Staging Differences – Verdichtungsräume der Humandifferenzierung

Elena Backhausen, Stefanie Hampel, Stefanie Husel, Friedemann Kreuder, Yana Prinsloo, Hanna Voss, Benjamin Wihstutz

Staging Differences explores how theatre engages with processes of human differentiation. Unlike natural distinctions, cultural categories such as disability, gender, age, class, or performance are historically contingent, socially constructed, and politically charged. Theatre functions as a 'condensing space' in which such distinctions are staged, reinforced, deconstructed, or transformed – on, behind, and beyond the stage. The framework of human differentiation shifts attention from fixed identities to the practical making and subversion of distinctions within social and institutional contexts. Case studies of contemporary performances and historical debates demonstrate how theatre reflects and intervenes in normative regimes, exposing the ambivalence of authenticity, the politics of embodiment and care, the interplay of normality, temporality, and institutional change. In this way, *Staging Differences* positions theatre as a key site for examining the performative production, negotiation, and reconfiguration of human categories.

Im Gegensatz zu naturgegebenen Unterschieden bestehen kulturelle Phänomene aus sozial konstruierten, kontingenten, doch sinnhaften Unterscheidungen, die durch historisch und räumlich spezifische Kontexte geprägt sind.[1] Viele Unterscheidungen – wie etwa Mensch/nicht-Mensch, männlich/weiblich oder divers – sind dabei hochgradig soziopolitisch aufgeladen und prägen zahlreiche Debatten der Gegenwart.[2]

1 Die Inhalte des vorliegenden Beitrags wurden in ausführlicher Form in folgendem Sammelband publiziert: Friedemann Kreuder/Benjamin Wihstutz (Hg.): *Staging Differences. Orientierungen, Kategorisierungen und Identitätspolitiken in Theater und Performance*, Tübingen: Gunter Narr, 2024. https://doi.org/10.24053/9783381117826

2 Vgl. Stefan Hirschauer: „Un/Doing Differences. The Contingency of Social Affiliations", in: *Diversity and Otherness. Transcultural Insights into Norms, Practices, Negotiations*, hg. v. Lisa Gaupp/Giulia Gelillo-Hestermeyer, Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2021, 62–95. https://doi.org/10.1515/9788366675308

Elena Backhausen/Stefanie Hampel/Stefanie Husel/Friedemann Kreuder/Yana Prinsloo/Hanna Voss/Benjamin Wihstutz: „Staging Differences – Verdichtungsräume der Humandifferenzierung", 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. 191–207. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26186 (CC BY-SA 4.0)

Theater vermag solche Differenzierungsprozesse zu verhandeln, indem es sie szenisch oder performativ verstärkt oder dekonstruiert, soziale Kategorien oder Zugehörigkeiten stereotypisiert oder die Doppelung von Präsenz und Repräsentation gezielt dazu nutzt, um mit Askriptionen von Identitäten und Klassifikationen zu spielen. Doch auf welche Weise werden Differenzen und soziale Kategorien mittels theatraler Praktiken durch ein solches *Staging Differences* verfestigt oder verflüssigt, reflektiert oder verworfen? Mit welchen Unterscheidungen und Kategorisierungen operieren Theaterschaffende auf, vor und hinter der Bühne und inwiefern spiegeln sich diese zudem auch in Arbeitsverträgen, Infrastrukturen, Dramaturgien und Schauspielkonventionen wider? Wo widersprechen sich sinnhafte Unterscheidungen in verschiedenen Kontexten und Bereichen des Theaters und inwieweit lassen sich historische Konjunkturen bestimmter Praktiken der Unterscheidung am Theater und seiner Geschichte identifizieren?

Ausgehend vom Konzept der Humandifferenzierung möchte unser Beitrag Schlaglichter auf Prozesse sozio-kultureller Unterscheidungen werfen, die im Theaterkontext relevant werden. Die ausgewählten Beispiele stammen aus der Forschung des gleichnamigen Mainzer Sonderforschungsbereichs 1482. Die den kurz vorgestellten Vignetten gemeinsame Grundannahme ist, dass Theater nicht allein situativ als Spiegel der Gesellschaft oder als Ort der Dis/Identifikation fungieren kann, sondern ebenso als kulturelle Organisation längerfristig die Praxis kollektiver Erfahrung, Affektion und Orientierung zu formen vermag. Methodologisch greifen wir – neben einem traditionell aufführungsanalytischen Vorgehen – auf die Vielfalt qualitativer Methoden zurück, die in der Sozialwissenschaft etabliert sind, und verstehen unsere theoretische Reflexion als eng mit unserer empirischen Forschung verzahnt.[3] Die Theaterwissenschaftlerin Annika Wehrle schlägt den Begriff des ‚Verdichtungsraumes' vor, um übergeordnete Zusammenhänge im verdichteten, lokalen Raum zu orten und den analytischen Blick gleichzeitig auszuweiten.[4] Dieser Begriff wird in unserem Beitrag auf das Theater als Ort der Re/Produktion und der Transgression von gesellschaftlichen und historisch gewachsenen Praktiken wie Infrastrukturen der Unterscheidung übertragen.[5]

Zunächst reflektiert Elena Backhausen die Temporalität, die im ‚Verdichtungsraum' Theater bewusst und wirksam werden kann: Anhand der autobiografischen Performance *Fuck Me* von Marina Otero zeigt sich zum Einen die potenzielle Zeitlichkeit und Ambivalenz der üblicherweise recht absolut

3 Die wechselseitige Inspiration von theoretischer Reflexion und qualitativer empirischer Forschung wurde für den Kontext der Soziologie breit diskutiert im Sammelband *Theoretische Empirie*; vgl. bspw.: Herbert Kalthoff: „Einleitung. Zur Dialektik von qualitativer Sozialforschung und empirischer Theoriebildung", in: *Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung*, hg. v. Herbert Kalthoff/Stefan Hirschauer/Gesa Lindemann, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008. 8–34.

4 Annika Wehrle: *Passagenräume. Grenzverläufe alltäglicher und performativer Praxis im Theater der Gegenwart*, Bielefeld: transcript, 2015, 15–16. https://doi.org/10.1515/9783839431986

5 Vgl. hierzu auch: Friedemann Kreuder/Ellen Koban/Hanna Voss (Hg.): *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*, Bielefeld: transcript, 2017, 9. https://doi.org/10.1515/9783839436844

imaginierten Kategorie ‚Behinderung', zum Anderen lässt sich anhand dieses Beispiels auch ein institutioneller Diskurs ‚entfestigen': Theatrales Als-ob ermöglicht es, im theatralen Spiel Normierungen zu adressieren und zu kritisieren – selbst solche, die unseren eigenen, den künstlerischen Diskurs formen.

