

Unruhe stiften. Entwürfe einer queerfeministischen Theaterwissenschaft

Zusammenfassung

Wie lassen sich gender- und queertheoretische Theorien, Methoden und Forschungsfragen, die sich durch ihren subversiven Charakter und ihren politischen Gestus der Kritik an jeglicher Normativität auszeichnen, konkret in die Praktiken der Theatertheorie integrieren? Dieser Herausforderung gehen wir anhand von exemplarischen Exkursen aus Theorie und der Besprechung von Performances nach. Eva Döhne schreibt über die Frage der Situierung und ausgehend von der Videoarbeit *A room of our own* von Swoosh Lieu über Räume des Denkens in der Theorie und Räume des Arbeitens im Theaterbetrieb. Lea-Sophie Schiel beschäftigt sich anhand des kommerziellen heterosexuellen Live-Sex-Chats von Rob und Blonde XXXRider mit der Frage, wie queere Theorien und Denkansätze helfen können, mit beunruhigenden Gegenständen umzugehen, und inwiefern sich daraus Veränderungen für die theaterwissenschaftliche Methode der Aufführungsanalyse ergeben.

Der Beitrag plädiert nicht primär für eine inhaltliche Neu-Ausrichtung theaterwissenschaftlichen Wissens, sondern praktiziert anhand unterschiedlichster Materialien eine Reflexion über methodische Vorgehensweisen, die jenseits oder quer zur hegemonialen Wissenschaftstradition einer deutschsprachigen Theaterwissenschaft stehen.

Schlüsselwörter

Queerfeministische Methoden, Situierung, Soziale Bewegungen, Theater als Dispositiv, Aufführungsanalyse, Sexualität

Summary

Creating unrest. Queer feminist thinking about theatre and performance

How can gender and queer theoretical theories, methods and research questions be integrated into the practices of theatre theory, including their subversive character and the political gesture of criticism of all forms of normativity? We take up this challenge by means of exemplary digressions from the field of theory and the discussion of performances. Eva Döhne writes about the question of situatedness and, based on the video work *A room of our own* by Swoosh Lieu, about spaces for thinking in theory and spaces for working in the theatre. Lea-Sophie Schiel uses the commercial heterosexual live sex chat by Rob and Blonde XXXRider to explore the question of how queer theories and approaches can help us to deal with unsettling objects and to what extent this must lead to changes in the method of performance analysis applied in theatre studies. The article does not primarily argue in favour of realigning the content of theatre studies knowledge, but instead uses a wide variety of materials to reflect on methodological approaches that go beyond or cut across the hegemonic academic tradition of German-language theatre studies.

Keywords

queer feminist methods, situating, social movements, theatre as a dispositive, performance analysis, sexuality



1 Verortung innerhalb der deutschsprachigen Theaterwissenschaft

Mit diesem Beitrag möchten wir die Produktivität von gender- und queertheoretischen Ansätzen im theoretischen Nachdenken über Theater bestärken und deren Relevanz innerhalb des Fachs betonen. Denn obwohl Forschungsansätze, die sich mit Gender- und Queer-Theorie auseinandersetzen, in der deutschsprachigen Theater- und Tanzwissenschaft in den letzten Jahren sichtbar geworden sind (Bruchner et al. 2024; Laufenberg/Trott 2023), lässt sich weiterhin auch deren Aussparung aus dominanten Theoriediskursen und scheinbar kanonischen Überblickswerken dieser Disziplin beobachten (Balme/Szymanski-Düll 2020; Whistutz/Hoesch 2020). Während im anglophonen Diskursraum dieses Paradox in den letzten Jahren durch eine Auffächerung multipler methodischer Ansätze entkräftet wurde (Ghaziani/Brim 2019; Browne/Nash 2016), bleibt besonders die Frage nach queeren Methoden im deutschsprachigen Raum in einzelnen Disziplinen noch weitgehend unbearbeitet – so auch in der Theaterwissenschaft.

Auch wenn in zwei neueren Methodenbänden (Balme/Szymanski-Düll 2020; Whistutz/Hoesch 2020) keinerlei tiefergehende Beschäftigungen mit queerfeministischen Perspektiven enthalten sind, findet die Auseinandersetzung innerhalb theaterwissenschaftlicher Forschung und Lehre mit queerfeministischen Inhalten vielfältig und zahlreich statt (Schrödl 2023a). Im Theaterbetrieb selbst und auf den Bühnen kommt es in den letzten Jahren regelrecht zu einem Boom in der Beschäftigung mit queeren Themen (Schrödl 2023b). In eben jener Widersprüchlichkeit zeigt sich sowohl die Wichtigkeit der theoretischen Konzeptionen um Queerness als auch von Praktiken des Queerens innerhalb der Disziplin.

Die zunehmende Sichtbarkeit von genderkritischer Forschung gilt es zu verstärken, aber auch einzuordnen und auf ihren kritischen Gehalt hin zu reflektieren.

Wie lassen sich gender- und queertheoretische Theorien, Methoden und Forschungsfragen konkret in die Praktiken der Theatertheorie integrieren, ohne dabei ihren oftmals subversiven Charakter und ihren politischen Gestus der Kritik an jeglicher Normativität aufzulösen? Dieser Herausforderung gehen wir anhand von exemplarischen Exkursen aus Theorie und der Besprechung von Performances nach. Eva Döhne schreibt im Folgenden über die Frage der Situierung und ausgehend von der Videoarbeit *A room of our own* von Swoosh Lieu über Räume des Denkens in der Theorie und Räume des Arbeitens im Theaterbetrieb und fragt danach, wie sich normative Hierarchien dabei aufbrechen lassen. Lea-Sophie Schiel beschäftigt sich anhand des kommerziellen heterosexuellen Live-Sex-Chats von Rob und Blonde XXXRider mit der Frage, wie uns queere Theorien und Denkansätze helfen können, mit beunruhigenden Gegenständen umzugehen, und inwiefern sich daraus Veränderungen für die theaterwissenschaftliche Methode der Aufführungsanalyse ergeben (vgl. Schiel 2019).

2 Bezüglichkeit, Situierung, Desorientierung

In Besorgnis gegenüber fundamentalistischen Ausrufen der Gegenwart, die über die Existenzberechtigung von genderorientierter Forschung polemisieren (Hark/Villa 2017),

ist es uns nicht nur ein wissenschaftstheoretisches, sondern auch ein gesellschaftspolitisch wichtiges Anliegen, die notwendige Hinwendung auf Gender- und Queer Studies innerhalb der Theaterwissenschaft zu bestärken. Denn theatertheoretische Forschung kann die Muster und zugleich die Decodierung von Repräsentation diskutieren und danach fragen, welche Geschichten, Perspektiven, Anliegen, Positionen nicht sichtbar sind oder innerhalb der Dominanzkultur nicht ausreichend genug wahrgenommen werden. Mit dieser „anderen Art des Denkens“ (de Lauretis 1991) ist der Anspruch verbunden, über Machtstrukturen, Hegemonie, Körper, Sexualität und Vergeschlechtlichung nachzudenken und sich bewusst Methoden und Gegenständen zuzuwenden, die quer zu hegemonialem Wissen und im Sinne Jack Halberstams quer zu einem Phantasma von *Mastery* (Halberstam 2011) stehen.

