

Theater zwischen Reproduktion und Transgression körperbasierter Humandifferenzierungen

Das Theater ist eine paradoxe Institution. Hinsichtlich ihrer öffentlichen Außenseite – der Aufführungen und ihrer Rezeption – ist sie durch ein künstlerisches Programm der *Differenzumschreibung* gekennzeichnet, das sich diametral gegen lebensweltliche Einschreibungen richtet, indem es ausgebildeten Schauspieler/innen temporäre Selbstverwandlungen ermöglicht, die sie dem Publikum vor Augen führen. Hier wird nicht festgestellt, was man ist, sondern dargestellt, was man selbst nicht ist. Man kann dann als jemand anderer wahrgenommen werden und auch sich selbst so erleben. Dabei helfen neben der Ausbildung und den Mitspieler/innen Kostümierung und Maske, die lebensweltlichen Zugehörigkeiten der Darsteller/innen vorübergehend außer Kraft zu setzen und zu überlagern, insofern ›ungeschehen zu machen‹.

Jedoch hat das Programm der Differenzumschreibung eine institutionelle Kehrseite. Es gerät in Spannung mit einem latenten Konkurrenzprogramm der Infrastruktur von Theater – bestehend aus Schauspielschulen, Künstlervermittlungen, Theaterhäusern und Zuschauer/innen –, das besonders beim Casting von Ensembles wirksam ist: der *Typenreproduktion*. Für bestimmte Berufe, darunter die Schauspielerei, gilt eben nicht, was die Professionssoziologie sonst im Bereich der Erwerbsarbeit feststellt: weitgehende Indifferenz gegenüber Personenmerkmalen zugunsten von Leistung (Heintz, 2008). Von daher kann Theater, anders als ein kapitalistischer Betrieb, auf Geschlechter oder ›Rassen‹ als menschliches Ausgangsmaterial noch weniger verzichten als auf Könige und Gewaltherrscher als Figuren. Damit ist für das Theater ein paradoxales Spannungsverhältnis zwischen der Transgression und der Reproduktion körperbasierter Humandifferenzierungen umrissen, das ich im Folgenden genauer beschreiben und bestimmen möchte.¹

1 Seit 2013 erforsche ich gemeinsam mit Hanna Voss und Ellen Koban dieses Spannungsverhältnis im Rahmen eines Projekts der Forschergruppe Undoing Differences. Zu ersten Ergebnissen unserer Untersuchungen vgl. Kreuder, 2013, 2014, 2016, 2017, Voss, 2014b, 2016a, 2016b, 2017 i.E., Koban, 2014, 2015, 2016a, 2017; Kreuder, Koban & Voss, 2017. Ich danke Hanna Voss und Ellen Koban für die intensiven Diskussionen und die konstruktiven Rückmeldungen zu diesem Artikel.

Über die »kontextuelle Kontingenz« (Heintz & Nadai, 1998, S. 88) von Humandifferenzierungen in der oft fokussierten Situation der Aufführung hinaus möchte ich in diesem Beitrag diejenigen »Bedingungskonstellationen« aufzeigen, unter denen Humandifferenzierungen bei der Produktion von Kunst und Künstler/innen im skizzierten Praxiskomplex überwunden und hervorgebracht werden (Voss, 2017).

Zu diesem Zweck erscheint eine Erweiterung des theaterwissenschaftlichen Methodenrepertoires um eine soziologisch ausgerichtete Differenzierungsforschung zukunftssträftig. Zwar sind öffentliche Außenseite und *Infrastruktur* von Theater grundsätzlich als getrennte Bereiche zu betrachten, jedoch kann die Erforschung der verhältnismäßig flüchtigen Realisierung von Humandifferenzierungen auf der Theaterbühne – etwa im für das Fach Theaterwissenschaft konstitutiven Bereich der Aufführungsanalyse – auch nicht von deren Erhärtung in der Parallelwelt einer dauerhaften sozialen Einheit vollkommen absehen: dem Theater als Organisation und der auf sie bezogenen Netzwerke und Märkte.

Um ästhetische und gesellschaftlich-politische Verhältnisse zusammenzudenken, stelle ich zunächst im ersten Teil dieses Aufsatzes die infrastrukturelle Seite von Theater vor und dieser direkt anschließend im zweiten seine öffentliche Außenseite gegenüber. Im dritten Teil gehe ich wiederum von der zuvor thematischen performativen Realisierung von Humandifferenzierung aus, um deren sukzessive Härtung in den anderen kulturellen Aggregatzuständen von Theater zu zeigen. Nach dem Vorbild der barocken Theatermetaphorik von der Welt als Bühne und von Schein und Sein durchschreite ich hierbei unterschiedliche Rahmen (Goffman, 1977) von Theater von der Vorderbühne über verschiedene Hinterbühnenbereiche bis hin zu deren institutionellen Hintergrundstrukturen. Dabei wird sich – wie bei der Sinn(en)fälligkeit einer barocken Kulissenbühne – das, was vor der Bühne in den Augen der Zuschauer/innen als glänzende Augentäuschung der *Transgression* des Alltagslebens in Form einer monumentalen, märchenhaften Palastarchitektur erscheint, hinter der Bühne als billige *Reproduktion* aus parallel gestaffelten Holzplatten erweisen, die lediglich mit schön bemalter Leinwand bespannt sind.

1. Die Infrastruktur von Theater

Die Institution des deutschen Sprechtheaters, welche sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts vor dem ideengeschichtlichen Hintergrund eines bürgerlichen und nationalen Theaters zu formieren begann, wird heute von einer Vielzahl an Organisationen und individuellen Akteur/-innen alltäglich re/produziert.

Unter diesen Organisationen nehmen die derzeit 142 in öffentlicher Trägerschaft befindlichen Stadt-, Staats- und Landestheater (Theaterhäuser) eine zentrale Rolle ein. Das deutsche Sprechtheater wird heute somit im Wesentlichen durch das sich seit dem Anbruch der Weimarer Republik entwickelnde »Stadttheatersystem« getragen (Balme, 2010), welches überwiegend aus öffentlichen Geldern finanziert wird. Im Zentrum des diese Institution alltäglich re/produzierenden Praxiskomplexes steht die Produktion und Rezeption von Theaterkunst. Als wichtigste »Rohstoffe« werden hierzu Menschen benötigt, die über das schauspielerische Handwerk verfügen und dementsprechend in Schauspielschulen qualifiziert werden.

Neben einem schwer überschaubaren Feld an privaten mehr oder weniger verstetigten und professionalisierten Ausbildungsstätten gibt es im deutschsprachigen Raum derzeit 21 staatliche und dementsprechend angesehene Schauspiel(hoch)schulen. Diese nehmen jedes Jahr durchschnittlich jeweils rund zehn Personen auf, welche gemeinsam eine »Klasse« bilden. Grundlage hierfür ist angesichts eines großen Bewerberkreises ein strenges mehrtägiges Aufnahmeverfahren, das sich in der Regel in drei »Runden« vollzieht. Mit der Auswahl betraut sind zumeist die später auch für die größtenteils vierjährige Ausbildung Verantwortlichen, insbesondere Schauspiellehrer/innen und Sprecherzieher/innen. Von Beginn des letzten Studien- bzw. Ausbildungsjahres an präsentieren sich die angehenden Schauspieler/innen dann zunächst im Rahmen der »Intendantenvorsprechen« potentiellen Arbeitgeber/innen sowie insbesondere im Rahmen der seit 2012 alljährlich im November parallel in Berlin, München und Neuss fünftägig stattfindenden »Zentralen Absolvierungsvorspiele« (siehe Abb. 1: 1).

Nach der Ausbildung helfen professionalisierte Künstlervermittlungen dabei, das Angebot an Schauspieler/innen und die diesbezügliche Nachfrage der einzelnen Theaterhäuser zur Passung zu bringen. In Deutschland gibt es derzeit eine gewerbliche Branche von rund 300 privaten Schauspielagenturen, welche sich nach der Auflösung des Monopols der heutigen Bundesagentur für Arbeit bezüglich der Vermittlung von Schauspieler/innen im Jahre 1994 rasch entwickelt hat. Durchschnittlich beraten und vertreten diese Agenturen zwischen 20 und 30 Schauspieler/innen in allen beruflichen Belangen, wobei bei erfolgreichem Vertragsschluss sowohl für die vertretenen Schauspieler/innen als auch für die zukünftigen Arbeitgeber/innen Vermittlungsgebühren anfallen. Im Gegensatz dazu wird das parallel weiter existierende staatliche Vermittlungsangebot der Zentralen Auslands- und Fachvermittlung der Bundesagentur für Arbeit (kurz: ZAV) komplett aus Beiträgen der Arbeitslosenversicherung finanziert, weshalb sowie aufgrund etablierter Netzwerke die Bedeutung der ZAV besonders im Anfängerbereich nach wie vor groß ist. Derzeit sind hier im Bereich Schauspiel/Bühne insge-

samt rund 15 Personen an sechs Standorten in Deutschland mit der Vermittlung der rund 9000 vertretenen Schauspieler/innen betraut (II). Die öffentlichen Theater in Deutschland sind entweder als Ein- oder Mehrspartenhäuser organisiert und beherbergen daher in unterschiedlicher Kombination die klassischen Sparten Sprech-, Tanz- und Musiktheater (sowie teilweise die relativ neue Sparte des Kinder- und Jugendtheaters). Derzeit haben von den 142 öffentlichen Theatern nur 119 ein eigenes Schauspielensemble, welches mindestens eine(n), maximal 50 und durchschnittlich knapp 19 Schauspieler/innen umfasst (Deutscher Bühnenverein, 2015, S. 115–135). Für die Auswahl und Einstellung von Schauspieler/innen für eine oder mehrere Spielzeiten auf Basis des »Normalvertrages« (dem »NV Bühne«) sind in der Regel die Intendanz, die Schauspieldirektion, die Mitarbeiter/innen der Dramaturgie und teilweise auch der Regie im Bereich Schauspiel des jeweiligen Hauses verantwortlich. Während im Fall eines Wechsels der Intendanz meistens ein gesamtes Ensemble neu gebildet werden muss, sind alljährlich nur einzelne Stellen neu zu besetzen.

