

1. Das Theater beschäftigt sich seit einigen Jahren vermehrt mit den prekären Lebens- und Arbeitsbedingungen in der neoliberalen Gesellschaft. Dramatiker\_innen wie Dea Loher, Katrin Röggla oder Urs Widmer reflektieren prekäre Existenzen am Rande der Gesellschaft und Arbeitsbedingungen des Postfordismus, und dokumentarisch arbeitende Gruppen wie Rimini Protokoll thematisieren Arbeitslosigkeit oder ausbeuterische Beschäftigungsverhältnisse im Zeitalter der Globalisierung.<sup>1</sup> Und auch die Kunst- bzw. Theaterschaffenden selbst, die häufig als Modell von Selbstständigkeit bzw. Selbstausbeutung in Zeiten des Neoliberalismus herhalten, werden Thema. So beziehen etwa René Pollesch oder Jochen Roller die ökonomischen Bedingungen ihrer Arbeit in die Aufführung mit ein und reflektieren szenisch den Einfluss, den ökonomische und gesellschaftliche Prekarität auf die Subjekte haben.<sup>2</sup>

Die darstellenden Künste beschäftigen sich aber auch auf einer anderen Ebene mit dem Prekären, und zwar mit dem Prekären im Sinne Judith Butlers als einer grundsätzlichen Gefährdetheit des menschlichen Subjekts, wie Butler es in ihrer Essay-Sammlung *Precarious Life* darlegt.<sup>3</sup> So bringen das Theater, die Performance-Kunst und der zeitgenössische Tanz das Andere der Norm zur Aufführung: *andere* Körper, verletzbare Subjekte, ungesicherte Identitäten. Ob die versehrten Körper der *Societas Rafaello Sanzio*, behinderte Darsteller\_innen bei Christoph Schlingensiefel, oder die aus der Welt gefallenen Figuren eines Christoph Marthaler – das Theater legt das Prekäre unserer Welt- und Subjektbilder offen, das, was diese Bilder ausschließen und was doch vermag, sie zu verunsichern, Ambivalenzen und Widerstände in sie einzuschreiben. Gerade im Tanz, einer Bühnenkunst, die bis heute im klassischen Ballett mit einer extremen Normierung und Disziplinierung des Körpers arbeitet, tritt der verletzbare, abweichende, prekäre Körper des Einzelnen ins Zentrum. Nicht perfekte Körper, den Körper de-formierende und fragmentierende Bewegungen, Verrenkungen und Krümmungen hinterfragen in Arbeiten von Xavier

LeRoy, Jérôme Bel oder Meg Stuart gängige Dualismen von schön–hässlich, männlich–weiblich, normal–anormal und machen das Prekäre produktiv gerade als Abweichung von der Norm, als Zwischenraum des Ungesicherten.<sup>4</sup>

Meist hängt die Darstellung solch *anderer*, verletzbarer Körper mit einer Hinterfragung ihrer Darstellbarkeit zusammen – wie kann ich Subjekte darstellen, ohne Normen zu reproduzieren oder diese Subjekte außerhalb der Norm zu situieren und damit ihren Ausschluss zu wiederholen? Oder anders gefragt: Inwiefern vermag eine Ästhetik des Prekären die Repräsentation selbst und die mit ihr einhergehenden Normierungs- und Ausschlussverfahren in Frage zu stellen? Die Frage nach dem Prekären, das zeigt sich, ist eine Frage der Darstellung.

Ich möchte dieser Frage nach dem Prekären und den Möglichkeiten und Bedingungen seiner Darstellung anhand einer Aufführung des belgischen Choreografen Alain Platel und der *Ballets C de la B* nachgehen und dabei auf Butlers Konzept des gefährdeten Lebens zurückgreifen.<sup>5</sup> Auf welche Weise kann Theater bzw. Tanz dazu führen, dass wir, mit Butlers Worten, „geweckt werden für die Gefährdetheit des Lebens der Anderen“? Inwiefern kann es eine Sprache sein, die diese Gefährdetheit mitteilt und so „die anhaltende Spannung einer gewaltfreien Ethik erzeugt“?<sup>6</sup>

