

**Der Hamiltonkomplex
Zur Analyse von Gender als strukturelle ästhetische Kategorie in
der Theaterpädagogik**

Laura Kallenbach

Wie arbeiten Menschen am Theater und das Theater an ihnen? Wer macht Theater? Als was begreifen wir theatrale Räume ästhetisch, gesellschaftlich, (macht-)politisch? Solche strukturellen Fragen an die Institution Theater rücken auf kulturpolitischer, künstlerischer und theaterwissenschaftlicher Ebene in jüngster Zeit dringlicher in den Fokus. Theaterpädagogischer Arbeit – d.h. künstlerischer Arbeit mit explizit nicht-professionellen Akteur*innen – sind diese Fragen elementar eingeschrieben und sie zeigen sich dabei in der Praxis wie auch Untersuchung dieser Arbeit zugleich als ästhetische Fragen. Nicht-professionelle Akteur*innen (sowie die künstlerische Arbeit von und mit ihnen) treten im Theater stets auf eine doppelte Weise in Erscheinung: in der Repräsentation sozialer Lebenswirklichkeiten und in der (vermittelten) Auseinandersetzung mit ästhetischen Formen. Melanie Hinz verweist hierbei auf die historisch gewachsene Position „des/der ‚Anderen‘“ nicht-professioneller Akteur*innen im Theater, die sich gleichermaßen auf die „Positionierung als nicht-normativer Schauspieler*innenstatus und -körper“ resp. „die Repräsentation der Diversität von Körperbildern und Identitäten durch Nicht-Profis auf der Bühne“¹ bezieht. Die Gender-*Performance* nicht-professioneller Akteur*innen im Theater zeigt sich in diesem Bewusstsein ebenfalls auf eine doppelte Weise: in ihrem Eingebundensein in soziale Diskurse und Fragen der Repräsentation sowie in ihrer (vermittelten) ästhetischen

¹ Hinz, Melanie (März 2021), S. 53.

Hervorbringung. Unter dieser Prämisse wohnt der Analyse theaterpädagogischer Arbeit das Potential inne, Gender als eine strukturelle ästhetische Kategorie zu beschreiben und als solche im Theater zu untersuchen. Diesem Ansatz möchte ich im Folgenden am Beispiel der Inszenierung *Der Hamiltonkomplex*² in einer kritischen Analyse weiter nachgehen.

Der Hamiltonkomplex

„Nichts ist, wie es scheint – wenn du 13 bist! Kinder verwandeln sich in Lolitas, Tänzerinnen in Diven, Mädchen in unglückliche Ehefrauen oder unerschrockene Provokateurinnen.“³

Der Hamiltonkomplex am Schauspielhaus Bochum – eigenes Remake der erfolgreichen Inszenierung am hetpaleis Antwerpen⁴ von Regisseurin Lies Pauwels – inszeniert „[d]reizehn 13-jährige Mädchen“⁵. In wechselnden Rollen, Kostümen, Anordnungen treten sie als Gruppe in Erscheinung. Für Pauwels sind sie eine „Metapher“ für „eine Welt im Wandel“⁶: „Sie befinden sich an einem Punkt, an dem sie etwas von ihrem instinktiven Bewusstsein verlieren und die Welt mit ihren Konventionen, Codes und Regeln verstehen lernen.“⁷ Das Einüben dieser Codes zeigt sich in der Inszenierung als kollektive Darstellungsaufgabe. Choreografiert werden stereotype Weiblichkeiten in stets uniformen Bild- und Bewegungsordnungen hervorgebracht: ‚Lasziv‘, ‚naiv‘, ‚hysterisch‘, ‚albern‘, ‚unschuldig‘, ‚gebrochen‘ – das Spektrum gesellschaftlicher Zuschreibungen wiedererkennbar abbildend. Irritiert und zugleich verstärkt werden diese Bilder durch Songs, Texte, aber vor allem das Ausführen der Darstellung durch die jungen Performer*innen(körper)⁸: Ein intimer Tanz im Schulmädchenkostüm mit „Bodybuilder Stefan Gota“⁹, eine säuselnde, kichernde Vorstellung vor dem Publikum im weißen Kleid mit pastellig bunter

² *Der Hamiltonkomplex*, Regie: Lies Pauwels, Premiere: 02. November 2018, Schauspielhaus Bochum.

