

Inhalt

- 1 Einleitung: Theater im Verruf der Prostitution** | 7
 - ›Echte‹ und ›falsche‹ Sexarbeiterinnen:
Lulu – Die Nuppenrepublik (2010) | 13
 - Diskursanalytisches Vorgehen | 24
 - Forschungsprogramm | 32

- 2 Zur Ökonomie des Begehrens von Theater und Prostitution** | 41
 - Wie Theater und Prostitution ihren Anfang nehmen | 44
 - Grundlegung einer Ökonomie des Begehrens | 47
 - Vorspiel im Bordell | 51
 - Energetischer Austausch im Theater | 73

- 3 Das Theater der Prostitution:
Figurationen und Motive um 1900** | 91
 - Soziohistorische Faktoren: Der Prostitutionsdiskurs um 1900 | 92
 - Émile Zolas *Nana* als Projektionsfläche
des Prostitutionsdiskurses | 98
 - Theaternutte: Zur Figuration der Schauspielerin | 109
 - Freier: Zur Figuration des Zuschauers | 129
 - Prostitution: Zur Ökonomie des Theaters | 141
 - Das Theater der Prostitution um 1900 | 155

- 4 Angestellte und Huren-Schauspieler: Ökonomische Reflexionen
über die Arbeit des Schauspielenden** | 163
 - Angestellte (Marx/Brecht) | 165
 - Huren-Schauspieler (Grotowski) | 171

**5 Theater als erotisch-ökonomisches Tauschverhältnis:
Ein Ausblick in die Gegenwart | 181**

»Wir verkaufen Stücke mit unseren Körpern« | 181

Vom Paradigmenwechsel des Prostitutionsdiskurses
im Theater und in der Performance-Kunst | 187

Trust! von *She She Pop* (1998) | 199

Art Gigolo von Jochen Roller (2003) | 219

6 Schlussbetrachtung: Theater des Begehrens | 237

Quellenverzeichnis | 243

Bibliographie | 243

Linkliste | 257

Dank | 259

1 Einleitung:

Theater im Verruf der Prostitution

»Allein diese unreine Venus=Spiel haben diese Art oder Unart an sich/daß sowol diejenige/die da zuschauen/als dieselbst mitspielen/einerley Sünde auff sich laden. [...] Nemlich/bey dergleichen Venus=Spiele/da allerley Gattungen unreiner Wercke vorgestellt werden/huret alles mit/was zugegen ist/und geschiehet/daß auch diejenige/welche mit reinem Gemüth auff den Schau=Platz sich begeben/mit unreinem Gemüth nach Hause kommen.«¹

In dem Traktat *Theatromania, oder, Die Wercke der Finsternisz in denen öffentlichen Schau-Spielen* des Pastors Anton Reiser aus dem Jahr 1681 erscheint das Theater als ein Schauplatz der Prostitution und ein Medium der Verführung. Dabei fasst Reiser das Theater als einziges Spiel, in dem alles »huret«²: Spieler und Zuschauer³ gleichermaßen. Reiser beschreibt die Wirkung des Theaters und der dort gezeigten Werke als sexuelle Ansteckung⁴, die – gleich dem Sündenfall⁵ –

1 Anton Reiser: *Theatromania, oder, Die Wercke der Finsternisz in denen öffentlichen Schau-Spielen*. Ratzburg: Nissen 1681, S. 188f. Eine generelle Anmerkung: Zitate werden stets wie im Original übernommen und nicht korrigiert.

2 Ebd., S. 189.

3 In der vorliegenden Arbeit werden im Sinne einer geschlechtergerechten Sprache weibliche und männliche Schreibweisen verwendet. Sollte an der einen oder anderen Stelle nur eine von beiden Schreibweisen verwendet werden, so ist das jeweils andere Geschlecht mit eingeschlossen.

4 Zum Ansteckungsdiskurs hinsichtlich des Zuschauens im Theater: Vgl. Erika Fischer-Lichte: »Zuschauen als Ansteckung«, in: Dies./Mirjam Schaub/Nicola Suthor

bei Spielenden und Zuschauenden einen Transformationsprozess einläutet, aus dem die ›Reinen‹ am Ende der Vorstellung als Huren und Freier hervorgehen. Dieser Rollenwechsel von Heiligen zu Huren und Freiern⁶ kann laut Reiser allein über die sexuelle Ansteckung während des Sehens und Hörens verlaufen und bedarf keiner Realisierung durch einen Sexualakt.⁷ Augen und Ohren stellen in der Theateraufführung die primär genutzten Sinnesorgane der Zuschauenden dar. Reiser beschreibt diese als dem Genital äquivalente Körperöffnungen, über welche sexuelle Erfahrungen gemacht werden. Somit kollabiert in Reisers Darlegung die »Differenz von Sehen und Berühren«⁸ in der Wahrnehmung. Zuschauen wie auch Spielen werden von ihm als ein gemeinsam und gleichzeitig vollzogener somatischer Prozess beschrieben, welcher dadurch der sexuellen Interaktion zwischen Huren und Freiern gleicht.

Dabei macht die Formulierung »huret alles mit«⁹ deutlich, dass die Differenz der Positionen – wer nun in der Theateraufführung die Position der Prostituierten und wer die des Freiers einnimmt – von Reiser nicht genauer bestimmt wird. Der Vorwurf der Hurerei zielt vielmehr darauf ab, eine grundsätzliche Abkehr der

(Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: Fink 2005, S. 35-50.

- 5 Nach Christopher Wild wird in den Augen der Theaterfeinde im Theater der Sündenfall immer wieder reinszeniert. Vgl. Christopher J. Wild: *Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters*. 1. Aufl. Freiburg i. Br.: Rombach 2003, S. 216.
- 6 »Prostituierte« und »Freier« sind durch das grammatische Geschlecht der deutschen Sprache geprägte Begriffe, die eine Asymmetrie der Geschlechterzuschreibung bezeichnen. So hat das männliche Substantiv »Freier« keine weibliche Entsprechung. Das Nomen »Prostituierte« wiederum wird im Sprachgebrauch meist auf die Signifikanz von Weiblichkeit beschränkt. Beide Nomen wie auch die Begrifflichkeiten »Dirne«, »Hure« und »Nutte« werden als konstruierte, historisch geprägte Projektionsfläche für den Diskurs in Bezug auf das Theater verwendet. Ansonsten wird auf die Begriffe Kunden/Kundinnen und Sexarbeiter/Sexarbeiterinnen zurückgegriffen.
- 7 »Bey allen andern Sünden verunreinigen und vergreifen sich nur diejenige/so dieselbe würcklich begehen/nicht aber/die entweder zusehen oder davon etwas hören.« Anton Reiser: *Theatromania, oder, Die Wercke der Finsternisz in denen öffentlichen Schau-Spielen*, S. 188.
- 8 Vgl. zur Dichotomie von Sehen und Berühren in der Zuschauerrezeption: Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 101ff.
- 9 Anton Reiser: *Theatromania, oder, Die Wercke der Finsternisz in denen öffentlichen Schau-Spielen*, 189.