Normierte und moralisierende Erwartungshaltungen werden auch im darauffolgenden Abschnitt thematisiert, wenn Yana Prinsloo sich mit *Ashram-Mommies* (The Agency, 2019) auseinandersetzt; hier werden sie der Betrachterin auf unangenehme Weise im eigenen, automatisch mitlaufenden, *Taking for granted* deutlich. Thematisch ist dabei die Verschränkung von Kategorisierungen nach *race*, *class* und *gender* mit Leistungserwartungen. Dabei wird in performativer Vorläufigkeit deutlich, dass Normierungen sich häufig schon auf dem Weg zur Naturalisierung befinden. Naturalisierungen lassen sich nicht nur als Folge statistischer Häufung, sondern vielmehr als abhängig von soziokultureller Dominanz adressieren: Wer wann und durch wen als ganz ‚normal' unterschieden werden kann, ist hochgradig kontingent und ein zentraler Gegenstand der Humandifferenzierungsforschung, wie im Anschluss durch Stefanie Hampel am Beispiel der Konfektionskleiderpuppe *Norma* besprochen wird, die in Saar Magals *10 Odd Emotions* (2023) eine tragende Rolle spielt.

Hanna Voss schließlich zeigt eindrücklich, welche normierenden und naturalisierenden Konjunkturen bei der Auswahl von Schauspielschüler:innen dazu führen, wem man zu welchem historischen Zeitpunkt auf Theaterbühnen begegnen kann. Ihr Beispiel vom *Theaterpädagogischen Kongreß* im Jahr 1973 verdeutlicht erstaunliche Parallelen zu zeitgenössischen Diskursen im Feld des Theaters und der Theaterwissenschaft.

Temporalität und Behinderung – Biografische Konjunkturen von Humandifferenzierungen in *Fuck Me*

Elena Backhausen

Terminologisch aus der Chemie geborgt, hilft der Begriff des Aggregatzustands, die changierende Fluidität und Verfestigung von Differenzierungen zu veranschaulichen, die praktisch, diskursiv, materiell und institutionell verankert sein oder sich lose binden können. Differenzierungen lassen sich zudem in unterschiedlichen Sinnschichten des Kulturellen analysieren. Sinnschichten sind dann beispielsweise materiell festgeschriebene Infrastrukturen, schwer wandelbare sprachliche Strukturen, wandelbare, aber persistierende Diskurse oder situativ performierbare Praktiken.[6] Theater kann hier-

6 Vgl. Stefan Hirschauer/Damaris Nübling: „Sinnschichten des Kulturellen und die Aggregatzustände der Sprache", in: *Humandifferenzierung. Disziplinäre Perspektiven und empirische Sondierungen*, hg. v. Dilek Dizdar u.a., Weilerswist: Velbrück, 2021, 58–83. https://doi.org/10.5771/9783748911364

bei als eine Art ‚Verdichtungsraum' für den Wechsel zwischen unterschiedlich verfestigten Sinnschichten verstanden werden. Wenngleich Theater als etablierte Institution festere institutionelle Strukturen aufweist, können in der Spezifik des Theaters als Aufführungspraxis Differenzierungsstrukturen im körperlich-materiellen Vollzug der ephemeren Aufführung sowohl reproduziert als auch durch ästhetische und performative Transformationen herausgefordert, unterlaufen oder als kontingente Differenzierungsprozesse ostentativ zur Schau gestellt werden.

Ein Beispiel für eine zeitgenössische Kontroverse betrifft die Praxis des sogenannten *Cripping Up*s. Diese beschreibt und kritisiert die Darstellung von Menschen mit Behinderung durch Menschen ohne Behinderung und richtet sich gegen das Rollenspiel und die künstlerische Aneignung marginalisierter Identitäten. In der Auseinandersetzung mit der im Jahr 2020 entstandenen Tanz-Performance *Fuck Me* der argentinischen Tänzerin und Choreografin Marina Otero, weise ich nicht nur Identität als Konstrukt und Differenzerfahrung aus, sondern nehme das Theater als Illusionsraum und die Affirmation von Humandifferenzierung als Glauben an Illusionen als Konstrukt verstärkt in den Blick. Prozesse der Humandifferenzierung vollziehen sich in dieser Performance auf unterschiedlichen Ebenen: Zum einen auf der Ebene der Temporalisierung und der Relativierung von Differenz, zum anderen auf der Ebene des theatralen Als-obs von Humandifferenzierung. Für diese Ebenen spielt die phänomenologisch erfahrene Überraschung eines Authentizitätsbruchs innerhalb der Performance eine entscheidende Rolle.

Fünf nackte Tänzer betreten einen leeren Bühnenraum. Neben ihnen taucht die Künstlerin Marina Otero auf, stellt sich als Choreografin des Abends vor und gibt den Tänzern Anweisungen, sich zu bewegen. Sie selbst bleibt am Bühnenrand, denn aufgrund einer langanhaltenden körperlichen Behinderung, die auf einen Tanzunfall zurückzuführen sei, kann Otero selbst nicht mehr tanzen. Sie bewegt ihren steifen Körper nur mühsam über die Bühne, zeigt Großaufnahmen von MRT-Bildern einer verletzten Wirbelsäule, Videoaufnahmen aus Krankenhausbetten und klagt über ihren körperlichen Zustand. Durch die gezeigten Dokumente und Oteros Erzählungen vermittelt die Choreografie einen autobiografischen Charakter. Ich schenkte ihrer Erzählung Glauben. Erst am Ende der Performance entkleidet sich Otero und rennt ohne körperliche Einschränkungen über den Bühnenboden. Sie enthüllt somit am Ende des Abends die Inszenierung ihrer Versehrtheit, die in Wirklichkeit einige Jahre zurückliegt und schon länger nicht mehr besteht. Mit einem anteilnahmslosen „This is the present. I'll keep running, you can leave whenever you want"[7] verabschiedet sie uns Besucher:innen und lässt mich verwundert zurück. Doch wieso? Welche Erwartungen und Authentizitätsansprüche werden an Performer:innen gerichtet, die mit autobiografischem Material arbeiten? Inwiefern hat sich die Erwartungshaltung an

7 *Fuck Me*, Regie: Marina Otero, UA: 2020, Festival Internacional de Teatro (FIBA) Teatro Regio, Buenos Aires, besuchte Vorstellung: 15.6.2023.

Abb. 1: Marina Otero: *Fuck me*, 2020, © Matias Kedak.

Authentizität insbesondere in den letzten Jahren im Zuge verstärkter identitätspolitischer Kritik an Praktiken wie *Cripping Up* gewandelt? Konkret gesprochen; inwiefern ist das Vortäuschen, das Spiel von marginalisierten Identitäten durch die Praxis des *Cripping Ups* so in Verruf geraten, dass eine nicht authentische Darstellung von Behinderung in einer auf Dokumentation basierten Tanz-Performance in solchem Maße überraschen kann?

