Florentina Holzingers ‚queer-feministisches Spektakel' und die Onto-Politik des Raums

Georg Döcker

Through her choreographies, Florentina Holzinger has created a unique stage form: 'a queer-feminist spectacle'. As this article outlines, this form is characterised by onto-political spatial interventions in relation to modern discourses and traditions of spectacle representation. While Debord's spectacle theory and modern dance and theatre histories – such as romantic ballet, the drowning Ophelia and the New Woman in the circus – are characterised by an ontological setting of a total, phallocentric space that only recognises the category of 'woman' as 'outside' and 'outside' as 'woman', Holzinger designs a spectacle in the plural sense. This infinite series of queer-feminist bodily practices does not conform to any totality.

Die Raumfrage und das Ganze

Spätestens seit Virginia Woolfs (1882–1941) *A Room of One's Own* (1929) ist die Raumfrage – als Frage nach den materiellen Bedingungen der Produktion von Kunst und Literatur – in ihrer strategischen Bedeutung für die Bestrebungen feministisch-künstlerischer Praxis einsichtig. Unter ihrem Eindruck formuliert sich das Ringen mit phallokratisch bzw. patriarchal geprägten Machtverhältnissen in wie jenseits der Kunst verschiedentlich als Erschließung, Beanspruchung, Erweiterung und Verteidigung von Räumen, auch als neue Grenzziehung von Räumen sowie Problematisierung jener Grenzen, die Räume erst hervorbringen.

In Tanz, Theater und Performance der Gegenwart beansprucht besonders die feministische Choreografin Florentina Holzinger ihren Raum – gemäß einer Logik der Steigerung, die zu immer größeren Bühnenarbeiten mit immer größeren Szenografien und immer größeren Casts führt. Holzinger selbst gibt an, dass besonders seit *TANZ* (2019) „I've moved on to doing really

Georg Döcker: „Florentina Holzingers ‚queer-feministisches Spektakel' und die Onto-Politik des Raums", in: Micha Braun/Veronika Darian/Melanie Gruß/Patrick Primavesi/Ingo Rekatzky/Janine Schulze-Fellmann/Torben Schleiner/Lydia Wilinski (Hg.): *Offene Räume. Theaterwissenschaftliche Perspektiven* (*PERFORMING ARTS Books*, Band 1), Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 243–248. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26192 (CC BY-SA 4.0)

big ensemble pieces and opera works“[1]. So bietet *Ophelia's Got Talent* (2023) einen in den Bühnenboden eingefassten Swimmingpool, ein überlebensgroßes Aquarium für mehrere Taucherinnen* und obendrein einen Rettungshubschrauber auf, während *Sancta* (2024) neben Opernchor und Orchester ein Team von insgesamt 24 Performerinnen* zählt.[2] Das maximalistische Element lässt die Tanz- und Theaterkritik gerne von einem Spektakel sprechen, genauso wie Holzingers Rückgriff auf Elemente der modernen Spektakelkultur, etwa auf Sideshow-Nummern, Grand Guignol, Zaubertricks oder auch fliegende Körper, die nicht ungleich mancher Ballett-Spektakel des 19. Jahrhunderts an Drahtseilen im Raum schweben.[3] Die Wissenschaft spricht ebenfalls vom Spektakulären bei Holzinger: so haben manche Analysen Holzingers Einsatz von Akrobatik und Illusion als Instrumente einer spektakulären Formsprache hervorgehoben, die im Zeichen einer queer-feministischen Körperpolitik, weil Erweiterung der Darstellungsweisen nicht-männlicher Körper, steht.[4] Unbearbeitet ist jedoch die Bedeutung der Onto-Politik des Raums für das, was wir Holzingers ‚queer-feministisches Spektakel' nennen können, bzw. die Frage des Spektakels als räumlichem, politischem und gender-spezifischem Zusammenhang von Totalität und Außen. Wenn ich zur Skizzierung dieses Zusammenhangs nicht im Detail auf eine bestimmte Aufführung von Holzinger eingehe, sondern von ihrem Ansatz ‚im Ganzen' spreche, dann genau deshalb, weil in ihrer Arbeit ‚das Ganze' – oder wiederum das Totale und sein Außen – auf dem Spiel steht.