Menschen vom Theater zu bewirken. Reisers Text steht in einer Tradition theaterfeindlicher Schriften¹⁰ von Kirchenvätern, denen das Theater als heidnischer »Tempel der Venus«¹¹ galt, in welchem normative Grundsätze des Zusammenlebens der Geschlechter zugunsten von Schamlosigkeit und Ekstase außer Kraft gesetzt werden. In diesem Sinne betrachtet Reiser vielmehr das Theater selbst als eine Hure, die Darstellenden und Publikum erotische Spiele anbietet und scheinbar »magische« sexuelle Ansteckungskräfte zu besitzen scheint.

Reisers theaterfeindliche Schrift stellt nur ein Beispiel dafür dar, dass in Bezug auf das Theater als Institution und Kunstform von der Antike bis zur Gegenwart immer wieder die metaphorische Rede¹² von Prostitution¹³ ist. Die vorliegende Arbeit will der metaphorischen Rede mit dieser erkenntnisleitenden Frage auf die Spur kommen: Welche Verhandlungen über das Theater werden

-
- 10 Vgl. Stefanie Diekmann/Christopher J. Wild/Gabriele Brandstetter (Hg.): *Theaterfeindlichkeit*. München: Fink 2012.
- 11 Tertullian: *De spectaculis/Über die Spiele*. Lateinisch/Deutsch. Stuttgart: Reclam 1988, S. 37.
- 12 Ich möchte die Differenz zwischen der *metaphorischen* und der *sozialen* Rede von Prostitution in Bezug auf das Theater markieren. Die *metaphorische* Rede stellt eine Projektion der Prostitution auf das Verhältnis zwischen Zuschauenden und Darstellenden, auf die Arbeit des Schauspielers und der Schauspielerin sowie auf das Theater als Institution dar. Die *soziale* Rede von der Prostitution in Bezug auf das Theater bezeichnet soziohistorische Faktoren und Fakten, welche zur freiwilligen, zwangsweisen oder notgedrungenen Sexarbeit von Schauspielerinnen und Schauspielern oder der im Theater ausgeübten Prostitution führen/geführt haben. Im Rahmen dieser Arbeit gehe ich auf die soziale Rede von Prostitution nur dann ein, wenn sie für die metaphorische Rede von Bedeutung ist.
- 13 Durch den Diskurs um Sexarbeit ist die Verwendung des Begriffs Prostitution problematisch geworden. Susanne Koppe beispielsweise plädiert dafür, im Plural von »Prostitutionen« zu sprechen. Diese Pluralisierung macht auf Differenzen im Feld der Sexarbeit aufmerksam, die zwischen so unterschiedlichen sexuellen Dienstleistungen wie etwa denen eines Callgirls und denen einer Sexarbeiterin auf dem Strich verlaufen. Im Wissen um diese Differenzen verwende ich in diesem Buch dennoch den Begriff »Prostitution«, resultierend aus der historischen Bedingtheit des Diskurses in Bezug auf das Theater. Vgl. Susanne Koppe: »Sexarbeit zwischen patriarchaler Ausbeutung und emanzipatorischer Subversion«, in: Nina Degele (Hg.): *Gender/Queer Studies. Eine Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink 2008, S. 193-207, hier S. 195.

über den Vorwurf der Prostitution geführt? Anhand von Reisers Kritik der Hurei in der Theaterraufführung wird bereits deutlich, worum die Verhandlungen über das Verhältnis von Theater und Prostitution kreisen. Reiser beschreibt mit dem Vorwurf der Prostitution die mediale Disposition des Theaters als ein sexuelles und soziales Ereignis, in dem Zuschauende und Darstellende zusammen ›huren‹. Historisch ist diese Zuschreibung der Prostitution an das Theater unterschiedlich bewertet und ausdifferenziert worden.¹⁴ Dabei lassen sich zentrale Topoi des Prostitutionsdiskurses durch die Jahrhunderte hindurch immer wieder auf die erotisch-ökonomische Wechselwirkung der Beziehung von Darstellenden und Zuschauenden zurückführen.

So werden aufgrund von Nacktszenen die ersten Berufsschauspielerinnen im Mimus der römischen Antike als Prostituierte diffamiert und die sexuelle Begierde des männlichen Zuschauers nach ihnen wird einem Sexualakt gleichgestellt.¹⁵ Und wenn Jean-Jacques Rousseau als bekanntester Vertreter der Theaterfeinde der Aufklärung in seinem *Brief an d'Alernbert* die Sittenlosigkeit der Theaterleute und ihr vermeintlich promiskuitives Zusammenleben anprangert, so be-

-
- 14 Es ist anzumerken, dass bisher keine Anthologie der metaphorischen Rede von der Prostitution in Bezug auf das Theater vorliegt. Dies stellt ein methodisches Problem für eine Diskursgeschichte der Prostitution dar. Bis zum 19. Jahrhundert taucht der Prostitutionsdiskurs nur vereinzelt als Randthema in theaterfeindlichen und theoretischen Texten auf.
- 15 So heißt es in einer Rede des Predigers Chyrostomos: »Hast Du auch mit einer solchen Dirne die Sünde nicht wirklich gethan, so ist solches doch durch deine Begierde geschehen, und dem Willen nach ist die Sünde vollführt. Und nicht nur in jenem Augenblick, sondern auch, wenn das Theater aus ist, haftet ihr Bild in deiner Seele: die Worte, die Stellungen, die Blicke, der Gang, der Tanz, das Spiel, die frechen Lieder. Mit zahllosen Wunden in der Seele gehst du nach Hause ...« Chyrostomos zitiert in: Hermann Reich: *Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*. 2 Teile in 1 Band. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1903. Hildesheim [u.a.]: Olms [u.a.]. 1974, S. 129. Reichs Werk gilt als erstes, welches die Geschichte des Mimus aufarbeitet und wichtige Primärquellen aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt. Zugleich hat Reich in entscheidender Weise Anteil an der historischen Überlieferung, welche besagt, dass die ersten Schauspielerinnen Prostituierte gewesen seien. Er differenziert zwischen den Schauspielerinnen, die Nacktszenen spielen, welche er als tatsächliche »Dirnen« bezeichnet, und den hauptberuflich tätigen Schauspielerinnen.