³ <https://www.schauspielhausbochum.de/de/junges-schauspielhaus/stuecke/187/der-hamiltonkomplex> (Zugriff am 06. Dezember 2021).

⁴ *Het Hamiltoncomplex*, Regie: Lies Pauwels, Premiere: 29. August 2015, hetpaleis, Antwerpen.

⁵ <https://www.staatsschauspiel-dresden.de/spielplan/a-z/der-hamiltonkomplex/> (Zugriff am 06. Dezember 2021).

⁶ <https://www.schauspielhausbochum.de/de/junges-schauspielhaus/stuecke/187/der-hamiltonkomplex>.

⁷ Ebd.

⁸ In der Inszenierung „13-jähriger Mädchen“ wird die individuelle Geschlechtsidentität der Performer*innen nicht verhandelt. Ich verzichte daher darauf, eine Zuschreibung im Text vorzunehmen.

⁹ <https://www.schauspielhausbochum.de/de/junges-schauspielhaus/stuecke/187/der-hamiltonkomplex>.

Lockenperücke und mit Fingern an Lippen und Haaren spielend: „Hello, my name is Precious [...] my name is Lovely [...] my name is Gift“, eine weinend wiedergegebene explizite Erzählung des Natascha-Kampusch-Falls (und ihrer Zuneigung zum Täter) im hautfarbenen kurzen Body mit anschließendem abrupten Weglachen der Szene. *Der Hamiltonkomplex* interessiert sich sichtbar für die Irritation der Zuschauer*innen im Narrativ des Verlusts ‚kindlicher Unschuld‘ heranwachsender „Mädchen“.

„In Belgien zählt Lies Pauwels zu den Erfinder*innen des Genres Theater mit Jugendlichen für ein erwachsenes Publikum.“¹⁰

Der Hamiltonkomplex inszeniert ein Blicken auf „dreizehn 13-jährige Mädchen“. Ein Bild nach dem anderen wird in einer sich wiederholenden Ordnung zentralperspektivisch aufgebaut. Reihen von Stewardessen, Rotkäppchen, Schulmädchen, Krankenschwestern, Schönheitsköniginnen werden auf der Bühne (uni-)formiert und im Rhythmus der Inszenierung wieder zerstreut. Wenn gleich zu Beginn der Inszenierung von der Bühne aus abgefragt wird, „ob es Pädophile im Saal gibt“, ist dieses Blicken als Gegenstand der Inszenierung etabliert und damit ebenso die frausierten jungen Körper der Performer*innen als Blickobjekte. Im ekstatischen Schreien beim Anblick von Schauspieler Elias M'Barek auf Leinwänden über der Bühne, im Agieren mit Stefan Gota auf der Bühne, im Imaginieren potentieller Pädophiler im Publikum oder im Aufrufen von Bildern David Hamiltons durch den Titel der Inszenierung wird die Darstellung vom Heranwachsen, von (entstehenden) Weiblichkeiten wiederholt an ein männliches Gegenüber gebunden und daraufhin heteronormativ sexualisiert konstruiert. Im *Hamiltonkomplex* geht es in meiner Beobachtung nicht um die individuellen, ungefähr 13-jährigen Performer*innen.¹¹ Es geht um das inszenierte Narrativ des Wandels, der (klischierten) „Identitätssuche“¹² „13-jähriger Mädchen“ als homogener Gruppe und den voyeuristischen (männlichen) Blick auf sie. Es geht um das affizierte erwachsene Publikum. Es geht um wirkungsvolle Bilder, für die die Performer*innen(körper) als Gestaltungselemente fungieren.

¹⁰ https://www.staatsschauspiel-dresden.de/spielplan/a-z/der_hamiltonkomplex/.

¹¹ „Nicht alle sind genau 13 Jahre alt, eine ist noch 12, eine schon 14.“ (Keim, Stefan: „Von Ängsten und Träumen der 13-Jährigen“, <https://www.welt.de/regionales/nrw/article185493346/Bochumer-Kammerspiele-Von-Aengsten-und-Traeumen-der-13-Jaehrigen.html> vom 14. Dezember 2018 [Zugriff am 06. Dezember 2021].)

¹² <https://www.schauspielhausbochum.de/de/junges-schauspielhaus/stuecke/187/der-hamiltonkomplex>.

