beschönigen, sondern sie in ihrer Widersprüchlichkeit und in ihren Schwachstellen zu begreifen. Hat doch die Arbeit die praktische Funktion, mir und Interessierten gut funktionierende Dekonstruktionsarbeit auf der Bühne zu veranschaulichen und am konkreten Beispiel Verbesserungsmöglichkeiten aufzuzeigen. Meine feministische Identität wog über große Strecken des Verfassens mehr als meine Identifikation mit der Gruppe, ausgenommen die Intensivprobe- und Aufführungsphase im Mai und Juni 2014. In der Arbeit habe ich mich dafür entschieden, mich so weit wie möglich als Forschende und nicht als Beforschte zu betrachten und eine größtmögliche Distanz zum Untersuchungsgegenstand einzunehmen, in dem ich mich bei der Gruppendiskussion stark zurückhielt und die Analysekategorien für die Aufführungsanalyse aus meinem bereits

²⁴ Vgl. dazu Flick, Uwe (2011): Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung. 4. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

vorhandenem Wissen und aus der Theorie heraus entwickelte. Dabei verfolgte ich das Ziel, nachprüfbar Ergebnisse anhand von ausgewählten Kategorien zu erzielen und eine größtmögliche Reliabilität zu gewährleisten.

Gleichzeitig bin ich als Vertreterin des verstehenden Paradigmas ohnehin der Auffassung, dass es eine komplette Unbefangenheit und Objektivität in der Wissenschaft nicht geben kann und dass Forscher_innen immer auch selbst Teil des von ihnen erforschten Gegenstandes sind (vgl. Dackweiler 2004: 47, 57). Ohne meine Nähe zum Feld wären mir viele Untersuchungsräume und damit Erkenntnisse verschlossen geblieben. Ich bin der Meinung, dass ohne mein durch Erfahrungen auf und hinter der Bühne gewonnenes Wissen über die „Lebenswelt Zirkus“ viele Aussagen und Beobachtungen in ihrer Widersprüchlichkeit nicht nachvollziehbar gewesen wären.

Meinen ethischen Ansprüchen versuchte ich, gerecht zu werden, indem ich im Februar 2014 das Einverständnis meiner Kolleg_innen erbat und ihnen meine Vorgehensweise im Detail erklärte. Ich versicherte ihnen, ihre Aussagen zu anonymisieren und ihnen die Arbeit vorzulegen, bevor ich diese einreichte. Des Weiteren erklärte ich meine Absicht, die Arbeit nicht zu veröffentlichen, oder sie erneut um Erlaubnis zu bitten und ihnen bei Interesse die Ergebnisse in einem Vortrag zu erläutern.

3.4.2. Gruppendiskussion

Die Offenheit für interpretative, nicht-standardisierte Verfahren ist charakteristisch für qualitative Sozialforschung²⁵. Die Gruppendiskussion ist eine qualitative Methode, bei der eine Mehrzahl von Personen befragt werden (vgl. Flick 2011: 186). Der grundlegende Gedanke der Gruppendiskussion ist es, durch wechselseitige Stimulation das wesentlich Gemeinte zur Sprache zu bringen. Dies wird im Gegensatz zu anderen, standardisierten Umfrageverfahren durch die hohe Realitätsnähe der Situation und die Spontaneität der Aussagen gewährleistet. Die Gruppendiskussion stellt jedoch kein einheitliches Verfahren dar. Die „Gruppe“ verkörpert das Untersuchungsarrangement (vgl. ebd.). Die Methode der Gruppendiskussion ermöglicht es, subjektive Interpretationszusammenhänge fassbar zu machen, die im argumentativen Austausch innerhalb der Diskussion sichtbar werden. Durch

²⁵ Vgl. dazu Flick, Uwe (2011): Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung. 4. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

die offene Struktur der Diskussion ist es den Diskutant_innen möglich, ihr eigenes Relevanzsystem und die konkreten Diskussionsthemen anhand der vorgegebenen Fragen selbst zu bestimmen. Diese orientierten sich bei der geführten Gruppendiskussion an den für die Lebenswelt der Artist_innen relevanten Bereiche. Ein kollektiver Reflexionsprozess wurde in Gang gesetzt. Das C3-Kollektiv nahm die Methode der Gruppendiskussion gut an, wahrscheinlich aufgrund der strukturellen Nähe zu den dem Kollektiv geläufigen Gruppengesprächen („Plena“). Bei der Gruppendiskussion haben die Beiträge von Männern einen größeren Raum eingenommen als die Beiträge von Frauen, wobei zu bemerken ist, dass weniger Frauen bei der Diskussion beteiligt waren.

Die Gruppendiskussion wurde während einer Intensivprobewoche am 28.05.2014, zwei Wochen vor der Premiere des Zirkusstücks *Brainsquatting*, durchgeführt. Trotz eines dichten Probeplans wurde zuvor im Plenum beschlossen, der Gruppendiskussion einen vergleichsweise großen zeitlichen Rahmen von zwei Stunden zu geben. Hier ist die Aufgeschlossenheit des Kollektivs für den Themenbereich zu erkennen. Es beteiligten sich alle anwesenden Artist_innen (sieben Männer, drei Frauen und zwei Moderatorinnen; zwei weibliche Mitglieder waren aufgrund von Lohnarbeit verhindert). Die Grundstruktur der Gruppendiskussion und die den Redefluss unterstützenden Fragen habe ich gemeinsam mit Maria Lisa Pichler erarbeitet, die die Ergebnisse der Gruppendiskussion für ihre Bachelorarbeit "Subversive Körperpolitiken im zeitgenössischen Zirkus"²⁶ auswertete. Die Arbeiten ergänzen sich auf eine spannende Art. Maria Lisa Pichler untersucht die veränderten individuellen Selbstverhältnisse der Künstler_innen. Diese Masterarbeit fokussiert hingegen auf die Gruppenprozesse und den künstlerischen Output. Gemeinsam führten wir eine schwache Moderation. Um der Gruppendynamik und der gruppeninternen Relevanzsetzung freien Raum zu lassen, intervenierten wir nur beim Stocken des Redeflusses (insgesamt neun Mal innerhalb von 90 Minuten während des ersten Themenblocks). Einleitend initiierten wir vor Beginn der Diskussion ein Spiel, in dem die Artist_innen in klischeehafte Rollen des traditionellen Zirkuses schlüpfen, wie in die Rolle des Zirkusdirektors, der Seiltänzerin, des Dompteurs und der Trapezartistin. Dieses Spiel sollte klischeehafte Geschlechterdarstellungen im traditionellen Zirkus aufdecken und im Weiteren als Grundlage für den Vergleich mit der eigenen Arbeit dienen. Die durchgeführte Gruppendiskussion war grob in zwei Themenblöcke gegliedert, wobei ich mich in dieser Arbeit fast ausschließlich auf den ersten Block beziehe: Im ersten Themenblock ging es um die Möglichkeiten, Geschlechter- und

26 Die Arbeit wurde unter Betreuung von Dr.ⁱⁿ Gundula Ludwig am Institut für Politikwissenschaft der Universität Wien verfasst und am 17.09.2014 eingereicht.

Körperkonstruktionen durch die kollektive Arbeit zu hinterfragen und zu neutralisieren, sowie um die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung innerhalb der Gruppe. Im zweiten Themenblock wurde die Frage diskutiert, welche Rolle der Körper im persönlichen künstlerischen Ausdruck spielt und wie sich die eigene Wahrnehmung durch die Arbeit im Zirkuskollektiv verändert hat. Den Diskutant_innen war bewusst, dass die Gruppendiskussion die empirische Grundlage für meine Masterarbeit sowie für die Bachelorarbeit von Maria Lisa Pichler lieferte. Vom Kollektiv wurde die Diskussion als Raum genutzt, erstmals eine die ganze Gruppe umfassende Reflexion von Geschlecht und Körper zu führen. Interessanterweise empfand ich meine eigene Rolle innerhalb der Diskussion als wenig ambivalent: Trotz meiner Mitgliedschaft im Kollektiv verspürte ich selten das Bedürfnis, die Diskussion zu beeinflussen, und ich fühlte mich in meiner Rolle als Moderatorin, die die Gesprächsdynamik möglichst wenig beeinflusste, sehr wohl.

3.4.3. Auswertung der Gruppendiskussion

Die Gruppendiskussion (insgesamt 120 Minuten; 90 Minuten zum ersten und 30 Minuten zum zweiten Themenkomplex) wurde zunächst vollständig transkribiert²⁷ und anonymisiert²⁸. Die Auswertung erfolgte in mehreren Schritten: Zunächst wurde das gewonnene Material gesichtet, danach thematisch gruppiert („Verkleiden/Bühnenrollen“, „feministische Aneignung“ und „kollektive (Körper-)Praxen innerhalb der Gruppe“) und schließlich auf mein Erkenntnisinteresse hin strukturiert (Kollektivstruktur, Aushandlungsprozesse, Kritik des Kollektivs, konkrete Umsetzung und Handlungsbedarf). Meine Erfahrung als aktives Mitglied des Zirkuskollektivs ließ ich so weit wie möglich außer acht. Die Aussagen der einzelnen Mitglieder versuchte ich nicht mit dem mir bekannten Kontext ihrer Lebens- und Arbeitsrealitäten in Verbindung zu bringen, um der möglichen Problematik einer fehlenden kritischen Distanz entgegenzuwirken. Ich empfand die gemeinsame Arbeit mit Maria Lisa Pichler als fruchtbar. Obwohl wir das Material in Bezug auf verschiedene Fragestellungen hin auswerteten und uns so auch für unterschiedliche thematische Aspekte interessierten, war die

27 Zur besseren Lesbarkeit habe ich die in dieser Arbeit zitierten Diskussionspassagen teilweise geringfügig verändert. Einige Wort- und Satzabbrüche sowie „Ähs“ wurden gestrichen.

28 Um einen Raum der Reflexion zu schaffen, wo trotz der für einige Beteiligte irritierenden Anwesenheit meines Diktiergeräts ein freies Sprechen möglich ist, habe ich den Mitgliedern des C3-Kollektivs ihre Anonymität zugesichert. Wenn dies für die Analyse relevant ist, nenne ich das Gender der/des Diskutant_in. Die Anonymisierung der „Beforschten“ dient des Weiteren dazu, „das Unbehagen, über andere zu sprechen, ohne die Möglichkeit direkten Einspruchs einzuräumen, [abzumildern]: Sie ermöglicht die (letztlich illusorische) Ausflucht, nicht über eine „wirkliche Person“, sondern lediglich über die Protagonist_in eines Textes zu sprechen“ (Schirmer 2010: 76).

gemeinsame Arbeit hilfreich, unterschiedliche Lesarten zu testen, eigene Vorannahmen kritisch zu reflektieren und Aspekte zu erfahren, die uns zunächst entgangen waren (zu den Vorteilen gemeinsamer Interpretation vgl. auch Schirmer 2010: 77).

3.4.4. Aufführungsanalyse

Im zweiten Abschnitt des Hauptteils analysiere ich die Videoaufnahme des ersten Stückes *ReAlice* des C3-Kollektivs. Zunächst stelle ich das zahlenmäßige Geschlechterverhältnis auf der Bühne dar, um einen Überblick darüber zu geben, wie viele Frauen und Männer in welchen Disziplinen vertreten sind. Damit möchte ich zeigen, ob es vergeschlechtlichte Tendenzen auf der Bühne gibt. Gibt es bestimmte Disziplinen, die eher von Frauen oder eher von Männern ausgeführt werden? Dafür führe ich Anhand der Videoaufnahme vom 03.06.2013 eine semiotische Aufführungsanalyse nach Erika Fischer-Lichte durch (vgl. Fischer-Lichte 2010: 84-88). Bei diesem Ansatz wird alles Gezeigte als ein Zeichen gedeutet, das etwas repräsentiert. Für meine Analyse verwende ich die von Fischer-Lichte vorgeschlagenen zu analysierenden Zeichen (Geräusche, Musik, Worte, Laute, Mimik, Gestik, Körperhaltung, Bewegung im Raum, Maske, Frisur, Kostüm, Dekoration, Requisiten und Beleuchtung). Die Zeichen Abstand und Beziehungen der Darstellenden zueinander (vgl. Fischer-Lichte 2010: 84) haben sich als nicht relevant erwiesen. Diese verwende ich nicht für meine Analyse. Ich erweitere die Zeichen um das für den Zirkus spezifische Kriterium des technischen Könnens.

Die Aufführungsanalyse ähnelt der Inhaltsanalyse nach Mayring. Nach Mayring ist das Ziel einer Inhaltsanalyse die systematische Erfassung eines ausgewählten Kommunikationsmaterials. Nach ihm soll am Anfang das Material in seinem Kommunikationszusammenhang verstanden werden (vgl. Mayring 2008: 468, 471). Hierfür stelle ich den Entstehungsprozess, inhaltlich-ästhetische, sowie ideologische Grundsätze des Zirkuskollektivs in Kapitel zwei und vier dar. Dem Grundsatz der Reliabilität und der Regelgeleitetheit komme ich nach, indem sich die Fragestellungen meiner Inhaltsanalyse aus der Theorie des Undoing Gender ableitet. Die Literaturrecherche und die Analyse der Gruppendiskussion brachten nachvollziehbare Analyse- und Kategorieeinheiten hervor. Ich frage danach, an welchen Stellen Weiblichkeit anders dargestellt wird und an welchen Stellen Gender neutralisiert wird (vgl. Bourdieu 2005, vgl. Lorber 2003, vgl. Hirschauer 2001).

3.4.5. Auswertung der Aufführungsanalyse

Zunächst habe ich das Material zweimal durchgesehen und eine zusammenfassende Inhaltsanalyse durchgeführt, indem ich wesentliche Inhalte komprimiert dargestellt. Dies beinhaltet auch einen zahlenmäßigen Überblick über die Geschlechterverhältnisse auf der Bühne. Da die Analyse nicht während der Aufführung, sondern im Nachhinein durchgeführt wurde, konnte ich stellenweise nicht alle von Erika Fischer-Lichte vorgeschlagenen Aufführungszeichen, beispielsweise die Stimmung im Saal, berücksichtigen. Für die Analyse habe ich fünf Tabellen angefertigt, die nach der dritten Durchsicht des Materials endgültig feststanden. Diese Tabelle umfasste auf der y-Achse die angepassten Zeichen von Erika Fischer-Lichte und auf der x-Achse die zu analysierenden Figuren und Figurengruppen, die ich in *Frauen üben „männliche“ Tätigkeiten aus, von Normen abweichende weibliche Körper, das Kindliche, das Androgyne* und *das Wesenhafte* (siehe Anhang) gruppierte. Dabei habe ich die Figuren jeweils in die Gruppe eingeteilt, der sie am meisten entsprechen. Auf der x-Achse gab es des Weiteren eine Spalte für Deutung und für den Theoriebezug. Die Aufnahme wurde zu großen Teilen in einer Totalen gedreht. Stellenweise sind die Bilder gestört oder verwackelt, was meine Arbeit jedoch nicht weitgehend behinderte, da die Störungen nur von kurzer Dauer waren und mir weitaus mehr Zeichen im Videomaterial zur Verfügung standen, als ich analysieren konnte.

Im folgenden Hauptteil erörtere ich, unter welchen Bedingungen und durch welche konkreten Maßnahmen Geschlecht im Zirkus auf der Bühne dekonstruiert, bzw. neutralisiert werden kann. Hierfür analysiere ich die Arbeit des Wiener Zirkuskollektivs C3. Zunächst führe ich die Analyse einer Gruppendiskussion durch, um die kollektive Arbeitsweise von C3 nachvollziehen zu können, die maßgeblich für ihren Output auf der Bühne verantwortlich ist, werden doch der dramaturgische Rahmen und inhaltliche Grundausrichtungen hier festgelegt. Danach analysiere ich die *ReAlice*-Aufführung, um den tatsächlichen Output auf der Bühne zu erfassen.

4. Bedeutung von Geschlecht für das Zirkuskollektiv

Auf den folgenden Seiten stelle ich zunächst die utopisch-sozialistischen Forderungen des Zirkuskollektivs dar. Danach zeige ich, wie die basisdemokratische Organisationsstruktur die Gleichwertigkeit von Frauen und Männern zum sozial geteilten Wert der Gruppe werden ließ.

Anschließend stelle ich die konkreten Forderungen des Kollektivs vor.