fürchtet er dabei vor allem Nachahmungen der vorgelebten und vorgespielten Leidenschaften durch die Genfer Bürgerinnen und Bürger.¹⁶

Um 1900 kommt es zu einer Verdichtung des Prostitutionsdiskurses. Infolgedessen findet eine Ausdifferenzierung der Motive und Figurationen von Prostituierten, Freiern und Zuhältern in Bezug auf das Theater statt. Schauspielerinnen werden als »Theaternutten«¹⁷ beschimpft, welche sich ihr Engagement mittels ihrer körperlichen Reize beschafften. Das sexuelle Interesse des männlichen Zuschauers an der Schauspielerin erscheint verwerflich, weil dadurch die Theatersituation mit der des Bordells verwechselt werde. Theaterdirektoren und Theateragenten geraten durch ihre Besetzungspraxis als »Zuhälter« in die Kritik. Ihnen wird vorgeworfen, das Theater in einen »Fleischmarkt«¹⁸ zu verwandeln, indem sie die erotische Attraktivität der Schauspielerinnen zum Kriterium für deren Beschäftigung am Theater machten.

Die Motive des Prostitutionsdiskurses verweisen in der Verzahnung von ästhetischen, sozialen, ökonomischen und genderspezifischen Fragen auf das, was aus dem Theater ausgeschlossen werden soll. Prostitution, »die marktförmige Organisation von sexuellen bzw. als sexuell definierten Handlungen«¹⁹, ist stets durchdrungen von Prozessen gesellschaftlicher Ein- oder Ausgliederung, die je nach Gesellschaftsform und Jahrhundert unterschiedlich ausfallen. Dies lässt sich auch auf die Sprechakte der Prostitution in Bezug auf das Theater übertragen: Der Prostitutionsdiskurs kann somit Aufschluss über die historisch bedingten »Sperrbezirke«²⁰ des Theaters geben.

16 Vgl. Jean-Jacques Rousseau: »Brief an d'Alembert über das Schauspiel«, in: Ders.: *Schriften*. Herausgegeben von Henning Ritter. Band 1. Frankfurt a. M.: Fischer 1988, S. 333-474.

17 Lemma »Theaternutte« in: Heinz Küpper: *Wörterbuch der Umgangssprache*. Stuttgart: Klett 1987, S. 832.

18 Helene Scharfenstein: *Aus dem Tagebuche einer deutschen Schauspielerin*. Stuttgart: Robert Lutz 1912, S. 154.

19 Kornelia Hahn: »Prostitution«, in: Renate Kroll (Hg.): *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S.321-322, hier S. 321.

20 Regina Schulte hat in ihrer gleichnamigen Untersuchung zu Prostitution und Tugendhaftigkeit im 19. Jahrhundert herausgestellt, dass die städtische Gesellschaft die sich verbreitende Prostitution mit Erschrecken sieht und versucht, sie von sich fernzuhalten. »Deshalb errichtet sie überall »Sperrbezirke«. [...] Damit produziert sie die

Über den Vorwurf der Prostitution wird zugleich eine Konstellation im Gefüge des Theaters herausgestellt, die gerade in jüngerer Zeit von der theaterwissenschaftlichen Theoriebildung betont wurde: das Verhältnis zwischen Zuschauenden und Agierenden. Die leibliche Kopräsenz von Zuschauenden und Darstellenden wird dabei zu einem Signum für die Gegenwärtigkeit der Aufführung, die sich als Wechselwirkung von Bühne und Zuschauerraum und durch das Zusammenfallen von künstlerischer Produktion und Rezeption bestimmen lässt. Damit rücken vor allem die Aufführung als soziales Ereignis und die performative Dimension dieses Verhältnisses zwischen Darstellenden und Publikum in den Vordergrund der Betrachtung. Mit der Betonung des Aufführungsgeschehens geraten aber die institutionellen und ökonomischen Bedingungen aus dem Blick. Der Prostitutionsdiskurs zeigt auf, dass die Beziehung zwischen Zuschauenden und Agierenden schon seit jeher eine erotisch-ökonomische und durchaus problematische ist.

Damit erscheint der Diskurs um Prostitution im Theater nur vordergründig als ein Diskurs über Schauspielerinnen, wie dies bisher in der Theatergeschichte dargestellt wurde. Denn zur Prostitution gehört immer auch die andere Position: die des Freiers. Wenn also das Theater als »Hurerei« verdammt wird (Reiser), in seiner Ökonomie mit Prostitution verglichen (Karl Marx) oder von der Prostitution befreit werden soll (Jerzy Grotowski), dann ist damit nicht allein die Rede von den Schauspielerinnen und Schauspielern, sondern vor allem von deren Verhältnis zu den Zuschauenden.

Auffällig ist, dass der Prostitutionsdiskurs über das Theater, der sich um 1900 verdichtet, von männlichen Autoren geführt wird, die aus der Position des Zuschauers schreiben. Die Zuschreibung der Prostitution ist dabei an eine Produktion von Alterität gebunden, die als das Andere²¹ des Theaters zugleich begehrt und ausgegrenzt wird. Damit entblößen die Diskursproduzenten in der Pro-

Prostitution immer wieder neu.« Regina Schulte: *Sperrbezirke. Tugendhaftigkeit und Prostitution in der bürgerlichen Welt*. Frankfurt a. M.: Syndikat 1984, S. 8.