„Wer sind diese Mädchen, die ihre Wirkung so selbstbewusst im Griff haben?“¹³

Im normativen Schauspielverständnis hat die Darstellung nichts mit den jungen Performer*innen zu tun. Sie sind Darsteller*innen, die *etwas* darstellen und zeigen, die eine Wirkung erzeugen, mit der die Inszenierung spielt. Die stets uniformen Kostüme, die synchron choreografierten Bewegungen, „dreizehn 13-jährige Mädchen“ – sie sind *ein* Bild: „So ist die Welt, und so zeigen wir sie auch.“¹⁴ Und sie führen diese Aufgabe als Darsteller*innen in *Der Hamiltonkomplex* mit großer *Professionalität* aus.¹⁵ Zugleich ist die Inszenierung jedoch trotz dieser vermeintlich *professionellen* Trennung zwischen Darsteller*innen und Rolle auf das Ausführen der Darstellung durch die frauisierten jungen Körper der Performer*innen und eine zugeschriebene Authentizität dieser als „13-jährige Mädchen“ elementar angewiesen, um ihren Effekt überhaupt entwickeln zu können. Und gerade dieser Aspekt wird für die Untersuchung der Kategorie Gender entscheidend. Zu fragen ist hier m.E. weniger, wer diese „Mädchen“ auf der Bühne *sind*, sondern was sie dort *wie* tun und als was sie *wie* in diesem Tun auf der Bühne konstruiert werden.

Die Ordnung der Inszenierung besteht aus einem sich wiederholenden Schema. Performer*innen treten als uniforme Gruppe in Kostüm und Haltung geschlossen auf. Es folgt ein choreografierter Szenenablauf, ein gemeinsamer Wechsel der Haltung, ein Song, ein gleichmäßiges Auflösen der Gruppe. Ein oder zwei Performer*innen bleiben zurück oder treten bereits als erste des folgenden Bildaufbaus in neuem Kostüm wieder auf und führen einen vereinzelt Vorgang aus – ein Tanz-Solo, ein Textvortrag allein oder zu zweit am Mikro, ein performter Song – und fügen sich anschließend wieder in die Gruppe ein. Die Texte sind kurze formale Satz- oder Wortfolgen, in einer jeweils durchgängigen, stilisierten Sprechhaltung ausgeführt. Die Soli unterscheiden sich in ihrer kontrollierten Darstellungsform nicht von den Gruppenszenen. Alles fügt sich nahtlos ineinander, ist auf den Takt der Musik, das

¹³ Ebd.

¹⁴ Aleya Su Çoban, zit. n. Keim: „Von Ängsten und Träumen der 13-Jährigen“.

¹⁵ Professionalität wird in der Arbeit mit jungen Akteur*innen häufig durch ein *wie* beschrieben. Junge Akteur*innen agieren in den selben Arbeitsstrukturen *wie*, werden gecastet *wie*, sind in ihrer darstellerischen Leistung beeindruckend, fast so gut *wie* professionelle Darsteller*innen. Gerade an großen Häusern agieren ausgewählte ‚Hochleistungs-Jugendclubs‘ teilweise als eine Art Schauspiel(vor)schule. Professionalität bedeutet in diesem Verständnis neben einer Aufwertung von Ressourcen und Anerkennung häufig eine vermittelte Normierung im Funktionieren innerhalb institutioneller Strukturen und in Form einer Ausbildung in der Nachahmung vorgegebener Darstellungsstandards, deren Erfolg als erbrachte Leistung sichtbar und in öffentlichkeitswirksamen Produktionen verwertbar wird. (Vgl. Kallenbach, Laura (2021) S. 28 f.)

Licht, die Bildkomposition hin ausgerichtet. Die Ordnung wird auch im inszenierten Ausbruch nicht gestört. Jedes Bild hat sein erkennbares vergeschlechtlichtes Set an Bewegungsformen und -möglichkeiten.

