

Frank Max Müller: *She She Pops 50 Grades of Shame* als Schule des unvoreingenommenen Blicks.

In: Publikum im Gegenwartstheater. Hg. v. Beate Hochholdinger-Reiterer, Géraldine Boesch, Marcel Behn. Berlin: Alexander 2018 (itw : im dialog 3), S. 170–178.

<https://doi.org/10.16905/itwid.2018.14>



She She Pops *50 Grades of Shame* als Schule des unvoreingenommenen Blicks

Das Performance-Theater Kollektiv She She Pop ist seit seiner Gründung in den 1990er-Jahren am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen damit bekannt geworden, die unsichtbare und doch so verbindliche Grenze zwischen Akteur_innen auf der Bühne und Publikum im Zuschauerraum brüchig werden zu lassen. In *What's Wrong? [it's ok]* von 2003 zum Beispiel war das Publikum angehalten, die Performer_innen bei ihren fiesen Wahrheit-oder-Pflicht-Spielen auf der Bühne durch Zurufe zu unterstützen; 2004 mussten in *Warum tanzt ihr nicht?* diejenigen, die nicht aufpassten, selbst über das Parkett des performativen Ballsaals schweben; die Performance *Familienalbum* von 2008 wiederum versammelte Publikum und Performer_innen an einer großen Festtafel, an der auch Zuschauer_innen souffierte Rollen aus dem »Verwandtschaftsrepertoire« der fiktionalen Großfamilie zu übernehmen hatten.

All diese Theaterabende bezogen ihren Reiz durch die bewusst in Kauf genommene Peinlichkeit, die stets mit dem Übertreten der konventionalisierten Grenzen des Theaters verbunden ist. Durch das programmatische Spiel mit der Trennung von Akteur_innen und Publikum, die im Dispositiv des traditionellen Illusionstheaters regelt, wer wann bis zu welchem Grad für wen und auf welche Weise sicht- und hörbar ist, spielte im Theater von She She Pop die Scham als kalkulierter Affekt immer schon eine Rolle. In ihrer jüngsten Arbeit *50 Grades of Shame*¹ wendet sich das Kollektiv nun erstmals explizit der Scham zu, interessanterweise ohne dabei, wie in früheren

¹ *50 Grades of Shame, She She Pop*

Foto: Doro Tuch

Arbeiten, das Publikum explizit in das szenische Geschehen einzubeziehen. Auf der Ebene des Textes verhandeln acht Performer_innen ihr individuelles Verhältnis zur Scham anhand der Struktur von Frank Wedekinds Drama *Frühlings Erwachen*. Eigens erarbeitete, autobiografisch gefärbte Textpassagen werden zusammen mit Anleihen aus der Buchreihe *50 Shades* der britischen Autorin E. L. James in den Handlungsverlauf von Wedekinds Drama eingeflochten und zu einem ausgeklügelten Spiel mit wechselnden Rollen und Identitäten verknüpft.

