

Berner Arbeiten zur Theater- und Tanzwissenschaft (BATT)
Band 6



Claudio Richard

Dem Macho auf den Leib rücken

Eine leibphänomenologische Aufführungsanalyse von Eisa Jocsons *Macho Dancer*

u^b

**UNIVERSITÄT
BERN**

Berner Arbeiten zur Theater- und Tanzwissenschaft (BATT)

Herausgegeben von Beate Hochholdinger-Reiterer,
Alexandra Portmann und Christina Thurner
Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

Claudio Richard

Dem Macho auf den Leib rücken

Eine leibphänomenologische Aufführungsanalyse
von Eisa Jocsons *Macho Dancer*



^b
UNIVERSITÄT
BERN

Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Schweiz

Bern Open Publishing BOP
bop.unibe.ch

2021

Impressum

ISBN: 978-3-03917-034-0
DOI: 10.48350/158193

Herausgeber: Christina Thurner
Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Mittelstrasse 43
CH-3012 Bern

Lektorat: Sari Pamer
Layout Titelei: Sari Pamer

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Text © 2021, Claudio Richard

Titelfoto: Eisa Jocson in *Macho Dancer*.
Choreografie: Eisa Jocson,
Schauspielhaus Wien, Premiere:
24.04.2013.

Bildnachweis: Giannina Urmenta Ottiker

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	6
2. <i>LEIB</i> UND <i>FLEISCH</i> NACH MAURICE MERLEAU-PONTY	7
2.1. LEIB	7
2.2. GENDER, FLEISCH UND CHIASMUS	11
3. LEIBPHÄNOMENOLOGISCHE AUFFÜHRUNGSANALYSE VON <i>MACHO DANCER</i>.....	14
4. CHIASTISCHER MACHO?.....	20
5. FAZIT	21
6. BIBLIOGRAPHIE.....	24
6.1. LITERATUR	24
6.2. AUFFÜHRUNGEN	25
6.3. VIDEOAUFZEICHNUNGEN VON THEATERAUFFÜHRUNGEN.....	25

1. Einleitung

Der Macho als «sich [übertrieben] männlich gebender Mann»¹ scheint das Epitome viriler Männlichkeit zu sein. Was passiert aber, wenn der Macho plötzlich von einer Frau verkörpert wird? Kann sich eine Frau eine männliche Leiblichkeit aneignen? Was bezeichnen die Adjektive «männlich» oder «weiblich» dann überhaupt noch? Diesen Fragen soll exemplarisch anhand einer Tanzperformance aus einer theater- und tanzwissenschaftlichen Perspektive nachgespürt werden.

Den Anstoss für die methodischen Überlegungen dieser Arbeit gab mir die Auseinandersetzung mit der Leibtheorie Maurice Merleau-Pontys im Rahmen des Seminars *Ekstase in Tanz und Bild*, angeleitet von Prof. Dr. Christina Thurner. Meine Mitreferentinnen und ich hatten eine Sitzung zum Thema *Ekstase im zeitgenössischen Tanz* vorzubereiten. Dabei machten wir den Vorschlag, um differenzierter über Tanz und Ekstase sprechen zu können, den Leibbegriff nach Merleau-Ponty ins Feld zu führen. Dies war in Bezug auf Ekstase besonders aufschlussreich, da Merleau-Ponty nicht von einem Körper ausgeht, welcher klar von seiner Umwelt abgetrennt werden kann, sondern den Leib als latenten Teil der eigenen «Umwelt» begreift.² Dabei werden die vermeintlich klaren Grenzen des Körpers unscharf. Diese Unschärfe von «Körper» und «Nicht-Körper» konnten wir auch im Sprechen über Ekstase feststellen. Als Lektüregrundlage dafür dienten uns Ausschnitte der Monografie *Am Rande der Körper – Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz* von Susanne Foellmer. Darin erläutert Foellmer im ersten Kapitel die Problematik des Cartesianischen Dualismus und elaboriert den phänomenologischen Leibbegriff Merleau-Pontys in Bezug auf Theater und Tanz.³

Der betrachtete Gegenstand dieser Bachelorarbeit ist nun weniger ekstatisch, dafür aber genauso zeitgenössisch. Ich widme mich der Tanzperformance *Macho Dancer* von Eisa Jocson, welche 2013 zur Uraufführung kam.⁴ Ich selbst hatte die Möglichkeit eine Aufführung des Stücks im Rahmen des Festivals *Tanz in Bern 2018* zu besuchen.⁵ Da das Festival vom Seminar *Einführung in die Geschlechterforschung* (geleitet von Dr. Fabienne Amlinger) begleitet wurde, konnte ich *Macho Dancer* auch im Feld der Genderstudies verorten. Dies erlaubte mir einen neuen theoretischen Zugang neben meiner vertrauten tanz- und theaterwissenschaftlichen Perspektive. Mit Bezug auf den Seminarinhalt ergaben sich in der Diskussion des Stücks insbesondere konstruktivistische oder intersektionale Interpretationsansätze.

Aus einer leibphänomenologischen Richtung an das Stück heranzutreten, liegt dabei näher als zuerst angenommen. Das Leibverständnis nach Maurice Merleau-Ponty wird beispielsweise in der *Sex-Gender-Debatte* als Alternative zur starren Dualität des Begriffspaars *Sex / Gender* aufgegriffen.⁶ An einer phänomenologischen Perspektive für

¹ Duden: Macho, <https://www.duden.de/node/92101/revision/92137>, 25.05.20.

² Vgl. Foellmer, Susanne: *Am Rande der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld 2009, S. 46.

³ Vgl. Foellmer 2009, S. 40–61.

⁴ Vgl. Jocson, Eisa: 2013 *Macho Dancer*. <https://eisajocson.wordpress.com/works/macho-dancer/>, 04.03.20.

⁵ «Macho Dancer & Corponomy – A Performance Lecture» von Eisa Jocson. Choreografie: Eisa Jocson, Brüssel, Beursschouwburg, Premiere: 24.04.2013, besuchte Vorstellung: 05.11.18.

⁶ Vgl. bspw. Jakobs, Monika: Leib konstruiert Geschlecht. Überlegungen zur These Gesa Lindemanns und zum Konstruktivismus in der Gender-Debatte. In: Bowald, Béatrice u.a. (Hg): *KörperSinnE. Körper im Spannungsfeld von Diskurs und Erfahrung*. Bern und Wetztingen 2002, S. 134–153.

diese Arbeit reizt mich zudem die mögliche Dynamisierung des Leibes und seiner Grenzen hinsichtlich seiner Wahrnehmung und den damit verbundenen Diskursen. Die Bühnenpersona Eisa Jocsons soll als Nexus von *Leib* und *Gender* betrachtet werden. Da Tanz im ontologischen wie metaphorischen Sinne Körper zu bewegen vermag, möchte ich diese Bewegung / dieses Bewegtwerden auch auf philosophischer Ebene untersuchen. Dies soll unter anderem beinhalten, dass Gender und Leib nicht nur als etwas in Bewegung betrachtet werden, sondern dass diese Begriffe auch in ihrer Bedeutung bewegt werden. *Gender* soll dabei als Kategorie genutzt werden, um Strukturen und starre Dichotomien aufzudecken und zu hinterfragen.

Im ersten Kapitel meiner Arbeit stelle ich die Leibtheorie Merleau-Pontys vor und erläutere die zentralen Begrifflichkeiten für den vorliegenden Artikel. Als Grundlage beziehe ich mich hierfür auf Phänomenologie der Wahrnehmung und Das Sichtbare und das Unsichtbare von Maurice Merleau-Ponty.⁷ Im zweiten Kapitel werde ich eine leibphänomenologische Aufführungsanalyse der Tanzperformance *Macho Dancer* von Eisa Jocson präsentieren. Dabei soll stets mitgedacht werden, welche Eigenheiten von *Leiblichkeit* sich als *leibliche* Lesart(en) auf *Macho Dancer* anwenden lassen. Daran anschliessend untersuche ich, in welchem Verhältnis die analysierte Aufführung und insbesondere Jocsons Bühnenpersona zu einer leiblichen Theorie von Gender steht. Dabei soll auch etwas genauer auf *«Macho Dancing»* als Tanzgenre eingegangen werden.

Für meine Arbeit gehe ich von folgenden Fragestellungen aus: Wie verhält sich die Bühnenpersona in Eisa Jocsons *Macho Dancer* zum Leib aus phänomenologischer Perspektive und damit der leiblichen Wahrnehmung der Zuschauenden? und Welche Lesarten eröffnet die Lektüre der Bühnenpersona in ihrer Leiblichkeit und wo steht diese im Feld von *Leiblichkeit* und *Gender*?

2. Leib und Fleisch nach Maurice Merleau-Ponty

Für die an diesen Teil anschliessende leibphänomenologische Aufführungsanalyse von Eisa Jocsons *Macho Dancer* sollen insbesondere zwei Begriffe – und die damit verbundenen Konzepte – von Maurice Merleau-Ponty untersucht werden. Der erste Begriff ist der des Leibes. Dafür wird grösstenteils von der *Phänomenologie der Wahrnehmung* ausgegangen, welche 1945 in französischer Sprache und 1966 erstmals in deutscher Übersetzung erschienen ist.⁸ In seinem Spätwerk erarbeitet Merleau-Ponty zudem den Begriff des Fleisches (*chair*). Dieser bildet den zweiten Begriff der Untersuchung.

2.1. Leib

Als Erstes soll nun genauer darauf eingegangen werden, was mit *Leib* gemeint ist und was die Implikationen des Begriffs für die folgende Aufführungsanalyse bedeuten. Dabei soll der *chiastische Leib* als Erweiterung des *Wahrnehmungs- und Ausdrucksleibs* gedacht werden.

⁷ Vgl. Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin 1974 [1966]; ausserdem Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München 1986 (= *Übergänge*, Bd. 13).

⁸ Vgl. Merleau-Ponty 1974 [1966].

Für die Aufführungsanalyse sollen die frühe und späte Theoriebildung Merleau-Pontys als sich ergänzend verstanden werden, um im Verlaufe der Aufführungsanalyse ihre Ergiebigkeit als Tool derer zu überprüfen.