Während der darstellerische Umgang mit sensiblen Themen wie Behinderung im klassischen Rollenspiel also scharf verurteilt wird, erlaubt der Kontext der Performance jedoch, Vergänglichkeit, Konstruktion, Nicht-Linearität sowie den Glauben an die Fiktion nicht nur thematisch, sondern performativ zu verhandeln. Auf der Homepage heißt es: „FUCK ME explores the passage of time and the marks left behind by a body. It walks the lines between documentary and fiction, dance and performance, accident and representation.“[8] Die Performance verweist auf die Temporalisierung von Humandifferenzierung. Hierbei dekonstruiert sie zudem die binäre Unterteilung zwischen behindert versus nicht-behindert und verweist auf die Prozessualität von Behinderung. Behinderung wird als Konstrukt ausgewiesen, das sich nicht immer in eindeutige und vor allem nicht in lineare Verläufe einordnen lässt. Während der Performance beklagt Otero das Schwinden ihrer sexuellen Attraktion und bringt damit andere Kategorien wie sexuelle Orientierung und Alter ins Spiel. Dadurch vollzieht sich wiederum eine Relativierung der Humandifferenzierung: „I wish I was 20 years younger. […] So,

8 Marina Otero: „Fuck Me“, in: *Marina Otero*, https://www.marinaotero.com.ar/fuck-me (2.4.2025).

I could go out looking for true love. [...] That looks me in the eye and tells me he wants me as I am. I wish I could go anywhere without feeling shame in my body asking to be fucked. Directly. [...] The death of youth is irreversible."[9]

Zu guter Letzt erinnert in dieser Performance vor allem der theatrale Rahmen und das Als-ob auch an die Wirksamkeit von Fremdzuschreibungen der Humandifferenzierung. Denn die „Illusion kann paradox als ‚notwendiger' oder ‚objektiver Schein' begriffen werden, als Verkennung der Wirklichkeit, die zugleich den einzig möglichen Zugang zu ihr darstellt"[10], so Nikolaus Müller-Schöll. Dieses Beispiel möchte ich mit der These beenden, dass Auseinandersetzungen mit Behinderung auf der Bühne zwar nicht länger dazu führen dürfen, Behinderung einzig als Symbol, als sogenannte „narrative Prothese"[11] zu übersetzen, zum anderen sollten sie aber nicht die Kraft der Illusion verunmöglichen, um gerade durch die entstehenden Affekte Reflexionen des Selbst anzustoßen, die herrschende Blickregime und Handlungsweisen im Prozess des Erkennens überhaupt erst verändern können. Die soziale Konstruktion von Behinderung wird möglicherweise gerade dann spürbar, wenn Illusion und Realität selbst als ambivalente Gegenspieler erfahren werden und die Brüchigkeit eigener Identität performativ verhandelt wird. Das vorübergehende *Cripping Up* des Selbst verleiht *dis:ability performances* eine entscheidende Dimension: Es verkehrt authentische Selbstdarstellungen ostentativ in ambige und uneindeutige Facetten des Selbst und schafft durch den expliziten Bruch mit der vermeintlichen Realität, Behinderung als wandelbar zu denken; eine gedankliche Leistung, die durch die prinzipielle Verurteilung von *Cripping Up* im Theater nicht mehr angestoßen wird.

Leistung – Performing Care als körpergebundene Humandifferenzierung in *AshramMommies*

Yana Prinsloo

Auch in meinem Beitrag fungiert der Theaterraum als ‚Verdichtungsraum', in dem gesellschaftliche Normen und eingeschriebene Differenzkategorien – sowohl in ihrer diskursiven Persistenz als auch in ihrer Kontingenz – zur Disposition gestellt werden. An diese Dynamik knüpft auch meine Perspektive auf das Konzept des *Staging Differences* an: Am Beispiel der immersiven Performance *AshramMommies* (2019) der Gruppe The Agency möchte ich aufzeigen, wie ‚Leistung' als körpergebundene, situative und soziale Praxis performativ hervorgebracht wird und wie sie

9 Otero, *Fuck Me*.

10 Nikolaus Müller-Schöll: „(Un-)Glauben. Das Spiel mit der Illusion", in: *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, hg. v. Henri Schoenmakers u.a., Bielefeld: transcript, 2008, 445–456, hier 453. https://doi.org/10.14361/9783839410646

11 Vgl. David T. Mitchell/Sharon L. Snyder: *Narrative Prosthesis. Disability and the Dependencies of Discourse*, Michigan: Michigan UP, 2001. https://doi.org/10.3998/mpub.11523

dabei als humandifferenzierende Kategorie verhandelt, infrage gestellt oder auch reproduziert wird. ‚Leistungen' werden in diesem Zusammenhang als flüchtige und interaktive Praktiken verstanden, die auf einem schmalen Grat zwischen ihrer Naturalisierung, der Anerkennung des Leistenden als individuelles Subjekt einerseits und der Objektivierung des Leistenden als ökonomisch verwertbare Ware andererseits oszillieren.[12] Körpergebundene Leistung ist stets verzahnt mit Praktiken der Differenzierung. Sie ist gleichwohl unterschiedlich viel wert: ‚Leistungen' stehen in Abhängigkeit zu den Achsen des Globalen Nordens und des Globalen Südens. Sie markieren Differenzierungen zwischen Gender, Ethnizität, Disability und sozialer Klasse.

AshramMommies (2019)[13] wurde im Coworking-Space *WeWork* in Bangalore uraufgeführt: Zwei Frauen mit Klemmbrett empfangen die Zuschauer:innen vor dem Office-Space. Die Eintretenden werden über einen zentral positionierten Flatscreen als potenzielle Investor:innen zu einer kostenlosen Präsentation der Geschäftsidee begrüßt: „Welcome to//*AshramMommies* experience motherhood//Investors Lounge."[14] Dass es sich um einen Theaterkontext handelt, ist nicht ersichtlich, sondern wird als „Hintergrundwissen"[15] der immersiven Theatererfahrung vorausgesetzt. Eine Performerin im Sari (Deepika Arwind) stellt sich als die Gründerin des Unternehmens vor, begrüßt die Anwesenden in der geschäftigen Geräuschkulisse, die durch die Betriebsamkeit von weiteren *WeWork*-Startups erzeugt wird. Sie beginnt ihren Werbeauftritt zur Erfolgsgeschichte von *AshramMommies* mit einer rhetorischen Frage: „What is family?" Ein Screen im Hintergrund zeigt ein Foto von drei Personen – eine weiße, schwangere Frau, die zwischen einem Mann und einer Frau steht, die stolz auf deren Babybauch blicken.