Unser Ausgangspunkt ist somit die Anerkennung von und das Arbeiten mit widersprüchlicher Vielheit, die jeder Theorieproduktion vorausgeht und die Situiertheit des eigenen Wissens mit einbezieht. Eine solche Ausrichtung erfordert eine Standortbestimmung der eigenen Position und setzt diese in Relation zu sozialen, politischen sowie gesellschaftlichen Ungleichheiten und Ausschlussmechanismen (vgl. Hark 2007: 12). Unruhe stiften leitet sich von *Unruhig bleiben* ab. Es ist die deutschsprachige Übersetzung des 2016 unter dem Titel *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* erschienenen Buches von Donna Haraway (Haraway 2018). Das Wort *trouble* ist aus der Diskussion der Gender Studies spätestens seit *Gender Trouble* von Judith Butler 1990 nicht mehr wegzudenken. Bei Butler steht *trouble* für ihre breit angelegte Kritik all derjenigen Probleme, die mit dem System der Heteronormativität, der binären Opposition der Geschlechter und der Dominanz von Heterosexualität verbunden sind (Butler 1990: 175ff.).

Haraway hingegen leitet *trouble* aus dem Französischen ab und übersetzt es mit „aufwirbeln“, „wolkling machen“ oder „stören“ (Haraway 2018: 9). Das Durcheinander, die Unruhe und die Störung verwendet Haraway für ihr Denken in Verbindungen. Viele der Texte von Haraway sind Aufforderungen, Verantwortung für unser Handeln und Denken als Wissenschaftler*innen zu übernehmen. Haraway gibt permanent Anstöße, darüber nachzudenken, von welchem Standpunkt wir sprechen, handeln und denken und welche Perspektive wir einnehmen, wenn sich alles in Bewegung befindet und alles miteinander in Verbindung steht. Haraways Schreiben ist auch eine Aufforderung, Theater innerhalb dieser beweglichen Relationen zu denken und als Verhandlungsort jenseits dominanter und normativer Denkschemata zu entwerfen.

Auch unser Schreiben, unser Schauen und unser Denken stehen in einem unmittelbaren Verhältnis zu unserer individuellen, körperlichen, leiblichen und materiellen Weltwahrnehmung. Das schließt eine Sensibilität für die eigene Positionierung mit ein und kann als die Bewegung einer Wissenschaftspraxis, die als „embedded“ beschrieben wird, benannt werden (vgl. Darian 2020: 47; Bergermann/Heidenreich 2004: 9ff.).

Das Affiziert-Werden von den Gegenständen theaterwissenschaftlichen Forschens, genauso wie die eigene Verstrickung in wissenschaftliche Parameter und Anforderungen, sollten daher zur Verhandlung stehen. Wir behaupten keine methodische Allgemeingültigkeit, keine Universalität; wohl eher eine Form „feministischer verkörperter Objektivität“ (Haraway 2007: 307). Haraway beschreibt diese Form der Objektivität als „Demaskierung allgemeiner Objektivitätslehre“ (Haraway 2007: 307) und als eine

Art kollektiver Handlungsfähigkeit. Denn der Ansatz, Wissenschaft aus einer subjektiven Perspektive heraus zu betreiben, beruht auf der Einsicht, dass es keinen objektiven Standpunkt wissenschaftlicher Betrachtung geben kann; keine neutrale Position und also auch keinen ideologiefreien Raum. Was es allenfalls gibt, sind Praktiken stillschweigender Normierung und Normalisierung, die auch wissenschaftlich betrieben werden, wenn eben nicht die Positionierung der Forscher*in benannt wird und somit auch problematisiert werden kann (Klinger 1990).

In queerfeministischen Ansätzen gibt es vielfache Methoden, die unter dem Radar tradierter Wissenszugänge laufen und in der Theaterwissenschaft rezipiert werden (Haraway 1991; Halberstam 2011; Sedgwick 2003; Love 2013), wobei auch an theoretische Modelle aus dem Bereich der Feminist Postcolonial Studies zu denken wäre (Spivak 1988; Minh Ha 1989). So betont Sara Ahmed in *Queer Phenomenology*, wie zentral Desorientierungen als methodisches Konzept für diesen Anspruch sind: „A queer phenomenology would involve an orientation toward queer, a way of inhabiting the world by giving ‘support’ to those whose lives and loves make them appear oblique, strange, and out of place.“ (Ahmed 2007: 179) Eine solche queere Phänomenologie steht kritisch zur Heteronormativität und zur Dominanz des *Weißseins*, denn beide sind mit der Erzeugung von Lebenswelten verbunden, die für einige Subjekte immer wieder Gefühle des Unwohlseins hervorrufen, weil sie nicht dem normativen Ideal – *weiß* und *cis-hetero* – entsprechen. Desorientierung bedeutet, neue Wege und andere Pfade zu beschreiten, die die Behauptung einer geschlossenen Gegenwart aufsprengen können. Damit ließe sich viel stärker hervorheben, wie Körper, Dinge, Gegenstände, Wissen und Interpretationen historiografisch, analytisch, ästhetisch und politisch in den Vordergrund getreten sind, während andere Perspektiven zurückgedrängt und ausgeschlossen wurden.

3 Hierarchien im Denken und Arbeiten aufbrechen. *A room of our own* von Swoosh Lieu und Trouble im Theaterbetrieb

Virginia Woolf hat in dem 1929 veröffentlichten Text *A Room of One's Own* die enge Verbindung zwischen Fiktion im Schreiben und ihrem sozialen Leben als *Frau* herausgearbeitet (Woolf 1985). Woolf schreibt über die fiktionale Kraft der Imagination, auch wenn sie die soziale Position, aus der sie als *Frau* schreibt, klar benennt. Es ist Woolfs Beharren auf der Situietheit ihrer weiblichen Schreibperspektive, die den Text bis heute zu einem grundlegenden Text feministischer Literatur macht. Mit der digitalen Videoperformance *A room of our own* geht das sich selbst als feministisch bezeichnende Performancekollektiv *Swoosh Lieu* der Frage nach, welche Vorstellungen der Geschlechterhierarchie auf den Formen und Raumverteilungen des institutionalisierten Theaters liegen und wie sich diese Hierarchien aufbrechen, neu und anders denken lassen. Die digitale Performance, auch als Film bezeichnet, wurde 2021 während der Covid-19-Pandemie veröffentlicht und als „Vorstellung für Browser*in und variables Publikum“ angekündigt. In ihrer Ankündigung schreiben die Künstler*innen: „Während wir in der Corona Krise einen antifeministischen Backlash erleben, verschließen sich für Frauen* immer wieder Türen, werden ihre Räume immer kleiner gemacht oder

ganz weggenommen“ (Swoosh Lieu 2021). Die Zugänglichkeit von Räumen und die damit verbundenen Raumhierarchien, wie sie sich besonders in der Pandemie, aber auch davor und danach als genderspezifische Ungleichheit zeigen, wird in dem Film auf den Raum des Theaters übertragen.