Die Theologin Monika Jakobs schreibt über die Begriffe *Leib* und *Körper* aus einer sprachhistorischen Perspektive, dass «Leib [...] mit Sinnlichkeit, Emotionalität und Authentizität assoziiert [wird]».⁹ *Körper* hingegen als ««etwas Entmächtigtes, Kontrolliertes, professionell Gemanagtes» [...], typischer Ausdruck einer verdinglichten Welt»¹⁰ verstanden werde. Auch bei Maurice Merleau-Ponty kommt es zu dieser Unterscheidung. Spricht Merleau-Ponty über den Leib, unterscheidet er zwischen «phänomenale[m] Leib und objektive[m] Körper», welcher «mein Leib aufs Mal [...] ist».¹¹ So sind *Leib* als «Sinnliches» und *Körper* als «Verdinglichtes» beide im Begriff des Leibes angelegt.¹²

Abschliessend zu erklären, was mit diesem *Leib* nun gemeint ist, scheint aber bereits von vornherein nicht machbar. Die Problematik, die sich stellt, wenn man sich mit dem Leibbegriff nach Maurice Merleau-Ponty auseinandersetzt, erläutert der Kunstwissenschaftler Stefan Kristensen wie folgt:

Maurice Merleau-Pontys Begriff des Leibes erschöpfend zu definieren wäre eine Sache der Unmöglichkeit; seine Phänomenologie kann geradezu als lebenslanges Unterfangen gelten, den Sinn von Leiblichkeit stets neu zu umkreisen und von dieser nicht objektivierbaren Leerstelle, die das Wort «Leib» benennt, her zu denken.¹³

Wie Kristensen erläutert, scheint der Leibbegriff ohne fixierbaren Kern zu sein. Dem begegnet diese Arbeit, indem sie in heuristischer, aber dennoch kritischer Manier – ausgehend von Merleau-Ponty – einen eigenen Leibbegriff konturiert, welcher als erkenntnisbringendes Werkzeug im Zuge der Aufführungsanalyse verwendet werden kann. Es soll also durchaus fragmentarisch und nicht abschliessend aus *Phänomenologie der Wahrnehmung* und *Das Sichtbare und das Unsichtbare* ein Begriff des Leibes herausdestilliert werden, welcher durch den impliziten Blick auf die Aufführungssituation bedingt ist.

Merleau-Ponty zufolge ist *Welt* überhaupt erst über / durch den Leib möglich: «Der Leib ist in der Welt wie das Herz im Organismus; er ist es, der alles sichtbare Schauspiel unaufhörlich am Leben erhält, [...] mit ihm ein einziges System bildend.»¹⁴ Weder die Welt noch der Leib können also unabhängig voneinander existieren – metaphorisch gesprochen: Ein Organismus ohne Herz ist kein Organismus mehr, sondern lediglich tote Materie. Die vermeintliche Verquickung als System aus Welt und Leib bedeutet aber nicht, dass die Welt überhaupt nur existiert, weil sie vom Leib durch die Wahrnehmung hergestellt wird. Dies legt Merleau-Ponty

⁹ Jakobs, Monika: Einleitung. Körper/Leib. In: KörperSinnE. Körper im Spannungsfeld von Diskurs und Erfahrung. Bern u. Wettingen 2002, S. 11–17, hier S. 12.

¹⁰ Jakobs 2002, S. 12.

¹¹ Merleau-Ponty 1986, S. 179.

¹² In *Phänomenologie der Wahrnehmung* und *Das Sichtbare und das Unsichtbare* spricht Merleau-Ponty jeweils dezidiert von «meinem» Leib. Siehe auch: Hiltmann, Gabriele: Geschlechterschemata. Von der Auseinandersetzung mit philosophischen Konzeptionen zu einem neuen Ansatz des Verhältnisses der Geschlechter. In: Bowald, Béatrice u.a. (Hg.): KörperSinnE. Körper im Spannungsfeld von Diskurs und Erfahrung. Bern u. Wettingen, S. 50–51.

¹³ Kristensen, Stefan: Maurice Merleau-Ponty I. Körperschema und leibliche Subjektivität. In: Alloa, Emmanuel u.a. (Hg.): Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts. Tübingen 2012, S. 23–36, hier S. 23.

¹⁴ Merleau-Ponty 1974 [1966], S. 239.

beispielhaft an der Wahrnehmung eines Würfels dar. So seien die Seiten des Würfels «keine Projektionen, sondern eben Seiten».¹⁵

Der Würfel wird also nicht vom Blick (des Leibes) über seine Perspektiven hergestellt oder projiziert, «sondern der Würfel ist je schon da, vor mir liegend, und enthüllt sich selbst *in* diesen Perspektiven».¹⁶ Die Wahrnehmung des Würfels und der Würfel an sich sind nicht zu trennen. Es wird deutlich, dass es kein Objekt unserer Wahrnehmung gibt, welches unabhängig vom Leib existiert oder ausschliesslich durch den / im Leib existiert. Diese Abhängigkeit kann umgekehrt auch vom Leib her gedacht werden. Der Leib entwirft sich durch die Wahrnehmung eines Objekts, wenn sich «die Synthese des Gegenstandes im Durchgang durch die Synthese des eigenen Leibes [vollzieht], als deren Korrelat und Entsprechung».¹⁷

Diese gegenseitige Abhängigkeit beschreibt auch die Philosophin Gabriele Hiltmann in Bezug auf das Aufeinandertreffen von zwei Leibern. Merleau-Ponty zufolge, schreibt Hiltmann, seien diese «immer schon wechselseitig verfügt. Weder ich noch die andere Person können als Ausgangspunkt gesetzt werden».¹⁸ Es kommt zu einer Auflösung der Dualität von eigenem Leib und vermeintlich Anderem. Auf das Verhältnis von *Eigenleib* und *Fremdleib* soll im nächsten Teil unter Einbezug von *Fleisch* und *Gender* genauer eingegangen werden.

Zum Verhältnis von Ding und Leib schreibt Merleau-Ponty weiter: «Ding und Welt sind mir gegeben mit den Teilen meines Leibes, nicht dank einer <natürlichen Geometrie>, sondern in lebendiger Verknüpfung, vergleichbar oder vielmehr identisch mit der, die zwischen den Teilen meines Leibes selbst herrscht.»¹⁹

Die «lebendige [...] Verknüpfung [...] zwischen den Teilen meines Leibes» beschreibt Merleau-Ponty als Variation von «äusserer Wahrnehmung» und der «Wahrnehmung des eigenen Leibes».²⁰ Diese bilden «zwei Seiten ein und desselben Aktes».²¹ Für diese Doppelheit als Verknüpfung zwischen Ding und Welt und äusserer Wahrnehmung und Wahrnehmung des eigenen Leibes scheint besonders die Lebendigkeit / Bewegtheit und ihre Beschaffenheit als Akt / Prozess bemerkenswert. Dieser dynamische Anteil der Wahrnehmung wird auch ersichtlich, wenn die Bewegung der Wahrnehmung hervorgehoben wird. So enthüllt sich der Würfel in seiner Betrachtung erst in der eigenen Bewegung / der Bewegung des Leibes – das räumliche Umkreisen des Würfels. Diese Enthüllung ergibt sich aus den Perspektiven, welche als Leib (innerhalb des Raumes) eingenommen werden.²²

Perspektivität und Leiblichkeit sind zwei Aspekte der Wahrnehmung, welche besonders in Bezug auf die Aufführung genauer untersucht werden müssen. Die Abhängigkeit von Perspektive und Leib beschreibt Merleau-Ponty im ersten Teil von *Phänomenologie der Wahrnehmung* genauer: «Meinen Leib, der mein Gesichtspunkt für die Welt ist, betrachte ich als einen unter den Gegenständen dieser Welt.»²³ Der Leib ist also sowohl <Leib> als auch <Gegenstand>, <Leib> als auch <Körper>, und geht – wie oben erwähnt – durch die Wahrnehmung von / mit Gegenständen eine lebendige Verknüpfung ein. Diese doppelte Verfasstheit des Leibes, welche Merleau-Ponty auch als sein «zweiblättriges Wesen»

¹⁵ Merleau-Ponty 1974 [1966], S. 241.

¹⁶ Merleau-Ponty 1974 [1966], S. 241.

¹⁷ Merleau-Ponty 1974 [1966], S. 241.

¹⁸ Hiltmann 2002, S. 50.

¹⁹ Merleau-Ponty 1974 [1966], S. 241.

²⁰ Merleau-Ponty 1974 [1966], S. 241.

²¹ Merleau-Ponty 1974 [1966], S. 241.

²² Vgl. Merleau-Ponty 1974 [1966], S. 240–241.

²³ Merleau-Ponty 1974 [1966], S. 95.

beschreibt, verdeutlicht, dass der Leib wahrnimmt und zugleich wahrgenommen wird.²⁴ Und dadurch kann der Leib sich «auch der sinnlichen Welt selbst mitteilen».²⁵

Der eigene Leib wird aber in der Wahrnehmung wortwörtlich nicht aus den Augen verloren. Er selbst wird als sichtbarer Gegenstand unter anderen «umgebenden Gegenstände[n] zum Horizont»²⁶ des Wahrgenommenen. Damit scheint das Sehen als Wahrnehmung immer an den Leib gebunden, da einerseits der Leib den Horizont des Gesehenen liefert und andererseits der Leib sich im Prozess des Sehens (als Wahrnehmung) synthetisiert. Dem Sehen haftet immer bereits der Leib an – «als würde meine Sicht auf die Welt von einem bestimmten Punkt der Welt aus entstehen».²⁷

Wie verhält sich nun der Begriff des Leibes nach Merleau-Ponty zur Aufführungssituation? Oder inwiefern sind die bereits erarbeiteten Merkmale von «Leib» für die Aufführungsanalyse eines Bühnentanzstücks ertragreich?