„Familiy is everything", kommentiert Gründerin Nair. Sie habe den Plan entwickelt, Leihmütter zu finden, die eine Schwangerschaft ohne die Folge der Mutterschaft erleben wollen. Außerhalb von Bangalore sei das *AshramMommies*-Village gegründet worden, das deutschen medizinischen Standards verpflichtet sei und in dem auch die schwangere Anna betreut werde, deren Babyshower nun gemeinsam mit den Interessent:innen gefeiert werden solle. Während Anna unter sphärischen Klängen auftritt, werden

12 Vgl. Hans J. Pongratz: „Der Dienstleistungscharakter von Arbeit. Eine theoretische Annäherung", in: *Die Kunst der guten Dienstleistung*, hg. v. Claudia Münz u.a. Bielefeld: W. Bertelsmann Verlag, 2012, 17–43, hier 19.

13 *AshramMommies* habe ich als Videomitschnitt gesichtet, welchen mir die Gruppe zur Verfügung gestellt hat.

14 *AshramMommies*, Regie: The Agency, Videoaufzeichnung, 2019.

15 Den Begriff des Hintergrundwissens definiert Andreas Reckwitz als „Komplementärkonzept zu dem der Interpretation. Wenn Interpretationen situative und notwendig von einem Individuum vollzogene Akte der Sinnzuschreibung darstellen, dann liefert das Hintergrundwissen im Sinne eines Systems von Unterscheidungen jene übersubjektiven Sinnmuster, aus denen der einzelne Akteur in seinen Sinnzuschreibungen schöpft." Andreas Reckwitz: *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*, Bielefeld: transcript, 2008, 72. https://doi.org/10.14361/9783839409176 Im Kontext der Theatererfahrung ist darunter das Wissen der Zuschauer:innen über die Fiktionalität der immersiven Theatererfahrung innerhalb des realen Geschehens des *Coworking-Spaces* zu verstehen. Nur im Bewusstsein über den theatralen Als-ob-Modus greift die Möglichkeit zur Kontextualisierung der Theatererfahrung und der kritischen Distanzierung von ihren Inhalten.

Abb. 2: The Agency: *AshramMommies*, 2019, © The Agency, 2019.

Armreifen verteilt, die der werdenden Mutter nach indischer Sitte als Glücksbringer angelegt werden sollen. Danach wird zur gemeinsamen Leihmutter-Meditation als einem weiteren glückbringenden Ritual eingeladen.[16]

Die Performance rief bei mir als im Globalen Norden sozialisierte, weiße cis-Frau und junge Mutter ein Unwohlsein hervor. Können Leihmutterschaft und spiritueller Tourismus in dieser Form kritisch thematisiert werden? Warum erschien mir das Konzept der Leihmutterschaft als freiwillige Selbsterfahrung bizarr, obwohl in Indien die kommerzielle Leihmutterschaft bis 2021 gesetzlich erlaubt war und Mutterschaft als eine „sozial besondere vergeschlechtlichte Sorgebeziehungskonstruktion“[17] hochgradig ideal besetzt ist? *AshramMommies* thematisiert die ethischen Grenzen spezifischer Serviceleistungen und deckt auf, dass deren Akzeptanz von Humandifferenzierungen mitbestimmt wird: Während die Leihmutterschaft in Indien den Lebensstandard einer Familie sichern kann, wird sie in Deutschland als ethisch unzumutbares Trauma für Schwangere gewertet.[18] Im „Als-ob-Modus“[19] werden diese Asymmetrien körperlich erfahrbar und zum Selbsterfahrungstrip erweitert. Es stellt sich die Frage, warum Schwangerschaft nicht losgelöst

16 Vgl. *AshramMommies*.

17 Eva Tolasch: *Die protokollierte gute Mutter in Kindstötungsakten. Theorie und Praxis der Diskursforschung*, Wiesbaden: Springer, 2016, 44. https://doi.org/10.1007/978-3-658-11288-2

18 Vgl. Amrita Pande: *Wombs in Labor. Transnational Commercial Surrogacy in India*, New York: Columbia UP, 2014. https://doi.org/10.7312/pand16990

19 Matthias Warstat: *Soziale Theatralität. Die Inszenierung der Gesellschaft*, Paderborn: Brill, 2018, 27. https://doi.org/10.30965/9783846763100

von einem Kinderwunsch gedacht werden kann und ob die Möglichkeit der Leihmutterschaft statt als Ausbeutung und als Objektivierung menschlicher Körperfunktionen – entgegen meiner Intuition – als emanzipatorische Dienstleistung verstanden werden könnte. In *AshramMommies* erfahre ich durch das Verkaufsangebot einer Schwangerschaft ohne ein anschließendes Muttersein eine Loslösung von der unhinterfragten Natürlichkeit des Reproduktionsprozesses und des Kinderwunsches. Im Fall der Gebärenden wird eine Entkoppelung der Gebärleistung von der von mir erwarteten Freude über das Neugeborene provoziert, die Geburtserfahrung stattdessen mit einem Yoga-Retreat gleichgesetzt. Derart verstanden verspricht das Angebot eine konsequenzverminderte, körpergebundene Grenz- und Ausnahmeerfahrung. Die in Deutschland durch das Embryonenschutzgesetz verankerte Norm des Gebrauchs der weiblichen Fortpflanzungstechniken zur Reproduktion und die darin implementierte Annahme einer prädiskursiven, natürlichen Bindung zwischen Neugeborenem und Mutter wird durch das Angebot als kulturelle Praktik vorgeführt. Deutlich wird, dass die Vergeschlechtlichung von Dienstleistungen nicht nur vom Geschlecht, sondern auch von Alter, Klasse, Ethnizität, usw. abhängt.

Die Soziologin Encarnación Gutiérrez-Rodríguez kritisiert die latente Unsichtbarkeit des weiblich besetzten, häuslichen Arbeitsfelds. Sie verortet die negative Bewertung von derartigen Tätigkeiten in der Feminisierung dieses Arbeitssektors: „The devaluation of domestic and care work is the result of its social perception as ‚feminised' labour."[20] Frauenarbeit werde als unproduktive Arbeit be- und entwertet, welche voraussetzungslos ohne Ausbildung verrichtet werden könne. Der tatsächliche Wert von Care-Arbeit würde konsequent ignoriert. Die Abwertung der Care-Arbeit als eine mit Ethnizität verknüpfte, feminisierte Tätigkeit habe sich durch die Globalisierung des Arbeitsmarktes in den reicheren Ländern der EU verstärkt und zu weiterer Deregulierung und Prekarisierung geführt. Feminisierung und koloniales Denken drücke sich besonders in der Inanspruchnahme von intimen Dienstleistungen aus,[21] was wiederum den unangenehmen Beigeschmack im Anschluss an die *AshramMommies*-Performance erklärt. Die unmarkierte Selbstverständlichkeit, dass die Dienstleistung der Leihmutterschaft von privilegierten weißen Personen in Anspruch genommen wird, dass also nicht-weiße Frauen diejenigen sind, die in der Regel Leihmutterschaft anbieten, wird im immersiven Rahmen als dominante Norm – als machtvolle eurozentristische Selbstverständlichkeit – sichtbar und artikulierbar. Der Soziologe Eviatar Zerubavel definiert diese problematische und machtvolle Dominanz der Norm als „taken for granted"[22].