4.1. Kollektivstruktur als Rahmen emanzipatorischer Entwicklung

Mehrere Mitglieder des Zirkuskollektivs stehen utopisch-sozialistischen Ideen nahe. Sie kommen „aus irgendwelchen linken Kontexten“. (GD: 177) Beim Zirkuskollektiv steht der Wunsch nach Selbstbestimmtheit im Vordergrund. So äußerte eine Diskutant:in: „[D]ieses Selbstbestimmte, für mich ist das das oberste Gebot“. (GD: 390) Die Mitglieder des Zirkuskollektivs versuchen sich beim individuellen Befreien aus Leid bringenden Mustern zu unterstützen, indem die Entwicklungspotentiale und -wünsche der einzelnen Mitglieder ernst genommen werden. „Egal welches Geschlecht wir haben oder wie gut wir was können, dass einfach alles gefördert wird und aufgenommen wird, egal wer was einbringt“. (GD: 242-244) Die Mitglieder des Zirkuskollektivs vertreten das Ideal der Gleichwertigkeit zwischen Frauen und Männern. Ein Mitglied erklärt: „Dieses ganze Gender-Ding ist für mich strukturell. Da haben wir auch viel mehr erreicht irgendwie, dass die Gruppe da sensibler geworden ist, dass das überhaupt Thema ist, dass diese Runde überhaupt stattfinden kann. Das wär' in den meisten Zirkuscompagnien überhaupt nicht möglich. Da rennen die Typen raus und würden denken, was soll ich denn damit“. (GD: 281-286) Unabhängig vom Geschlecht seien alle Menschen gleichwertig und beschenkt mit handwerklichen und geistigen Potentialen. Gleichzeitig wurde in der Gruppendiskussion deutlich, dass es noch Handlungsbedarf beim Umsetzen dieses Wertes gibt. „Wenn man sich eine durchschnittliche Gruppe aus der Gesellschaft rausnimmt und sagt, wir haben technische und feinmotorische Aufgaben und man sagt, jetzt macht jeder das was er kann, dann machen die Männer wahrscheinlich das Technische. Aber ich glaub es ist noch effizienter, wenn man – und da sind wir [C3] halt noch nicht so weit – dass man die Leute so erzieht, dass sie tatsächlich das machen, was sie wollen“. (GD: 378-383) Des weiteren wird im Zirkuskollektiv versucht ein ganzheitliches, interessengeleitetes Lernen unabhängig vom Zwang zur Kommodifizierungen der persönlichen Fähigkeiten umzusetzen. „Ich glaub, dass bei uns auch ganz viel davon abhängt, [...] dass wir nicht versuchen, es zu kommerzialisieren, dass wir uns deswegen trauen alles zu machen. Ich mein ich würd' das auf jeden Fall auch machen wenn das ein kommerzielles Stück sein sollte. Aber ich glaub trotzdem, dass es was ausmacht“. (GD: 44-48) Die Unabhängigkeit vom Markt schafft für die Mitglieder einen Beurteilungsfreien Rahmen, der die Grundlage einer freieren Entfaltung aller Mitglieder darstellt. Die Mitglieder des

Kollektivs verdienen ihren Lebensunterhalt außerhalb des Kollektivs. Das Kollektiv spricht sich jedoch für langfristige kollektive Anschaffungen aus und bezahlt die Miete von Trainingshallen für das ganzjährige Training und tätigt somit bis zu einem gewissen Rahmen Kollektivausgaben.

4.2. Die Norm der Geschlechtergleichheit und die Praxis der Geschlechtsneutralisierung im C3-Kollektiv

Die Diskutant_innen erklärten, dass seit Beginn der Zusammenarbeit geschlechtliche Zuschreibungen thematisiert wurden mit dem Ziel, sich von diesen zu befreien. Die einzelnen Mitglieder des Kollektivs seien mit unterschiedlichen Vorerfahrungen in die Gruppe gekommen und hätten diese eingebracht. Die Themen Gleichberechtigung und Geschlechterdekonstruktion seien von Anfang an von vielen Mitgliedern, aufgrund ihrer vorherigen Involviertheit in oder Auseinandersetzung mit emanzipatorischen Kämpfen, als relevant betrachtet worden. „[W]eil die meisten von uns aus irgendwelchen linken Kontexten kommen oder damit in Berührung gekommen sind [...] und dass sie keinen Bock haben, herkömmlichen Zirkus zu spielen, sondern dass sie eine Verbindung wollen mit irgendwie Strukturen, wo sie sich frei fühlen und nicht diskriminiert wird“. (GD: 177-180) Der Bewusstseinsgrad über Geschlechterkonstruktionen unterschied sich zu Beginn der Zusammenarbeit bei den einzelnen Mitgliedern zu Teilen sehr stark. Es gab einzelne, die Gender in Frage stellendes Verhalten von Beginn an vorlebten und damit auch für andere erstmals ermöglichten. „[D]ieses weiblich konnotierte Kleider anziehen und schminken und so weiter, das wurde halt von einzelnen Personen in der Gruppe sehr exzessiv betrieben und dann wird das halt alles normal. Also die Hemmschwelle, die man vielleicht hat, wenn man in einer Gruppe neu dazustößt – nein, ich zieh mir jetzt kein Kleid an – ich glaub, dass das sich bei uns halt komplett abgebaut hat“. (GD: 182-186) Ein Diskutant erklärte: „[I]ch bin zum ersten Mal im Kleid auf der Bühne gestanden und ich hab das erste Mal Emotionen auf der Bühne gebracht. Und gerade das in der Gruppe finde ich voll die Stärke“. (GD: 169-171) Einige Mitglieder haben durch ihr den gesellschaftlichen Normen widersprechendes Verhalten einen Raum geschaffen, indem auch andere Mitglieder der Gruppe neue Praxen in Bezug auf Geschlecht erproben konnten.

Individuelle Werte, die Kritik an Sexismus und Androzentrismus, wurden zu sozial geteilten

Werten, die zu einem kritischen Umgang mit Geschlechtszuschreibungen im Zirkuskollektiv führten. Falls das Verhalten eines Mitglieds von diesen geteilten Werten abweicht, wird dies in Gesprächen problematisiert. „Ich glaub, was bei uns einfach voll wichtig ist, ist der Respekt. Wurscht was du machst, du wirst trotzdem respektiert, und auch wenn einmal ein Konflikt ist, man weiß einfach, es passt oder man ist nicht ausgeschlossen und hat was falsch gemacht, und wer weiß, was die anderen jetzt von mir denken, sondern das ist so, ok es war uncool aber reden wir drüber. Und das ist eben das Schöne, dass bei uns einfach so ein großes Vertrauen da ist, oder das an dem so viel gearbeitet wird, dass da gegenseitiges Vertrauen da ist, dass man aufgehen kann“. (GD: 208-214) Die Äußerung etwas „falsch machen“ lässt vermuten, dass im C3-Kollektiv die Vorstellung von einem „richtigen“ Verhalten existiert. Ein anderer Diskutant berichtete jedoch von Verunsicherungen und Unbehagen, weil er kein mögliches normgerechtes Verhalten antizipieren und umsetzen konnte und damit handlungsunfähig wurde. „Beim letzten Mal war es so, da hab ich mich echt nichts mehr machen getraut, ich wollte nur helfen und hab das Gefühl gehabt, ich bin ein Mann, wenn ich jetzt irgendwas angreif dann werd ich – und ich hab eigentlich immer mit Frauen gearbeitet und das war immer irgendwie kein Problem“. (GD: 343-346) Wie konnte es zu dieser Verunsicherung kommen? Konkrete Verhaltensnormen waren entweder nicht hinreichend definiert, beziehungsweise nicht allen bekannt oder die einzelnen Mitglieder hatten unterschiedliche Normvorstellungen. Ein anderer Diskutant beschrieb eine Situation auf der Bühne: „[M]anche Männer hatten auch Angst, es gab Stagehands bei der Aufführung, die hatten Angst vor einer anderen Frau. Als hätten sie sich nicht mehr getraut irgendwelche Witze zu reißen, weil sie sonst in der Luft zerfleischt werden [lacht]“. (GD: 31-33) Diese Äußerung verstärkt wiederum die These, dass die einzelnen Mitglieder unterschiedliche Normvorstellungen haben. Auffallend ist, dass bei den oberen drei Beispielen männlich sozialisierte Mitglieder für ein nicht normgerechtes Verhalten von weiblich sozialisierten Mitgliedern kritisiert wurden. Der Umgang der männlich sozialisierten Mitglieder mit der Kritik reichte vom Anpassen der eigenen Handlungen an die neu antizipierte Norm, über das Thematisieren mit anderen Männern bis zum Pausieren der Interaktion, weil eine wechselseitige Orientierung nicht mehr möglich war.

Wahrscheinlich ist, dass zu Beginn der Zusammenarbeit das Aufbrechen geschlechtlicher Zuschreibungen von einzelnen Mitgliedern über Debatten und ihr eigenes dekonstruierendes Verhalten als relevant in das System getragen und dort mit der Zeit von immer mehr Mitglieder geteilt wurde und so an Relevanz zunahm. Mit der Zeit wurden die Werte immer mehr zur Tradition und als naturwüchsig akzeptiert, was beispielsweise daran zu erkennen ist,

dass während der Gruppendiskussion von keiner beteiligten Person die Relevanz des Themas in Frage gestellt wurde (vgl. Münch 1976: 77-79, 87, 93). Das Thema Gleichberechtigung führte jedoch bei einigen männlich sozialisierten Persönlichkeitssystemen²⁹ innerhalb des Systems C3 zu einer Instabilität, da die sozial geteilten Werte des Kollektivs und im Speziellen die Umsetzung der konkreten Normen im Widerspruch zu einigen Persönlichkeitssystemen standen, beziehungsweise von den darin enthaltenen Normen abwichen. Um die kollektiven Werte und Normen umsetzen zu können, müssen sich die Persönlichkeitssysteme anpassen und verändern, wenn die sozial geteilten Werte nicht bereits im Vorhinein Teil ihrer Identität waren, wollen die einzelnen Mitglieder Teil des Systems bleiben. Die Uneindeutigkeit der gelebten Normen erscheint für einige männlich sozialisierte Mitglieder als konfliktbeladen, weil der Wunsch nach sozialer Akzeptanz durch normgerechtes Verhalten nicht gesichert ist und die Normsetzung als willkürlich betrachtet wurde. Wahrscheinlich ist, dass die unterschiedlichen Persönlichkeitssysteme den Themen Gleichberechtigung und Geschlechterdekonstruktion eine unterschiedliche Relevanz beimessen, was beispielsweise daran zu erkennen ist, dass sich zwei Männer mit zwei bis drei Aussagen während der Diskussion stark zurückhielten.

Mit wachsender Zustimmung wurde Geschlechtsdekonstruktion zu einem Ordnungspfeiler und einem Grundwert des Zirkuskollektivs. Die Relevanz, die die einzelnen Mitglieder dem Themenkomplex Geschlechtsdekonstruktion beimessen, ist jedoch unterschiedlich groß. Handlungsnormen sind nicht klar definiert, was auch mit der unterschiedlichen Relevanzsetzung zu begründen ist. Die Uneindeutigkeit der Normvorstellungen kann systemstabilisierend wirken, aber auf längere Sicht das System auch instabiler machen. Sind Normen nicht klar definiert, können voneinander abweichende Normvorstellungen in der selben Gruppe existieren. Das möglichst neutrale Thematisieren der Normverletzungen, oben als „respektvoll“ (GD: 208) beschrieben, kann funktional zu einer größtmöglichen Bedürfnisbefriedigung aller Teilnehmenden führen, da so Mitglieder, denen der Themenkomplex weniger wichtig ist, keine krassen sozialen Sanktionen fürchten müssen. Gleichzeitig können Menschen, die den Themenkomplex als relevant betrachten, ihre Argumente ständig vorbringen in dem Wissen, dass sie auf die sozial geteilte, jedoch recht undifferenzierten Werte, rekurrieren. Zu Frustrationserlebnissen kann es kommen, wenn durch die unklaren Normen Interaktionen vom erwarteten Ergebnis abweichen.

²⁹ Unter Persönlichkeitssystemen werden Merkmale von Individuen verstanden. Darunter werden individuelle Bedürfnislagen gefasst, die weder einer verbindlichen Vorgabe eines sozialen Systems, noch triebhafter Grundbedürfnisse entsprechen (vgl. Münch 1976: 36-39).

4.3. Kritik des Kollektivs am sexistischen Normalzustand im Zirkus

Während der Diskussion wurde ein Bild von den *Anderen*, die Frauen einer sexualisierenden Objektivierung unterwerfen und sie strukturell benachteiligen und dem *Eigenen*, dem Zirkuskollektiv mit emanzipatorischen Ansprüchen, entworfen, was durch die einleitende Frage der Moderation: „[I]nwiefern unterscheidet sich unsere Gruppe von so einem traditionellen Zirkus?“ (GD: 7) noch unterstützt wurde. Die *Anderen* seien vor allem im traditionellen Zirkus verortet. „Ich hatte so eine eigenartige Begegnung mit einem traditionellen Zirkus, [...] die waren unter der Gürtellinie. Das war ganz schrecklich, [...] und dann hab ich halt irgendwann gesagt, dass ich am Trapez turne, und dann war das für die klar, dass eine Trapezturnerin einen Body trägt und ansonsten quasi nackt ist“. Der moderne Zirkus wurde kontrovers diskutiert. Auf der einen Seite würde im modernen Zirkus öfters mit Klischees gespielt und Geschlecht so kritisch thematisiert (vgl. GD: 23-26), auf der anderen Seite seien viele moderne Kompanien auch unreflektiert und unkritisch. Frauen würden auch dort über ihren Körper wahrgenommen und träten „meist halb nackt“ (GD: 69-71) auf. Nach Richard Münch sind soziale Systeme immer von einer Umwelt umgeben. Das soziale System und die Umwelt stehen dabei in einem wechselseitigen Austausch (vgl. Münch 1976: 36-38). Es ist also davon auszugehen, dass die Trennung in die *Anderen* und dem *Eigenen*, die der Gruppe zu einer gemeinsamen Narration verhilft, nicht trennscharf gezogen werden kann, was von einigen Mitgliedern des Kollektivs auch reflektiert wurde. „Aber mir fallen jetzt schon ein paar Sachen [kommerzielle Shows] ein, wo es nicht so ist“. (GD: 76) Die Mitglieder des Zirkuskollektivs wurden in einer sexistischen, heteronormativen, androzentrischen Umwelt sozialisiert. Ihre Zirkusausbildung erhielten sie an Orten die ebenfalls nicht frei waren von ebendiesen diskriminierenden Zuschreibungen. „In der Zirkusschule, wo ich war, hatte ich das Gefühl, ich muss meinen Körper in Schemen einpassen und weil ich Luftakrobatik mach, sind meine Beine zwanzig Zentimeter zu kurz und zu muskulös“. (GD: 455-457) Die während der primär und sekundär Sozialisation erfahrenen Einschreibungen sitzen sehr tief (vgl. GD: 17-18). Die einzelnen Mitglieder des Kollektivs befinden sich nun während ihrer sekundären Sozialisation im Prozess des Aufbrechens alter Zuschreibungen und Handlungsmuster. „Wir versuchen was dagegen zu machen, wir reflektieren, aber es ist sicher nicht frei, auf keinen Fall“. (GD: 116-117) Gleichzeitig müssen und wollen sie in der oft sexistischen Umwelt des sozialen Systems C3 Anerkennung erhalten. „Ja, das nervt mich, weil ich möchte Geld damit verdienen und ich möcht' das kommerziell machen, aber ich möcht' mich dafür nicht ausziehen, also das ist so, äh. Darf ich bitte auf die Bühne gehen mit Hose und T-Shirt?“ (GD: 72-74)

Die Diskutant_innen wehrten sich gegen die Naturalisierung von sozialen Verhältnissen und der damit einhergehenden einschränkenden Zuschreibung. Kritisiert wurde die traditionelle geschlechtsspezifische Arbeitsaufteilung in vielen Zirkuskompanien. Weiblich sozialisierte Menschen träten wenig mit Jonglage auf, sondern seien eher in körperbetonten Disziplinen wie der Akrobatik zu finden. Innerhalb der Disziplinen gäbe es auch einen Unterschied zwischen Männern und Frauen. So gäbe es typisch männliche, auf technisches Können und Kraft ausgerichtete, und weibliche, als poetisch klassifizierte, Tricks. Auch die Kostüme unterschieden sich sehr. Am Vertikaltuch, einem dem Trapez verwandten Sportgerät der Luftakrobatik, das aus zwei von der Decke hängenden Tüchern besteht, seien öfters Männer in Jeans zu sehen, wobei Frauen nur wenig bekleidet die Übungen vorführten (vgl. GD: 253-255, 257-260, 264). Des weiteren gäbe es einen Zwang den Normen zu entsprechen, um in bestimmten renommierten Manegen spielen zu können. „[D]u musst die Klischees erfüllen, sonst kriegst du den Platz einfach nicht. Wenn der Direktor vom Zirkus Krone auswählen kann, die Akrobatin die 60 Kilo wiegt und im hautengen Glitzerkostüm kommt, oder die Akrobatin, die der Meinung ist, sie muss Hosen anhaben, [...] dann wird's ein Problem, weil dann können die Leute, die nicht mitspielen, sich auch nicht entfalten“. (GD: 146-150) Es sei für Frauen schwer sich in gemischt-geschlechtlichen Disziplinen zu behaupten. „Frauen haben manchmal viel bessere Skills, arbeiten jahrelang dran, aber den Schritt auf die Bühne zu gehen [...] das fällt ihnen viel schwerer als Männern, die die Überzeugung haben, ich bin ein Mann, ich kann das, ich mach das“. (GD: 275-277) Der traditionelle Zirkus wurde als unabänderbarer Ort sexistischer Zuschreibungen benannt, indem Männer stark, wütend und cool seien, ohne Gefühle zu zeigen und Frauen über ihre normierte Attraktivität, Schwäche, Mitgefühl und eventuell Trauer identifiziert und abgewertet würden (vgl. GD: 59-64, 70-71, 81-82, 256).