Ein *doing gender* im Sinne Judith Butlers wird als Struktur und Ästhetik sichtbar und wichtig für ein Befragen der Inszenierung(sprozesse). Das kollektive Einüben spezifischer vergeschlechtlichter Bewegungen und Ausdrucksformen ist notwendig, um die Bilder, mit denen die Inszenierung arbeitet, hervorzubringen. Gleichzeitig beschreibt Lies Pauwels in einem Interview: „Everything in it came from them.“¹⁶ Was ist damit in Anbetracht der (auch im öffentlichen Making-of¹⁷) sichtbaren Form(ierung) der Darstellung gemeint? Ohne die Fähigkeit junger Performer*innen zu bezweifeln, sich z.B. mit dem Natascha-Kampusch-Fall befassen und dazu verhalten zu können, zeigt sich in dem Umstand, dass solche (individuellen) Auseinandersetzungen über die Aneinanderreihung wirkungsvoller Zitate hinaus in der Konzentration auf das gekonnte Ausführen der Darstellungsform keinen Raum finden, etwas anderes. Ein Eindruck, der sich mit Blick auf das szenenweise nahezu identische Remake der Inszenierung am Schauspielhaus Bochum verstärkt, zu dem Performer*in Daria Anna Halander sagt: „Wir wurden aber nicht in Schablonen gepresst [...]. Wir haben das übernommen, was wir wollten. Manche Bewegungen machen wir völlig anders. Es muss ja auch zu uns passen.“¹⁸ Mit Blick auf die Inszenierung und eine solche Aussage zeigt sich mir das „von den Performer*innen Kommende“ in einer Bewegungsfreiheit innerhalb erkennbar fester Bildkompositionen: ein kalkulierter (minimaler) Freiraum, in dem die jungen (Körper der) Performer*innen die geschlechtlichen Codes in individuellen kleinen Abweichungen im Verhältnis zueinander und zur Vorlage hervorbringen. Und genau die darin erzeugte Authentizität resp. Naturalisierung der (vergeschlechtlichten) Darstellung ist für die Inszenierung „13-jähriger Mädchen“ im *Hamiltonkomplex* als Effekt elementar.

*„Aber Mädchen werden ja erwachsen, sind mal 13 und erlangen Geschlechtsreife, entdecken sich selbst, und werden entdeckt.“*¹⁹ *Der Hamiltonkomplex* verhält sich nicht

¹⁶ Lies Pauwels, zit. n. Gardner, Lyn: „How to evoke a world in chaos? Let 13 teenage girls storm the stage“, <https://www.theguardian.com/stage/2016/jun/28/the-hamilton-complex-teenage-girls-stage-unicorn-theatre-lift> vom 28. Juni 2016 (Zugriff am 06. Dezember 2021).

¹⁷ Vgl. *Het Hamiltoncomplex: the making of*, hetpaleis, Antwerpen, vom 03. September 2015 https://www.youtube.com/watch?v=qyJLwrKZX_s&t=116s (Zugriff am 06. Dezember 2021).

¹⁸ Daria Anna Halander, zit. n. Keim: „Von Ängsten und Träumen der 13-Jährigen“.

¹⁹ Knöpker, Burkard: „Mit dem Einhorn erwachsen werden – Der Hamiltonkomplex“, <https://www.allesmuenster.de/mit-dem-einhorn-erwachsen-werden-der-hamiltonkomplex-im-pumpenhaus/> vom 08. April 2016 (Zugriff am 06. Dezember 2021).

zum Fall Hamilton²⁰ oder zu möglichen Pädophilen im Publikum, sondern bedient sich der Kontroverse im für Erwachsene potentiell verstörenden Bild einer sexualisierten Identitätssuche heranwachsender „Mädchen“. Und so mögen sich manche Zuschauer*innen in ihrer voyeuristischen Blickposition unangenehm berührt fühlen und dies als kritisches Potential der Inszenierung formulieren²¹, eine Konsequenz oder ein Bruch mit stereotyper Konstruktion von Weiblichkeiten entsteht daraus nicht. Im Gegenteil, gerade im Kontext *professioneller* Theaterarbeit, in der erbrachten *Leistung* der Performer*innen, bedient sich die Inszenierung die Inszenierung der Affektwirkung dieser Leistung, um das beeindruckend *professionelle* Erfüllen der Darstellungsaufgaben als eine vermeintlich emanzipatorische Haltung zu deuten. Vor allem aber wird durch die zuvor beschriebene Form das klischierte Narrativ der Identitätssuche in der Rezeption auf die jungen Performer*innen als authentisch übertragen. So schreibt u.a. Martin Krumbholz der Inszenierung in einer Kritik zu: „Aber so scharf auch auf Wirkung kalkuliert das Ganze ist, so triftig und so human ist es auch. Denn Pauwels benutzt die Teenager nicht für eine eitle Show; sie lässt sie zu sich selbst kommen in einem entfesselten Spiel der Entgrenzungen, der Selbstüberwindung und der Leidenschaft.“²²