20 Encarnación Gutiérrez-Rodríguez: „The Precarity of Feminisation. On Domestic Work, Heteronormativity and the Coloniality of Labour", in: *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 27 (2014), 191–202, hier 193. https://doi.org/10.1007/s10767-013-9154-7

21 Vgl. Gutiérrez-Rodríguez, „The Precarity of Feminisation", 198.

22 Zerubavel: *Taken for Granted*, 32.

Die Performance verdeutlicht die Widersprüche zwischen den Praktiken der Naturalisierung einer Schwangerschaft/Mutterschaft, der Körpergebundenheit einer Leihmutterschaft sowie die Ausbeutung von Arbeitskraftressourcen im Setting der Care-Arbeit. Die Umdeutung des Kinderkriegens zum einzigartigen Selbsterfahrungserlebnis wird von dem als natürlich behaupteten Wunsch des Mutterwerdens entkoppelt. Care-Arbeit wird durch die Aussicht auf eine reibungslose Adoption als eine mit großen Anstrengungen verbundene Arbeitsleistung statt einer vermeintlich freiwilligen Eigenschaft des Mutterseins kenntlich gemacht. *AshramMommies* erprobt die kritische Auseinandersetzung mit humandifferenzierenden Grenzen von Dienstleistungen und den ihnen inhärenten Normierungsverfahren von Mutterschaft nach Gender, Ethnizität und Klasse. Durch die Offenlegung dieser Korrelationen im ‚Verdichtungsraum' Theater erfahren diese – sonst ‚unter dem Radar' der Aufmerksamkeit – fortlaufenden und naturalisierenden (Unterscheidungs-)Prozesse Sichtbarkeit, erzeugen Irritationen und werden als überwindbar und revidierbar ausgestellt.

Statistiken und Unentscheidbarkeit – Humandifferenzierungen zwischen *Is* und *Ought* in *10 Odd Emotions*

Stefanie Hampel[23]

In seiner Qualität als gesellschaftlicher ‚Verdichtungsraum' ist Theater einerseits Knotenpunkt entfernter Einflüsse, andererseits Erlebnisplatz performativer Ereignisse,[24] die zudem in theatraler Rahmung stehen. In collagierter Komposition von Tanz, Schauspiel und Musik konnte ich in Saar Magals *10 Odd Emotions* (2023)[25] Theater als einen dieser Knotenpunkte von historischen und performativen Ereignissen erfahren: Als ich meinen Sitzplatz einnahm, standen mir auf der Bühne ebenso Stühle gegenüber, auf denen, nur schemenhaft erkennbar, die Performer:innen in puppen- und maschinenhafter Manier ebenfalls saßen bzw. sich just hinsetzten. Sie trugen grünlichschillernde Abendkleidung, darunter weiße Morphsuits, den Kopf bedeckte eine Perücke. Diese Gestalten wurden dem Publikum als *Norma* vorgestellt, wodurch ein historischer Tiefenraum aufgespannt wurde: Die Plastiken von *Norma* und ihrem männlichen Pendant *Normman* wurden 1943 vom Bildhauer Abram Belskie (1907–1988) und dem Sexologen Robert Latou Dickinson (1861–1950) in den USA geschaffen. *Normas* Maße basieren dabei hauptsächlich auf den Mittelwerten einer Studie zur Schnittmusterkonstruktion

23 Dieser Beitrag versteht sich als eine Konzentration meiner publizierten Masterarbeit: Stefanie Hampel: *Staging Norma. Semiotische und performative Subversionsversuche von Normalität in Saar Magals* 10 Odd Emotions, Baden-Baden: Tectum, 2024.

24 Vgl. Wehrle, *Passagenräume*, 16.

25 *10 Odd Emotions*, Regie: Saar Magal, UA: 21.1.2023, Schauspiel Frankfurt, besuchte Vorstellung: 15.7.2023.

Abb. 3: Saar Magal: *10 Odd Emotions*, 2023, Eingangsszenerie, © Birgit Hupfeld.

von Konfektionskleidung.[26] Von rund 15.000 Frauen wurden sowohl Körpergewicht als auch 58 weitere Maße erhoben. Dabei wurden die vermessenen Personen mehrfach kategorisiert und zudem teilweise aufgrund attestierter Eigenschaften wie *race*, Behinderung oder Alter von der Statistik ausgeschlossen.[27] Differenzierungen werden produziert und Exklusionen provoziert.

Bei Betrachtung des theatralen ‚Verdichtungsraums' von *10 Odd Emotions* in der Eingangsszenerie (vgl. Abb. 3) wird deutlich, was Ian Hacking und Eviatar Zerubavel theoretisch analysieren: Normalität lässt sich zum einen als ein unvermeidlicher kognitiver Akt verstehen, als eine in ihren Häufigkeiten unumgängliche Eigenschaft des Alltags. Diese Art der alltäglichen Normalität wird bei Magal durch Kostüm und Bewegung als eine verzerrte Spiegelung des Zuschauerraums verfremdet. Zum anderen lässt sich Normalität als eine Setzung auffassen, die Zerubavel als eine Politik der Normalität bezeichnet.[28] Zweitere gehe dabei über erstere hinaus, indem sie Objekte

26 Elizabeth Stephens: „The Normal Body on Display. Public Exhibitions of the Norma and Norman Statues", in: *The Routledge Companion to Media, Sex, and Sexuality*, hg. v. Clarissa Smith u.a., London/New York: Routledge, 2018, 7–18, hier 16.

27 Vgl. die staatliche Publikation der Studie: Ruth O'Brien/William C. Shelton: *Women's Measurements for Garment and Pattern Construction. Textiles and Clothing Division, Bureau of Home Economics*, Washington: United States Printing Office, 1941, 25.

28 Vgl. Zerubavel, *Taken for Granted* sowie Stefan Hirschauer: „Menschen unterscheiden. Grundlinien einer Theorie der Humandifferenzierung", in: *Zeitschrift für Soziologie*, 50 (2021), 3–4, 155–174, hier 165.

über ihr Maß an Häufigkeiten hinaus als ‚markiert', bzw. komplementär dazu als ‚unmarkiert' bestimme.[29] Hacking resümiert die Bedeutungsdoppelung des Normalen: „One can, then, use the word ‚normal' to say how things *are*, but also how they *ought* to be."[30] Der Begriff des Normalen bezieht sich also (wie Georges Canguilhem auch in etymologischer Hinsicht erläutert)[31] sowohl in deskriptiver Hinsicht auf das „Is" als auch in normativer Hinsicht auf das „Ought", während er aus ebendiesem Umstand der Doppelung und Vermischung seine ideologische Macht und Legitimation beziehe, so Hacking.[32] Auch im Falle *Normas* tritt diese Bedeutungsdoppelung hervor, denn in medikalisierter Rahmung wurde *Norma* 1945 einem wissenschaftlichen Fachpublikum vorgestellt, und zwar mit den Worten: „Norma is not meant to show what *ought* to be; she shows what *is*."[33] Der statistische Durchschnitt wird so samt seiner Differenzierungen und Exklusionen in vermeintlicher Repräsentativität von Alltäglichkeit zur nationalisierten Norm erhoben.