Die Kritik am traditionellen Zirkus wurde während zweier Redebeiträge (vgl. GD: 201-206, 207-208) relativiert, indem der Zirkus in seiner historischen Entwicklung betrachtet wurde. So habe es Frauenempowerment vor hundert Jahren im Zirkus gegeben. „1907 waren die Frauen natürlich unterdrückt in der Gesellschaft, aber im Zirkus hatten sie schon eine bessere Stellung als in der Universität oder so. Das war schon kollektiv, eine Gruppe und die Frauen sind LKW gefahren und haben das Zelt mit aufgebaut. Ich würde das nicht so schwarz-weiß sehen“. (GD: 202-207) Intersektionelle Ausschluss- und Diskriminierungsmechanismen wurden während der Gruppendiskussion nicht thematisiert.

4.4. Dekonstruktion von Gender auf und hinter der Bühne

Die Diskutant_innen strichen unterschiedliche Darstellungsformen von Geschlecht im modernen Zirkus, im traditionellen Zirkus und beim Zirkuskollektiv heraus. Zunächst wurde eine unterschiedliche Darstellungsweise mit der Kommerzialisierung von Zirkuskunst in Verbindung gebracht. Eine Meinung war, dass das Zirkuskollektiv aufgrund seines nicht-kommerziellen Arbeitens eine größere kreative Freiheit besäße und deshalb eher mit Mainstreamvorstellungen von Geschlecht brechen könne, als kommerzielle Gruppen. „[W]as sehr wichtig ist, glaube ich, dass wir nicht versuchen es zu kommerzialisieren, dass wir uns deswegen trauen alles zu machen“. (GD: 46-47) Dieses Thema wurde kontrovers diskutiert, da auch die konträre Meinung vertreten wurde, dass es moderne Zirkuskompanien gebe, die trotz des kommerziellen Arbeitens Geschlecht auf der Bühne dekonstruieren³⁰. Es also auch ein zahlungswilliges Publikum für emanzipatorischen Zirkus gebe, beziehungsweise dass Zirkusstücke mit feministischem Anspruch als Ware angeboten werden könnten. Die Diskutant_innen gaben einige Beispiele, wie es der Gruppe gelungen sei, fortschrittlich mit dem Thema Geschlecht auf der Bühne umzugehen. Bei ihrem ersten Zirkusstück *ReAlice* hätten die Frauencharaktere eine Vielzahl von Emotionen durchlebt, die gesellschaftlich vor allem Männern zugeschrieben würden. Die Frauencharaktere seien stark gewesen, anstatt zu „weinen“ und konnten „auch ihre anderen Emotionen zeigen“. (GD: 58-59) Es habe darüber hinaus eine weiterführende Entwicklung gegeben. Im zweiten Stück *Brain Squatting* sei der Ausgangspunkt des Handlungsverlaufs die Liebesgeschichte zwischen zwei Frauen gewesen. Hier würde mit der heterosexuellen Matrix gebrochen. Im Allgemeinen seien die Bühnendarstellungen des Kollektivs komisch und verspielt, mit herläufigen Klischees brechend und können als Akt gewertet werden, mit den ständigen Wiederholungen geschlechtlicher Herstellung performativ zu brechen (vgl. GD: 19-26, 38-39). Des weiteren habe es mehr Gruppennummern und weniger Solonummern gegeben, bei denen vor allem Männer allein auf der Bühne zu sehen seien (vgl. GD: 230-232, 244-245). Die Tatsache, dass Frauen weniger beanspruchten allein auf der Bühne zu stehen, kann mit der in der Primärsozialisation erworbenen hartnäckig festsitzenden geschlechtsspezifischen Identifikation erklärt werden. Diese Zuschreibungen sind auch in der Arbeit von C3 wirkmächtig, was von der Gruppe während der Diskussion hinreichend bedacht wurde. Von einem Diskutant wurden die Frauen der Gruppe als bewusst und aktiv beschrieben. Sie seien

30 Die Künstlerin Jeanne Mordoj der Compagnie Bal entwickelt beispielsweise kommerzielle Solo-Stücke, in denen sie Körper und Weiblichkeit thematisiert. Sie stellt das Alleinsein und das sich über Gegenstände in Beziehung zur Welt setzen dar. Die Zirkusrequisiten unterstützen ihre engagierten Aussagen, in denen sie die Dichotomie von Weiblichkeit und Männlichkeit in Frage stellt (vgl. www.jannemordoj.com).

sich ihrer in der primären Sozialisation erworbenen Festschreibungen bewusst und bemühten sich für sie neue, Frauen untypische Fähigkeiten, wie technisches Know-How, anzueignen (vgl. GD: 335-336). Während der Gruppendiskussion beschrieben sich die Mitglieder von C3 als bemüht, die in der primären Sozialisation als Wirklichkeit erlernten Verhaltens- und Seinsweisen abzubauen. Die von der Gruppe geleistete selbstreflektorische Arbeit wurde an mehreren Stellen deutlich. Ein Diskutant sprach von „Mustern“, in die er manchmal „hineinrutsche“. (GD: 17) Dass er sich aber dessen bewusst „permanent damit auseinandersetze“ (GD: 17) und sich dann selbst „ertappe“. (GD: 18)

Eine Diskutantin problematisierte ihren Zweifel bezüglich eines ihrer Kostüme. Sie wolle bewusst sexy auftreten, habe aber die Sorge das Bild der Frauen als Begierdeobjekte zu reproduzieren. „Und ich find's auch schön mit diesem Kostüm [...], das ich eigentlich ganz schön gewagt und sexy finde [...] und ich frag mich ob ich das jetzt quasi bestätige, indem ich mich so anziehe“. (GD: 83-87) Der Umgang mit Erotik wurde an mehreren Stellen kontrovers diskutiert. Eine Diskutantin plädierte für die Freiheit der Darstellung. Die Selbstbestimmtheit sei ihr wichtiger, als das Erfüllen politischer Vorgaben. Sie selbst entspreche den gängigen Schönheitsvorstellungen nicht, trotzdem würde sie „gern auch manchmal Erotik ausleben auf der Bühne“. (GD: 108-109) Ein Diskutant stellte die Freiheit der Darstellung als solche in Frage. Auf ironische Weise spielte er darauf an, dass Menschen nur schwer ihrer in der primären Sozialisation erworbenen Verhaltensmuster entfliehen könnten. Er problematisierte damit die Frage, ob die Forderung nach Freiheit nicht schließlich doch im Reproduzieren sexistischer Zustände resultiere, weil sich Menschen in den während der primären Sozialisation erworbenen Verhaltensweise sehr wohl fühlten und in der von ihnen so genannten Freiheit nicht in alte diskriminierende Verhaltensweisen rutschten. „Also das Problem [...] für mich ist zu sagen, wenn jemand will, dann soll er oder sie ja sein wie er oder sie sein will. Nur ist es komischerweise so, dass alle Luftartistinnen halb nackt sein wollen [lacht]“. (GD: 88-91) Eine Diskutantin skizzierte Möglichkeiten, wie Darsteller_innen Erotik darbieten könnten, ohne in der passiven Rolle des Begierdeobjekts zu sein. Sie war der Meinung, dass Darsteller_innen sexualisierende Darstellung implizit kommentieren sollten, indem sie sich beispielsweise auf ironische Weise über ihr Kostüm lustig machten. In jedem Fall aber dem Publikum zu verstehen gäben, dass eine Reflexion im Vorhinein stattgefunden habe und die/der Darsteller_in traditionelle Darstellungs- und Sichtweisen kritisiere (vgl. GD: 118-129). Auch hier stellt sich die Frage, ob das kommentierte Reproduzieren alter Vorstellungen, nicht doch im alten Paradigma verhaften bleibt. Denkbar ist, dass die Darstellung von Erotik auf der Bühne, die intellektuell mit emanzipierter Praxis freiheitlicher

Entscheidungen gerechtfertigt würde, in Wahrheit jedoch (auch) die während der primären Sozialisation erworbenen Objektivierungszwang von Frauen reproduziere. Zwei Frauen wiesen darauf hin, dass sie auf der Bühne mit Schönheitsvorstellungen des Mainstreams brächen, durch das Zeigen von Körperbehaarung und dem Herstellen von Androgynität. Das eigene Tragen enger Kleidung als Trapezartistin wurde kritisch hinterfragt (vgl. GD: 79-82, 233-235).

Ein anderer Diskutant sprach den Performer_innen Handlungsmöglichkeiten im Allgemeinen ab. Er war der Meinung, das Publikum gäbe der Darstellung ihre Bedeutung, denn die „Intuition liegt beim Betrachter“. (GD: 144) Er verneint die Möglichkeit zur performativen subversiven Praktik. Mir war nicht erkenntlich, ob er sich mit dieser Meinung identifizierte und sie als handlungsweisend betrachtete. In diesem Fall würden seine Normvorstellungen signifikant von den Normvorstellungen der anderen Mitglieder abweichen, oder ob er als *Advocatus Diaboli* auftrat, um das Thema aus unterschiedlich Blickwinkeln zu betrachten. Auf sein Argument wurde von den anderen Teilnehmenden nicht eingegangen, was dafür spricht, dass sein Beitrag wenig Resonanz hervorrief. Meines Erachtens handelt es sich hierbei um eine Einzelmeinung, die die Gruppennorm des Infragestellens von Geschlecht auf der Bühne nicht signifikant beeinträchtigt.

Zusammenfassend lassen sich vier Meinungen in der Diskussion wiederfinden, wie mit Geschlecht umzugehen sei, wobei ein Ansatz von vielen Diskutant_innen bestärkt wurde. Hier ist der Wunsch der Gruppe zu erkennen, das Thema in seiner Komplexität wahrzunehmen. Des weiteren bezeugt es die Offenheit der Gruppe für unterschiedliche Meinungen, beziehungsweise eine noch nicht kongruent gewordenes Gruppenkonzept in Bezug auf Geschlecht. Eine DiskutantIn forderte, nicht immer das Geschlecht zu dekonstruieren, um die Präsenz von Frauen, als aktiv Handelnde und nicht als Objekte sexualisierender Betrachtung, auf der Bühne zu betonen (vgl. GD: 157-162). Sie stellte auch das Ablehnen erotischer Darstellungen im Zirkus in Frage. Ihrer Meinung nach sei der freie Umgang mit Sexualität aus emanzipatorischen Kämpfen hervorgegangen und deshalb ein schützenswerter Fortschritt (vgl. GD: 101-113). Auffallend war auch, dass der Körper von den Artist_innen selbst mehr als Werkzeug und Material, denn als Begierdeobjekt verstanden wurde. Das Wahrnehmen des Körpers in seiner Funktionalität, das gesteigerte Körperbewusstsein, was bis zum Körperfetisch und zur Körperkontrolle führe, resultiere bei den Artist_innen selbst zu einem Abstrahieren vom Körper. Die Wahrnehmung vom Publikum sei also eine andere als die Eigenwahrnehmung. Ein Diskutant war der Meinung, dass Artist_innen nur in beschränktem

Ausmaß Einfluss auf die Deutung des Publikums hätten und plädierte dafür die Frage nicht zu dogmatisch zu verhandeln und zu akzeptieren, dass enge Kleidung für manche Disziplinen unabdingbar sei (vgl. GD: 137-144, 427-437). Der Großteil der Gruppe charakterisierte den Umgang mit Geschlecht auf der Bühne jedoch mit dem Ziel des Infrage-stellens von Geschlecht. Hierfür eigne sich beispielsweise das Komische, was die Gruppe auszeichne, beispielsweise in Form von Selbstironie und dem Spielen mit Klischees (vgl. GD: 19-26, 118-129). Durch das im Leitmotiv auftretende Komische und teilweise Androgyne könne das Publikum die Artist_innen nicht mehr als Frauen oder Männer lesen, im Folgenden verliere die Kategorie Geschlecht an Bedeutung (vgl. GD: 38, 232-234). Beziehungsweise verliere das Publikum das Interesse daran, das Geschlecht der Artist_innen ausfindig zu machen. Andere Kategorien gewinnen an Relevanz (vgl. Hirschauer 1994: 676).

4.5. Kritik an der eigenen geschlechtsstereotypen Aufgabenverteilung

Die Diskutant_innen problematisierten die eigene Arbeit auch kritisch. Die Gruppendiskussion wurde genutzt um Zukunftsstrategien und Lösungsansätze zu verhandeln (vgl. GD: 290-397). Im Folgenden zeige ich, in welchen Bereichen einzelne Mitglieder des Kollektivs noch Handlungsbedarf sahen. Es zeigte sich, dass vor allem die Vorbereitungsarbeiten für die Stücke stereotyp ausgeführt würden. Die Arbeit auf der Bühne wurde nicht kritisiert. Der Bühnenaufbau und die Licht- und Tontechnik würden in der Regel von Männern übernommen, Frauen hätten sich für das Schminken, das Nähen und das Bühnenbild verantwortlich gefühlt (vgl. GD: 305-310). Eine DiskutantIn äußerte ihre Wut zum Thema: „Ja für mich geht’s auch ein bisschen um dieses, was mir zugesprochen wird. Dass quasi eh erwartet wird von mir, dass ich nähen kann aber es wird nicht erwartet, dass ich auch Bohren kann und den Rahmen für die Leinwand machen kann, was ich beim letzten Stück gemacht hab“. (GD: 357-358) Die DiskutantIn verdeutlichte, dass eine geschlechtsstereotype Aufgabenverteilung nicht notwendig sei, weil Frauen innerhalb der Gruppe die notwendigen technischen Fähigkeiten besäßen, auch stereotyp männliche Arbeiten zu verrichten. Andere Gruppenmitglieder waren der Meinung, dass noch genderspezifische Unterschiede im technischen Können bestünden. Sie bekräftigten den Wunsch, diesen durch wechselseitige Wissensweitergabe aufzuheben. „[D]as Ideal für mich wäre, dass man sich alles gegenseitig beibringt“. (GD: 353-354) Eine DiskutantIn ermahnte

die anderen sich selbst zu motivieren Neues zu lernen (vgl. GD: 331-332). Der Faktor Zeit wurde als Erklärungsgrund für die versäumte aber gewünschte genderneutrale Aufgabenverteilung genannt. Ein Diskutant äußerte: „Ich würd auch gern nähen können, und das sind halt so Sachen, wo wir uns langsam hin entwickeln“. (GD: 338-339) Es wurde der Wunsch geäußert, die Gruppe solle sich mehr Zeit für das Erstellen der Stücke nehmen, weil das Ausgleichen der Wissensunterschiede Lernprozesse beinhalte, die Zeit benötigten. Als Problem wurde erkannt, dass die Gruppe innerhalb kurzer Zeit technisch bestmögliche Resultate erzeugen wolle, was dazu führe, dass Mitglieder des Kollektivs vor allem die Aufgaben übernähmen, die sie bereits beherrschten, welche in der Regel im Verlauf der Sozialisation genderkonform angeeignet würden (vgl. GD: 363-372). Als Lösungsvorschlag wurde appelliert: „Wir haben uns jetzt zwei Jahre für das nächste Stück gelassen, vielleicht brauchen wir das nächste Mal vier Jahre. Wenn wir bestimmte Ansprüche haben, dann braucht das die Zeit“. (GD: 397-398) Es wurde das Ziel formuliert, dass die einzelnen Mitglieder außerhalb der gesellschaftlichen Kodierung ihre individuellen Interessen finden sollen könnten. Außerdem wurde die aktuell gelebten Effizienz geleiteten Handlungen in Frage gestellt. „[I]ch glaube es ist noch effizienter, wenn man – und da sind wir halt noch nicht so weit – die Leute so erzieht, dass sie tatsächlich das machen, was sie wollen. [...] Und das Ineffiziente jetzt ist, dass wir einfach nie unsere Fähigkeiten entwickeln“. (GD: 382-385)

Neben den Stückvorbereitungen wurde noch das Verhalten in Plena und das Zusammenleben problematisiert. Das Thema Körperlichkeit wurde angeschnitten. Eine DiskutantIn äußerte den Wunsch, wie die männlich sozialisierten Mitglieder mit nacktem Oberkörper in der gemeinsamen Zeit sein zu können. Eine zweite vertrat die Meinung, dass weibliche Brüste nicht immer verdeckt werden sollten und dass das Kollektiv einen Raum größtmöglicher Freiheit sein solle, indem das möglich sei (vgl. GD:113-115, 296-298). Ein Diskutant bemerkte, dass „Gefühle eigentlich nur von Frauen gezeigt werden in der Runde. Keine Ahnung, ich hab noch nicht geweint in der Runde. Weil ich halt so sozialisiert bin, das fällt mir halt schwer. Das kenn ich halt von Zuhause, das geht nicht. Und da ist halt noch viel Raum nach oben“. (GD: 290-293) Innerhalb der Diskussion gab es mehrere Wortmeldungen, die auch auf Gefahren aufmerksam machten, denen eine Gruppe ausgesetzt sein könnte, die ein Überwinden von Gender anstrebe. Eine DiskutantIn betonte den Wert der Selbstbestimmtheit und des freien Willens der Mitglieder. Sie ermahnte, nicht strikt ideologisch zu handeln, beispielsweise indem Mitglieder nur noch die genau für ihr Gender untypischen Tätigkeiten ausführen dürften. Es wurde auch die Sorge einer Spaltung zwischen den weiblich und den männlich sozialisierten Mitgliedern thematisiert. Ein Diskutant sprach

über seine Erfahrungen: „Es kann auch kontraproduktiv sein, es gibt halt auch linke Gruppen wo man schief angeguckt wird von Frauen wenn man fragt ob man helfen kann“. (GD: 354-355) Zwei Diskutanten berichteten sogar von einem Unwohlsein, das sie in bestimmten Situationen empfanden, als weiblich sozialisierte Mitglieder Forderungen an sie und das gemeinsame Arbeiten stellten (vgl. GD: 29-33, 344-347).

