

Dr. Birgit Stammberger, Universität zu Lübeck

Das Monströse gibt es nicht. Wissenskulturelle und queerfeministische Überlegungen zu Grenzfiguren der Nicht-Binarität

11.04.2024 // KEYNOTE I // 14.30 – 15.30

Das Monströse gibt es nicht.

Wissenskulturelle und queerfeministische Überlegungen zu Grenzfiguren der Nicht-Binarität

Monströse Körper sind allgegenwärtig: in der Literatur, im Film, in der Alltagskultur und in den historischen Formationen des Wissens. Doch den monströsen Körper gibt es nicht, er ist, wie Jeffrey Cohen schreibt, „pure Kultur“. Monströs ist etwas niemals aus sich heraus, sondern es wird in Praktiken der Grenzziehung innerhalb machtvoller Formationen soziokultureller Unterscheidung von Natur/Kultur Männlich/Weiblich; Selbst und Anderen erzeugt. Als diskursiv-materielle Figuration ist das Monströse eng verwoben mit phantasmatischen Darstellungen des Unheimlichen und präsentiert in (hetero-)normativen Ordnungen eine intolerable Ambiguität (Grosz).

Obwohl wohl jede Kultur über eine Praxis und Theorie des Monströsen verfügt, ist das Monströse historisch kontingent. In der Moderne interagieren zwei Aspekte: die Konstituierung des modernen Selbst mit den Formen der Wissensproduktion. Verworfen an die Ränder des Wissens, provoziert das Monströse eine epistemologische Unruhe, die unermüdlich neue Dynamiken der Wissenserzeugung generiert und beständig in das andere dessen verwandeln werden muss, was als normal, richtig oder wissbar gilt.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen werden im Vortrag anhand exemplarischer Beispiele aus der Literatur und der Wissenschaftsgeschichte die Wahrnehmungs- und Deutungsmuster des Monströsen als soziale und kulturelle Prozesse des Zeigens erörtert. In dem die Relationalität und Prozessualität von Kategorien betont wird, entfalten die Figurationen des Monströsen ein subversives Potenzial.

LEBENS LAUF

Birgit Stammberger ist Kulturwissenschaftlerin und seit 2015 an der Universität zu Lübeck als wissenschaftliche Mitarbeiter*in am Institut für Medizingeschichte und Wissenschaftsforschung tätig. Dort koordiniert sie das Zentrum für Kulturwissenschaftliche Forschung Lübeck. In dem gerade bewilligten Sonderforschungsbereich „Sexdiversity. Determinanten, Bedeutung und Auswirkungen von Geschlechterdiversität in soziokulturellen, medizinischen und biologischen Kontexten“ leitet sie gemeinsam mit Heiko Stoff das Teilprojekt „Bringing gender into Science - and back“.

SUMMARY

The monstrous does not exist.

Epistemological and queer-feminist reflections on non-binary figures

The lecture invites you to travel back in time to New York in the 1990s. The starting points are two places: a sideshow on Coney Island and a bar in the queer nightlife of Manhattan.

These places are crystallization points of science and activism and stand for an "increasing politicization of theatricality" (Judith Butler 1997). In the area of tension between feminist theory formation and gender-political activism of the 1990s, which Eve Kosofsky Sedwick (1990) described as a "moment of queer", these places stand paradigmatically for practices of subversive appropriation and for theories of the monstrous. Between stigmatization, refusal and non-representation, affirmation and other forms of self-designation of non-binary corporeality, these places stand above all for the socio-political constellation that affirms the monster.

To this end, the chronological timeline is criss-crossed. The first part of the lecture will discuss contemporary historical and theoretical constellations of the freak. The focus here is on the transformation of interpretative contexts of discourse: from critiques of the instrumentalization of the "other body" to a figure of performativity. In the deconstructivist rejection of the assumption of an essence, freaks become figurations in which not the failure of a norm but the failure of a binary order is manifested. In this interpretation, freaks demand that the fundamental relationality and interconnectedness of thinking about embodied subjectivity be taken into account.

In the second part of the lecture, the story of a bar in New York's East Village illuminates a discursive horizon in which the monster is rearticulated as a site of desire, euphoria and confusion. Here, the bodies of non-binarity are not concealed or suppressed, but performed excessively and exposed with relish. As a place of non-binarity, not only do the fundamental contradictions and ambivalences of identity-political assertions come to light here, but they are also made productive in various debates on queer-feminist theories. As a place where the cultural differences between male and female, normal and non-normal, nature and culture are blurred, this bar also stands for a socio-political context in which the anger about the definitional closedness of identity politics is articulated anew with the monster. The appropriation of the monstrous becomes visible precisely where the recognition of the complex entanglements of theory, politics and experience also blurs the usual distinctions between activist and aesthetic practices and where the divergences and convergences of concepts are re-appropriated on stage and in the theories. As a site of theatrical stagings of sexual difference, the monster is theoretically constellated and rearticulated as a subversive response to the discourse of binarity. Susan Stryker's "I want to be a monster" not only tears down the boundaries of binary gender constructions, but also emphasizes the subversive potential of the monstrous for a new, queer-theoretical vision of the human.

Rather than theorizing the monstrous, the lecture provides some considerations for a discussion that illuminates the relationship between the monstrous and theatre in a specific context of concrete places, actors and practices.

Marie-Charlotte Simons, freie Wissenschaftlerin, Künstlerin und Autorin
Breaking the Mould. Building Bodies between Gender Conformity and Monstrosity
 11.04.2024 // PANEL I // 16.00 – 17.30 Uhr

Breaking the Mould Building Bodies between Gender Conformity and Monstrosity

Since its origins, the show sport of bodybuilding has been described with terms such as "unnatural", "different" or "monstrous". Since its beginnings in the "freak shows" of 19th century circus and vaudeville circuits, show sport has cultivated a competitive practice of hyper-muscular bodies competing not on a sporting level, but on an aesthetic one. The sight of oversized muscles is often disconcerting for outsiders, its appeal difficult to comprehend. This is reflected in the pejorative labelling and the general mistrust that bodybuilders are still met with. The female or non-male body is a special case in point. Bodybuilder and ethnographer Tanya Bunsell writes: "Females with large muscles evoke strong reactions from men and women, often involving disgust, discomfort, anger and threat."¹ This discomfort is reflected in a janus-faced way in the rules of show sport, which demand a super-muscular female body, but at the same time oblige them to appear in almost all competition categories in tight bikinis, high heels, make-up and sparkling jewellery. Sociologist Anne Bolin describes this as the "Beauty and the Beast" complex: in order to prove themselves competitive, bodybuilders have to resort to the insignia of a clichéd femininity:

They do this by neutralising their muscles with superficial insignias of femininity and heterosexual beauty for their public and media personas with breast implants and adornments. Women competitors are self-aware manipulators of their embodied presentations and they know that "femininity" lies beyond muscle.²

This description shows the body of the female bodybuilder as a body of the "in-between", a "hybrid being"³ that defies binary categorisation – male/female, monstrous/beautiful – and thus calls it into question. With Jeffrey Jerome Cohen's thesis, the female body in bodybuilding can be thought of as a monstrous, cultural body, a body that reveals and warns through its very own existence.⁴ In my presentation, I would like to use the analytical category of the monstrous as a lens to trace the development of female and transgender bodybuilding. Starting with the so-called "strong women", the threat that these bodies have meant and continue to mean for the order of a binary, patriarchal society will be analysed – and which staging strategies of taming and re-fitting can be seen in the rules and performance conventions of the competitions. The roots in the spectacle and entertainment culture of the 19th century and in contemporary popular culture will also be included in the examination. At the same time, I would like to analyse the bodies of bodybuilders as fragmented, segmented, discursive and, above all, self-created bodies that question the concept of the natural with every muscle fibre in a kind of carnal subversion.

¹ Tanya Bunsell: *An ethnography of female bodybuilding*. Taylor and Francis, London 2013. S. 6.

² Anne Bolin: *Buff Bodies and the Beast. Emphasized Femininity, Labor and Power Relations among Fitness, Figure and Women Bodybuilding Competitors*. In: Adam Locks, Niall Richardson (Hgg.): *Critical Readings in Bodybuilding*. Routledge, New York/Oxon 2012 S. 37.

³ See: Achim Geisenhanslüke, Georg Mein, Rasmus Overthun: *Einleitung*. In: Achim Geisenhanslüke, Georg Mein (Hg.): *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*. transcript Verlag, Bielefeld 2009 S. 10

⁴ See: Jeffrey Jerome Cohen: *Monster Culture (Seven Theses)*. In: Jeffrey Andrew Weinstock (Hg.): *The Monster Theory Reader*, University of Minneapolis Press, Minneapolis/London 2020. S. 38.

LEBENS LAUF

Marie-Charlotte Simons absolvierte den Masterstudiengang „Inszenierung der Künste und der Medien“ an der Universität Hildesheim mit den Schwerpunkten Theater und Populäre Kultur. In ihrer Forschung und Arbeit beschäftigt sie sich mit Körperinszenierungen in der Unterhaltungskultur und deren Manifestationen in Performance, Pop und Sport. Im Rahmen des Graduiertenkollegs „Ästhetische Praxis“ der Universität Hildesheim hat Simons ihre Dissertation zur Pose als ästhetische Praxis in den Showsportarten Synchronschwimmen, Bodybuilding und Professional Wrestling verfasst. Neben ihrer wissenschaftlichen Arbeit und Lehrtätigkeit ist sie auch als Regisseur*in und Dramaturg*in der Freien Theaterszene tätig und schreibt im Bereich Kulturjournalismus.

ZUSAMMENFASSUNG

Breaking the Mould Building Bodies zwischen Genderkonformität und Monstrosität

Der Showsport Bodybuilding ist seit seinen Ursprüngen mit Begriffen wie „unnatürlich“, „andersartig“ oder „monströs“ bezeichnet worden. Seit seinen Anfängen in den „Freak-Shows“ der Zirkus- und Vaudevillekultur des 19. Jahrhunderts, kultiviert der Showsport eine Wettkampfpraxis hypermuskulöser Körper, die nicht auf einer sportiven Ebene miteinander konkurrieren, sondern auf einer ästhetischen. Der Anblick übergroßer Muskeln ist für Außenstehende oft befremdlich, sein Reiz schwer nachzuvollziehen. Dies zeigt sich an den pejorativen Bezeichnungen und dem allgemeinen Misstrauen, das Bodybuilder*innen nach wie vor entgegengebracht wird. Eine Besonderheit bildet dabei der weibliche bzw. der nicht-männliche Körper. Bodybuilderin und Ethnografin Tanya Bunsell schreibt: „Females with large muscles evoke strong reactions from men and women, often involving disgust, discomfort, anger and threat.“⁵ Dieses Unbehagen spiegelt sich auf janusköpfige Art und Weise in den Regeln des Showsports wider, die zwar einen supermuskulösen Frauenkörper fordern, diesen aber gleichzeitig verpflichten, in fast allen Wettkampfkategorien in knappen Bikinis, High-Heels, Make-Up und mit glitzerndem Schmuck aufzutreten. Die Soziologin Anne Bolin beschreibt dies als „Beauty and the Beast“- Komplex: Um sich wettbewerbsfähig zu erweisen, müssen Bodybuilder*innen auf die Insignien einer klischeetisierten Weiblichkeit zurückgreifen:

They do this by neutralizing their muscles with superficial insignias of femininity and heterosexual beauty for their public and media personas with breast implants and adornments. Women competitors are self-aware manipulators of their embodied presentations and they know that “femininity” lies beyond muscle.⁶

Was sich an dieser Formulierung zeigt, ist der Körper weiblicher Bodybuilder*innen als ein Körper des „Dazwischens“, ein „Mischwesen“⁷, der sich der binären Kategorisierung entzieht – männlich/weiblich, monströs/schön – und diese damit in Frage stellt. Mit Jeffrey Jerome Cohens These lässt sich der weibliche Körper im Bodybuilding als monströser, kulturell geformter Körper

⁵ Tanya Bunsell: An ethnography of female bodybuilding. Taylor and Francis, London 2013. S. 6.