Zu Beginn der Performance sind zunächst nur die Stimmen der Performer_innen zu hören, die abwechselnd auf die wiederholt gestellte Frage »Was ist verboten?« antworten. Als Zuschauer_in mag man über die meisten der vorgeschlagenen Verbote belustigt sein, tatsächlich wird man jedoch den allermeisten davon unumwunden zustimmen: Man sollte weder auf dem Schoß eines Fremden im öffentlichen Personennahverkehr Platz nehmen, noch vor einem Bild im Museum masturbieren, auch wird man sich wohl davor hüten, über den Körper des Sexualpartners zu lachen, oder »irgendetwas mit dem Haustier zu machen«. Ihre Komik entfalten die Textrepliken durch die Ambivalenz von Wunsch und Verbot. Die Performer_innen üben sich in Selbstzensur, sie verbieten sich, was ihre Fantasie im freien Spiel der Assoziationen als geheimen Wunsch ans Licht befördert hat und transformieren so den Wunsch im Angesicht der Scham als sozialer Kulturschranke in ein Verbot. Die beschämende Macht der Sprache offenbart und verbietet zugleich; sie ist im Theater von She She Pop nicht wie in Wedekinds Drama Anlass für ein schweigendes Verbot, das die Figuren in die Katastrophe taumeln lässt, sondern Auslöser einer permanenten Selbstveräußerung, die ein Spiel mit Inszenierungen des Selbst, ein Grundpfeiler der Arbeit She She Pops, erst in Gang setzt. »Du bist, wofür du dich schämst!«, (Matzke 2005: 101) das von Mieke Matzke in Bezug auf frühere Arbeiten der Gruppe aufgestellte Diktum, gilt auch für die Herausbildung der Spiel-Identitäten in *50 Shades*. Indem die Darsteller_innen Geständnissen gleich, ihre sexuellen Erlebnisse und Wünsche zum Gegenstand der Performance machen, erzeugen sie Authentizitätseffekte, welche die Unterscheidung zwischen Bühnenfigur und realer Person veruneindeutigt. Das Spiel mit der eigenen Schamgrenze und das Offenlegen intimer Details ist in diesem Kontext

nicht zufällig besonders wirkungsstark. Der authentische Kern moderner Subjektivität wird in der abendländischen Kultur, darauf hat nicht zuletzt Michel Foucault (vgl. Foucault 1987) hingewiesen, in den verborgenen Begehrensstrukturen der Sexualität vermutet. Jede sich über die Schamgrenzen hinwegsetzende Handlung oder Äußerung ist für die Entwicklung der Spiel-Identitäten in *50 Shades* besonders produktiv, da sie vorgibt, etwas vom wahren Kern des Subjekts aufscheinen zu lassen und somit die Schaulust des Publikums und die Spiellust der Performer_innen im Ausloten von Subjektivität befeuert.

Nach allgemeiner Definition versteht man unter Scham eine »unangenehme Emotion, die damit verknüpft ist, dass entweder ein inneres Idealbild von der eigenen Person nicht erfüllt werden konnte oder die Ehrbarkeit der eigenen sozialen Rolle angetastet wird« (o. A. 2001: 511). Sich schämen geht einher mit der unbewussten Rötung der Gesichtshaut und dem Wunsch, sich in sich zurückzuziehen. Neben dem Aspekt des subjektiven Gefühls hat Scham auch noch eine wichtige soziale Bedeutung, indem sie hilft, das menschliche Zusammenleben zu regulieren: »Ungehemmte Schamlosigkeit, das heisst Übertretung einer kollektiv vereinbarten Schamgrenze, kann nicht geduldet werden. Sie wird deshalb gesellschaftlich sanktioniert, was für die Betroffenen mit der Herabminderung ihres Ansehens einhergeht« (Jacoby 2003: 356). In der Theorie des Psychoanalytikers Leon Wurmser wird der Begriff der Scham tiefenpsychologisch weitergehend differenziert. Wurmser entwickelt in seinem Text *Die Maske der Scham* (vgl. Wurmser 1998) das Konzept zweier Partialtriebe im Subjekt, die er mit den Begriffen Theatophilie und Delophilie bezeichnet. Der erste bezeichnet »[d]as Verlangen zuzuschauen und zu beobachten, zu bewundern und sich faszinieren zu lassen, Vereinigung und Meisterung oder Beherrschung durch aufmerksames Sehen zu erzielen« (ebd.: 258). Der zweite bezeichnet den »Wunsch sich auszudrücken und andere durch Selbstdarstellung zu faszinieren, sich ihnen zu zeigen und sie zu beeindrucken« (ebd.).