- 21 Ich differenziere in dieser Arbeit zwischen *das/der Andere* und *der andere*. Mit dem großgeschriebenen *Andere* beschreibe ich, im Sinne der Theorie von Jacques Lacan, die Produktion von radikaler Alterität, die damit sowohl ein anderes Subjekt als Projektionsfläche als auch die symbolische Ordnung bezeichnet, welche das Verhältnis zum anderen Subjekt vermittelt. Das kleingeschriebene *andere* hingegen beschreibt das Verhältnis zu einem nächsten/ähnlichen Subjekt. Vgl. Dylan Evans: Lemma »andere/Andere«, in: Ders.: *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*. Wien: Turia und Kant 2002, S. 38-40.

jektion der Prostitution auf das Theater ihr eigenes Begehren. Der Diskurs über Prostitution im Theater um 1900 lässt sich somit als ein Diskurs über Theaterzuschauer und ihr Verhältnis und Begehren zum Theater fassen.

In der Gegenwart lässt sich eine Umkehrung der Perspektive beobachten: Theaterproduzentinnen und -produzenten eignen sich in ihren Performances die Topoi des historischen Zuschauerdiskurses an und kehren den Blick auf sich selbst um: Die Selbstbezeichnung als ›Prostituierte‹ wird als sexuell-ökonomische Kritikposition eingesetzt, um damit auf das erotisch-ökonomische Tauschverhältnis zum Publikum und seine Einbindung in Marktökonomien aufmerksam zu machen. Dabei weisen die Performerinnen und Performer auf die strukturelle Nähe zwischen schauspielerischer Arbeit und Sexarbeit hin, wenn sie ihre Performances als eine Dienstleistung ankündigen, mit der sie das Publikum mit dem Vorspielen von Emotionen, Begehren und Erotik zu dienen und zu verführen haben.²²

Der Prostitutionsdiskurs ist in der Historie wie in der Gegenwart stets mit ökonomischen, ästhetischen und sozialen Bedingungen des Theaters verknüpft. Er wird virulent, wo die Beziehung zwischen Zuschauenden und Darstellenden problematisch, instabil, prekär, geschlechtsspezifisch oder zu intim wird. Damit ermöglicht es eine Analyse des Prostitutionsdiskurses, dieses Verhältnis – über die gegenwärtige Theoriebildung hinaus – um eine historische, ökonomische und genderkritische Perspektive zu erweitern.

›ECHTE‹ UND ›FALSCH‹ SEXARBEITERINNEN: *LULU – DIE NUTTENREPUBLIK (2010)*

Von der Aktualität des Prostitutionsdiskurses im gegenwärtigen Theater zeugt die Debatte um den Auftritt von Sexarbeiterinnen in Volker Löschs Berliner

22 Der Schauspieler Walter Schmidinger beschreibt in seiner Autobiographie die Arbeit des Schauspielers als die eines Verkäufers, der dienen und verführen muss und macht die Zuschreibung der Prostitution explizit: »Wenn man glaubt, seine privaten Gefühle verkaufen zu müssen, dann hat dieser Beruf etwas von Prostitution. Das hat er sowieso. Aber auch in der Prostitution muss man aufpassen, daß man mit dem Kunden nicht privat wird.« Klappentext von Walter Schmidinger: *Angst vor der dem Glück*. Herausgegeben von Stephan Suschke. Mit einem Vorwort von Klaus Maria Brandauer. Berlin: Alexander 2003.

Schaubühnen-Inszenierung *Lulu – Die Nuttenrepublik*²³, die im Herbst/Winter 2010 in zwei Etappen gezeigt wurde. Bereits im Vorfeld der Inszenierung kommt es auf der Internetplattform *Nachtkritik*²⁴ in 55 Kommentaren über sechs Tage hinweg zu einer kritischen Diskussion über die Besetzung der Lulu-Figur. Der Regisseur Lösch hatte für die zeitgenössische Aufladung dieser Frauenfigur einen Chor nicht-professioneller Darstellerinnen²⁵ gecastet, die – laut PR der Schaubühne – allesamt »in unterschiedlicher Weise als Sexarbeiterinnen (Bizzar-Lady, Domina, erotisches Fotomodell, Escort-Lady, Hausdame, Hure, Kurtisane, Pornodarstellerin, Puffmutter, Sklavia, Stripteasetänzerin, Tantra-Masseurin, Zo-fe) tätig sind oder waren.«²⁶

Im ersten Teil dieser Diskussion geht es um das historische Verhältnis, die Gemeinsamkeiten und Differenzen von Schauspielerinnen und Sexarbeiterinnen. Dabei lehnen die Forumsschreiberinnen und -schreiber trotz der Figuration von Lulu als Prostituierte im Drama eine Darstellung durch »echte« Sexarbeiterinnen größtenteils ab. Diese Perspektive auf die Besetzung und Darstellung der Lulu verschiebt sich nach der Premiere. Der zweite Teil der Debatte beginnt, als bekannt wird, dass vier der fünfzehn Frauen, die als Sexarbeiterinnen aufgetreten

23 *Lulu – Die Nuttenrepublik*. Premiere am 11.12.2010. Schaubühne Berlin. Spielzeit 2010/2011. Regie: Volker Lösch.

24 Die Debatte ist nachzulesen auf der Homepage von *Nachtkritik*. Publiziert wurden zwei Artikel: Am 19.10.2010 erschien die Meldung: »Und die im Rotlicht sieht man doch«, deren Diskussion am 24.10.2010 von der Redaktion geschlossen wurde. Siehe Link 01 in der Linkliste. Der zweite Teil der *Lulu*-Debatte folgt auf die Premierenkritik von Esther Slevogt: »Erschlaffendes phallisches Gemüse« vom 11.12.2010. Im Forum entstand eine Diskussion mit weiteren 169 Kommentaren, die am 04.01.2011 von der *Nachtkritik*-Redaktion geschlossen wurde. Siehe Link 02.

25 Die Arbeit des Regisseurs Volker Lösch ist dafür bekannt, dass er Chöre mit gesellschaftlich ausgegrenzten Gruppen besetzt, welche die gewählten literarischen Stoffe mit Kommentaren aus ihrer Erfahrungswelt vergegenwärtigen. Den ersten Laienchor hat Lösch 2003 am Staatsschauspiel Dresden in seiner Inszenierung der *Orestie* auf die Bühne gebracht. Vgl. auch Christian Engelbrecht: *Weber, Woyzeck, Wunde Dresden. Ein Versuch über Volker Löschs chorische Theaterarbeiten am Staatsschauspiel Dresden*. Marburg: Tectum Verlag 2013.