Im September 1945 schrieb die Tageszeitung *Cleveland Plain Dealer* einen Wettbewerb aus: „Are You Norma, Typical Woman? Search to Reward Ohio Winners."[34] Gut zehn Tage später wurde die Gewinnerin des Wettbewerbs gekürt; doch nicht einmal ihre Körpermaße entsprachen jenen *Normas*, was wiederum sämtlichen Bewerberinnen zum Beweis ihrer „Unfitness" und unzureichenden Gesundheit angelastet wurde.[35]

Im Knotenpunkt von *10 Odd Emotions* werden diese Einflüsse mit der Materialität der Körper der Performer:innen verknüpft: Nachdem sich die klare, kalte Stuhlordnung der Eingangsszenerie (vgl. Abb. 3) in einen wabernddröhnenden, chaotischen Haufen verwandelt, tritt eine Performer:in nach der anderen daraus hervor und in einen Lichtkegel hinein. Jede Person schält jeweils ihren Kopf aus Perücke und Morphsuit, ergreift ein Mikrofon und deklamiert in bloßer Aufzählung ihr je zuordenbare *Label*, bei denen es sich um versprachlichte Selbst- oder Fremdzuschreibungen zu handeln scheint. Dabei fallen nicht nur diffamierende Zuschreibungen, sondern auch die bezeichnenden Begriffe ‚unmarkierter' Komplemente. Dies lässt sich als die subversive Taktik des *Foregrounding* verstehen: Bei dieser laut Zerubavel mehrheitlich verbreiteten Taktik handelt es sich um den Prozess, das bis dato und üblicherweise Unmarkierte zu markieren, auf dass dessen Gewichtung stärker werde – wie er auch bei dem Brecht'schen Verfremdungseffekt zum Tragen komme.[36]

29 Zerubavel, *Taken for Granted*, 57.

30 Ian Hacking: *The Taming of Chance*, Cambridge: Cambridge UP, 1990, 163, Hervorh. SH. https://doi.org/10.1017/CBO9780511819766

31 Georges Canguilhem: *Das Normale und das Pathologische*, München: Hanser, 1974, 86.

32 Hacking, *The Taming of Chance*, 163, 169.

33 Harry L. Shaprio: „A Portrait of the American People", in: *Natural History. The Magazine of the American Museum of Natural History*, 54 (1945), 6, 248–255, Hervorh. SH.

34 *Cleveland Plain Dealer*, 9.9.1945, 1.

35 Vgl. *Cleveland Plain Dealer*, 23.9.1945, 4.

36 Zerubavel, *Taken for Granted*, 60–85.

Während nun im Hintergrund ein monotoner und repetitiver Gesang ertönt („Label, label, peel me off"), tritt ein weiterer Performer in den Lichtkegel und trägt seine Etikettierungen vor: Er wiederholt sie, singt sie, wiederholt sie – bis er sie jedoch plötzlich vergessen zu haben scheint.[37] Diese Verunsicherung der versprachlichten Identitätszuschreibung möchte ich zum einen im Sinne von Hans-Thies Lehmann als „Ästhetik der Unentscheidbarkeit"[38] verstehen: Aufgrund eines tatsächlichen oder auch nur vermeintlichen Einbruchs des Realen entsteht hier eine Uneindeutigkeit der Zuschreibung an die Leiblichkeit des Performers. Zum zweiten, so meine Überlegung, lässt sich dieser Moment der Unentscheidbarkeit als eine erweiterte Auffassung von Zerubavels Konzept des *Backgrounding* verstehen:

> Whereas marking the yet unmarked inevitably involves narrowing its semantic scope, unmarking the hitherto marked actually involves expanding it and thereby increasing its referential potential by making it semiotically less restrictive. That implies making it more vague and thus also more semiotically inclusive.[39]

Die performative Verunsicherung des (vermeintlichen) Vergessens bezüglich der Deckungsgleichheit der skizzierten Label mit der Biografie und Leiblichkeit der Performer:innen – ob nun inszenatorisch intendiert, individuell entschieden oder versehentlich geschehen – lässt die Ungenügsamkeit und Uneindeutigkeit der Etikettierungen deutlich werden und so eine Essentialisierung ins Leere laufen. Der Möglichkeitshorizont von Zuschreibungen wurde durch die performative Verunsicherung ungleich erweitert. Was als markiert oder unmarkiert, kulturell redundant und damit semiotisch als überflüssig erachtet wird, ist also fluide und situativ wie historisch bedingt.[40] Zudem lenkt der Moment des *Backgrounding* in seiner Ästhetik der Unentscheidbarkeit den Blick auf die Performer:innen selbst, auf das Verhältnis kategorialer Zuschreibungen zu den produzierenden Strukturen des Theaterbetriebs: Wie verhält sich diese Institution zu humandifferenzierenden Prozessen ihres (darstellenden) Personals, nicht nur im Vollzugsmoment der Aufführung selbst, sondern auch in Proben oder in Prozessen der Besetzung? Welche Subjekte werden produziert, wie werden sie durch Dispositive oder Institutionen hervorgebracht?

37 So geschehen bei der von mir besuchten Aufführung im Festspielhaus Hellerau am 2.4.2023, nicht jedoch bei jener im Schauspiel Frankfurt am 15.7.2023.

38 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M.: Verlag der Autoren, 2011, 173.

39 Zerubavel, *Taken for Granted*, 86.

40 Zerubavel, *Taken for Granted*, 97.

Demokratisierung und Mitbestimmung – Historische Konjunkturen von Humandifferenzierungen und Prozesse der (De-)Institutionalisierung