Zur Debord'schen Signatur des Spektakels

Wie von anderen verschiedentlich bemerkt[5] hat der Spektakelbegriff in den Kunst- und Geisteswissenschaften jüngst eine Renaissance erfahren, wobei

1 Florentina Holzinger: „‚There's Some Bloody Stuff There'", Interview von Madeleine Seidel, in: *Interview Magazine*, 11.2.2025, https://www.interviewmagazine.com/culture/behind-the-scenes-of-choreographer-florentina-holzinger-tanz (16.10.2025).

2 Holzinger setzt in ihren Arbeiten durchgehend auf einen Cast von Personen, die sich als weiblich oder nicht-binär begreifen oder jegliche Gender- und Geschlechter-Festlegung zurückweisen. Ich schreibe von „Performerinnen*" oder, wie in diesem Fall, auch von „Taucherinnen*", um mit dem nachgestellten Sternchen auf ein offenes und inklusives Verständnis der Kategorie Frau hinzuweisen. Alternativ schreibe ich auch von einem nicht-männlichen Cast. Wichtig ist der Unterscheid zum Begriff „Performer:innen", der sowohl männliche als auch weibliche Performer beschreibt, während „Performerinnen*" auf Personen verweist, die sich nicht als männlich begreifen, wenn auch nicht notwendigerweise als (cis-)weiblich.

3 Vgl. pars pro toto: Helmut Ploebst: „Florentina's Got Talent", in: *Tanz/Dance*, 19.12.2022, https://tanz.dance/florentinas-got-talent-premium/ (16.10.2025).

4 Vgl. Johanna Hörmann: *Der Satyr in Theater und Tanz. Historische Kontexte und Aktualisierung einer marginalisierten Figur*, Bielefeld: transcript, 2025, 163–174; Gerald Siegmund: „Triumph der Illusion", in: Theater heute, (2020), 1, 36.

5 Vgl. Simon Frisch/Elisabeth Fritz/Rita Rieger (Hg.): *Spektakel als ästhetische Kategorie. Theorien und Praktiken*, München: Fink, 2018. Für die Theaterwissenschaft: Kati Röttger: „Historiografie des Spektakels", in: *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, hg. v. Benjamin Wihstutz/Benjamin Hoesch, Bielefeld: transcript, 2020, 133–156.

ich dem Theaterwissenschaftler Ulf Otto zustimme, dass das Spektakel nur um den zu hohen Preis der Etablierung eines ahistorischen „positivistischen Fachterminus" von seinen streithaften modernen Assoziationen, insbesondere Kulturpessimismus und Theatralitätsfeindlichkeit, gereinigt werden kann.[6] Zweifellos steht mit der Wiederaufnahme des Spektakelbegriffs dessen Debord'sche Signatur zur Debatte, die ich für meine Zwecke – wenn auch nur sehr selektiv – zitieren möchte, weil sie wie keine andere das Spektakuläre mit dem Totalen identifiziert.

Besonders der späte Guy Debord (1931–1994) der *Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels* (1988) pflegt einen konspiratorischen Diskurs,[7] der das Spektakel als Totalisierung des sozialen Zusammenhangs anklagt. Produktion, Wahrnehmung, sogar Gedächtnis und Zukunft werden vom Spektakel allumfassend beherrscht: „Le gouvernement du spectacle, qui à présent détient tous les moyens de falsifier l'ensemble de la production aussi bien que de la perception, est maître absolu des souvenirs comme il est maître incontrôlé des projets qui façonnent le plus lointain avenir. Il règne seul partout".[8] Die Möglichkeitsbedingung von Veränderung ist alleine in der dialektischen Selbstunterwanderung des Spektakels angezeigt, wie an der fortschreitenden Überwachung ersichtlich: „La surveillance pourrait être beaucoup plus dangereuse si elle n'avait été poussée, sur le chemin du contrôle absolu de tous, jusqu'à un point où elle rencontre des difficultés venues de ses propres progrès."[9] Was Deklarationen wie diese kennzeichnet, ist die Beschwörung des Spektakels als einem alles und alle vollständig unterwerfenden Herrschaftszusammenhang, einer Totalität ohne Außen.