Hinsichtlich der Kunstproduktion auf der Ebene der einzelnen (»öffentlichen«) Theaterhäuser sind dann vier nacheinander, teilweise aber auch gleichzeitig ablaufende Phasen zu unterscheiden (III): Auf der Basis der Zusammenstellung eines Spielzeitensembles (1) werden unter eventueller Ergänzung von Gastschauspieler/innen Produktionsensembles gebildet (2), welche gemeinsam die jeweilige Probenarbeit bestreiten und dabei zu Erprober/innen von Figuren werden (3); in deren Erscheinungsform begegnen sie dann in der sich anschließenden Aufführungsserie einem je konkreten Publikum (4). Diese verschiedenen Phasen der Produktion sind jedoch auf zweierlei Weise bereits immer mehr oder minder mit der Rezeption von Theaterkunst verknüpft (IV): zum einen durch die tatsächliche öffentliche Wahrnehmung der jeweiligen Aktivitäten durch professionelle und nicht-professionelle Zuschauer/innen, zum anderen durch die Imagination des Zuschauerblicks als »Vorwegnahme der Blicke der Anderen« auf Seiten der produzierenden Akteur/-innen und der dementsprechenden Ausrichtung von Entscheidungen.

Der beschriebene Praxiskomplex bringt »Kunstwerke« und »Künstler/-innen« hervor. Während die Ausbildung in einer Schauspielschule (1) für diese »Künstlerproduktion« den Grundstein legt, stellen die Vermittlung (II), die Einstellung, Besetzung, Proben- und Aufführungsarbeit an einem Theaterhaus (III) sowie die öffentliche Wahrnehmung und Begutachtung dieser Aktivitäten (IV) einen prinzipiell kontingenten, iterativen Prozess dar.

Die skizzierte Struktur des Praxiskomplexes inklusive der Erkenntnis, welche Organisationen und individuellen Akteur/innen überhaupt daran beteiligt sind, stellt selbst ein Ergebnis der gemeinsamen Projektarbeit dar und hat sich parallel zur Arbeit im Feld und am Material entwi-



Abb. 1: Die Institution Theater und der sie re/produzierende Praxiskomplex (Voss, 2016a)

ckelt. Die empirische Erforschung des Theaters als institutionalisierter Praxiskomplex stellt zum jetzigen Zeitpunkt ein starkes Desiderat theaterwissenschaftlicher Forschung dar. Ergänzend zu den Befunden dieses Artikels (vgl. 3.2) sind an dieser Stelle daher erste Publikationen hervorzuheben, die sich dem aus einer differenzierungstheoretischen Perspektive widmen. So hat Hanna Voss einerseits den Übergang vom Studium in den Beruf anhand der »Zentralen Absolventenvorspiele« mit Fokus auf Ethnizität bzw. »Rasse« analysiert und andererseits die gegenwärtigen Praktiken der ZAV-Vermittler/innen unter Berücksichtigung der historisch gewandelten Funktion des Künstlervermittlungswesens. Als erkenntnisreich und disziplinär anschlussfähig hat sich dabei insbesondere die organisations- und institutionentheoretische Perspektivierung des Praxiskomplexes als »organisationales Feld« erwiesen (Voss, 2016c, 2017, i.E.). Die Zusammenstellung von Spielzeitensembles wurde dagegen von Ellen Koban mit Fokus auf Geschlecht und die zeitgenössische Fortschreibung des historischen Rollenfachsystems untersucht (Koban, 2017). Außerdem hat Stefanie Husel einen methodischen Ansatz zu einer sozialwissenschaftlich fundierten Zuschauerforschung unter dezidierter Aufgabe fachtraditioneller »idealisierte Betrachterperspektiven« vorgelegt (Husel, 2014). Die zu überwindende, bislang nahezu vollständige Ausblendung der institutionellen Bedingungskonstellationen von Thea-

ter ist auf die persistente Fortschreibung eines das Fach Theaterwissen-
schaft begründenden Diskurses zurückzuführen, der angesichts einer als
krisenhaft erfahrenen Moderne in den 1920er Jahren Theaterkunst als
Heterotopie nobilitierte (Kirschstein, 2007; Kreuder, 2017).

2. Die öffentliche Außenseite von Theater

Im Gegensatz zum inneren Wirken der Institution konstituiert sich die
äußere Wirkung des Theaters durch seine spezifische Form der Auffüh-
rung von Kultur (2.1), die auf den besonderen Leistungen des Thea-
ter-Rahmens (2.2) und dem damit einhergehenden Transgressionsver-
sprechen des Theaters (2.3) beruht.

2.1 Theater und die Performativität von Kultur

Im Gegensatz zu zahlreichen anderen Institutionen, die auf der Basis
sprachlicher Strukturen, schriftgelehrter Spezialdiskurse oder populärer
Diskurse Humandifferenzierung praktizieren, wird diese im Theater vor
allem mittels situierter Praktiken des Körpers und seines Umgangs mit
Dingen thematisch. Seit der Institutionalisierung von Theater im Euro-
pa des 18. Jahrhunderts entwickelten Theaterkünstler unterschiedliche
Praktiken der Darstellungskunst, die bedeutsame Felder der Aushand-
lung von Identität konstituieren. Bekannte Beispiele hierfür sind die
künstlerische Vorahmung von gesellschaftlichem Habitus und Gefühls-
ausdruck der bürgerlichen Klasse in Aufführungen der Trauerspiele
Lessings und Schillers und deren karnevalistisch-komische Inversion im
Volkstheater des 18. Jahrhunderts (Kreuder, 2010). Theater ist damit ein
wesentlicher Teil von *cultural performances*. Der Ethnologe Milton Sin-
ger bezeichnet mit diesem Begriff soziale Veranstaltungen, in denen Kul-
tur im Rahmen konkreter beobachtbarer Einheiten mit klar definierter
Zeitspanne, Anfang und Ende, organisiertem Programm von Aktivitä-
ten, einer bestimmten Anzahl von Akteur/-innen und Zuschauer/-innen
sowie konkretem Ort und Anlass (zum Beispiel Hochzeiten, Tempelfes-
ten, Konzerten) zur Aufführung gebracht wird. Dabei stellt sich Kultur
hinsichtlich Selbstbild und Selbstverständnis der Gemeinschaft vor sich
selbst und vor anderen dar (Singer, 1959).

Der bedeutende Anteil von Theater an *cultural performances* wird
evident in der Konvergenz von Theater- und Kulturwissenschaft bei der
Interpretation kultureller Praktiken. So wendet der Ethnologe Victor
Turner bei der Interpretation kultureller Praktiken mit Erfolg Theater-
vokabular an, indem er die Ausführenden von *cultural performances*
wie Schauspieler/innen beschreibt, die Rollen und Skripte spielen, im-

provisieren, interpretieren und repräsentieren (Turner, 1986). Turners Methode weist damit einen Weg, Kultur von ihrem verkörperten Wissen her zu begreifen. Dem ostentativen Körpergebrauch von Einzelnen und Gruppen eignet eine gewisse rhetorische *agency*, Interpretationen ihrer jeweiligen Identitäten, Interessen und Bedürfnisse darzustellen. In vergleichbarer Weise sieht der Soziologe Erving Goffman die Auslegung von alltäglichen Situationen zwischenmenschlicher Interaktion durch soziale Akteur/innen und ihre Praktiken bestimmt, deren dominantes Merkmal oder/und diskursiv zugeschriebenes Attribut die Selbstdarstellung ist (Goffman, 1969). Goffmans zu heuristischen Zwecken angewandte Theatermetaphorik (›Darsteller‹, ›Zuschauer‹, ›Schauspiel‹, ›Rolle‹, ›Maske‹) bezeichnet über das Spiel sozialer Rollen hinaus die menschliche Fähigkeit, in face-to-face-Kommunikation die eigene Selbstdarstellung mit der künstlerischen Praxis des Theaters zu verbinden: Produkt dieser »Alltagskunst« ist die kommunikative Ausstellung von allseitigen Bewegungen/Äußerungen des Körpers bzw. seines Umgangs mit Dingen, die als symbolische Aktionen andere »Sachverhalte« bedeuten als diese sinnlich-manifesten Tätigkeiten selbst sind (Fiebach, 2002).