Hanna Voss

„Es gibt kein Genie und kein Talent. Das sind bürgerliche Erfindungen" – diese gegen ein naturalisierendes Verständnis von Leistung gerichtete Aussage stammt von zwei Vertretern Freier Gruppen und ist der in *Theater heute* veröffentlichten Dokumentation über den sog. *Theaterpädagogischen* Kongreß entnommen.[41] Ort dieser fünftägigen Veranstaltung war die Akademie der Künste in West-Berlin. Daran teilgenommen haben im Juni 1973 circa 250 Personen: Neben einzelnen Vertreter:innen Freier Gruppen waren darunter vor allem Studierende und Lehrende der staatlichen und städtischen Schauspielschulen des deutschsprachigen Raumes (BRD, Österreich, Schweiz), aber auch Intendanten und Regisseure sowie Vertreter:innen privater Schulen, der Zentralen Bühnen- und Fernsehvermittlung (ZBF), der beiden Berufsverbände (DBV, GDBA) und nicht zuletzt der Wissenschaft; das Ziel: eine Reform der Schauspielausbildung und (damit verbunden) des Theaters.[42] Auslöser für diesen Wunsch nach Austausch und umfassenden Reformen, die neben dem Lehrplan u.a. auch die Aufnahmeprüfung und -kriterien betrafen, war ein generationeller Wechsel in der Leitung rund der Hälfte der öffentlichen Ausbildungseinrichtungen Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre. Vor dem Hintergrund der Studierendenproteste als Teil der 68er-Bewegung war es so bereits vor dem Kongress zu Veränderungen in einzelnen Schulen gekommen, etwa in Hannover und Bochum, worüber die Theaterfachzeitschriften ebenfalls ausführlich berichtet haben.[43] Eine Gemeinsamkeit bestand dabei laut *Die deutsche Bühne* in einer „uneingeschränkte[n] Demokratisierung der Entscheidungsvorgänge" und einem „partnerschaftliche[n]" Verständnis der Beziehung von Lehrenden und Studierenden.[44]

Partiell spiegeln sich diese beiden Aspekte auch in folgender Beschreibung wider: „Ein Lehrer-Kollektiv steht in dieser Schule einem Schüler-Kollektiv gegenüber, das Mitbestimmungsrechte hat."[45] Diese vermeintlich exemplari-

41 „Wie wird fürs Theater ausgebildet, wie sollte ausgebildet werden? Dokumentation über den ‚Theaterpädagogischen Kongreß' in Berlin", in: *Theater heute*, 7 (1973), 10.

42 Neben der Berichterstattung in den Fachzeitschriften basiert meine Darstellung zentral auf den im Archiv der Universität der Künste aufbewahrten Unterlagen des *Theaterpädagogischen Kongreß*, u.a. bestehend aus unzähligen Briefwechseln, Programmentwürfen, Adress- und Teilnahmelisten, vgl. UdK-Archiv 11–120, 122, 217 u. 218.

43 Vgl. „Hannover. Erfahrungen und Folgerungen", in: *Theater heute*, 7 (1972), 1–3 u. „Bochum. Resultat von Arbeitsgesprächen", in: *Theater heute*, 7 (1972), 3–5.

44 Vgl. Werner Schulze-Reimpell: „Die Erneuerung des Theaters beginnt in der Schauspielschule", in: *Die Deutsche Bühne*, 6 (1972), 2.

45 „Frankfurter Theaterschule": in: *Der neue Weg: Zeitschrift für das deutsche Theater*, 50 (1930), 13/14, 263.

sche Aussage stammt jedoch nicht aus den frühen 1970er Jahren, wie man in Kenntnis entsprechender Versuche etwa an der Schaubühne am Halleschen Ufer oder am Schauspiel Frankfurt vermuten könnte,[46] sondern aus dem Jahre 1930. Mit diesen Worten wurde in der *Frankfurter Zeitung* über die Publikation einer Festschrift und öffentliche Leistungsschau anlässlich des zehnjährigen Bestehens der sog. Frankfurter Schauspielschule berichtet.[47] Gegründet worden war diese Schule im Herbst 1919 und zwar von sechs Vertretern des Angestellten-Ausschusses des Solopersonals des Schauspielhauses in Frankfurt am Main.[48] Wesentlicher Impuls hierfür waren, so ist es zumindest dem Frankfurter *Entwurf zur Neugestaltung des Theaterschulwesens* zu entnehmen, jene revolutionären Umbrüche, die schließlich zur Gründung der Weimarer Republik führten. So bitten die Unterzeichnenden und der von ihnen gewonnene Kreis freiwilliger Lehrkräfte abschließend nicht nur um Unterstützung für ihre Bestrebungen, sondern sprechen zugleich von der Aufnahme eines „Kampf[es] mit den brüchigen Traditionen, Halbheiten und Protektionen einer vergangenen Epoche."[49] Während zu dem *Theaterpädagogischen Kongreß* zumindest in Ansätzen Forschungen vorliegen,[50] handelt es sich bei der Frankfurter Schauspielschule um ein in Praxis und Wissenschaft ‚vergessenes' Reformprojekt.

Der Theorierahmen der Humandifferenzierung ist, wie ich zeigen möchte, dabei auch im Kontext theaterhistoriografischen Arbeitens produktiv. Anknüpfend an die mithilfe des Sinnschichten-Modells angestellten Überlegungen zur Materialität sozialer Unterscheidungen wird der Fokus hierfür abschließend noch einmal stärker auf den Aspekt der Temporalität gelegt. Neben der prinzipiellen Konkurrenz von Humandifferenzierungen geht der Mainzer Forschungsansatz nämlich von der Prozesshaftigkeit, mithin Temporalität aller kulturellen Unterscheidungen aus. Immer und überall ist laut Stefan Hirschauer daher mit Varianz zu rechnen: „mit *Momenten* der Aktualisierung und Neutralisierung" von Unterscheidungen, wie sie z.B. in Aufführungen situativ beobachtet werden können, sowie „mit biografischen

46 Vgl. Joachim Fiebach: „‚Das entscheidende für uns […] ist das Theater in Paradoxis' – Zur Schaubühne am Halleschen Ufer von 1970 bis 1980", in: *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, hg. v. Erika Fischer-Lichte/Friedemann Kreuder/Isabel Pflug, Tübingen u.a.: A. Francke, 1998, 235–315; Gert Loschütz (Hg.): *War da was? Theaterarbeit und Mitbestimmung am Schauspiel Frankfurt 1972–1980*, Frankfurt/M.: Syndikat, 1980.

47 Vgl. „Frankfurter Theaterschule", 263. Im Original trägt der hier erneut abgedruckte Artikel demnach die Überschrift „Zehn Jahre Frankfurter Schauspielschule".

48 Vgl. „Theaterschulen", in: *Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch*, 41 (1929/1930), 168.

49 Angestellten-Ausschuß der Solo-Mitglieder des Schauspielhauses Frankfurt am Main: *Die Frankfurter Schauspielschule. Entwurf für die Neugestaltung des Theaterschulwesens*, Frankfurt/M., 1919, 8. Unterzeichnet ist der auf Juli 1919 datierte, insgesamt zwölf Seiten umfassende Entwurf von Oskar Ebelsbacher, Carl Ebert und Jakob Feldhammer; weitere Informationen zum Publikationskontext fehlen.