Wiederholung und Abjektion

Lea-Sophie Schiel plädiert in ihrem Aufsatz „Gender* – Performativität – Aufführungsanalyse“ dafür, „die ästhetisch-phänomenale Erscheinung und den semiotisch-diskursiven Rahmen von Aufführungen und Performances in radikaler Abhängigkeit voneinander zu denken“²³. Damit nimmt sie in der Auseinandersetzung mit dem Performativitätsbegriff bei Fischer-Lichte und Butler eine Verschiebung im Fokus der Aufführungsanalyse vor, mit dem sich diese nicht nur auf die Wahrnehmungsbeschreibung des In-Erscheinung-Tretens selbstbezoglicher Vollzüge beschränkt, sondern dieses immer in Abhängigkeit zu den Prozessen der Hervorbringung betrachtet.

²⁰ Vgl. zum Fall David Hamilton u.a. Baggs, Robert K.: „The Suicide of David Hamilton and the Debate Over Child Nudity in Portraiture“, <https://fstoppers.com/originals/suicide-david-hamilton-and-debate-over-child-nudity-portraiture-155228> vom 29. November 2016 (Zugriff am 06. Dezember 2021).

²¹ Vgl. Saville, Alice: „Hell is a teenage girl‘ – thirteen thoughts, gathered from the rubble of ‘The Hamilton Complex‘“, <http://exeuntmagazine.com/reviews/review-hamilton-complex-unicorn-theatre/> vom 04. Juli 2016 (Zugriff am 06. Dezember 2021).

²² Krumbholz, Martin (Jan. 2019), S. 22.

²³ Schiel, Lea-Sophie (2019), S. 26.

Performativität bezeichnet für Butler also nicht – wie bei Fischer-Lichte –, dass und die Art und Weise, wie (in Bezug auf seine sinnliche Dimension) etwas in Erscheinung tritt, sondern adressiert den z.T. nicht sicht- und wahrnehmbaren Prozess der Hervorbringung von Performances. Den sicht- und wahrnehmbaren Teil dieses performativen Diskurses umschreibt sie dagegen als Performance, die von den Spuren dieses Nicht-Wahrnehmbaren geprägt ist.²⁴

Gegenüber dem bei Fischer-Lichte betonten Aspekt der Einmaligkeit der Aufführung und der darin begründeten „transformative[n] Kraft performativer Handlungen“²⁵ rückt Schiel den in Butlers Performativitätskonzept ebenso wichtigen Aspekt der Wiederholung in ihrer Abhängigkeit von (normierenden) Hervorbringungsbedingungen in den Fokus als wesentlichen Bestandteil der Materialität der Aufführung. Im Begriff des Abjekten stellt Schiel heraus, dass jedes Erscheinen nur in Abhängigkeit zum Verworfenen sichtbar werden kann.

Da immer etwas aus dem Handlungsvollzug ausgeschlossen, verworfen wird, entsteht ein Raum des Verworfenen. Dieser Raum (bzw. Nicht-Raum) konstituiert ex negativo das, was in Erscheinung treten darf, und dringt so in die Strukturierung der Materie, Körper, Praktiken ein bzw. ‚zurück‘. Durch diese Verwerfung entstehen sowohl die Gleichförmigkeit von Handlungen als auch ihre Abweichungen.²⁶

Unter dieser Prämisse wird für Schiel auch eine singuläre Untersuchung des phänomenalen Leibs problematisch, da dieser nach Butler nicht vordiskursiv existiert, sondern erst durch den semiotischen Körper und soziale Körperkonzepte hervorgebracht wird.²⁷ „Leib und Körper sind für Butler immer untrennbar miteinander verbunden, also auch notwendigerweise im Rahmen von Theateraufführungen.“²⁸

Für die Untersuchungen von Gender-Performances in der Theaterpädagogik kommen in Schiels Ansatz für mich zwei wesentliche Aspekte zusammen: zum einen die Aufgabe, das In-Erscheinung-Treten von (vergeschlechtlichten) Körpern und ästhetischen Formen in Aufführungen auf seine gesellschaftlichen, diskursiven Hervorbringungsbedingungen hin produktionsästhetisch zu untersuchen. Zum anderen die Notwendigkeit, unter dieser Prämisse auch die Normierungspraktiken künstlerischer Darstellungen zu reflektieren, was bedeutet, Zuordnungen in stets

²⁴ Ebd. S. 31 f.