Wie bereits erwähnt, scheinen hierbei besonders die Perspektivität und die Bewegung interessant, welche die leibliche Wahrnehmung nach Merleau-Ponty mitkonstituieren. Wird der tanzende Körper als «Objekt der Wahrnehmung» verstanden, werden neben dem Leib auch der Bühnenraum und der umliegende Publikumsraum zum Horizont der Wahrnehmung. Die Perspektivität des Tanzes, welche durch die eigene Leiblichkeit erfahrbar wird, ist – mit Blick auf die Aufführung von *Macho Dancer* – meist durch den Sitzplatz im Publikum gegeben. Da dieser statisch ist, kommt es auf Seiten des eigenen Leibes lediglich zu einer Bewegung des leiblichen Blickes, welcher dem tanzenden Körper folgt. Werden aus einer relativierenden Sicht aber das räumliche Verhältnis des eigenen Leibes und des tanzenden Körpers zusammengedacht, findet eine eigenleibliche Bewegung relativ zum tanzenden Körper statt. Auf den tanzenden Körper lässt sich Merleau-Pontys Beispiel des Würfels sehr gut übertragen. Der tanzende Körper kann in (s)einer (doppelten) Bewegung als «sich enthüllend» und «sich verhüllend» verstanden werden. Dieses Wechselspiel erklärt sich darüber, dass der tanzende Körper selbst zum Horizont des Gesehenen wird. Einzelne Körperpartien verhüllen sich in der Abwendung von meinem Blick und andere enthüllen sich, indem mein Blick sich auf diese fokussiert. Diese Ver- und Enthüllung wird zusätzlich durch szenische Mittel wie Bühnennebel oder die Lichtsituation befeuert. Neben der Perspektive, welche die Zuschauenden auf die Agierenden einnehmen, können zudem die Perspektiven und Blicke innerhalb des Publikums oder der Blick der Agierenden auf die Zuschauenden ins Auge gefasst werden. Da der Körper der Agierenden selbst belebt ist, drängt sich seine Leiblichkeit auf. Es reicht nicht mehr aus, den tanzenden Körper lediglich als teilnahmsloses Objekt zu lesen. Es entsteht in gewissem Masse ein «leiblicher» Überschuss, welcher durch eine statisch-gleichbleibende Idee von «Körper als Objekt» nicht ausreichend beschrieben werden kann.

Wie bereits erläutert, haftet dem Sehen als Wahrnehmung immer bereits der Leib an. Gemäss dem Kulturphilosophen Emmanuel Alloa weise das Sehen nach Merleau-Ponty insofern «eine narzisstische Ordnung auf, als der Sehende niemals anderes als den Stoff sieht, aus dem er selbst gemacht ist».²⁸ Mit *Stoff* verweist Alloa auf den Begriff des Fleisches, welcher im folgenden Teil besprochen werden soll.

²⁴ Vgl. Merleau-Ponty 1986, S. 180.

²⁵ Merleau-Ponty 1974 [1966], S. 242.

²⁶ Merleau-Ponty 1974 [1966], S. 91–92.

²⁷ Merleau-Ponty 1986, S. 22.

²⁸ Alloa, Emmanuel: Maurice Merleau-Ponty II. Fleisch und Differenz. In: Ders. u.a. (Hg.): Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts. Tübingen 2012, S. 37–51, hier S. 40.

2.2. Gender, Fleisch und Chiasmus

In diesem Teil wird nun genauer auf eine Möglichkeit eingegangen, wie sich *Fleisch* und *Gender* zusammen denken lassen. Gabriele Hiltmann verbindet in ihrer Publikation *Geschlechterschemata* die Begriffe *Leib*, *Gender* und *Fleisch (chair)*.²⁹ In einer Zusammenführung von Geschlechtlichkeit und Leiblichkeit schlägt Hiltmann in Abkehr vom Paradigma «Körper versus Geist oder Seele»³⁰ vor, das Verhältnis der Geschlechter als ein chiasmatisches zu sehen. Der *Chiasmus* ist ein Begriff, den Merleau-Ponty in *Das Sichtbare und das Unsichtbare* einführt, um die Verschränkung von *Leib* und *Welt*, von *eigenem* und *fremdem Leib* und *sichtbarem* und *sehendem Leib* zu beschreiben. Die Betitelung des dazugehörigen Kapitels (*Die Verflechtung – Der Chiasmus*) legt nahe, dass diese Verschränkung sowohl als *Chiasmus* wie auch als *Verflechtung* verstanden werden kann.³¹ Am Beispiel des berührend-berührten Händepaares erläutert Hiltmann die chiasmatische Bewegung: Die rechte Hand, welche als berührende ihr Berührt-Werden ablegt, geht mit der linken Hand eine vermeintlich zwiespältige Paarung ein: «Ihre Paarbeziehung ist weder komplementär noch gegensätzlich, vielmehr differenzierend-übergreifend.»³² Es handelt sich also nicht um ein komplementär oder gegensätzliches Verhältnis, wie beispielsweise von Descartes bezüglich der Substanzen *Geist* und *Materie* beschrieben, welches hierarchisch geordnet werden kann.³³ Die beiden Hände bedingen sich in ihrem Berührt-Werden und Berühren übergreifend gegenseitig. Nichtsdestotrotz kippt das berührende Moment in ein berührtes und es gelingt nicht, beide Wahrnehmungen auf einmal mit nur einer Hand auszuführen. Das Verhältnis der beiden Hände ist gewissermassen ein bewegtes. Wie oben bereits in Bezug auf *Phänomenologie der Wahrnehmung* beschrieben, befindet sich auch der wahrnehmende Leib insgesamt in Bewegung. Ein Beispiel hierfür ist das Aufeinandertreffen des eigenen Leibes mit einem anderen. So «umschlingt [mein Leib] einen anderen Leib, indem er sich sorgfältig und gänzlich auf ihn einläßt».³⁴ Der andere Leib wird dem eigenen Leib in der Wahrnehmung wortwörtlich einverleibt. Wie von Alloa und Merleau-Ponty bereits erläutert, wird der andere Leib durch die Synthese des eigenen Leibes generiert. Der andere Leib wird durch den eigenen *Stoff* erfahrbar. Dieses von Hiltmann durchaus treffend als «erotische Begegnung mit der anderen Person» beschriebene Ereignis, eröffnet in einer wiederum chiasmatischen Manier «einen gemeinsam-verschiedenen Raum der Sprache».³⁵ Diesen Raum der Sprache fasst Hiltmann als Gewebe auf, um dieses mit dem Begriff des Fleisches zu verbinden:

Das Gewebe, welches sich im kontrastiv-differenzierenden Geschehen der sinnlichen – im doppelten Sinn des Wortes von erotisch sowie mit den Sinnesorganen – Begegnung zweier Personen und ihrer gemeinsam-verschiedenen Sprache und Welt entwickelt, nennt Merleau-Ponty *chair*.³⁶

²⁹ Vgl. Hiltmann 2002, S. 39–63.

³⁰ Hiltmann 2002, S. 39.

³¹ Vgl. Merleau-Ponty 1986, S. 172.

³² Hiltmann 2002, S. 52.

³³ Vgl. Descartes, René: Sechste Meditation. Über die Natur des Menschlichen Geistes: daß er bekannter ist als der Körper. In: Ders.: Meditationen über die erste Philosophie. Hg. v. Christian Wohlers. Hamburg 2009, S. 79–97.

³⁴ Merleau-Ponty 1986, S. 188–189.

³⁵ Hiltmann 2002, S. 54.

³⁶ Hiltmann 2002, S. 55.

Hiltmann spricht in ihrer Exegese von *Fleisch* als kontrastiv-differenzierend und gemeinsam-verschieden, welches sich zwischen Sprache und Welt und der Begegnung zweier Personen ergebe. Dadurch wird ein Verhältnis verdeutlicht, welches der Medien- und Kulturtheoretiker Stephan Günzel als *Unentschiedenheitsfigur* benennt. Henri Lefebvre, so Günzel, kritisiere diese Figur bei Merleau-Pontys *Fleisch* als «antidialektisch». ³⁷ Merleau-Ponty geht nicht mehr wie etwa Descartes von einem Dualismus aus, welcher das Verhältnis *Leib* und *Welt* charakterisiert, sondern überspannt und verbindet dieses mit dem Begriff des Fleisches. Eine ebensolche Verschlingung beschreibt Merleau-Ponty, wenn er das Verhältnis von *sichtbarem* und *sehendem Leib* als «wechselseitiges Eingelassensein und Verflochtensein des einen ins andere» ³⁸ umschreibt. Dieses Verhältnis ist wiederum in Bezug auf die Verbindung des berührend-berührten Händepaares zu verstehen. Günzel zufolge sei *Fleisch* «[d]ie mit Abstand einflussreichste Konzeption Merleau-Pontys». ³⁹ Dies hat dazu geführt, dass der Begriff von den unterschiedlichsten Disziplinen aufgegriffen wurde, so beispielsweise von der Filmwissenschaft, der Politikwissenschaft oder der Psychologie. Gerade deshalb kam es, so Günzel, zu einer grossen Variation, was unter *Fleisch* zu verstehen sei und wie der Begriff ausgelegt werden kann. ⁴⁰

Eine Auslegung, welche für die spätere Aufführungsanalyse bedeutend sein wird, ist diejenige von Emmanuel Alloa. Alloa fasst *Fleisch* als «virtuelle Struktur [...], die mit den Verleiblichungsprozessen nicht verwechselt werden darf». ⁴¹ Es ist also eine unsichtbare, aber doch vorhandene Struktur, welche nicht dasselbe ist wie die leibliche Wahrnehmung. Dennoch ist *Fleisch* mit der leiblichen Wahrnehmung verbunden: «[Die virtuelle Struktur] geht [den Wahrnehmungen] nicht voraus und steht nicht über ihnen, sondern ist gleichsam das Element, in denen sie sich vollziehen.» ⁴² *Fleisch* scheint also in gewisser Weise der leiblichen Wahrnehmung eine Struktur zu geben. Damit ist *Fleisch* das «Medium» oder die «Textur» zwischen den Dingen. ⁴³ Es benennt eine phänomenologische Struktur von Sinn und Sinnlichkeit.

