GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Queeres Begehren on Stage

Krauß, Jutta

2022

https://doi.org/10.25595/2924

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Krauß, Jutta: *Queeres Begehren on Stage*, in: Gender : Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft, Jg. 14 (2022) Nr: 1, 72–86. DOI: https://doi.org/10.25595/2924.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.3224/gender.v14i1.06

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Jutta Krauß

Queeres Begehren on Stage

Zusammenfassung

Im Mittelpunkt des Beitrags steht ein Sharing von Gerard X Reyes, das vom Theorem der Sexarbeit inspiriert wird. Das Sharing des Choreografen, Tänzers, Lehrers, zertifizierten Sexological Bodyworkers, Intimacy Coordinators und Montreal Kiki Ballroom Scene Pioniers Reyes wird im Sinne einer tanzwissenschaftlichen Aufführungsanalyse diskursiv verhandelt. Dabei basiert der Prozess der Bedeutungszuschreibung auf der Grundlage einer Foucault'schen Diskursanalyse. Das generierte Anschauungsmodell erfolgt zwar entlang der Aufführung, ist aber stets nur eine Analyse der Aufführung, die ihren eigenen Diskurs erzeugt. Es wird davon ausgegangen, dass Darstellungen und Verweise zu Sexarbeit am Körper und seinen Materialisierungsprozessen befragbar sind und in Verkörperungsprozessen sowie Darstellungsweisen zum Ausdruck kommen. Im Fokus der Analyse steht eine Bedeutungsgenerierung, in welcher Reyes' Performance als ästhetische und ethische Situation im Theaterraum im Kontext der Konzepte Erotik, Leidenschaft, Begehren sowie der Kategorien *sex, gender* und *desire* betrachtet wird. Dies führt dazu, dass die Performance als Ausdruck eines queeren Begehrens begrifflich bestimmt wird.

Schlüsselwörter
Queeres Begehren, Erotik, Leidenschaft, Performance, Bühne

Summary

Queer Desire on Stage

The article focuses on a piece of research shared by Gerard X Reyes that is inspired by the theorem of sex work. This sharing by the choreographer, dancer, teacher, certified sexological bodyworker, intimacy coordinator and Montreal kiki ballroom scene pioneer is discursively negotiated in the sense of a dance studies performance analysis. The process of attributing meaning is based on a Foucaultian discourse analysis. Although the generated model of viewing takes place during the performance, it is always only an analysis of the performance that generates its own discourse. It is assumed that representations and references to sex work can be questioned in relation to the body and in the process of its materialization, with both being expressed in embodiment processes as well as modes of representation. The focus of the analysis is on the generation of meaning in which Reyes's performance is considered as an aesthetic and ethical situation in the context of the concepts of eroticism, passion, desire and the categories sex, gender and desire in the theatre space. This leads to the performance being conceptualized as an expression of queer desire.

Keywords
queer desire, eroticism, passion, performance, stage

1 Einleitung

In der Performance „Public Private Parts" (2020), die als Work in Progress in Berlin gezeigt wurde, fragt Gerard X Reyes: „What if we had sex without shame, gathered in consensual practice spaces to get curious about our bodies and fantasies, and dedicated time everyday to self-touch with the goal of deeper connections?" (Programm Tanzfabrik Berlin 2020: o. S.). Diese Frage wird zur Suchformel der Performance. Bei einem Sharing hierzu, das im Tanzhaus Zürich im Jahre 2017 stattgefunden hat, gibt der Tän-

 https://doi.org/10.3224/gender.v14i1.06

zer Reyes Einblicke in seine tänzerischen Ereignisse und legt die Hintergründe seiner Arbeit, welche durch die Sexarbeit inspiriert ist, offen.[1] Er lädt die Zuschauer*innen zu einem Gespräch über die Performance und die Sexarbeit ein. Reyes verweist mit dieser Performance auf einen Möglichkeitsraum, um Fragen zu *sex*, *gender* und *desire* sowie Sexarbeit künstlerisch zu verhandeln und um vielfältige Geschlechteridentitäten zuzulassen. Um die ästhetisch erzeugten Aussagen analytisch zu erfassen, leiten die folgenden Fragen den Analyseprozess[2]: Wie werden Sexarbeit und Performance in ein Verhältnis zueinander gesetzt? Welche Dimensionen eröffnen die Kategorien *sex*, *gender* und *desire*? Welche Bezugspunkte liefern die Queer Studies für eine begriffliche Erfassung von *sex*, *gender* und *desire* sowie von Gender Performances in einer tänzerischen Darstellungsweise? Um diesen Fragen nachzugehen, beziehe ich mich in meiner Diskursanalyse auf Reyes' Sharing aus dem Jahre 2017 im Tanzhaus Zürich, um auf der Basis einer performativitätstheoretischen Betrachtungsweise die Theoreme Sexarbeit und Gender Performances zu beleuchten. Das der Analyse zugrunde liegende Diskursgeflecht ist von den Relationen Kunst und Dokumentation sowie Ästhetik und Ethik geprägt. Ein Blick wird auf begehrende und begehrte Körper auf der Bühne geworfen, um eine Argumentationslinie zu entwerfen, in welcher die performativen Akte des Körpers als ‚queeres Begehren' begriffen werden.[3]

2 Zwischen Kunst und Dokumentation sowie zwischen Ästhetik und Ethik

Mit dem folgenden Zitat kann man fragen, was es bedeutet, wenn Körper auf der Bühne be- und entgrenzen, wenn das Ineinandergreifen von Fiktionalität und Realität und damit auch von Ästhetik und Ethik sowie von Kunst und Dokumentation betont wird: „Körper auf der Bühne begrenzen und entgrenzen zugleich, weil sie als fiktionale Realitäten die Blicke auf sich ziehen, weshalb die Bühne der Ort der Verletzbarkeit in jeder Hinsicht ist" (Ziemer 2008: 189f.). Während des Sharings wird nicht nur performt, sondern es werden auch Videos von Gesprächssituationen zwischen Reyes und Sexworker*innen gezeigt. Die Stärke des Sharings liegt darin, dass in dem dargestellten Kreieren eine Nähe zwischen dem tänzerisch dargestellten Akt und den aufgezeichneten gesprochenen Aussagen hergestellt wird. Damit werden Bewegungen und Sprach-Bilder geschaffen, die gleichzeitig ästhetische Ausdrucksformen und dokumentarische Darstel-

1 Das Tanzhaus Zürich vergibt an Künstler*innen Residenzen. In den dazugehörigen Sharings geben sie Einblicke in ihre künstlerischen Schaffensprozesse (vgl. https://www.tanzhaus-zuerich.ch [Zugriff: 06.12.2021]). Zu Reyes vgl. https://publicprivateparts.com/en-about.html [Zugriff: 06.12.2021].