²⁵ Ebd. S. 38.

²⁶ Ebd. S. 37 f.

²⁷ Vgl. ebd. S. 39.

²⁸ Ebd.

transformative künstlerisch-performative Praktiken gegenüber anderen sozialen oder (sub-)kulturellen Aufführungsformen²⁹ differenziert zu befragen.

Im Erfolg von *Der Hamiltonkomplex*³⁰ bilden sich verschiedene soziale und kulturell-institutionelle Diskurse ab: der Genderdiskurs und Fragen nach Möglichkeiten eines widerständigen, subversiven Umgangs mit gesellschaftlichen Gendernormen sowie Sichtbarkeiten ‚weiblicher‘ Sexualitäten auf der einen Seite und ein Diskurs um professionelle künstlerische Arbeit mit nicht-professionellen Akteur*innen – mit Forderungen von Ressourcen und Anerkennung sowie angesprochener Faszination für das ‚Andere‘ – auf der anderen Seite. In der z.B. in Kritiken zunächst anklingenden Befriedigung von Bedürfnissen in beiden Bereichen werden im Blick auf Wiederholung und Abjektion Muster im Bezug der Diskurse zueinander sichtbar.

Im Erscheinen der jungen Performer*innen auf der Bühne werden normierende Ordnungen in ihrer Wiederholung sichtbar. *Weiblichkeit* wird heteronormativ, entindividualisiert, standardisiert in immer wieder wechselnden und doch gleichbleibenden Formierungen dargestellt. *Professionalität* tritt als Leistung im Einüben und Ausführen dieser Darstellung als Disziplinierung von Körpern und persönliche Grenzüberschreitung auf. *Freiheiten* resp. Freiräume bleiben auf beiden Ebenen Teil der Ordnung, zeigen sich in einem neoliberalen Verständnis als eine ‚Freiheit von etwas‘: Uniforme kurze Bleistiftröcke werden befreit von sich geworfen, um uniforme kurze Schulmädchenröcke anzuziehen. Bilder einer ‚kindlich-weiblichen Lust‘ werden als Tabubruch sichtbar in konstant bleibender Abhängigkeit zum adressierten *male gaze*. Kalkulierte Momente des Ausbruchs, der Unordnung und der individuellen Abweichung fügen sich nahtlos in die Form ein, sind Teil derselben. Als Abjektos wird jedoch eine ‚Freiheit zu etwas‘ – „zu eigensinnigen Lebensweisen“³¹ aus einer subjektkritischen Perspektive – verworfen. Die auch bildungstheoretische Möglichkeit eines solchen Eigensinns in der machtkritischen Reflexion sowohl ästhetischer als auch gesellschaftlicher Zeichenproduktion, über die Entwicklung individueller Haltung(en) und Handlungsmacht in der Auseinandersetzung mit diesen wird sowohl auf produktions- als auch rezeptionsästhetischer Ebene verworfen. Eine

²⁹ Vgl. ebd. S. 41 und S. 43.

³⁰ Beide Versionen der Inszenierung wurden zu zahlreichen Festivals eingeladen und im Feuilleton gefeiert.

³¹ Hartmann, Jutta (2017), S. 172.

Verweigerung oder ein Bruch in der Produktion konsumierbarer (Geschlechter-)Bilder als Transformation der Ordnung findet auf struktureller wie ästhetischer Ebene nicht statt.