Der Film ist so konzipiert, dass er von einer Person allein vor einem Gerät mit zwei Kopfhörern auf den Ohren gestreamt werden kann. Die rechte und linke Seite der Kopfhörer sind in zwei Audiospuren getrennt. Dadurch entsteht ein räumlicherer, teils auch sich überlagernder Klang des Gehörten. Nachdem atmosphärische Musik erklingt, der Titel der Arbeit zu lesen ist und dann wieder ein schwarzer Bildschirm erscheint, ertönt eine als weiblich zu lesende Stimme aus dem Off: „Ich bin Judith. Ich bin 456 Jahre alt. Ich bin noch nicht geboren. Ich war immer schon da. Ich bin die Dissidentin des Systems, the Virus of the new world disorder, Saboteurin des Big daddy mainframe, ein Avatar für mich allein. Ich bringe keine Neuigkeit von den Rändern. Ich bringe ein Stück vom Horizont“ (Swoosh Lieu 2021). Die Referenz auf Judith Shakespeare, von der auch Virginia Woolf schreibt, stellt sich her. Der Text des Films ist oft poetisch und zusammengestellt aus zahlreichen Theorieverweisen, unter anderem mit Zitaten von Donna Haraway, Ursula K. Le Guin, Virginia Woolf. Die Stimme spricht die Hörer*innen direkt an und sagt: „Alles, was du dir vorstellen kannst, kann Wirklichkeit werden“, womit erneut eine Verbindung zu Woolfs Ausführungen über die Kraft der Imagination gezogen wird. Dann startet eine Visualisierung. Ein über den Boden schweifender Lichtspot in einem schwarzen Raum. Die Stimme fragt: „Wer ist da? [...] Ein leerer Raum, der sonst ein geteilter Raum ist.“ Der Scheinwerfer wandert. Während der Pandemie waren viele Theater geschlossen. Der Film begibt sich in dieser Anfangsszene, ausgehend von der Situation der geschlossenen Theaterhäuser, auf die Suche nach einem Theater, das die bisher nicht erzählten Geschichten von *Frauen* und *Queers* aufnimmt. Denn das Theater, das „ich vermissе, gibt es nicht“, erklingt es im Film durch die Stimme der Judith. Seit Jahrhunderten geistert sie durch die Hochkultur und suche dieses andere Theater. Sie sei dabei schon tausenden von *Queers* und *Frauen* begegnet, die entweder hinter oder neben der Bühne gestanden hätten, oder aber gar nicht da sind, „weil sie mit den Kindern spazieren gehen“. Die Stimme fragt danach, wo die Ungehörten und Ungesehenen sind, die bisher keinen Platz im Raum der sichtbaren Repräsentation haben.

An dieser Stelle wird nun eine Verbindung zum arbeitspolitischen Trouble im Theaterbetrieb geknüpft. Denn auch im Jahr 2024 sind LGBTQIA* im Theater-, Kunst- und Kulturbereich, sowohl in den künstlerischen als auch leitenden Spitzenpositionen, immer noch unterrepräsentiert, erhalten bei gleicher Arbeit geringere Löhne und haben sowohl hinter als auch auf der Bühne mit klischierten Rollenbildern und Präsentationsformen zu kämpfen. Dazu kommt, dass Machtmissbrauch, Homo- und Transphobie, Sexismus, Rassismus und andere Formen von Diskriminierung in Theaterinstitutionen häufig nicht öffentlich gemacht werden und Menschen mit intersektionaler Erfahrung viel zu selten präsent sind.

Am 4. Februar 2021 outeten sich im Magazin der Süddeutschen Zeitung 185 lesbische, schwule, bisexuelle, queere, nichtbinäre und trans* Schauspieler*innen und forderten mehr Anerkennung in Theater, Film und Fernsehen. Das Manifest brachte das Thema der Anerkennung queerer Menschen in die Öffentlichkeit. Die Debatten, die davon ausgingen, benannten die weit verbreitete Homo- und Transphobie und den

strukturellen Sexismus im Theaterbetrieb öffentlich. In den letzten Jahren gründeten sich mehrere soziale Bewegungen wie #Act Out, Bühnenwatch, ensemble netzwerk, Pro Quote Bühne, Bühnenmütter e.V., die gegen Machtmissbrauch und strukturelle Benachteiligungen im Theaterbetrieb kämpfen. Initial war dafür die bereits im Oktober 2017, beinahe zeitgleich mit der weltweit aufsehenerregenden #meToo-Debatte, Veröffentlichung der Ergebnisse des Forschungsprojekts *Frauen in Kultur und Medien – Ein europäischer Vergleich* (Schulz/Ries/Zimmermann 2016). Im Rahmen der Studie wurden Daten zu *Frauen* in Kulturberufen allgemein, zum Student*innenanteil in den verschiedenen künstlerischen Fächern, zum Einkommen von Künstler*innen, zur Vertretung von *Frauen* in Aufsichtsgremien von Rundfunkanstalten, zur Partizipation von *Frauen* an der individuellen Künstlerinnen- und Künstlerförderung und zur Präsenz von *Frauen* in Bundeskulturverbänden innerhalb der Jahre 1994–2014 zusammengestellt. Prägnante Ergebnisse der Studie für den Theaterbetrieb waren, dass 78% der Theater von Intendanten geleitet, 78% aller Inszenierungen auf den großen Bühnen von Regisseuren inszeniert und 75% der Stücke von *Männern* geschrieben wurden. Anders formuliert: 22% aller betrachteten Inszenierungen auf den großen Bühnen werden von Regisseurinnen inszeniert, 51% der Regieassistentinnen und 80% der Souffleusen sind *Frauen*.