2 Eine Aufführung enthält Bedeutungsangebote, die von der Instanz der Analysierenden nachvollziehbar und nachprüfbar in eine Bedeutungssynthese überführt werden (Thurner 2007: 49). Die Aufführung und die Aufführungsanalyse werden als Prozesse betrachtet, in denen Bedeutungen erzeugt und generiert werden. Das bedeutet, dass sowohl die Performances als auch die Analysen ihr eigenes Diskursgeflecht entfalten. Die Aufführungsanalyse erzeugt somit einen eigenständigen Diskurs. Den gemachten Aussagen wird ein material-empirischer Gehalt zugesprochen (Ruoff 2018: 109).

3 Die Begriffe Begehren und *desire* werden in diesem Beitrag synonym verwendet.

lungsweisen miteinander verbinden. Im Folgenden wird eine Perspektive entworfen, um das Verhältnis zwischen dem ästhetischen Ereignis des Tanzens und der sogenannten Wirklichkeit der gesprochenen Aussagen zu bestimmen. Dabei wird davon ausgegangen, dass Aufzeichnungen von Gesprächen nicht *per se* Dokumente sind, sondern diese dazu werden, „wenn an ihnen eben jenes Wirklichkeits- und Wahrheitsversprechen aufscheint und ihnen dadurch in Prozessen der Wissensproduktion ein epistemologischer, ästhetischer oder politischer Wert zugesprochen wird" (Hahn 2016: 10). Das bedeutet, dass Dokumente nicht nur ‚Realitäten' abbilden, sondern diese formen (Hahn 2016: 10). Somit erzeugen sie Wissensbestände, indem sie auf bestimmte Art und Weise etwas zeigen. Sie begleiten zwar „das Potenzial einer Berührung der Wirklichkeit" (Hahn 2016: 10), indem sie ein Versprechen materialisieren (Hahn 2016: 9), sie sind aber dennoch nicht „Garanten von Augenfälligkeit und Wahrheit" (Hahn 2016: 11). Denn die Konstruiertheit von Dokumenten verweist auf deren Ungewissheiten (Hahn 2016: 11). Während des Sharings legt Reyes offen, wie die sogenannten Dokumente hergestellt wurden. Die Gesprächsaufzeichnungen zeigen, wie Antworten und Fragestellungen voneinander abhängen, wie diese Dokumente zur künstlerischen Forschung beitragen und selbst zu „artistic documents" (Reyes/Krauß 2021: o. S.) werden.[4] In der folgenden Gesprächssituation kommt dies zum Ausdruck: „What do you feel is the benefit of sex work to our society?" (Reyes o. J.: 0:45–0:50)[5]. Die Antwort einer Sexworker*in lautet:

> „I think the benefit of sex work to our society is that it's a [...] canalisation of a power that needs to go out [...], a ventil ['a ventil' in German = 'an outlet' in English] […] and society wouldn't work without sex workers, [...]. Sex work is like the holder of this, like [...] sex work is not just a sexual thing, it's more, because we are the truth of the society" (Reyes o. J.: 0:50–2:41).

Der Dialog zwischen dem Künstler und der Sexarbeiter*in ist als Prozess zu verstehen, in dem Wissen produziert wird. In der Gesprächssituation zeigen sich nicht nur die Bedingungen des Zustandekommens von Wissen, sondern auch der politische Wert, den die Sexarbeit in der Gesellschaft einnimmt. Im Prozess der Wissensproduktion haben die befragten Sexarbeiter*innen die Befähigung, die sogenannte Wirklichkeit zu berühren. Reyes ermächtigt sie, Antworten auf seine Fragen zu geben: „Why they do their work? [...] What they want to create?" (Reyes/Krauß 2021: o. S.). Darüber hinaus spricht der Künstler diesen Wissensbeständen einen ästhetischen Wert zu, wenn er diese als „artistic documents" bezeichnet. Reyes stellt sich dabei die Frage: „How can I create a document from the experience?" (Reyes/Krauß 2021: o. S.). Die konstruierten Dokumente dienen dazu, „to understand topics better, [...] to understand social taboos" (Reyes/Krauß 2021: o. S.). Sowohl das Sichtbarwerden von vielfältigen Realitäten als auch der Prozess der Erzeugung von Dokumenten sind dabei bedeutsam. Reyes etabliert somit keine Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst sowie ästhetischen und gesellschaftlichen Kontexten. Das Dokument ist „nicht als Abgrenzung zum Bereich der

4 Diese Aussage stammt aus einem Videotelefonat, welches ich am 25.02.2021 mit Reyes geführt habe. Es wurde ein Gesprächsprotokoll angefertigt (Reyes/Krauß 2021).

5 Einige Aufzeichnungen der Gespräche zwischen Reyes und Sexworker*innen wurden mir von Reyes für die wissenschaftliche Arbeit zur Verfügung gestellt (Reyes o. J.). Die Aussage stammt von einer nicht nativ englischsprechenden Person. Reyes hat mit 15 Personen in Zürich, Berlin und Montreal gesprochen.

Kunst zu verstehen, sondern ganz im Gegenteil als Möglichkeit eines Transfers in diesen Bereich“ (Wöhrer 2016: 53f.). Reyes’ dokumentarische Praktiken befragen das Zeigen und Verbergen von ‚Wirklichkeiten‘ sowie die erzeugten Effekte von ‚Wirklichkeiten‘. Die künstlerische Subjektivität prägt dabei die Herangehensweise, sodass sich im erzeugten Dokument widersprechende Elemente gleichzeitig finden, nämlich, um mit den Worten von Wöhrer zu argumentieren, dass die Berührungspunkte zwischen Dokument und Kunst den Beglaubigungsanspruch der abgebildeten Realitäten bedrohen und die Aufzeichnungen zu Dokumenten machen (Wöhrer 2016: 55f.). Das Zusammentreffen von Dokument und Kunst in der künstlerischen Herangehensweise führt dazu, dass Dokument und Tanzkunst zu einer gemeinsamen Situation werden. Gerade das Sharing als Format verbindet diese Widersprüchlichkeiten, indem die Bedingungen des Erscheinens von Dokument und Performance gleichzeitig in ihrem Verlauf hervorgehoben und im Prozess ausgestellt werden. Das bedeutet, dass gleichzeitig eine Aufführungs- und Arbeitssituation stattfindet, in der die erzeugten Wissensbestände der Dokumente mit der Erzeugung der Performance in ihrem Ereignen und in ihrer Reflexion zusammenfallen. Hierbei wird das Zeigen im Sharing zu einem Hybrid zwischen Dokument und Kunst. Das Sharing wird zu einem Aufführungsort, in dem sich unterschiedliche Weisen des Zeigens durchdringen. Die sich gleichzeitig vergegenwärtigenden und durchdringenden Weisen des Zeigens sind als eine Situation zwischen Ästhetik und Ethik zu bestimmen. Der Begriff der ‚Situation‘ wird hier im Anschluss an Gerald Siegmund verwendet. Siegmund zeigt die Tragfähigkeit des Begriffs, wenn es gilt, das Zusammenkommen im Theaterraum als „Spannungsfeld zwischen Ästhetik und Ethik“ (Siegmund 2020: 17) zu betrachten. Dieses Spannungsfeld beschreibt er als ein Dazwischen: „zwischen Zuschauen und Spielen auf der einen und zwischen Handeln und Leben auf der anderen Seite“ (Siegmund 2020: 17). Damit zeigt er aktuelle Verschiebungen im Theaterraum, die davon gekennzeichnet sind, dass nicht nur Kunst gezeigt wird, sondern auch gesellschaftliche Dimensionen (Siegmund 2020: 18), „die sich dadurch auszeichnen, dass sie das Ethische ins Feld des Ästhetischen eintragen“ (Siegmund 2020: 19). Dabei wird das Verständnis von Ästhetik neu bewertet: Ästhetik wird „aus der aktiv-passiven Teilnahme an einer Situation heraus“ (Siegmund 2020: 91) bestimmt. Das bedeutet, dass alle an der Situation Teilnehmenden verantwortlich sind und eine Transformation erfahren. Während des Sharings bedeutet das: Reyes, die anwesenden Sexworker*innen und die Zuschauer*innen nehmen an der Situation teil, indem sie zuschauen, sinnlich affiziert werden, Fragen stellen und Blickrichtungen festlegen. In dieser Situation erfahren alle Teilnehmenden etwas, was für sie bestimmbar und unbestimmbar ist, und sie erleben alle Momente von ästhetischen und ethischen Dimensionen. Mit dem von Siegmund entlehnten Begriff der Situation kann das Sharing also als ein Zusammenkommen bestimmt werden, in dem sich ästhetische und ethische Dimensionen gleichzeitig überlappen und ergänzen.