Judith Butler entwickelt, Emmanuel Lévinas folgend, die Konzeption einer Ethik, die auf der Erkenntnis der Gefährdetheit des Lebens des Anderen beruht. Sie geht mit Lévinas von der grundsätzlichen Verletzbarkeit des Menschen aus, die ihn in seiner Menschlichkeit bestimmt, „einer allgemeinen menschlichen Verletzbarkeit [...], die mit dem Leben selbst entsteht“.<sup>7</sup> Diese existentielle Prekarität des menschlichen Lebens hängt Butler zufolge mit der Abhängigkeit jedes einzelnen vom Anderen zusammen, mit der „Disponiertheit unserer selbst außerhalb unserer selbst“.<sup>8</sup> Das Subjekt sieht sie nicht als in sich geschlossene Einheit, sondern als immer schon durch die Ansprache des Anderen konstituiert und insofern als grundsätzlich ungesichert: „Wir [werden] durch unsere Beziehungen nicht nur begründet, sondern auch enteignet.“<sup>9</sup> Misslinge die Ansprache, erweise sich unsere Existenz als prekär, aber auch eine geglückte Ansprache enteigne das Subjekt in gewisser Weise, da es sie nie vollständig kontrollieren könne.<sup>10</sup> Wir sind gleichsam in doppelter Weise abhängig von und gefährdet durch den Anderen: Wir werden durch ihn konstituiert und können auch durch ihn verletzt, gar getötet werden.

Dieses Prekäre der Existenz gilt für alle Menschen, aber es gilt für alle in unterschiedlichem Maße, denn auch die Verletzbarkeit des Menschen, also seine Menschlichkeit, sei Normierungen und medialen Formatierungen unterworfen, die einzelne, etwa aus politischen Gründen, auch völlig aus dem Bereich des Menschlichen ausschließen kön-

nen.<sup>11</sup> Für Butler ist die Frage der Darstellung des Prekären wesentlich, denn es sei auf „dem Gebiet der Darstellung, wo Vermenschlichung und Entmenschlichung unaufhörlich vor sich gehen.“<sup>12</sup> Es gilt also, Formen der Darstellung zu finden, die den derart Entmenschlichten ihre Menschlichkeit zurückgeben. Dabei geht es Butler nicht einfach um die „Aufnahme der Ausgeschlossenen in eine etablierte Ontologie, sondern um einen Aufstand auf der Ebene der Ontologie: Was ist real? Wessen Leben ist real? Wie ließe sich Realität neu gestalten?“<sup>13</sup>

2. Alain Platel, Gründer und Choreograf der *Ballets C de la B*, erarbeitet im Jahr 2010 gemeinsam mit dem Regisseur Frank Van Laecke eine Aufführung mit dem Titel *Gardenia*. Auf der Bühne stehen dabei neun Menschen, sieben von ihnen Transvestiten bzw. Transsexuelle im Alter zwischen 60 und 70 Jahren, ehemalige Kolleg\_innen der transsexuellen Schauspielerin Vanessa Van Durme, die Platel die Idee für die Inszenierung gab und auch selbst mit auf der Bühne ist.<sup>14</sup>

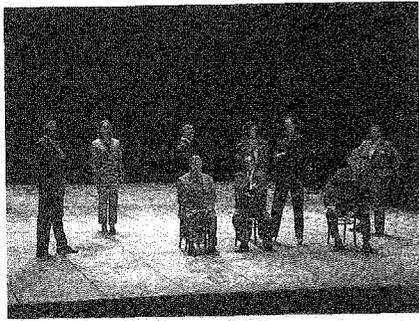
Die Menschen, die wir auf der Bühne sehen, repräsentieren prekäre Identitäten auf verschiedenen Ebenen. Sie verkörpern die reale soziale Prekarität einer nicht heteronormativen Geschlechtsidentität, die *sicherheitslos* im konkreten gesellschaftlichen und alltäglichen Sinne ist, an den Rand der Gesellschaft gedrängt, auf ganz bestimmte Funktionen in ihr fixiert oder von ihr ausgeschlossen. Sie changieren zwischen traditionellen Bildern von Weiblichkeit und Männlichkeit, spielen mit den körperlichen und vestimentären Zeichen beider Geschlechter und ihres bezeichnungslosen Zwischenraums, entziehen sich also einer eindeutigen Zuordnung im Rahmen der gültigen Geschlechter- und Identitätsnormen. Zudem sind sie alt und auch auf dieser Ebene prekarisiert, denn der alte Körper ist in der zeitgenössischen Mediengesellschaft vornehmlich als jung gebliebener präsent.<sup>15</sup> Im Folgenden soll untersucht werden, auf welche Weise die grundsätzliche Verletzbarkeit des menschlichen Subjekts mit und durch diese Darsteller\_innen zur Aufführung kommt.