Was sich an dieser kurzen Aufzählung zeigt, ist, dass trotz der wissenschaftlich mittlerweile breiten Etablierung genderkritischer Perspektiven der strukturellen Benachteiligung von LGBTQIA*, besonders von FLINTA*, diese bis heute ein wesentliches Problem der Theaterinstitutionen ist und sowohl auf als auch hinter der Bühne thematisiert werden muss. Auch wenn die strukturelle Diskriminierung und Benachteiligung von LGBTQIA* im Betrieb mehr Aufmerksamkeit bekommt und beispielsweise Schrödl hoffnungsvoll davon schreibt, dass queere Themen sowohl auf den Spielplänen der Produktionen der freien Szene als auch der Stadttheater vermehrt vorkommen, lässt sich die Notwendigkeit genderkritischer und queertheoretischer Perspektiven für das theatertheoretische Denken nicht oft genug betonen (vgl. Schrödl 2023b). Dabei bleibt zu hoffen, dass der Theaterbetrieb die häufig mit der Lebensrealität queerer Menschen eng verbundenen Fragen der Sexualität, Genderidentität, des Rassismus, der Ability und der Herkunft nicht einfach nur ökonomisch verwertet und sich aneignet, sondern dass es – wie es derzeit behauptet wird – zu langfristigen Veränderungen im Dispositiv des Theaters kommen wird. An dieser Stelle setzt auch die Relevanz von theatertheoretischer Forschung an. Denn Theater als Dispositiv verstanden versucht, die Gesamtheit der Bedingungen, aus denen Theater entsteht und in die es eingebettet ist, zu umfassen (Müller-Schöll 2017). Jene dispositive Anordnung von Theater noch stärker zu bedenken hätte wiederum großen Einfluss auf eine Neuausrichtung der Aufführungsanalyse.

4 Von unruhigen Gegenständen zu beunruhigten Analysen

Der zentrale Aspekt in der von Erika Fischer-Lichte beschriebenen Methode der Aufführungsanalyse ist die Betrachtung performativer Ästhetik (vgl. Fischer-Lichte 2004). Schrödl hat bereits darauf hingewiesen, dass die beiden vorwiegenden Begriffsauffassungen von Performativität und Ästhetik über Jahrzehnte Kategorien wie Gender, Race,

Class, Ability an den Rand gedrängt haben und diese folglich kaum in wissenschaftliche Analysen einfließen konnten. Daran ist zu problematisieren, dass sich oftmals auf die Beschreibung der Ästhetik des reinen Vollzugs von Handlungen konzentriert und nicht nach den Zusammenhängen von Ästhetik und Politik oder nach der Geschichte und Gewordenheit der vollziehenden Körper gefragt wurde (Siegmond 2006).

In vielen Studien scheinen politische und machtbezogene Fragestellungen, die von den untersuchten Performances formuliert werden oder die aus einer queerfeministischen Perspektive einer kritischen Problematisierung bedürfen, nicht in die Analyse der Inszenierung einzufließen. Gegenteilig kann sogar der Eindruck entstehen, dass die genannten Aspekte im besten Fall zwar erwähnt, aber bewusst aus der Analyse der Ästhetik herausgehalten werden. Zuweilen scheint es so, als kämen die Wissenschaftler*innen dem Inneren oder einer Erkenntnis über die Funktionsweise ebendieser Ästhetik nur durch eine strategische Reinhaltung ihrer Analysen „verschmutzender“ politischer Zusammenhänge und Diskurse auf die Schliche (Wihstutz/Hoesch 2020; Weiler/Roselt 2017). Anders als es ein Flüchtigkeitsbezogener und semiotischer Begriff von Performativität nach Fischer-Lichte nahelegt (Fischer-Lichte/Czirak/Jost 2012), betonen zahlreiche queerfeministische Theorien die historische Gewordenheit, die Situierung und die Kontingenz von Ausdrucksformen sowie körperlichen und kulturellen Artikulationen. Der Prozess des Werdens sowie seine analytische Bearbeitung vereinen dabei widersprüchliche Aspekte im Begriff des Performativen: So geht es hier nicht nur um die Beschreibung historischer Manifestationen und körperlicher materieller Verfestigungen, sondern auch um das Potenzial ihrer Veränderung, ihrer Flüchtigkeit, ihrer Verflüssigung. Diese Perspektive ermöglicht eine detaillierte Beschreibung subversiver und reproduzierender Elemente performativer Ästhetik und macht diese fruchtbar (vgl. Holman Jones/Adams/Tony 2016). Gleichzeitig entwickelt sie eine (aus queerfeministischer Perspektive dringend notwendige) Politisierung theaterwissenschaftlicher Fragestellungen und die Analyse der politischen Dimension von Ästhetik. Hier setzen z. B. auch die wichtigen Ausarbeitungen von José Esteban Muñoz in Form der *queer of color critique* an, die dezidiert zeigen, wie minoritäre, rassifizierte Subjekte Welten erzeugen, die gegen die heteronormative, weiße Realität gerichtet sind. Muñoz akzentuiert die performative Kraft von Performances im gesellschaftlichen Gefüge, statt lediglich Ästhetiken zu beschreiben und ihre soziale Wirkkraft auszuklammern (Muñoz 1999; Ferguson 2004; Nyong'o 2018). Der politischen Dimension kommt spätestens dann zentrale Bedeutung zu, wenn die Gegenstände der wissenschaftlichen Auseinandersetzung uns moralisch oder ästhetisch beunruhigen, wenn sie in einer Weise Unruhe stiften, die bisherige wissenschaftliche Ansätze und Methoden vor Herausforderungen stellen. Exemplarisch wird daher nun der Untersuchungsgegenstand eines Live-Sex-Chats beschrieben, der sich in moralischen, ästhetischen und medialen Grenzbereichen verorten lässt. So sind Live-Sex-Chats zumeist kommerzielle Angebote, die sich dem Bereich der Sex-Arbeit zuordnen lassen. Die feministische und juristische Debatte hierzu besteht seit den 1970er-Jahren und wird bis heute erbittert geführt (Schiel 2020: 74ff.). Der Kauf sexueller Dienstleistungen wird von den Gegner*innen dabei oft mit Verweis auf eine ökonomische Zwangslage und Ausbeutungssituation für die anbietenden Frauen* abgelehnt (vgl. Schwarzer 2014). Auch in der Europäischen Union wird derzeit eine Kriminalisierung des Konsums sexueller Dienstleistungen nach sogenanntem

schwedischem oder skandinavischem Modell diskutiert. Demgegenüber argumentieren Befürworter*innen und Aktivist*innen, dass eine Kriminalisierung die Arbeitsbedingungen von Sex-Arbeiter*innen weiterhin prekarisieren und verschlechtern und somit die Stigmatisierung der Sex-Arbeit verstärken würde (Amnesty International 2015; Hydra e. V. 2012). Als Forscher*in den Blick auf Live-Sex-Chats zu wenden entspricht zudem einer Form der Desorientierung in Ahmeds Sinne, weil der Gegenstand zuweilen skurril wirken kann, die agierenden Performer*innen als prekarierte Sex-Arbeiter*innen stets um Anerkennung ihrer Arbeit und ihres gesellschaftlichen Platzes kämpfen müssen und ich mich als cis-weiblich sozialisierte Forscherin, die für cis-männliches Publikum produzierte Inhalte konsumiert, oft fehl am Platze, „out of place“, fühle.