Nun sind laut Wurmsers psychoanalytischer Theorie beide Triebe im Subjekt blockiert beziehungsweise gehemmt, sodass sie sich nicht in ihr Extrem ausweiten und Theatophilie in Voyeurismus beziehungsweise Delophilie in Exhibitionismus umschlägt (vgl. ebd.: 262). Die

Scham nimmt in dieser Konstellation eine Scharnierfunktion ein. Sie tritt dann auf, wenn das Drängen des Triebes zu einem Konflikt mit der sozialen Rolle des Subjekts führt. Zum einen sorgt sie dafür, dass aus Neugier und Schaulust nicht ein hilfloses durch andere Überwältigt- und Fasziniertsein entsteht, zum anderen verhindert sie, dass aus dem Wunsch, sich zu zeigen und zu gefallen, Bloßstellung und Selbstexponierung werden. Scham, so kann man verallgemeinernd festlegen, hält das Subjekt in den Grenzen dessen, was in der kulturellen Ordnung akzeptiert ist. Sie schützt das Subjekt vor dem Selbst-Verlust und sichert so die Anerkennung durch das Gegenüber im Sozialen.

Das Performance-Theater Kollektiv She She Pop fordert mit ihrem der Scham gewidmeten Theaterabend nun jene Grenze heraus, die das Subjekt im Möglichkeitsraum des gesellschaftlich Akzeptierten hält.

Das eigentliche Vorhaben des Abends beschreibt zu Beginn der Ausführung die Performerin Johanna Freiburg wie folgt:

Es wäre am einfachsten, wenn wir uns jetzt alle ausziehen könnten und miteinander Sex haben, dann könnte jeder oder jede dem anderen etwas beibringen oder zeigen und wir hätten auch gleich ein ganzes Spektrum an unterschiedlichen Körperformen, Erfahrungen und Hemmungen, aber das geht eben nicht. Eine solche Schule der Liebe ist in unserer Kultur nicht vorgesehen, und wenn wir es trotzdem versuchen würden, dann würden die meisten dabei vor Scham vergehen.

Die daran anschließende Theaterhandlung entwickelt sich also zunächst als ein Verzicht. Anstatt dem Wunsch nach unmittelbarer Triebbefriedigung nachzugeben und ein körperliches Ritual im Sinne dionysischer Verausgabung anzuzetteln, setzen She She Pop aus Respekt vor der Scham auf die Mittel des Theaters als Spiel mit der Erzeugung von Bedeutung. Theatrale Darstellung bezieht ihre Wirkung in der Regel aus dem zeichenhaften Wechselspiel dessen, was materiell anwesend ist, und dem abwesenden Sinngehalt, auf den die Zeichen verweisen. Die Maske, die einerseits den realen Körper der Darsteller_in verbirgt und andererseits die dargestellte Figur besonders plastisch erscheinen lässt, symbolisiert wie kein anderes Theatermittel exemplarisch jene Dialektik von Zeigen und Verbergen, die Lyotard

als Grundlage aller Theatralität beschrieben hat: »Verstecken-Zeigen, das ist Theatralität« (Lyotard 1982: 11). Indem die Scham als konstitutive Kulturschranke das verhindert, was laut Freiburg »am einfachsten« wäre, setzt sie in einem Akt der Sublimierung die Dialektik der theatralen Darstellung als maskenhafte Verstellung erst in Gang.

Eine Verbindung zwischen der psychoanalytischen Theorie der Scham und Theater hat Hans-Thies Lehmann in seinem Artikel »Das Welttheater der Scham« (vgl. Lehmann 2002) vollzogen. Er schreibt in Bezug auf die Theorie Wurmser von einer Analogie der psychodynamischen Grundkräfte von Scham und Theater. Mit Theatophilie (dem Wunsch zuzuschauen) und Delophilie (dem Wunsch sich zu zeigen) sind eben auch die Grundpfeiler jeder theatralen Kommunikation bezeichnet, wie sie in der Gegenüberstellung von Schauspieler_in und Publikum ihre Verwirklichung findet. Theater wird als kulturelle Form aus dem doppelten Bedürfnis des Subjekts, zu schauen und angeschaut zu werden, verständlich (vgl. ebd.: 52). Lehmann schlägt vor, Scham in Bezug auf Theater eher als Anti-Affekt zu begreifen, da sie nicht expressiv ist, sondern eine Ausdruckshemmung im Sinne der maskenhaften Verstellung hervorruft und so das Spiel mit Verhüllung und Ablenkung des Blicks der Anderen bedingt (vgl. ebd.: 45). Wenn eine Person Scham empfindet, verbirgt sie sich hinter der Darstellung eines Anderen. Der Monolog der Schauspielerin Susanne Scholl, die als Gastperformerin in *50 Grades of Shame* auftritt, verdeutlicht dieses Maskenspiel der Rollen, wie es für die westliche Schauspieltradition so signifikant ist:

Mein Name ist Susanne Scholl und ich bin Schauspielerin. Vor 50 Jahren bin ich auf die Schauspielschule gegangen in der Hoffnung, ich könnte auf der Bühne meine Scham vergessen. Ich habe dann auf der Schauspielschule gelernt, wie man eine Figur spielt und mich im Schutz dieser Figur ohne Scham vor Publikum zu zeigen. Denn was ich hier bin und sage, das meine ja nicht ich, sondern jemand anderes. [...] Aber plötzlich bin ich mir da nicht mehr so sicher. Denn wenn ich meinen entblößten Körper hier so sehe, dann denke ich, nein eben nicht, denn in dem Moment, wo ich hier die Hosen fallen lasse, stürzt meine Figur doch zusammen, und dann steht da in diesem Moment nur noch Susanne Scholl ohne Hose.

Die für She She Pop so typische Verunklärung von Bühnenfigur und realer Person ermöglicht das bewusste Auftauchen und Ausspielen von Scham als ästhetischer Strategie. Wo im klassischen Repräsentationstheater alles auf die Wahrung der Illusion, jemand anderes zu sein, ausgerichtet war und Scham dort nur als Fehlleistung, als Versprecher, Ausrutscher oder Hänger spürbar wurde, führt die Spielart des Performance-Theaters von She She Pop zu einer Auseinandersetzung mit Scham als unbewussten Konstituenten der theatralen Situation und der eigenen Subjektivität. Indem es zu einer kalkulierten Entblößung auf der Bühne kommt, teilt das Publikum die Unsicherheit der Susanne Scholl. Nicht nur die Figur auf der Bühne stürzt in sich zusammen, sondern auch der Schutz der Zuschauer_in vor dem eigenen Sehen, das sich nun nicht mehr unerkant an das durch das Theater vermittelte Andere der Figur und deren Fiktion anheften kann, sondern sich mit der Blöße der Performer_innen konfrontiert sieht. Allerdings ist das ›Hosenrunterlassen‹ nie unvermittelter Selbstzweck. Im Spiel der Performer_innen entstehen »Spiel-Identitäten« (Matzke 2005: 101), die Masken nicht unähnlich, die durch schamhafte Offenlegung gewonnen Ein- und Ansichten zum Material ihrer Performance werden lassen, das sie mit Figurenfragmenten aus Wedekinds Drama und James Romantrilogie zu neuen Patchwork-Figuren kompilieren. Die an sich beschämende Geste der Entblößung wird als Prinzip ausgestellt, in das Spiel mit Identitäten integriert und die unangenehme Wirkung der Scham somit abgewendet.

Auf das Verhältnis von Beschämung und Entblößung verweist auch die Performerin Fanni Halmburger zu Beginn des Stücks. Sie erzählt, wie die Scham in ihren Körper gekommen ist. Ihre Mutter habe sie einmal ermahnt, nachdem sie ohne Unterhose nur mit einem Rock bekleidet kopfüber vor einem Mitschüler an der Teppichstange baumelte, dass sie doch bitte in Zukunft nicht mehr ohne Unterhose herumlaufen solle: »Fanni das geht jetzt nicht mehr, ohne Unterhose. Da ist mir schlagartig klar, ich bin obszön«. Die Obszönität ist hier die Nacktheit des entblößten Körpers, die es hinter den Masken der Scham – der sorgfältigen Bekleidung, dem adäquaten Benehmen, der Ableitung des Triebes – zu verbergen gilt. Was im Alltag als unmögliches Verhalten ausgeschlossen ist, kann aber unter Umständen

im Theater zur Darstellung gebracht werden. Hans-Thies Lehmann schreibt hierzu:

Das Todessymbol Maske wird zur Abwehr der Angst [vor Entblößung, F. M.], Theater manifestiert einen Sieg der Wünsche nach Zeigen und Sehen über die Schamdrohung. Es erlaubt zugleich, Tabu, Schamangst und Tabubruch ›auszuspielen‹ und so das Verpönte zu ›umspielen‹. (Lehmann 2002: 47)

Neben der Verwendung von kompilierten Spiel-Identitäten gelingt jene ›Umspielung der Schamgrenze‹ in *50 Grades of Shame* vor allem auch durch den Einsatz von Video-Projektionen. Aus den live abgenommenen Bildern von Körpern, Gesichtern und einzelnen Gliedmaßen werden auf der Bildebene neue Körpergebilde kompiliert. Die entblößten Körperteile mehrerer Performer_innen werden zu einem grotesken Bilderreigen montiert, in dessen Rahmen zum Ende des Abends polymorphe Zwitterwesen in traumgleichen Sequenzen ein burleskes Eigenleben entwickeln. Die Nacktheit der einzelnen Körper erfährt somit eine Transponierung auf die Ebene der Bildprojektion, wo sie einer kollektiv erzeugten Körperpoesie zuarbeitet. Diese live erzeugten Bilderwelten helfen die individuelle Schamgrenze der Performer_innen spielerisch zu überwinden und ermöglichen dem Publikum ein Nachdenken über Körper und kollektiv geteilte Körperpraxen jenseits von Schamempfinden und kultureller Restriktion.

Ein Theater, das sich der Schamdrohung durch das lustvolle Ausspielen von Möglichkeitsräumen im Verhältnis von Zeigen und Anblicken stellt, kann statt eine ›Schule der Liebe‹ eine Schule des unvoreingenommenen Blicks sein, der es vermag, hinter den Mechanismus sozialer Beschämung zu blicken, ohne sich schamhaft abwendend vom Körper des Anderen zu distanzieren.

Verwendete Literatur

- o. A. (2001): »Scham«, in: *Der Brockhaus Psychologie. Fühlen, Denken und Verhalten verstehen*, Mannheim: Brockhaus, S. 511.
- Foucault, Michel (1987): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jacoby, Mario (2003): »Scham«, in: Lutz Müller/Anette Müller (Hg.): *Wörterbuch der Analytischen Psychologie*, Düsseldorf: Patmos, S. 356–357.
- Lehmann, Hans-Thies (2002): *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin: Theater der Zeit.
- Lyotard, Jean Francois (1982): *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin: Merve.
- Matzke, Mieke (2005): »Spiel-Identitäten und Instant-Biographien. Theorie und Performance bei She She Pop«, in: Gabriele Klein/Wolfgang Sting (Hg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld: Transcript, S. 93–106.
- Wurmser, Léon (1998): *Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten*, Berlin: Springer.

Verwendete Aufzeichnung

- She She Pop (2016): *50 Grades of Shame*, Videoaufzeichnung der Aufführung vom 20./21.10.2016 im HAU Hebbel am Ufer Berlin, zu Forschungszwecken zur Verfügung gestellt von AUAWIRLEBEN.

Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *50 Grades of Shame* vom 19. 5. 2017 in der Dampfzentrale in Bern besucht.

© by Alexander Verlag Berlin 2018

Alexander Wewerka, Postfach 18 18 24, 14008 Berlin
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der aus-
zugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publish-
ing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative
Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingun-
gen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter:
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-478-5

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-506-5

itw : im dialog 3