Schließlich lässt sich mit Raymond Williams auch auf Makroebene der weit überwiegende Teil der Sinnproduktion von Kultur als bedeutungstiftende *Praxis* begreifen (Williams, 1981). Aus der Perspektive von Williams' Kulturtheorie machen die genannten sinnlich wahrnehmbaren Praktiken die konstitutive Dimension von Gesellschaft aus; Kultur ist mithin als praktiziertes Bedeutungssystem zu verstehen. Vor diesem allgemeinen Hintergrund der kulturwissenschaftlichen Bedeutung von Theater hat sich mit der Theaterwissenschaft eine eigene Disziplin herausgebildet, die – in ihrer Gründungsphase zunächst auf die ausschließliche Erforschung der autonomen Sinndimension der Aufführung ausgerichtet – inzwischen unter erweiterter heuristischer Perspektive die elementaren Spezifika von Theater schlechthin herauspräpariert hat. Besondere Bedeutung kommt hierbei dem Theater-Rahmen zu (Goffman, 1977, S. 143ff.), der neben anderen künstlerischen Rahmen (etwa dem Roman oder dem Film) das gesellschaftliche Feld der Kunst auffächert.

2.2 Die besonderen Leistungen des Theater-Rahmens

Das Theater ist ein spezifischer Ausschnitt des größeren Rahmens der Fiktionalität, einer besonderen Erwartungshaltung gegenüber dem Realitätsstatus unserer Erfahrungen (Goffman, 1977). Ungeachtet der Frage nach dokumentarischen oder historischen Bezügen sind Darstellungen im Theater schon durch den Akt der *Re-Präsentation* von dem gelöst, was sie vermeintlich darstellen. Sie erlauben es nicht nur, erfundene Handlungen und Figuren auf die Bühne zu bringen, sondern

zum Beispiel auch, historische Ereignisse in ihrer Dramatisierung zu idealisieren. Entscheidend ist hierbei, dass es in Theateraufführungen zu je spezifischen Realitätsbehauptungen/Illusionserzeugungen im Sinne einer Verschmelzung von Schauspieler/in und Figur kommt. Diese Verschmelzung von *Ego* und *Alter* in Gestalt der Darstellung einer Figur wird unter der für die Medialität von Theater unabdingbaren Voraussetzung der räumlichen und zeitlichen Kopräsenz von Akteur/innen und zwischenleiblich teilhabenden Zuschauer/innen vollzogen. Bezüglich dieser phänomenologischen Eigenheit von Theater kommt bei solchen szenischen Vorgängen die entscheidende Rolle den Zuschauer/innen zu, deren räumliche und zeitliche Kopräsenz mit den Akteur/innen sie – wie bei der Zauberkunst – zu Zeug/innen einer Illusionserzeugung macht. Damit eröffnet der Theaterrahmen prinzipiell die Möglichkeit einer intellektuellen Reflexionssteigerung. Er lässt uns sehen, wodurch er uns etwas glauben macht.

Die Körper der Akteur/innen vermögen im künstlerischen Prozess der Aufführung nur im Zusammenspiel mit denen anderer Akteur/innen sowie mit Bühnenmitteln und -objekten des Raums (Raumkonzeption, Dekoration, Licht, Akustik), der äußeren Erscheinung (Maske, Frisur, Kostüm) in ihren allseitigen Bewegungen und ihres Umgangs mit Dingen (Requisiten) als Figuren in Erscheinung zu treten. Sie werden hierbei von einem institutionellen Netzwerk koagierender Personen, bestehend aus Intendant/in, Autor/in, Regisseur/in, Dramaturg/in, anderen Mitgliedern des Schauspielensembles, Masken-, Kostüm-, Bühnenbildner/-innen, Beleuchter/-innen, Requisiteur/-innen, Tontechniker/-innen und anderen unterstützt.

Dieser arbeitsteilige Prozess der Entstehung einer Aufführung gliedert sich in der Regel in die drei Phasen Casting, Proben und Aufführung(serie). Auf Basis der einstudierten Abläufe der jeweiligen *Inszenierung* ist jede einzelne Theateraufführung im letzten Abschnitt dieses dreigliedrigen Prozesses ein einmaliges, da so nicht wiederholbares Ereignis. Dieses Ereignis existiert in erster Linie als Produkt der *autopoietischen Feedbackschleife* zwischen Schauspielenden und Zuschauenden (Fischer-Lichte, 2004). Denn in jeder einzelnen Aufführung der Serie spielt immer auch die vorgängig differenzierende Wahrnehmung der jeweils anwesenden individuellen Zuschauer/innen eine entscheidende Rolle.

2.3 Das Transgressionsversprechen des Theaters

Als Spezifikum des/r Schauspielers/in kann gelten, dass er im Material seiner eigenen Körperlichkeit eine vom Autor vorentworfene Figur (wie etwa Hamlet) darstellt und dabei auch in den Augen der Zuschauer/-innen zwischen sich und der Existenzform eines Anderen vermittelt.

Von daher überschreitet schauspielerische Praxis regelmäßig durch gesellschaftliche Klassifikationen hervorgebrachte Grenzen. So kann ein und derselbe/dieselbe Schauspieler/in Ältere und Jüngere, Reiche und Arme, Maskuline und Feminine, Inländer und Ausländer verkörpern. Theatrale Praktiken problematisieren Grenzen zwischen Religionen, beispielsweise in einschlägigen komisch-parodistischen Figuren wie des Osmin in Inszenierungen von Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* oder auch die durch starre Askriptionen festgefahrenen Grenzziehungen zwischen ›Whiteness‹ und ›Blackness‹, wie sie im Zuge von Besetzungs- und Darstellungsfragen jeder Aufführung von Shakespeares *Othello* thematisch werden.

Bei den eingesetzten schauspielerischen Techniken finden sich am einen Rand des Spektrums performative Praktiken, die den Prozess der Verkörperung im Theater möglichst sorgfältig *kaschieren*, wie im psychologisch-realistischen Darstellungsstil der meisten Filme. Am anderen Rand *markieren* sie die prozessuale Transgression sinnhafter Unterscheidungen, indem sie deren Produziertheit und Gemachtheit durch schauspielerische Verfahren ›sichtig‹ machen, etwa durch das offen ausgestellte Spiel mit Masken in der *Commedia dell'Arte* oder auch durch selbstreferentielle/s Sprechen, Gesten und Bewegungen im Brecht-Theater. Hierbei stellen die Akteur/innen ihre Figur auf der Bühne nicht im eigentlichen Sinne *dar*, mit dem künstlerischen Ideal, mit ihrer Figur möglichst identisch zu *sein* und den Zuschauer/innen auf diese Weise eine optimale Identifikation mit den von ihnen ausagierten fremden Identitäten zu ermöglichen, wie es das bürgerliche Ideal illusionistischen Schauspiels oder Stanislawskis psychologisches Theater fordert. Vielmehr führen sie ihre Figuren dem Publikum *vor*, anstatt sie lediglich *aufzuführen* (Kreuder, 2013).

In diesem Teil des Spektrums stechen insbesondere Performances von *Gendercrossing* hervor, die die performativen Akte, die in der Lebenswelt Geschlechtzuschreibungen auslösen, als solche für die Zuschauer/-innen transparent werden lassen. Sie sind ein besonders interessanter Beispielfall für die spezifisch theatrale Reflexion auf die Hervorbringung sinnhafter Unterscheidungen. Sie lässt sich unter Bezug auf die Performativitätstheorie des Ethnologen Dwight Conquergood (Conquergood, 1991) mit dem Begriff der *performativen Reflexion* fassen. Dieser Terminus bezieht sich auf die gesellschaftliche *Aushandlung* von Identitätsbildung, politischen und ökonomischen Interessen sowie menschlichen Bedürfnissen auf der Ebene performativer Praktiken, durch welche der Vollzug von sozialen und kulturellen Handlungen zugleich ihre *produktive* Verhandlung bedeutet (Kreuder, 2016). Es geht hierbei also um eine intellektuelle Leistung des körperlichen *Tuns*, die die mit dem Theaterahmen prinzipiell gegebene Möglichkeit der Reflexionssteigerung beim Zuschauenden noch potenziert.

So vermögen Darsteller/innen durch *Gendercrossing* auf der Basis ein und derselben Körperlichkeit männliche wie weibliche Geschlechtszugehörigkeit *in performance* vorzuführen und mittels der sichtbaren *Abständigkeit* ihrer schauspielerischen Praktiken zu den von den Zuschauer/innen nach dem gängigen binären Muster vorgenommenen Geschlechtskategorisierungen ihrer Körper den Konstruktions- und Aufführungscharakter von Geschlecht offen auszustellen. Auf diese Weise wird die diskursive Naturalisierung von Geschlecht *in actu ad absurdum* geführt. Judith Butler hat einen solchen Begriff der Aufführbarkeit von Geschlechtszugehörigkeit auf die Praktiken jeder *Subjektivation* schlechthin ausgedehnt, die vorgängige diskursive Rahmungen wie das sprachliche Dispositiv des ›Subjekts‹ und das westeuropäische Phantasma des ›Individuums‹ in vergleichbarer Weise durch körperbasierte, performative Prozesse allererst erfüllen (Butler, 1997).

Aus dieser theoretischen Perspektive sind schauspielende Akteur/innen besonders scharf als Spezialisten einer Form von kultureller Kommunikation abgrenzbar, die auf der Basis ihrer Körperlichkeit Praktiken der Humandifferenzierung grundsätzlich als solche *ausstellen*. Der Grad der Exponiertheit und Transparenz dieser Differenzierungspraktiken wird von dem ihrer Abständigkeit von der Korporalität des darstellenden Akteurs bestimmt. Dies ist am extremen Rand des Spektrums insbesondere bei denjenigen schauspielerischen Praktiken gegeben, bei denen selbst als biologisch gerahmte Kategorisierungen als Fiktionen sichtbar werden. Daher eignen sich als besonders interessante Fälle theaterwissenschaftlicher Analyse von Humandifferenzierung einerseits das *Gendercrossing* und andererseits das *Racecrossing*.