In ästhetischer Hinsicht sorgen Live-Sex-Chats für Unruhe, weil sie Handlungen explizit zeigen, die sonst nicht gezeigt werden, also obszön sind (vgl. Schiel 2020: 85ff.). Dieser ästhetische Mechanismus des Verwerfens bestimmter Handlungen zeichnet die dann gezeigten Handlungen überhaupt erst als sexuelle aus (Butler 2011: xiii). Was sonst nicht zu sehen ist, ist nun überdeutlich sichtbar und als sexuell les-, erkenn- und konsumierbar. Der Mechanismus des Verwerfens ist dabei alles andere als zufällig: Denn Sexualität ist per se ein unruhiger Bereich unserer Kultur, unseres gesellschaftlichen Zusammenlebens und individuellen subjektiven Seins. Kaum ein anderer Bereich unterliegt derart vielen Tabus und politischen Kämpfen wie dieser (vgl. Rubin 1993). Neben dem, was Butler als Gender-Trouble bezeichnet hat, besteht so etwas wie ein Sex-Trouble, dem wir alle gleichermaßen (wenn auch in völlig unterschiedlicher Art und Weise) ausgesetzt sind. Unruhig zu bleiben bedeutet hier, die Unruhe des Gegenstandes aufzunehmen und sie nicht zu verwerfen, sondern im Gegenteil ihr nachzuspüren, nach ihren Bedingungen zu forschen, sie zu kontextualisieren und die Ästhetik des Beunruhigenden und der Unruhe als politisches Phänomen zu begreifen.

Der ohnehin in der Theaterwissenschaft bereits bestehende Ansatz, subjektive Beschreibungen zum Ausgangspunkt der Analyse (sowohl bezogen auf Aufführungen, historisches sowie theoretisches Material) werden zu lassen, kann durch diese explizit gemachte Politisierung auch in einem sozialen Gefüge verortet werden: Wer bin ich hinsichtlich meiner gesellschaftlichen Zuschreibungen, Privilegien usw., die ich hier schreibe, die ich eine Aufführung besuche, eine Quelle betrachte oder eine Theorie rezipiere? Was fällt mir aufgrund meiner sozialen Prägungen auf? Was läuft Gefahr, unbewusst aus meinem Blick zu geraten? Eine solche transparente Einbettung der Forscher*innenperspektive ist nicht als Beschränkung oder Makel des von ihr*ihm erlangten Wissens zu betrachten, sondern als ein Zugewinn an Wissen darüber, wo sich das Wissen im Geflecht der Subjekte verorten lässt oder verorten lassen könnte. Was bedeutet es also als Forscherin, die Sex-Performance in Live-Sex-Chats analysiert, zur Konsumentin von Sex-Arbeit zu werden? Welche Bedeutung kommt hier der geschlechtlichen Sozialisierung zu? Inwiefern löst sie sich im Format des Chats auf? Diese Fragen möchte ich im Dialog mit der folgenden Rezeptionserfahrung eines Live-Sex-Chats aufnehmen.

In dem Live-Sex-Chat von BlondeRider und RobRider auf der Internetplattform chaturbate.com, den ich am 16.11.2017 um 16:50 Uhr betrete, öffnet sich ein Fenster, welches via Livestream das Bild von BlondeRider, der cis-weiblichen Darstellerin des Live-Sex-Chat-Paares, überträgt. Sie sitzt, augenscheinlich alleine, in einem weißen

Kleid vor der Kamera. Rechts neben dem Livestream-Fenster befindet sich eine Chatleiste. Darin posten User*innen Kommentare, oft als Komplimente verstanden, für die sie sich mündlich bedankt. Es ertönt ein Geräusch, das sich wie das Klingeln einer Kasse anhört. Im Chatfenster erscheint die Nachricht „User eurobonds won: Show and Play with your tits“. BlondeRider bedankt sich und öffnet ihr Kleid.

Sie entkleidet sich langsam. Wenig später entblößt sie ihre Brüste, beginnt sie zu streicheln und ihre Natürlichkeit anzupreisen. Ein sogenanntes Tipping Goal kommt kurz darauf zum Einsatz: Sobald alle User*innen gemeinsam eine bestimmte Summe an tokens, so heißt die virtuelle Währung auf chaturbate.com, gezahlt haben, versprechen die Performenden, eine bestimmte Handlung auszuführen. Sobald 499 tokens gesammelt sein werden (wobei 10 token ca. dem Wert von einem Euro entsprechen), wird die Darstellerin auf ihre Brüste spucken und das durch *tipping* steuerbare vibrierende Sex-Toy aktivieren. Fast eine halbe Stunde performt sie alleine vor der Kamera – eine Struktur, die sich bei vielen anderen heterosexuellen Live-Sex-Chats auf Chaturbate.com wiederholt. Die cis-weibliche Darstellerin scheint die Aufgabe zu haben, das Publikum ‚anzulocken‘. Auch während BlondeRiders Soloperformance strömen immer mehr User*innen in den Chat. Über dem Chatfenster wird die Zahl der Nutzer*innen angezeigt. Waren es zu Beginn noch ungefähr 1.200, sind es nach einer guten halben Stunde bereits 2.300; zur Spitzenzeit meiner Anwesenheit werden 10.589 User*innen im Chatroom sein. Nachdem sie ihre Schuhe und ihr Kleid sowie ihre Unterwäsche ausgezogen hat, zieht sie ein neues Kostüm an. Betont langsam und lasziv bekleidet sie sich mit roten Strümpfen, Strumpfhaltern sowie hochhackigen roten Lackschuhen. Für mich sehr unvermittelt taucht nun der cis-männliche Part RobRider im Bild auf. Er ist komplett nackt. Sein erigiertes Glied ist im Kamerabild zu sehen. Er bekommt Komplimente für die Größe seines Penis. Im Gegensatz zur Darstellerin ist er überwiegend bauchabwärts zu sehen; sein Gesicht ist kaum im Bild. Die Kameraperspektive wechselt von einer Halbtotale in die subjektive Kamera, auch *point of view shot* genannt. Es ist zu sehen, wie BlondeRider den Penis von RobRider oral umschließt, während sie vor ihm kniet und nach oben in Richtung Kamera blickt. Würgegeräusche sind zu hören. Ihre Augen werden feucht. Immer wieder schreiben die User*innen jetzt, wie gerne sie an der Stelle von RobRider wären und wie sehr sie ihn beneiden würden.