Gabriele Hiltmann nimmt *Fleisch*, Merleau-Ponty folgend, als «hyperdialektisch» ⁴⁴ an. «Hyperdialektisch» bedeute, dass die dialektische Bewegung der Wahrnehmung als Hin-und-Her, Vor-und-Zurück von Leib und «Anderem» kein Ende findet. So schreibt Hiltmann zur *Denkfigur des Chiasmus*, dass Merleau-Ponty diese in Abgrenzung zu G. W. F. Hegels Dialektik als «sich im Geschehen gestaltende[s] Schema einer unabgeschlossenen Bewegung im Spannungsfeld von «weder eins noch zwei»» ⁴⁵ versteht. *Fleisch* kann also nicht als statische, bereits vorhandene Struktur gedacht werden. Mit der Wahrnehmung scheint auch *Fleisch* in stetiger Bewegung zu bleiben und sich im Vollzug der Wahrnehmung erst zu gestalten. Dies bedeutet somit auch, dass sich je nach Kontext und Leiblichkeit eine andere *Fleischlichkeit* ausbildet.

³⁷ Vgl. Günzel, Stephan: Zur Rezeption von Merleau-Pontys Raumbegriff in Ästhetik, Film-, Gender- und Wahrnehmungstheorie, Philosophie, Psychologie und Psychoanalyse sowie Kultur-, Medien-, Politik-, und Sozialwissenschaften. Ein Literaturbericht. In: Lembeck, Karl-Heinz u. Orth, Ernst Wolfgang (Hg.): Phänomenologische Forschungen 2004. Hamburg 2004, S. 253–315, hier S. 255.

³⁸ Merleau-Ponty 1986, S. 182.

³⁹ Günzel 2004, S. 255.

⁴⁰ Vgl. Günzel 2004, S. 255.

⁴¹ Alloa 2012, S. 49.

⁴² Alloa 2012, S. 49.

⁴³ Vgl. Alloa 2012, S. 49–50.

⁴⁴ Merleau-Ponty 1986, S. 128.

⁴⁵ Hiltmann 2002, S. 56.

Das «Spannungsfeld von «weder eins noch zwei»» verdeutlicht Merleau-Pontys Begriff des *écart*. Als deutsche Übersetzung lässt sich *écart / écartement*, Emmanuel Alloa folgend, als «Verräumlichung – die Einrichtung eines Zwischenraums»⁴⁶ verstehen. Dazu gelange Merleau-Ponty über Ferdinand de Saussures Zeichentheorie, welche vorschlägt, dass «Sinn [...] nicht in uns oder den Dingen [entsteht], sondern gleichsam an ihren Rändern».⁴⁷ *Sinn* (und damit auch *Sinnlichkeit*) generiert also einen eigenen Raum als Zwischenraum. Dieser Zwischenraum verdeutlicht wiederum «das jeder Person eigentümliche «être au monde» [In-der-Welt-Sein] als «écart» der uns allen gemeinsamen Welt».⁴⁸ Das je spezifische «In-der-Welt-Sein» ergibt sich also nicht im Leib, sondern erst im Austausch mit der Welt. Dazu schreibt Hiltmann:

Die «écarts» jeder Person sind ihr eigen und zugleich eröffnet sich damit ein zwiefältiger Raum der Gemeinsamkeit, in dem wir das Erleben einer anderen Person spüren können und zusammen oder im Widerstreit mit ihr auf die uns dadurch gegebene gemeinsam-verschiedene (Aussen-)Welt und Sozietät zugreifen können.⁴⁹

Es besteht also die Möglichkeit einer gemeinsam geteilten leiblichen Erfahrung der Welt über den entstehenden *écart* als Zwischenraum. Wahrnehmungen wie auch das Erleben an sich werden über einen Zwischenraum verhandelbar. Gerade im Hinblick auf die Aufführungssituation scheinen Parallelen zwischen dem Raum der Aufführung und dem *écart* als zwiefältiger Raum der Gemeinsamkeit aufzutauchen. In einer Aufführung bildet sich eine Gemeinsamkeit über die zeitliche und örtliche Präsenz von Agierenden und Zuschauenden. Dies soll im folgenden Abschnitt genauer analysiert werden. Nichtsdestotrotz ist der *écart* ein Raum, in dem Differenzen ausgehandelt werden, dieser also sowohl von leiblichen Gemeinsamkeiten wie Unterschieden geprägt ist. Dies verdeutlicht die Historikerin Alexandra Binnenkade, wenn sie davon spricht, dass gerade «Unterschiede in Grösse, Hautfarbe, Geschlecht einen Unterschied für das In-der-Welt-Sein von Menschen»⁵⁰ machen. Wie etwas wahrgenommen wird und wie die Welt erfahren werden kann, wird also nachhaltig von unserer eigenen Leiblichkeit bedingt. Dies relativiert die eigene leibliche Erfahrung und macht eine immer gleiche Wahrnehmung von etwas über unterschiedliche Leiber und Leiblichkeiten unmöglich oder zumindest sehr unwahrscheinlich.

Über den *écart* gelangt Hiltmann zum «chiastische[n] Interferenzschema von Frau und Mann».⁵¹ Wiederum weist Hiltmann auf die Bewegung des wahrnehmenden Leibes hin, wenn sich Mann und Frau als «nicht entgegengesetzt[e], vielmehr vielfältig durchwachse[n]»⁵² Leiber begegnen:

Die Begegnung ist eine chiastisch verstrickte Bewegung von vielfältiger Verschiedenheit her auf inkongruente Gleichheit zu und erneut auf Verschiedenheit hin. [...] In diesem zwiefältig-vielfältigen Beziehungsraum lebt jede Person mit einer Vielzahl von Ansichten,

⁴⁶ Alloa 2012, S. 46.

⁴⁷ Alloa 2012, S. 46.

⁴⁸ Hiltmann 2002, S. 57.

⁴⁹ Hiltmann 2002, S. 58.

⁵⁰ Binnenkade, Alexandra: Einleitung. Diskurs und Erfahrung oder: Wie machen Sinne Sinn? In: Bowald, Béatrice u. a. (Hg.): KörperSinnE. Körper im Spannungsfeld von Diskurs und Erfahrung. Bern u. Wetzlingen 2002, S. 23–31, hier S. 23.

⁵¹ Hiltmann 2002, S. 58.

⁵² Hiltmann 2002, S. 58.

Wünschen, Begehren auf ihrem je eigenen sozialen, kulturellen, ethischen Hintergrund ihre mit dem Älterwerden sich wandelnde Geschlechtspersönlichkeit.⁵³

Die nicht abgeschlossene Bewegung kann also auch auf *Gender* als Geschlechtspersönlichkeit angewendet werden, welche sich in der leiblichen Wahrnehmung entwirft. Eine Geschlechtspersönlichkeit, wie sie von Hiltmann beschrieben wird, bleibt nicht konstant. Indem sie erst mit der Wahrnehmung und über die Wahrnehmung synthetisiert wird, unterliegt sie einem steten Wandel. Es gibt also aus einer leibphänomenologischen Perspektive keine stabile Männlichkeit oder Weiblichkeit, da sich diese immer erst in Bezug auf ein Anderes, auf einen anderen Leib hin entwerfen kann.

Wiederum sollen nun die besprochenen Begrifflichkeiten Merleau-Pontys mit Blick auf die Aufführung kontextualisiert werden. Die chiasmatische Art, in welcher sich der wahrnehmende Leib mit einem anderen Leib oder weiter gefasst *Welt* verbindet, lässt einiges über das Sehen als Wahrnehmung erschliessen. Da der wahrnehmende Leib selbst bereits mit dem Gesehenen in einer Bewegung verbunden ist, ist dieses Gesehene schon von der eigenen Leiblichkeit voreingenommen. Indem sich der Leib in Bezug auf das Wahrgenommene entwirft, wird dieses immer in einer, von Person zu Person je unterschiedlichen Weise erfahren, respektive gesehen. In Bezug auf den *écart* als Zwischenraum bedeutet dies, dass sich während einer Theater- oder Tanzaufführung mehrere solche Räume zwischen Publikum und Agierenden, innerhalb des Publikums wie auch zwischen den Agierenden entfalten. Metaphorisch kann damit der Bühnenraum als Zwischenraum verstanden werden, in welchem Sinn und Sinnlichkeit, Differenzen und Gemeinsamkeiten ausgehandelt werden. Wie bereits erwähnt entstehen Sinn und Sinnlichkeit nicht im Leib der Zuschauenden selbst und auch nicht im Leib der Agierenden, sondern an deren Rändern. Wörtlich genommen entfalten sich diese im Raum zwischen Bühne und Publikumsraum und dem restlichen Raum der Aufführung.

Auch wenn gemäss Hiltmann beim chiasmatischen Interferenzschema von einer alltäglichen, nicht-inszenierten Beziehung ausgegangen wird, kann diese auf die Theatersituation übertragen werden. Insofern die Zuschauenden die Agierenden beobachten, gehen sie mit ihnen eine Beziehung ein. In einer solchen Beziehung kann beispielsweise *Gender* als dynamisch aufgefasst und verhandelt werden. Dies als Prozess von Sinn und Sinnlichkeit zwischen den Leibern. Gerade bei Tanz und Theater als «Körperkunst» werden – wenn nicht explizit, so sicher implizit – immer Körperlichkeit und Leiblichkeit angesprochen. Dabei wird ein Beziehungsraum eröffnet, in dem auch die Geschlechtspersönlichkeit der Agierenden die Möglichkeit hat, eine inszenierte zu sein. Die Inszenierung einer Geschlechtspersönlichkeit wird im Folgenden auch insbesondere in Bezug auf Eisa Jocsons *Macho Dancer* besprochen.

3. Leibphänomenologische Aufführungsanalyse von *Macho Dancer*

Als Erstes möchte ich darauf hinweisen, dass die folgende Aufführungsanalyse eine Videodokumentation zur Grundlage hat. Verschiedene Übertragungsleistungen werden vorausgesetzt, wenn anstatt einer «klassischen» Aufführungssituation von einer vorgefertigten

⁵³ Hiltmann 2002, S. 59.