⁶ Anne Bolin: Buff Bodies and the Beast. Emphasized Femininity, Labor and Power Relations among Fitness, Figure and Women Bodybuilding Competitors. In: Adam Locks, Niall Richardson (Hgg.): Critical Readings in Bodybuilding. Routledge, New York/Oxon 2012 S. 37.

⁷ Siehe: Achim Geisenhanslüke, Georg Mein, Rasmus Overthun: Einleitung. In: Achim Geisenhanslüke, Georg Mein (Hg.): Monstro se Ordnungen. Zur Typologie und A sthetik des Anormalen. transcript Verlag, Bielefeld 2009, S. 10.

denken, ein Körper, der durch seine bloße Existenz enthüllt und warnt.⁸ Ich möchte in meinem Vortrag die Analysekategorie des Monströsen als Brille nutzen, um die Entwicklung eines weiblichen und transidenten Bodybuildings nachzuzeichnen. Begonnen bei den sogenannten „Starken Frauen“ wird die Bedrohung herausgearbeitet, die diese Körper für die Ordnung einer binären, patriarchalen Gesellschaft bedeutet haben und bedeuten – und welche Inszenierungsstrategien der Zähmung und der Einpassung sich in den Regelwerken und Auftrittskonventionen der Wettbewerbe zeigen. Auch die Verwurzelung in der Spektakel- und Unterhaltungskultur des 19. Jahrhunderts und in der aktuellen Populären Kultur wird in die Untersuchung mit einfließen. Gleichzeitig möchte ich die Körper der Bodybuilder*innen als fragmentierte, segmentierte, diskursive und vor allem selbstgeschaffene Körper analysieren, die in einer Art karnalen Subversion das Konzept des Natürlichen mit jeder Muskelfaser hinterfragen.

⁸ Siehe: Jeffrey Jerome Cohen: *Monster Culture (Seven Theses)*. In: Jeffrey Andrew Weinstock (Hg.): *The Monster Theory Reader*, University of Minneapolis Press, Minneapolis/London 2020. S. 38.

Prof. Dr. Jens Roselt, Universität Hildesheim

Kleid frisst Frau – Monströse Kostüme im Theater

11.04.2024 // PANEL I // 16.00 – 17.30 Uhr

Kleid frisst Frau Monströse Kostüme im Theater

Vom Kyklopen im antiken Satyrspiel über den Glöckner von Notre-Dame bis zum Disneymusical Die Schöne und das Biest bevölkern Monster die Bühne, deren Anormalität zumeist durch Kleidung und Maske bedeutet wird. Mein Beitrag möchte den Stellenwert des Kostüms für die Hervorbringung von Monstrosität im Theater ins Zentrum rücken. Dabei verfolge ich die Annahme, dass für das zeitgenössische Theater nicht die Darstellung von Monstern, sondern die Hervorbringung von Monstrosität durch vestimäre Körperpraktiken entscheidend ist. Damit richtet sich der Blick weg von der Semiotik des Monsters hin zu einer Performativität des Monströsen, die auf gängige Monstergeschichten und Figuren getrost verzichten kann. Durch das Zusammenspiel von Körper, Kleid und Bewegung wird eine groteske Körperlichkeit zur Anschauung gebracht, welche – so die These – die gängige Unterscheidung von Subjekt und Objekt, von Akteur*innen auf der Bühne und ihren Kostümen bzw. von Kostümen und ihren Träger*innen, von Menschen und Dingen irritiert. Exemplarisch sollen szenische Praktiken der Deformation, der Hybridisierung, des Dysfunktionalen, des Prothetischen, der Entstellung und Behinderung durch, mit und in Kostümen untersucht werden. Aus der Modetheorie wird das Konzept des Modekörpers (Lehnert) aufgegriffen, um zu fragen, ob im Theater alternative Subjektmodelle anschaulich werden können, welche die gewohnte Amalgamierung von Körper und Kleid konterkarieren.

LEBENS LAUF

Jens Roselt ist Professor für Theorie und Praxis des Theaters an der Universität Hildesheim. Forschungsschwerpunkte: Methoden der Aufführungsanalyse, Probenprozessforschung, Historiografie der Theaterregie, Kostümforschung.

Ausgewählte Publikationen: Aufführungsanalyse. Eine Einführung (zus. mit Christel Weiler) Tübingen 2017; De-/Professionalisierung in den Künsten und Medien. Formen, Figuren und Verfahren einer Kultur des Selbermachens (zus. hg. mit Stefan Krankenhagen) Berlin 2018; Üben üben. Praktiken und Verfahren des Übens in den Künsten (zus. hg. mit Ekaterina Trachsel) Paderborn 2024.

SUMMARY

Dress Eats Woman Monstrous Costumes in the Theatre

My contribution aims to focus on the significance of the costume for the production of monstrosity in theatre. In this context, I follow the assumption that it is not the representation of monsters but the production of monstrosity through vestimaire body practices that is essential for contemporary theatre. This shifts the focus away from the semiotics of the monster towards a performativity of the monstrous that can do without the usual monster stories and figures. Through the interplay of body, dress and movement, a grotesque physicality is visualised which – according to the thesis – irritates the usual distinction between subject and object, between actors on stage and their costumes or between costumes and their wearers, between people and things. Examples of scenic practices involving deformation, hybridization, the dysfunctional, the prosthetic, disfigurement and disability through, with and in costumes will be examined. A monstrous

costume in this sense should not be understood as a cover, container or shell that makes the performer's body invisible, but rather as a relationship between body and dress that makes something visible.

Three installations by the Berlin performance artist Maren Strack and a performance by the Brazilian group Estileras are discussed as examples. In each of Strack's three works, a hybrid figure emerges in its own way, whose thoroughly technical construction principle is not concealed. Body and dress enter into an apparatus or frame-like constellation that can be called monstrous because it prosthetically expands and phenomenally enlarges the body and at the same time rigidly restricts, constrains and constricts it.

The Brazilian performance group Estileras call their objects monster shoes (*Calçado de Monstro*), which they have been producing and showing in a series of performances and web series since 2016. The artist duo brings together changing groups of marginalised people to test out proposals for new bodies and ways of existing together with the remnants of the fashion industry. The monster shoes are a centrepiece of this work, which takes place simultaneously on stage and in public space, on the internet and on Instagram. Not least, the media framing of the performance itself is monstrously expanded here.

In their own way, the monstrous costume practices of both examples tend towards the unfinished, amateurish, tinkered and twisted. The result is not monster figures, but rather weird creatures that can simultaneously alienate and amuse. To summarise, it should be argued that monstrous costumes do not hide the performer's body like a larva, but rather expose it by placing body and dress in a dynamic and fragile interplay. Grotesque corporeality is not seen as a quasi-organic deformation of the body as such, but as an apparatus-like (dis)functional constellation that is capable of irritating a hierarchical understanding of the relationship between body and dress, actor and role, animate subject and inanimate object.

Dr. Michael M. Chemers, director THE CENTER OF MONSTER STUDIES at University of California, Santa Cruz, USA

Rhineland Werewolf Trials and their Theatrical Legacies

12.04.2024 // KEYNOTE II // 10.00 – 11.00 Uhr

Rhineland Werewolf Trials and their Theatrical Legacies

As the saying goes, “call the wolf, invite the pack!” This paper will examine the phenomenon of werewolf trials in Germany in the 16th century, during an explosive outbreak of such trials in the Rhine Valley and elsewhere in Europe, through the example of Peter Stumpf, an accused werewolf of Bedburg. Bringing in an analysis of archival trial materials from the period to give context to this legendary story, we will provide an exegesis of Stumpf’s story that brings us all the way into the modern day, when an auteur in Alt-Kaster restages the legend in an annual local performance tradition, a *werewolf wanderbeg* and a short play, effecting quite a startling transformation himself. This processional brings about a realization that the werewolf always engenders — that the notions of bodily discretion and the stability of time are entirely illusionary. This is the lie of history, and the persistence of the werewolf is its perpetual refutation.

LEBENS LAUF

Dr. Michael M. Chemers is Professor and Chair of the Department of Performance, Play & Design at the University of California Santa Cruz, where he teaches classes on theatre history, dramaturgy, and monsters in performance. He is also the Director of the Center for Monster Studies, which hosts an annual international conference of monstrous scholarship. He is the author of *The Monster in Theatre History: This Thing of Darkness* (Routledge UK, 2018) and the co-editor, with Analola Santana, of *Monsters in Performance: Essays on the Aesthetics of Disqualification* (Routledge UK, 2022) and *The Figure of the Monster in Global Theatre History* (Routledge 2024).

KURZZUSAMMENFASSUNG

RUF DEN WOLF!

Rheinische Werwölfe und ihr theatrales Erbe

Heute spreche ich über die seltsame Geschichte und den fehlenden geschichtlichen Hintergrund eines deutschen Werwolfs, der scheinbar jenseits Deutschlands berühmter ist als im Inland – und dies trotz der Bemühungen derjenigen, die diese Geschichte kennen. Unter ihnen befindet sich auch ein engagierter Dramatiker. Ich werde in diesem Vortrag die Beweise in diesem Fall beschreiben, sie in den politischen und religiösen Kontext einordnen und dann erörtern, wie das Vermächtnis dieses Werwolfs in seiner Herkunfts-Region historisiert wird (oder eben nicht). Nebenbei werden wir hoffentlich etwas über die menschliche Natur in Bezug auf Monster lernen.

Der Werwolf, um den es hier geht, heißt Peter Stumpf, oder Stump, oder Stubbe, und ist außerhalb Deutschlands wahrscheinlich der berühmteste Werwolf der europäischen Geschichte, während er in Deutschland weitgehend unbekannt scheint. In dieser Abhandlung werden die historischen Dokumente untersucht, die bei Stumps Prozess und Hinrichtung wegen „Werwolfstum“ in Bedburg im Jahr 1589 entstanden sind.

Den überlieferten Dokumenten zufolge, zu denen eine Broschüre in englischer Sprache und vier auf Niederländisch, Dänisch und Deutsch gedruckte Flugblätter gehören, scheint Peter Stump – wenn es ihn überhaupt gab – ein wohlhabender Bauer gewesen zu sein. Beachten Sie, dass die tatsächlichen Aufzeichnungen dieses Prozesses, falls es jemals welche gab, wahrscheinlich irgendwann in der Geschichte,

wahrscheinlich während des Dreißigjährigen Krieges, vernichtet wurden. Nachdem er, wie in den Texten beschrieben, einen Pakt mit dem Teufel geschlossen hatte, vergnügte er sich damit, in der Gestalt eines riesigen Wolfes jeden zu ermorden, der ihm missfiel, indem er ihm die Kehle herausriss und die Gliedmaßen zerfetzte. Anschließend ging er in Menschengestalt durch die Straßen von Köln, Bedburg und Epprath, wo er diese abscheulichen Morde begangen hatte. Er wurde Berichten zufolge von den Freunden und Familien derer, die er so erbarmungslos abgeschlachtet hatte, sehr höflich begrüßt, da sie nicht wussten, dass er es war, der die schrecklichen Taten begangen hatte. Er war – ebenfalls in Werwolfsgestalt – dafür bekannt, hübsche Jungfrauen anzugreifen, zu vergewaltigen und dann brutal zu ermorden. Und: bei zwei Gelegenheiten aß er die Föten aus den Körpern schwangerer Frauen. Fünfundzwanzig Jahre lang terrorisierte er die Gegend um Köln, bis er schließlich von einigen glücklichen und gut bewaffneten Jägern und ihren Hunden gefangen wurde. In dem Glauben, einen Wolf in die Enge getrieben zu haben, stellten sie zu ihrem Erstaunen fest, dass sie einen Menschen gefangen hatten, und übergaben ihn den Behörden. Unter Folter gestand Stump diese Verbrechen und wurde zusammen mit zwei Frauen, die angeblich seine Komplizinnen waren, grausam hingerichtet.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Stump in den Nachwirkungen des Kölner Krieges gefangen war, als die örtlichen Behörden eifrig mit der Rekatholisierung der Region beschäftigt waren: Ein öffentlichkeitswirksamer Prozess gegen einen mörderischen Werwolf diente dem doppelten Zweck, die politische Macht der katholischen Behörden zu bekräftigen und gleichzeitig die Bevölkerung zu erschrecken, damit sie sich der neuen Hegemonie anpasst. Als der Prozessbericht jedoch in andere Sprachen übersetzt und im protestantischen Holland, Dänemark und England verbreitet wurde, änderte sich die Erzählweise, und die Dokumente wurden zu Beispielen antikatholischer Propaganda.