Gut eine weitere halbe Stunde wechseln die Darstellungen zwischen Fellatio und weiblicher Ejakulation. Dann ändert sich das Thema des Raumes erneut. In der Chatleiste wird eine Live-Sex-Show angekündigt, für die man ein sogenanntes Crazy Ticket für 49 tokens erwerben könne. BlondeRider und RobRider beginnen damit, genitale Penetration anzudeuten, ohne sie auszuführen. Immer wieder fordern sowohl das System als auch die Moderation die User*innen via Chat dazu auf, ein Crazy Ticket zu erwerben. Ich zögere. Nach neun Minuten wird das Kamerabild grau und die Nachricht „End of Public Show“ erscheint auf meinem Bildschirm. Ich melde mich mit einem Nickname und unter der Kategorie ‚Frau‘ an und erwerbe 200 tokens. Als ich die geforderten 49 tokens bezahlt habe, lüftet sich der graue Schleier und ich kann das Kamerabild wieder sehen. In den kommenden fünfzehn Minuten nehmen die Performer*innen verschiedene Kopulationsstellungen ein. Im Chat wünschen sich die User*innen *point of view*-Kamerareinstellungen und verschiedene Sex-Stellungen. Je nach token-Anzahl

kommen die Darstellenden diesen Wünschen nach. Mit der Ejakulation des cis-männlichen Darstellers endet der Chat.

Durch den Einsatz der Techniken von *point of view*-Kamera oder auch eines sogenannten Lovense, einem fernsteuerbaren, vaginal eingeführten Sexspielzeug, das durch die Zahlung von tokens von den Zuschauer:innen zum Vibrieren gebracht werden kann, macht die Performance auf der einen Seite deutlich, dass Penetration an sich eine Technik ist. Diese Technik strukturiert neben dem Blick-Raum-Verhältnis auch den vorgeführten heterosexuellen genitalen Geschlechtsverkehr. Auf der anderen Seite verschleiert die Sex-Performance eben diesen Technik-Charakter und inszeniert die Penetration als Höhepunkt und vermeintlichen, natürlichen harten Kern, als Hard Core der Sex-Performance. Die Technik wiederholt und (re)produziert auf diese Art und Weise im Moment ihrer Aufführung einen heterosexuellen Diskurs und manifestiert die Privilegierung cis-geschlechtlicher Genderidentität.

Irritierenderweise dienen die eingesetzten technischen Mittel also dazu, die Illusion einer ‚Natur des Sex‘ aufrechtzuerhalten. Obwohl die Sex-Performance zwischen Darstellenden und Publikum in einem ganz wörtlichen Sinn ‚ohne Organe‘ stattfindet, scheint die Inszenierung der Performance nahezu davon besessen zu sein, die ‚Natürlichkeit‘ und Organizität des Geschehens zu betonen. Nicht nur steht der genitale Sex im Zentrum, sondern es wird außerdem auch versucht, diese Performance, primär für den cis-männlichen und heterosexuellen User, so ‚real‘ wie möglich nachempföndbar zu machen. Anders als in Donna Haraways *Manifest für Cyborgs* beschrieben, erschaffen sich in dem von mir analysierten Live-Sex-Chat Mythos und Werkzeug nicht gegenseitig (Haraway 1995: 41). Durch den Einsatz zahlreicher medialisierter Technifizierungen innerhalb des Live-Sex-Chats birgt dieser zwar das Potenzial, sowohl den Technologie-Charakter von Sex im Allgemeinen als auch den Technik-Charakter der Penetration im Besonderen zu verdeutlichen, entfaltet dieses subversive Potenzial jedoch nicht. Denn tatsächlich liegt, mit Paul B. Preciado gedacht, eine Form der Hochtechnologie darin, sich selbst als „Natur“ zu präsentieren. Preciado schreibt: „Die ‚Geschichte der Technologien‘ zeigt, dass ‚die menschliche Natur‘ nur ein Effekt der permanenten Verhandlung der Grenzen zwischen Mensch und Tier, Körper und Maschine ist“ (Preciado 2003: 12).

Diesem hier vorgestellten Forschungsansatz wurde oft vorgehalten, dass die Forscher:in sich durch den Konsum dieser sexuellen Dienstleistung finanziell an einem Ausbeutungssystem beteiligt hätte. Dieser Vorwurf ist nicht vollständig von der Hand zu weisen, denn auch wenn ein Interview mit den beiden Darsteller:innen Einblicke in deren Produktionsalltag gibt, sind die Arbeitsbedingungen und Strukturen nicht vollständig zu rekonstruieren (Freixes 2017). Dieser Umstand trifft aber in der Theaterwissenschaft in Bezug auf die Aufführungsanalyse sehr oft zu. Selten fließen Fragen nach den Produktionsbedingungen, beispielsweise für die beteiligten Schauspieler*innen, in die Analyse ein. Aber folgende beispielhaft formulierte Fragen zeigen, wie sehr sowohl die Inszenierung und folglich auch die Aufführung, ihre Ästhetik und was in ihr vollzogen wird, von den Kontexten ihrer Entstehung abhängen: In welchem institutionellen Rahmen wurde die Produktion erarbeitet? Welche Macht-, Geschlechter- und Diversitätsverhältnisse herrschen hier? Auf welche Ressourcen kann die Produktion zurückgreifen? Im Stellen und Nachgehen dieser Fragen erscheint es sinnvoll, den unruhigen

Blick zu erweitern und die Produktionsbedingungen in die theaterwissenschaftliche Aufführungsanalyse einfließen zu lassen.

5 Fazit: Paradoxe Verhältnisse

Unser gemeinsames Forschungsinteresse bezeichnen wir als die Herstellung und Anordnung von Wissen zur Aufdeckung und Transformation epistemischer und sozialer Hierarchien, die auf patriarchale, heteronormative und kolonial normierte Diskurse sowie Repräsentationsweisen aufbauen. Diese Absicht führt zum Untersuchen und Decodieren der normierten Verfasstheit von sozialen Verhältnissen in Auseinandersetzung mit *sex/gender, race, class, body ability* in ihrem jeweiligen Kontext und ist zugleich eine Suche nach Orten, Praktiken und Strategien der Produktion neuer Relationen zu diesen von Dominanzverhältnissen gekennzeichneten Strukturen. Dieser Forschungsansatz lässt sich einerseits auf singuläre theaterspezifische Gegenstände beziehen, andererseits führt er aber auch zu einer inhaltlichen Verschiebung und Erweiterung des Fachs. Hier geht es nicht zuletzt um ein Hinterfragen, Verqueren (*queering*) und Veruneindeutigen des bisherigen Wissens.