Arbeit am Theater

Um Gender als Analysekategorie in der Theaterwissenschaft komplex zu fassen, fordern auch Irene Lehmann, Katharina Rost und Rainer Simon im Band *Staging Gender* „von der Wissenschaft neue Perspektiven, die über die ästhetische Reflexion von künstlerischen Arbeiten hinaus die strukturellen Mechanismen des Produktionsprozesses einbeziehen“³². Eine solche Perspektive hieße, auch die Normierungspraktiken künstlerischer Arbeit in der Konstruktion von Gender-Performances kritisch zu befragen, die sich in ihrer Vermittlung in der Zusammenarbeit mit nicht-professionellen Akteur*innen auf besondere Weise zeigen. Bewertungen oder Fragen daran, ob es sich bei solchen Arbeiten gegenüber professionellem Theater um „schlechte Kunst“ resp. „schlechtes Theater“³³ (in Ermangelung künstlerischer Autonomie) handelt, stellen sich in diesem Kontext als nicht erkenntnisleitend heraus – was nicht zuletzt am zu befragenden Professionalitätsbegriff am Beispiel *Hamiltonkomplex* deutlich wird. Für eine theaterpädagogische und theaterwissenschaftliche Forschung zeigt sich als wichtigere Frage, *wie* nicht-professionelle Akteur*innen in einem doppelten Sinne *am Theater arbeiten*³⁴ und wie sich eine solche Arbeit nicht zuletzt auf der Bühne ausdrückt – u.a. in ihrer (De-)Konstruktion von Gendernormen. In dieser Hinsicht kann sich das Forschungsfeld der Theaterpädagogik im Befragen von Kunst- sowie Vermittlungs- und Bildungsbegriffen als Handlungswissenschaft³⁵ methodologisch fruchtbar für eine stärkere Erforschung einer *Theaterpraxis* auch in der Theaterwissenschaft erweisen – was bedeuten würde, Theater nicht nur als Orte der Kunst, sondern auch als in Machtstrukturen eingebundene soziale Räume, Künstler*innen als soziale Akteur*innen und Inszenierungen als stets von

³² Lehmann, Irene / Rost, Katharina / Simon, Rainer (2019), S. 12.

³³ Vgl. Nikolaus Müller-Schöll, zit. n. Hinz (März 2021), S. 56. [Originalangabe: Müller-Schöll, Nikolaus, „Die Fiktion der Kritik. Foucault, Butler und das Theater der Ent-Unterwerfung“, in: Ebert et al. (Hg.), *Theater als Kritik*, S. 49–56, hier S. 55.] Hinz verweist in Reaktion auf solche Werturteile auf die Notwendigkeit der Reflexion der Position, aus der diese Kritik als Teil des Machtdispositivs in Hinblick auf die Institution Theater geübt wird. (Vgl. ebd. S. 56–57).

³⁴ Vgl. Matzke, Annemarie (2012).

³⁵ Vgl. Hentschel, Ulrike: (2003), S. 66.

Vermittlungspraktiken durchzogen verstärkt in den Blick zu nehmen. Umgekehrt erfordert eine solche Perspektive auch von der Theaterpädagogik, *ästhetische Bildung* und deren Praktiken im Zuge des *aesthetic turn*³⁶ vermehrt anhand konkreter ästhetischer Formen durch genaue Inszenierungsanalysen zu untersuchen und beides in direkter Verbindung zueinander zu denken.

³⁶ Vgl. Streisand, Marianne (2012), S. 29 f.

Referenzen

- Baggs, Robert K.: „The Suicide of David Hamilton and the Debate Over Child Nudity in Portraiture“, <https://fstoppers.com/originals/suicide-david-hamilton-and-debate-over-child-nudity-portraiture-155228> vom 29. November 2016 (Zugriff am 06. Dezember 2021).
- *Der Hamiltonkomplex*, Regie: Lies Pauwels, Premiere: 02. November 2018, Schauspielhaus Bochum.
- Gardner, Lyn: „How to evoke a world in chaos? Let 13 teenage girls storm the stage“, <https://www.theguardian.com/stage/2016/jun/28/the-hamilton-complex-teenage-girls-stage-unicorn-theatre-lift> vom 28. Juni 2016 (Zugriff am 06. Dezember 2021).
- Hartmann, Jutta: „Perspektiven queerer Bildungsarbeit“, in: Behrens, Christoph / Zittlau, Andrea (Hg.), *Queer-Feministische Perspektiven auf Wissen(schaft)*. Rostock 2017, S. 163–186.
- Hentschel, Ulrike: „Theorie, ja. Aber welche und wozu? Bemerkungen zum Selbstverständnis der Spiel- und Theaterpädagogik“, in: Hentschel, Ulrike / Ritter, Hans-Martin (Hg.), *Entwicklungen und Perspektiven der Spiel- und Theaterpädagogik*. Festschrift für Hans-Wolfgang Nickel. Milow 2003, S. 61–75.
- *Het Hamiltoncomplex*, Regie: Lies Pauwels, Premiere: 29. August 2015, hetpaleis, Antwerpen.
- *Het Hamiltoncomplex: the making of*, hetpaleis, Antwerpen, vom 03. September 2015, https://www.youtube.com/watch?v=qyJLwrKZX_s&t=116s (Zugriff am 06. Dezember 2021).
- Hinz, Melanie: „Alltagsexpert*innen im Theater als Kritiker*innen normativer Körperbilder und Geschlechterdiskurse“, in: *Forum Modernes Theater*, Bd. 32, H. 1 (März 2021), S. 53–68.
- Kallenbach, Laura: „Kinder und Jugendliche auf der Bühne. Fragen zu Normierungsprozessen im Theater mit jungen Akteur*innen“, in: *IXYPSILONZETT*. Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater, 2021.