Zu Beginn stehen neun Menschen auf der quadratischen, leeren Bühne, alle in grauen Zweiteilern, eine jüngere Frau und ein junger Mann, die Schauspielerin Vanessa Van Durme sowie sechs ältere Herren, die durch die alltägliche Kleidung völlig unauffällig aussehen. Van Durme tritt an ein Mikro in der Bühnenmitte, singt in langsamem Tempo *Some-where over the Rainbow* und erläutert dann die narrative Situation: Das Kabarett *Gardenia* habe heute seine letzte Aufführung vor der endgültigen Schließung.<sup>16</sup> Van Durme dankt dem Publikum für seine Treue, und mit einer Schweigeminute wird den Verstorbenen der vergangenen vierzig Jahre, in denen das Kabarett bestand, gedacht.

Dann kündigt sie mit aufreißerischem Gestus die Künstler des Kabarett an, doch es treten nur die gewöhnlich aussehenden älteren Herren nach vorne und stellen sich nebeneinander auf. Die glamouröse Ankündigung wird durch den Auftritt der durchschnittlichen, zu keinem Glamour passenden Männer in den grauen Anzügen konterkariert. Sie heben dann doch immerhin ihre Arme, um einen imaginären Applaus entgegenzunehmen, der Blick, den sie dabei ins Publikum werfen, wirkt allerdings melancholisch, und während der gesamten Aufführung erscheint die Melancholie als eine Facette von Selbstinszenierung und Rollenspiel. Butler zufolge hängt die Melancholie ebenso wie die Entmenschlichung mit einem Verbot zu trauern zusammen, denn Trauer bedeute Anerkennung eines Verlusts. Das Verbot zu trauern sei ein politisches Mittel des Ausschlusses einzelner aus dem Bereich des Menschlichen, so Butler in *Precarious Life*, und in früheren Schriften deutet sie die „heterosexuelle Melancholie“ als Effekt der verweigerten Trauer um das gleichgeschlechtliche Liebesobjekt. *Drag* allegorisiert Butler zufolge diese heterosexuelle Melancholie bzw. „eine Reihe melancholisch einverleibender Phantasien, die die soziale Geschlechtsidentität stabilisieren.“<sup>17</sup> *Gardenia* gibt der Trauer Raum und inszeniert *Drag*, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, nicht als Stabilisierung der Geschlechtsidentität, sondern als zugleich Mittel und Effekt einer brüchigen Identität, die *sicherheitslos* ist zwischen männlich und weiblich, Begehren und Trauer, symbolischem, imaginärem und realem Körper.

3. Mehrfach wird im Laufe der Aufführung Joseph Beuys' „Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee“ von 1969 eingespielt. Es handelt sich um einen Endlosmonolog, der mit den Floskeln der Alltagskommunikation spielt und die identitätsstiftende Bezeichnungsfunktion von Sprache hinterfragt. Ja und Nein, diese grundlegende binäre Opposition, wird ihrer Ausschließlichkeit beraubt und zum Klangmaterial für ein Spiel der Stimme – in ähnlicher Weise, wie auf der Bühne im Laufe der Aufführung Zeichen für binäre Geschlechtsidentitäten zum Material eines Spiels werden, das die Eindeutigkeit dieser Geschlechtsidentitäten auflöst. *Zwischen* Ja und Nein, mit dem Material von *Ja und Nein*, entwickelt *Gardenia* Rollenspiele, die Identität als kohärente in Frage stellen und Zwischenräume eröffnen, in denen die Gefährdetheit des Lebens der Anderen mitgeteilt wird.

Ich möchte zwei Szenen der Aufführung genauer betrachten. In der ersten werden Gruppenbilder gestellt, in der Art eines *Tableau vivant* einige Sekunden gehalten, aufgelöst, und neu gestaltet. Die Gruppierung erfolgt um drei Darsteller, die in der Mitte der Bühne auf Stühlen sitzen, der Blick aller ist ins Publikum gerichtet, so dass der Eindruck einer Porträtfotografie entsteht. Das erste *Tableau* ähnelt einem Bild von Geschäftsleu-



1–4 Les Ballets C de la B: *Gardenia*, Regie: Alain Platel, Frank Van Laecke, Gent 2010 (Videostills aus der Inszenierungsaufzeichnung)

ten, die in typisch männlichen Haltungen posieren: Anzug tragende Herren mit breit gestellten Beinen, vor der Brust verschränkten Armen oder Händen in den Hosentaschen (Abb. 1). Diese stereotypen Posen werden durch das Freeze und die Isolation aus einem narrativen Kontext verfremdet, also als Pose im Sinne einer künstlichen Selbstinszenierung, einer zeichenhaften Konstruktion des Selbst ausgestellt. Nur Van Durme trägt zum Anzug hochhackige Pumps, die im ansonsten homogenen Gruppenbild irritierend wirken.