Um diese Vorgänge zu verstehen, müssen wir erkennen, dass bei der Verfolgung von Ungeheuern mehr als nur Angst, Wut und Ressentiments am Werk sind. Es gibt darüber hinaus ein gewisses Element bürgerlichen Vergnügens, das durch die öffentliche Vorführung der Bestrafung von Fehlverhalten hervorgerufen wird. Das Vorhandensein eines Monsters rechtfertigt und steigert dieses Vergnügen. Dies ist eine wichtige Lektion, wenn wir uns ein Theaterstück aus dem Jahr 2005 ansehen, das die Ereignisse des Stump-Prozesses dramatisiert, oder wenn wir darüber nachdenken, wie die Monsterjagd in unserer modernen politischen und religiösen Sphäre aussieht. In mancherlei Hinsicht scheint es, als hätten wir uns in 400 Jahren nicht sehr verändert, wenn es darum geht, auf die Bedrohung durch Monster zu reagieren.

Meriam Bouselmi, Universität Hildesheim

LE SOUTENEUR NATUREL DES JUGEURS – Staging the Monstrosity of the Norm

12.04.2024 // PANEL II // 11.15 – 12.45 Uhr

LE SOUTENEUR NATUREL DES JUGEURS **Staging the Monstrosity of the Norm**

In the "*Abnormal lectures*" at the Collège de France between 1974-1975, Michel Foucault argues that "*the notion of the monster is essentially a legal notion*". Drawing on this thesis, in this presentation I will attempt to deconstruct the monster figure in justice by investigating the stereotypes of the criminal monster in mainstream representations. I will then explore the subversion of the criminal monster figure through two examples: the first is chosen from the French satirical press of the early twentieth century, namely the figure of *LE SOUTENEUR NATUREL DES JUGEURS* featured in *L'Assiette au Beurre*, in addition to Ionesco's post-war play *Rhinoceros*. In this way, I will intend to demonstrate how the perceived monstrosity has shifted from the stigmatization of the individual as actor of his own monstrosity to that of spectator of the collective normative order's monstrosity.

LEBENS LAUF

Meriam Bouselmi, born 1983 in Tunis, studied law and political science at the University of Tunis-Carthage. She has been enrolled as a lawyer in the Tunisian Order of Lawyers since 2010. As a multilingual writer, director, lecturer, researcher, and bridge builder, she has been trained to work in different contexts and across borders. She has had the double opportunity/responsibility to conceive, manage and participate in wide-reaching artistic, cultural, and legal projects in different countries. Through ongoing thought-provoking artistic work, she is constantly looking to provide fresh insights into a range of complex topics tackling social, political, and economic inequalities. Her artworks address topics of instrumentalization, labelization, and victimization in the construction of the current dominant transcultural narratives. In 2015, Bouselmi took part in the drafting committee of the Carthage Declaration for the Protection of Artists in a Vulnerable Situation. Since 2017, she has been working regularly with the ARTS RIGHTS JUSTICE Academy at the University of Hildesheim leading workshops and writing articles on cultural policies. She works as a Doctoral Researcher within the Research Training Group "Aesthetic Practice" at the Institute for Media, Theater, and Popular Culture of the University of Hildesheim.

KURZZUSAMMENFASSUNG

LE SOUTENEUR NATUREL DES JUGEURS (DE: Der natürliche Unterstützer der Richter) **Die Inszenierung der Monstrosität der Norm**

Vorbemerkungen: Definition von Arbeitsbegriffen:

1. *Monstre*: Französische Etymologie und Doppelbedeutung.
2. Norm: Eine Annäherung nach Canguilhem (*On the Normal and the Pathological*, 1978), Foucault (*Abnormal: Lectures at the Collège de France*, 1974-1975) und Jonas Bens, Olaf Zenker (*Gerechtigkeitsgefühle: zur affektiven und emotionalen Legitimität von Normen*, 2017).

Formulierung der Hauptfrage: Was sind Strategien zur Inszenierung der Monstrosität von Normen und normativen Systemen?

Es wird ein 3-teiliger Plan vorgestellt:

I - Die Monsterfigur im Recht:

Nach Foucault (Vortrag "Die Anormalen" vom 22. Januar 1975): "*ist der Begriff des Monsters im Wesentlichen ein juristischer Begriff*".

1. Das Stereotyp des kriminellen Monsters:

Das kriminelle Monster ist ein weit verbreiteter Stereotyp innerhalb zeitgenössischer westlicher und arabischer Populärkultur. Laut Frédéric Chauvaud, dem renommierten französischen Historiker, der sich auf die Geschichte der Strafjustiz spezialisiert hat, ist das Stereotyp des kriminellen Monsters ein zentrales Merkmal der Gerichtsdramen. (Frédéric Chauvaud, *La chair des prétoires? Histoire sensible de la cour d'assises 1881-1932*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, S. 267.)

2. Die Metapher der kriminellen Halb-Bestie:

Greta Olson (*Criminals as Animals from Shakespeare to Lombroso*, 2013) zufolge suggeriert die Darstellung von Kriminellen als bestienähnliche Monster „*dass einige Übeltäter, wie Tiere, instinktgesteuert sind*“.¹ Diese Metapher hat stigmatisierende Auswirkungen sowie politische und disziplinarische Implikationen.

II - Satirische Darstellung von normativen Monstern in einer französischen Satirezeitschrift aus dem frühen zwanzigsten Jahrhundert, durch die Figur des: *Le Souteuneur Naturel des Jugeurs* (DE: *Der natürliche Unterstützer der Richter*)

Die monsterartige Figur wurde 1903 von dem anarchistischen Illustrator Théophile Alexandre Steinlen für die Rückseite der 137. Ausgabe der Satirezeitschrift *L'Assiette de Beurre* gezeichnet. Die Satiriker witterten die Gefahr einer Gesellschaft, die den normativen Korrektursystemen ausgeliefert ist, und setzten sich mit der Monstrosität der Norm auseinander.

III - Inszenierung der Monstrosität der Normierung in Ionescos Nachkriegsstück *Rhinoceros* (1959)

Ionescos Herangehensweise an die Monstrosität untergräbt die traditionelle Auffassung des individuellen Monsters als Bedrohung der normativen Ordnung einer Gemeinschaft und bietet eine neue Auffassung des Monsters als eine zunehmend domestizierte Masse, die das Individuum heimsucht.

¹ Englisch Originalzitat: "suggests that some transgressors are, like animals, instinct-driven".

Prof. Analola Santana, Dartmouth College USA

From Monster to Freak: A Latin American Genealogy of Corporeal Difference

12.04.2024 // PANEL II // 11.15 – 12.45 Uhr

From Monster to Freak: A Latin American Genealogy of Corporeal Difference

Most scholars often think of marginal figures in terms of race, gender, or cultural beliefs, and those elements play an integral part in my examination of the “freak” in Latin American theatrical discourses. Yet I find it necessary to begin with the most common way of understanding freak subjectivity: through the physical aspect. This is an effort to consider the deterritorialization that occurs when the concept of the freak is applied to a Latin American perspective, an issue already tackled by Susan Antebi when she warns, “The question of freakishness and freaks in Latin American contexts is fraught from the beginning by its decontextualized and translated quality; it is an imposition, even when embraced. To study freakishness in Latin America, or just to pay attention to it, necessarily involves an awkward back-and-forth movement, between apologizing for radical decontextualization, and reclaiming the notion by distancing oneself from possible misunderstandings.”¹ In order to reclaim and translate the applicability of the freak to Latin American theatrical production, this talk traces the construction of otherness, focusing on its physical dimensions, in one particular performance from Mexico: *De monstruos y prodigios. La historia de los castrati*. (2000)

LEBENS LAUF

Analola Santana is Associate Professor of Theater at Dartmouth College. She is the author of *Teatro y Cultura de Masas: Encuentros y Debates* (México: Editorial Escenología, 2010) and *Freak Performances: Dissidence in Latin American Theatre* (University of Michigan Press, 2018), which considers the significance of theatrical practices that use the “freak” as a medium to explore the continuing effects of colonialism on Latin American identity. She is also the co-editor of *Theatre and Cartographies of Power: Repositioning the Latina/o Americas* (Southern Illinois UP, 2018); *Fifty Key Figures in Latinx and Latin American Theatre* (Routledge, 2022); *Monsters in Performance: Essays on the Aesthetics of Disqualification* (Routledge, 2022); and the forthcoming *Freak Inheritance: Eugenics and Extraordinary Bodies in Performance* (Oxford UP, 2024). She has published articles in several journals and works as a professional dramaturg for Mexico’s famed Teatro de Ciertos Habitantes.

KURZZUSAMMENFASSUNG

Vom Monster zum Freak: Eine lateinamerikanische Genealogie des körperlichen Unterschieds

Die meisten Wissenschaftler:innen denken marginalisierten Personen oft in Bezug auf Rasse, Geschlecht oder kulturelle Überzeugungen, und diese Elemente spielen bei meiner Untersuchung des "Freaks" in lateinamerikanischen Theaterdiskursen eine wesentliche Rolle. Dennoch halte ich es für notwendig, mit der gängigsten Art und Weise zu beginnen, wie die Subjektivität des Freaks üblicherweise verstanden wird: Anhand des physischen Aspekts. Dies ist ein Versuch, die Deterritorialisierung zu berücksichtigen, die auftritt, wenn das Konzept des Freaks auf eine lateinamerikanische Perspektive angewendet wird, ein Problem, das bereits von Susan Antebi angesprochen wurde, als sie warnte: "Die Frage des Freakhaften und der Freaks in lateinamerikanischen Kontexten ist von Anfang an durch ihre dekontextualisierte und übersetzte Qualität belastet; sie ist eine Zumutung, selbst wenn sie angenommen wird. Das Studium des Freakigen in Lateinamerika oder auch nur die Aufmerksamkeit dafür beinhaltet notwendigerweise eine unangenehme

Hin- und Herbewegung zwischen der Entschuldigung für die radikale Dekontextualisierung und der Rückgewinnung des Begriffs, indem man sich von möglichen Missverständnissen distanziert."¹ Um die Anwendbarkeit des Freaks auf die lateinamerikanische Theaterproduktionen zu reklamieren und zu übersetzen, zeichnet dieser Vortrag die Konstruktion des Andersseins nach, wobei er sich auf seine physischen Dimensionen in einer bestimmten Aufführung aus Mexiko konzentriert.