Hierbei setzt die Humandifferenzierung nach Geschlecht in ihrer biologisierenden Variante (gemäß dem binären Geschlechterschema) am Körper, in ihrer kulturalisierenden stärker am Habitus an, diejenige nach Ethnizität in ihrer kulturalisierenden Variante hingegen an der Zugehörigkeit zu einer imaginierten Gemeinschaft und in ihrer biologisierenden als ›Rasse‹ wieder stärker am Körper (mit seiner graduell unterschiedlichen Pigmentierung von Haut und Haaren) (Hirschauer, 2014, S. 170f.). Während durch beide Humandifferenzierungen die primären Rahmungsachsen von Naturalisierung und Kulturalisierung verlaufen, ist Ethnizität bzw. ›Rasse‹ in der Verwendungshäufigkeit darauf bezogener Askriptionen skaliert (zum Beispiel Franzose, Türke, Schwarzer), Gender hingegen grundsätzlich komplementär angelegt (Frau = nicht Mann; Mann = nicht Frau), in der alltäglichen Praxis jedoch ebenfalls skaliert.

Dies ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass Differenzen eben nicht alleine *auftreten*, sondern sich in der Regel kreuzen. Dies lässt sich oft bereits an sprachlichen Kategorien feststellen, mit denen Zugehörigkeiten benannt werden:

»In der Kategorie ›Dame‹ überschneiden sich Geschlecht und Klasse, im ›Mädchen‹ Geschlecht und Alter. Und in den Praktiken ›mädchenhaften Verhaltens‹ findet sich eben ein ›doing gender while doing age‹. In den sozialen Typen der Alltagswelt sind die intersektional wiedervereinigten Leitunterscheidungen von Forschungsfeldern [das heißt in der Regel *race*, *class* und *gender*] eben immer schon verschweißt.« (Hirschauer, 2014, S. 184).

Jede Bühnenfigur ist ein sozialer Typus, der, wie in der Alltagswelt, verschiedene Unterscheidungsdimensionen integriert. Es ist gerade diese *Konfundierung*, die Vermischung der jeweils aufgerufenen Humandifferenzierungen, die im Theater eine bedeutende Rolle spielt und die besondere Leistungsfähigkeit der beiden Fälle des *Gender*- und *Racecrossing* für die Differenzierungsforschung ausmacht. Denn *auf*, *vor* und *hinter* der Bühne ist diese Konfundierung je unterschiedlich *gelagert*: für die Figuren(er)findung von Schauspieler/innen anders als für deren Wahrnehmung und Askription von Seiten der Zuschauer/innen (3.1), und wieder anders für die Besetzungspraktiken der hier benötigten Typen von Künstler/innen (3.2).

3. Das Spannungsverhältnis zwischen Transgression und Reproduktion

Auf der Bühne sollen insbesondere körperliche Differenzmarkierungen durch diese schauspielerischen Praktiken überwindbar werden. *Hinter* der Bühne sind Schauspieler/innen Teil eines institutionell eingebetteten Arbeitsprozesses der Entstehung und Realisation einer Inszenierung im Kontext eines Theaterhauses, der individuelle körperliche Merkmale eben nicht *übersieht*. Diese stellen vielmehr zentrale Merkmale der funktionalen Anforderung im Rahmen von habitualisierten Praktiken der Einstellung, Besetzung und Darstellung auf Seiten der produzierenden Akteur/innen dar (Voss, 2017, i. E.). Im Folgenden gehe ich in diesen unterschiedlichen Rahmen von Theater von der Vorderbühne bis zu den institutionellen Hintergrundstrukturen der performativen Realisierung von Humandifferenzierung nach, von der Ephemeralität und Flüchtigkeit der schauspielerischen Aktion bis zu deren Erhärtung in der dauerhaften sozialen Einheit der Institution.

3.1 Vor den Kulissen: Transgression – Gender- und Racecrossing

In der Inszenierung Oliver Reeses am Schauspiel Frankfurt 2012 zeichnet sich die Hamlet-Darstellung Bettina Hoppes in der äußeren Gestalt

durch ihr ungeschminktes, kantiges Gesicht, ihre kinnlangen, fransigen blonden Haare und schwarze Breeches aus, die in Kombination mit dem schwarzen, schlichten Jackett in erster Linie eine weibliche Physis verbergen. In ihrem mimischen und gestischen Spiel vermeidet sie meist ›weiblich‹ oder ›männlich‹ konnotierte Gesten: Äußerst kontrollierte Bewegungen prägen ihre Darstellungsweise, die konsequent in einem betont artikulierten Rededuktus, der im zeitgenössischen Theater beinahe deklamatorisch anmutet, fortgeführt wird. Dass sich dabei auch Hoppes Stimme geschlechtlichen Zuweisungen entzieht, verdeutlicht nur mehr, wie eng die stimmliche Zuordnung in der alltäglichen Interaktion an die zwanghaft geschlechtliche Wahrnehmung einer Person gekoppelt ist. Gerade in Relation zu diesem Hamlet erscheint das sich in Bühnenmitte präsentierende, frisch vermählte Ehepaar aus Hamlets Mutter und dem brudermordenden Onkel nur mehr als Mann und Frau, als Inbegriff der den gängigen Normen entsprechenden Institutionen der heterosexuellen Ehe, Paarbeziehung und Familie.

»Mir ist's hier zu viel *Sohne*« (anstelle von *sun/Sonne* im Shakespeare-Drama), erwidert Hoppe als Hamlet nüchtern auf die Frage des Onkels bzw. Stiefvaters nach dem Grund seiner trüben Verfassung. Durch die von der Schauspielerin vor dem bedeutungsvollen Wort »Sohne« gesetzte Pause reflektiert diese Äußerung die durch den Onkel zuvor vollzogenen Sprechakte der familiären wie der geschlechtlichen Anrufung im Drama. Grenzüberschreitungen und Abweichungen, als Moral getarnte Normen und Selbstdisziplinierungen charakterisieren das Ensemble-Spiel dieser *Hamlet*-Aufführung. Der Zwang der gesellschaftlichen und zugleich individuellen Selbstkontrolle manifestiert sich materiell in den die Bühne nach allen drei Seiten hin vollständig abschließenden Spiegelwänden, die gemäß einer panoptischen Perspektive die performative Reflexion vergegenständlichen. Hoppes Darstellungsweise lässt sich nicht nur auf die ideologische Vorstellung von Gleichheit und Ähnlichkeit der Geschlechter, sondern darüber hinaus auch auf eine spezifisch-ästhetische, subkulturelle Performance einer ganzen Generation beziehen: In der Welt der Mode stehen hierbei das britische Modell Kate Moss und die sowohl Herren- als auch Damenmode präsentierende Australierin Andreja Pejic sinnbildlich für die Tendenz der Geschlechternivellierung im wieder entdeckten (Lebens-)Stil des Androgynen (Koban, 2013).

Zur Theoretisierung und Konzeptualisierung des Verfahrens der Zeichenverwendung, zu dem die *Cross*-Besetzung im Fall Hoppe im inszenatorischen Kontext geführt hat, hat sich das soziologische Konzept des *Genderblending* (Devor, 1989) als produktiv erwiesen: Abgeleitet von dem englischen Verb *to blend* (verschmelzen, mischen, einblenden und/oder ausblenden), beschreibt es den im Kontext bestimmter (›androgyn-er‹) Schauspielerinnen zu beobachtenden Vorgang des Verschmelzens

von fiktiver (ursprünglich männlicher) Figur und realer Person im Sinne einer längerfristigen ›Beziehungsgeschichte‹. Er beruht auf der (wiederholten) spezifischen Mischung von Stück, Besetzung und Regieteam sowie auf dem Einblenden oder Ausblenden kultureller Wahrnehmungsordnungen (Koban, 2014, 2016a).

Dies führt in der Situation der Aufführung zu einem zweifachen Wirkungsgrad dieser für das deutsche Theater paradigmatischen »echten Hosenrollen« (de Ponte, 2013): In der Kopplung von Androgynität und Attraktivität geht von diesen erstens ein erotischer Reiz aus, der – entsprechend der Uneindeutigkeit der Geschlechtsdarstellungen – zwischen hetero- und homosexuellen Wahrnehmungs- und Begehrensstrukturen oszilliert. Zweitens vermögen diese Schauspielerinnen die rollen- und textimmanenten Bedeutungsmöglichkeiten in der Ambivalenz ihres Spiels zu potenzieren. So *führt* die Ambiguität der äußeren Erscheinung Hoppes in der Darstellung ihrer Figur, insbesondere aber auch die Unbestimmbarkeit ihres intrikaten Stimmtimbres – *zwischen* dem eines jungen Mannes in der Phase des Stimmbruchs und eines jugendlich-jungenhaften Alts – zu spannenden Doppeldeutigkeiten. Im metatheatralen Rahmen ihrer Wahrnehmung durch die Zuschauer/innen scheint die Darstellung die zentrale, handlungs- und konfliktentfesselnde persönliche Problematik der dargestellten Figur Hamlet wie einen *geheimen Gegenstand* mit sich zu *führen* (»I know not ›seems‹«, 1.2.77). Es handelt sich hier etwa um seine Zerrissenheit *zwischen* alten katholizistischen Glaubensüberzeugungen, gemäß denen er den Geist seines Vaters im Fegefeuer wähen muss, und seiner Zugehörigkeit zur reformierten, aufgeklärten Gesellschaft der Universität Wittenberg (Greenblatt, 2001).