Videoaufnahme ausgegangen werden muss. So vermag eine Videoanalyse unter anderem die leibliche Ko-Präsenz, wie sie von Erika Fischer-Lichte für eine gelungene Aufführungsanalyse gefordert wird, nicht zu ersetzen.⁵⁴ Dennoch kann ich, wo dies sinnvoll scheint, die Videoaufzeichnung mit meiner eigenen Erfahrung abgleichen, da ich 2018 selbst an einer Aufführung von *Macho Dancer* teilnehmen konnte.⁵⁵

Macho Dancing – auf welches der Titel von Jocsons Inszenierung referiert – ist ein Bühnentanz, welcher von männlichen Tänzern in philippinischen Schwulenbars aufgeführt wird. Laut dem Film- und Kulturwissenschaftler Rolando B. Tolentino werde *Macho Dancing* ausschliesslich von männlich-heterosexuellen Personen getanzt, welche das primäre «Lustobjekt» des stereotypischen philippinischen Homosexuellen abbilden.⁵⁶ In welchem Verhältnis dieses Wissen zu der leibphänomenologischen Aufführungsanalyse steht, soll an diese anschliessend besprochen werden.

Wie im vorangegangenen Teil besprochen, gibt es verschiedene Begriffe und Denkmuster, welche Leiblichkeit und die leibliche Wahrnehmung bedingen. Bei einer solchen Übertragung besteht die Gefahr, diese Bedingungen als rein metaphorisch aufzufassen. Die Begrifflichkeiten würden damit nicht einen Erkenntnisgewinn erbringen, sondern lediglich eine Beobachtung illustrieren. Um dem entgegenzuwirken, soll mitreflektiert werden, wie sich die gewählten Begriffe und Denkmuster auch auf die szenischen Mittel beziehen. Zudem kann reflektiert werden, wie der gewählte leibliche Fokus die Aufführungsanalyse insgesamt beeinflusst.

Insbesondere Bewegung und Perspektive sind Schwerpunkte, welche bei der leiblichen Wahrnehmung herauskristallisiert werden konnten. Diese sollen nun so gut wie möglich von einer «direkten» leiblichen Wahrnehmung, wie sie in einer klassischen Aufführungssituation mit einer Guckkastenbühne oder zumindest klarem Bühnen- und Publikumsraum vorherrscht, auf eine Wahrnehmung durch / über Video übertragen werden. Bei der Perspektive scheint dies nicht schwer, da die Kamera selbst immer eine bestimmte Perspektive einnehmen muss. Dies begründet im selben Zug die Kritik an einer Aufführungsanalyse per Videoaufnahme, da das Video für die Analyse bereits festlegt, welche Perspektiven überhaupt eingenommen werden können. Das heisst, dass der Blick der Kamera immer nur fragmentarisch bleiben kann, dass bestimmte Vorgänge – auf oder neben der Bühne – also unsichtbar bleiben müssen.

Die Bewegung der Wahrnehmung wird hier auch teilweise auf die Kamera übertragen. Die Videodokumentation von *Macho Dancer* wurde von zwei statischen Kameras sowie einer Kamera verfertigt, welche dem Bühnengeschehen nachgeht, zoomen und fokussieren kann. Zusätzlich sei wiederum darauf verwiesen, dass die Bewegung von der Agierenden, also Eisa Jocson, her gedacht werden kann. Sich also der eigene, beobachtende Leib relativ zum tanzenden Körper Eisa Jocsons in stetiger Bewegung befindet. Es ist ein Körper, der sich als tanzender Leib aus der Wahrnehmung herauschält. Ein Leib, der sich gewissermassen in seiner Bewegung enthüllt und damit eine dialektische Wahrnehmung ermöglicht. Als drittes kann auf die Bildlichkeit der Videoaufnahme eingegangen werden. Obwohl die Kamera als solche nur einen Ausschnitt der Aufführung festzuhalten vermag, kann mein Blick und meine Perspektive über die Fläche des Bildschirms wandern. Durch das Springen der Kameraperspektiven erschliessen sich zudem der Raum und die Raumverhältnisse ein Stück weit. Ich als Betrachter habe also die Möglichkeit, immer noch selbst Fokusse zu setzen, das

⁵⁴ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Aufführung. 4. Aufführungsanalyse. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias: Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart 2014, S. 15–26, hier S. 23.

⁵⁵ Vgl. «Macho Dancer & Corponomy – A Performance Lecture» 2013.

⁵⁶ Vgl. Tolentino, Rolando B.: *Macho Dancing, the Feminization of Labor, and Neoliberalism in the Philippines*. In: *The Drama Review*, 2 / 2009, S. 77–89, hier S. 77.

Publikum oder Jocson zu betrachten und damit wechselnd das eine oder andere zum Horizont meiner Wahrnehmung zu machen.

Die Videoaufnahme ist schwarz.⁵⁷ Schwere Schritte sind hörbar und verstummen wieder. Ein Heavy Metal Song setzt ein. Kurz darauf schält sich mit dem heller werdenden Bühnenlicht langsam eine bewegte Gestalt aus dem Dunkeln. Im schummrigen Licht, dessen Effekt durch den Bühnennebel verstärkt wird, tauchen im Widerschein erst Arme und Beine und anschliessend der restliche Körper Eisa Jocsons auf. Sie bewegt sich in abrupt-wechselnd schnellen und langsamen Bewegungen, welche fließend ineinander übergehen. Dabei werden Bewegungsimpulse von den Armen auf die Beine übertragen und umgekehrt, wobei Hüfte und Schultern die Richtungen anleiten. Sie trägt ein schwarzes Tank-Top mit Goldkette um den Hals, kurze Shorts, Knieschoner und Cowboystiefel. Ihre langen schwarzen Haare sind zu einem Pferdeschwanz zusammengebunden.⁵⁸

Das Publikum gruppert sich um eine <T>-förmige Podestbühne herum. Die Stühle sind dabei in etwa einem Meter Abstand in einem <U> darum herum gruppert, sodass sich die Zuschauenden über die Bühne hinweg gegenseitig im Blick haben. Auf dem Teil der Bühne, welcher in den Publikumsraum hineinragt, spielt sich ein Grossteil der Choreografie ab.

Kaugummi kauend stellt Jocson immer wieder Blickkontakt mit dem Publikum her, lässt durch Hochschieben des Tops ihren blanken Bauch aufblitzen oder fährt sich mit der flachen Hand über die Haare. Sie geht langsam rückwärts, während sie sich an die Gürtelschnalle greift. Den Lederriemen aus der Schnalle gezogen, lässt Jocson diesen lässig durch die Finger gleiten und öffnet den obersten Knopf ihrer Shorts. Langsam mit den Schultern und den Hüften kreisend stösst sie die Shorts ein Stück weit nach unten, sodass die blanken Hüften und der unter den Shorts liegende Slip sichtbar werden. Jocson begibt sich ein letztes Mal an das Ende der Bühnenzunge und lässt sich mit Nachdruck auf die Knie fallen, um danach mit schweren, schwingenden Schritten die Bühne seitlich zu verlassen. Der Song endet, während Eisa Jocson abseits des Publikums Wasser trinkt.⁵⁹

Ohne Unterbruch folgt der nächste Song. Es ist *Total Eclipse of The Heart* von Bonnie Tyler. Die Choreografie zum Musikstück folgt durch das ähnliche Bewegungsvokabular dem vorangegangenen Heavy Metal Song, wobei die Bewegungsqualität nun etwas weniger dynamisch anmutet. Das einzige Licht kommt von einem einzelnen starken Scheinwerfer. Der helle Kegel des Scheinwerfers wirft die klaren Konturen von Jocsons Körper an die Wand, welche die Bühne nach hinten abgrenzt. Die Bewegungen werden durch Körper und Schatten doppelt erfahrbar. Anschliessend verlässt Jocson die Bühne. Dieser zweite Song kann als leicht veränderte Wiederholung – bezüglich seiner Form – des ersten Songs angesehen werden. Es zeichnet sich eine dramaturgische Struktur ab, welche einer klassischen Nummerndramaturgie folgt. Die Songs bilden dabei die einzelnen Nummern und deren Länge ist durch die Auf- und Abgänge Jocsons gegeben.⁶⁰

Als nächstes setzt eine romantische Ballade ein, welche vom philippinischen Sänger Erik Santos über einem computergenerierten Orchester gesungen wird. Jocson betritt erneut die Bühne. Ihr Outfit hat sich verändert: Sie hat ihre Shorts ausgezogen und trägt ihr Haar nun offen. Im Bühnenlicht fällt der Blick auf Jocsons schwarzen Slip, auf welchem sich der Abdruck eines erigierten Penis abzeichnet. Ihre Knie spreizend setzt sie sich schräg zurückgelehnt,

⁵⁷ Die folgende Analyse bezieht sich auf die Videoaufnahme folgender Aufführung: «Macho Dancer» von Eisa Jocson. Choreografie: Eisa Jocson, Schauspielhaus Wien, ImPulsTanz 2013, Premiere: 24.04.2013, gefilmte Vorstellung: 07.08.2013.

⁵⁸ Vgl. «Macho Dancer» 2013, Min. 00:30-02:00.

⁵⁹ Vgl. «Macho Dancer» 2013, Min. 02:00-05:45.