Allerdings beinhaltet schon der erste Satz der *Gesellschaft des Spektakels* (1967) einen impliziten Einwand, und zwar in der seltenen Behauptung eines Plurals: „Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation."[10] Sicherlich formuliert sich hier das zentrale Motiv der to-

6 Ulf Otto: „Die Verachtung des Spektakels", in: *Spektakel als ästhetische Kategorie. Theorien und Praktiken*, hg. v. Simon Frisch/Elisabeth Fritz/Rita Rieger, München: Fink, 2018, 35–49, hier 35.

7 Zum Konspiratorischen bei Debord vgl. Mehdi Belhai Kacem: *Artaud et la théorie du complot*, Éditions Tristram, 2015, 30–32.

8 Guy Debord: *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris: Gérard Lébovici, 1988. Übers. in ders.: *Die Gesellschaft des Spektakels*, gefolgt von: *Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels*, übers. v. Jean-Jacques Raspaud/Wolfgang Kukulies, Berlin: Tiamat, 1996, Paragraph IV: „Die Regierung des Spektakels, die nunmehr über alle Mittel zur Fälschung der gesamten Produktion, sowie der gesamten Wahrnehmung verfügt, ist zum absoluten Herrn über die Erinnerung geworden, wie auch zum unkontrollierten Herrn über die Pläne und Vorhaben, die der fernsten Zukunft Form gibt. Allenthalben regiert es allein […]."

9 Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, SS, Paragraph XXX: „Die Überwachung könnte weitaus gefährlicher sein, triebe man sie nicht auf dem Wege der absoluten Kontrolle aller zu einem Punkt, an dem sie auf Schwierigkeiten trifft, die ihr aus ihren eigenen Fortschritten erwachsen."

10 Guy Debord: *La société du spectacle*, Paris: Buchet-Castel, 1967, Paragraph, Hervorh. im Orig.: „Das ganze Leben der Gesellschaften, in welchen die modernen Produktionsbedingungen herrschen, erscheint als eine ungeheure Sammlung von *Spektakeln*. Alles, was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen."

talen Repräsentation, die nicht bloß als Herrschaft der Bilder, sondern im Marx'schen Sinn als soziale Relation wirkt. Mindestens genauso beachtenswert ist jedoch, dass der Debord'sche Diskurs zum Spektakel seinen Ausgang nicht in der Veranschlagung ‚eines', sondern ‚vieler' Spektakel nimmt, einer immensen Akkumulation von Spektakeln. Die Erwähnung des Spektakels im Plural – bei Debord sonst nur an einer anderen, weniger relevanten Stelle zu finden – erlaubt die Frage, ob sich die vielen Spektakel tatsächlich zu einer Totalität formieren lassen oder nicht viel eher von einer Mannigfaltigkeit, womöglich einer Unendlichkeit an Formen künden, die ihrer Totalisierung fliehen. So ist dem Spektakel, wie ich meine, von Anfang an eine Spannung von Totalität und Unendlichkeit eingeschrieben.

Dass Debord an keiner Stelle seines Diskurses zum Spektakel prominent auf den Komplex von *gender/sex/sexuality* zu sprechen kommt, weist ihn als vulgären Dialektiker mit mangelnder Intuition in Sachen Begehren aus, lehrt doch die ebenso in der Tradition von Hegel stehende Lacan'sche Psychoanalyse, dass das totale Prinzip des Vaters bzw. die phallische Struktur des Symbolischen stets von der Kategorie der Frau als dem *pas-toute*, dem Nicht-Alles oder Nicht-Ganzen durchzogen ist.[11] Das Totale gründet auf seinem unendlichen Außen – ein Bezug, der sich als Ontologie des Begehrens und der Geschlechter artikuliert. Anders gewendet: Debords Schweigen zu *gender/sex/sexuality* führt performativ das Nicht-Alles als konstitutives Außen des totalen Spektakels auf.