Daraus leite ich ab, dass das Sharing mehrere Performativitätsebenen enthält. Die Arbeiten des Choreografen Reyes sind von Themen der Gesellschaft, wie Sexarbeit, geprägt. In einem künstlerischen Prozess werden Erfahrungen und Hintergründe aus dem urbanen Raum zu ästhetischen Ausdrucksweisen transformiert. Dies dokumentiert sich in den generierten Videoaufzeichnungen. Diese und die tänzerischen Handlungen werden für die Zuschauer*innen während einer Aufführung zum unmittelbaren

Erlebnis, das von einem sinnlichen Eindruck in eine sinnstiftende Bedeutungszuschreibung überführt werden kann. Folglich handelt es sich um mehrere Performativitätsebenen: die diskursive Ebene des Choreografierens und Dokumentierens im Inszenierungsprozess, die Choreografie im Sinne von Diskurs und Verkörperung während der Aufführung und die diskursive Analyse, in welcher sowohl von dem Performer als auch von den Zuschauer*innen Bedeutung zugesprochen wird.[6] Dabei folge ich einem Ansatz von Diskurs und Choreografie im Sinne von Constanze Schellow, welche diese als „*Diskurs-Choreographie*" (Schellow 2016: 259, Herv. i. O.) bezeichnet, um zum Ausdruck zu bringen, dass das choreografische Ereignis als Diskurs zu bestimmen sei und die gewonnenen tanzwissenschaftlichen Aussagen wiederum ihr eigenes Diskursgeflecht erzeugen.

Im Folgenden richte ich den Blick auf die Betrachtung von körperlichen Handlungen und tänzerischen Praktiken der Performance. Im tänzerischen Ereignis „hebt Performativität auf die Selbstbezüglichkeit von Handlungen und ihre wirklichkeitskonstituierende Kraft ab" (Fischer-Lichte 2012: 29). Somit wird eine Wirklichkeit hervorgebracht, „*indem* die Handlung vollzogen wird" (Fischer-Lichte 2012: 44, Herv. i. O.). „Ein performativer Akt ist ausschließlich als ein verkörperter zu denken" (Fischer-Lichte 2012: 44). Er bezieht sich nicht auf etwas Vorgegebenes, sondern bringt selbst Bedeutungen hervor.

3 Erotik und Leidenschaft als Performance

Betrachtet man das Sharing als eine Praktik der Freiheit, die in ihrem Tun als Freiheit in dem Sinne zu definieren wäre, dass sich sexuelle Lust und Liebesbeziehungen ohne Machtverhältnisse ereignen, so könnte die Performance als freiheitliche Praktik der Darstellung von Lust und Erotik definiert werden. Diese Annahme fußt auf der folgenden Aussage Foucaults:

> „Deshalb insistiere ich mehr auf den Praktiken der Freiheit als auf den Prozessen der Befreiung, die, um es noch einmal zu sagen, ihren Stellenwert haben, mir aber aus sich selbst heraus nicht in der Lage zu sein scheinen, alle praktischen Formen der Freiheit zu bestimmen. Dabei handelt es sich genau um das Problem, auf das ich in Bezug auf die Sexualität gestoßen bin: Hat es Sinn zu sagen: ‚Befreien wir unsere Sexualität'? Besteht das Problem nicht eher darin, diejenigen Praktiken der Freiheit zu definieren zu suchen, durch die man definieren könnte, was die sexuelle Lust, die erotischen, leidenschaftlichen und Liebesbeziehungen zu anderen sind?" (Foucault 2015c: 255)[7]

In einer vierminütigen Videoaufzeichnung[8], die beim Sharing als Performance live zu sehen war, ist zu Beginn alles in Dunkelheit gehüllt. Allmählich erscheint ein lila be-

6 Daran schließt sich die Diskursanalyse an, welche tanzwissenschaftliche Aussagen entlang der Performance generiert. Diese diskursive Praktik ließe sich als vierte Ebene der Performativität bestimmen.

7 Das Sharing als eine Praktik der Freiheit zu definieren eröffnet die Frage, ob eine Freiheit ohne Macht im Foucault'schen Sinne überhaupt denkbar ist. Diese Diskussion kann hier nicht geführt werden. „Die Ethik der Sorge um sich" begreift Foucault als eine „Praxis der Freiheit" (Foucault 2015c: 253).

8 Die Videoaufzeichnung wurde mir von Reyes für wissenschaftliche Zwecke zur Verfügung gestellt.

leuchteter Rahmen, auf den sich der Performer mit dem Rücken zum Publikum zubewegt. Seine Füße überkreuzen sich beim Schreiten und seine Hüfte schwingt hin und her. Er trägt schwarze Stiefel mit hohen Absätzen, welche bis über die Knie reichen, dazu eine ziemlich kurze schwarze Lacklederhose und einen weiten roten Pullover. Er bewegt sich lasziv. Das Publikum bemerkt, dass es sich bei dem hell erleuchteten Rahmen um ein Fenster des Theatergebäudes handelt. Das Fenster als Zone zwischen Innen und Außen macht so eine Verbindungslinie zwischen Theater und urbanem Raum denkbar. Im Fensterrahmen wendet er sich dem Publikum zu und führt seine Hände unter den Pullover, um seinen Oberkörper zu berühren. Die Bewegungen wirken erotisch. Er schmiegt sich an den Fensterrahmen, zieht seinen Pullover aus und wirft ihn in Richtung des Publikums. Reyes legt sich mit nacktem Oberkörper, der kurzen Lacklederhose und den bis über die Knie reichenden Stiefeln auf den Boden. Er wiegt sich in einer katzenhaft anmutenden Bewegung, schwingt in den Handstand und öffnet dabei die Beine. Es folgen Momente, in denen er mit dem Rücken zum Publikum in einer weit geöffneten Grätsche steht, den Kopf nach unten gebeugt, sodass er kopfüber zum Publikum schaut und dabei immer wieder mit den Händen an seinen Beinen und seinem Po entlangstreift.[9]

Abbildung 1: Sharing 2017, Performer Gerard X Reyes



Quelle: Video David J. Romero, Copyright Gerard X Reyes.