4.6. Zwischenfazit

Die Analyse der Gruppendiskussion hat die unterschiedlichen Umgangsformen und Vorstellungen der einzelnen Mitglieder in Bezug auf Gleichberechtigung und Genderneutralität offengelegt. Bemerkenswert scheint mir die Heterogenität der Normvorstellungen, trotz des gemeinsamen, über die Jahre der Zusammenarbeit gewachsenen sozial geteilten Wertes der Gleichbehandlung und Gleichwertigkeit weiblich und männlich sozialisierter Menschen. Die Unterschiede können mit den unterschiedlichen sekundären Sozialisationen erklärt werden, die die Mitglieder vor der Arbeit im Kollektiv durchlebten. Einige Mitglieder sahen sich in der Kollektivarbeit erstmals mit Kritik an Sexismus, Heteronormativität und Androzentrismus konfrontiert. Andere wurden in ihren Jugend bereits in unterschiedlichen „linken“ Kontexten sozialisiert und bekräftigten seit Beginn der Zusammenarbeit die Relevanz des Themas. Es ist mir also nicht mehr möglich von *dem einen* Umgang oder *dem einen* ästhetischen Anspruch der Gruppe zu sprechen. Vielmehr existieren verschiedene Ansprüche und Umgangsformen nebeneinander.

Trotzdem entwickelt das Kollektiv während der Diskussion das Bild von den *Anderen*, im Unterschied zum Eigenen, dem Zirkuskollektiv, die den sexistischen und heteronormativen Normalzustand manifestieren und reproduzieren. Die *Anderen* seien traditionelle Zirkusse und große Teile der modernen Zirkusszene. Es war den Diskutant_innen möglich, sich über eine negative Definition im Vergleich zu den *Anderen* zu charakterisieren. Bei dem Versuch die eigene Art positiv zu beschreiben, wie das Kollektiv den aufgedeckten Missständen begegne oder begegnen wolle, gab es, wie oben beschrieben, jedoch unterschiedliche, teilweise widersprüchliche Meinungen. Hier hat die Gruppe anscheinend noch keinen einheitlichen Umgang gefunden. Mit dem Verweis auf den sozial geteilten Wert der Selbstbestimmtheit und Freiheit kann davon ausgegangen werden, dass das Kollektiv dem Finden einheitlicher Umsetzungen auch keine Priorität beimisst. In jedem Fall scheint es mir bemerkenswert, dass

die einzelnen Artist_innen, falls sie Geschlecht auf der Bühne anders darstellen, kritisieren oder neutralisieren wollen, von den anderen Mitgliedern tendenziell darin bestärkt und nicht daran gehindert werden. Dieses, den sozial geteilten Werten widersprechende Verhalten, würde sanktioniert werden. Das Dekonstruieren von Geschlecht ist jedoch nicht ständig aktives Ziel der Arbeit des Kollektivs, Initiativen in diese Richtung werden aber begrüßt. Das Zirkuskollektiv bietet den Mitgliedern also einen Möglichkeitsraum der Dekonstruktion beziehungsweise der Neutralisierung, ohne festgeschriebenen Handlungsappell. Für einige ist die Genderproblematik basale thematische Grundlage ihrer Arbeit. Andere Mitglieder messen dem Thema eine untergeordnete Bedeutung bei.

Möchte man grobe Tendenzen des Kollektivs aufzeigen, liegen diese im Bereich des Komischen und des Verspielten. Klischees werden reflektiert und es wird mit ihnen gebrochen. Des weiteren ist die Gruppe auch offen für Veränderungsvorschläge und die Äußerungen über Befindlichkeiten, was die Arbeit hinter der Bühne betrifft. Das Kollektiv reagiert sensibel auf die Inputs und Wünsche, die von den einzelnen Mitgliedern kommen müssen. Wird eine Veränderung des Ist-Zustands nicht eingefordert, gibt es keine höhere Instanz, die daran erinnert. In der Selbstorganisation definieren die einzelnen Mitglieder ständig die Bestrebungen des Kollektivs neu. An einigen Stellen wurde Zeitmangel als Grund genannt, warum Missstände noch nicht behoben seien. Es ist verständlich, dass Zeitmangel zu limitierter Kommunikation und damit auch zu geringerer Reflexion führt. Das Kollektiv nutzte die Diskussion proaktiv, um die eigene Arbeit zu hinterfragen und Handlungsperspektiven zu skizzieren.

5. Aufführungsanalyse des Zirkusstücks *ReAlice*

Als zweite Analyse des Hauptteils folgt nun die Aufführungsanalyse des Stückes *ReAlice*. Anhand des Stückes möchte ich zeigen, wie die Motive der Andersartigkeit von Weiblichkeit und der Unklarheit von Gender, die ich bereits weiter oben vorgestellt habe, im zeitgenössischen Zirkus für das Infragestellen und Neutralisieren von Geschlecht fruchtbar gemacht werden können. Im Stück *ReAlice* wird an vielen Stellen Geschlecht thematisiert. Das Kollektiv beschreibt sich selbst als eine Gruppe, die noch nicht alle Ziele erreicht hat, aber das Ziel von Geschlechtergleichheit beziehungsweise Neutralität anstrebt (vgl. Kapitel 4.). Ich bin der Meinung, dass das Umdenken, Umlernen und Abschaffen der Kategorie

Gender etwas Prozesshaftes ist und der genaue Zielzustand nicht beschrieben werden kann. Viel eher kann eine breite Zielvorgabe unter negativ definitoren Vorzeichen vorgenommen werden. Ich zeige im Folgenden nur ansatzweise, an welchen Stellen im Stück Zweigeschlechtlichkeit reproduziert, also nicht in Frage gestellt wird. Mein Fokus liegt demgegenüber auf dem Infragestellen und Nicht-Thematisieren von Geschlecht. Die Literaturrecherche historischer Darbietungen im traditionellen Zirkus und eine erste grobe Analyse der Aufführung haben mich auf die Motive der Andersartigkeit und der Unklarheit von Geschlecht als Ausgangspunkt meiner Analyse gebracht. Meinem Wunsch nach Vollständigkeit kann ich mit dieser Arbeit nicht nachkommen. Dennoch bin ich der Meinung, dass die von mir in diesem Teil der Arbeit analysierten Motive Anknüpfungspunkte für das Einarbeiten feministischer Ideen im Zirkus darstellen und ich somit zeigen kann, dass und inwiefern der zeitgenössische Zirkus für die Dekonstruktion und Neutralisierung von Geschlecht geeignet ist und fruchtbar gemacht werden kann. Vor der detaillierten Aufführungsanalyse werde ich das Stück zusammenfassend vorstellen, damit die/der Leser_in die dann folgende Analyse leichter nachvollziehen kann. Danach zeige ich, inwiefern die Künstler_innen mit ihren Tätigkeiten und ihren Körperlichkeiten von stereotypen Vorstellungen abweichen. Schließlich zeige ich, wie die Unklarheit von Geschlecht über die Motive des Kindlichen, des Wesenhaften und des Androgynen auf der Bühne Momente der Neutralisierung hervorrufen.

5.1. Verlauf des Stückes

Meine Analyse bezieht sich auf die Aufnahme vom 03.06.2013 des Stücks *ReAlice*. Der Titel *ReAlice* spielt einerseits auf das Werk „*Alice im Wunderland*“ an, das in adaptierter Form die Grundlage des Zirkusstücks darstellt und nun „re“, also wieder entdeckt wird. Beziehungsweise entdeckt die Hauptdarstellerin, die Oma Alice, ihre Vergangenheit wieder. Andererseits ist es ein Wortspiel mit dem englischen „to realize“, zu deutsch etwas „begreifen“, „umsetzen“, was den erzieherischen Anspruch des Kollektivs bezeugt. Das Stück hat zwanzig Szenen, von denen elf vor der Pause und neun nach der Pause stattfinden. Das Stück besteht aus siebzehn Zirkusnummern, die mit Hilfe von drei theatralischen Szenen und kleinen theatralischen Andeutungen innerhalb der Szenen in einen dramaturgischen Rahmen eingebettet sind. In Anlehnung an die Geschichte von Alice im Wunderland des britischen Schriftstellers Lewis Carroll (1994 [1865]) wird die Geschichte der Oma Alice, die bei ihrem

Sohn und dessen Familie lebt, erzählt. In der ersten Szene sieht das Publikum, wie die Familie von Alice sie nicht mehr ernst nimmt. Sie stempeln sie als senil ab und überlegen, sie in ein Heim zu geben. Die vereinsamte Alice beginnt in einer imaginierten Parallelwelt zu leben. Sie geht auf die Reise in die Welt ihrer Erinnerungen und erlebt sich wieder als junge Frau. In der zweiten Szene, der „Schattenszene“, findet die Verwandlung der alten Frau statt, sie wird wieder jung. In der dritten Szene entdeckt Alice gemeinsam mit anderen Wesen und Freund_innen tänzerisch ihre Lebensfreude und ihren jugendlichen Körper wieder. In der vierten Szene trifft die junge Alice auf die Herzkönigin, die in der Originalversion die Gegenspielerin von Alice darstellt. Anders als in der Geschichte von Carroll ist die Herzkönigin jedoch eine harmlose Alte, die mit melancholischem Humor ihrem Herzkönig nachtrauert. Als nächstes folgt eine Clownsnummer, in der eine Gruppe von Hasen vorgestellt wird. Die vier Hasen treiben als Untergrundguerilla ihr Unwesen. Sie zünden eine Bombe und es kommt zum Lichtausfall. Die folgende Szene findet im Dunkeln statt, es ist eine Schwarzlichtszene, die die Atmosphäre eines psychedelischen Wunderwaldes mit Fabelwesen und zauberhaften Kreaturen darstellt. Nun erscheint die alte Alice wieder. Das bisher Gewesene wirkt somit wie eine Illusion. Es ist die alte Frau, die den realen Bezugspunkt darstellt. Sie geht ihren Weg und trifft auf eine Katze. Die Katze spielt zunächst mit den Wollknäueln der alten Frau, bis sie schließlich beginnt, immer außergewöhnlichere Kunststücke mit den Bällen zu vollbringen. Es ist die Grinsekatze. In Szene acht begegnet eine nun wieder verjüngte Alice der Pfeife rauchenden Raupe, die in ihrem Kokon spielt. Sie beginnt sich aus diesem zu befreien und verwandelt sich schließlich zum Schmetterling. Auf der Bühne folgt eine Teeparty mit alkoholischen Getränken. Sieben Gäste streiten sich um die Becher, sie jagen und vertragen sich wieder, einer fällt betrunken unter den Tisch. Statt des Betrunkenen lugt jedoch die junge Alice unter dem Tisch hervor. Das Spiel geht weiter. Als das Fest vorbei ist, bleiben nur noch der Wirt und ein Musiker auf der Bühne. Nun jongliert der Wirt in der zehnten Szene mit Hüten. Es folgt die Pausenankündigung von den rebellischen Untergrundhasen.

Nach der zwanzigminütigen Pause beginnt eine Kontaktjonglagenummer³¹. Es ist Alice, die über ein gespanntes Seil läuft und bis zu acht Bälle manipuliert. Danach folgt ein kurzes Tanzintermezzo. In Szene vierzehn kommen zwei Clowns, die die Zwillinge aus dem Originalstoff darstellen. Danach treten die Keulensoldat_innen auf, die an die Kartensoldaten des Originals angelehnt sind. Die junge Alice taucht auf und versucht, die Soldat_innen unter

31 Im Gegensatz zur herkömmlichen Jonglage werden die Requisiten bei der Kontaktjonglage nicht geworfen, sondern am Körper gerollt und gedreht.

Kontrolle zu bringen, diese reagieren jedoch verärgert. Die Szene endet damit, dass die Soldat_innen Alice vertreiben. Nun erscheinen zwei junge Alices an der linken Saalwand. In Szene sechzehn tanzen die beiden Frauen vertikal an der Wand, das heißt sie sind an der Wand an Klettergurten befestigt und können so mit dem Körper parallel zum Boden in der Luft tanzen. Sie fragen sich, welchen Weg sie einschlagen sollen. Sie rennen hin und her. Sie bemerken, dass sie eine Veränderung wollen. Sie wollen das Umherirren in der Wunderwelt beenden. Eine der beiden geht zum Ausreiseamt, dort kommt es zu Verwirrungen, da Alice nicht ausreisen könne, weil sie schließlich auch nicht legal eingereist und damit faktisch auch nicht im Land sei. Der erste Schritt zu einer Ausreise aus der Wunderwelt ist eine legale Einreise, um dann die Ausreiseformulare beantragen zu können. Eine Einreise ist aber nur gestattet, wenn Alice bestimmten Rollenmustern entspricht. Da Alice frauenuntypische Merkmale aufweist (sie will Automechanikerin werden und keine Familie gründen), wird sie in eine Umerziehungsmaßnahme gesteckt. Alice kann jedoch aus der Situation flüchten. Diese wird in einer nun folgenden zweiten Schwarzlichtszene, Szene achtzehn, dargestellt. Danach kommt es zur Auflösung beziehungsweise zum Schluss der Geschichte. Zwei Alices stehen sich im Spiegel gegenüber, es ist nicht klar, ob es sich um ein Spiegelbild oder eine zweite Figur handelt. Die Identität der Figur wird in Frage gestellt. Hier wird auf die Fortsetzung von Alice im Wunderland, „*Alice hinter den Spiegeln*“, rekurriert. Die letzte artistische Nummer, Szene neunzehn, unterstreicht mit Hilfe der Diabolotechnik³² das Motiv der Spiegel noch einmal. Schließlich kommt es zum letzten Bild. Die alte Alice ist wieder zu sehen. Neben ihr steht der Spiegel. Nach und nach betreten vier junge Alices die Bühne, die sich auf die andere Seite des Spiegels stellen. Die alte Alice ist sichtlich konsterniert. Sie ist vollkommen verwirrt und fragt schließlich ihre jüngeren Spiegelbilder, wer die wahre Alice sei. Woraufhin alle jungen Alices sich als die wahre Alice bezeichnen. Sie einigen sich darauf, dass sie alle Alice sein. In diesem Moment kommen alle Artist_innen auf die Bühne und beteuern auch, dass auch sie Alice sein. Mit den Worten „we all are Alice“ endet das Stück.

5.2. Interpretation des literarischen Stoffes

Die ursprüngliche Geschichte Alice im Wunderland von Lewis Carroll wird vom Zirkuskollektiv im Stück *ReAlice* adaptiert. Fast alle Figuren der ursprünglichen Fassung erscheinen. Sie werden jedoch in ihrem Verhalten oder in ihrer Funktion umgedeutet. Des

³² Das Diabolo ist ein Jonglierrequisit, das aus zwei Kugelhalbschalen mit der Öffnung nach außen besteht und von der/dem Spieler_in mithilfe eines Seiles in Rotation gebracht wird.

Weiteren kommen die Figuren Zwiddeldum und Zwiddeldei aus dem Fortsetzungsroman „*Alice hinter den Spiegeln*“ vor. Die Geschichte wird in die heutige Zeit übertragen. Gesellschaftlich relevante Themen, wie Altersvereinsamung und die Stellung der Frau werden behandelt. Die Ebenen der Realität und Fiktion vermischen sich. In der ersten Szene ist es nicht ein Kaninchen, dem Alice folgt, sondern mehreren Wesen, die nur sie sieht, die ihr den Weg in die Wunderwelt weisen. Des Weiteren wandelt sich nicht wechselweise Alice Größe, sondern ihr Alter und ihr Geschlecht. Aufgrund der Tatsache, dass hier verschiedene Zeithorizonte eröffnet und parallel überlagert werden, entsteht die Möglichkeit gleichzeitig mehrere Alices darzustellen. Alice wird im Stück von insgesamt zehn Darsteller_innen verkörpert, darunter vier Männer und sechs Frauen. Die alte Alice wird immer von der selben SchauspielerIn dargestellt, sie ist der reale Bezugspunkt für die Zuschauer_innen. Die anderen neun zeigen die jungen Alices, die dem Reich der Erinnerung beziehungsweise der Fiktion entspringen. Die äußeren Merkmale der jungen Alices: Größe, Geschlecht, Statur, Gang, Mimik, Gestik, Stimmlage ändern sich ständig. Dies kann die Veränderlichkeit und das Konstruiertsein von Körper, Materie, psychischer Disposition und damit auch von Geschlechtsidentität im Lebenslauf einer Person versinnbildlichen. Gleichzeitig wird über das Verwirrtsein der alten Alice in Bezug auf ihre eigene Identität, die ständige Konstruktion des Selbst und auch die Fähigkeit zur ständigen Konstruktion des Selbst durch Rekonstruktion von Vergangenen thematisiert. Im Stück sind die Grenzen zwischen Fiktion und misslungener Rekonstruktion fließend.