⁶⁰ Vgl. «Macho Dancer» 2013, Min. 05:45-10:05.

sich mit einer Hand abstützend an den Bühnenrand. Mit der anderen Hand fährt sie sich über die langen Haare, über die Brust und hinunter bis zum Schritt, während sie direkt in das Publikum blickt. Wieder breitbeinig stehend zieht sie, stetig in Bewegung langsam das schwarze Tank-Top über den Kopf, wodurch ihr blanker Busen sichtbar wird. Mit den Bewegungen schält sich eine veränderte Körperlichkeit Jocsons heraus. Diese muss mit der eigenen Leiblichkeit neu ausgehandelt werden.⁶¹

Die eigene leibliche Perspektive / der eigene Blick (als Wahrnehmendes) der Zuschauenden stösst auf einen Widerstand. Jocsons neue Leiblichkeit provoziert den eigenen Blick. Die Möglichkeit, mit dem eigenen *Fleisch*, der eigenen Struktur das Dargebotene zu bekleiden, scheitert ein Stück weit. Der weibliche Busen scheint nicht mit dem männlichen Penis vereinbar. Einen ähnlichen Vorgang beschreibt die Tanzwissenschaftlerin Susanne Foellmer in Bezug auf ausgewählte Performances der Choreografin Eszter Salamon.⁶² Dabei arbeitet Foellmer mit einer Auffassung von «Gender» als Performance. Wie dieser Vorgang zustande kommt, kann aber auch für die leibliche Wahrnehmung stark gemacht werden. Foellmer benennt dies als «Blickregime» – geprägt von einer heteronormativen Struktur –, welches beim Betrachten der Körper auf der Bühne scheitert.⁶³ Ebenso kann aus einer leibphänomenologischen Perspektive auf die Struktur eingegangen werden. *Struktur* wird dabei nicht als erst durch performative Handlungen erzeugt verstanden. Sie wird hingegen, wie bereits erwähnt, als sinnlich-sinnhaftes Medium verstanden, in welchem und durch welches sich die Wahrnehmung vollzieht und in gewisser Masse immer bereits vorhanden ist. Angelegt in der eigenen *Leiblichkeit* wird die Struktur vom Leib mitkonstituiert und kann darum nicht losgelöst vom *Leib* gedacht werden. Wie der wahrnehmende Blick also was sieht, scheint von Leib zu Leib unterschiedlich zu sein. Trotzdem besteht die Möglichkeit gemeinsamer, zwischenleiblicher Wahrnehmung über einen *écart* als «fleischlichem» Zwischenraum.

Der veränderte Leib Jocsons muss zwischen eigenem und fremdem Leib neu ausgehandelt werden. Die dialektische Bewegung der Wahrnehmung zwischen den Leibern wird gewissermassen umgelenkt. Das *Fleisch* als Struktur, welches in den Leibern / zwischen den Leibern liegt, muss neu geordnet werden. Ein neuer *écart* als Zwischenraum eröffnet sich, der in ein Spannungsverhältnis zu der Struktur und Perspektive der heteronormativen Zweigeschlechtlichkeit tritt. Er schafft Platz für eine neue Leiblichkeit, welche dem*der Zuschauer*in ungewöhnlich erscheint. Es ist eine queere Leiblichkeit, die aus der Heteronormativität herausfällt. Eine Wahrnehmung, welche den gezeigten Körper extrem verletzlich und exponiert erscheinen lässt, der aber die fordernde und vereinnahmende Choreografie entgegensteht. Jocson wird zu einem Zwischenwesen, welches sowohl mit der eigenen Leiblichkeit, als auch mit dem Blick des*der Zuschauer*in spielt.

Nachdem Jocson ihr Shirt an den Bühnenrand geworfen hat, arbeitet sie sich in energetischen Schwüngen, auf den Knien Drehungen ausführend bis an die Spitze der Bühnensprache vor. Ihre offenen Haare verstärken dabei die Schwingungen des Körpers und lassen ihr Gesicht wiederholt verschwinden und zwischen den Haarsträhnen erneut auftauchen. Jocson steht

⁶¹ Vgl. «Macho Dancer» 2013, Min. 10:10-12:40.

⁶² Susanne Foellmer analysiert die Performances *What a Body You Have, Honey* (2001) und *Reproduction* (2004).

⁶³ Vgl. Foellmer, Susanne: Un/Doing Gender. Markierungen und Dekonstruktionen der Inszenierung von Geschlecht in zeitgenössischen Tanzperformances. In: Angerer, Marie-Luise; Hardt, Yvonne u. Weber, Anna-Carolin (Hg.): *Choreographie – Medien – Gender*. Zürich 2013, S. 139–155, hier S. 147.

auf, wendet sich vom Publikum ab und kommt langsam zum Stillstand, während der Song weiterspielt.⁶⁴

Jocson bewegt sich auf die Mitte der Bühne zu, wo sie anscheinend den nächsten Song beginnt. Die Musik bleibt aber aus und Jocson tanzt weiter in immer noch angespannt-entspannten Bewegungen, welche fließend zwischen schnell und langsam wechseln. Akustisch wird der Tanz nun mit Jocsos sporadischem Händeklatschen, dem Klopfen und Kratzen ihrer Cowboystiefel auf der Bühne und den Geräuschen aus dem Publikum unterlegt. Die bisherige Nummerndramaturgie wird abgebrochen und die Ausführung der Choreografie erhält etwas Analytisches. Ohne Musik fokussiert der Blick stärker auf die körperliche Bewegung, anstatt sie kontinuierlich mit der Musik zu verbinden. Die Bewegungen Jocsos als solches werden ausgestellt. Aufgrund der Stille verlegt sich die Wahrnehmung der Zuschauenden auf die Aufführungssituation an sich. Das momentane Verhältnis der Leiber – Jocsos wie auch der Zuschauenden – bildet den einzigen Anhaltspunkt. Die Situation und die voyeuristische Perspektive des Publikums, welches der Choreografie einer halbnackten Tänzerin zuschaut, werden offensichtlich.⁶⁵

Jocson hockt sich an den Bühnenrand und fixiert durch ihre Haare hindurch, welche ihr ins Gesicht fallen, eine*n Zuschauer*in. Langsam steht sie auf, während ihre Haare Gesicht und Busen bedecken. Ihre Brust hebt sich mit ihren Atemzügen. Jocson wendet sich vom Publikum ab und vollzieht eine Bewegung, welche zu den vorangegangenen nun zeitlich extrem gedehnt erscheint. Ihre Hand zu einer Pistole geformt zieht sie erst einen, dann den anderen Revolver aus seiner imaginären Halterung. Abrupt wirft sie ihren Kopf in den Nacken und steht mit ausgebreiteten Armen da. Langsam schleicht sich eine Klaviermelodie ein. Die Tonfolge erinnert an Bonnie Tylers *Total Eclipse of the Heart*, ist aber verändert und sich zirkulär wiederholend.⁶⁶ Das Bewegungsvokabular der Choreografie bleibt dasselbe wie zuvor, wobei es nun zeitlich stark gedehnt erscheint und von abrupten, schnellen Bewegungen gebrochen wird. Die Choreografie wirkt verstörend. Die zuvor fließend sinnliche Choreografie kippt in harte, mechanische und sich wiederholende Bewegungen. Jocsos Körper glänzt im Scheinwerferlicht, ihre Haare kleben im Gesicht. Die körperlich anspruchsvolle Choreografie wird durch die leicht zitternden Arme und ihre schweissgebadete Haut deutlich. Über die eigene Leiblichkeit wird die Anstrengung erfahrbar, wobei einem selbst als Zuschauer*in die Verausgabung von Jocson unangenehm ist. Als Teil des <passiven> Publikums wird einem die eigene still konsumierende Haltung gegenüber der körperlichen Arbeit auf der Bühne bewusst.⁶⁷

Während die Klaviertöne langsam ausgeblendet werden, wird ähnlich zitathaft der schroffe Klang des bereits gehörten Heavy Metal Songs eingebledet. Über dem Loop aus Schlagzeug und E-Bass spannt Jocson wie ein*e Bodybuilder*in ihre Muskeln an, wirft sich auf die Bühne und penetriert mit schnellen Hüftstößen vermeintlich den Boden. Dabei schaut sie ins Publikum, steht dann wieder auf und lässt Arme und Oberkörper schnell nach vorne, hinten, rechts und links schwenken. Die Bewegungsqualität wirkt durch ihre Intensität und

⁶⁴ Vgl. «Macho Dancer» 2013, Min. 13:20-14:20.

⁶⁵ Vgl. «Macho Dancer» 2013, Min. 14:50-18:30.

⁶⁶ Aufgrund des Fokus der Aufführungsanalyse wurde die choreomusikalische Perspektive grösstenteils ausgeklammert. Es sei lediglich darauf verwiesen, dass gerade in diesem Teil der Aufführung ein markanter Wechsel des Verhältnisses von Tanz und Musik festgestellt werden kann. Es ist ein Verhältnis von <Tanz zur Musik> über <Tanz als Musik> (als seine eigene Musikalität herstellend) hin zu <Tanz und Musik>. Während der beschriebenen Szene bleiben sich Choreografie und Musik insofern verbunden, als dass sie beide fragmentarisch und arrhythmisch wirken: Die Ebene der Musik und die Ebene der Choreografie scheinen sich relativ unabhängig voneinander zu bewegen.

⁶⁷ Vgl. «Macho Dancer» 2013, Min. 18:40-25:00.

Geschwindigkeit gewaltvoll. Die Hände über ihrem Kopf übereinander gelegt, geht sie rückwärts an die Wand der Bühne zurück. Das Lied wird ausgeblendet. Das Licht auf der Bühne verschwindet und das Publikum (und insbesondere dessen Gesichter) wird unter dem Bühnenpodest hervor hell angeleuchtet.⁶⁸

Nun setzt sich Jocson auf den Bühnenrand und steigt vom Podest herunter in den Publikumsraum. Sie geht beinahe schlendernd durch die vorderste Reihe und die Gänge zwischen den Stuhlreihen. Ab und zu verharrt sie vor einem*r Zuschauer*in, um vor ihr oder ihm eine tänzerische Bewegung anzudeuten. Durch die körperlich-leibliche Nähe von Jocson zum Publikum ist die Stimmung angespannt. Einige Zuschauer*innen scheinen den Blick abzuwenden, um Jocson und die anderen Zuschauenden nicht beobachten zu müssen. Die Wahrnehmung, wiederum auf seinen*ihrer eignen Blick, seine*ihre eigene Leiblichkeit zurückgeworfen zu sein, wird durch die ausbleibende Musik verstärkt.⁶⁹

Die Prämisse der Theatersituation – eine klare Zuweisung von Zuschauenden und Agierenden – wird umgedeutet. Die Zuschauenden werden nun selbst angeschaut und die Perspektive des*der Zuschauer*in richtet sich auch auf die anderen Zuschauenden. Dadurch wird die eigene Perspektive, der eigene Blick explizit gemacht und damit erfahrbar. Es eröffnet sich ein Zwischenraum, in welchem erfahrbar wird, wie das restliche Publikum Jocsons leibliche Präsenz wahrnimmt. Die Perspektivität hat sich verändert und der eigene Blick und die Blicke anderer werden beobachtet. Es kommt zu einer Ausweitung der Perspektive, da der Fokus nicht mehr lediglich auf Jocson ruht, sondern auch durch das Publikum wandert. Die persönliche Wahrnehmung von Jocson und der damit einhergehende Voyeurismus werden relativiert. Die eigenen Wahrnehmungen können in der Beobachtung und im Wahrnehmen der anderen Zuschauenden verglichen und ausgehandelt werden. Die Bewusstmachung der eigenen Perspektive führt dazu, dass sich der*die Zuschauer*in auch in der eigenen leiblichen Präsenz bewusst wird. Dadurch können der eigene Blick und die eigene Perspektive als verortet erfahren werden. Damit ist nicht nur die körperliche Verortung im Raum angesprochen, sondern auch die verortete Erfahrung als je eigenleibliche Erfahrung.