Das Tableau löst sich in neue Posen auf. Außerdem beginnen alle sich auszuziehen, so dass einige beim nächsten Freeze ihre Jacken halb ausgezogen, sich eines Schuhs oder der Krawatte entledigt haben. Sie entkleiden sich nun sukzessive, die Bewegungen des Umziehens werden routiniert und sachlich vollzogen. Die Tableaus halten jetzt mitten in der Bewegung inne, so dass schlappstickartige Bilder entstehen: halb heruntergerutschte Hosen, karierte Unterhosen, nackte Beine mit Socken usw. (Abb. 2). Im Kontrast zu dieser alltäglichen und unerotischen Form des Ausziehens steht weiterhin die Behauptung ei-

nes Porträts, für das eine bewusste Pose eingenommen wird, der Blick im Freeze ist nach wie vor ins Publikum gerichtet. Unter den Männerkleidern tauchen nach und nach Frauenkleider auf, bunt geblümete Sommerkleider. Je weiter das Umkleiden voranschreitet, desto mehr werden weiblich konnotierte Posen eingenommen, gefaltete Hände, ein schief gelegter Kopf, im Sitzen seitlich gewendete Beine mit geschlossenen Knien, ein kokettes Lächeln oder der Blick von unten (Abb. 3, 4). Auch diese Posen werden wieder gelöst und der Vorgang des Umziehens wird weiterhin sachlich und unspektakulär ausgeführt.

In dieser Sequenz der Tableaux vivants wird das Dazwischen ausgestellt – und zwar auf zwei Ebenen. Zum einen wird im Freeze der Moment des Umziehens als ein Zwischenraum ungesicherter (Geschlechts-)Identitäten angehalten und ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Es ist ein Moment, der selten in der Öffentlichkeit sichtbar wird, ein privater, ja intimer Moment der Entblößung und Unentschiedenheit. Ein Moment des Zwischen: zwischen zwei verschiedenen Rollen, zwischen männlich und weiblich, privat und öffentlich, alltäglichem und theatral inszeniertem Körper.

Zum anderen wird hier ein Zwischenraum auf der Ebene der Darstellung eröffnet. Denn die gefrorene Pose bedeutet eine Unterbrechung des Darstellungskontinuums ebenso wie der dargestellten Identitäten. Das Anhalten der Darstellung, ihre Unterbrechung durch den Freeze, hinterfragt den Modus der geschlossenen Repräsentation. Das Tableau vivant kehrt den Akt der Darstellung nach außen, indem es die Kontinuität des Spiels unterbricht und die Inszenierung sichtbar macht. Die Unterbrechung denaturalisiert die Darstellung und legt die Konstruiertheit der Körperbilder offen. Auf diese Weise werden gängige Wertigkeiten von natürlich bzw. wahr und künstlich sowie die Darstellung selbst als Abbildung von Wirklichkeit hinterfragt: „Die Wirklichkeit wird nicht von dem vermittelt, was *im Bild dargestellt* wird, sondern dadurch, dass die Darstellung, welche die Realität übermitteln, in Frage gestellt wird.“<sup>18</sup>

Zudem öffnet das Mittel der Unterbrechung die Repräsentation auf das ihr Andere, auf die konkreten Körper der Schauspieler\_innen jenseits einer Rollenfigur, und damit auch auf ihre Verletzbarkeit, die in einer geschlossenen Repräsentation verdeckt wird. Für Butler ist das Menschliche nicht darstellbar, sondern kann nur durch das Scheitern der Darstellung vermittelt werden: „Damit die Darstellung das Menschliche vermitteln kann, muss sie nicht nur scheitern, sondern sie muss ihr Scheitern zudem noch zeigen. Es gibt etwas Nichtdarstellbares, das wir dennoch darzustellen versuchen, und dieses Paradox muss in der Darstellung, die wir geben, beibehalten werden.“<sup>19</sup> *Gardenia* zeigt ein solches Scheitern der Darstellung und stellt auf diese Weise die Darstellung selbst, die Möglichkeit einer Verkörperung von Identität, in Frage.