De monstruos y prodigios: La historia de los castrati (Von Monstern und Wundern: Die Geschichte der Kastraten, 2000) vom Teatro de Ciertos Habitantes ist ein Stück, das drei Jahrhunderte Geschichte über die Wahrnehmung von Differenz erzählt. Ich möchte das Stück nutzen, um zu untersuchen, wie bestimmte lateinamerikanische Theaterdiskurse mit dieser Genealogie der Freaks umgegangen sind, während sie sich von Diskursen der Monstrosität zu denen der Modernität bewegten. Die Geschichte umspannt mehrere Jahrhunderte, vom siebzehnten Jahrhundert bis zur Gegenwart, und konzentriert sich auf die italienischen Kastraten, deren Stimmen als spektakuläres Phänomen der menschlichen Natur angesehen wurden. Die Aufführung selbst wurde als eine Art didaktisches Konzert konzipiert, da der Text wie eine wissenschaftliche Abhandlung geschrieben ist, die von einigen wenigen Hauptfiguren erzählt wird. Der Theatertext enthält keine Intrigen oder Handlungen; vielmehr ist es eine Abhandlung, die einen Überblick über das zentrale Thema geben soll: den Aufstieg und Fall der tugendhaften Figur des Kastraten. Das Stück zeigt, wie die Darstellung und das Studium der körperlichen Differenz in jeder historischen Epoche maßgeblich durch einen hegemonialen Blick beeinflusst wird, der sich auf das Monströse konzentriert, um die natürliche Ordnung der Dinge zu vermitteln.

Um die politische und soziale Bedeutung der Art und Weise, wie körperliche Differenz kategorisiert und benannt wurde, vollständig zu verstehen, was dem ähnelt, was Michael Baxandall als "the period eye" bezeichnet hat, sollten wir diese Veränderungen sowohl in den Repräsentationspraktiken als auch in den Beobachtungsweisen in Bezug auf marginalisierte Figuren betrachten. Schließlich ist bei der Untersuchung von Freaks in theatralen Diskursen eines der wichtigsten Werkzeuge für die Demontage von Codes der Normativität eine sorgfältige Betrachtung des Zuschauers, d.h. derjenigen, die beobachten und das Gesehene in Bezug auf Kategorien von normal oder abnormal betrachten. In diesen Momenten des Hinterfragens erhält die theatralische Darstellung von Freaks einen politischen Unterton. Die Performance, die ich hier untersuche, zielt darauf ab, Vorstellungen von Normativität zu demontieren, die eine grundlegende "lateinamerikanische" Identität verdinglicht und ein stigmatisiertes Anderssein geschaffen haben; Rasse, Klasse, Geschlecht, Sexualität, psychischer Zustand, politische Einstellung usw. sind allesamt Elemente eines freakigen Körpers, der leichter an den Rand gedrängt als akzeptiert wird.

Darüber hinaus sagt die Art und Weise, wie wir hinter den Kategorien von Differenz oder Marginalität eine Bedeutung konstruieren, viel über die zugrunde liegenden Mythen aus, die unsere kulturellen und sozialen Grundlagen bilden, da sie gemeinsame Attribute innerhalb einer Kultur im Laufe der Zeit offenbaren.

Wenn sich Wissenschaftler:innen (und Zuschauende) mit dem Freak, dem Monster, dem Wilden oder einer anderen „abnormen“ Subjektivität im Theater beschäftigen, geht es in erster Linie um die Darstellung des archetypischen Außenseiters. Und diesen Darstellungen ist stets eine politische Dimension inhärent, wenn ihre soziale Konstruktion zu einer wichtigen Untersuchungskategorie wird. In diesem Essay folgt mein Analyseschwerpunkt den Neuformulierungen und Überlegungen zur körperlichen Differenz, indem ich von der Perspektive des Abjekten (des Monsters) zu der der Abweichung (des Freaks) übergehe. Das Ziel dieser Studie ist es, die Praktiken und die kulturelle Logik aufzuzeigen, die bestimmte körperliche Variationen konstruieren und ihnen Bedeutung zuweisen. Denn, wie Garland-Thomson klugerweise behauptet hat, ist

¹ Originalzitat: "The question of freakishness and freaks in Latin American contexts is fraught from the beginning by its decontextualized and translated quality; it is an imposition, even when embraced. To study freakishness in Latin America, or just to pay attention to it, necessarily involves an awkward back-and-forth movement, between apologizing for radical decontextualization, and reclaiming the notion by distancing oneself from possible misunderstandings."

der Freak eine historische Figur, die rituell immer wieder aus dem fabriziert wird, was die hegemoniale Gesellschaft (und in diesem Fall verschiedene Instanzen lateinamerikanischer Machtgesellschaften) als Körper- und Verhaltensabweichungen betrachtet. Diese Unterschiede werden dann in den Diensten sich wandelnder sozialer Ideologien angeeignet, so dass soziale Ängste und Befürchtungen in einer festen Vorstellung von Andersartigkeit zusammenfallen: dem Freak.

Dr. Ekaterina Trachsel, Justus-Liebig-Universität Gießen
The De-Montage of Femininity as a Monstrous Practice
 12.04.2024 // PANEL III // 14.30 – 16.00 Uhr

The De-Montage of *Femininity* as a Monstrous Practice

There are two scenes which structure this paper. Scene #1: ORLAN has her face cut open in front of the camera in 1993 in order to reproduce the chin that Botticelli painted on his famous Venus (*Omniprésence* 1993, 7th operation of the performance project *The Reincarnation of Saint Orlan*). Scene #2: In Florentina Holzinger's hugely successful production *Ophelia's got Talent* (2022), Saioa Alvarez Ruiz has a fake pregnant belly cut open in front of a live camera in order to give birth to a common lighter.

I want to analyse how these two different scenes of "cutting open" a *female* body open can be theorised as a form of de-montage of (ideal) images of *femininity*. And I want to show that this de-montage is a monstrous practice. As a theatre scholar I am particularly interested to find out how the artists use the (theatre) "stage" as a dissecting table to perform the double-show that is so specific to monstrous phenomena: the monstrous reveals itself and at the same time always shows which orders, boundaries, rules and norms it transgresses and breaks. In my paper I will focus on how the artists approach "*femininity*" by doing a de-montage of (ideal) images of "*women*" (and their roles in society) – by "cutting", both literally and metaphorically.

LEBENS LAUF

Dr. Ekaterina Trachsel is a theatre scholar and theatre-maker. Since October 2022, she has been a postdoctoral research assistant at the Institute for Applied Theatre Studies at Justus-Liebig-Universität Giessen. She studied Scenic Arts (B.A.) and Staging of Arts and Media (M.A.) at the University of Hildesheim and is a founding member of the theatre collective VOLL:MILCH (vollmilch.me) and the interdisciplinary arts-and-media collective nota e.V. (verein.nota.space). Her research focuses on contemporary dramaturgies, the production and reception aesthetics of the process of de-montage in theatre, institutional change and theatrical staging of monstrous bodies and orders. Her doctoral thesis entitled "De-montage in contemporary theatre. A dramaturgical practice in the field of tension between resistance and affirmation" was published in 2023. Together with Prof. Dr. Jens Roselt, she recently published the anthology "Üben üben" (Practice practice) (Brill Fink 2024). As part of her current postdoctoral project, she is researching the monstrous and the feminine in theatre.

KURZZUSAMMENFASSUNG

De-Montage von *Weiblichkeit* als monströse Praxis

Zwei Szenen strukturieren diesen Vortrag. Szene #1: ORLAN lässt sich 1993 vor der Kamera das Gesicht aufschneiden, um mittels plastischer Chirurgie das Kinn nachzubilden, das Botticelli seiner berühmten Venus gemalt hat (*Omniprésence* 1993, 7. Operation des Performance-Projekts *The Reincarnation of Saint Orlan*). Szene #2: In Florentina Holzingers Erfolgsinszenierung *OPHELIA'S GOT TALENT* (2022) lässt sich Saioa Alvarez Ruiz inmitten von Fabelwesen und vor laufender Kamera einen künstlichen schwangeren Bauch aufschneiden, um ein handelsübliches Feuerzeug zu gebären. Im Vortrag wird analysiert, wie diese beiden unterschiedlichen Szenen des „Aufschneidens“ eines *weiblichen* Körpers als eine Form der De-Montage von (idealen) Bildern von *Weiblichkeit* theoretisiert werden können. Es wird gezeigt, dass diese De-Montage eine monströse Praxis ist. Ein besonderes (theaterwissenschaftliches) Interesse liegt dabei darauf zu beschreiben, wie die Künstlerinnen die (Theater-)Bühne als Seziertisch nutzen, um das für monströse Phänomene so spezifische doppelte Zeigen zu vollziehen: Das Monströse *zeigt sich* und *zeigt* gleichzeitig immer auch *auf*, welche Ordnungen, Grenzen, Regeln und Normen es überschreitet und bricht. Der Fokus des Vortrags liegt

darauf zu analysieren, wie sich die Künstlerinnen dem Thema „*Weiblichkeit*“ nähern, indem sie (ideale) Bilder von „*Frauen*“ (und ihren Rollen in der Gesellschaft) demontieren – durch ein „Schneiden“, sowohl wörtlich als auch metaphorisch.

Georg Mein beschreibt in *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen* dass Monströses stets „[...] zwischen den Ordnungen situiert ist [und sich] [seine] anomalische Devianz [...] gerade aus dem prekären Status des *Zwischens*, des *Übergangs* [herleitet], durch den es *zugleich* an beiden Ordnungen partizipiert und so die jeweils andere überschreitet.“¹ Der Schnitt ist bei beiden oben genannten Szenen ein Eingriff in den Körper, welcher eine Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Ordnungen inszeniert: Der Schnitt lässt den Übergang zwischen dem INNEN und dem AUSSEN dieser in Szene gesetzten Frauenkörper in Form einer Überschreitung erfahrbar werden. Und dabei ist das INNEN, welches durch den Schnitt einsehbar wird, nicht nur eine Überschreitung der Grenze „Haut“, sondern zugleich auch eine Überschreitung der Ordnung von „*Weiblichkeit*“, wie Jess Zimmermann in *Women and Other Monsters. Building a New Mythology* schreibt: “Our culture’s relentless obsession with female bodies extends only as far as the skin; we’re all supposed to covet the ideal female form as an image or a possession but not as an actual carcass.”²

Der Vortrag nimmt das Publikum mit auf eine *tour de force* durch eine Reihung von Bildern und Szenen, die mich im Rahmen meiner Forschung zum Monströsen und *Weiblichen* in den szenischen Künsten derzeit umtreiben: Von der Anatomischen Venus (1782) – entstanden im ausgehenden 18. Jahrhundert – bis hin zur De-Montage der Freiheitsstatue, etwa hundert Jahre später (1886) werde ich versuchen, Gedankenlinien nachzuzeichnen, um die Verbindungen zwischen De-Montage, Monstrosität und *Weiblichkeit* aufzuzeigen. Als Beispiele aus den szenischen Künsten dienen mir die beiden oben genannten Inszenierungen: ORLANS *Omniprésence* und eine Szene aus Holzingers *OPHELIA’S GOT TALENT. Weiblichkeit* wird im Kontext dieses Vortrags als eine Darstellungspraxis begriffen. Und zwar als eine Darstellungspraxis, die auf der Erzeugung von Bildern basiert. Diese Bilder sind de-montierte Bilder: Montiert aus unterschiedlichsten, zuvor demontierten Fragmenten von Ideen, Idealen und Konzepten von *Weiblichkeit*. Historisch lassen sich zwar Variationen und Veränderungen von (Ideal)Bildern von *Weiblichkeit* feststellen, doch es gibt Montageteile, die beharrlich bestehen bleiben oder immer wieder auferstehen, obschon sie längst tot geglaubt sind. Darstellungen von *Weiblichkeit* sind nach diesem Verständnis also stets de-montiert. Die im Vortrag analysierten getätigten Schnitte – ob mit der Kamera oder mit dem Skalpell – *zeigen sich* und zeigen zugleich auf, welche sich u.a. aus tradierten Mythologien speisenden Bildordnung sie aufbrechen, stören und in Frage stellen. Es ist die Bildordnung, die der *Weiblichkeit* als Darstellungspraxis zugrunde liegt. Und anders als bei der „Demountable Venus“, zeigt sich hier nichts „Organisches“ oder „Natürliches“ beim De-Montieren – sondern es zeigt sich eine menschengemachte – ja, häufig Männer-gemachte – überraschend stabile, obschon so simple Konstruktion. Ähnlich der, die unter der Fassade der Freiheitsstatue liegt. Holzinger und ORLAN de-montieren die von Jess Zimmerman beschriebene „thin line“ zwischen Kadaver und Trophäe auf dem Seziertisch der Bühne und zeigen uns, dass mit den de-montierten Fragmenten von *Weiblichkeit* lustvoll neue Monstrositäten zusammen-montiert werden können, die uns zeigen, wie monströs das angeblich „normale“ Bild von *Weiblichkeit* ist.