9 Die Beschreibung dieser Performance verweist zum einen auf das Problem, Bewegungen in Sprache zu übersetzen, und zum anderen darauf, dass der Bewegungsfluss verloren zu gehen droht und Posen die Beschreibung dominieren.

Reyes unterstreicht mit seiner Performance eine bestimmte kulturelle Situation, indem er kulturelle Konventionen, wie Körper in Momenten der Sexarbeit agieren, hervorruft. Gleichzeitig ermöglicht er, um mit den Worten Butlers zu sprechen, „das kulturelle Feld körperlich durch subversive performative Vollzüge verschiedener Art zu erweitern" (Butler 2015: 320). Die Performance evoziert zum einen eine Situation, wie man sie mit dem sogenannten Rotlichtmilieu in Verbindung bringt.[10] Bei diesen Assoziationen dominieren dann Vorstellungen davon, dass der Körper angeboten, die Performance zur Dienstleistung wird und Begehren performt wird, um Gefühle zu produzieren. Das bedeutet, mit den Worten von Lea-Sophie Schiel gesprochen, dass die sichtbaren Effekte „nicht nur durch die Zeichen auf der Bühne erzeugt werden, sondern auch durch das Zirkulieren dieser Zeichen innerhalb eines kollektiven Bezugssystems" (Schiel 2019: 42). Die körperlichen Praktiken verweisen somit auf die Inszenierungspraktiken von Sexworker*innen, welche in einem kollektiven Wissensbestand vorherrschen.[11] Zum anderen stellt diese Performance eine Situation dar, die über soziale und kulturelle Praktiken hinausweist und somit als ein subversiver Akt zu verstehen ist. Denn darin wird eine Praktik verkörpert, mit der sexuelle Lust, erotische Leidenschaft und eine Liebesbeziehung mit dem eigenen Bühnenkörper performt und mit den Zuschauer*innenkörpern verbunden wird. Darin kommt die zu Beginn dieser Argumentationslinie genannte Suchbewegung des Performers Reyes zum Ausdruck: „to get curious about our bodies and fantasies, and dedicated time everyday to self-touch with the goal of deeper connections" (Programm Tanzfabrik Berlin 2020: o. S.). Welche performativen Praktiken definieren die erotische Beziehung? Im Anschluss an Ariadne von Schirachs Darlegung von erotischen Strategien wird Reyes' Performance danach befragt. Damit soll ein Bogen von Foucaults Zitat über die tänzerischen Praktiken der Freiheit zu den begrifflich bestimmbaren erotischen Praktiken gespannt werden. Schirach zieht eine Grenze zwischen Pornografie und Erotik – und weiß, dass dieser Grat willkürlich und subjektiv ist (Schirach 2007: 89). „Pornographie objektiviert, sie macht Menschen zu Sexobjekten" (Schirach 2007: 83) und „Erotik subjektiviert uns" (Schirach 2007: 84). Dabei bestimmt sie als Wesen der Erotik die „Rückeroberung unserer eigenen Sexualität" (Schirach 2007: 84), den „Sinn der Freiheit" (Schirach 2007: 85) und „die Frage nach dem würdigen Begehren" (Schirach 2007: 85f.).[12] Mit dem Begehren sind die Verführung und die Fragen, wie das eigene Begehren inszeniert wird und wie man sich selbst als begehrenswert aufführt, eng verbunden. Reyes betont in seiner Performance einzelne Körperteile, ohne dass diese getrennt vom Körper wahrgenommen werden. Vielmehr

10 Die Begriffe Prostitution, Pornografie und Sexarbeit sowie Sexwork werden hier nicht diskutiert, auch wenn eine Diskussion hierzu von zentraler Bedeutung ist. Die Matrix meiner Ausführungen sind die Untersuchungen von Lea-Sophie Schiel *Sex als Performance. Theaterwissenschaftliche Perspektiven auf die Inszenierung des Öbszönen* (2020), Melanie Hinz *Das Theater der Prostitution. Über die Ökonomie des Begehrens im Theater 1900 und der Gegenwart* (2014) und Susanne Koppe *Sexarbeit zwischen patriarchaler Ausbeutung und emanzipatorischer Subversion* (2008). Koppe weist darauf hin, dass *„‚Prostitutionen' im Plural statt Prostitution im Singular"* (Koppe 2008: 194, Herv. i. O.) zu verwenden sei, um auf die unterschiedlichen Arten und Arbeitsbedingungen zu verweisen.

11 Dabei ist zu bedenken, in welcher Gesellschaft und zu welcher Zeit welche kollektiven Bezugssysteme und Wissensbestände vorherrschen.

12 Das Pornografische dagegen „erschafft eine perverse Natürlichkeit, weil der Körper zerstückelt wird, fragmentarisiert, und die einzelnen Teile, wie Brüste, Schwänze und Öffnungen, auf eine Weise zusammengesetzt werden, die Echtheit suggerieren soll" (Schirach 2007: 89).

wird der Körper von einem Fluss von Aufmerksamkeiten durchzogen. Während Reyes mit seinen Händen über seinen Körper gleitet, legt er einen Umgang mit der eigenen Körperlichkeit dar, indem er ihn als eine anziehende Oberfläche darstellt. Meines Erachtens kann dies als performativer Akt einer lustvollen und leidenschaftlichen ‚Eroberung' des eigenen Körpers betrachtet werden. Er inszeniert das Begehren, wenn er seinen Pullover abstreift und seinen Körper befreit. Damit kreiert er einen würdevollen Ort der Intimität zwischen sich und den Zuschauer*innen. Seine tänzerischen Strategien der Verführung sind auf das Begehren vieler Körper und deren Verhältnis zueinander gerichtet. Denn er nimmt nicht nur Kontakt zu seinem eigenen Körper auf, sondern auch zu den Blicken der Zuschauer*innen. Die inszenierten Bewegungen und Posen zitieren zwar Darstellungen von Sexarbeiter*innen im sogenannten Rotlichtmilieu und rufen Vorstellungen zu sprachlich markierten sogenannten pornografischen Bewegungen hervor, aber sie bringen mit erotischen Strategien eine Leidenschaft zu Körpern zum Ausdruck, die sich im Sinne Foucaults als „Praktiken der Freiheit" (2015c: 255) bezeichnen lassen.