Ohne an dieser Stelle näher darauf eingehen zu können lässt sich anmerken, dass die psychoanalytisch informierte Philosophie genauso wie anti-psychoanalytisch und immanenzphilosophisch ausgerichtete Ansätze den ontopolitischen Antagonismus von *gender/sex/sexuality* vielfach in der Spannung von Totalem und Unendlichem verorten, was sich zudem in feministischer, queer- und trans-Theorie niederschlägt. Ob Luce Irigaray[12], Hélène Cixous[13] und Alenka Zupančič[14], Gilles Deleuze/Félix Guattari[15], Paul B. Preciado[16] oder Susan Stryker[17], sie und andere identifizieren das nicht-männliche Prinzip – freilich je unterschiedlich – mit dem Unendlichen, das sich als Unmöglichkeit, Möglichkeitsbedingung oder Virtualität in jede scheinbar totale politische und Begehrens-Ordnung der Geschlechter einschreibt. Mein vorwiegendes Interesse in diesem Text betrifft jedoch, wie Florentina Holzinger im Theater auf den Zusammenhang von Spektakel, Totalität und Unendlichkeit eingeht.

11 Jacques Lacan: *Le séminaire, Livre XX, Encore, 1972–1973*, Paris: Éditions du Seuil, 1975.

12 Luce Irigaray: *Ce Sexe qui n'en est pas un*, Paris: Éditions de Minuit, 1985.

13 Hélène Cixous: *Le rire de la Méduse*, Paris: Gallimard, 2024 (1975).

14 Alenka Zupančič: *What is Sex?*, Cambridge, MA: MIT Press, 2017.

15 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Mille plateaux*, Paris: Éditions de Minuit, 1980.

16 Paul B. Preciado: *Testo Junkie*, übers. v. Bruce Benderson, New York, NY: Feminist Press, 2013.

17 Susan Stryker: *When Monsers Speak*, hg. v. McKenzie Wark, Durham, NC: Duke UP, 2024.

Es ist alles andere als ein Zufall, dass Holzinger bei ihrem Rückgriff auf Zirkus, Sideshows und Ballett auf einen rein nicht-männlichen Cast setzt. Schon um die Wende zum 20. Jahrhundert gab es im Zirkus Bestrebungen, athletische, weiblich gelesene Künstlerinnen – damals als starke Neue Frauen angepriesen – ohne männlich lesbaren Counterpart auftreten zu lassen, genauso wie männlich gelesene Tänzer im romantischen Ballett mitunter nur als störend galten.[18] Freilich ging der Zug zum nur weiblichen Bühnenkörper besonders in Spektakelformen wie dem romantischen Ballett vorwiegend vom männlichen, heterosexuellen Blick aus, der sein masturbatorisches Vergnügen nicht durch den Auftritt von Körpern des eigenen Geschlechts frustriert sehen wollte. In einer produktionsästhetisch gestützten Klammer sollten männliche Choreografen weibliche Körper für den bürgerlich-männlichen Zuschauer inszenieren, was der Einrichtung eines transaktionellen Begehrens- und Repräsentationsapparats entspricht, dessen phallische Totalität endlos um die Vorstellung der Frau als libidinösem Fluchtpunkt kreist.

Florentina Holzinger greift diesen Apparat auf und transformiert ihn. Sie und ihre Mitstreiterinnen* treten ohne männlich identifizierte Performer und typischerweise nackt auf, aber nicht um dem Begehren des *male gaze* zu entsprechen, sondern um dem Publikum explizit die Darstellungs- und Bewegungsmöglichkeiten des nicht-männlichen Körpers diesseits seiner phallokratischen Einhegung vorzuführen. Genau genommen bedient sich Holzinger der Erzeugnisse großer Tanz- und Theatermeister – in *Agon* (2014) und Apollon (2017) bei George Balanchine (1904–1983), in *Ophelia's Got Talent* bei William Shakespeare (1564–1616) – sowie phallokratisch besetzter Narrative, Körperregime und Kulturzusammenhänge, um ihnen auf eklektische Weise einzelne Funktionselemente zu entreißen, die einem queer-feministischen Gebrauch des Körpers zugeführt werden – vom nekrophil aufgeladenen Bild der ertrinkenden Ophelia,[19] das in *Ophelia's Got Talent* eine virtuose Praxis des gestellten Ertrinkens inspiriert, bis zum misogynen Hexenmotiv aus *La Sylphide* (1832) von Jean-Madeleine Schneitzhoeffer (1785–1852), das in *TANZ* affirmativ zur matriarchalen Praxis von Fürsorge und Zusammenhalt umgedeutet wird.