¹ Georg Mein: „Monströse Instituierung“, in: Achim Geisenhanslüke, Georg Mein (Hg.): *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*, Bielefeld 2009, S. 165-182, hier: S. 165.

² Zimmerman, Jess: *Women and Other Monsters. Building a New Mythology*, Boston 2021, S. 51. DE-Übersetzung: “Die unerbittliche Obsession unserer Kultur mit weiblichen Körpern reicht nur bis zur Haut; wir alle sollen die ideale weibliche Form als Bild oder als Besitz begehren, aber nicht als tatsächlichen Kadaver.“

Dr. des. Eva Döhne, Goethe Universität Frankfurt

Medusa, die Figur aus dem Draußen mit dem klingenden Körper und die (Un)darstellbarkeit der Frau

12.04.2024 // PANEL III // 14.30 – 16.00 Uhr

Medusa, die Figur aus dem Draußen mit dem klingenden Körper und die (Un)darstellbarkeit der Frau

„Die Frauen kommen von weither zurück: aus dem Immerschon: aus dem „Draußen“, aus der Heide wo die Hexen sich am Leben halten. Von unten, aus dem Diesseits der „Kultur“ (...)“¹

So beschreibt Hélène Cixous die Herkunft der Frau. Jede Darstellung der *Frau* produziert Zonen der Undarstellbarkeit, in denen alles, was nicht als Frau gelesen oder verstanden wird, unsichtbar und ungehört bleibt. Die Möglichkeit der Darstellung ist somit immer auch das Aufweisen einer Unmöglichkeit der Repräsentation, alles sichtbar und wahrnehmbar zu machen. Um die Kategorie Frau als analytisches und für theatertheoretisches Denken zu öffnen, nehme ich die theoretische Spannung zwischen einerseits einer oftmals zu schnell als essentialistisch bezeichneten Differenztheorie und andererseits einer dekonstruktivistischen Forderung nach der Auflösung jeglicher Kategorien, Namen, Identität(en) auf. Anhand der Darstellung der Medusa in Cixous „Le rire de la Médusa“ werde ich das obszöne Gelächter der Medusa in der literarischen Form eines Manifests untersuchen und danach fragen, wieweit und wodurch der Text als feministisches, poetisch-politisches und (neo)avantgardistisches Manifest gelesen werden kann.

LEBENS LAUF

Dr. des. Eva Döhne, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften (Koordinatorin des MA. Dramaturgie), Goethe Universität Frankfurt, Studium der Theaterwissenschaft und Philosophie und Leipzig, Berlin, Frankfurt, Mitarbeit in versch. Produktionszusammenhängen und (Theatertreffen Berliner Festspiele, Mousonturm Frankfurt), Forschung und Arbeitsschwerpunkte: Zeitgenössisches Theater & Performance, Avantgardenforschung, Gender- und Repräsentationsfragen, feministische Literaturwissenschaft, Psychoanalyse, Kritische Theorie, Methodologie und Wissensgenerierung, Neuer Materialismus, Posthumanismus.

SUMMARY

Medusa, the figure from the outside with the sounding body and the (un)representability of women

*"The women come back from far away: from the always: from the 'outside', from the heath where the witches keep themselves alive. From below, from this side of 'culture', from their childhoods [...]."*²

The project of *écriture féminine* by Hélène Cixous hardly finds a place in the current feminist, or queer/feminist discussion. Why not? In my lecture, I will explore this question with the help of a close reading of the text *Le rire de la Méduse*. I will ask about Cixou's literary strategies for reinterpreting the centuries-old,

¹Hélène Cixous: Das Lachen der Medusa, in Esther Hutfless, Gertrude Postl et. al. (Hg.): Das Lachen der Medusa, Wien 2013, S. 39-63, hier S. 41.

² Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa, in: Esther Hutfless, Gertrude Postl, Elisabeth Schäfer (Hg.): Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa, Wien 2013, S. 39-63, hier S. 41.

often misogynistically charged representation of the Medusa figure and asserting it as a model for a different language. In my talk, I will formulate the central observations of my reading, talk about the Medusa myth, contextualize the text historically, address the critique of essentialism and, finally, ask about its potential for a scientific, subversive (or, in the context of the conference, monstrous) practice and reference.

A very well-known painting referring to the beheading of Medusa by Perseus is by Peter Paul Rubens: *The Head of Medusa* from 1613. The blood dripping from her cut off head turned into snakes. In Rubens' time, the depiction was understood politically or allegorically as a sign of the victory of reason over the enemies of morality. The female Medusa figure stood for the irrational, the supernatural, the magical.

What is Cixous doing with the reference to the myth of Medusa? It is essential "[...] that the woman writes her self: that the woman writes coming from the woman and brings the women to writing, to writing from which they have been kept away by force, as they have been from their bodies [...]."¹ For Cixous, this is an existential project for which she casts a glance into the future. A future that we are already in now? Cixous speaks of an in-between temporality. She formulates hope for the future and a dual objective: "to destroy, to lay in ruins and to foresee, to project the unforeseen."² At this point at the latest, the text can also be read as an avant-garde, poetic-political manifesto. At the same time, Cixous firmly states that "there is no generalizable woman, no woman who is a representative type."³ It is the same with sexuality, desire and lust, which are infinitely diverse. Conscious of oppression, she attempts to write against *female* shame and postulates the act of writing as a way of giving voice to the body, of making the body resound. Towards the end, she writes about bodies without end(s). She opens up archaic references, not only through the reference to myth, but also when she talks about the origins and domestication of *women*.

However, in the context of feminist theories, the accusation of essentialism has gained the power to excommunicate and consign theories to oblivion.⁴ Naomi Schor wrote in the late 1980s that essentialism had become an "anathema"⁵ in feminism and pleaded for the productivity of debates and strategies to be taken into account instead of merely consigning them to banishment. Understanding the horror that Medusa spreads as a male fright of the female sex, as the brief summary of a psychoanalytical explanation would suggest, can only account for a fraction of the meaning. This view narrows the interpretation itself in the service of sexual difference and all too often remains trapped in a binary view of gender (identity).

In my lecture, I will critically explore the possible references to Cixous from a queer/feminist theoretical perspective today. To this end, I reject the all too simplistic accusation of essentialization and suggest that Cixous works with a concept of the body that she describes as *feminine* and *bisexual* and seeks to disrupt cis-male forms of desire and has the courage to translate these non-phallogocentric forms of physical and sexual desire into language. What type of thinking can be encouraged about the figure of Medusa - a figure from the outside, from beyond culture, logos and male dominance - as depicted by Cixous? And what does this imply regarding the (un)representability of women?

¹ Ebd., S. 39.

² Ebd.

³ Ebd., S. 39.

⁴ Vgl. Schor, Naomi: Dieser Essentialismus, der keiner ist – Irigaray begreifen, in: Vinken: (1992): Dekonstruktiver Feminismus, S. 219-246. Original: Dies. (1989): This Essentialism Which is Not One; Coming to Grips with Irigaray, in: Differences, Bd. 2, H. 1, S. 38-58. Der englische Titel ist Irigarays Titel *Ce sexe qui n'en est pas un* nachgebildet, in dem Sinne, dass es auch nicht den einen, allgemeingültigen Essentialismus geben kann.

⁵ Ebd., S. 221.

Dr. Livia Piazza, Justus-Liebig-Universität Gießen

To Open the Shut Eyes of the Corpse. Performing Resurrections

12.04.2024 // PANEL IV // 16.30 – 18.15 Uhr

To Open the Shut Eyes of the Corpse. Performing Resurrections

This contribution looks at resurrection as an artistic operation and constitutes an attempt at sketching its borders. Closely related to doing again, replicating and remaking, the resurrections appearing on stage lately – works defined as such by the artists making them – don't seem to sit comfortably within the notion of re-enactment. Some resurrections might be flirting with it, some might be performed inadvertently while attempting a re-enactment, some other emerge from a re-doing nested in an *in extremis* position, a being on the verge of a point of no-return. According to Jalal Toufic an artistic resurrection is a way to detect a surpassing disaster: here, art acts like the mirror in vampire movies, showing that what appears to be there, actually it's not. Carolina Bianchi uses the word to describe what she does in *Cadela Força – The Bride and the Good Night Cinderella* (2023): resurrecting Pippa Bacca, who was raped and killed during a performance in 2008, and resurrecting works by Gina Pane, Tania Bruguera, Ana Mendieta, among others. "To resurrect someone successfully" – writes Toufic – "one must have the infinite tact not to close his or her eyes once he or she opens the shut eyes of the corpse". Bianchi performs the resurrection by taking a step towards death: during her lecture performance, she sips a cocktail containing a sedative, the same used to commit drug-facilitated sexual assault. Also this is an imprecise re-enactment, a resurrection, of the performance *La Siesta* by Regina José Galindo (2016). With Bianchi, the audience slips into an overwhelming dream, descending more and more into its depths, before a final resurrection. In this work, the monstrous and the resurrections cross, contradict and inform each other on multiple lines of inquiry, along repetitions and transformations. The talk will focus on two in particular: A metastable body on the verge of transformation and the monstrous order produced by "the kind of repetition only theatre can bear" (Bianchi, in *Cadela Força*).

LEBENS LAUF

Livia Andrea Piazza works as researcher and practitioner in the field of performing arts. Since 2019, she has a research and teaching position at the Institute for Applied Theatre Studies (JLU Giessen) and since 2018, she works as adjunct professor at Bocconi University (Milan). She holds a PhD in Cultural Studies (Leuphana University Lüneburg, 2015) and her current academic research focusses on two main areas: artistic resurrections and the political economy of performance, which entertain her with their unexpected connections. She engaged with different collective research platforms (a.o. Aleppo/Brussels, Critical Practice Made in YU) and as a practitioner, she has worked as independent dramaturg, as editor, and as curator for discursive programs within festivals and art institutions, a.o. Santarcangelo Festival (IT), Homo Novus Festival (LV), DAS Theatre (NL), PACT Zollverein (DE). She lives and works in Brussels and Giessen.

KURZZUSAMMENFASSUNG

Die geschlossenen Augen der Leiche öffnen – *Performing Resurrections*

Dieser Beitrag konzentriert sich auf den Begriff der künstlerischen *Resurrection* (Wiederauferstehung/Auferstehung), wie er in dem Stück „*Cadela Força - The Bride and the Good Night Cinderella*“ von Carolina Bianchi und der Kompanie Cara de Cavallo auf der Bühne artikuliert wird. Diese Inszenierung setzt *Resurrection* (Wiederauferstehung/Auferstehung) dabei auf mehr als nur eine Weise um.

Das Stück handelt von Vergewaltigung und Femizid und stellt die Frage, welche künstlerischen Sprachen entwickelt werden können, um diese Form der Gewalt zu thematisieren. Einerseits macht es die Kontinuität eines Verbrechens deutlich, das sich über Kontexte und Jahrhunderte hinweg unerbittlich wiederholt; andererseits werden verschiedene Versuche unternommen, eine Sprache zu finden, die grausamer ist als die Tat selbst, durch das *Resurrecting* (Wiederbeleben) unterschiedlichster Performances von weiblichen Künstlerinnen und um diese in einem Stück zu kombinieren.

Die Struktur des Werks erinnert an eine danteske Rückreise in die Hölle (Katabasis) und ist in zwei Teile gegliedert, zwischen denen es einen längeren Übergang gibt.