5.3. Sichtbarkeit von Frauen und Männern im Stück

Auf der Bühne sind achtzehn Artist_innen zu sehen, davon neun Frauen und neun Männer. Zusätzlich sind noch zwei Frauen als Musikerin und als Regisseurin, wobei es sich nicht um eine schwache Regie handelt sowie zwei Männer als Ton- und Lichttechniker tätig. Die Tätigkeit der Stagehands, der Bühnenhilfskräfte, wird im gleichen Ausmaß von Frauen und Männern ausgeführt. Das Verhältnis von Frauen und Männern ist somit ausgeglichen, ohne aktive Bemühungen zur Geschlechterparität anzustellen. Das ständige Zitieren des immer Selben erfährt hier einen Bruch. Frauen nehmen im Stück keine untergeordnete Rolle ein, wie in den meisten Produktionen sonst üblich. Nachdem sich die Gruppenstruktur in den folgenden Monaten leicht verändert hatte und in der Gruppe das kollektive Bewusstsein zum Thema Geschlechterverhältnisse zunahm, wurde explizit auf die Frauenquote geachtet.

Es gibt jedoch eine geschlechtsspezifische Aufteilung innerhalb der Zirkusdisziplinen. Als typisch weibliche Disziplinen können hier gelten: Tanz (vier Frauen und zwei Männer), Tuchartistik (Solo-Frauennummer) und Vertikaltanz (zwei Frauen). Es handelt sich hierbei um körperbetonte Disziplinen. Die Hauptfigur der Alice wird von sechs Frauen und vier Männern dargestellt. Im Stückverlauf wird Alice von Frauen und von einem Mann dargestellt. Die drei weiteren Männer, die Alice verkörpern, erscheinen erst zum Finale des Stückes. Nummern, die keine geschlechtliche Differenzierung aufweisen, sind die zwei Schwarzlichtszenen, zwei Clownsnummern und die Gruppenjonglagenummer. In den Gruppennummern Jonglage, Teeparty und Tanz üben alle Artist_innen, egal ob Mann oder Frau, dieselben Übungen aus und tragen ähnliche Kostüme. Hier verwischen Gendergenzen, indem die Begabung und das Können unabhängig vom Gender wahrgenommen wird (vgl. Lorber 2003: 408).

Es herrscht die leichte Tendenz, dass Männer eher in kleineren Gruppen oder allein auftreten und Frauen eher in größeren Gruppen auf der Bühne anzutreffen sind. So gibt es drei Solonummern von Frauen und vier Solonummern von Männern, eine Duonummer von Frauen und drei Duonummern von Männern. Duo- oder Solonummern unterliegen auch geschlechtlicher Differenzierung. Die Frauensolonummern kommen aus den Bereichen Schattentheater, Puppentheater und Tuchakrobatik. Männersolonummern kommen alle aus dem Bereich der Jonglage: Balljonglage, Hutjonglage, Contactjonglage und Diabolo. Die zwei männlichen Duonummern kommen aus dem Bereich der Clownerie. Frauensolonummern im Stück *ReAlice*, wenn auch etwas weniger vorhanden als Männersolonummern, stellen die performative Wiederholung von der höheren Bedeutsamkeit von Männern in der Öffentlichkeit (vgl. Butler 1995: 22), hier im Speziellen auf der Bühne, zumindest in Frage.

Folgende Anzahl von Frauen und Männern sind insgesamt im Stück innerhalb der jeweiligen Disziplinen zu sehen: Im Bereich Tanz und Akrobatik elfmal Frauen und dreimal Männer, im Bereich Jonglage sechsmal Frauen und zwölfmal Männer, im Bereich Clownerie viermal Frauen und achtmal Männer. Die Rolle der alten Alice ist sehr humoristisch angelegt, wenn gleich nicht traditionell clownesk. Wenn ihre Darbietungen mit eingerechnet werden, sind siebenmal Clownsfrauen und achtmal männliche Clowns zu sehen. Jeweils eine Musikerin und ein Musiker spielen auf der Bühne. Der Bereich Schauspiel ist schwer bezifferbar, da hier definiert werden müsste, ob allein das Tragen des Alicekostüms schon ausreicht, um als schauspielerische Darstellung zu gelten, oder ob beispielsweise das Aufsagen von Text

ausschlaggebend sei. Festzuhalten ist, dass die Frauensolomonnummern Schattentheater und Mundmaulpuppentheater aus dem Bereich Theater stammen und die Hauptfigur der alten Alice von einer Frau gespielt wird und die jungen Alices vor allem von Frauen verkörpert werden. Der Bereich Schauspiel ist also ein vor allem weiblich vergeschlechtlicht.

5.4. Geschlechtliche Andersartigkeit – Stereotypen überwindende Handlungen

Im Stück *ReAlice* gibt es von Frauen und Männern verkörperte Figuren, die mit ihren Handlungen stereotypen Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit widersprechen. Um dies herauszuarbeiten, analysiere ich die Anfangsszene, die Teepartyszene, die Ausreiseamtsszene, die Guerillahasen und die Keulensoldat_innen.

In der Anfangsszene bilden die Oma Alice und die Enkeltochter Maribella ein starkes Gegensatzbild zur traditionell dargestellten Schwiegertochter, die ebenfalls auf der Bühne zu sehen ist. Die Oma wird als Feministin dargestellt. Sie spricht von der Stellung der Frau, die „damals wie heute, eine Katastrophe“ ist. Als eine Banane auf der Bühne erscheint und Demonstrationsslogans skandiert, schließt sich die Oma der Banane an und motiviert die anderen es ihr gleichzutun. Sie ruft „solidarisieren, mitmarschieren“ und tritt mit ihrem Rollator hinter der Banane her. Sie ist also eine Frau, der gesellschaftliche Unterdrückungsmechanismen bekannt sind und die sich auch dagegen zur Wehr setzt. Jedoch unterbricht ihre Familie sie ständig und fällt ihr ins Wort. Sie wird als eine Person dargestellt, die sich aufgrund ihres Alters nicht mehr richtig durchsetzen kann. Stereotypen Frauenbildern widersprechend ist beziehungsweise war sie auf Demonstrationen, also im öffentlichen Raum präsent, und hat sich selbst für ihre Rechte eingesetzt und sich nicht von einem Mann vertreten lassen. Die anderen Figuren aus der ersten Szene bezeugen im Kontrast dazu einen gesellschaftlichen Backlash in Bezug auf die Emanzipation der Frau. Die Schwiegertochter und die Enkeltochter unterstützen die Oma nicht bei ihren feministischen Forderungen. Die Enkeltochter Maribella identifiziert sich stark über ihren Freund Philipp, zu dem sie ziehen möchte, um nicht mehr bei ihrer Familie leben zu müssen. Sie steht damit für die aktuell (noch immer) vorhandenen Abhängigkeitsstrukturen. Die Figur der Maribella weist jedoch auch emanzipierte beziehungsweise untypische Attribute auf und nimmt damit eine widersprüchliche Position ein. Sie folgt den elterlichen Befehlen nicht. Sie benutzt

Schimpfwörter und raucht. Ihre Kleidung ist zerschlissen und ihre Haare sind pink gefärbt. Sie rebelliert zu großen Teilen gegen die Vorstellungen der Eltern, die gesellschaftlichen Zuschreibungen von höflicher Weiblichkeit entsprechen und damit die gesellschaftlich konservativen Kräfte repräsentieren. In ihrem Verhalten, ihrer Ausdrucksweise und in ihrer Körperhaltung entspricht sie dem vergeschlechtlichten Habitus eher schlecht (vgl. Bourdieu 2005: 91).

In der Teepartyszene sind drei Frauen zu sehen. Zwei davon von Anfang an. Sie sitzen mit ihren männlich sozialisierten Freunden in einer Bar und warten auf etwas Alkoholisches zu trinken. Als die Flasche auf die Bühne kommt, beginnt eine spielerische Verfolgungsjagd. Jede und jeder will die Flasche haben. Die beiden Frauen tun die selben Dinge wie die Männer. Sie nehmen die gleiche Haltung ein, ihre Bewegungen sind dynamisch, auf keinen Fall zurückhaltend. Sie nehmen genauso viel Raum ein, wie ihre männlichen Kollegen. Sie spielen auf die gleiche Art und Weise mit den Trinkbechern und sind genauso Teil der Verfolgungsjagd. Sie sind hier in einer aktiven und gleichwertigen Rolle. Sie sind wagemutig. Eine von ihnen rennt über den Tisch und lässt sich dann auf die anderen fallen. Die andere hat einen Hut auf, der so tief sitzt, dass er ihre Augen verdeckt. Weil sie nichts sehen kann, fällt sie fast ins Publikum, würden die anderen sie nicht auffangen. Die weiblichen Charaktere sind genauso wie die männlichen Charaktere daran beteiligt eine wilde und ausschweifende Atmosphäre auf der Bühne herzustellen. Hier wird die Dekonstruktion geschlechtlicher Zuschreibungen über die fehlende Übereinstimmung mit dem vergeschlechtlichten Habitus erreicht (vgl. Bourdieu 2005: 91). Darüberhinaus kommt es hier zu einer sequenziellen Neutralisierung von Geschlecht, da die Figuren nicht über ihr Geschlecht, sondern durch die fehlenden Unterschiede zwischen den weiblichen und den männlichen Darsteller_innen über ihr Können wahrgenommen werden (vgl. Hirschauer 2001: 215).

In der Ausreiseamtsszene verkörpert eine kleine und schlanke Frau Alice. Auch ihre Körpersprache verstärkt das Zierliche an ihr. In dieser Szene steht sie einem männlichen Bürokraten gegenüber. Er ist um einen Meter erhöht und schaut auf sie herunter. Die Positionen der Figuren im Raum verdeutlichen ihr ungleiches Verhältnis. Alice möchte ausreisen. Dafür braucht sie aber einen positiven Einreisebescheid. Hierfür stellt ihr der Beamte Fragen, die sie trotz der einschüchternden Atmosphäre wahrheitsgemäß beantwortet. Der Beamte fragt sie, was sie arbeiten will. Ob sie „Automechaniker“ werden will, „Hausfrau“ sein oder „keinen Beruf“ ausüben möchte. Sie antwortet „Automechanikerin“. Auf die nächste Frage, ob sie verheiratet sei oder auf der Suche nach einem Mann, schüttelt

sie den Kopf und antwortet „weder noch“. Darauf hin urteilt der Beamte, dass diese Frau „vollkommen inkompatibel [sei] mit ordentlichen, gesellschaftlichen Grundwerten“. Sie stimmt also nicht mit dem ihr vorgesehenen vergeschlechtlichten Habitus überein. Alice definiert sich nicht über einen Mann und Kinder, obwohl es ihr von ihrer Umwelt und im Konkreten vom Amt u.a. aufgrund ihres Äußeren zugeschrieben wird. Vielmehr will sie als Automechanikerin arbeiten und ihr eigenes Geld verdienen, selbstständig sein und sich in einem stereotyp männlichen Berufsfeld behaupten.

Der Chefhase und die Soldat_innen arbeiten mit Brüchen, um mit stereotypen Vorstellungen von Geschlecht zu brechen. Der Chefhase spricht beispielsweise zunächst mit tiefer Stimme, raucht eine dicke Zigarre, übernimmt das Kommando der Hasengruppe und nimmt viel Raum ein. Als er aber Angst bekommt, beginnt er mit hoher, quietischer Stimme zu sprechen. Die Situation steigert sich so sehr, dass der Chefhase keine klaren Worte mehr findet, sich in einen Affen verwandelt und „uah, uah“ schreit. Durch diesen Wechsel wird die gespielte männliche, mutige und harte Fassade als unecht entlarvt. Darunter entpuppt sich ein ängstlicher Kern. Bei den Keulensoldat_innen wird ein Bruch mit allgemeinen Erwartungen erzeugt. Soldaten als das Beispiel für bürgerliche Männlichkeit schlechthin (vgl. Frevert (1996): 81-85) werden hier als dummliche, unkoordinierte Figuren gezeigt. In beiden Szenen wird gezeigt, dass stereotype Männlichkeit konstruiert ist und repräsentierte Rollenmuster erlernte und gespielte Verhaltensweisen sind (vgl. Butler 1995: 22).

Die Charaktere im Stück weisen zu großen Teilen geschlechtsstereotype Züge auf. Die Tochter in der Anfangsszene definiert sich über ihren Freund, die Frauen in der Teepartyszene tragen Röcke, die Alice in der Ausreiseamtsszene ist zierlich, was durch ihre Körpersprache noch verstärkt wird und der Kommandochef der Hasen ist ein als Mann identifizierbarer Hase mit Zigarre. Gleichzeitig weisen sie Eigenschaften auf, die eindeutig von stereotypen Zuschreibungen abweichen. Die weiblichen Charaktere rauchen, fluchen, trinken Alkohol, nehmen viel beziehungsweise genauso viel Raum wie ihre männlichen Kollegen ein und sprechen sich explizit für ihre Rechte aus. Die männlichen Charaktere werden in ihrer Naivität und Ängstlichkeit gezeigt. Dieses Mischverhältnis macht die Charaktere glaubwürdig. Sie verkörpern nicht das Negativ traditioneller Weiblichkeit und Männlichkeit, sondern jede_r bricht mit den traditionellen Vorstellungen an den Stellen, wo diese für sie oder ihn persönlich leidvoll und das Brechen mit ebendiesen lustvoll ist. Das macht die Charaktere stark, zeigt sie in der realen Mehrdimensionalität menschlichen Seins und ermutigt das Publikum auf individuelle Art mit Geschlecht zu brechen, ohne neuen konkreten

Handlungsanweisungen und Zwängen zu folgen.

5.5. Geschlechtliche Andersartigkeit – von Normen abweichende Körper

In diesem Kapitel fokussiere ich mich auf die von Normen abweichenden Körper der weiblichen Artistinnen, um Wiederholungen zu vermeiden. Die von Normen abweichenden Körper der männlichen Artisten werden in den Teilen 5.7 und 5.8 verhandelt. Um zu zeigen, dass im Stück *ReAlice* die Körperlichkeiten von Frauen anders dargestellt werden, als in traditionellen Zirkusnummern, analysiere ich die Luftakrobatikszenen, am Vertikaltuch und die des Vertikaltanzes im Detail und beziehe mich zusätzlich auf einzelne Elemente aus anderen Nummern.

Am Vertikaltuch wird die Geschichte der rauchenden Raupe erzählt. Diese wird von einer Frau verkörpert, die einen den ganzen Körper bedeckenden Body trägt. Ihre sekundären Geschlechtsmerkmale sind bei ihrem Kostüm, im Gegensatz zu traditionellen Kostümen, nicht betont, sondern treten im Gegenteil in den Hintergrund. Der Sport-BH und das enge Kostüm lassen die Brüste der Artistin fast gänzlich verschwinden. Stattdessen treten die muskulösen Schultern und die starken Hände in den Vordergrund. Ihre langen Haare sind unter einer Haube verdeckt und nicht sichtbar. Der Gesichtsausdruck der Raupe bezeugt die narkotische Wirkung der Pfeife und sorgt damit für eine Abstrahierung von der weiblichen Artistin zugunsten der dargestellten Figur. Die vorgeführten Übungen bezeugen weniger die Flexibilität der weiblichen Artistin, was in traditionellen Zirkusnummern üblich ist, sondern die sonst Männern zugeschriebene muskuläre Kraft. Ihre Gestiken haben nichts mit den grazil, präsentierenden Armbewegungen weiblich sozialisierter Artistinnen in traditionellen Nummern gemein. Auch diese lässt die Artistin zugunsten tierischer Bewegungen fallen. Das Ruhenlassen des „Weiblichen“ wird durch die tiefe Obertonmusik, die im Hintergrund läuft, unterstrichen.

Bei der Vertikaltanzszene hängen zwei weiblich sozialisierte Artistinnen an Klettergurten an der linken Saalwand. Dank der Befestigung können sie sich in eine vertikale Position begeben. Die Füße berühren die Wand, die Köpfe ragen in die Mitte des Saales. Die beiden Frauen stoßen sich mit ihren Füßen ab und können so Saltos und andere Übungen an der

Wand ausführen. Die kraftvollen Bewegungen werden stereotyper Weise eher Männern zugeschrieben. Die Körper der beiden Frauen sind teilweise durch das enge Kostüm sichtbar. Die Frauen tragen das für die Figur der Alice übliche Kostüm, ein schulterfreies blaues Kostüm und eine gelbe Leggings. Die gelbe Leggings lässt die muskulösen Beine der einen Darstellerin hervortreten. Die zweite Darstellerin hat schmalere Waden. Auch die Oberarme sind sichtbar, die bei beiden Darstellerinnen muskulös sind, was jedoch bei der einen Darstellerin stärker auffällt. Hier wird deutlich, dass Frauen nicht einem Standardkörperbau entsprechen, sondern unterschiedliche Körper haben. Die binäre Einteilung in Gegensatzpaare (vgl. Bourdieu 2005: 44-45), hier der schwachen und kleinen Frauen und der starken und großen Männer, wird in Frage gestellt. Die Kombination aus dem Tragen des Kleides, der Kletterausrüstung und der Ausführung der dynamischen Bewegungen widerspricht den Kleiderkonventionen, nach denen ein Kleid auf eine bestimmte Art und Weise getragen werden muss, was üblicherweise die Bewegungsfreiheit der Mädchen und Frauen einschränkt. Die Bewegung steht im Vordergrund und nicht die Herstellung von Geschlecht. Auf der einen Seite sind sie über ihre Kostüme klar als Frauen zu erkennen. Auf der anderen Seite machen sie für Artistinnen unübliche kraftvolle und dynamische und nicht erotisch, grazile Bewegungen. Auch was ihre Körperbehaarung betrifft, entspricht eine der beiden Darstellerinnen nicht den Konventionen. Eine der Artistinnen hat deutlich sichtbare Achselhaare, was in der Regel im Zirkus bei Frauen nicht vorkommt. Ihr Gender wird also nicht vollkommen vergessen, verliert jedoch an Relevanz (vgl. Hirschauer 1994: 676).