Dies ist eines von vielen möglichen Beispielen für die theatertypische *Konfundierung* von Humandifferenzierungen, bei der die einen beiden (›Geschlecht‹ in der Kopplung der Kategorisierungen ›Androgynität‹ und ›Attraktivität‹) von der anderen (›Religion‹) mittangiert werden (vgl. auch Koban, 2016a, 2016b). Denn sowohl die Individualität von Personen als auch jene von Figuren auf der Theaterbühne besteht immer aus der spezifischen Kombination verschiedener (körperbasierter) Merkmale. Daher können im Theater exemplarisch die einzelnen Humandifferenzierungen daraufhin untersucht werden, welche Differenz situativ welche jeweils andere gleichsam *mit sich zieht*. Mithin zeigt sich bei der schauspielerischen Transgression der auch schon im Alltagsleben sozialempririsch konstatierbare Befund, dass ein jedes »Doing Differences« eine sinnhafte Selektion aus einem Set konkurrierender Kategorisierungen ist und geschehen oder (zugunsten anderer) auch nicht geschehen kann (Hirschauer, 2014).

Genderblending meint auf rezeptionsästhetischer Ebene also einen Schwebezustand, das Oszillieren zwischen Androgynität, erotischer und ästhetischer Attraktivität sowie rollenspezifischen Zugehörigkeiten.

Dies lässt sich auch anhand von Vorberichten und Rezensionen bestätigen. Auch geben die in diesem Zusammenhang befragten androgynen Schauspielerinnen an, dass solche Interferenzen in der Publikumswahrnehmung von Figur und Darsteller auch schon ohne riskante Regieentscheidungen bestehen: »Die [*Vor- und Nachname der Kollegin anonymisiert*] ist eine schöne Erscheinung und trotzdem gibt es etwas Bestimmtes, was ein Mann nicht kriegt: nämlich so eine Projektionsfläche von wegen ›Die und ich – wie wäre das wohl?‹ Diese Fantasie steht nicht zur Verfügung. Diese Projektionsfläche, die kann ich gar nicht bieten, weil sich allein schon durch meine körperliche Erscheinung etwas Bestimmtes zeigt. Und bestimmte Fantasien mit mir nicht stattfinden.«²

Hier legt die Schauspielerin nahe, dass die attraktive Erscheinung einer anderen androgyn anmutenden Schauspielerin zunächst jene Fantasien aufruft, die Geschlecht zu einer intensiv *relationalen* Kategorie machen – ist jemand ein potenzieller Gesprächs-, Flirt-, Sexualpartner? –, diese Fantasien dann aber durch ihr Spiel abweist, während sie selbst solche Fantasien von vornherein nicht entstehen lasse. Die Männerfantasien von einer Frau perlen also vom Spiel oder schon vom Darstellerkörper ab. In dieser Interviewpassage wird, systematisch gewendet, nahe gelegt, dass eine ›Frau‹ auf der Bühne aus drei Zutaten entsteht: dem körperlichen Darstellungsmaterial von Schauspieler/innen, ihrem professionellen Spiel der Rolle und der durch beides ausgelösten Zuschauerfantasie (Koban, 2015). Dieser Befund lässt sich zunächst in analoger Weise auch für das Verfahren des *Racecrossing* annehmen, da es ebenfalls auf der für Theater grundsätzlich konstitutiven Schauspieler-Zuschauer-Interaktion beruht. Ein übertragbarer Fall von ›Androgynie‹ auf diesem Feld ist jedoch schwerer zu finden, wie die folgenden Beispiele zeigen sollen.

Das von Jens Hillje und Nurkan Erpulat geschriebene, aus Jean-Paul Lilienfelds Film *La journée de la jupe* (2008) adaptierte und 2011 in der Inszenierung Erpulats sehr erfolgreiche Theaterstück *Verrücktes Blut*, eine Koproduktion des Ballhaus Naunynstraße und der Ruhrtriennale (2010), scheint zwar anfänglich Stereotype zu reproduzieren, doch am Ende hat es jede Gewissheit über ethnische Identität aus den Köpfen der Zuschauer/innen gespielt: Noch während des Einlasses ist zu sehen, wie sich das insgesamt achtköpfige Ensemble in seine Rollen begibt, indem demonstrativ bestimmte Kleidungsstücke, unter anderem auch ein Kopftuch, angelegt werden. An die Rampe treten dann nacheinander sieben Schauspieler/innen, fünf Männer, zwei Frauen, die sich alle durch ihre Körperlichkeit als türkisch oder arabisch stämmig ausweisen und auch stereotyp-konform mit Jogginghosen, weißen Turnschuhen etc.

2 Aus einem unveröffentlichten Interview vom 21.11.2014, geführt von Ellen Koban.

kostümiert sind. Nebeneinanderstehend bilden sie in ihren ›coolen Proll-Posen‹ ein Sammelsurium an Stereotypen. Damit nicht genug, ›rotzen und spucken‹ sie anschließend lautstark und demonstrativ und bringen danach durch exzessives Hantieren im Schritt männliche Genitalien zur Erscheinung – auch die beiden Frauen der Truppe.

Durch diese Art des Spiels werden die stereotypen Vorstellungen und die (theatrale) Konstruktion dieser Figuren namens Hassan, Fatifa und Co. bereits vor dem Beginn der Handlung thematisch. Mithilfe von ein paar Stühlen und durch das Auftreten der Lehrerin Frau Killich, die an dem Schiller gewidmeten Projekttag endlich mit der geplanten Theaterprobe beginnen möchte, wird das ansonsten leere, rechteckige Podest, welches als Bühne dient, als Klassenzimmer gekennzeichnet. Frau Killich wird von einer schmalen Frau mit rotblonder Perücke, akkurat-spießig hochgesteckt, in einem grau-rosa Kostüm mit knielangem Rock und roten Pumps gespielt; auf den ersten Blick scheint sie dem Klischee einer deutschen, überkorrekten Lehrerin voll zu entsprechen. Doch ihr Gesicht, mit den markanten schwarzen Augenbrauen, ›verrät‹ dem Zuschauer, dass auch hinter dieser Figur eine türkisch-stämmige Schauspielerin steckt, die im Gegensatz zu den anderen Figuren ein perfektes, akzentfreies Deutsch spricht. Nachdem ihr eine geladene Pistole aus dem Rucksack einer ihrer Schüler in die Hände gefallen ist, zwingt sie ihre ansonsten aufsässigen, respektlosen und sie mobbenden Schüler mit Waffengewalt dazu, Ausschnitte aus Schillers *Die Räuber* und *Kabale und Liebe* zu spielen. Mehr schlecht als recht kommen ihre Schüler mit der deutschen Sprache zurecht und »isch« muss zu »ich«, »Friedrisch« zu »Friedrich« und »Vernunft« zu »Vernunft« korrigiert werden.

Die quasi mit der Waffe zur Assimilation gezwungenen Schüler vollziehen in dieser Inszenierung schauspielerisch nicht nur ein *Racecrossing*, indem sie schließlich deutsche Ideale vertreten, sondern auch, indem sie die schillerschen Figuren, wie etwa Karl Moor, Ferdinand und Luise, im Verlauf des Stückes auch immer erfolgreicher verkörpern. Die Inszenierungsverfahren der Aufführung beruhen also auf einer intrikaten – und häufig im Zusammenspiel der beiden Humandifferenzierungen auch als solcher *ausgestellten* – *Konfundierung* von ›Ethnizität‹ und ›Kultur/nationalität‹ bei der Figurendarstellung.

Als Analysemodell für die Zeichenverwendung in diesem Fall von *Racecrossing* – die Besetzung ›weißer Rollen‹ mit ethnisch markierten Schauspieler/innen zum Zweck der De/konstruktion von Differenz – hat sich ein im Anschluss an das Theatralitätsmodell von Rudolf Münz (Münz, 1998) entwickeltes theoretisches Konzept bewährt. Hiernach beruht die *performative Reflexion* ethnischer Identität(szuweisung) auf der kritisch-spielerischen Bezugnahme auf ethnisch-differenzierende Praktiken, die sowohl auf den Bühnen der deutschen Stadt- und Staats-

theater als auch im Alltag regelmäßig reproduziert und durch entsprechende naturalisierende Identitätsdiskurse re-inszeniert werden. Die hier zugrundeliegenden ethnisch-*ent*differenzierenden Praktiken machen sich die immer gegebene Gleichzeitigkeit von dem phänomenalen Leib der Schauspieler/in und dem semiotischen Figurenkörper zu Nutze, welche im Falle des *Racecrossing* besonders deutlich sichtbar ist.