Der erste Teil dauert ca. 1 Stunde und ist eine *Lecture Performance* von Bianchi, die sich insbesondere auf Pippa Bacca und ihre Performance *Brides on Tour* (2008) konzentriert. Als Bräute verkleidet trampfen Bacca und ihre Arbeitskollegin Silvia Moro von Mailand nach Jerusalem durch Länder mit einer jüngeren Kriegshistorie. Während dieser Performance wurde Bacca vergewaltigt und getötet. In ihrem Vortrag setzt sich Bianchi mit Bacca auseinander, indem sie versucht, ihr Werk zu verstehen, es scharf kritisiert und ihr ein Karaoke-Liebeslied vorsingt.

Der Übergang zum zweiten Teil wird durch eine Droge eingeleitet, die Bianchi zu Beginn der Vorstellung in ihr Getränk mischt. Sie erklärt dem Publikum, dass sie, wenn das Mittel seine Wirkung entfaltet, auf dem Tisch liegen und einschlafen wird, und dass dann die Kompanie die Vorstellung übernehmen wird. Das Beruhigungsmittel hat eine ähnliche Wirkung wie die häufig bei sexuellen Übergriffen verwendeten Drogen. Diese Drogen werden in Brasilien auch als „Good Night Cinderella“ („Gute Nacht Aschenputtel“) bezeichnet. Mit dieser Aktion bezieht sich Bianchi auf die Galerie-Performance *La Siesta* von Regina José Galindo (2016), die nach dem Genuss von 10 ml einer Droge, die üblicherweise für stille Vergewaltigungen verwendet wird, in einen tiefen Schlaf fällt, um nach einiger Zeit von zwei Männern geweckt zu werden, die ihr eiskaltes Wasser ins Gesicht spritzen. Im Gegensatz zu diesem Performance-Ablauf, verlängert Bianchi hingegen den Übergang und wird am Ende der Vorstellung ganz sanft geweckt.

Im zweiten Teil ist der bewusstlose Körper von Bianchi fast immer auf der Bühne, und das Stück wird von acht Darstellenden bis zum Ende getragen. Dennoch „hört“ das Publikum Bianchis Stimme durch die Untertitel. Dieser Teil ist als eine Reise ins Jenseits angelegt, ähnlich wie die von Dante, der sich in einem dunklen Wald verirrt und in einen tiefen, tiefen Schlaf fällt. Im Gegensatz zu seiner Reise wird Bianchi nur die Hölle besuchen.

Das Stück ist lang, komplex und vielschichtig, so dass es unmöglich ist, im Rahmen der Konferenz eine umfassende Beschreibung und Analyse zu geben. Aus diesem Grund stützt sich die Präsentation auf drei Schlüsselbegriffe, die die Struktur des Stücks widerspiegeln und die Grundlage dafür bilden, den Begriff der *Resurrection* (Wiederauferstehung/Auferstehung) mit dem des Monströsen in einen Dialog zu bringen: *Anamorphose* (being on the edge); *Anaesthetic* (being at the edge); *Anastasis* (*Resurrection*).

Anamorphose ist das Mittel der Wahl, um den ersten Teil des Stücks, Bianchis Vortragsperformance, zu analysieren, in dem zwei Arten des Grenzseins auftauchen: Prekarität und Metastabilität. Die Zeit, in der Bianchi spricht, ist die Zeit, die die Droge braucht, um ihre Wirkung zu entfalten. Je mehr sie über und mit Bacca spricht, desto mehr ist diese im Raum anwesend, und desto instabiler wird Bianchis Körper. Dieser verlängerte Übergang zu dem, was danach kommt, wird mit den Begriffen der Metastabilität und der *Anamorphose* beschrieben. Der erste Begriff beschreibt eine Substanz, bevor sie in einen stabilen Zustand übergeht. Der zweite Begriff bezieht sich auf „eine verzerrte Zeichnung, die von einem bestimmten Punkt aus oder mit einem geeigneten Spiegel betrachtet normal erscheint“ (OED). In der Biologie bezeichnet es den Prozess, den Tiere durchlaufen, wenn sie ein Exoskelett zurücklassen, das für ihren Wachstumsprozess zu starr ist. In der Philosophie wird er u.a. von Elsa Dorlin verwendet, um die Verwandlung eines Körpers zu erklären, der im Gegensatz zur Metamorphose feministische Selbstverteidigung praktiziert.

Anaesthetic ist das Wort, das gewählt wurde, um den zweiten Teil des Stücks zu erörtern, in dem es um den unbewussten Körper geht, den das Publikum auf der Bühne sieht und dessen Stimme in seinen Gedanken stumm bleibt. Durch die Verflechtung von Galindos Performance mit Bezügen zum Schlafen und Träumen –

oder umgekehrt, durch die Verflechtung der Fiktion einer dantesken Reise in die Hölle mit der Performativität der Droge – entwickelt sich dieser Teil, indem eine bereits instabile Grenze zwischen Schlaf, Bewusstlosigkeit und Tod verwischt wird. Diese Grenze wird auch von Cressida J. Heyes in ihrem Buch *Anaesthetic of Existence - Essays on Experience at the Edge* erforscht. Der unbewusste Körper, der „spricht“, stellt eine Kontinuität zwischen Leben und Jenseits (bzw. einem Leben nach dem Tod) her, die sich immer mehr ähneln. Der Text und die Bilder beginnen in den beiden Welten mit leichten Variationen wiederaufzutauchen und bilden eine monströse Ordnung, in der die Erinnerung der Chronistin immer mehr verschwimmt und das Publikum in einer gleichzeitig äußerst konsistenten Gedankenkette zunehmend desorientiert wird.

Anastasis, das griechische Wort für Auferstehung, ist das letzte Glied, in dem die anderen Stränge zusammenlaufen. Hier geht es um die verschiedenen Formen der Auferstehung, die in dem Werk vorkommen. Erstens die dramaturgische Auferstehung, wenn Bianchi am Ende des Stücks wiedererweckt wird. Diese dramaturgische Auferstehung schwingt im Modell der Held:innenreise mit, die gleichzeitig durch andere Formen der Auferstehung, die Konnotationen von Wiedergeburt oder Katharsis ablehnen, sichtbar gemacht und beunruhigt wird. Dazu gehört die methodische Auferstehung der Aufführungen und die Auferstehung durch die Fiktion. Erstere wird von Bianchi als „Arbeit mit den Knochen“ erklärt und führt zu einem Stück, das aus Teilen besteht, die nicht unbedingt zusammenpassen. Diese Form der Auferstehung wird als generativer, unangemessener Gebrauch des theatralen Re-Enactments analysiert. Letztere betrifft die Fabulationen, die aus den nicht heilbaren Wunden entstehen.

Die Präsentation endet mit der Formulierung einiger Fragen, die die Begriffe der Auferstehung und des Monströsen auf der Grundlage der „*Cadela Força - The Bride and the Good Night Cinderella*“ analysierten Elemente hinterfragt.

Prof. Dr. Xavier Le Roy, Justus-Liebig-Universität Gießen

Where are the monsters?

12.04.2024 // PANEL IV // 16.30 – 18.15 Uhr

Where are the monsters? (Lecture Performance)

This presentation will be composed of reflections in dialogue with the exploration and/or reactivation of extracts from previous works and anecdotes, using filters or lenses suggested by the concepts of monstrous bodies and orders.

Monsters are generally associated with fear. As artificial creatures in the realm of art, are they built to frighten, or constructed from fears? Can we trace how monsters confront our fears? How do monsters embody the unknown? How do they represent things we fear or cannot control? What do monsters do for us, emotionally and/or intellectually?

Lecture Performance

LEBENS LAUF

Xavier Le Roy holds a PhD in molecular biology from the University of Montpellier, France, and has been working as an artist since 1991. Since 2018, he has been working as a professor at the Institute for Applied Theater Studies in Giessen, Germany.

He has been artist-in-residence at Berlin's Podewil (1996-2003), associate artist at the Centre Chorégraphique National de Montpellier (2007-2008), artist-in-residence at the MIT Program in Art Culture and Technology (Cambridge, MA) (2010), and at the Théâtre de la Cité Internationale, Paris (2012-2015). With solo works such as *Self Unfinished* (1998), *Product of Circumstances* (1999) and *Le sacre du printemps* (2007), he has opened up new perspectives in choreography.

His works are experimental, motivated by the need for transformation, questions about the notion of movement and what it produces. They are guided by the desire to alter our understanding of dichotomies such as: Human/Non-Human, Subject/Object, Passive/Active, Norma/Anormal,

His latest works, such as: *Retrospective* (2012-) *Temporary Title*, 2015, *For the Unfaithful Replica* (2016), *Still Untitled* (2017), *Still In Hong Kong* (2021) and *Still (life) In Taipei* (2022) in collaboration with Scarlet Yu, and *We Are Not Monsters* (2020) in collaboration with Dalibor Šandor and Per.Art, use and investigate the time, the space as well as the relationships between viewers and live artworks made possible by exhibitions, museums and other public spaces.

His work has been presented internationally, including at the Taipei Performing Arts Center, Skulptur Projekte Münster 2017, Taikwun Contemporary Art Center (Hong Kong), Tapiès Foundation (Barcelona), MoMA PS1 - New York, Kaldor Public Art Projects (Sydney), Centre Pompidou (Paris) and La Biennale di Venezia Danza, Taipei Biennale among others.

Prof. Dr. Susanne Foellmer, Coventry University (UK)

„Hier gibt's nur Monster.“ Vom theatralen Entbergen des nicht-mehr-so-Verborgenen in aktuellen politischen Kontexten

13.04.2024 // KEYNOTE III // 09.30 – 10.30 Uhr

„Hier gibt's nur Monster.“

Vom theatralen Entbergen des nicht-mehr-so-Verborgenen in aktuellen politischen Kontexten.

Am 10. Januar 2024 veröffentlicht das Medienhaus Correctiv die Recherchen über ein Geheimgespräch rechtsextremer Akteur*innen bei Potsdam, an dem auch Vertreter*innen der Parteien AfD (Alternative für Deutschland) und der CDU (Christlich Demokratische Union) teilnahmen. Diskutiert wurden Pläne, in Deutschland ansässige Bürger*innen mit migrantischem Hintergrund zu vertreiben, euphemistisch ausgedrückt: zu „remigrieren“. Eine Woche später, am 17. Januar, veranstaltet das Berliner Ensemble (in Kooperation mit dem Volkstheater Wien) eine szenische Lesung der Recherche (Regie: Kay Voges), die zeitgleich als Livestream verfolgt werden kann. Am Ende der Veranstaltung erhebt sich das Publikum und ruft lautstark „Alle – zusammen – gegen den Faschismus!“. In Folge der Enthüllungen gehen in ganz Deutschland Millionen von Menschen auf die Straße, von größeren Städten bis hin zu kleinen Orten, in Ost wie West, seither an jedem Wochenende.