Anna Leon spricht deshalb in Bezug auf *TANZ* von einem situationistischen *détournement* des romantischen Ballett-Spektakels,[20] und in der Tat verfolgt Holzinger in all ihren Arbeiten weder die Kritik noch die Dekonstruktion

18 Vgl. Janet M. Davis: „Respectable Female Nudity", in: *The Circus Studies Reader*, hg. v. Peta Tait/Katie Lavers, London: Routledge, 2016, 173–197; Susan Leigh Foster: „The Ballerina's Phallic Pointe", in: *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*, hg. v. dies., London: Routledge, 1996, 1–26. Auch die weiteren Ausführungen dieses Absatzes beziehen sich auf Foster.

19 Vgl. Valerie Traub: *Desire and Anxiety. Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*, London: Routledge, 2014 (1992), 25–49.

20 Vgl. Anna Leon: „Reverse-Engineering the Sylph", in: *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*, 26 (2023), 23–43. https://doi.org/10.26650/iukad.2023.qe00002

patriarchaler Spektakelordnungen,[21] sondern lässt ihnen gegenüber Ekel wie Faszination zu, um sich ihrer selektiv zu bedienen. Über *TANZ* sagt sie: „Wie kann ein Ballett-Unterricht als Training verstanden werden, das nicht gegen den Körper arbeitet, sondern für eine*n nützlich ist?“[22] Entscheidend ist dabei, dass Holzinger nicht etwa historisch als niedrig angesehene, populäre Spektakelformen wie Zirkus, Akrobatik oder Slapstick einsetzt, um hohe, bürgerliche Spektakel wie das romantische Ballett zu profanieren oder umgekehrt erstere in den Rang von letzteren zu erheben,[23] sondern dass sie deshalb und gleichzeitig auf all diese unterschiedlichen Formen setzt, weil sie diese ohne jede Hierarchie und ohne totalisierende Rahmung als ‚Ansammlung von Spektakeln im Plural‘ inszeniert, um es mit und zugleich gegen Debord zu sagen. Holzingers queer-feministisches Spektakel mit seinem Nebeneinander von Fitness, Sideshow-Nummern, Splatter und neoklassischem Ballett (*Apollon*), mit seinem Austesten von Hürdenlauf, Motocross, Timbersports oder Bewegungsansätzen des modernen wie zeitgenössischen Tanzes (*A Divine Comedy*, 2021), mit seinen zahllosen anderen Darstellungs- und Körperpraktiken ergibt eine offene Serie der Addition, die sich keinem totalen Prinzip fügt, sondern je singuläre wie unendliche Ausdrucksweisen anzeigt, weshalb auch der Eindruck entstehen kann und soll, dass Holzinger „alles Mögliche wild durcheinander zitier[t]“[24].

Wenn dieser künstlerische Ansatz ambivalent bleibt, dann weil Holzingers Zugriff auf die Geschichte phallokratischer Repräsentation in und auch jenseits der Kunst in gewisser Weise eine repräsentative Logik reproduziert, und zwar weil bei ihr *La Sylphide* für das ganze romantische Ballett, Balanchine für das ganze neoklassische Ballett, Shakespeare für das Theater per se einstehen muss, und so weiter. Damit ist eine strategische Totalisierung markiert, die am Ende doch eng mit Debord verwandt ist, weil es immer um ‚das Ganze‘ gehen soll.

21 Zu Holzinger als vermeintlich dekonstruktiv verfahrender Choreografin vgl. Johanna Zorn: „Nun hören die Musen. Florentina Holzingers performative Aneignung des männlichen Musengottes“, in: *Feministische Studien*, 38 (2020), 2, 239–255.

22 Florentina Holzinger: „‚Auch Nacktheit ist ein Kostüm‘“, Interview von Clementine Engler, in: *An.schläge*, VII (2022), https://anschlaege.at/auch-nacktheit-ist-ein-kostuem/ (16.10.2025).

23 Vgl. dazu auch Anna Leons überzeugendes Argument in: Anna Leon: „Sirens take the stage“, in: *E-tcetera,* 2.12.2024, https://e-tcetera.be/sirens-take-the-stage/ (16.10.2025).

24 Zu Florentina Holzingers „Ophelia’s Got Talent“ siehe Evelyn Annuß: „Liquid Queering“, in: *TQW Magazin*, 24.4.2023, https://tqw.at/blog/liquid-queering/ (16.10.2025).