4 Begehrende und begehrte Körper auf der Bühne

Um die Leidenschaft zu begehren begrifflich bestimmen zu können, werden weitere philosophische Positionen zum Begriff des Begehrens angefügt, wohl wissend, dass sich dadurch divergente Denkweisen zu einem Verständnis von Begehren formieren. Das Beziehungsgeflecht zwischen Körpern, die begehren und ein Begehren erzeugen, kann mit Roland Barthes als eine Form des Sehnens, dem ein Mangel zugrunde liegt, betrachtet werden: „SEHNEN Subtile Form des liebenden Begehrens, die, jenseits allen Habenwollens, als Mangel erlebt wird" (Barthes 2015: 196, Herv. i. O.). Gilles Deleuze bestimmt es als ein Gefüge: „Für mich macht ‚Gefüge des Begehrens' deutlich, daß das Begehren niemals eine ‚natürliche' oder eine ‚spontane' Bestimmung ist. [...] Das Begehren ist nichts anderes als ein bestimmtes Gefüge, ein gemeinsames Funktionieren" (Deleuze 1996: 19f.). Darin spiegelt sich nicht nur der Diskurs über ‚Natürlichkeit' und ‚Spontaneität' im Kontext der Sexualität wider, sondern auch eine Betonung des Gefüges. In der Aussage von Deleuze zeigt sich im Begehren nicht nur ein Mangel, sondern auch eine Norm: „Und aus meiner Sicht ist das Begehren auf dieselbe Weise auf das Gesetz des Mangels und auf die Norm der Lust bezogen" (Deleuze 1996: 33). Die Lust kann als Positivität des Begehrens betrachtet werden, die dann aus dem Mangel eines Habenwollens ein Gefüge des Begehrens hervorbringt: „Die Lust scheint mir für eine Person oder ein Subjekt das einzige Mittel zu sein, ‚sich darin wiederzufinden': in einem Prozeß, der sie überwältigt" (Deleuze 1996: 33). Das Funktionieren dieses Gefüges liegt in einer Selbstfindung und einer Überwältigung.

Liest man Reyes' Performance als einen Moment, in dem ein lustvolles Gefüge des Begehrens zwischen Performer und Zuschauer*innen gebildet wird, so kann, mit den Worten Jean-Luc Nancys gesprochen, dies als eine „Kunst des Lustempfindens" (Nancy/Van Reeth 2016: 57) betrachtet werden. Indem Nancy jedes Kunstwerk als Möglichkeit eines Ausdrucks von Lust ermöglicht (Nancy/Van Reeth 2016: 57), knüpft er die Lust an das künstlerische Schaffen und an die Rezeptionserfahrungen von Kunstbetrachter*innen. Folglich geht es um eine Lust im Sinne eines sinnlichen Begehrens

und einer ästhetischen Form. Denn die Lust kann gleichermaßen als „Durchquerung des Subjekts“ (Nancy/Van Reeth 2016: 62) gedacht werden – oder wie zuvor mit Deleuze gesprochen, als Mittel, sich zu finden – und erlaubt eine Betrachtungsweise, in der im Kunstschaffen „etwas Äußeres in Bezug auf einen selbst hervorgebracht wird“ (Nancy/Van Reeth 2016: 63). Somit verweist die Performance auf zwei Ebenen der Lust: die subjektiv sinnliche und die ästhetisch erzeugte sowie die Selbstfindung und das über das Selbst hinausweisende Äußere. Reyes erzeugt mit seinen tänzerischen Praktiken ein Gefüge, in dem das lustvolle Begehren körperlich zum Ausdruck gebracht wird und – metaphorisch mit den Worten von Daniel Briegleb gesprochen – die „Bildung von Liebesgegenwart“ (Briegleb 2014: Klappentext) ermöglicht. Reyes generiert damit eine Gegenwart von begehrenden und begehrten Körpern.

Dabei zeigt sich in der Betrachtung von Reyes’ Tanz und von Tanz generell ein spezifisches Verständnis von Körper und Körperlichkeit. Indem durch bewegte und sich bewegende Körper eine Körperlichkeit erzeugt wird, werden Bedeutungen hervorgebracht. Entlang von Prozessen der Verkörperungen werden im Analyseprozess Bedeutungen zugeschrieben, die mit Konzepten verbunden gedacht werden. Dies führt hier dazu, dass der Körper als Möglichkeit von Materialisierungsprozessen des Begehrens und der Lust betrachtet wird. Die im tänzerischen Geschehen erzeugte Körperlichkeit bringt Begehren und Lust hervor, verkörpert sie und macht sie lesbar. Begehren und Lust werden somit als Prozess der Performance verstanden und im Kontext einer tanzwissenschaftlichen Analyse als ästhetische Ausdrucksweise begrifflich bestimmt. Vorstellungen zu Begehren und Lust werden dabei zu tänzerischen Ausdrucksweisen und zu tanzwissenschaftlichen Aussagen transformiert.

5 *Sex, gender* und *desire* on stage

Von zentraler Bedeutung während des tänzerischen Geschehens ist das Begehren. Dabei wird es nicht im Kontext der Heteronormativität gedacht, sondern es wird angenommen, dass die Kategorien *sex*, *gender* und *desire* im performativen Akt transformiert werden, indem männliche und weibliche Zuschreibungslogiken der Heteronormativität irritiert und Fragen zum Begehren abseits von binären Geschlechterlogiken verhandelt werden. Butler befragt nicht nur die scheinbare kausale Relation zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität, sondern auch deren Beziehung mit dem Begehren im Kontext einer strukturierten Heterosexualität (Butler 2016: 46). Sie stellt die Stabilität der Geschlechterkategorien – Geschlecht, Geschlechtsidentität und das Begehren – infrage (Butler 2016: 8) und eröffnet dazu unterschiedliche Diskursgebiete.[13] Der Gedanke der Destabilisierung prägt die Begriffsrahmungen von Geschlecht, Geschlechtsidentität und Begehren.[14] Die Unterscheidung zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität – wobei

13 Sie stellt Fragen nach der sprachlichen Konstruktion von Geschlecht, nach der Rolle der Psychoanalyse im Kontext einer heterosexuell markierten Matrix und nach subversiven Akten (Butler 2016: 10ff.).

14 Ich folge hier der Übersetzung von Kathrina Menke, in der *sex* für Geschlecht und *gender* für Geschlechtsidentität steht (Butler 2016: 15). Wissend, dass es dabei nicht nur um die Übersetzung von einer in die andere Sprache geht, sondern vielmehr um die Diskurse, welche die Begriffe prägen und durchkreuzen.