Ansonsten wird im Stück an mehreren Stellen Geschlecht auf eine untypische Weise dargestellt. In der ersten Szene sitzt die vierzehn-jährige Enkelin der Oma Alice breitbeinig auf einem Stuhl. Wie auch beim Turnen im Kleid, wird mit damenhaftem, „anständigem“ Verhalten gebrochen. In der Schattenszene, in der nur die Schatten der Darstellerin hinter der Leinwand erkennbar sind, verändern sich die Proportionen der Darstellerin ständig, je nachdem welche Position die Artistin hinter der Leinwand einnimmt. Hier werden Körperproportionen in Frage gestellt. Der große Hase der Untergrundguerilla wird eindeutig von einer Frau verkörpert. Sie ist groß und ihre Bewegungen sind absichtlicherweise nicht ästhetisch und fragil, sondern schlacksig. In der Schwarzlichtszene gibt es eine Stelle, wo sich Alice gegen die von einem Mann ausgeübte Fremdherrschaft wehrt. Um dies zu verdeutlichen kommt aus dem Off ein langer, lauter Schrei von Frauenstimmen. Die Stimmlichkeit von Frauen wird hier anders als üblich und zwar in ihrer Stärke und Offensivität gezeigt. Die weiblichen Darstellerinnen in der Teepartyszene verdeutlichen, dass Frauen robuste Körper haben, egal wie diese gebaut sind. Eine Darstellerin ist relativ klein und dünn, eine zweite

größer und kräftiger. Beide rennen, eilen und stürzen. Im Stück *ReAlice* wird auf verschiedene Weisen die Stärke von Frauen dargestellt. Die unterschiedlichen Körper der Darstellerinnen unterliegen keiner Normierung, wie in anderen Zirkusshows, auch wenn sie zu großen Teilen gängigen Schönheitsvorstellungen entsprechen. Im Stück werden auf der Bühne unterschiedliche Körperlichkeiten in Bezug auf biologische Beschaffenheit, Verwendung und Behaarung gezeigt, was eher die Ausnahme bei den Darstellungen von Frauen im öffentlichen Raum darstellt. Dem Publikum wird gezeigt, dass Frauen unterschiedliche Körper haben und dass die Erscheinungsformen gleichzeitig aber wenig über ihre Funktionalität und über die Fähigkeit öffentlicher Repräsentation aussagen.

5.6. Geschlechtliche Unklarheit – Das Kindliche

Clowns haben in ihrer direkten und verspielten Art oft kindliche Züge. Der Duden beschreibt das Wort kindlich als „in Art, Wesen, Ausdruck, Aussehen einem Kind gemäß, entsprechend zu ihm passend, ihm zugehörend“. Beispiele dafür sind „ein kindliches Gesicht, Aussehen, Gemüt, kindliche Freude, Neugier, Naivität, Unschuld, Natürlichkeit, eine kindliche Handschrift, Stimme“.³³ Im Stück *ReAlice* gibt es acht Figuren beziehungsweise Figurengruppen, die sich durch ihren kindlichen Charakter auszeichnen, die vier Hasen der Untergrundguerilla, die von mir als Chef Hase und großer Hase, gelangweilter Hase und naiver Hase bezeichnet werden. Des weiteren die Zwillingfiguren, der dicke Zwilling und der große Zwilling, die Mundmaulpuppe und die Keulensoldat_innen. Bemerkenswert ist, dass sich alle kindlichen Charaktere, egal ob von Frauen oder Männern verkörpert, ähnlich verhalten. Es wird hier also keine Unterscheidung nach Geschlecht vorgenommen. Das Geschlecht verliert an Relevanz. Die Charaktere beziehungsweise die Charaktergruppen ähneln sich in Bezug auf Stimme, Mimik, Gestik, Gang, Körper, Bewegungen und in ihren Handlungen. Eine binäre Einteilung in weiblich-männlich wird nicht vorgenommen und wird auf diese Weise hinterfragt (vgl. Lorber 2003: 7-8). Die Stimmen, der von mir als kindlich beschriebenen Figuren, sind in der Regel höher, als die der anderen Figuren. Die Mimik ist übertrieben und bezeugt Angst oder Naivität. Die geäußerten Worte werden, wie bei den Zwillingen, in Reimform vorgetragen und ähnelten teilweise Tierlauten. Die Gestik ist schreckhaft und schlacksig. Die Körper der Darsteller_innen sind teilweise aufgrund der Kostüme nicht deutlich erkennbar. Der naive Hase und der zweite Zwilling haben

³³ vgl. Duden Online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/kindlich>, letzter Zugriff 30.12.2014.

ausgestopfte Bäuche. Die Hasen tragen Helme mit großen Ohren. Die Hasen und die Zwillinge bewegen sich hüpfend. Die Themen der clownesken Charaktere kommen aus der Erwachsenenwelt. Es wird kommandiert, eine Bombe gelegt und marschiert. Das Verhalten wird in seiner Unzulänglichkeit entlarvt. Stereotyp männlich konnotiertes Verhalten wird auf der Bühne von männlichen und weiblichen Darsteller_innen ausgeführt und parodiert. Die Herzkönigin, verkörpert durch eine große Puppe, bereitet einen Kartensalat zu und berichtet von ihrem Liebsten, auf den sie seit Jahrzehnten wartet. Die typisch weiblichen Zuschreibungen zum Haushalt und zur Abhängigkeit an einen Mann werden hier so sehr übertrieben, dass auch sie wieder in Frage gestellt werden. Es kommt zu Schwellen- und Transformationsphasen, in denen das Publikum mit einem neuen Umgang mit Geschlecht konfrontiert wird. Stereotyp weibliches und männliches Verhalten werden in Frage gestellt.

Die Attribute des Kindlichen stimmen mit vielen stereotypen Zuschreibungen von Weiblichkeit beispielsweise Neugier, Naivität, Natürlichkeit und hohe Stimme, überein. Das Emanzipatorische liegt also darin, dass die kindlichen Figuren von Männern und Frauen gleichermaßen verkörpert werden. Naivität, Ängstlichkeit und Fragilität werden hier als Gefühle entlarvt, die Kindern und auch allen erwachsenen Menschen, egal welchen Geschlechts, eigen sind. Auch die dargestellte Körperlichkeit kann für emanzipatorische Zwecke in der Clownerie von Interesse sein. Die Körper und Stimmen der Darsteller_innen treten hinter die der Figuren zurück. Erwachsene Menschen werden hier in einer nicht perfekten Körperlichkeit gezeigt. Sie haben dicke Bäuche, große Ohren und schlackernde Arme. Die Zuschauer_innen nehmen also die erwachsenen Körper der Darsteller_innen wahr, können aber nicht im Konkreten erkennen, wie deren reale Körper beschaffen sind. Es kann davon ausgegangen werden, dass in diesen Situationen Geschlechtlichkeit in den Hintergrund rückt und damit situativ neutralisiert wird (vgl. Hirschauer 1994: 678).

Die Clownerie nimmt einen großen Stellenwert im Genre des zeitgenössischen Zirkus ein, das grundlegend davon gekennzeichnet ist, Disziplinen zu verbinden und zu vermischen. Somit ist auch das Motiv des Kindlichen im zeitgenössischen Zirkus oft zu finden. Es gibt also Charaktere in zeitgenössischen Zirkusstücken, die nach keiner geschlechtlichen Deutung verlangen. Es gibt jedoch auch Clowns, die über Erwachsenenliebe und Erwachsenenlust sprechen. Das geschieht jedoch nicht immer und ist auch per seé nicht in clownesken Charakteren angelegt. Es muss also im Konkreten geschaut werden, wie die clownesken Charaktere angelegt sind. Im Stück *ReAlice* wird auf einschränkende geschlechtsspezifische Darstellungen verzichtet. Clowneske Figuren kritisieren in kindlicher Naivität geschlechtliche

Zuschreibungen, reproduzieren diese jedoch nicht.

5.7. Geschlechtliche Unklarheit – Das Wesenhafte

Das Wesenhafte ist ein weiteres Motiv im Stück *ReAlice*, das die Neutralisierung von Geschlecht bewirkt. Ich verstehe unter dem Begriff Wesen Geschöpfe, die menschliche, tierische und übernatürliche Züge an sich haben, die nicht in der Realität existieren, sondern durch die Imagination von Menschen erdacht wurden. Im Stück gibt es sieben Figuren, beziehungsweise Figurengruppen, die meiner Definition des Wesenhaften entsprechen. Diese sind das Psychologenkaninchen, die protestierende Banane, das Huhn, der Salatkopf, die turnende Raupe, die jonglierende Katze und die Wesen aus der Schwarzlichttheaterszene. Teilweise können Figuren dieser Gruppe auch der Gruppe der kindlichen, clownesken Charaktere zugeteilt werden und sie weisen androgyne Züge auf. In Lauten, Worten, Mimik, Gestik, Bewegung, Haltung, Maske und Kostüm unterscheiden sich die wesenhaften Figuren in großem Maße von Artist_innen, die sich in ihrer eigenen körperlichen Leiblichkeit darstellen. Dabei hat jede Figur ihr eigenes Mischverhältnis aus menschlichen, tierischen und individuell imaginierten Zügen. Es gibt durchaus auch Darstellung im Zirkus von Menschen in Tierkostümen, die zur Unterstreichung gendertypischer Zuschreibungen dienen, wie beispielsweise Frauen in Federschmuck³⁴, die Frauen als Begierdeobjekte produzieren. Diese Figuren bezeichne ich nicht als Wesen, weil die Kostüme nichts Unbekanntes hervorbringen, sondern alte Zuschreibungen betonen.

Im Folgenden stelle ich das Wesenhafte der ausgewählten Figuren kurz dar. Der Artist, der das Huhn verkörpert, bemüht sich durch Mimik, Gestik, Geräusche und Bewegung einem Huhn zu entsprechen. Seine menschliche Größe und seine akrobatischen Übungen stehen dem gegenüber. Das Psychologenkaninchen bewegt sich hüpfend voran, wie ein Kaninchen. Es entspricht in Haltung, Mimik, Gestik und Sprache jedoch einem Menschen. Es flirtet mit der Oma, in dem es ihr Luftküsse zuwirft, es redet, belehrt und schlägt vornehm die Beine übereinander. Der Salatkopf diskutiert wie ein Mensch mit der Oma und schneidet Grimassen und schmatzt. Nicht-menschliche Züge am ihm sind das übertriebene Aufreißen der Augen, das Fehlen des Körpers, das grüne Gesicht, die Salatblätter auf dem Kopf und dass er die

34 Siehe hierfür beispielsweise das Stück „*Zumanity – The Sensual Side of Cirque du Soleil*“
<http://www.cirquedusoleil.com/en/shows/zumanity/default.aspx>

Menschen um ihn herum essen möchte. Menschliche Züge an der Raupe sind das Pfeiferauchen und das Berauschtsein. Das verwirrt Verspielte, der Obertongesang als Hintergrundmusik und die Langsamkeit der Bewegungen produzieren das Wesenhafte. Auch das enge, gelbe Kostüm mit grünen Plüschflecken, das den ganzen Körper bedeckt, lässt die menschliche Körperlichkeit in den Hintergrund treten. Die protestierende Banane artikuliert sich auf eine menschliche Art und Weise, in dem sie Demonstrationsparolen ruft und einen Satz auf eine Leinwand sprüht. Die ungewöhnlichen Inhalte des Gesagten und Geschriebenen „Kein Mensch ist real“ und „Schluss mit Schikanen, Biobananen“, die hüpfenden Bewegung und das Ganzkörperkostüm lassen den Artisten zu einem Wesen werden. Bei den Wesen aus der Schwarzlichtszene ist nur ein Teil ihres Körpers erkennbar, denn nur die Körperstellen, die mit Neonfarben oder Neonstoff bedeckt sind, sind sichtbar. Ein Wesen besitzt nur einen Mund und Augen. Ein weiteres Wesen besteht aus mehreren Teilen, die auseinander fallen und sich neu zusammensetzen. Die Beine verwandeln sich in Hörner. Wie Erika Fischer-Lichte zeigte, abstrahieren die Zuschauer_innen nie ganz vom Körper der Darsteller_innen. Es schwingt also auch immer eine Aussage über die Darsteller_innen mit, auch wenn sie versuchen ganz in ihrer Rolle als Tier oder Wesen aufzugehen (vgl. Fischer-Lichte 2010: 38-42). Die Aussage, die hier mitschwingt, ist, dass es viele Möglichkeiten gibt, wie sich Menschen verhalten, egal welches Geschlecht sie besitzen.

Auffällig beim Huhn, beim Psychologenkanninchen und bei der Katze ist das Mischverhältnis aus genderuntypischem Verhalten und Interpretation von tierhaftem Verhalten. Der Hase, von einem Mann gespielt, ist beispielsweise sehr elegant und grazil. Es ist hier die Mischung aus einem als männlich identifizierbarem Körper, tierhaften Züge und stereotyp weiblich konnotiertem Verhalten. Auch der Artist, der die Katze darstellt, kann als Mann erkannt werden. Doch seine Bewegungen sind tänzerisch, grazil und lasziv. Im Gegensatz zu androgynen Darstellungen ist hier das Geschlecht der Figur nicht von Relevanz, weil die Darstellungen der Wesen dem Reich der Phantasie entspringen und nur versatzweise Realität widerspiegeln sollen. Meiner Einschätzung nach verlieren geschlechtsspezifische Zuordnungen durch das Tierhafte an Relevanz (vgl. Hirschauer 1994: 676).

Die engen Kostüme der Wesen führen zur Unklarheit von Geschlecht. Viele Artist_innen, die eindeutig als Frau oder Mann identifizierbar sein wollen, betonen mit Hilfe von Farbe und Schnitt des Kostüms bestimmte Körperstellen. Das ist im Stück *ReAlice* nicht der Fall. Hier tragen Frauen und Männer hautenge unisex Bodies. Diese machen sekundäre Geschlechtsmerkmale, wie Brüste und Penisse sichtbar. Jedoch sind die Bodies so eng, dass

die sekundären Geschlechtsmerkmale an den Körper gedrückt und damit verkleinert werden. Desweiteren bedecken die Kostüme den ganzen Körper und damit auch die Körperbehaarung. Die sekundären Geschlechtsmerkmale werden vernachlässigt, da sie weder mit Farbe, noch mit Polstern oder Schnitt, betont werden. Dieser Umgang lässt die sekundären Geschlechtsmerkmale irrelevant werden. Die weibliche oder männliche Körperlichkeit wird dethematisiert. Geschlecht wird zu einem „seen but unnoticed feature“ (Hirschauer 1994: 678).

Bei der Schwarzlichtszene erscheinen die Körper als Fiktion. Körperteile fliegen durch die Luft und verändern sich. Es ist davon auszugehen, dass Wesen, deren Geschlecht nicht erkennbar ist, aufgrund des omnipräsenten androzentrischen Blickes, eher ein männliches Geschlecht zugeschrieben wird. Da die Körperkonturen der Figuren und die Darsteller_innen aus der Schwarzlichtszene jedoch nicht sichtbar sind, verliert die geschlechtliche Zuordnung in dieser Szene an Relevanz. Es kann davon ausgegangen werden, dass in den Schwarzlichttheaterszenen Geschlecht nicht relevant gemacht wird (vgl. Hirschauer 2001: 215).

Das Wesenhafte, so wie ich es definiert habe, dethematisiert bipolare Geschlechtlichkeit. Im Stück *ReAlice* wird das Unbekannte an den Wesen über das genderuntypische Verhalten noch verstärkt. Im Vergleich zum Kindlichen können Wesen auch erwachsenen Erotik und Liebe verhandeln. Jedoch sind die Wesen geschlechtlich so uneindeutig, dass sie keine klaren Begehrensnormen reproduzieren. Der reale Körper der Darstellenden verschwindet hinter der Körperlichkeit der dargestellten Figur. Es verschwimmen klare Gendergrenzen und die heterosexuelle Matrix als Organisationsprinzip (vgl. Becker-Schmidt/Knapp 2001: 90-91) wird außer Kraft gesetzt. Bestimmte Zuschreibungen, wie Frauen und Männer sprechen, sich bewegen, gestikulieren und aussehen, werden nicht vorgenommen. Es kommt zur Neutralisierung von Geschlecht, ohne dass dabei für erwachsene Menschen relevante Themen, wie Liebe und Sexualität, ausgeklammert werden.