Jocsons Leib, welcher nun stellenweise nur im Gegenlicht und durch die Lichtreflexe der erhellten Zuschauenden beleuchtet wird, verhüllt sich immer wieder in der Dunkelheit. Was von der Perspektive der Kamera her klarer ersichtlich scheint, verschwimmt aus der Perspektive der geblendeten Zuschauenden. Die Lichtsituation verstärkt den Eindruck, dass sich die Leiblichkeit Jocsons einer Objektivierung und Verfestigung des wahrnehmenden Blickes erwehrt.

Jocson steigt nun ein letztes Mal auf die Bühne. Wie zu Beginn des Stücks fängt sie an zu tanzen. Mit dem wohlbekannten Saxophon-Intro beginnt der Song *Careless Whisper* von George Michael. Das unerwartete Einsetzen der Musik lässt einige Leute im Publikum auflachen. Sie schauen um sich und suchen den Blickkontakt. Langsam füllt Bühnennebel den Raum. Im dichter werdenden Nebel bewegt sich Jocson tanzend weg vom Publikum auf die Wand zu. Jocson scheint sich nach und nach im Nebel zu verhüllen, bis ihr Körper (zumindest für die Kamera) nicht mehr sichtbar ist. Die Scheinwerfer unter der Bühne faden aus, während der Song auch im Dunkeln weiterspielt. Das Saallicht geht an. Die Tanzperformance endet und Eisa Jocson – nun wieder in Kleider gehüllt – verbeugt sich unter dem Applaus des Publikums.⁷⁰

⁶⁸ Vgl. «Macho Dancer» 2013, Min. 25:00-28:20.

⁶⁹ Vgl. «Macho Dancer» 2013, Min. 28:20-32:50.

⁷⁰ Vgl. «Macho Dancer» 2013, Min. 33:00-39:10.

4. Chiastischer Macho?

Wie in der Aufführungsanalyse dargelegt wird, entzieht sich die Bühnenpersona Eisa Jocsons in *Macho Dancer* einer klaren Zuschreibung von «Mann» oder «Frau». Indem wiederum auf Foellmers Analyse von Eszter Salamons Choreografien zurückgegriffen wird, kann Jocsons Bühnenpersona über ihre Markierungen genauer untersucht werden. Unter Markierungen versteht Foellmer rein äusserliche Eindrücke «wie Bartstoppeln, breite Schultern, eine breitbeinige Haltung und lose Kleidung», welche die «Markierten» innerhalb einer binären Genderlogik dem männlichen oder weiblichen Geschlecht zuordnen.⁷¹ Solche Markierungen sind aus semiotischer Perspektive auch bei Jocson wiederzuerkennen. Es sind beispielsweise die langen Haare, der Busen, der erigierte Penis und die Kleidung. Die Kleidung wie zum Beispiel das Tank-Top scheint auf den ersten Blick kein eindeutig männlicher Marker zu sein. Vor dem Hintergrund des *Macho Dancing* ist die von Eisa Jocson getragene Kleidung aber als klar heterosexuell-männliche Kleidung markiert. Die Kleidung der Macho Dancer beschreibt Tolentino insbesondere in Bezug auf den von den *Macho Dance* Tänzern vorgeführten Striptease: «they remove tank tops or vests and the bottom layers covering the crotch area – denim shorts, boxer briefs [...] – to display an erect penis.»⁷² Einen solchen Striptease vollführt auch Jocson über die Aufführung von *Macho Dancer* hinweg. Die Markierungen, welche ihre Bühnenpersona dabei zeigt, können über einen semiotischen Blick als sowohl männlich als auch weiblich gelesen werden. Wie bereits beschrieben, bleiben die vermeintliche Männlichkeit und Weiblichkeit aber nicht stabil: Zuerst schält Jocson einen Penis heraus, um kurz darauf ihren Busen zu entblößen. Der zu Beginn – auch über den Namen der Choreografin – als weiblich gelesene Körper enthüllt eine sich ständig ändernde, in Bewegung bleibende Körperlichkeit mit wechselnden Markierungen.

Auch ist die Wahrnehmung aus leibphänomenologischer Perspektive immer dynamisch, weshalb «männlich» oder «weiblich» keine stabilen Zuschreibungen sein können. *Gender* wie auch Markierungen einer zweigeschlechtlichen Ordnung sind einer hyperdialektischen Aushandlung zwischen den Leibern unterworfen. Obwohl sich einzelne Markierungen als männlich oder weiblich definieren lassen, löst sich diese klare Ordnung auf, sobald Jocsons Persona aus einer phänomenologischen Perspektive betrachtet wird. Es kommt nicht zu einer Fragmentierung, wie dies der Fall wäre, würde Jocson auf der Bühne lediglich als starrer, gleichbleibender Körper betrachtet. Der dynamische Leib hält der Zerreißprobe stand. Über den phänomenologischen Leib und Fleisch ist es möglich, die körperlichen, visuellen Markierungen, welche durch Jocson enthüllt werden, mit der Choreografie, dem Blick / der Perspektive und dem je eigenen, bewegten Erfahrungsraum als «écart» zusammenzudenken. Wie verhält sich aber nun Jocsons Bühnenpersona zu dem zuvor besprochenen «chiastischen Interferenzschema von Frau und Mann» nach Hiltmann? Wie bereits erläutert kommt Hiltmann in ihrem Artikel zum Schluss, dass das chiastische Interferenzschema es ermöglicht «Geschlechtspersönlichkeiten [...] innerhalb einer nichtdichotomisch entgegengesetzten Zweigeschlechtlichkeit»⁷³ zu denken. Es liegt nun nahe, Jocsons Bühnenpersona selbst als nichtdichotomische Geschlechtspersönlichkeit zu verstehen, welche Mann und Frau verbindet. Die Bühnenpersona bewegt sich selbst in einem Spannungsfeld von weder eins noch zwei, weder männlich oder weiblich noch weiblich und männlich. Der grundlegende

⁷¹ Vgl. Foellmer 2014, S. 148–149.

⁷² Tolentino 2009, S. 77.

⁷³ Hiltmann 2002, S. 59. Die Hervorhebung entspricht dem Original.

Unterschied zu dem von Hiltmann erarbeiteten Schema liegt aber darin, dass nicht zwei unterschiedlich- oder gleichgeschlechtliche Leiber zusammentreffen. Es wird ein chiasmatisches Interferenzschema ausgehandelt, welches sich an einem einzelnen Körper / über einen einzelnen Leib ausbildet. Nichtsdestotrotz sind die Zuschauenden mit ihrer Wahrnehmung in diesen Prozess miteingebunden. Wie in der Aufführungsanalyse beschrieben, kommt es bei der Enthüllung des erigierten Penis während der Aufführung zu einer Irritation des eigenen Blickes als Zuschauer*in. «Die Begegnung [der geschlechtlich verschiedenen Leiber; CR] ist eine chiasmatisch verstrickte *Bewegung von vielfältiger Verschiedenheit her auf inkongruente Gleichheit zu und erneut auf Verschiedenheit hin*»⁷⁴, schreibt Hiltmann. So können auch die geschlechtlich verschiedenen Markierungen von Jocsons Bühnenpersona in einer nicht abgeschlossenen Bewegung gesehen werden. Die sich in einer zweigeschlechtlichen Logik widersprechenden Markierungen enthüllen einen Zwischenraum, welcher eine andere Leiblichkeit möglich macht – eine neue Leiblichkeit, welche über eine zweigeschlechtliche Ordnung hinausweist.⁷⁵

Der theatrale Rahmen macht es möglich, die von Jocson verliebte Geschlechts-
persönlichkeit choreografisch zu inszenieren. Dabei bilden aus einer leibphäno-
menologischen Perspektive der eigene Leib sowie die leibliche Präsenz der anderen
Zuschauer*innen den Horizont der eigenen Wahrnehmung. Indem nun die Zuschauenden
während der Aufführung eine leibliche Beziehung mit der Bühnenpersona Jocsons eingehen,
handeln sie deren Geschlechtspersönlichkeit innerhalb des Horizonts der
Publikumperspektive aus. Die Leiblichkeit Jocsons wird mit der eigenen Leiblichkeit und der
anderer Zuschauender in Bezug gesetzt. Im Vollzug der leiblichen Wahrnehmung der
inszenierten Geschlechtspersönlichkeit wird die eigene (geschlechtliche) Leiblichkeit
ausgehandelt und synthetisiert.

Wie in diesem Teil dargelegt werden konnte, vermag Eisa Jocsons *Macho Dancer* aus einer
leibphänomenologischen Perspektive eine binäre Geschlechterlogik zu irritieren und in Frage
zu stellen. Die Choreografie, wie die Betrachtung von Jocsons Bühnenpersona als inszenierte,
chiasmatische Geschlechtspersönlichkeit machen es möglich, das Verhältnis von vermeintlich
männlichen und weiblichen Zuschreibungen und Körperlichkeiten als dynamisches und nicht
determiniertes aufzufassen.