Diese Diskrepanz kann durch die explizite Thematisierung des Theaterrahmens und der gängigen Besetzungspraktiken zusätzlich forciert werden. So äußert Sesede Terzian, welche eigentlich gerade eine tugendhafte ›deutsche‹ Lehrerin spielt, die sich wiederum als gewalttätige Türkin entpuppt: »Immer diese Kanakenselbsthassnummer, das steht mir echt bis hier. Lass uns aufhören! Die Perücke löst sich auch langsam auf.« Durch das Umspringen der Zuschauerwahrnehmung zwischen fiktiver Figur und realer Person werden jegliche ethnischen Askriptionen gegenüber der Schauspieler/in und/oder der Figur als solche sichtbar bzw. de-konstruiert. Hier geht es nicht um ein ›Verschmelzen‹, sondern um eine Kontrastierung von fiktiver Figur und realer Person (Voss, 2014b, S. 78ff und 171–215). Gegenläufige künstlerische Strategien ethnisch neutraler Zeichenverwendung zielen auf eine Normalisierung, auf ein ›Übersehen‹ der körperlichen Differenzmarkierungen des/r Schauspielers/in beim *Racecrossing* ab.

Die Sichtung von Rezensionen und der Besuch von Publikumsgesprächen haben jedoch evident werden lassen, dass beide künstlerischen Strategien von *Racecrossing* nur bedingt den beschriebenen Effekt bei den Zuschauer/innen haben. Dies trat beispielsweise bei der Aufführungsserie von Nurkan Erpulats Inszenierung von Horváths *Kasimir und Karoline* am Düsseldorfer Schauspielhaus besonders deutlich zu Tage.

Im November 1932 in Leipzig uraufgeführt, gilt dieses Stück heute nämlich als ein ›Klassiker‹ des deutschen Sprechtheaters und ist folglich auch beim Düsseldorfer Premierenpublikum mit bestimmten Erwartungen verknüpft. Die auf dem Münchner Oktoberfest verortete Handlung spielt zu Beginn der 1930er Jahre und damit gegen Ende der Weimarer Republik auf dem Höhepunkt der Weltwirtschaftskrise. Den Anstoß für das Handlungsgeschehen liefert die Entlassung des männlichen Protagonisten Kasimir. Seine Verlobte Karoline, eine Büroangestellte, wendet sich infolgedessen von dem Chauffeur ab und erhofft sich, durch den Kontakt zu zwei einflussreichen und finanzkräftigen Herren »eine höhere gesellschaftliche Stufe« (36. Szene) zu erreichen. Der drohende soziale Abstieg ist jedoch allgegenwärtig und wird in Horváths Volksstück durch den ebenfalls arbeitslosen Freund Kasimirs namens »Der Merkl Franz« verkörpert. Und dieser wird noch vor seinem ersten Auftritt durch Karoline vollumfänglich charakterisiert: »das ist ein ehemaliger Kollege von meinem Kasimir. Aber der ist auf die schiefe Ebene geraten.

Wie oft dass der schon gegessen ist. [...] der Merkl Franz prügelt seine Erna, obwohl sie ihm pariert.« (9. Szene) Bei Erpulat wird das horváth-sche Geschehen allerdings auf inhaltlicher wie auch auf sprachlicher Ebene nach Düsseldorf/2013 übertragen. Zudem wird diese Aktualisierung dazu genutzt, die Figur des Merkl Franz zur zweiten männlichen Hauptfigur aufzuwerten und ambivalenter zu gestalten.

Besetzt mit dem Schauspieler Taner Şahintürk entpuppt sich die sozial deklassierte horváth-sche ›Underdog‹-Figur in dieser neuen Konstellation jedoch als Dreh- und Angelpunkt eines entlarvenden Spiels ethnischer Askription. So muss die Darstellung der als regional/bayrisch gekennzeichneten Figur des Merkl Franz durch Şahintürk als ein Balanceakt, als ein Gang ›auf der Grenze‹ beschrieben werden. Denn die latent bereitliegende, jedoch gemäß der Figurenzeichnung eigentlich zu ›übersehende‹ ethnische Devianz Şahintürks wird in der Rolle des arbeitslosen, Frauen schlagenden Kriminellen von den Zuschauer/innen im Sinne gängiger Stereotype überwiegend mit Bedeutung versehen und entsprechende, teilweise stark naturalisierende Askriptionen als ›türkisch‹ werden sowohl in Bezug auf die fiktive Figur als auch auf die reale Person artikuliert. Und zwar obwohl Şahintürk das Premierenpublikum im Rahmen eines ›Ausstiegs‹ aus der Rolle mit den tradierten ethnisch-differenzierenden Besetzungspraktiken konfrontierte: »Wenn man so aussieht, genau diesen Namen hat, den ich habe, mein Vater kommt aus der Türkei [...] dann fällt's schwer, anders besetzt zu werden als ›diesen Dieb‹ oder was auch immer er ist.«

In diesem Fall führt die intrikate *Konfundierung* von ›Klasse‹, ›Geschlecht‹ und ›Ethnizität‹ auf der Ebene der Inszenierungsverfahren der schauspielerischen Darstellung zu *Konfusion* in den Augen der Zuschauer/innen, indem sie stärker biologisierend ›Ethnizität‹ in der Varietät als ›Rasse‹ mit ›Klasse‹ und ›Geschlecht‹ einfach *fusionieren*. Durch diese Fusion kommt es – trotz der von Seiten der Regie veranlassten ›Gegenmaßnahmen‹ wie die Aufwertung der klassischen Nebenfigur des Merkl Franz zur Hauptfigur und dessen Zeichnung als ›xenophobem Deutschen‹ – zu einer rassifizierenden Askription durch die Zuschauer/-innen. Diese von der Regie gestellte »Rezeptionsfalle« setzt an den zählbaren stereotypen Wahrnehmungskonventionen im Theater an (Voss, 2014a).

Die diskutierten Fälle von *Gender-* und *Racecrossing* sind exemplarisch dafür, dass die von den künstlerischen Akteur/innen eingesetzten Strategien der Zeichenverwendung nicht zwangsläufig Humandifferenzierungen in den Augen der Zuschauer/innen im Sinne eines *undoing* unterbrechen. Vielmehr hängt die *kontextuelle Kontingenz* von Humandifferenzierungen in der Situation der Aufführung – neben individuellen Faktoren – wesentlich von den habitualisierten Praktiken der Wahrnehmung und Bedeutungszuweisung auf Seiten der Zuschauer/

innen ab. Diese rezeptiven Praktiken sind wiederum durch die ebenfalls habitualisierten Praktiken der Besetzung und Darstellung auf Seiten der produzierenden Akteur/innen bedingt, die aufgrund des Kanons und gegebener Ensemblestrukturen nur bestimmte Formen schauspielerischer Transgression überhaupt zulassen.

3.2 *Hinter den Kulissen: Reproduktion von Geschlechts- und Rassestereotypen*

Eine sozialempirische Erforschung der *Gründe* bzw. *nachträglichen Rationalisierungen* der für Besetzungsentscheidungen von *Gendercrossing* verantwortlichen Akteure (Intendant/innen, Regisseur/innen) zeigt, dass die herangezogenen Begründungen sowohl auf einer rezeptionsästhetischen, das heißt inhaltlich-künstlerischen, als auch auf einer pragmatischen Ebene zu verorten sind, welche auch gruppendynamische und psychosoziale Aspekte umfasst.

Auf der rezeptionsästhetischen Ebene, welche primär für die Besetzung von Hauptfiguren relevant ist, können drei Motive und damit verbundene künstlerische Strategien unterschieden werden: die Dekonstruktion weiblicher, männlich-patriarchaler und heteronormativer Rollenstereotype, die Konturierung der Geschlechterdifferenz und (geschlechtsunabhängige) in der Person des/r Schauspielers/in liegende Gründe. Bei der letzten Variante werden Schauspieler/innen als *Medium*, als Ver-Mittler zwischen Rolle und Figur begriffen, die aufgrund bestimmter schauspielerischer Eigenschaften (zum Beispiel »Seelenzeichner«) als prädestiniert für die Ver-Mittlung einer bestimmten Figur erscheinen und dementsprechend besetzt werden.

Auf der pragmatischen Ebene werden *Cross-Besetzungen* – vor allem bei Nebenfiguren – oftmals mit der Notwendigkeit von Mehrfachbesetzungen begründet, welche sich durch Parallelproduktionen oder Stücke mit einer Vielzahl an *dramatis personae* vor dem Hintergrund einer begrenzten Anzahl fest angestellter Ensemblemitglieder ergeben kann. In Abhängigkeit von dem zugrundeliegenden Regiekonzept werden solche pragmatischen Besetzungsentscheidungen aber nachträglich zum Teil auch zu einer bewussten rezeptionsästhetischen Entscheidung umgewertet.

Während dies für männliche und weibliche Rollen und Schauspieler gleichermaßen gilt, kommen in Bezug auf Schauspielerinnen aufgrund des im Literaturkanon zu verzeichnenden Mangels an (mehrdimensionalen) weiblichen Protagonisten auch vermehrt gruppendynamische und psychosoziale Aspekte zum Tragen: So stellt die Besetzung weiblicher Schauspieler als männliche Protagonisten aufgrund der Möglichkeit, große und mehrdimensionale Rollen zu spielen, den für das

deutsche Gegenwartstheater klassischen, ›symptomatischen‹ Fall des *Gendercrossing* dar. Im umgekehrten und selteneren Fall handelt es sich dagegen oft direkt um *all-male-casts* in der Tradition der elisabethanischen Aufführungskonvention der *boy actors*. Auffällig ist weiterhin, dass sich die Überschreitung der Geschlechtergrenzen im Falle der »echten Hosenrollen« tendenziell in der Androgynität der hierfür ausgewählten Schauspielerinnen widerspiegelt und insbesondere letztere auch vermehrt hinsichtlich weiblicher Rollen(traditionen) bewusst ›gegen den Strich‹ im Sinne einer »falschen Hosenrolle« (de Ponte, 2013) besetzt werden. In diesem Zusammenhang wurde in unserem Projekt insbesondere deutlich, dass binäre Unterscheidungen nicht ausreichen, sondern ›Geschlecht‹ im Rahmen von Besetzungsentscheidungen als breit ausdifferenzierte Skala unterschiedlicher ›Typen‹ von Schauspieler/-innen begriffen werden muss.