5.8. Geschlechtliche Unklarheit – Das Androgyne

In der Encyclopaedia Britannica wird das Androgyne als „[a] condition in which characteristics of both sexes are clearly expressed in a single individual“ beschrieben:

„Body build and other physical characteristics of these individuals are a blend of normal male and female features. In psychology, androgyny refers to individuals with strong personality traits associated with both sexes, combining toughness and gentleness, assertiveness and nurturing behaviour, as called for by the situation. Androgynous individuals are more likely to engage in cross-sexual behaviour than those who maintain traditional sex roles“. (Encyclopaedia Britannica Online 2014)

Im Stück gibt es fünf Figuren, die dieser Definition vom Androgynen entsprechen. Dazu zählen die Oma Alice und drei von Männern verkörperte Alices, die ich aus Gründen der Wiedererkennung die Jonglage-Alice, die niedliche Alice und die übertriebene Alice nenne. Aber auch das Psychologenkaninchen und die Raupe, auf die ich weiter oben eingegangen bin, weisen androgyne Züge auf. Auf diese werde ich im Folgenden nicht erneut eingehen.

Die Oma Alice ist aufgrund der starken Maske, der Perücke und der verstellten Stimme die einzige Figur im Stück, bei der nicht eindeutig entzifferbar ist, ob sie von einer Frau oder einem Mann dargestellt wird. Sichtbare stereotyp männliche Züge sind ihre Größe und ihre langen muskulösen Beine. Die Figur entspricht stereotyp weiblichen Attributen, da ihre Beine rasiert sind, sie ein Kleid trägt und lange Haare hat. Die gleichzeitig humoristische Figur ist mit vielen übertriebenen Eigenschaften angelegt. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Darstellung des Alters durch den zittrigen, gebückten Gang, der krächzenden Stimme und den Grimassen, die sie schneidet. Dadurch, dass die Darstellerin der Oma Alice nicht eindeutig in eine der beiden Kategorien weiblich-männlich eingeordnet werden kann, wird mit der binären Geschlechterstruktur gebrochen (vgl. Lorber 2003: 7).

Die Jonglage-Alice entspricht mit ihrem Kleid, ihren langen Haaren, der kleineren Körpergröße, ihren Gesten, ihren tänzerischen Bewegungen weiblichen Zuschreibungen. Die muskulösen Arme und Beine, die starke Körperbehaarung, der Vollbart entsprechen sekundären männlichen Geschlechtsmerkmalen. Bei der niedlichen Alice entspricht das Kostüm, die Mimik und die Bewegungen dem weiblichen Gender. Lächelnd, Arme schwingend und winkend, tanzt diese Figur über die Bühne. Die Körpergröße, die kurzen Haare und ausgeprägte Muskulatur entsprechen gesellschaftlichen Vorstellungen von männlicher Körperlichkeit. Die übertriebene Alice tänzelt und hüpfert ebenfalls über die Bühne. Ihr Kleid, ihre langen Haare, ihre Mimik, ihre Körper- und Handbewegungen entsprechen in übertriebener Weise weiblichen Zuschreibungen von Fragilität, Naivität und Schwäche. Gleichzeitig ist der Darsteller muskulös und hat eine flache Brust. Es handelt sich hierbei

nicht um Männer, die wie Transvestiten ein komplett weibliches Äußeres annehmen und damit die performativen Wiederholungen von Geschlecht subversiv unterlaufen (vgl. Becker-Schmidt/Knapp 2001: 90-91). Die oben beschriebenen Darsteller übernehmen die weiblichen Attribute, die ihnen Spaß machen und versuchen, nicht vollkommen in den weiblichen Rollen aufzugehen. Bei der niedlichen und der übertriebenen Alice handelt es sich um humoristisch angelegte Figuren. Die androgynen Darstellungen lassen die Gendergrenzen verschwimmen. Zu sehen sind Figuren, die sich in ihrer geschlechtlichen Uneindeutigkeit sehr wohl fühlen.

5.9. Zwischenfazit

In der Aufführungsanalyse habe ich gezeigt, inwiefern im Stück *ReAlice* Weiblichkeit und Menschlichkeit anders dargestellt wird, beziehungsweise Geschlecht phasenweise neutralisiert wird. Die Zirkusdisziplinen werden zu großen Teilen gleichermaßen von Frauen und Männern ausgeführt. Einige Disziplinen sind jedoch vergeschlechtlicht. So gibt es mehr Frauen, die tanzen und Luftakrobatik machen und deutlich mehr Männer, die jonglieren. Im analysierten Stück zeigte sich ein ausgeglichenes Verhältnis quantitativer Repräsentanz auf der Bühne. Hier wird auf der Ebene der realen Leiblichkeit der Darsteller_innen mit stereotypen Zuschreibungen von Weiblichkeit und Männlichkeit gebrochen, weil Frauen im Vergleich zu anderen Bühnenstücken häufig zu sehen sind, auch in Solonummern, und über Applaus öffentliche Anerkennung für ihre Arbeit und ihr Können erhalten. Die Frauen stehen als selbstbestimmte Subjekte auf der Bühne. Objektivierende Darstellungen weiblicher Körper kommen im Stück nicht vor. Die Artist_innen erheben sich phasenweise über den vergeschlechtlichten Habitus (vgl. Bourdieu 2005: 91). Vor allem die im Gegensatz zu traditionellen Zirkusshows häufiger vorkommenden Gruppennummern sind ein effektives Instrument um Geschlecht zu dethematisieren, weil hier in der Regel Frauen und Männer die selben Kunststücke auf der Bühne zeigen und gleichviel Raum und Zeit auf der Bühne einnehmen.

Die weiblichen Figuren im Stück *ReAlice* weisen viele Abweichungen von stereotypen gesellschaftlichen Zuschreibungen auf. Gleichzeitig entsprechen die Figuren nicht vollständig feministischen Zielvorstellungen. So identifizierten sich die Schwiegertochter und Enkeltochter der Oma Alice über ihre männlichen Partner und interessieren sich nicht für die feministische Kritik der Oma. Doch auch diese beiden Figuren wehren sich gegen bestimmte

gesellschaftliche Zuschreibungen von Weiblichkeit. Die anderen weiblichen Charaktere im Stück weisen größere Abweichungen von stereotypen Zuschreibungen auf. Da die Artistinnen ihre Figuren selbst konzipierten, können sie an genau den Stellen Weiblichkeit anders darstellen, wo sie diese als einengend und Leid bringend empfinden. Dem Publikum werden gleichzeitig keine neuen Sets an Zuschreibungen angeboten, wodurch Reproduktionsketten vergeschlechtlichter Stereotype unterbrochen werden können. Der gesellschaftlichen dichotomen Einteilung von Geschlecht wird nicht gefolgt. Es wird deutlich, dass es nicht die eine Weiblichkeit gibt, unterschiedliche Körperdarstellungen werden im analysierten Stück angeboten. Über die Vielfältigkeit der weiblichen und männlichen Körper und Charaktere sind keine klaren geschlechtliche Muster zu erkennen. Der Fokus wird im Zirkusstück auf die unkonventionellen und gender-untypischen Geschichten der Figuren und auf die Funktionalität ihrer Körper gelegt und nicht auf eine objektivierende Erotik. Dadurch verliert Geschlecht an Relevanz (vgl. Hirschauer 2001: 215).

Im Stück *ReAlice* wird Geschlecht durch das Kindliche, das Androgyne und das Wesenhafte neutralisiert. Die kindlichen Figuren werden nicht mit Erwachsenensexualität in Verbindung gebracht. Auch in Bezug auf andere Lebensbereiche werden ihnen wenig gender-typische Erwartungen entgegen gebracht. Bei den Wesen und den androgynen Figuren spielt Geschlecht eine untergeordnete Rolle, weil das Publikum durch die Darstellung dieser Figuren wenig Angebote bekommt sie in die weiblich-männlich Dichotomie einzuordnen, wodurch andere Statusmerkmale an Bedeutung gewinnen. Das Motiv der Wesenhaftigkeit lässt somit die Frage nach dem Geschlecht der Figur in den Hintergrund treten. Die binäre Geschlechterstruktur wird nicht dargestellt. Das Zirkuskollektiv bewegt sich damit in Richtung der feministischen Zielvorstellung des Undoing gender (vgl. Lorber 2003: 7). Als zentrales Ergebnis der Aufführungsanalyse lässt sich zusammenfassen, dass im betrachteten Stück das traditionelle Motiv der Unklarheit von Geschlecht durch die drei darstellenden Momente des Kindlichen, des Wesenhaften und des Androgynen umgesetzt wurde.

Das Stück zeichnet sich durch seine humorvollen Nummern aus, in denen eine unbekannte Welt erschaffen wird. Dieser Referenzrahmen hilft den Darsteller_innen Gendergrenzen zu übertreten ohne Konsequenzen fürchten zu müssen. Denn „if we fail to do gender appropriately, we as individuals [...] maybe called into account“. (West/Zimmermann 1987: 146) Die Artist_innen wissen jedoch, dass niemand aus dem Publikum sie wegen ihrer Darstellungen persönlich in ihrer Männlichkeit oder Weiblichkeit infrage stellt, was eventuell für einen Teil der Artist_innen von Bedeutung ist. Je wundersamer eine Darstellung desto eher

ist sie erdacht, hat nichts mit der Realität zu tun und kann deshalb auch für sich stehen und wird nicht kritisiert. Natürlich birgt das die Gefahr, dass die Darstellungen auf der Bühne die Vorstellungswelt des Publikums überhaupt nicht transformieren und damit emanzipatorische Ziele verfehlt werden. Ich gehe jedoch davon aus, dass unterschwellige Botschaften einer Irrelevantsetzung von Geschlecht gesendet und empfangen werden. Dargestellt wird ein Hase oder eine Katze, die sich grazil auf der Bühne bewegen. Die unterschwellige Mitteilung ist jedoch, dass sich Männer bewegen dürfen wie sie wollen, auch grazil und in engen Kostümen. Oder es ist eine Raupe zu sehen, die kraftvolle Luftakrobatik macht. Was mitschwingt ist die Information, dass Frauen Kraft haben und sich in ihrer Körperlichkeit nicht sehr von Männern unterscheiden. Auch die Kostüme tragen zu einer Neutralisierung von Geschlecht bei. Viele Figuren tragen hautenge Bodies, durch die sekundäre Geschlechtsmerkmale an Bedeutsamkeit verlieren.

Das Androgyne wird neben der Figur der Oma auch von drei männlichen Artisten hergestellt, die als Alice auftreten. Sie haben starke männliche und weibliche Züge an sich. Das Annehmen genderuntypischer Attribute lässt Geschlecht zu einem Spielgegenstand werden, der von den Darsteller_innen je nach Belieben benutzt wird. Dabei wird das Konstruiertsein von Geschlecht entlarvt. Die Grenzen zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit verschwimmen. Gezeigt werden Figuren, die sich in ihrer geschlechtlichen Uneindeutigkeit sehr wohl fühlen. Dieses lustvolle Spiel in Form der Geschlechterparodie unterläuft subversiv performative Wiederholungen von Geschlecht (vgl. Becker-Schmidt/Knapp 2001: 90-91).

6. Conclusio

In meiner Arbeit habe ich anhand der Performances des Curious Circus Collectives, von dem ich selbst ein Teil bin, gezeigt, inwiefern im zeitgenössischen Zirkus Geschlecht umgedeutet oder neutralisiert werden kann. Es wurde dadurch deutlich, dass und wie Zirkus-Praxen politisch sind, indem sie Geschlechterrollen entweder unkritisch tradieren oder kritisch hinterfragen können. Meine politikwissenschaftliche Fragestellung war es, die geschlechtlichen Zuschreibungen möglichst nahe entlang der empirischen Basis – d.h. der Praxis eines alternativen und geschlechterkritischen Zirkusprojekts „von unten“ – zu untersuchen. Hierfür habe ich zunächst eine Verständnisgrundlage geschaffen, was den zeitgenössische Zirkus ausmacht und wie im Verlaufe seiner Geschichte Geschlecht im Zirkus

verhandelt wurde und wird. Feministische Theorien über die Produktion von Geschlecht auf der Mikro- und Repräsentationsebene sowie systemtheoretische und dramentheoretische Überlegungen dienten mir als Referenzgrundlage der Analysen des Hauptteils. Zunächst führte ich eine Gruppendiskussion mit dem C3-Kollektiv durch, die mir Einblicke in den Ablauf basisdemokratischer Entscheidungsfindungen gemeinsamer Werte und Normen der Geschlechtergleichheit verschaffte. Anhand dieser basisdemokratischen Orientierung wurde deutlich, dass auch in künstlerischen Projekten (wie dem Zirkus), die vom Mainstream oft als unpolitisch gelesen werden, bewusste politische Organisationsformen eine Rolle spielen, gewissermaßen organisch entlang der Praxis erprobt werden können. Auf Basis dieser allgemeinen Überlegungen zu politischen Prozessen im Zirkus habe ich danach das erste Zirkusstück des Kollektivs *ReAlice* analysiert und konkrete Handlungsoptionen mit dem Ziel der Umdeutung und Neutralisierung von Geschlecht herausgearbeitet. Wie erwartet, zeigte sich, dass die basisdemokratische Arbeitsweise und das gemeinsame Aushandeln von Inhalten direkten Einfluss auf die Inhalte im Stück hervorbrachten. Durch das Bewusstmachen in der gemeinsamen Diskussion und die daraus folgenden basisdemokratischen Aushandlungsprozesse konnten Effekte erzielt werden, die hinsichtlich feministischer politischer Anliegen als progressiv zu bewerten sind. Die Analyse der Gruppendiskussion und der Aufführung ergänzten sich diesbezüglich wechselseitig sehr gut und verhalfen mir zu einem vertieften Verständnis, was mir im Folgenden die Grundlage für mögliche Verallgemeinerungen bot.

Im Rechercheprozess habe ich die Analysekatoren der Andersartigkeit von Weiblichkeit und der Unklarheit von Geschlecht im Zirkus herausgearbeitet. Die vertiefte Literaturrecherche hat mir viele Beispiele hierfür geliefert. So üben Frauen im Zirkus seit jeher untypische Tätigkeiten aus und entsprechen in ihrer Körperlichkeit den gesellschaftlichen Normen der schwachen, zierlichen Frau nicht. Des Weiteren gibt es im Zirkus kindliche, wesenhafte und androgyne Figuren, die Geschlecht phasenweise neutralisieren. Der moderne und der zeitgenössische Zirkus haben in den letzten vierzig Jahren eine neue Formsprache im Zirkus hervorgebracht. Die Motive der Andersartigkeit und Unklarheit von Geschlecht bestehen trotz der Veränderungen weiter fort. Paradoxiertweise gibt es traditionelle und auch zeitgenössische Zirkusse und Kompanien, die trotz der strukturellen Gegebenheiten der Andersartigkeit und Unklarheit von Geschlecht Sexismen produzieren, Frauen verobjektivieren und andere misogyne Tendenzen verfolgen. Sie relativieren die Andersartigkeit von Weiblichkeit und die Unklarheit von Geschlecht auf verschiedene Weise und wirken diesen ursprünglich immanent emanzipatorischen Momenten entgegen. Eine

weibliche Dompteurin präsentiert sich beispielsweise nicht in ihrer Stärke wie ihr männlicher Kollege, sondern in erotischen Posen. Muskulöse Artistinnen tragen Kostüme, die ihre Muskeln verdecken und sekundäre Geschlechtsmerkmale durch Ausschnitte, Farben und Polster betonen. Kindliche Charaktere, wie Clowns, flirten mit jungen Frauen aus dem Publikum und produzieren so Vorstellungen von Attraktivität und Heteronormativität. Wesenhafte Charaktere verlieren ihre wesenhaften Züge, wenn ihre Kostüme usw. nur der Verstärkung des Genders der/des Artist_in dienen.

In den letzten vierzig Jahren kam es zu einer Öffnung, Heterogenisierung und Intellektualisierung der Zirkuskunst. Die Gründung staatlicher Zirkusschulen, verstärkt seit den 1970er Jahren, und das Aufkommen niedrigschwelliger Zirkuspädagogik läßt immer mehr Menschen die unterschiedlichen Zirkusdisziplinen erlernen. Auch in Österreich verbreitet sich das Genre Zirkus immer weiter, auch wenn es im Gegensatz zu Frankreich noch keine staatlich anerkannte Kunstform darstellt. Das Wiener Zirkuskollektiv C3, dessen Arbeit mir als Analysegegenstand diente, will die Zirkuskunst über Infrastruktur und Auftritte in Österreich vorantreiben. Das Kollektiv hat es sich im Speziellen zum Ziel gemacht, gesellschaftliche Unterdrückungsmechanismen in der eigenen basisdemokratischen Arbeit zu reflektieren und ihnen prozesshaft entgegenzutreten. Es bezeichnet sich als feministische Gruppe. Aus der Analyse der Stücke des Kollektivs ergab sich, dass Geschlecht über die Motive der Andersartigkeit von Weiblichkeit und der Unklarheit von Geschlecht im Stück *ReAlice* phasenweise umgedeutet oder neutralisiert wurde. Die Analyse der Gruppendiskussion zeigte, dass die Mitglieder des Kollektivs jedoch keine einheitlichen Normvorstellungen haben, wie der Wert geschlechtlicher Gleichstellung umzusetzen sei. Das Dekonstruieren von Geschlecht ist nicht ständig aktives Ziel der Arbeit des Kollektivs, Initiativen in diese Richtung werden aber stets begrüßt. Das Zirkuskollektiv bietet den Mitgliedern einen Möglichkeitsraum der Dekonstruktion beziehungsweise der Neutralisierung von Gender, ohne festgeschriebenen Handlungsappell. Diese Offenheit läßt Geschlecht zum lustvollen Spielgegenstand werden. Die Artist_innen spielen mit ihrem Gender, indem sie sich verkleiden, ihre Stimmen verstellen, untypische Dinge tun und geschlechtslose oder geschlechtsneutrale Phantasiewesen darstellen. Es ist also die Mischung aus dem Vermeiden, Sexismen zu reproduzieren und dem expliziten und dennoch verspielten Dekonstruieren von Geschlecht, das zur Umdeutung und Neutralisierung von Geschlecht in der Arbeit des Zirkuskollektivs führt.