Je mehr die männliche Alltagskleidung abgelegt wird, umso mehr werden stereotype Posen von weiblichen Bühnen- oder Filmstars eingenommen. Gleichzeitig werden die Tableaus immer unstrukturierter, so dass die Form des Gruppenporträts sich zunehmend auflöst. Die einzelnen Figuren wirken isoliert, da weder eine formale Einheitlichkeit noch ein narrativer Zusammenhang geboten wird. Vor allem aber wirken sie in einem ganz konkreten Sinn unfertig: Die bunten Sommerkleider sind nicht komplett angezogen, Reißverschlüsse stehen offen, ein Ärmel oder die Träger hängen herunter, manche halten mitten in der Bewegung an, so dass Haare zerzaust sind oder der ganze Körper verdreht. Hier werden durch die Verkleidung keine abgeschlossenen Identitäten erzeugt, sondern Fragmente imaginärer Körperbilder, ungesichert und lückenhaft. Und genau in dieser Unabgeschlossenheit, in diesen Lücken offenbart sich das Prekäre der Selbstbilder und Identitäten, ihre Verletzbarkeit und Fragilität.

Es sind also gerade die Momente des Dazwischen, die das Prekäre des Subjekts mitzuteilen imstande sind. Es wird durch widersprüchliche Zeichen hervorgebracht und entzieht sich auf diese Weise einer eindeutigen Identifikation. Für Gesa Ziemer ist die Verletzbarkeit eine „Denkfigur, die nicht auf Dichotomien basiert“ und sich der Systematisierung verweigert.<sup>20</sup> Der verletzbare Ort ist ihr zufolge „in Zwischenräumen angesiedelt, zwischen Formation und Deformation, zwischen rationalen Denk- und sinnlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten, zwischen Theorie und Praxis“.<sup>21</sup> Insofern kann die Verletzbarkeit auch als Möglichkeit gedacht werden, Dichotomien in Frage zu stellen und die Zwischenräume gerade erst zu eröffnen. Zwar stehen uns die Tänzer\_innen auf den ersten Blick in bekannten Posen gegenüber, zugleich aber sind diese aus disparaten Elementen, aus Zeichen für Weiblichkeit und Männlichkeit, für Alltägliches und Theatralik, Privates und Öffentliches zusammengesetzt, so dass eine Einheit gerade nicht zustande kommt. Die widersprüchliche Montage wirkt nicht nur verfremdend, sondern erzeugt einen eben solchen Zwischenraum, der sich der Identifikation entzieht und neue Wahrnehmungsmöglichkeiten von Körpern und Subjekten jenseits dichotomischer Einordnungen eröffnet.

4. Während der ganzen Szene (und fast der gesamten Aufführung) blicken die Darsteller\_innen ins Publikum. Dieser Blick ins Publikum öffnet die Darstellung auf die Zuschauer\_innen, der Zuschauerblick wird als konstitutiver mit einbezogen und der Akt der Betrachtung reflektiert. Körperbilder und Identitäten sind immer ein Effekt von Produktion und Rezeption, die Zuschauer\_innen selbst sind an Normierungen und Formatierungen, an der Hervorbringung von Körper- und Geschlechtsbildern beteiligt. Diese Teilhabe des Zuschauers an der Konstitution des Menschlichen wird durch den zurückgeworfenen

Blick bewusst gemacht und auf diese Weise an die Verantwortung des Einzelnen appelliert. In der gängigen Medienpraxis hingegen wird Butler zufolge ein Zuschauer angerufen, der selbst außerhalb der Darstellung situiert ist: der „nicht dargestellte Betrachter, als derjenige, der zuschaut, der von überhaupt keinem Bild eingefangen wird, der aber dafür zuständig ist, das jeweilige Bild einzufangen, zu unterwerfen, wenn nicht gar auszuschlachten.“<sup>22</sup> Anders als im Fall der elektronischen oder Print-Medien, auf die Butler sich hier bezieht, ermöglicht die Kopräsenz der Zuschauenden im Theater eine (Selbst-)Reflexion des Betrachterstandpunktes und seiner Beteiligung an der Bilderzeugung.

Das Ausgesetztsein, laut Butler existentieller Zustand des Subjekts, gehört zur Grundsituation des Theaters: Ich setze mich auf der Bühne den Blicken der Anderen, der Zuschauer\_innen aus und setze mich damit selbst aufs Spiel, denn ich bin auf ihre Anerkennung, ihren bestätigenden Blick angewiesen. Im bürgerlichen Illusionstheater wird diese Abhängigkeit und mit ihr die Verletzbarkeit der Schauspieler\_innen durch die Herstellung einer geschlossenen Illusion verdeckt. Wird diese Geschlossenheit durch theatrale Mittel wie die Unterbrechung oder die direkte Ansprache aufgebrochen, so kann das Moment des Ausgesetztseins, der Bitte um Anerkennung und die mit ihr einhergehende Verletzbarkeit zu Tage treten. Der zurückgeworfene Blick vermag als eine Form der direkten Ansprache des Anderen die Gefährdetheit des Lebens mitzuteilen. Und er vermag auch, meinen eigenen Körper als anderen erfahrbar zu machen, auch ich als Zuschauer\_in setze mich in gewissem Maße aufs Spiel, wenn ich mich auf die Ansprache des Anderen bzw. auf die Aufführung als gemeinsamen Prozess einlasse und mir meiner Verantwortung für die Darstellung bewusst werde.