Ich möchte diese Ereignisse, und hier insbesondere das theatrale, zum Anlass nehmen, über die politische Dimension des Monströsen zu sprechen oder vielmehr: seine zunehmende Unverborgenheit, die im Theatermoment der szenischen Lesung zur unhintergehbaren Gewissheit zu werden scheint und aktivistische Effekte zeitigt. Das Monströse spielt sich immer schon an den Grenzen des Verborgenen, des Schemenhaften und zugleich des Überbordenden, Übersichtbaren ab. Bezogen auf rechtsextreme politische Aussagen und ihre Akteur*innen lässt sich eine zunehmende Infiltration in den politischen wie alltäglichen Diskurs beobachten: Das gemeinhin unsagbar oder undenkbar Monströse rückt zunehmend in den Blick, ins Zentrum. Meine Hypothese ist nun, dass besonders die szenische, theatral-dokumentarische Umsetzung der Recherchen die Monster in einer Weise sichtbar macht, die das Verdrängen verunmöglicht: Die Monster sind tatsächlich da. Die Lesung wirft ein besonders starkes Scheinwerferlicht in die herrschenden Aufmerksamkeitsökonomien, das sich offenbar nicht mehr abschalten lässt, nimmt man die folgenden Proteste als Ausweis von Wirksamkeit. Eine Enthüllung als Entblößung, die dauerhafte Empörung evoziert. Im Vortrag möchte ich daher auf die Strategien der szenischen Lesung eingehen, das (politisch) Monströse zu evozieren. Dabei geht es mir weniger um eine Art von Wirkungsästhetik, die politischen Aktivismus generiert. Vielmehr ist von Interesse, welche Verfahren des Entbergens der Recherche im Format des theatralen Ereignisses wirksam werden und inwiefern die oft zitierte (und teils als absent beurteilte) „Kraft des Theaters“ thematisch wird. Dabei werden Aspekte wie Zitieren, Rolle-Ausstellen, antiklimaktisches Dramatisieren und (mediale) Kopräsenz bewusst eingesetzt.

LEBENS LAUF

Susanne Foellmer is full professor in dance studies at the Centre for Dance Research, Coventry University, UK. Her research interests include aesthetic theory, corporeality, and materiality in dance and performance art as well as choreography in an expanded sense, particularly in the onsite and online public sphere of social movements. From 2022-23 she has been Senior Fellow at the Alfried Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald. Recent publications include: *On Remnants and Vestiges. Negotiating Persistence and Ephemerality in the Performing Arts* (Routledge, forthcoming 2024); “Still Moving, Nevertheless. Questions About Utopia in Our Contemporary Moment.” In: M. Wagner and W.-D. Ernst (eds.), *Utopie in Theater, Performance und Aktion*. (Aisthesis 2024) 51-65. “Monster und Metamorphosen: Grotteske Körper im zeitgenössischen Tanz.” In *Cahiers d'Études Germaniques* 78, 2020, 237-251.

SUMMARY

“There are only monsters here.” On the Theatrical Uncovering of the No-Longer-So-Hidden in Current Political Contexts.

On 10 January 2024, the media outlet *Correctiv* published research on a secret meeting of far-right members near Potsdam, the so-called *Düsseldorfer Forum*, which was also attended by representatives of the AfD (Alternative für Deutschland/Alternative for Germany) and CDU (Christlich Demokratische Union/Christian Democratic Union) parties. They discussed plans to expel, euphemistically speaking, “remigrate” citizens with a migrant background living in Germany. One week later, on 17 January, the Berliner Ensemble (in cooperation with the Volkstheater Wien) hosts a scenic reading of the research (staged by Kay Voges), which can be followed simultaneously as a livestream. At the end of the event, the applauding audience stands up and shouts loudly “All – together – against fascism!” Following the revelations, millions of people took to the streets across Germany, from large cities to small towns, in both East and West, every weekend since then. I would like to take these events, and in particular the theatrical one, as an opportunity to talk about the political dimension of the monstrous, or rather: its increasing unconcealment, which seems to become an unquestionable certainty in the theatrical moment of the staged reading and which produces activist effects. The monstrous always already takes place at the boundaries of the hidden, the shadowy and at the same time the exuberant, the overtly visible. With regard to right-wing extremist political statements and their actors, a heightened infiltration into political and everyday discourse can be observed: The generally unspeakable or unthinkable monstrous is increasingly taking centre stage. My hypothesis is that the scenic, theatrical-documentary realisation of the research makes the monstrous visible in a way that renders suppression impossible: the monsters are actually there. They show themselves and are explicitly pointed at. The staged reading throws a particularly strong spotlight on the prevailing attention economies, which obviously can no longer be switched off, if one takes the subsequent protests as proof of efficacy. A revelation by way of exposure that evokes lasting indignation.

In my paper, I will therefore discuss the strategies of the staged reading that evoke the (politically) monstrous. I am less concerned with a kind of effect aesthetics that generates political activism. Rather, what is of interest is which processes of uncovering the research become effective in the format of the theatrical event and to what extent the often cited (and sometimes judged as absent) “power of theatre” becomes (implicitly) thematic. On alternating theatrical levels such as exposition, the documentary, (messenger) report, explicit fictionalisations of the “as if”, and re-enactment, aspects such as citation, role-exhibition and (media) co-presence are deliberately used to exhibit the monstrous, the previously unthinkable of right-wing ideas and actions and their entanglements with democratically elected parties.

My assumption is also that the idea of the monstrous as a figure of the emancipatory shifts here: from the (more left-wing political) zones of the other, the queer, and thus the agency of the marginalised or oppressed, to right-wing authoritarian power fantasies and their possible implementation.

Dr. Martina Ruhsam, Justus-Liebig-Universität Gießen

Aneignung als Austreibung: Claire Vivianne Sobottkes Performance Velvet als eine feministische Praxis des Fremdwerdens

13.04.2024 // PANEL V // 10.30 – 12.00 Uhr

Aneignung als Austreibung:

Claire Vivianne Sobottkes Performance *Velvet* als eine feministische Praxis des Fremdwerdens

In der Performance *Velvet* (Choreografin und Performerin: Claire Vivianne Sobottke; Premiere: 2019) tanzt Sobottke ein exaltes Solo, in dem der Wechsel im Ausdruck des Gesichts und der Gebärden so rapide ist, dass der Eindruck der Besessenheit entsteht. Die Tänzerin lädt Ahn*innen (u.a. Valeska Gert, Mary Wigman) in ihren Körper ein, um sie in einer Art Exorzismus auszutreiben. So erzeugt Sobottke in ihrem Tanz der Heimsuchung in *Velvet* das flimmernde Bild eines monströsen Körpers, der sich keiner Identität zuordnen lässt. Im Verlauf der Performance transformiert sich die Tänzerin in ein Tier und in eine hybride Figur zwischen Frau und Menschenaffe. In meinem Vortrag werde ich insbesondere auf drei Szenen eingehen anhand derer ich drei Figuren des Monströsen diskutieren möchte, die auf Frauen projiziert worden sind bzw. die sich avantgardistische Tänzerinnen im Zuge der Emanzipation der Frau angeeignet haben, um mit ihr zu spielen: die Frau als Hexe, als Tier und als Wilde/Unzivilisierte. Mithilfe der feministischen Theorie Silvia Federicis (*Caliban und die Hexe*) werde ich auf den Zusammenhang zwischen der Degradierung von Frauen als Hexen, dem kapitalistischen Wirtschaftssystem und einer spezifischen Biopolitik eingehen. Das Bild der wilden, unzivilisierten, primitiven Frau fungierte als diffamierende Figur (das Andere der aufgeklärten, zivilisierten, patriarchalen, westlichen Gesellschaft der Moderne), die einen wesentlichen Bestandteil der kolonialistischen Politik darstellte.

LEBENS LAUF

Martina Ruhsam ist Tanztheoretikerin, Autorin und Künstlerin. Seit 2016 arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen (im MA-Studiengang Choreographie und Performance). Davor arbeitete sie 7 Jahre lang als freischaffende Choreografin in diversen kollaborativen Konstellationen – vor allem in Wien und Ljubljana. Von 2008 bis 2009 war sie stellvertretende Leiterin des Theoriebereichs im Tanzquartier Wien. 2011 erschien ihre Monografie *Kollaborative Praxis: Choreographie bei Turia + Kant*. Sie war Mitglied der Redaktionskollektive von *Corpus* und *MASKA*. 2021 promovierte Martina Ruhsam an der Justus-Liebig-Universität bei Bojana Kunst. Für ihre Dissertation *Moving Matter. Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien* erhielt sie den Tanzwissenschaftspreis NRW 2021.

SUMMARY

Appropriation as expulsion. Claire Vivianne Sobottke's performance *Velvet* as a feminist practise of becoming unrecognisable

In my lecture I speak about Sobottke's performance *Velvet* that was premiered in 2019 in the frame of the festival *Tanz im August* in HAU (Hebbel am Ufer) in Berlin. Sobottke, a Berlin based artist, is the choreographer of the performance and the only dancer on stage, or rather in the garden, because she performs in a setting of earth, plants and stones in front of a projected jungle. My thesis is that by constantly transforming herself into various monstrous, grotesque, erotic and disturbing figures, Sobottke's dance is a movement of becoming other in her own body, a highly energetic shaking off of any fixed identity

(an *undoing* as defined by Elisabeth Grosz as a becoming *unrecognisable*¹, namely as an emancipatory, feminist project). By analysing three distinct scenes of the performance *Velvet*, I outline three figures of the monstrous.

First Figure of the Monstrous: The Possessed or The Body of the Revenants

In Sobottke's dance the movements of various dancing ancestors are conjured. She has appropriated fragments of Nijinsky's movements as well as Mary Wigman's *Hexentanz (Witch Dance)* and the grotesque dances of Valeska Gert. In addition, famous men who, according to Sobottke, actively worked on the objectification of the female body are among the ghosts that haunt her body: Marcel Duchamp, Gustave Courbet and Jean-Marie Charcot. The choreographer describes *Velvet* as a kind of exorcism. She invites various figures that fascinate *and* bother her into her body in order to keep them at a distance through her own embodiment.

The anarchic movements of this woman dancing barefoot on the earth give the impression that the dancer is *beside herself* or obsessed. She contorts her face, opens her mouth, sticks her tongue out of her mouth, rolls her eyes and, in between, grins and shows the victory sign. The change in facial expressions and gestures is rapid. *Velvet* is an ode to one's own wildness and yet the dancer seems utterly self-determined.

In the interweaving of past and present, a body makes itself heard that is not one and not (only) hers. *Velvet* is a sort of "hauntology" in Derrida's sense – a turning away from the idea of the body as self-identical, still and authentic. However, it is striking that the ghosts that haunt Sobottke's body were all of European origin and thus represent a white, Eurocentric historiography (or choreography of history), which has tended to ignore all other bodies that are *not* white and *not* situated in the West. And so Sobottke's body is also haunted by the legacy of a Eurocentric history and the collective, colonial subconscious of Europeans.

The dancers that Sobottke evokes are representatives of the dance avant-garde, who in different ways embodied the wild, grotesque or ecstatic, who challenged the conventions of dance at their time and were sometimes referred to as witches or played with this attribution themselves. Valeska Gert opened a cabaret called "Hexenküche" ("witches kitchen") in 1948 and titled her third autobiographical book "Ich bin eine Hexe" ("I am a witch"). Gert's dances were provocative in 1920s Berlin because of her grotesque facial expressions, the distorted and twitching movements and their often overtly sexual connotation. Mary Wigman achieved great fame in Europe and America with her solo *Hexentanz (Witch Dance, 2nd version 1926)*, which resembles an invocation of spirits. As a pioneer of *Ausdruckstanz* (expressionist dance), she pushed the boundaries of the possible in dance and insisted that dance could also be ugly.

Velvet is a form of disobedient collaboration between Sobottke and these ancestors, whom she invites into her body and yet who do not determine her movements. I compare her choreographic approach to the act of the suffragette Mary Richardson who in 1914 destroyed the painting *The Rokeby Venus* (painted by Diego Velázquez) with knife stabs. I argue that Sobottke's choreographic method is similar in that it can be regarded as a form of rebellious collaboration² with the undead but that it radically differs in that the focus of Sobottke is not on the act of destruction, but on the transformation of objectifying representations of the female body into a self-determined sexuality. I try to demonstrate this point by showing one scene of the performance *Velvet* in which she first embodies the woman on Gustave Courbet's infamous painting *L'Origine du monde* (1866) and then transforms this embodiment into a scene of female masturbation which is again transformed into a movement (inspired by the dance of the fingers in *Witch Dance*) of feeling or sensing the nonhuman bodies around her: the earth, the plants.

I refer to Silvia Federici's book *Caliban and the witch*³ and her insight that witch prosecution was for a long time barely researched and that it was only as a result of the feminist movement that the persecution of

¹ Cf. Grosz, Elisabeth, *Becoming Undone. Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*, Durham & London: 2011, p. 87.