Zirkus erweist sich in seinen aktuellen Ausformungen als extrem heterogenes Genre. Heute

gibt es noch immer traditionelle Zirkusse, wie den Zirkus Roncalli, die weit davon entfernt sind, ihre Geschlechtervorstellungen zu hinterfragen. Es gibt auch noch immer Artist_innen, die versuchen, an der Schnittstelle zwischen Artistik und Erotik Geld zu verdienen. Gleichzeitig gibt es immer mehr Artist_innen und Kompanien, die Geschlecht weniger eindeutig reproduzieren oder sogar versuchen, Geschlecht zu dekonstruieren. Es wäre falsch zu sagen, der zeitgenössische Zirkus sei ein emanzipatorisches Genre. Vielmehr bietet seine Struktur günstige Ausgangsbedingungen, um heteronormative Sexismen zu hinterfragen. Ob die einzelnen Kompanien diese nutzen, ist sehr unterschiedlich. Durch die Intellektualisierung des zeitgenössischen Zirkus fanden feministische Ideen Einzug in den Zirkus. Diese stellen jedoch noch eine Randerscheinung dar. Mit meiner Arbeit hoffe ich, interessierten Artist_innen ebenso wie (politikwissenschaftlichen) Forscher_innen Möglichkeiten offenzulegen, wie sie auf eine für sie passende Weise Gender hinterfragen und auf der Bühne darstellen können. Ich hoffe, somit einen produktiven Beitrag zur politikwissenschaftlichen Geschlechterforschung geleistet zu haben, der auch auf unmittelbare Weise (geschlechter-)politisch wirksam werden kann.

Literaturverzeichnis:

Balme, Christopher (2014): Einführung in die Theaterwissenschaft, Berlin.

Barré, Sylvestre (2001): Le «nouveau cirque traditionnel», in: Guy, Jean-Michel (Hg.): Avant-Garde, Cirque! - Les Arts de la Piste en Revolution, Paris.

Beauvoir, Simone de ([1951]1992): Das andere Geschlecht - Sitte und Sexus der Frau, Reinbek bei Hamburg.

Beck, Wolfgang (2007): Zirkus, in: Brauneck, Manfred/ Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1 – Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, Hamburg, S.1197-1199.

Becker-Schmidt, Regina/ Knapp, Gudrin-Axeli: Feministische Theorien zur Einführung. Hamburg: Junius, 2001, S. 63-102.

Becker, Frank/ Reinhard-Becker, Elke (2001): Systemtheorie – Eine Einführung für die Geschichts- und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M.

Bourdieu, Pierre (2005): Die männliche Herrschaft. Frankfurt a.M.

Bouissac, Paul (1985): Circus and Culture, Lanham.

Brauneck, Manfred/ Schneilin, Gérard [Hg.] (2007): Theaterlexikon. 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, Reinbek bei Hamburg.

Burgholzer, Laurette (2013): Mit/geteilte Körper. Zur populärkulturellen Ausstellungspraxis im 19. Jahrhundert. In: Peter, Birgit/ Kaldy-Karo, Robert: Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien, Wien: LIT. S. 227-246.

Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a.M.

Butler, Judith (1995): Körper von Gewicht. Die Diskursiven Grenzen des Geschlechts, Berlin.

Carroll, Lewis (1994 [1865]): Alice in Wonderland, Berkshire.

Clownfrauenfestival (2012): <http://www.clownin.at/lindeberg.php>, letzter Zugriff 30.12.2014.

Cordier, Marine (2007): Le cirque contemporain entre rationalisation et quête d'autonomie, Sociétés contemporaines, 2007/2 n° 66, Paris, S.37-59.

Curious Circus Collective (2012): Dokumentation eines Zirkusstücks, <http://vimeo.com/70107032>, letzter Zugriff 30.12.2014.

Curious Circus Collective (2012): *ReAlice* Soli Zirkusstück, <http://vimeo.com/66139574>, letzter Zugriff 30.12.2014.

Dackweiler, Regina-Maria (2004): Wissenschaftskritik – Methodologie – Methoden, in: Rosenberger, Sieglinde K./Sauer, Birgit [Hg.] (2004): Politikwissenschaft und Geschlecht, Wien, S. 45-63.

Davis, Janet M. (2011): Brazen, Bare, Beautiful and Bearded: Circus Women and the Making of Modernity; in: Kralj, Ivan (2011): *Žene & Cirkus - Women & Circus*, Zagreb, S.207-254.

Deutsch, Francine M. (2007): Undoing Gender, in: *Gender and Society*, 1 February 2007, Vol.21(1), S.106-127.

Duden Online (2014): <http://www.duden.de/rechtschreibung/kindlich>, letzter Zugriff 30.12.2014.

École nationale de Cirque - Bibliotheque (2014): <http://www.bibliotheque.enc.qc.ca>, letzter Zugriff 30.12.2014.

Encyclopaedia Britannica: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/24086/androgyny>, letzter Zugriff 30.12.2014.

Epizentrum (2011): <http://epizentrum.noblogs.org/post/2011/11/04/variete%E2%80%99Ewiderrspruche-ausunterhalten-samstag-5-november-20-uhr/>, letzter Zugriff 12.04.2014.

Fischer-Lichte, Erika (2010): *Theaterwissenschaft – Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen.

Flick, Uwe (2011): *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*. 4. Auflage. Reinbek bei Hamburg: RowohltButler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Frevert, Ute (1996): Soldaten – Staatsbürger: Überlegungen zur historischen Konstruktion von Männlichkeit, in: Kühne, Thomas [Hg.] (1996): *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte*, Frankfurt a.M.

Goodman, Lizbeth (1993): *Contemporary Feminist Theatres – To Each Her Own*, London.

Granfield, Linda (2008): *Eating Fire – Throwing Knives – Freaks and Wonders of the Sideshow*; in: Daniel, Noel [Hg.]: *The Circus*, S.351-391.

Grotowski, Jerzy (2006): *Für ein Armes Theater*, 3. Auflage, Berlin.

Hall, Stuart (Hg.) (1997): *Representations - Cultural representations and signifying practices*, London.

Hirschauer, Stefan (1994): Die soziale Fortpflanzung der Zweigeschlechtlichkeit. In: *Kökner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*. Jg. 46, S. 668-692.

Hirschauer, Stefan (2001): Das Vergessen des Geschlechts. Zur Praxeologie einer Kategorie sozialer Ordnung. In: Bettina Heintz (Hrsg.): *Geschlechtersoziologie*. Wiesbaden (Sonderheft der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie Nr.41, S. 208-235.

Hors les murs - Centre national des Ressources pour les Arts de la Rue et du Cirque (2014) <http://rueetcirque.fr>, letzter Zugriff 30.12.2014.

Initiative Neuer Zirkus: <http://www.initiative-neuerzirkus.de/neuer-zirkus/>, letzter Zugriff 30.12.2014.

Jäger, Ulle/König, Tomke/Maihofer, Andrea (2012): Pierre Bourdieu: Die Theorie männlicher Herrschaft als Schlussstein seiner Gesellschaftstheorie. In: Kahlert, Heike/Weinbach, Christine (Hrsg.): Zeitgenössische Gesellschaftstheorien und Genderforschung. Wiesbaden: Springer, S.15-36.

Jacob, Pascal (1992): Le Cirque: Un art à la croisée des chemins, Evreux.

Jando, Dominique (2008/1): Der Zirkus und seine Wurzeln in aller Welt, in: Daniel, Noel [Hg.]: The Circus, Köln, S.81-87.

Jando, Dominique (2008/2): Venus der Epoche – Die emanzipierte Zirkuskünstlerin, in: Daniel, Noel [Hg.]: The Circus, Köln, S.177-183.

Krais, Beate/Gebauer, Gunter (2002): Habitus, Bielefeld.

Kralj, Ivan (2011): Žene & Cirkus - Women & Circus, Zagreb.

Kreisky, Eva (2004): Geschlecht als politische und politikwissenschaftliche Kategorie, in: Rosenberger, Sieglinde/ Sauer, Birgit (Hrsg_innen): Politikwissenschaft und Geschlecht, Wien, S.23-43.

Kuszenow, Jewgeni (1970): Der Zirkus der Welt, Berlin.

Lanciadelta (2012): http://www.eventszene.at/event/realice-zirkusstueck?en_id=5521263, letzter Zugriff 30.12.2014.

Löffler, Marion (2012): Geschlechterpolitische Strategien. Transformationen von Staatlichkeit als politisch gestaltbarer Prozess, Frankfurt a.M.

Lorber, Judith (2003): Gender-Paradoxien. 2. Aufl.; in: ÖFSE: FS I A 2232, Opladen.

Lorber, Judith/Farell, Susan A. (1991) (Hrsg.): The Social Construction of Gender, London.

Maihofer, Andrea (1995): Geschlecht als Existenzweise. Macht, Moral, Recht und Geschlechterdifferenz, Frankfurt a.M.

Mannott, Arne (2013): Wie der Zirkus unter die Libelle kam, Augustin – Straßenmagazin, Ausgabe 335, Wien, Seite 25.

Mayring, Philipp (2008): Qualitative Inhaltsanalyse : Grundlagen und Techniken, Weinheim [u.a.] : Beltz ; 2008 ; 10., neu ausgest. Aufl.

Medienkunstnetz: <http://www.Medienkunstnetz.de/werke/tapp-und-tastkino/video/1/>, letzter Zugriff 30.12.2014.

Missbach, Klaus (2014): http://www.burgtheater.at/Content.Node2/bilder/inszenierung/Gespraech_Wolfram_Lotz_-_Klaus_Missbach_-_SpielBurgSchau_10-.pdf, letzter Zugriff 30.09.2014.

Mordoj, Jeanne (2007): <http://www.elogedupoil.com/>, letzter Zugriff 30.12.2014.

Münch, Richard (1976): Theorie sozialer Systeme - eine Einführung in Grundbegriffe, Grundannahmen und logische Struktur, Opladen.

- Peacock, Louise (2009): *Serious Play – Modern Clown Performance*, Bristol.
- Peter, Birgit (2001): *Schaulust und Vergnügen - Zirkus, Varieté und Revue im Wien der ersten Republik* (Dissertation), Wien.
- Posch, Christine (2013): *Der Körper als Darstellungsmittel. Schaustellung irritierter Körper*. In: Peter, Birgit/ Kaldy-Karo, Robert: *Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien*. Wien: LIT. S. 215-226.
- Queiss, Ina (2014): www.bikerina.com/Strip_that_Bike.html. Letzter Zugriff 30.12.2014.
- Roncalli, Zirkus (2014): http://www.roncalli.de/tournee/time-is-honey/linz/details?qt-preise_sitzplan_tab=1#qt-preise_sitzplan_tab, letzter Zugriff 30.12.2014.
- Schirmer, Uta (2010): *Geschlecht anders gestalten. Drag Kinging, geschlechtliche Selbstverhältnisse und Wirklichkeiten*, Bielefeld.
- Simhandl, Peter (2007): *Politisches Theater*, in: Brauneck, Manfred/ Schneilin, Gérard (Hg.): *Theaterleikon 1 – Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hamburg, S.791-793.
- Stenzaly, Georg (2007): *Straßentheater*, in: Brauneck, Manfred/ Schneilin, Gérard (Hg.): *Theaterleikon 1 – Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hamburg, S.953-954.
- Thode-Aurora, Hilke (1989): *Für fünfzig Pfennig um die Welt. Die Hagenbeckschen Völkerschauen*, Frankfurt a. M..
- VarietEKH-Kollektiv (2013): <http://varietekh.at>, letzter Zugriff 30.12.2014.
- Villa, Paula-Irene (2009): *Feministische- und Geschlechtertheorien*. In: Kneer, Georg/Schroer, Markus (Hrsg.): *Handbuch soziologische Theorien*. Wiesbaden: VSA Verlag für Sozialwissenschaften, S. 111- 132.
- Volxtheater Favoriten (1997): <http://no-racism.net/volxtheater/>, letzter Zugriff 30.12.2014.
- West, Candace/Fenstermaker, Sarah (1995): *Doing Difference*. In: *Gender & Society*. Bd. 9. Nr.1, S. 8-37.
- West, Candace/ Zimmermann, Don H. (1987): *Doing Gender*. In: *Gender & Society*. Bd. 1, Nr. 2, S. 125- 151.
- Walgenbach, Katharina/ Dietze, Gabriele/ Hornscheidt, Lann/ Palm, Kersti (Hrsg.) (2012): *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität* (2. Aufl.). Leverkusen: Verlag Barbara Budrich.
- Watzlawick, Paul/ Beavin, Janet H./ Jackson, Don D. (1969): *Menschliche Kommunikation – Formen, Störungen, Paradoxien*, Vierte unveränderte Auflage (1974), Bern, Stuttgart, Wien.
- Weber, Max (1964): *Über einige Kategorien der verstehenden Soziologie*, in: *Soziologie, Weltgeschichte, Analysen, Politik*, Stuttgart, S. 97-150.
- Winkler, Gabriele/ Degele, Nina (2009): *Intersektionalität – Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*, Bielefeld.
- Winterfest Salzburg (2014): <http://www.winterfest.at/>, letzter Zugriff 30.12.2014.

Anhang

Aufbau einer Analysetabelle:

Am Bsp. Neutralisieren von Geschlecht durch das Wesenhafte

	PsyHase (m)	Banane (m)	Huhn (m)	Salatkopf (w)	Raupe (w)	Katze (m)	UV Wesen	Meine Deutung	Theorie
Geräusche									
Worte									
Laute									
Mimik									
Haltung									
Gesten									
Bewegung									
Maske									
Frisur									
Körperbau									
Kostüm									
Technisches Können									
Dekoration									
Requisiten									
Beleuchtung									
sonstiges									

ABSTRACT

Gegenstand der Arbeit ist die Darstellung von Geschlecht im zeitgenössischen Zirkus. In Österreich ist der seit den 1970er-Jahren existierende zeitgenössische Zirkus noch relativ unbekannt. Auch die deutschsprachige Forschung zum zeitgenössischen Zirkus ist noch sehr lückenhaft. Die Arbeit will einen Beitrag leisten diese Lücke zu schließen. In Anschluss an die Tradition feministischer Theorie(n) wird ein breiter Begriff des Politischen verwendet, der das Politische des „Privaten“ in den Blick nimmt und zivilgesellschaftliche Akteur_innen wie Alltagspraxen als Untersuchungsgegenstände einschließt. In der Arbeit wird der Frage nachgegangen, inwiefern im zeitgenössischen Zirkus Geschlecht umgedeutet oder neutralisiert werden kann. Es wird gezeigt, dass Zirkus-Praxen politisch sind, indem sie Geschlechterrollen entweder unkritisch tradieren oder kritisch hinterfragen.

Am Beispiel eines Wiener Zirkuskollektivs, das in seinen Stücken politische Inhalte vermittelt, werden mögliche Ansatzpunkte für eine effektive, engagierte Praxis von Bühnenperformances herausgearbeitet. Hierfür wird eine Gruppendiskussion und eine Aufführung analysiert. Es zeigt sich, dass die basisdemokratische Arbeitsweise und das gemeinsame Aushandeln von Inhalten direkten Einfluss auf die Inhalte im Stück hervorbrachten. Mit ihrer Arbeit will die Autorin, die selbst Teil des Zirkuskollektivs ist, interessierten Artist_innen ebenso wie (politikwissenschaftlichen) Forscher_innen Möglichkeiten offenlegen, wie sie Gender hinterfragen und auf der Bühne neutralisieren können.

CURRICULUM VITAE

Anna Thiemann, BA

Education:

High School: 2004 - 2005 Fénelon La Rochelle, France
2005 - 2007 Ceciliengymnasium Bielefeld, Germany

University: 2008 - 2014 Scholarship Rosa Luxembourg Foundation
2007 - 2010 Bachelorstudies Region of Central and Eastern Europe/ Social Sciences, University of Cologne
2010 - 2015 Bachelorstudies and Masterstudies Department of Political Science, University of Vienna

International experience:

2010 Summer school: Political System of Poland, Warsaw/ Poland
2011 Excursion on migration at the southern border of Mexico

Work experience:

Circus Trainer 2005-2015

Violence Prevention Trainer: 2014-2015, Bundesjugendvertretung, Vienna

Artist 2012-2015: Shows with the Curious Circus Collective

Honorary:

Organizing Solidarity Varieté shows for political initiatives, such as asylum projects and feminist organizations (2011-2015)

Member of the Students Parliament University of Cologne (2009-2010), mandatory in the students representation, Department of Political Science, Vienna (2011-13)