5. Ich möchte auf eine weitere Sequenz der Aufführung eingehen. In ihr finden Rollenwechsel statt, deren Mittel wiederum offen gezeigt werden, so dass es nicht zu einer illusionistischen Verwandlung in eine andere Person kommt, sondern zu einer Reihe von Verkleidungen, die unterschiedliche Möglichkeiten von Identität hervorbringen, ohne eine davon als *wahr* oder *eigentlich* zu fixieren.

Die Darsteller\_innen gehen, zunächst noch in Männerkleidung, in geraden Linien über die Bühne, hin und her, vor und zurück, blicken dabei immer wieder ins Publikum, vereinzelt werden isolierte Tanzbewegungen ausgeführt. Einige Darsteller\_innen beginnen, sich an einem Schminktisch im Bühnenhintergrund zurecht zu machen, um dann wieder über die Bühne zu gehen, leicht verändert: ein glitzernder Ohrring, ein farbiger Lidschatten irritieren das Bild. Im Folgenden verändern sie zunehmend ihr Aussehen: Jemand tritt mit Perücke auf, andere mit nacktem Oberkörper, unter einer Jacke kommt ein roter BH

zum Vorschein, eine Hose wird aus- und Damenstrümpfe angezogen. Die Verkleidungen sind prozess- und bruchstückhaft, so dass die Konstruktion von Geschlechtsidentität mittels äußerer Zeichen und performativer Akte vor Augen geführt wird. Und dies wird umso mehr hervorgehoben, als auch die einzige biologische Frau an diesem Prozess der Selbstkonstitution beteiligt ist, auch sie verkleidet sich als Frau bzw. bringt sich durch ebensolche Zeichen und Akte als *Frau* hervor. Die Konstruktion des Geschlechts erweist sich jenseits biologischer Vorgaben als kulturelle Funktion.

Auch in dieser Sequenz wird das Dazwischen in Szene gesetzt: Zwischen weiblich und männlich, zwischen „Ja“ und „Nee“, zwischen realem Körper und Zeichen. In diesem Dazwischen treten die Subjekte in ihrer Gefährdetheit in Erscheinung, sie fallen aus jeder Norm, sind in der Nacktheit zwischen männlicher und weiblicher Kleidung ungesichert und verletzungsoffen. Diese Momente des Sicherheitslosen sind aber auch Momente der Offenheit im Sinne einer Chance: Alles ist möglich. Die Darsteller\_innen präsentieren sich in der Uneindeutigkeit genauso selbstverständlich und selbstbewusst wie in der vollständigen Verkleidung, und durch die Dauer, die dem Dazwischen szenisch eingeräumt wird, stehen gerade die nicht eindeutig zu fixierenden Identitäten im Zentrum, die Subjekte in ihrer Vielfalt und Ambivalenz.

Bei dieser Inszenierung der Ungesicherheit zwischen den Geschlechtern fällt die Unterschiedlichkeit der Darsteller\_innen auf: Es gibt hier keine körperliche Norm, neben dem großen, schlanken Körper gibt es dünne mit eingefallener Brust ebenso wie kleine, dicke oder große, kräftige Körper. Die meisten von ihnen sind alt. Wir sehen alte, faltige Haut, hängende Bäuche und Brüste. Neben geraden, schlanken und festen Beinen sehen wir krumme oder dicke Beine, die unsicher gesetzt werden. Hierarchisierungen und Wertungen werden vermieden: Ob perfekte Diva oder alter, rundlicher Mann, alle präsentieren sich gleichermaßen dem Publikum, spielen lustvoll mit Rollen und Zeichen, werfen den auf sie gerichteten Blick selbstbewusst zurück und verweisen uns so auf unsere eigenen Normen und Vorstellungen, durch die wir die Körper anderer und unseren eigenen Körper in bestimmter Weise hervorbringen, beurteilen und ein- oder ausschließen.