5. Fazit

Über die Aufführungsanalyse wird klar, dass, obwohl die leibphänomenologische Perspektive
einen klaren Fokus setzt, aufgrund von ihrer Dynamik die Auslegung je nach Wahrnehmung
und Leiblichkeit eine andere sein kann. Es kann also festgehalten werden, dass die
Konzeption des phänomenologischen Leibes nach Merleau-Ponty eine relativ Offene ist. So
wurde beispielsweise bei der Betrachtung der «fleischlichen» Struktur der Wahrnehmung

⁷⁴ Hiltmann 2002, S. 59.

⁷⁵ Auf die Prekarität der entstehenden Körperlichkeit und Leiblichkeit wird hier aufgrund des Fokus des
Artikels nicht weiter eingegangen. Verwiesen sei mit Hinblick auf «affective labour» auf einen Artikel
des Kunstwissenschaftlers Patrick D. Flores: Ders.: Affective Labor and the Philippine Body. In:
Obieg, 2 / 2016, <https://obieg.u-jazdowski.pl/en/numery/azja/affective-labor-and-the-philippine-body>,
28.02.20.

besonders auf *Gender* als binäres System fokussiert, wobei auch andere Denkmuster und Begrifflichkeiten Fokus der Untersuchung sein können. Aus einer leibphänomenologischen Perspektive wird Gender über die eigene Wahrnehmung ausgehandelt. Es ist dabei nicht völlig willkürlich, was unter Gender verstanden wird. Das Fleisch als Struktur unserer Wahrnehmung beeinflusst unsere Auffassung von Gender und macht diese überhaupt erst möglich. Gender kann damit nicht als völlig vom Leib losgelöste Bewegung oder Struktur angesehen werden. Andererseits ist es auch nicht möglich, Gender lediglich als im Leib verortet aufzufassen. Wie andere Wahrnehmungen durchdringt Gender als Sinnhaft-Sinnliches Leib und Fleisch und wird von diesen mitkonstituiert. Begriffe wie «männlich» oder «weiblich» sind eng mit der Struktur der Wahrnehmung, dem Fleisch verwoben. Welche gegenderten Begriffe auftauchen, beeinflusst, was überhaupt wahrgenommen werden kann und das Wahrgenommene verändert wiederum die Begriffe. Die dezidiert heteronormativen Begriffe, welche in dieser Arbeit verwendet werden, beeinflussen die Aufführungsanalyse der Performance. In der Einführung von *Fleisch* und *Gender* könnte weiterführend untersucht werden, welche Wahrnehmungen von Gender aufgrund welcher strukturellen Ausprägung (des Fleisches) begünstigt oder vernachlässigt werden und umgekehrt.

Durch die Betrachtung der Bühnenpersona Eisa Jocsos in *Macho Dancer* als Leib wurden einige implizite Vorannahmen gemacht. Es werden bestimmte Lesarten der Aufführung ausgeschlossen und damit verunmöglicht. Diese Kritik gliedert sich aber bereits wieder in eine leibphänomenologische Sichtweise ein, insofern auch der forschende Blick ein verorteter ist: Es kann zwar zwischen unterschiedlichen analytischen Perspektiven gewechselt werden, der «Ort», von wo aus die Aufführung von *Macho Dancer* aber betrachtet wird, bleibt einer Perspektive verhaftet. Ergänzend ist hier teilweise eine semiotische Analyse (von der Aufführung als Text) zur leibphänomenologischen getreten. Indem die Markierungen von Jocsos Bühnenpersona als «männlich» oder «weiblich» eingeordnet werden, wird eine konkret semiotische Lesart verfolgt. Der semiotischen Ordnung entgleiten aber die Verweise, wenn über eine Dynamisierung und Verleiblichung von «männlich» und «weiblich» klare Zuschreibungen in Frage gestellt werden.

Im Gegensatz zu einer rein semiotischen Analyse fällt die Dynamik innerhalb des Theaterraums bei einer leibphänomenologischen Analyse mehr ins Gewicht. Es geht nicht mehr nur um die Analyse des Verhältnisses von Bühne(n)text und Zuschauenden, sondern auch um die körperlichen und leiblichen Zusammenhänge. Es wird analysiert, welche Verhältnisse zwischen den Leibern auf der Bühne und dem Publikumsraum und innerhalb des Publikums ausgehandelt werden. In Bezug auf die angefertigte Aufführungsanalyse von *Macho Dancer* bezieht sich dies insbesondere auf die Perspektiven / den Blick. Die Sichtbarmachung der Perspektiven ist zudem eine Eigenheit der Inszenierung. Der Blick des Publikums ins Publikum wird über die Sitzordnung möglich und sichtbar gemacht. Mit der Lichtsituation wird zudem erreicht, dass man sich mit dem restlichen Publikum in Bezug setzen muss.

Abschliessend ist zu sagen, dass Jocsos Bühnenpersona aus einer Gender-Perspektive in ihrer Körperlichkeit und Leiblichkeit über eine zweigeschlechtliche Ordnung hinausweist. Die leibliche Wahrnehmung nach Merleau-Ponty und die damit verbundenen Denkmuster konnten produktiv gemacht werden, um exemplarisch aufzuzeigen, dass die Wahrnehmung und das Verständnis von Zuschreibungen wie «männlich» und «weiblich» bewegt und nicht-abschliessend sind – dies spezifisch innerhalb einer Tanzaufführung. Es kann über den «écart» als leiblicher Zwischenraum beispielhaft aufgezeigt werden, wie eine Tanzaufführung selbst ein Raum der Wahrnehmung ist und über die Wahrnehmung weitere Räume herausgebildet werden. Weiterführend besteht das Potential zu erforschen, wie sich beispielsweise eine

Konzeption von leiblichem Wissen zu einem solchen Zwischenraum verhält und welche Schlüsse die Verräumlichung von leiblichem Wissen im Kontext einer Tanzaufführung zulässt.

6. Bibliographie

6.1. Literatur

- Alloa, Emmanuel: Maurice Merleau-Ponty II. Fleisch und Differenz. In: Ders. u.a. (Hg.): Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts. Tübingen 2012, S. 37–51.
- Binnenkade, Alexandra: Einleitung. Diskurs und Erfahrung oder: Wie machen Sinne Sinn? In: Bowald, Béatrice u.a. (Hg.): KörperSinnE. Körper im Spannungsfeld von Diskurs und Erfahrung. Bern u. Wetztingen 2002, S. 23–31.
- Descartes, René: Sechste Meditation. Über die Natur des Menschlichen Geistes: daß er bekannter ist als der Körper. In: Ders.: Meditationen über die erste Philosophie. Hg. v. Christian Wohlers. Hamburg 2009.
- Duden: Macho, <https://www.duden.de/node/92101/revision/92137>, 25.05.20.
- Fischer-Lichte, Erika: Aufführung. 4. Aufführungsanalyse. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias: Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart 2014, S. 15–26.
- Foellmer, Susanne: Am Rande der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz. Bielefeld 2009.
- Flores, Patrick D.: Affective Labor and the Philippine Body. In: Obieg, 2 / 2016, <https://obieg.u-jazdowski.pl/en/numery/azja/affective-labor-and-the-philippine-body>, 28.02.20.
- Foellmer, Susanne: Un/Doing Gender. Markierungen und Dekonstruktionen der Inszenierung von Geschlecht in zeitgenössischen Tanzperformances. In: Angerer, Marie-Luise; Hardt, Yvonne u. Weber, Anna-Carolin (Hg.): Choreographie – Medien – Gender. Zürich 2013, S. 139–155.
- Günzel, Stephan: Zur Rezeption von Merleau-Pontys Raumbegriff in Ästhetik, Film-, Gender- und Wahrnehmungstheorie, Philosophie, Psychologie und Psychoanalyse sowie Kultur-, Medien-, Politik-, und Sozialwissenschaften. Ein Literaturbericht. In: Lembeck, Karl-Heinz u. Orth, Ernst Wolfgang (Hg.): Phänomenologische Forschungen 2004. Hamburg 2004, S. 253–315.
- Hiltmann, Gabriele: Geschlechterschemata. Von der Auseinandersetzung mit philosophischen Konzeptionen zu einem neuen Ansatz des Verhältnisses der Geschlechter. In: Bowald, Béatrice u.a. (Hg.): KörperSinnE. Körper im Spannungsfeld von Diskurs und Erfahrung. Bern u. Wetztingen 2002, S. 39–63.
- Jakobs, Monika: Einleitung. Körper/Leib. In: Bowald, Béatrice u.a. (Hg.): KörperSinnE. Körper im Spannungsfeld von Diskurs und Erfahrung. Bern u. Wetztingen 2002, S. 11–17.
- Jocson, Eisa: 2013 Macho Dancer. <https://eisajocson.wordpress.com/works/macho-dancer/>, 04.03.20.
- Kristensen, Stefan: Maurice Merleau-Ponty I. Körperschema und leibliche Subjektivität. In: Alloa, Emmanuel u.a. (Hg.): Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts. Tübingen 2012, S. 23–36.
- Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. West-Berlin 1974 [1966].
- Merleau-Ponty, Maurice: Das Sichtbare und das Unsichtbare. München 1986 (= Übergänge, Bd. 13).

Tolentino, Rolando B.: Macho Dancing, the Feminization of Labor, and Neoliberalism in the Philippines. In: The Drama Review, 2 / 2009, S. 77–89.

6.2. Aufführungen

«Macho Dancer & Corponomy – A Performance Lecture» von Eisa Jocson. Choreografie: Eisa Jocson, Brüssel, Beursschouwburg, Premiere: 24.04.2013, besuchte Vorstellung: 05.11.18.

6.3. Videoaufzeichnungen von Theateraufführungen

«Macho Dancer» von Eisa Jocson. Choreografie: Eisa Jocson, Schauspielhaus Wien, ImPulsTanz 2013, Premiere: 24.04.2013, gefilmte Vorstellung: 07.08.2013.