Butler die Trennung zwischen *sex* und *gender* ablehnt (Villa 2012: 59) – ermöglicht zwar, zwischen dem biologischen Geschlecht und den gesellschaftskulturellen Identitätskonzepten gedanklich zu unterscheiden, sodass radikal gedacht die „Geschlechtsidentität selbst zu einem freischwebenden Artefakt" (Butler 2016: 23) wird. Doch gleichzeitig geht damit nicht nur die Vorstellung einher, dass die Geschlechtsidentität konstruiert ist, sondern auch, dass die vorstellbaren und realisierbaren Konstruktionsprozesse von Identität durch den Kulturraum determiniert werden (Butler 2016: 27). Geschlechtsidentität, als Bedeutung und als Konstruktion verstanden, ist somit ein relationales Geflecht: „Die Geschlechtsidentität ist ein komplexer Sachverhalt, dessen Totalität ständig aufgeschoben ist" (Butler 2016: 36), und sie bezeichnet „nicht ein substantiell Seiendes, sondern einen Schnittpunkt zwischen kulturell und geschichtlich spezifischen Relationen" (Butler 2016: 29). Daraus leitet Butler ab, dass die „Geschlechtsidentität ein Tun" (Butler 2016: 49) ist. Das bedeutet, dass sie im performativen Akt konstituiert wird und dass es hinter der sogenannten Identität keine bestimmte Identität gibt. Butler geht davon aus, „daß es grundsätzlich unmöglich ist, ein Geschlecht (*sex*) oder eine Geschlechtsidentität (*gender*) zu ‚sein'" (Butler 2016: 40, Herv. i. O.). Denn eine Geschlechtsidentität ist „keineswegs die stabile Identität eines Handlungsortes [...]; vielmehr ist sie eine Identität, die stets zerbrechlich in der Zeit konstituiert ist" (Butler 2015: 301f.). Zentral für ihren Gedankengang ist der performative Akt, welcher sich in einem spezifischen Raum-Zeit-Kontinuum ereignet. Das bedeutet für die Relation von *sex*, *gender* und *desire*, dass intelligible Geschlechtsidentitäten – also solche Personen, die mit wiedererkennbaren Mustern der Geschlechter übereinstimmen (Butler 2016: 37) –, die sich auf Kohärenz und Kontinuität zwischen *sex*, *gender* und *desire* beziehen, Verbindungslinien zwischen diesen drei Kategorien errichten (Butler 2016: 38). Doch werden „die Praktiken des Begehrens weder aus dem Geschlecht noch aus der Geschlechtsidentität" (Butler 2016: 39) hergeleitet. Das bedeutet, dass die Normen kultureller Intelligibilität gestört werden können und „gerade innerhalb der Matrix der Intelligibilität rivalisierende, subversive Matrixen der Geschlechter-Unordnung (*gender disorder*)" (Butler 2016: 39, Herv. i. O.) eröffnet werden. Butler stiftet zur „Geschlechter-Verwirrung" (2016: 61) an, um Geschlecht zu entnaturalisieren und zu destabilisieren, um Geschlechterbeziehungen auch so zu denken, dass sie sich gängigen gesellschaftlichen und kulturellen Mustern widersetzen. Werden Geschlechterkonstellationen als brüchig betrachtet, so werden „gegenwärtig *intelligible*, also sinnvolle, gesellschaftlich anerkennbare *Geschlechter*" (Villa 2012: 66, Herv. i. O. fett) hinterfragt und diskursiv gedacht, sodass das Begehren abseits der Heteronormativität gedacht werden kann und andere Begehrensformen denkbar werden. Somit folgt das Begehren nicht heterosexuellen Normen, sondern wird, so wie die beiden anderen Geschlechterkategorien, stets performativ hervorgebracht. Wird nun keine kausale Beziehung zwischen *sex*, *gender* und *desire* vorausgesetzt, so wird das Begehren nicht als Spiegel der Geschlechteridentität betrachtet und auch nicht als ein Begehren nach dem entgegengesetzten Geschlecht, sondern kann abseits eines heteronormativ regulierenden Begehrens als queer gelesen werden.

Betrachtet man nun das tänzerische Ereignis von Reyes als performative Leistung der Genderkategorie Begehren, so bedeutet dies, dass körperliche Prozesse begehrende Ausdrucksweisen hervorbringen. Das künstlerisch und choreografisch erzeugte und zum Ausdruck gebrachte Begehren richtet sich dann nicht auf die Matrix der Hetero-

sexualität, sondern auf „deeper connections“ (Programm Tanzfabrik Berlin 2020: o. S.). Butler stellt fest, dass die performativ erzeugten Geschlechterkategorien durch Äußerungen konstitutiert werden (Butler 2016: 49). Daraus werden für den weiteren Verlauf der Analyse folgende Fragen abgeleitet: Welche Körperakte des Begehrens lassen sich identifizieren? Wie lassen sich diese körperlichen Äußerungen begrifflich fassen? Reyes ermöglicht meines Erachtens, eine Verbindungslinie zwischen den Begriffen queer und Begehren zu ziehen.

6 Queeres Begehren auf der Bühne

Das Beziehungsgeflecht von Geschlecht, Geschlechtsidentität und Begehren wird als eine offene und unabgeschlossene Relation betrachtet. Die unaufhörlichen Materialisierungsmöglichkeiten, welche in der Performance vom Körper ausgehen, rufen künstlerische Akte hervor, in denen das Begehren erzeugt und ästhetisch reflektiert wird. Während des Sharings markiert das Begehren somit keinen stabilen Zustand und keine kulturelle Matrix von Zweigeschlechtlichkeit. Mit dem Konzept Queerness soll im Folgenden eine begriffliche Bestimmung des ästhetisch erzeugten Begehrens erfolgen. Queeres Anliegen besteht darin, vermeintlich stabile Identitäten zu destabilisieren. Der Begriff ‚queeres Begehren‘ ermöglich somit, neue Lesarten vorzuschlagen:

> „Wenn der Begriff *‚queer‘* ein Ort kollektiver Auseinandersetzung sein soll, Ausgangspunkt für eine Reihe historischer Überlegungen und Zukunftsvorstellungen, wird er das bleiben müssen, was in der Gegenwart niemals vollständig in Besitz ist, sondern immer nur neu eingesetzt wird, umgedreht wird, durchkreuzt wird [*queered*] von einem früheren Gebrauch her und in die Richtung dringlicher und erweiterungsfähiger politischer Zwecke“ (Butler 2014: 313, Herv. i. O.).

Im Folgenden wird der Begriff ‚queer‘ skizziert, um ihn dann mit dem Begriff des Begehrens in Verbindung zu bringen. Daraus lässt sich eine Lesart der Reyes’schen Performance als ‚queeres Begehren‘ etablieren.