Erst nach ungefähr zwanzig Minuten sind alle Darsteller\_innen komplett als Frauen gekleidet: glitzernde Abendkleider, hohe Schuhe, Perücken, Make Up, Schmuck und Handtäschchen. Aber auch in der fertigen Verkleidung bleiben Irritationsmomente, auch jetzt sind die Darsteller\_innen, gemessen an gängigen Schönheitskonventionen, zu groß oder zu klein, zu dick oder zu alt. Es geht nicht um die perfekte Täuschung oder die lückenlose Verkörperung eines anderen Geschlechts, sondern um ein Spiel mit verschiedenen Rollen, das nie abgeschlossen ist. Und gerade der alternde Körper ist ein Körper im

Prozess. Diese Prozessualität hat er mit dem Theater gemein; jeder Körper im Theater ist im Grunde ein alternder Körper, ein Körper, der im Verlauf der Aufführung, im Prozess von Sehen und Gesehen-werden älter wird. Wir erleben im Theater gewissermaßen die Körper auf der Bühne beim Älterwerden und können auch unsere eigenen älter werdenden Körper, unsere Körper im Prozess erfahren. Der alternde Körper bezeugt das Prekäre der menschlichen Existenz, denn ein Körper im Prozess ist als nicht abgeschlossener grundsätzlich gefährdet und bewegt sich immer schon an den Grenzen der Darstellung.

Die Darstellung alter Menschen im Theater erfolgt üblicher Weise durch den illustrativen Einsatz äußerer Zeichen für Alter, wie etwa Kostüm und Requisite, Frisur, Maske, Haltung und Bewegung. Diese Zeichendimension zeigt, in welchem Maße Altsein kulturell und diskursiv gebunden ist, sie macht aber auch deutlich, wie wenig stereotype Zeichen von der Realität des Altseins zu vermitteln vermögen.<sup>23</sup> In *Gardenia* hingegen wirken die faltige Haut, hängende Brüste, eingefallene Schultern, ein zitternder Gang, eine unsichere Pose als Einbruch des Realen in die Repräsentation. Auch wenn einige Darsteller\_innen nahezu perfekt ihre Rolle erfüllen, so erzeugt bei den meisten doch ihr reales Alter einen Verfremdungseffekt, der den verletzbaren Körper der Schauspieler\_innen bewusst macht. Da es ungewöhnlich ist, auf dem Theater, vor allem aber im Bühnentanz alte Körper, alte, nackte Haut zu sehen, hinterfragt die Hervorhebung der alten Körper in *Gardenia* Darstellungskonventionen und macht die Norm sichtbar als Ausschluss des ihr anderen, als Ausschluss des subjektiven, nicht perfekten Körpers. Die Präsentation alter Körper legt zudem die Prekarität der Theatersituation im Sinne eines gemeinsamen Prozesses offen. Als Zuschauer\_innen werden wir mit der Realität des alternden Körpers konfrontiert, die uns alle betrifft. Wir werden aber auch in unserer Haltung verunsichert: Ist es zulässig, in die Intimität der verletzbaren Körper der Anderen einzudringen, indem ich sie betrachte? Die Fragilität der Körperbilder ruft den voyeuristischen Anteil am Schauen ins Gedächtnis und hinterfragt auf diese Weise meine Position als Zuschauende\_r und die Theatersituation als Ganzes.

Die Bühne sei ein „Ort der Verletzbarkeit par excellence“, schreibt Gesa Ziemer, denn „wer auf eine Bühne tritt, macht sich vor einem Publikum *live* verletzbar.“<sup>24</sup> Diese grundsätzliche Verletzbarkeit desjenigen, der sich den Blicken eines Publikums aussetzt, wird hier durch die Hervorhebung der nicht perfekten Körper betont. Wir sehen alte Körper, die nach gängigen Maßstäben nicht schön sind, die sich aber dennoch selbstbewusst in Szene und so ihrem Ausschluss einen Widerstand entgegen setzen. Sie fordern ihr Recht ein, Subjekt ihrer eigenen Darstellung zu sein, und bringen ihre eigene reale Verletzbarkeit ins Spiel.