26 Stefan Schnabel: »Ohne Angst leben. Notizen zu *Lulu – Die Nuttenrepublik*« in: Programmheft zu *Lulu – Die Nuttenrepublik* nach Frank Wedekind mit Texten von Berliner Sexarbeiterinnen. Redaktion: Schaubühne am Lehniner Platz. 49. Spielzeit 2010/11, S.3-5, hier S. 4.

sind, von ausgebildeten Schauspielerinnen ›gespielt‹ wurden. Im Zentrum der Diskussion steht nun das Begehren des Publikums nach einer Besetzung durch ›echte‹ Sexarbeiterinnen. Der SZ-Kritiker Peter Laudenbach etwa beanstandet den Einsatz professioneller Schauspielerinnen im Chor der Sexarbeiterinnen als Betrug am »Authentizitätsversprechen«²⁷ der Inszenierung, was weitere 169 Kommentare auf *Nachtkritik* sowie Reaktionen seiner Kollegen provoziert.

Der Auftritt von ›echten‹ und ›falschen‹ Sexarbeiterinnen in der Schaubühne am Lehniner Platz evoziert eine Diskussion unter den Zuschauerinnen und Zuschauern, die mehr über deren Vorstellungsbilder von Theater als über den eigentlichen Gegenstand der *Lulu*-Inszenierung zum Vorschein bringt. Dabei werden bekannte Motive des Prostitutionsdiskurses aufgegriffen: die Sexarbeiterin als Andere, die Historizität der Schauspielerin als Prostituierte und ihre Emanzipationsgeschichte, die Gemeinsamkeiten zwischen Schauspiel und Prostitution als körperliche Arbeit, die Position des Zuschauenden als Voyeur sowie die sexuell-ökonomischen Tauschbeziehungen zwischen Schauspielerin und Zuschauern sowie Regisseuren als ihren Freiern. Im Folgenden werden diese Motive der Debatte aufgezeigt, um anhand dessen in das Themenfeld des Prostitutionsdiskurses in Bezug auf das Theater einzuführen.

Die Prostituierte als Andere

Der geplante Auftritt von Sexarbeiterinnen auf der Bühne erscheint bereits im Vorfeld als eine Herausforderung für den Blick der Zuschauerinnen und Zuschauer, obwohl die Arbeit mit *Experten des Alltags*²⁸ zu einem populären Be-

27 Peter Laudenbach: »Alles echt? Volker Löschs falsche Huren in der Berliner ›Lulu‹«, in: *SZ* vom 17.12.2010.

28 Vgl. Miriam Dreysse/Florian Malzacher (Hg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander 2007. Das Regiekollektiv Rimini Protokoll hat für nicht-professionelle Darstellerinnen und Darsteller den Begriff Experten des Alltags statt Laie oder Amateur geprägt, um damit bestimmte Erfahrungen, Kenntnisse und Fähigkeiten aufzuwerten, statt sie auf ihre schauspielerische Nicht-Professionalität zu reduzieren. Vgl. Florian Malzacher: »Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung. Die Geschichte von Rimini Protokoll«, in: Ders./Miriam Dreysse (Hg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander 2007, S.14-43, hier S. 23. Derzeit ist ein Boom von Nicht-Profis auf den Theaterbühnen zu beobachten. An dieser Entwicklung hat neben Rimini Protokoll

setzungs- und Darstellungsphänomen im gegenwärtigen Theater geworden ist. Doch durch die Selbstdarstellung von Sexarbeiterinnen auf der Bühne befürchten die Forumsteilnehmenden auf *Nachkritik* »puren Voyeurismus«²⁹. Theater werde durch ihren Auftritt zu einem »Schmuddelsender« wie »RTL 2«³⁰. Damit richtet sich die Kritik auf den ersten Blick an die Institution des Theaters, welche ihren Hochkulturstatus auf Spiel setze, indem sie sich ökonomische und ästhetische Strategien einer Spektakel-Kultur des Fernsehens aneigne.

Auf den zweiten Blick zeigt sich aber, dass vielmehr die Wahrnehmung des Zuschauenden verhandelt wird, die von einem Kollabieren der »Doppeldeutigkeit«³¹ des Schauspielerinnenkörpers zeugt. In der imaginären Vorstellung ist die Wahrnehmung des Zuschauenden von einem »Einbruch des Realen«³² durch den Auftritt von Sexarbeiterinnen gekennzeichnet. Im Vordergrund der Diskussion steht der phänomenale Körper der nicht-professionellen Darstellerin. Durch das Interesse des Zuschauenden an der Körperlichkeit der Darstellerin und ihrem So-Sein wird der von ihr hergestellte semiotische Körper der Lulu-Figur im Wahrnehmungsakt verdrängt. In dieser Hinsicht ist der Blick der Forumsteilnehmenden selbst voyeuristisch, da diese von einem »sprechenden« Körper ausgehen, den sie bereits in ihrer Imagination tastend nach den Spuren der Sexarbeit absuchen, die vermeintlich an ihm hinterlassen wurden. Damit exponiert die *Lulu*-Debatte eine für den Prostitutionsdiskurs typische Figur des Zuschauers als Freier, dessen Begehren und Voyeurismus am phänomenalen Körper der Darstellerin entfacht wird.

Bis zu diesem Zeitpunkt der Diskussion sind die Sexarbeiterinnen nur auf der imaginären Bühne der Forumsteilnehmenden, aber noch gar nicht auf der realen Schaubühne aufgetreten. Dennoch ist bereits ein mediales Bild »imaginiertes Weiblichkeit«³³ der ausgewählten Sexarbeiterinnen durch die Debatte konstruiert worden. Silvia Bovenschen entwickelt den Begriff der »imaginierten Weiblich-

Volker Lössch mit der Inszenierung von Bürgerchören in Klassiker-Bearbeitungen entscheidenden Anteil.

29 Vgl. hierzu zehnter Kommentar von ehrlich, 19.10.2010 – 22:04 Uhr. Siehe Link 01.

30 Ebd.

31 Jens Roselt: *Phänomenologie des Theaters*. München: Wilhelm Fink 2008, S. 223.

32 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999, S. 170.