Butler hebt die „Zeitbedingtheit des Begriffs“ (Butler 2014: 307) queer, bezogen auf die Umkehrung der Bedeutung des Begriffs, hervor. Damit verweist sie auf die Unabdingbarkeit der Geschichtlichkeit eines Begriffs und die damit einhergehenden performativen Äußerungen (Butler 2014: 311).[15] Nina Degele zeichnet in ihrer Darstellung zur Entwicklung der Queer Studies die Bedeutungszuschreibungen des Begriffs queer nach. Das im englischsprachigen Raum benutzte Schimpfwort queer wurde zu einem Sammelbegriff, den sich die LGBTQI*-Community aneignete, um auszudrücken, dass sie sich nicht in heterosexuelle Orientierungsmuster zwängen lassen will (Degele 2008: 42). Queer kann dabei als Denkweise bezeichnet werden: „Queerendes Denken als Affekt gegen Festlegungen und für Mehrdeutigkeit ist gleichzeitig auch mit einer wissenschaftlichen und auch politischen Positionierung verbunden“ (Degele

15 Damit zeichnet sie nicht nur das Umfunktionieren von Bedeutungen nach, sondern fragt, „wie der Diskurs Körper verletzt“ (Butler 2014: 308). „Wer wird von *welchem* Gebrauch des Begriffs repräsentiert, und wer wird ausgeschlossen?“ (Butler 2014: 312, Herv. i. O.).

2008: 43).[16] Auf die Uneindeutigkeit des Begriffs queer geht Paula-Irene Villa wie folgt ein:

> „Was genau der Begriff queer meint, darüber herrscht ebenso fruchtbare wie verwirrende Unklarheit – wohl auch deshalb, weil es sich gleichzeitig um einen alltagssprachlichen, normativen, politischen, subkulturellen, identitätsbezogenen, theoretischen und nicht zuletzt fachdisziplinären Begriff handelt. Zunächst bedeutete (und bedeutet zum Teil noch) queer im englischsprachigen Raum ein pejoratives schräg, seltsam, verdächtig, eigenartig" (Villa 2012: 102f.).

In den 1980er-Jahren erfuhr die Bedeutung von queer eine positive Selbstbezeichnung. Der Anspruch von queer ist, „Normalisierungsprozesse[ ] durch Institutionen und Regelungen zu rekonstruieren" (Degele 2008: 52), sodass Naturalisierungen aufgehoben werden und queer auf vielfältige gesellschaftliche Kategorien und Bereiche übertragen wird (Degele 2008: 52). Im Grunde zielt der Begriff queer in seinem Bedeutungsgehalt auf die „Ablehnung von Eindeutigkeit" (Degele 2008: 53). Queere Denkweisen wollen die „gesellschaftliche Ordnung, die um die Existenz zweier Geschlechter gebaut ist, [...] verunsichern" (Degele 2008: 55). Queer kann als „eine permanente kritische Hinterfragung identitärer Kategorien" (Villa 2012: 104) betrachtet werden und „sollte nicht [...] abschließend definiert werden" (Villa 2012: 105). Queer kann als Strategie gesehen werden, nämlich als „die permanente Auseinandersetzung um den konkreten Inhalt einer Identität oder eines politischen Begriffs – queer meint dann womöglich die auf Dauer gesetzte Uneindeutigkeit" (Villa 2012: 105). Queeres Denken fordert somit eine permanente kritische Auseinandersetzung.

Folgt man den obigen Begriffsrahmungen, dass abseits von heterosexuellen Orientierungsmustern und ohne eine Festschreibung von Identitäten eine gesellschaftliche Ordnung verunsichert wird, bedeutet queer im Kontext des Sharings des Performers Reyes betrachtet, dass sowohl mit der Strategie einer körperlichen Auseinandersetzung als auch einer Auseinandersetzung mit dokumentarischem Material gesellschaftlich geprägte Bereiche der Sexarbeit in einer Performance im Theater kritisch verhandelt werden können. Zentral bei der Anrufung des Ausdrucks queer ist – Butler verwendet hierbei den Althusser'schen Ausdruck der Anrufung – „die Frage nach dem Status von Kraft und Gegenkraft, von Stabilität und Variabilität, *innerhalb* der Performativität" (Butler 2014: 310f., Herv. i. O.). Wenn queer als Handlungsfähigkeit betrachtet wird, so erlaubt die Erweiterung des Begriffs in diesem Kontext irritierende Darstellungen, in denen Normen zitiert und gestört werden. Reyes' performative Äußerungen können dann als Strategie einer permanenten Auseinandersetzung mit den Geschlechterkategorien *sex*, *gender* und *desire* gelesen werden. Im Format des Sharings, das innerhalb einer Künstlerresidenz stattfindet und Zuschauer*innen zu einem Gespräch einlädt, werden sie als kollektive Auseinandersetzung über Vorstellungen zu Sexwork, dokumentarischem Material von Sexworker*innen und künstlerischen Herangehensweisen eingesetzt, um einen spezifischen Gebrauch des Begriffs ‚queeres Begehren' erweiternd zu denken. So kann ein demonstratives, begehrendes Verhalten im Theaterraum dazu die-

16 Diese Denkströmungen können im Sinne von Degele in drei Blickrichtungen entfaltet werden: Die erste drängt darauf, verwendete Begriffe und Kategorien permanent zu reflektieren, die zweite spricht sich gegen die Festschreibung von Identitäten aus und die dritte äußert sich in einer Heteronormativitätskritik (Degele 2008: 43f.).

nen, ein kritisches Verhalten gegenüber einseitigen Formen des Begehrens zu erzeugen. Dabei zeigen sich in der Performance Reyes' eine queere Denkweise und eine äußerst lustvolle und freudvolle Bewegung, die mit dem Gebrauch des Begriffs ‚queeres Begehren' begrifflich bestimmt werden kann. Butler weist darauf hin, dass zwischen Performance und Performativität unterschieden werden muss, denn die „Verkürzung von Performativität auf darstellerische Realisierung wäre ein Fehler" (Butler 2014: 321). „[D]ie darstellerische Realisierung [*performance*] als begrenzter ‚Akt' unterscheidet sich von der Performativität insofern, als letztere in einer ständigen Wiederholung von Normen besteht, welche dem Ausführenden vorhergehen, ihn einschränken und über ihn hinausgehen" (Butler 2014: 321, Herv. i. O.). Das bedeutet, dass in der realisierten Darstellung, in den Bewegungen Reyes', die queeres Begehren performen, Bewegungen des sogenannten Rotlichtmilieus wiederholt werden und Bewegungen über diese Vorstellungen hinausgehen. Die Wiederholung besteht darin, dass Reyes im Theaterraum einen Schaufenster-Raum erzeugt, der im sogenannten Rotlichtmilieu als Schauplatz für Sexworker*innen dient. Darin zeigt er sich in einer Performance, die denen von Sexworker*innen ähnelt. Doch indem dieser Schauplatz im Theater kreiert wird, werden die kollektiven kulturellen Projektionen über die Sexarbeit hinaus aufgeladen. Im Sharing werden die Performance und das dokumentarische Material zur Diskursplattform, um Schaustellungen des Körpers zu erlauben und zu befragen. Der Performer Reyes inszeniert seinen Körper nicht in einer prostitutiven Art, sondern vielmehr in einer begehrenden und begehrten Weise.