Auch im Falle von Besetzungsentscheidungen von *Racecrossing* erscheint die Unterteilung in eine Rezeptionsästhetische und eine pragmatische Ebene sinnvoll, welche sich überlagern oder ineinander umgewertet werden können. Allerdings haben die für weibliche (weiße) Schauspieler im Vergleich zu ihren männlichen (weißen) Kollegen wichtigeren pragmatischen Besetzungsentscheidungen für ethnisch deviante Schauspieler/innen nahezu keine Bedeutung. Dies ist in erster Linie auf deren Minoritätenstatus zurückzuführen, der sich in seinem kulturhistorischen Tiefenraum in dem kaum vorhandenen Angebot an ethnisch markierten, geschweige denn mehrdimensionalen protagonistischen Rollen im geltenden Literaturkanon abbildet.

Auf der Rezeptionsästhetischen Ebene können daher in Bezug auf ethnisch deviante Schauspieler/innen nur zwei – in der gegenwärtigen Inszenierungspraxis im deutschen Theater eher randständige – Motive voneinander unterschieden werden: einerseits die De/konstruktion ethnischer bzw. ›rassischer‹ Stereotype und andererseits die Konturierung ethnischer bzw. ›rassischer Differenz‹, indem beispielsweise pigmentierte Haut als Sinnbild für die Fremdheit und das Außenseitertum von Lessings Nathan ›gesetzt‹ wird.

Neben dem gegenläufigen literarischen Kanon und den zählebigen Inszenierungskonventionen ist die Nicht-Zugehörigkeit zum Spielzeitensemble ein weiterer Grund dafür, dass im Fall ethnischer Differenz das Transgressionsversprechen des Theaters und deren institutionelle Erhärtung in starker Spannung zueinanderstehen. So sind die an deutschen Theaterhäusern fest engagierten Schauspieler/innen mit sehr wenigen Ausnahmen alle weiß und die für einzelne Produktionen besetzten ethnisch markierten Schauspieler/innen werden nur (einmalig) als Gast eingestellt. Dadurch sind letztere also nicht Teil der ›Gruppe‹ bzw. nicht ›vor Ort‹ und den Verantwortlichen in der Regel auch nicht persönlich bekannt, woran sich stärker individualisierende, differenzneutra-

le Besetzungsmotive knüpfen könnten.³ Die genauere Erforschung der Zusammenstellung von Spielzeitensembles auf der Ebene einer vorgeschalteten Organisation wie der Künstlervermittlung ergab hinsichtlich der hier wirkenden Prinzipien von In- und Exklusion ein signifikantes Bild: Die ZAV-Künstlervermittlung sorgt wie eine Partneragentur für ein Matching von Angebot und Nachfrage von Schauspieler/innen. Auf der Basis multipler Selbstkategorisierungen von Schauspielabsolvent/innen (mit einer Reihe von Merkmalen und Fähigkeiten, Geschlecht und Hautfarbe sind in Fotos bzw. Namen impliziert) vermittelt die Agentur von Theatern angefragte ›Typen‹, wobei es ein implizites Einverständnis mit der Agentur über Standardtypen gibt. Die Auswahlkriterien und Einstellungsbedingungen scheinen jedoch auch mit dem Pigmentierungsgrad von Haut und Haaren in Verbindung zu stehen.

[So *gebe*] es innerhalb der Ensembles der öffentlichen Häuser neben dem nicht eigens bezeichneten »Normalfall«, dem »blonden Mitteleuropäer«, den »romanischen Typ«, der auf Nachfrage in Bezug auf Haare, Augen und tendenziell auch Haut als »dunkel« bzw. »dunkler« beschrieben wird. [...] ›Auf der Grenze‹ steht dagegen der »Schauspieler mit Migrationshintergrund«, da dieser zwar oftmals schnell fest engagiert werde – jedoch häufig bei Kinder- und Jugendtheatern, die so »einen Teil ihres Publikums« erreichen wollten –, aber auch, da die als ethnisch wahrgenommene Devianz hier potentiell mit Bedeutung versehen werde. ›Jenseits der Grenze‹ befindet sich dagegen im doppelten Sinne der »schwarze Schauspieler«, da dieser primär gezielt als Gast eingestellt werde und es sich dabei zumeist um ›ethnische‹ Rollen oder konzeptionelle »Setzungen« handele. Eine Festanstellung sei von Seiten der Schauspieler/innen aber aufgrund attraktiver Angebote teilweise auch nicht gewünscht (Voss, 2017).

Den zum Umgang mit der Geschlechtskategorie der ›Androgynie‹ analogen Fall gibt es bei der ethnischen Humandifferenzierung im Rahmen von Besetzungspraktiken also nicht. Auch verwundert es nicht, dass ausgehend vom *all-white-cast* als Normalfall die Besetzung weißer Schauspieler/innen als schwarze Figuren bislang der für das deutsche Gegenwartstheater klassische Fall von *Racecrossing* war. Diese Besetzungspraktik ist jedoch seit Beginn der medial sehr präsenten »Black-facing-Debatte« Anfang des Jahres 2012 bis heute zunehmend begründungspflichtig geworden. Als besonders problematisch wird dabei der bislang unreflektierte Einsatz von schwarzer Schminke bewertet (Voss, 2014b, S. 85–130). Stattdessen beginnt sich langsam ein neuer paradigmatischer Fall des *Racecrossing* zu etablieren, nämlich die Besetzung

3 Diese Befunde bzgl. der Besetzungsentscheidungen spiegeln einen Zwischenstand unserer empirischen Forschung und der gemeinsamen Projektdiskussion wider.

›weißer Rollen‹ mit ethnisch markierten Schauspieler/innen zum Zwecke der De/konstruktion bzw. der Normalisierung.

4. Schluss

Diese empirischen Einblicke haben gezeigt, dass Theater – etwa im Vergleich zur Schule⁴ – eine verhältnismäßig kontingenzfreudige Institution ist, dies aber in den Grenzen des kulturellen Rahmens von durch historische Skripte nahegelegten Typen, Besetzungsroutinen und Sehgewohnheiten seines Publikums. Das freie Spiel der Schauspieler/innen wird mithin durch zwei Faktoren inhibiert: die in Gesellschaften mit geringerer Diversität erfundenen kanonischen Figuren, an deren Grenzen Regisseure seit jeher mit ihren Besetzungsentscheidungen rütteln (zum Beispiel mit einem schwarzen Hauptmann von Köpenick), sowie die Sehgewohnheiten eines verhältnismäßig homogenen Publikums im Zuschauerraum, das zwar fantasievoll offen für ›Revolutionen‹, aber doch auch mit einer als normal erlebten sozialen und ethnischen Zusammensetzung im Dunkeln sitzt.

Ausgehend von diesen Befunden lässt sich eine weiterführende, differenzierungstheoretisch ausgerichtete theaterwissenschaftliche Forschungsperspektive entwickeln, die – über die hier dominant fokussierten zwei hinaus – insgesamt fünf biologisch gerahmte, den Körper in Beschlag nehmende Humandifferenzierungen in den Blick nimmt – nämlich: Geschlecht, Ethnizität, Alter, Behinderung und Attraktivität. Hierbei liegt die Erkenntnisgewinnträchtigkeit der zu untersuchenden einschlägigen Fälle im inter-kategorialen Zusammenspiel von Humandifferenzierungen, mithin deren *Nachbarschaften vor, auf und hinter* der Bühne. Da sowohl die Individualität von Personen als auch jene von Figuren auf der Theaterbühne immer aus der spezifischen Kombination verschiedener (körperbasierter) Merkmale besteht, müssen die einzelnen Humandifferenzierungen daraufhin untersucht werden, welche Differenz situativ welche jeweils andere ›mit sich zieht‹.

Denn für deren – jeweils unterschiedlich *gelagerte* – *Konfundierung* in den Prozessen der schauspielerischen Figuren(er)findung und ihrer Wahrnehmung und Askription von Seiten der Zuschauer (3.1) sowie der Besetzungspraktiken der hier benötigten Typen von Künstler/innen (3.2) kann grundsätzlich gelten, dass Humandifferenzierungen bei der Darstellung dessen, worum es ihnen geht, auf andere verweisen: Die Ambiguität der androgynen Erscheinung der Hamlet-Darstellerin in Reeses Frankfurter Inszenierung lässt die religiöse Zerrissenheit der dargestellten Figur im metatheatralen Rahmen thematisch werden. Ar-

4 Siehe hierzu den Beitrag von Herbert Kalthoff in diesem Band.

beitslosigkeit und Gewalttätigkeit der Figur des Merkl Franz werden in der Zuschauerwahrnehmung von Erpulsats Düsseldorfer Inszenierung mit einem ethnischen Stereotyp als ›türkisch‹ belegt, indem die dargestellte Figur mit Askriptionen überlagert wird, die von der stärkeren Pigmentierung von Haut und Haaren des Darstellers ausgelöst werden.