33 Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979.

keit« in ihrem gleichnamigen Buch, um die Differenz deutlich zu machen, die zwischen dem Leben realer Frauen und Weiblichkeitsinszenierungen in der Kunst besteht.³⁴ Dabei hat sie dieses Konzept paradigmatisch an der Figur Lulu aus dem Wedekind-Drama vorgeführt: Alle männlichen Figuren in dem Drama richten ihr Begehren auf Lulu und konstruieren mit immer neuen Namensgebungen wie »Eva« oder »Mignon« ihre Identität. Lulu selbst, ihr Leben und ihre Bedürfnisse, spielen dabei gar keine Rolle.

Dies lässt sich auf die Berliner *Lulu*-Debatte übertragen: Der imaginäre Auftritt repräsentiert ein Begehren zwischen Faszination und Abwehr am vermeintlich realen Körper der Sexarbeiterin, der damit in eine ähnliche Narration imaginerter Weiblichkeit eingebunden wird, wie sie die Lulu-Figur im Drama kennzeichnet und wie sie eigentlich durch die Erfahrungsberichte der Sexarbeiterinnen in der späteren Inszenierung außer Kraft gesetzt werden sollte. Die Figuraton der Sexarbeiterin, ob im Drama um 1900, in der gegenwärtigen Debatte oder in der sozialen Realität, ist noch immer Teil eines Ausgrenzungsdiskurses, der die Sexarbeiterin als die »Andere« markiert. Darin zeigt sich eine historische Gemeinsamkeit von Sexarbeiterinnen und Schauspielerinnen: Beide werden aufgrund ihres Geschlechtes und ihres Berufes als Andere des Blicks konstruiert.

Mit dieser Produktion von Alterität sind Schauspielerinnen auch heute noch konfrontiert, wenn, wie in der *Lulu*-Debatte, auf die »gemeinsamen Wurzeln« von »Prostitution und Schauspielerei«³⁵ verwiesen wird, die das kollektive Gedächtnis über die Figuration der Schauspielerin geprägt haben. Die wiederholte Rede von der Schauspielerin als Prostituierte stellt dabei einen Sexualisierungseffekt dar, wenn einer der Forumsteilnehmer schreibt: »warum hier nicht aus dem ensemble besetzen??«³⁶ Damit werden die Schauspielerinnen nicht als ›bessere‹ Darstellerinnen als die vorgeschlagenen Laiendarstellerinnen imaginiert, sondern als die ›besseren‹ Prostituierten. Die *Nachtkritik*-Debatte zeigt deutlich, dass die Figuration der Schauspielerin als Prostituierte, egal ob diese real oder nur in der Vorstellung der Zuschauenden Sexarbeit vollzieht, die Emanzipationsgeschichte der darstellenden Künstlerin wie des Theaters bedroht.

34 Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, S. 11ff.

35 17. Kommentar von momemori, 20.10.2010 – 08:31 Uhr. Siehe Link 01.

36 Ebd.

Die Emanzipationsgeschichte der Schauspielerin

Der Emanzipationsdiskurs wird vor allem im zweiten Teil der Debatte virulent. Es wird diskutiert, welche Konsequenzen es vor dem Hintergrund der Historizität der Schauspielerin als Prostituierte habe, wenn heute junge Schauspielerinnen Prostituierte darstellten. Dabei verkehrt sich aber die scheinbar feministisch argumentierende Kritik in das Gegenteil und reproduziert konservative Argumentationsfiguren:

»ich finde daher den macho blick von lösch frappant. warum wurden blutjunge schauspielschülerinnen bzw. anfängerinnen als nutten gecastet und nicht zum beispiel ältere schauspielerinnen? hier wird es schmierig. die schaubühne agiert scheinbar nach dem motto »sex sells« und ist so bei tutti frutti und boulevard angekommen. die jungen schauspielerinnen werden instrumentalisiert, ausgenutzt und auf perfide weise zwangsprostituiert und auf ihren körper reduziert. lösch macht so genau das, was der abend angeblich kritisiert.«³⁷

Es stellt sich die Frage, wer in diesem Fall den Machoblick einnimmt: Lösch oder die schreibende Person, welche Lösch Zwangsprostitution vorwirft, wenn junge Schauspielerinnen in einer Theateraufführung Prostituierte darstellen sollen. Dabei wird auch hier der fiktionale Rahmen des Theaters, der eine Differenz zwischen Figur und Privatperson der Schauspielerin erzeugt, nicht mitkalkuliert. Vielmehr geht die Forumsschreiberin Irma la Douce davon aus, dass es bei einem attraktiven weiblichen Körper per se zu einer Verwechslung komme, durch welche die Darstellerin mit einer Prostituierten gleichgesetzt werde, während die Körperlichkeit einer alten Schauspielerin eine ästhetische Differenz zum sexuellen Weiblichkeitsbild von Prostituierten erzeuge. Damit einher geht die Bewertung, dass ältere Schauspielerinnen keine Sexualobjekte in der erotisch-ökonomischen Blickkonstellation des Theaters mehr darstellten. Der Forumsteilnehmer rüdiger sch. spiegelt der Forumsschreiberin zurück, dass genau solche Aussagen der Stigmatisierung von Schauspielerinnen zuarbeiteten.³⁸

Daran wird deutlich, dass aufgrund des historischen Kontextes die Darstellung von Prostituierten auf der Bühne für Schauspielerinnen zu einem Darstellungs- und Anerkennungsproblem ihrer Arbeit wird. Die Emanzipationsgeschichte der Schauspielerin ist der Versuch, sich vom Vorwurf der Prostitution loszusagen, die Fesseln der Geschichte abzulegen und für sich zu beanspruchen,

37 45. Kommentar von Irma la Douce, 15.12.2010 – 11:00 Uhr. Siehe Link 02.

38 Vgl. 41. Kommentar von rüdiger sch., 15.12.2010 – 01:29 Uhr. Siehe Link 02.

nach künstlerischen und nicht nach sexuellen Kriterien beurteilt zu werden. Dies bedeutet auch, weder in der Spielweise noch in der Auswahl der Rollen dem Bild der Prostituierten in der Darstellung auf der Bühne entsprechen zu dürfen. Damit rekurriert die Debatte auch auf die Dichotomie von ›Huren‹- und ›Heiligen‹-Schauspielerinnen, denen unterschiedliche Darstellungsqualitäten zugesprochen werden.