² Cf. Elkin, Lauren: *Art Monsters. Unruly Bodies in Feminist Art*, London: 2023.

³ Federici, Silvia: *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*, 2021.

witches really became an issue. Feminists identified with the witches and used them as a symbol of female revolt.

Second Figure of the Monstrous: The Woman-animal Body

Sobottke's transformation into a grotesque human-animal hybrid (the naked female body with a bushy white tail) reminds us of Sigmund Freud's second major assault to human narcissism: the Darwinian revolution (that humans descended from animals and remain still animal)¹. With Jeffrey Jerome Cohen I argue that Sobottke violates the too rigid laws of nature, a characteristic he identifies for the monster's body.² Sobottke disturbs dual categories again: After demolishing the binary categories of the dead and the alive (emphasized also by the coexistence of Sobottke and an apparently dead nude female body that is visible behind the bushes in the back of the garden and that resembles herself), she challenges the distinction in human and animal, in culture and nature. Her body is part of nature and yet Sobottke is far from being an essentialist. I refer to Grosz again who proposed that humanities would "not rely on an opposition of self and other, in which the other is always in some way associated with animality or the nonhuman"³. Sobottke's body is part of nature, covered with earth and half-animal, and at the same time it is a product of culture.

Third Figure of the Monstrous: The Savage or the Woman Before/At the Time of Learning Language (ergo: "The Uncivilised")

In one scene there is a multiplication of gazes: The lights in the audience switch on and Sobottke's body is no longer the exclusive object of the spectator's gazes. She looks back. And the spectators look at each other. Still a human-animal hybrid she starts to interact with the audience. This scene is disconcerting because Sobottke only uses sounds in her interaction, as if she were not speaking a language. This figure between a woman before learning language and an ape trying to lure an audience member into her garden, was disturbing for me because it reminded me of the imagination of the so called "uncivilized savage" – as constructed by Western modernists. Watching this scene, I felt monstrous myself, in the midst of a collective of predominantly white, European spectators and I had to think of the delimited areas in colonial exhibitions in modernity, in which the bodies of other cultures, the so-called *uncivilized* or *savage*, had to perform the *Other* of Western culture. What is monstrous here is the spatial division and demarcation of a watching *we* from the bodies of the *others* on display. Sobottke invokes, echoes and then subverts the monstrosity of this spacial order. Unlike the formerly so called *Uncivilised* in colonial exhibitions, the queer figure between woman and animal in *Velvet* has agency and uses it to tear down the boundaries between the *We* and the projection of the distanced *Savage/Other*. The subversive act consists of the *We* and the *Other* leaving their allocated places and entering a shared (pictorial) space. They become a selfie. And in this way the act of subversion also points to the monstrosity of our current culture.

¹ Cf. Grosz, Elisabeth: *Becoming Undone. Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*, Durham/London: 2011, p. 13.

² Cf. Cohen, Jeffrey Jerome: "Monster Culture (Seven Thesis)", in: Cohen, Jeffrey Jerome (ed.): *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis: 1996.

³ Grosz, Elisabeth: *Becoming Undone. Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*, Durham/London: 2011, p. 13.

Prof. Dr. Gerald Siegmund, Justus-Liebig-Universität Gießen
Monstrous Imagination: Denis Diderot and the Body of the Actor
 13.04.2024 // PANEL V // 10.30 – 12.00 Uhr

Monstrous Imagination: Denis Diderot and the Body of the Actor

This contribution to the conference analyses the figure of the monster in Denis Diderot's thoughts on the philosophy of nature and his aesthetic thinking. In his complex and funny Text *D'Alembert's Dream* (1769), Diderot conceives of matter and nature as endlessly mutable, which threatens the identity of the enlightenment's subject of reason. Towards the end of his experimental thinking, the figure of the actor enters the stage. Diderot discusses both his identity and his power in his text *The Paradox of the Actor*, which he began to write in the same year. The actor, so it seems, is himself a shapeless monster that can only assume a temporary form by copying an ideal model of nature. What is at stake in Diderot's thinking, is an actor that does not give his role or character to the audiences. What he gives is the giving of the possibility of reality. The actor in his monstrous dimension is the figure of a poietic giving: of a boundless imagination as a force to change reality.

LEBENS LAUF

Dr. Gerald Siegmund is professor of Applied Theatre Studies here at Justus-Liebig University in Giessen. He studied Theatre, English and French Literature at the Goethe-University in Frankfurt/Main. Between 2005 and 2008 he was assistant professor at the Institute for Theatre Studies at the University Bern, Switzerland. From 2009 to 2011 he was head of the MA programme "Choreography and Performance" at University of Giessen, Germany. Since 2012 he holds the chair for Theatre Studies at Giessen University. He is member of the Dance Research Journal editorial board and editorial member of Forum Modernes Theatre. Between 2012 and 2016, he was president of the German speaking Association for Theatre Studies (GTW). He served on various committees to fund the independent performing arts, including Goethe-Institute and Kulturstiftung des Bundes. His research areas include dance, postdramatic theatre, performance and memory, aesthetics, and the performing arts on the border between theatre, dance and the visual arts. Amongst his recent publications are: Jérôme Bel. *Dance, Theatre, and the Subject* (London: Palgrave Macmillan 2017) and *Theatre- und Tanzperformance. Eine Einführung* (Hamburg. Junius-Verlag, 2020.)

KURZZUSAMMENFASSUNG

Monströse Imagination: Denis Diderots und der Körper des Schauspielers

Der Vortrag fragt nach der Rolle des Monsters als Denkfigur in Denis Diderots naturphilosophischem und ästhetischem Denken. In Diderots Werk tauchen Monster zunächst noch in diesem deistischen Weltbild auf, wo sie entweder als Zusammenbruch der sinnvollen göttlichen Ordnung oder aber als Vertreter einer zweiten Ordnung außerhalb der Zuständigkeit Gottes firmieren.

1. Die Auflösung des vernünftigen Subjekts im Traum

In seinem ebenso komplex verschachtelten wie komischen Text *D'Alemberts Traum* (1769) entwirft Diderot die Vorstellung einer unendlich wandelbaren Materie und Natur, die die Identität des aufgeklärten vernünftigen Subjekts radikal infrage stellt. Das Zusammengesetzte, Vermischte, Unreine und das zufällig Entstandene werden zum Prinzip der organischen und der anorganischen Natur selbst erhoben und machen auch das Selbst zu einer fluiden Angelegenheit. Das erste Gespräch, *Unterhaltung zwischen Diderot und d'Alembert*, entspinnt sich zwischen den Freunden Diderot und dem Enzyklopädisten Jean Baptiste d'Alembert, wobei Diderot d'Alembert seine Theorien über die Natur des Organischen am Beispiel von

d'Alemberts eigener Entstehung unterbreitet. D'Alembert sei nur das zufällige Resultat der Natur, obwohl er seine Identität doch auf eine Kohärenz zurückführen können müsse. Dieses Spanungsverhältnis zwischen Auflösung und Identität macht der Text zum Thema, indem er es nicht nur diskutiert, sondern auch vollzieht. Von Diderots naturphilosophischen Überlegungen nachhaltig verwirrt, träumt d'Alembert in der zweiten Unterredung ungewöhnlich lebhaft von dessen molekularen Theorien, die den Menschen wie die Natur als unendlich wandelbar definieren. Der Verstörung muss derart nachhaltig gewesen sein, dass d'Alemberts Lebensgefährtin, Fräulein von Lespinasse, nach einer durchwachten Nacht an d'Alemberts Bett am nächsten Morgen den Arzt Bordeu herbeiruft, um den noch schlafenden d'Alembert untersuchen zu lassen. Dabei entspinnt sich ein Dialog zwischen Lespinasse und dem Arzt auch über die Mitschriften von d'Alemberts Fieberträumen, die Lespinasse ganz geistesgegenwärtig angefertigt hatte.

2. Die Ordnung der Keimfasern

Im letzten Drittel von *D'Alemberts Traum* versucht Bordeu gänzlich unerwartet und auf merkwürdige Weise Ordnung in das fröhliche monströse Treiben der Natur zu bringen. Das Ende des Traums, gleichsam kurz vor dem Erwachen, stellt einen Bruch im Text dar. Wie Andrew Curran argumentiert hat, widerspricht das, was Bordeu jetzt entwickelt, dem, was er über die prinzipielle Wandelbarkeit der Natur und damit über Monster gesagt hat (Curran 2001: 107). Zusammen mit der Tendenz, die Monster, die er gerade noch heraufbeschworen hat, wieder zu zähmen, taucht zum ersten Mal der Schauspieler im Zusammenhang mit dem Problem der Identität auf. Bordeu entwirft eine spekulative Theorie des psycho-physischen Gleichgewichts im Menschen. Wenn das ganze System kraftvoll ist, dann beherrscht sich der Mann in den größten Gefahren und urteilt kühl. Er müsse bestrebt sein, so Bordeu, "Herr seiner inneren Bewegungen zu werden und dem Ursprung des Bündels seine ganze Macht zu erhalten" (Diderot 1984b: 563). Gelingt ihm das, so ist er mit fünfundvierzig Jahren "ein großer König, ein großer Minister, ein großer Politiker, ein großer Künstler, vor allem ein großer Schauspieler, ein großer Philosoph, Dichter, Musiker oder Arzt. Er ist Herr über sich selbst und seine ganze Umgebung" (Diderot 1984b: 564). Mittelmäßigkeit entsteht also dann, wenn die Empfindsamkeit an der Peripherie des Körpers die Oberhand gewinnt. Ein großer Mann und großer Schauspieler entstehen indessen dann, wenn das Zentrum den Fluss der Emotionen in Zaum hält mit dem Ziel, Leiden und Tod zu überwinden.

3. Der Schauspieler gibt das Geben

Am Ende des Traumes gibt sich eine Verbindung zwischen dem Monster und dem Schauspieler zu erkennen. Der Schauspieler betritt hier zum ersten Mal die naturgeschichtlichen Diskussionen Diderots und zwar an einem zentralen Punkt, der thematisch die *Gespräche mit d'Alembert* mit dem im gleichen Jahr begonnenen Text *Das Paradox über den Schauspieler* verbindet. Der Schauspieler, so will es scheinen, ist selbst ein formloses Monster, das sich nur durch die Nachahmung eines idealen Modells, das Diderot mit einem Gespenst in Verbindung bringt, der Natur temporär eine Form geben kann. Hierbei ist es wichtig zu betonen, dass die Gabe zu geben, von der der Philosoph Phillip Lacoue-Labarthe im Zusammenhang mit Diderots Schauspieler spricht, weder die Figur betrifft, die gegeben wird, noch in spiegelbildlicher Umkehrung das Selbst des Schauspielers, das sich gibt, wenn die Figur verschwindet. Was gegeben wird, ist das Geben selbst: die Kraft, die Energie, die Bewegung, die die Möglichkeit eröffnet überhaupt eine Gestalt annehmen zu können, etwas zu sein, ohne zu sein. Was bei Diderot mit dem Monster mithin auf dem Spiel steht, ist ein Schauspieler, der dem Publikum nicht die Figur, sondern das *Geben zur Herstellung von Wirklichkeit* gibt. Der Schauspieler in seiner monströsen Dimension ist die Figur dieser poetischen Gabe: der Einbildungskraft als Kraft der Veränderbarkeit von Wirklichkeit. Im Gegensatz zu Kant ist bei Diderot die Einbildungskraft eine auf den Körper bezogene. Die monströse Einbildungskraft nimmt ihren Ausgang nicht vom abgeschlossenen gerahmten Bild des Körpers, sondern von dem, was Jacques Lacan den „zerstückelten Körper“ nennt, der sich wie der Körper von Mademoiselle Lespinasse in *D'Alemberts Traum* bis zum Horizont erstreckt.