Gerade dieser Fall verweist *ex negativo* auf das für die Institution Theater generell geltende typische De-/Konstruktionsparadox in der spannungsreichen Konstellation ihrer öffentlichen Außenseite und ihrer Infrastruktur: Das Theater ist zur Einlösung seines *Transgressionsversprechens* auf der Bühne im Casting *dahinter* auf die *Reproduktion* von Humandifferenzierungen angewiesen. Dieser Rückgriff auf Stereotypie bei der Demonstration ihrer Überwindbarkeit ist vermutlich unvermeidlich: Wie soll man eine Verwandlungsleistung bewundern können, wenn auch an der Erkennbarkeit des Ausgangsmaterials gerüttelt wird? Diese Praxis ist alles andere als »Undoing Differences« – sie restabiliert vielmehr die Relevanz körperbasierter Humandifferenzierungen – ähnlich wie die Geschlechtergrenzen überschreitende und sich doch an Geschlechterstereotypen orientierende lebenslängliche Performanz von Transsexuellen oder auch die Geschlechter reproduzierende institutionelle Praxis der Quotierung.

Literatur

- Balme, C. (2010): »Stadt-Theater: Eine deutsche Heterotopie zwischen Provinz und Metropole«. In: B. Dogramaci (Hrsg.), *Großstadt: Motor der Künste in der Moderne* (S. 61–76). Berlin: Gebr. Mann.
- Butler, J. (1997): *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press.
- Conquergood, D. (1991): »Rethinking ethnography: Towards a critical cultural politics«. *Communications Monographs*, 58(2), 179–194.
- de Ponte, S. (2013): *Ein Bild von einem Mann – gespielt von einer Frau. Die wechselvolle Geschichte der Hosenrolle auf dem Theater*. München: Edition Text + Kritik.
- Deutscher Bühnenverein. Bundesverband der Theater und Orchester (Hrsg.) (2015): *Theaterstatistik 2014/2015. Die wichtigsten Wirtschaftsdaten der Theater, Orchester und Festspiele* (50. Aufl.). Dortmund.
- Devor, H. (1989): *Gender Blending: Confronting the Limits of Duality* (Bd. 533). Bloomington: Indiana University Press.
- Fiebach, J. (2002): »Theatricality: From Oral Traditions to Televised ›Realities‹«. *SubStance*, 31(2), 17–41.
- Fischer-Lichte, E. (2004): »Einleitung. Theatralität als kulturelles Modell«. In: E. Fischer-Lichte (Hrsg.), *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften* (S. 7–26). Tübingen: Francke.

- Goffman, E. (1969): *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper.
- Goffman, E. (1977): *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen* (1. Aufl.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Greenblatt, S. (2001): *Hamlet in Purgatory*. Princeton: Princeton University Press.
- Heintz, B. (2008): »Ohne Ansehen der Person? De-Institutionalisierungsprozesse und geschlechtliche Differenzierung«. In: *Geschlechterdifferenzen – Geschlechterdifferenzierungen* (S. 231–251). Wiesbaden: VS Verlag.
- Heintz, B. & Nadai, E. (1998): »Geschlecht und Kontext«. *Zeitschrift für Soziologie*, 27(2), 75–93.
- Hirschauer, S. (2014): »Un/doing Differences. Die Kontingenz sozialer Zugehörigkeiten«. *Zeitschrift für Soziologie*, 43(3), 170–191.
- Husel, S. (2014): *Grenzwerte im Spiel: die Aufführungspraxis der britischen Kompanie »Forced Entertainment«*. Eine Ethnografie. Bielefeld: Transcript.
- Kirschstein, C. (2007): »Ein ›gefährliches Verhältnis‹ – Theater, Film und Wissenschaft in den 1910er und 1920er Jahren«. In: F. Kreuder & S. Watzka (Hrsg.), *Theaterhistoriographie: Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis* (S. 179–189). Tübingen: Francke.
- Koban, E. (2013): »Androgyn ist in« – *Der Laufsteg als Bühne performativer Reflexion*. Unveröffentlicht gehalten auf der 2. Mainzer Symposium der Sozial- und Kulturwissenschaften, Johannes Gutenberg-Universität Mainz.
- Koban, E. (2014): »Gender Blending im Gegenwartstheater: Darstellerische Techniken als ent/differenzierende soziale Praxis«. In: A. Bothe & D. Schuh (Hrsg.), *Geschlecht in der Geschichte. Integriert oder separiert? Gender als historische Forschungskategorie* (S. 33–46). Bielefeld: Transcript.
- Koban, E. (2015): »I am what I look and sound like« – Zur Performativität von Stimme als Marker geschlechtlicher In/differenz«. In: W.-D. Ernst, A. Mungen, N. Niethammer, & B. Szymanski-Düll (Hrsg.), *Sound und Performance: Positionen – Methoden – Analysen* (S. 469–479). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Koban, E. (2016a): »(Gender-)Blending: Identität und Imagination in der Aufführung.« In: M. Cairo, M. Hannemann, U. Haß & J. Schäfer (Hrsg.), *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit* (1. Auflage, S. 575–584). Bielefeld: Transcript.
- Koban, E. (2016b): »Typ Ferdinand« und »Typ Luise«. *Zur Re/produktion von »Attraktivität« und »(Hetero-)Sexualität« im deutschen Sprechtheater*. Unveröffentlicht gehalten auf der Jahrestagung des Zentrums für Geschlechterforschung, Stiftung Universität Hildesheim.

- Koban, E. (2017): »Der Joker im Ensemble. Zur Re/produktion von Schauspielern/innen und Typen im deutschen Stadttheater«. In: F. Kreuder, E. Koban, & H. Voss (Hrsg.), *Rel/produktionsmaschine Kunst: Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten* (1. Auflage, S. 133–145). Bielefeld: transcript.
- Kreuder, F. (2010): *Spielräume der Identität in Theaterformen des 18. Jahrhunderts*. Tübingen: Francke.
- Kreuder, F. (2013): »Un/doing differences. Ein Auftrag für zeitgenössische Theaterinstitutionen«. In: W. Schneider (Hrsg.), *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der darstellenden Künste* (S. 91–99). Bielefeld: Transcript.
- Kreuder, F. (2014): »Un/doing Differences – Theaterwissenschaft als Differenzforschung«. In: G. Baumbach, V. Darian, G. Heeg, P. Primavesi & I. Rekatzy (Hrsg.), *Momentaufnahme Theaterwissenschaft: Leipziger Vorlesungen* (S. 63–70). Berlin: Theater der Zeit.
- Kreuder, F. (2016): »Schauspieler_innen als Ethnograph_innen«. In: M. Cairo, M. Hannemann, U. Haß & J. Schäfer (Hrsg.), *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit* (1. Auflage, S. 539–549). Bielefeld: Transcript.
- Kreuder, F. (2017): »Between Cosmopolitanism and Autochthony – Richard Wagner and the Concept of the German National Theatre«. In: A. Stollberg, I. Rentsch & A. Gerhard (Hrsg.), *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung* (S. 123–136). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kreuder, F., Koban, E. & Voss, H. (Hrsg.) (2017): *Rel/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten* (1. Auflage). Bielefeld: transcript.
- Münz, R. (1998): *Theatralität und Theater zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf.
- Singer, M. E. (1959): *Traditional India – Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Society.
- Turner, V. W. (1986): *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ-Publications.
- Voss, H. (i. E.): »Theater zwischen Reproduktion und Transgression körperbasierter Humandifferenzierungen«. *Dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft*, 2, 47–52.
- Voss, H. (2014a): *Praktiken der ethnischen Ent/Differenzierung im zeitgenössischen deutschen Sprechtheater*. Unveröffentlicht gehalten auf der XII. Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft zu Episteme des Theaters, Ruhr-Universität Bochum.
- Voss, H. (2014b): *Reflexion von ethnischer Identität(szuweisung) im deutschen Gegenwartstheater*. Marburg: Tectum-Verlag.
- Voss, H. (2016a): »Doing Refugee in Nicolas Stemanns *Die Schutzbefohlenen* zwischen Ästhetik und Institution«. In: B. Peter & G. C.

- Pfeiffer (Hrsg.), *Flucht – Migration – Theater: Dokumente und Positionen* (1. Auflage, S. 165–176). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Voss, H. (2016b): »Ein Ausweg aus der ›weißen Komplizenschaft‹? Zur Performance #6 – Queer Sells von White on White«. In: B. Hochholtinger-Reiterer, G. Boesch & Alexander Verlag Berlin (Hrsg.), *Spielwiesen des Globalen* (1. Aufl, S. 94–100). Berlin: Alexander Verlag.
- Voss, H. (2016c): *Institutionalization as a link between the present and the past*. Unveröffentlicht gehalten auf der Kongress der International Federation for Theatre Research (IFTR) zu Presenting the Theatrical Past. Interplays of Artefacts, Discourses and Practices, Stockholm University.
- Voss, H. (2017): »Schauspieler/innen zwischen Institution und Profession. Zur Relevanz ethnischer Kategorisierungen im deutschen Sprechtheater am Beispiel des Künstlervermittlungswesens«. In: F. Kreuder, E. Koban & H. Voss (Hrsg.), *Re/produktionsmaschine Kunst: Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten* (S. 117–132). Bielefeld: Transcript.
- Williams, R. (1981): *Culture and Society*. London: Fontana.