Schauspiel und Prostitution

In der Debatte werden aber auch die Gemeinsamkeiten der Praxis des Schauspiels und der Prostitution als gestaltete Akte der Zurschaustellung diskutiert. Dabei bietet der Begriff ›Professionelle‹ die Folie für Zweideutigkeiten. In Bezug auf das Theater kennzeichnen die Begriffe Professionelle/Professionalität jemanden, der mit seinem Können eine Tätigkeit zum Gelderwerb ausübt. Damit werden ausgebildete Schauspielerinnen von Laien abgegrenzt. Im umgangssprachlichen Gebrauch wird der Begriff Professionelle aber auch für eine Prostituierte benutzt. Diese Dopplung wird durch den folgenden Kommentar aufgerufen: »Und Probleme mit dem Spielen von Rollen haben die Frauen auch nicht, das wird bestimmt das Professionellste was Lösch je gemacht hat. Er unterläuft sozusagen sein eigenes Konzept.«³⁹

Prostituierte wie Schauspielerinnen sind professionelle Rollenspielerinnen, die theatrale Situationen gestalten können. So finden sich auf Internetprofilen von Sexarbeiterinnen häufig Hinweise darauf, welche Rollenspiele sie anbieten. Das Spektrum reicht von Kostümen und sozialen Rollen wie die Krankenschwester, welche sexuelle Implikationen haben, bis hin zu Machtszenarien im SM-Bereich. Beide Praxen – Schauspiel wie Prostitution – bauen auf Verstellung und Maskerade auf, die aber zugleich, je nach Schauspielverständnis und Wunsch des Kunden, nicht als solche sichtbar werden dürfen, sondern glaubwürdig verkörpert werden müssen. Das lässt den Schluss des Kommentars zu, dass es Lösch hier in doppelter Weise mit Professionellen zu tun habe. Ein anderer Forumsschreiber macht gerade hinsichtlich der Darstellungsqualität von Schauspielerinnen und nicht-professionellen Darstellerinnen eine Differenz von Schauspiel und Prostitution auf: »ein schauspieler verkauft auf der bühne sein können (in form des produkts seiner anstrengungen – der bühnenfigur). ein laie

39 12. Kommentar von Stefan, 19.10.2010 – 23:09 Uhr. Siehe Link 01.

verkauft auf der Bühne sich selbst – etwas anderes hat er nämlich nicht anzubieten – das nennt man normalerweise prostitution.«⁴⁰

In dieser Debatte stellt die Sexarbeiterin die bedrohliche Figur für das Theaterverständnis dar. Sie wird zur Repräsentantin der nicht-professionellen Darstellerin schlechthin, die »nur« sich selbst auf die Bühne bringe, »nur« mit ihrer Körperlichkeit arbeite, aber »nichts Neues« erschaffe. Dies steht analog zur Prostitution, in der Sexualität von Reproduktion abgekoppelt wird. Diese Denkfigur und Definition des Laien als Prostituierte macht zugleich deutlich, dass über Vorwürfe der Prostitution an Schauspielerinnen stets auch die Frage nach ihrem schauspielerischen Können verhandelt wird, welches sich hier aber an einem konservativen Theaterverständnis orientiert und Selbstinszenierungen davon abgrenzt.

Zugleich macht der analysierte Kommentar deutlich, dass Schauspielkunst und Prostitution körperliche Arbeit sind, die gegen Geld verrichtet werden. Schauspielerinnen verkaufen ihr Können, Prostituierte verkaufen ihren Körper, so der Kommentar. Der Verkauf des Körpers ist in dieser Definition Prostitution. Doch auch Schauspielerinnen und Schauspieler können nur mittels ihres Körpers arbeiten, wie auch Prostituierte über ein Können verfügen, ohne die ihre Tätigkeit sonst nicht als professionell bezeichnet werden könnte. Letztlich besteht bei beiden Berufen das Können in einem berufsmäßigen Umgang mit dem Körper. Wenn Prostitution wiederum als Verkauf des Körpers definiert wird, ist es nicht verwunderlich, dass Prostitution auch auf die Arbeit von Schauspielern und Schauspielerinnen übertragen wird. Der Umgang mit der inhärenten Käuflichkeit des Theaters stellt einen zentralen Topos des Prostitutionsdiskurses dar.

Hurengucken: Das Begehren nach Authentizität

Bezeichnenderweise ist der gesamte Diskurs um die Lösch-Debatte von Anfang an mit einem Authentizitätsdiskurs befasst, im Rahmen dessen sich die Zuschauerinnen und Zuschauer zugleich vor einer Täuschung ängstigen.⁴¹ Eine Forums-

40 46. Kommentar von chor, 15.12.2010 – 13:40 Uhr. Siehe Link 02.

41 Der Filmwissenschaftler Georg Seeßlen stellt auch für den erotischen Film eine Sehnsucht nach Authentizität in der Darstellung von Prostituierten fest. Seit den 1980er Jahren sei eine Entmythisierung der Prostitution zu beobachten: Recherche im authentischen Milieu, kritische Aspektierung von Männlichkeit, Kreislauf von Unterdrückung, Revolte und Scheitern der Bürgerlichkeit und ihr Abstieg. Vgl. hierzu Georg Seeßlen: »Hurengeschichten«, in: Ders.: *Erotik. Ästhetik des erotischen Films*. Marburg: Schüren 1996, S. 252-261.

schreiberin malt sich vor der Bekanntgabe über die ausgebildeten Schauspielerinnen im Chor der Sexarbeiterinnen das Szenario aus, dass eine arbeitslose Schauspielerin den Fake auf der Bühne offenlegt: »Ich spiele hier nur die Hure, bin Schauspielerin, um zu mindestens als Hure spielen zu können.«⁴²