7 Konklusion

Das Sharing von Reyes wird als Diskurs auf der Bühne verstanden.[17] Kulturelle Inszenierungspraktiken von Sexworker*innen prägen dabei die körperlichen Bewegungen und rufen Schauplätze aus der Sexarbeit hervor. Dabei nehmen Aussagen von Sexworker*innen Einfluss auf die künstlerische Herangehensweise. Eine Ähnlichkeit im Umgang mit dem Körper kommt zwischen dem Performer und Sexworker*innen in der Performance zum Ausdruck, nämlich in den Momenten, wenn sich Reyes im Theaterfenster erotisch und lasziv bewegt. Die Aussagen der Sexarbeiter*innen können als „Suche nach der Authentizität von Sexarbeiterinnen und Sexarbeitern" (Hinz 2014: 197), als „Geste der Solidarität" und als „Vorbild für queere Subjekte" (Hinz 2014: 195) betrachtet werden. Dieser Einbruch der ethischen Dimension als Situation des Sharings bestimmt die ästhetische Herangehensweise Reyes'. Seine Performance wird als Praktik der Freiheit gelesen, weil sie eine Suche nach einer erotischen Liebesbeziehung zu Anderen darstellt. Diese Suchbewegung findet ihren Ausdruck in der Performance eines queeren Begehrens, in dem die Lust die körperlichen Bewegungen auflädt. Dabei ermöglicht die Betrachtung von unterschiedlichen Performativitätsebenen, dass die Geschlechterkategorien *sex*, *gender* und *desire* in einer Performance als performative Leistungen betrachtet werden können, die abseits von heteronormativen Relationen gedacht und verkörpert werden können. ‚Queeres Begehren on Stage' ermöglicht, gleichzeitig

17 Auch andere Anschauungsmodelle sind denkbar, wie beispielsweise solche, die eine kritische Distanz zur künstlerischen Darstellung etablieren.

kulturspezifische Verkörperungen und solche, die diese erweitern, wahrzunehmen. Der Körper wird in der Performance zum Aussagematerial und zur Materialisierungsmöglichkeit, um queeres Begehren zu denken und in Bewegung zu versetzen.

Literaturverzeichnis

Barthes, Roland (2015). *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Briegleb, Daniel (2014). *Lust an Liebe. Ein Essay*. Wien: Passagen.

Butler, Judith (2014). *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen von Geschlecht* (8. Aufl.). Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Butler, Judith (2015). Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In Uwe Wirth (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften* (6. Aufl., S. 301–320). Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Butler, Judith (2016). *Das Unbehagen der Geschlechter* (18. Aufl.). Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Degele, Nina (2008). *Gender/Queer Studies*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Deleuze, Gilles (1996). *Lust und Begehren*. Berlin: Merve.

Fischer-Lichte, Erika (2012). *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript. https://doi.org/10.14361/9783839411780

Foucault, Michel (2015a). *Archäologie des Wissens* (17. Aufl.). Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel (2015b). *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (23. Aufl.). Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel (2015c). Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Hahn, Daniele (2016): Einleitung/Introduction. In Daniele Hahn (Hrsg.), *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten* (S. 9–21). Paderborn: Wilhelm Fink Verlag. https://doi.org/10.30965/9783846757475_002

Hinz, Melanie (2014). *Das Theater der Prostitution. Über die Ökonomie des Begehrens im Theater um 1900 und der Gegenwart*. Bielefeld: transcript. https://doi.org/10.14361/transcript.9783839424674

Koppe, Susanne (2008). Sexarbeit zwischen patriarchaler Ausbeutung und emanzipatorischer Subversion. In Nina Degele (Hrsg.), *Gender/Queer Studies. Eine Einführung* (S. 193–207). Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Nancy, Jean-Luc & Van Reeth, Adèle (2016). *Lust*. Wien: Passagen.

Programm Tanzfabrik Berlin (2020). *Public Private Parts Performance. Work in Progress by Gerard Reyes 'In the frame of Open Spaces – Laughing & Loving'*. Zugriff am 03. April 2021 unter https://www.tanzfabrik-berlin.de/en/events/1079.

Reyes, Gerard (o. J.). *Gesprächsaufzeichnungen zwischen Reyes und Sexworker*innen.* Unveröffentlicht.

Reyes, Gerard & Krauß, Jutta (2021). *Videotelefonat.* Gesprächsprotokoll vom 25. Februar 2021.

Ruoff, Michael (2018). *Foucault-Lexikon* (4., aktual. u. erw. Aufl.). Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Schellow, Constanze (2016). *Diskurs-Choreographien. Zur Produktivität des ‚Nicht' für die zeitgenössische Tanzwissenschaft*. München: epodium.

Schiel, Lea-Sophie (2019). Gender* – Performativität – Aufführungsanalyse. Überlegungen zur Berücksichtigung von Gender*-Aspekten in der theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse. In Irene Lehmann, Katharina Rost & Rainer Simon (Hrsg.), *Staging Gender – Reflexionen aus Theorie und Praxis der performativen Künste* (S. 25–46). Bielefeld: transcript. https://doi.org/10.14361/9783839446553-002

Schiel, Lea-Sophie (2020). *Sex als Performance. Theaterwissenschaftliche Perspektiven auf die Inszenierung des Obszönen*. Bielefeld: transcript. https://doi.org/10.14361/9783839451489
Schirach, Ariadne (2007). *Der Tanz um die Lust*. München: Wilhelm Goldmann Verlag.
Siegmund, Gerald (2020). *Theater- und Tanzperformance zur Einführung*. Hamburg: Junius.
Thurner, Christina (2007). Prekäre physische Zone: Reflexionen zur Aufführungsanalyse von Pina Bauschs Le Sacre du Printtemps. In Gabriele Brandstetter & Gabriele Klein (Hrsg.), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs ‚Le Sacre du Printtemps'* (S. 47–58). Bielefeld: transcript.
Villa, Paula-Irene (2012). *Judith Butler* (2., aktual. Aufl.). Frankfurt/Main: Campus.
Wöhrer, Renate (2016). Die Kunst des Dokumentierens. Zur Genealogie der Kategorie ‚dokumentarisch'. In Daniele Hahn (Hrsg.), *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten* (S. 45–57). Paderborn: Wilhelm Fink Verlag. https://doi.org/10.30965/9783846757475_004
Ziemer, Gesa (2008). *Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik*. Zürich, Berlin: diaphanes.

Zur Person

Jutta Krauß, Dr. phil., Lehrbeauftragte an der Pädagogischen Hochschule Freiburg und Goethe-Universität Frankfurt am Main. Stellvertretende Vorsitzende bei der Gesellschaft für Tanzforschung. Arbeitsschwerpunkte: zeitgenössischer Tanz mit Theoremen von Körper und Kostüm, Gender Performances auf der Bühne, kulturelle Übersetzungen und Vermittlungskonzepte.
E-Mail: jutta.krauss@ph-freiburg.de