- Keim: „Von Ängsten und Träumen der 13-Jährigen“, <https://www.welt.de/regionales/nrw/article185493346/Bochumer-Kammerspiele-Von-Aengsten-und-Traeumen-der-13-Jaehrigen.html> vom 14. Dezember 2018 [Zugriff am 06. Dezember 2021].)
- Knöpker, Burkard: „Mit dem Einhorn erwachsen werden – Der Hamiltonkomplex“, <https://www.allesmuenster.de/mit-dem-einhorn-erwachsen-werden-der-hamiltonkomplex-im-pumpenhaus/> vom 08. April 2016 (Zugriff am 06. Dezember 2021).
- Krumbholz, Martin: „Der Bergarbeiter. Johan Simons, der neue Intendant am Schauspielhaus Bochum, positioniert sein Haus in der goldenen Mitte zwischen Ensembletheater, Performance und Diskurs“, Theater der Zeit, Jg. 74, H. 1 (Jan. 2019), S. 20–22.
- Lehmann, Irene / Rost, Katharina / Simon, Rainer: „Gender on Stage and Beyond. Einleitung“, in: dies. (Hg.), Staging Gender – Reflexionen aus Theorie und Praxis der performativen Künste. Bielefeld 2019, S. 7–23.
- Matzke, Annemarie: Arbeit am Theater. Bielefeld 2012.
- Saville, Alice: „‘Hell is a teenage girl’ – thirteen thoughts, gathered from the rubble of ‘The Hamilton Complex’“, <http://exeuntmagazine.com/reviews/review-hamilton-complex-unicorn-theatre/> vom 04. Juli 2016 (Zugriff am 06. Dezember 2021).
- Schiel, Lea-Sophie: „Gender* – Performativität – Aufführungsanalyse. Überlegungen zur Berücksichtigung von Gender*-Aspekten in der theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse“, in: Lehmann, Irene/Rost, Katharina/Simon, Rainer (Hg.), Staging Gender – Reflexionen aus Theorie und Praxis der performativen Künste. Bielefeld 2019, S. 25–46.
- <https://www.schauspielhausbochum.de/de/junges-schauspielhaus/stuecke/187/der-hamiltonkomplex> (Zugriff am 06. Dezember 2021).
- https://www.staatschauspiel-dresden.de/spielplan/a-z/der_hamiltonkomplex/ (Zugriff am 06. Dezember 2021).
- Streisand, Marianne: „Geschichte der Theaterpädagogik im 20. und 21. Jahrhundert“, in: Nix, Christoph/Sacher, Dietmar / dies. (Hg.), Lektion 5 – Theaterpädagogik. Berlin 2012, S. 14–35.

Kallenbach, Laura (2022): „Der Hamilton*komplex*. Zur Analyse von Gender als strukturelle ästhetische Kategorie in der Theaterpädagogik“, in: Beate Hochholdinginger-Reiterer, Annemarie Matzke, Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum (Hg.): Zwischenstand: Was heißt es, sich im Forschungsfeld Theaterwissenschaft zu orientieren? (= Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 9 / Ausg. 1), S. 65-77, DOI 10.21248/thewis.9.2022.111, CC BY 4.0.