50 Vgl. Anja Klöck: „Zur Konvergenz von Praxis und Wissenschaft am Schauspieler als ‚kulturellem Vermittler'. Der Theaterpädagogische Kongress in West-Berlin 1973", in: *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte*, hg. v. Stefan Hulfeld/Birgit Peter, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2009, 303–314.

und historischen *Konjunkturen*", das heißt mit biografischen und historischen „Auf- und Abschwüngen" von Unterscheidungen.[51] In Bezug auf die Biografie einer Person meint dies, dass eine Kategorisierung z.B. in verschiedenen Lebensphasen mehr oder weniger relevant sein kann, wie eine der zuvor analysierten Performances es in Bezug auf Behinderung thematisiert hat. Biografische Konjunkturen können dabei mit historischen Konjunkturen einhergehen, müssen dies jedoch nicht zwangsläufig. Bei den vorliegenden historiografischen Materialien zur ‚Produktion' professioneller Schauspielender geht es, so meine These, in beiden Fällen um solch einen historischen Aufschwung (zunächst verstanden als Zunahme an diskursiver Relevanz), wobei es sich bei genauerer Betrachtung um ein und dieselbe Humandifferenzierung handelt, nämlich um soziale Klasse: zu Beginn der 1970er Jahre im Sinne einer Infragestellung des Bürgertums als herrschender Schicht, zu Beginn der Weimarer Republik im Sinne einer Abschaffung der bis dahin geltenden Adelsprivilegien und der Fiktion einer Gleichheit aller. Auf der Ebene der Schauspielausbildung hat dies jedoch offensichtlich zu *ähnlichen* Diskussionen und auch Ergebnissen geführt.

Die Diskussion im Umfeld des *Theaterpädagogischen Kongreß* weist zudem erstaunliche Parallelen zu der das Theater und auch unser Fach seit Anfang der 2010er Jahre prägenden Kritik an Strukturen, Macht- und Repräsentationsverhältnissen auf, etwa bezüglich struktureller Ein- und Ausschlüsse aufgrund bestimmter Zugehörigkeiten oder der Frage, wessen Geschichten erzählt werden und wessen nicht. Nur dass heute mit Geschlecht/sexuelle Orientierung, Ethnizität und Behinderung andere, stärker körperbasierte Humandifferenzierungen im Vordergrund stehen, sprich: Konjunktur haben. Ein zentraler Unterschied ist jedoch, dass die gegen das bürgerliche Theater und eine hierfür ‚produzierende' Schauspielausbildung gerichteten Proteste der 1970er Jahre Teil einer Gegenkultur waren. Der seit rund einem Jahrzehnt zu beobachtende konjunkturelle Aufschwung lässt sich mit Andreas Reckwitz hingegen als Ausdruck einer Singularisierung des Politischen lesen – im Sinne einer Ausrichtung an kultureller Vielfalt/Diversität –,[52] womit es sich um das die Gegenwart dominierende politische Paradigma handelt; zumindest, so die Kritik an Reckwitz, in bestimmen Gesellschaftsschichten.[53] Aus theaterwissenschaftlicher wie differenzierungstheoretischer Sicht zu untersuchen wäre mit Blick auf das Gegenwartstheater vor dieser Folie daher, inwiefern und in welchem Zeithorizont es durch diesen konjunkturellen Aufschwung – anders als in den 1970er Jahren und jenseits kurzfristiger, von uns mitproduzierter diskursiver Effekte – tatsächlich zu Veränderungen bezüglich der Relevanz oder Irrelevanz der genannten

51 Vgl. Stefan Hirschauer: „Un/doing Differences. Die Kontingenz sozialer Zugehörigkeiten", in: *Zeitschrift für Soziologie*, 43 (2014), 3, 170–191, hier 181–182, Hervorh. im Orig.

52 Vgl. Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp, 2021, 371–428.

53 Zur Kritik an Reckwitz vgl. Thomas Kilian: „Gesellschaftstheorie", in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 70 (2018), 311–313.

Humandifferenzierungen in den anderen Sinnschichten des Kulturellen, mithin (De-)Institutionalisierungen kommt,[54] z.B. im Sinne einer dauerhaften Diversifizierung von Personal, Themen und Publikum.

Fazit: Für eine theaterwissenschaftliche Humandifferenzierungs-Forschung

Die im Kontext des Mainzer SFB 1482 praktizierte Erforschung von Humandifferenzierung interessiert sich also grundlagentheoretisch für das komplexe und doch immer empirisch nachvollziehbare Zusammenspiel sinnhafter Unterscheidungen. Unter der Überschrift *Staging Differences* wurde theaterwissenschaftliche Aufmerksamkeit darauf fokussiert, wie Theater zum ‚Verdichtungsraum' für die Produktion und Nivellierung, für das Herauf- und Herunterspielen oder aber die Rekombination von Differenzierungspraxis wird. Hierfür wird nach den praktisch ausgeführten ‚Realwelt-Essentialisierungen' gefragt, die sich sowohl körperlich als auch situativ materialisieren und die unterschiedlich stark verfestigt sein können – von einem ephemeren Aufscheinen bis hin zur Institutionalisierung. Ein wichtiger methodischer *Claim* der Erforschung von Humandifferenzierung besteht in der radikalen Kontextualisierung und dem Favorisieren qualitativ empirischer, induktiver Untersuchungen von Unterscheidungspraktiken: Der Mainzer Sonderforschungsbereich 1482 interessiert sich dafür, was Menschen praktisch tun und welche Infrastruktur sie nutzen, wenn sie untereinander differenzieren. Dass gerade Theater hierbei zu einem prädestinierten Forschungsfeld wird, liegt nahe: Reflektiert und verhandelt Theater doch traditionell Identitäten und soziale Rollen schauspielerisch und performativ,[55] doch auch institutionell – letzteres hat sich gerade in den institutionskritischen Debatten der letzten Jahre gezeigt.[56] Im „Verdichtungsraum"[57] des Theaters manifestieren sich für uns nicht nur soziale und sinnliche Prozesse zwischen Akteur:innen und Zuschauer:innen, sondern es lässt sich auch *in situ* nachvollziehen, wie humandifferenzierende Prozesse vor, hinter und auf der Bühne miteinander interferieren. *Staging Differences* verweist somit sowohl auf vergangene und gegenwärtige als auch zukünftige Verhandlungen von normativen sowie nicht-normativen Positionierungen und Praktiken der Humandifferenzierung und vermag diese zu kritisieren, zu dekonstruieren oder zu reproduzieren.

54 Vgl. Hirschauer/Nübling, „Sinnschichten des Kulturellen", insb. 66–67 u. 80.

55 Vgl. Peter Hofmann/Stefanie Husel: „Rollen und Figuren in der Humandifferenzierung", in: *Humandifferenzierung im Vergleich*, hg. v. Anne Friedrichs u.a., Weilerswirst: Velbrück, 2025, 99–123. https://doi.org/10.25358/openscience-12323

56 Vgl. Birgit Mandel/Annette Zimmer (Hg.): *Cultural Governance. Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, Wiesbaden: Springer VS, 2021. https://doi.org/10.1007/978-3-658-32159-8

57 Wehrle, *Passagenräume*, 15–16.