Diese Verletzbarkeit, und das wird angesichts der alten, nackten Haut besonders deutlich, tritt in den Momenten hervor, in denen keine einheitliche Person verkörpert, keine eindeutige Identität gesetzt und keine geschlossene Narration geboten wird. Eine „Personifizierung“, die versucht, den Menschen „einzufangen“, geht Butler zufolge mit einem „gewissen Verlust des Menschlichen“ einher.<sup>25</sup> In *Gardenia* widersetzen sich die Einzelnen gerade einer solchen Personifizierung im Sinne einer geschlossenen Verkörperung, indem sie Identitäten unterbrechen, das Dazwischen in Szene setzen und die Konstitutionsprozesse verschiedener Rollen sichtbar machen. Sie erzeugen auf diese Weise Disjunktionen, die der Vereinheitlichung und Normierung zuwiderlaufen: „Das Menschliche wird vielmehr in genau der Disjunktion indirekt bejaht, welche die Darstellung unmöglich macht, und diese Disjunktion wird in der unmöglichen Darstellung vermittelt.“<sup>26</sup> In den Leerstellen und Lücken der Darstellung, da, wo Darstellung scheitert, tritt die Verletzbarkeit des Menschen und somit seine Menschlichkeit in Erscheinung. Die Inszenierung des Ungesicherten erhebt Einspruch gegen eine normierende Darstellungspraxis, stellt die Ordnung der Repräsentation selbst in Frage und weckt uns für unsere eigene sowie die Gefährdetheit des Anderen.

**1** Etwa in *Sabonation* (Brüssel 2004), *Call Cutta* (Kalkutta, Berlin 2005) oder *Cargo Sofia* (Sofia, Basel u. a. 2006).

**2** Zu diesem Aspekt der Arbeit von Pollesch und Roller vgl. Katharina Pewny, *Das Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance*, Bielefeld 2011, S. 221–242. Zur Ökonomie im zeitgenössischen Theater s. Franziska Schößler/Christine Bähr (Hg.), *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld 2009.

**3** Judith Butler, *Precarious Life. The Politics of Mourning and Violence*, London 2004. Deutsch: Judith Butler, *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Frankfurt/M. 2005. Ich beziehe mich im Folgenden auf die deutsche Ausgabe.

**4** Zu den Körperbildern bei Le Roy, Bel und Stuart s. Gerald Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, Bielefeld 2006.

**5** Es ist Katharina Pewnys Verdienst, Butlers Konzept des Prekären für die deutschsprachige Theaterwissenschaft fruchtbar gemacht zu haben, ihre Studie

ist grundlegend für die Analyse des Prekären im zeitgenössischen Theater; Pewny (wie Anm. 2).

**6** Butler (wie Anm. 3), S. 165.

**7** Ebd., S. 48.

**8** Ebd., S. 42.

**9** Ebd., S. 41.

**10** Ebd., S. 155.

**11** Butler zeigt das an Hand der Darstellungspraxis der US-Medien nach 9/11, die bestimmte Menschen durch ihre Darstellung als ‚böse‘ aus dem Bereich der Trauer, des Mitleids, letztlich des Menschlichen ausschließt.

**12** Butler (wie Anm. 3), S. 167.

**13** Ebd., S. 50.

**14** *Gardenia*, Regie: Alain Platel & Frank Van Laecke, Bühnenbild: Paul Gallis, Musik: Steven Pregel. Mit: Gerrit Becker, Griet Debacker, Andrea De Laet, Richard „Tootsie“ Dierick, Timur Magomedgadzjeyev, Danilo Povolo, Rudy Suwyns, Vanessa Van Durme, Dirk Van Vaerenbergh.

**15** Vgl. Carolin Burgert/Thomas Koch: Die Entde-

ckung der Neuen Alten? Best Ager in der Werbung, in: Christina Holtz-Bacha, *Stereotype? Frauen und Männer in der Werbung*, Wiesbaden 2008, S. 155–175.

**16** Platel knüpft mit diesem Plot an den Dokumentarfilm *Yo soy asi* (NL 2000) von Sonia Herman Dolz über die Schließung eines Travestietheaters in Barcelona an.

**17** Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt/M. 1997, S. 323.

**18** Butler (wie Anm. 3), S. 173.

**19** Ebd., S. 171.

**20** Gesa Ziener, *Verletzbare Orte. Entwurf einer*

praktischen Ästhetik, Zürich/Berlin 2008, S. 103, 111.

**21** Ebd., S. 107.

**22** Butler (wie Anm. 3), S. 170.

**23** Vgl. Miriam Dreysse, *Wie spielt man Altsein? Theatrale Darstellungen des Alter(n)s*, in: Sabine Mehlmann/Sigrid Ruby (Hg.), *„Für dein Alter siehst du gut aus!“ Von der Un/Sichtbarkeit des alternden Körpers im Horizont des demographischen Wandels*, Bielefeld 2010, S. 235–252.

**24** Ziener (wie Anm. 20), S. 107.

**25** Butler (wie Anm. 3), S. 171.

**26** Ebd.