Eva Döhne betont die Befragung der Situierung und in Auseinandersetzung mit der Videoarbeit *A room of our own* von Swoosh Lieu die Räume des Denkens von Theater, weitergehend aber auch die Räume des Arbeitens und damit den „trouble“ im Betrieb. Sie fragt danach, wie sich diese Räume des Denkens und Arbeitens aufbrechen und verändern lassen und welches Theater erträumt werden kann. Dazu schlägt sie die konkrete Befragung der dispositiven Bedingungen von Theater unter genderkritischer Perspektive vor. Denn damit, so die Überlegung, können die Produktionsverhältnisse, die Architektur, die Politik, die Leitungsintentionen, die philosophischen und politischen Implikationen, die künstlerischen, politischen, gesellschaftlichen und ästhetischen Strategien sowie die juristischen Reglementierungen und Ordnungen, aus denen Theater hervorkommt und durch die es bedingt ist, benannt und im besten Fall verändert werden. Damit verbunden ist die Hoffnung, dass der Theaterbetrieb die Fragen von Sexualität, Genderidentität, Rassismus, Ability und Herkunft nicht nur in die kapitalistische Verwertungslogik einspeist und sich aneignet, sondern dass es zu langfristigen Veränderungen kommen wird.

Die Analyse der Sequenz eines kommerziellen heterosexuellen Live-Sex-Chats von Rob und Blonde XXXRider zeigt, dass Gegenstände, die den herkömmlichen Rahmen von Aufführungen verlassen, eine Erweiterung der Methode der Aufführungsanalyse erfordern bei den Fragen nach Produktions- und Rezeptionsbedingungen. Zudem erscheint es sinnvoll, Performativität nicht nur als transformative, sondern auch als reproduzierende Kraft zu berücksichtigen. Gerade beunruhigende Gegenstände, die ethisch herausfordernd sind, Sexualität thematisieren, kommodifizieren und so in die Intimsphäre der Forschenden eindringen, zeigen, dass die Reflexion der eigenen Sozialisierung und affektive Involviertheit für jede theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung von zentraler Bedeutung ist.

Die Existenz von Wissenschafts- und Rationalitätskritik innerhalb queerfeministischer Theorie und damit die radikale Kritik an abendländischen Denk- und Wissens-

konzepten verstehen wir als zentrale Prämissen einer kritischen, aber auch zukunftsorientierten Theaterwissenschaft. Uns scheint die Fähigkeit zur Reflexion und Revision grundlegender Annahmen über Subjektivität, Zeit, Raum, Identität, Verantwortung und Situierung dringend notwendig. Dieser Beitrag plädiert daher nicht primär für eine inhaltliche Neu-Ausrichtung theaterwissenschaftlichen Wissens, sondern praktiziert anhand unterschiedlichster Materialien eine Reflexion über methodische Vorgehensweisen, die jenseits oder quer zur hegemonialen Wissenschaftstradition einer deutschsprachigen Theaterwissenschaft stehen.

Für die Weiterentwicklung und Ausrichtung der Theaterwissenschaft können jene hier vorgeschlagenen subversiven Bezüge die Geschichte und Gegenwart von theatralen Anordnungen und performativen Praktiken jenseits institutionalisierter Ordnungen und tradierter ästhetischer und inhaltlicher Blickwinkel sichtbar machen und kritisch hinterfragen. Queerfeministische Theorie beinhaltet stets eine paradoxe Doppelung; sie ermöglicht sowohl eine Verneinung normativer, patriarchaler Ansätze als auch die Produktion neuer und sich immer wieder neu anordnender Relationen. Denn welche Methoden können Theorie(n) produzieren, deren zentraler Inhalt, wie es Judith Butler formuliert, „in der Gegenwart niemals vollständig in Besitz ist, sondern immer nur neu eingesetzt wird, umgedreht wird, durchkreuzt wird“ (Butler 1995: 313)?

Literaturverzeichnis

- Ahmed, Sara (2007). *Queer phenomenology. Orientations, objects, others*. Durham: Duke University Press.
- Amnesty International (2016). *Für den Schutz der Menschenrechte von Sexarbeiterinnen und Sexarbeitern*. Zugriff am 28. Dezember 2023 unter www.amnesty.ch/de/themen/frauenrechte/dok/2016/position-sexarbeit.
- Balme, Christopher & Szymanski-Düll, Berenika (Hrsg.). (2020). *Methoden der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Bergermann, Ulrike & Heidenreich, Nanna (2014). Embedded Wissenschaft. Universalität und Partikularität in post_kolonialer Medientheorie. In Ulrike Bergermann & Nanna Heidenreich (Hrsg.), *total.- Universalismus und Partikularismus in post_kolonialer Medientheorie* (5. Aufl., S. 9–44). Bielefeld: transcript.
- Browne, Kath & Nash, Catherine J. (Hrsg.). (2016 [2010]). Queer Methods and Methodologies: An Introduction. In Kath Browne & Catherine J. Nash (Hrsg.), *Queer methods and methodologies. Intersecting queer theories and social science research* (S. 1–23). London: Routledge.
- Bruchner, Rosemarie; Schrödl, Jenny; Döhne, Eva & Schiel, Lea-Sophie (2024). Arbeitsgruppe Gender. In Festschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft (unveröffentlichtes Manuskript).
- Bundesverband erotische und sexuelle Dienstleistung e.V. & Lilli (2019). *Das Schwedische Modell kriminalisiert Millionen: Sexworker kämpfen international um ihre Rechte*. Zugriff am 28. Dezember 2023 unter www.berufsverband-sexarbeit.de/index.php/2019/06/06/das-schwedische-modell-kriminalisiert-millionen-sexworker-kaempfen-international-um-ihre-rechte.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.
- Butler, Judith (1995). *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen von Geschlecht*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

- Butler, Judith (2011). *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. Abingdon, New York: Routledge.
- Chambers-Letson, Joshua (2018). *After the Party. A Manifesto for Queer of Color Life*. New York: NYU Press.
- Darian, Veronika (2020). Forschen als Geste – Gestisches in (Er)Forschung. Eine Entwerfung. In Veronika Darian & Peer de Smit (Hrsg.), *Gestisches Forschen. Praktiken und Perspektiven* (S. 47–77). Berlin: Neofelis.
- de Lauretis, Teresa (1991). Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction. In Teresa de Lauretis (Hrsg.), *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities* (S. iii–xviii). Durham: University Press.
- Ferguson, Roderick (2004). *Aberrations in Black: Toward a Queer of Color Critique*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Fischer-Lichte, Erika (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika; Czirak, Adam; Jost, Torsten; Richards, Frank & Tecklenburg, Nina (Hrsg.). (2012). *Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse*. Berlin: Wilhelm Fink.
- Freixes, Alejandro (2017). Wild Riders. XBiz Best Cam Duo BlondeRider and RobXXXRider Rev their Engines. *XBiz-Magazine*, (9). Zugriff am 07. Dezember 2017 unter www.xbizdigital.com/xw/2017-09/html5/index.html?page=50. Seite nicht mehr abrufbar.
- Ghaziani, Amin & Brim, Matt (2019). Queer Methods: Four Provocations for an Emerging Field. In Amin Ghaziani & Matt Brim (Hrsg.), *Imagining Queer Methods* (S. 3–27). New York City: NYU Press.
- Halberstam, Jack (2011). *The queer art of failure*. Durham: Duke University Press.
- Haraway, Donna (1991). *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Haraway, Donna (1995). Ein Manifest für Cyborgs. In Donna Haraway, *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen* (S. 33–72). Frankfurt/Main, New York: Campus.
- Haraway, Donna (2007). Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive. In Sabine Hark (Hrsg.), *Dis/Kontinuitäten. Feministische Theorie* (S. 305–322). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Haraway, Donna (2018). *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. New York, Frankfurt/Main: Campus.
- Hark, Sabine (2007 [2001]). Einleitung. In Sabine Hark (Hrsg.), *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie* (S. 9–17). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hark, Sabine & Villa, Paula Irene (2017). *Anti-Genderismus*. Bielefeld: transcript.
- Holman Jones, Stacy & Adams, Tony E. (2016 [2010]). Autoethnography is a Queer Method. In Catherine J. Nash & Kath Browne (Hrsg.), *Queer Methods and Queer Methodologies. Intersecting Queer Theories and Social Science Theories* (S. 195–214). London: Routledge.
- Hydra e. V. (2012). *40 Jahre Hydra. Adventskalender 12.12*. Zugriff am 28. Dezember 2012 unter www.hydra-berlin.de/40-jahre-hydra/1212.
- Klinger, Cornelia (1990). Bis hierhin und wie weiter? Überlegungen zur feministischen Wissenschafts- und Rationalitätskritik. In Marianne Krüll (Hrsg.), *Wege aus der männlichen Wissenschaft* (S. 21–56). Pfaffenweiler: Centaurus.
- Laufenberg, Mike & Trott, Ben (Hrsg.). (2023). *Queer Studies. Schlüsseltexte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Love, Heather (2013). Close Reading and Thin Description. *Public Culture*, 25(3), 401–434.
- Minh Ha, Trinh Thi (1989). *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2017). Das Dispositiv und das Unregierbare. Vom Anfang und Fluchtpunkt jeder Politik. In Lorenz Aggermann, Georg Döcker & Gerald Siegmund (Hrsg.),

- Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung* (S. 67–88). Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Muñoz, José E. (1999). *Cruising utopia. The then and there of queer futurity*. New York, London: New York University Press.
- Muñoz, José E. (2009). *Disidentifications. Queers of color and the performance of politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nyong'o, Tavia (2018). *Afro-Fabulations. The Queer Drama of Black Life*. New York: NYU Press.
- Preciado, Paul (2003). *Kontrasexuelles Manifest*. Berlin: b books.
- Rubin, Gayle S. (1993). Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. In Henry Abelove, Michèle Aina Barale & David M. Halperin (Hrsg.), *The Lesbian and Gay Studies Reader* (S. 143–178). New York: Routledge.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2003). *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.
- Schiel, Lea-Sophie (2019). Gender*-Performativität – Aufführungsanalyse: Überlegungen zur Berücksichtigung von Gender*-Aspekten in der theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse. In Irene Lehmann, Katharina Rost & Rainer Simon (Hrsg.), *Staging Gender – Reflexionen aus Theorie und Praxis der performativen Künste* (S. 25–47). Bielefeld: transcript.
- Schiel, Lea-Sophie (2020). *Sex als Performance. Theaterwissenschaftliche Perspektiven auf die Inszenierung des Obszönen*. Bielefeld: transcript.
- Schrödl, Jenny (2023a). Gender- und Queertheorien. In Beate Hochholding-Reiterer, Christina Thurner & Julia Wehren (Hrsg.), *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium* (S. 321–326). Baden-Baden: Rombach Wissenschaft.
- Schrödl, Jenny (2023b). Vielleicht ein Aufbruch. Queeres Theater erlangt eine immer größere Vielfalt: ein Überblick. *Theater der Zeit*, (9). Zugriff am 01. Januar 2024 unter <https://tdz.de/artikel/afd7ec67-1f74-41dc-92b7-b0b57f6ad311>.
- Schulz, Gabriele; Ries, Carolin & Zimmermann, Olaf (2016). *Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge*. Zugriff am 26. Januar 2023 unter www.kulturrat.de/publikationen/frauen-in-kultur-und-medien.
- Schwarzer, Alice (2014). *Schwedischer Weg & deutscher Irrweg. EMMA*, 14. März 2014. Zugriff am 28. Dezember 2023 unter www.emma.de/artikel/schwedischer-weg-deutscher-irrweg-316663.
- Siegmund, Gerald (2006). *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. Bielefeld: transcript.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988). Can the Subaltern Speak? In Cary Nelson & Lawrence Grossberg (Hrsg.), *Marxism & The Interpretation of Culture* (S. 271–313). London: Macmillan.
- Stewart, Kathleen (2008). Weak Theory in an Unfinished World. *Journal of Folklore Research*, 45(1), 71–82.
- Swoosh Lieu (2021). *A room of our own. Vorstellung für Browser:in und variables Publikum* (Film). Premiere: 22. Januar 2021, Mousonturm Frankfurt am Main.
- Weiler, Christel & Roselt, Jens (Hrsg.). (2017). *Die Aufführungsanalyse. Eine Einführung*. Tübingen: utb.
- Wihstutz, Benjamin & Hoesch, Benjamin (Hrsg.). (2020). *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*. Bielefeld: transcript.
- Woolf, Virginia (1985 [1929]). *A room of one's own*. London: Grafton Books.

Zu den Personen

Eva Döhne, Dr. des., Postdoc am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Goethe-Universität Frankfurt. Arbeitsschwerpunkte: zeitgenössisches Theater und Performance, Avantgarde, feministische Literaturwissenschaft, Psychoanalyse, Kritische Theorie, Neuer Materialismus, Posthumanismus.

Kontakt: Goethe-Universität Frankfurt am Main, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Norbert-Wollheim-Platz 1, 60323 Frankfurt am Main

E-Mail: doehne@tfm.uni-frankfurt.de

Lea-Sophie Schiel, Dr., freischaffende Theaterwissenschaftlerin und Performance-Künstlerin bei dem Kollektiv Hysterisches Globusgefühl. Arbeitsschwerpunkte: Lehre und Forschung an der Schnittstelle von feministischer Theorie und Praxis, Sexualität, Gender, Diversität und Performance, Porn Studies, Theater und Politik, studentisches Theater in der BRD, künstlerische Forschung, kollektive ästhetische Praxis.

E-Mail: leasophie.schiel@gmail.com