Hieran wird eine weitere Parallele zwischen Schauspielerinnen und Prostituierten deutlich: Beide fungieren in ihrem Beruf als Liebeskünstlerinnen, die in Interaktion mit ihren Kunden und Kundinnen Gefühle produzieren und Begehren performen müssen, welche sie im Moment der Aufführung im Bordell oder im Theater gar nicht selbst empfinden. Die ausgebildete Schauspielerin hat im Gegensatz zur Sexarbeiterin ein schauspielerisches Handwerk gelernt, wodurch sie Begehren täuschend echt darstellen kann. Dadurch sind die Zuschauenden von Anfang auf der Hut, wen sie in der Theateraufführung sehen: die Schauspielerin, die die Hure täuschend echt spielt, oder die Hure, die sich verstellt, um ihre Identität zu verschleiern. Diese Verwechslungsgeschichte wird in der Debatte von Anfang an inszeniert, bis nach der Premiere bekannt wird, dass nicht die gesamte Besetzung des *Lulu*-Chors aus Expertinnen der Sexindustrie besteht, sondern sich darunter auch Schauspielerinnen befinden. Der Theaterkritiker Peter Laudenbach macht in der *Süddeutschen Zeitung* einen Authentizitätsskandal daraus, dem der Kritiker Ulrich Seidler in der *Berliner Zeitung* entgegenhält:

»Wer jetzt noch unbedarfter ist und ›Betrug‹ ruft, gibt darüber hinaus seine voyeuristische Ader zu erkennen. Er hat ja schließlich nicht fürs Hurengucken Eintritt bezahlt, sondern für einen subventionierten Theaterabend mit gesellschaftspolitischer Funktion. ›Eine Hure ist ein Mensch ist ein Mensch ist ein Mensch‹, lautet eins der unstrittigen Motti des Abends. Hat es uns also egal zu sein, ob es sich um Huren oder Nicht-Huren handelt? Die gleiche Gage bekommen sie jedenfalls. Andererseits wuchert der Regisseur doch selbst mit dem Pfund der Huren-Echtheit. Wer ist also der Ertappte? Die Schauspielstudentinnen, der Regisseur oder der Zuschauer, der sich nach dieser Enthüllung moralisch verstrickt?«⁴³

Seidler macht deutlich, dass mit der Beschwerde über die ›falschen‹ Prostituierten nicht nur der Voyeurismus entlarvt wird, ›echte‹ Huren ansehen zu wollen, sondern damit auch ein Ökonomiediskurs hervorgerufen wird. Wer Betrug ruft, beschwert sich letztlich darüber, dass er das Produkt, welches er gekauft hat –

42 30. Kommentar von Schöne des Tages, 20.10.2010 – 20:47 Uhr. Siehe Link 01.

43 Ulrich Seidler: »Der Chor der Professionellen«, in: *Berliner Zeitung* vom 15.12.2010.

ein Stück mit ›echten‹ Berliner Sexarbeiterinnen⁴⁴, wie es die PR der Schau-
bühne angekündigt hat – nicht bekommen hat. Zurück bleibt damit ein ent-
täuschter Kunde, der das, wofür er bezahlt und was er begehrt hat, nicht erhalten
hat. Ansprüche an die Echtheit von Darstellerinnen anzumelden, verleiht diesen
Warencharakter und offenbart Theater als ein sexuell-ökonomisches Tauschver-
hältnis, in das Zuschauende als Kunden bestimmte Erwartungen und Begehren
einbringen. Damit erhält Theater eine strukturelle Nähe zur Prostitution durch
die Käuflichkeit und den Warencharakter der Darstellenden: Das Eintrittsgeld
wird bezahlt für ihre Authentizität.

Tauschbeziehungen

Die Authentizitätsdebatte provoziert eine größere ökonomische Diskussion über
die Produktionsbedingungen und Tauschbeziehungen im Theater. Die Aufde-
ckung des theatralen Tauschgeschäftes, in der Schauspielerinnen anstelle von
Sexarbeiterinnen besetzt werden, bringt auch die Frage hervor: Was bekommen
überhaupt die Sexarbeiterinnen für die Zurschaustellung ihrer selbst? Im offiziel-
len Casting-Gesuch zur Inszenierung, das auf diversen Plattformen von und für
Sexarbeiterinnen veröffentlicht wurde, hieß es: »Wenn Sie bei uns viel Geld
verdienen wollen, [...] dann sind Sie bei uns FALSCH!«⁴⁵ 500 Euro für sechs
Wochen und 80 Euro pro Vorstellung wurden den Darstellerinnen im Chor ge-
zahlt. Zudem wurde im Casting-Gesuch betont, dass die Darstellerinnen über die
Bezahlung hinaus von der Theaterarbeit profitieren könnten.

»Wir können Ihnen aber auch einiges bieten. Das sind unsere Zahlungsmittel: Eine profes-
sionelle THEATER-ARBEIT mit einem der BESTEN THEATERTEAMS Deutschlands.
Das SPIELEN einer HAUPTROLLE in einem BERÜHMTEN THEATER mit Vollprofis.
Einen Crash-Kurs in SCHAUSPIELEREI. Viel SPASS beim Proben, Reden und Spielen.
Das öffentliche Vertreten Ihrer GESCHICHTEN und MEINUNGEN. Öffentliche
AUFMERKSAMKEIT und AKTZEPTANZ. Und hoffentlich: viel APPLAUS und
ERFOLG!«⁴⁶

44 Vgl. Schnabel, Stefan: »Ohne Angst leben. Notizen zu Lulu – Die Nuttenrepublik«
in: *Programmheft zu Lulu – Die Nuttenrepublik nach Frank Wedekind mit Texten
von Berliner Sexarbeiterinnen*, S. 4.

45 Siehe Link 03. Herv. i. O.

46 Ebd.

Als Gegenwert winkt also nicht in erster Linie Geld. Stattdessen soll die Bezahlung in Form von Spaß, kultureller Bildung und Applaus erfolgen: Es werden in der Theaterarbeit mitunter andere Tauschwerte als die gängigen Zahlungsmittel in Form von Schecks und Scheinen offeriert. Doch gerade diese Auflistung macht deutlich, wie auch das Kapital im Theater im Umlauf ist und sich das Theater eben nicht als ein System außerhalb eines kapitalistischen Marktes präsentiert, wie Peter Laudenbach kritisiert:

»Die Abendgage für die anstrengende Show beträgt bescheidene 80 Euro. Löschs Regie-Gage dürfte nicht unter 25000 Euro liegen. So setzt sich die von Lösch gerne attackierte Klassengesellschaft auf der Bühne und in den von ihm selbst geschaffenen Arbeitsbedingungen fort. In anderen Branchen nennt man so eine Bezahlung: sittenwidrig.«⁴⁷

Lösch wird in der Debatte sowohl als Zuhälter als auch als Freier dargestellt. Als Zuhälter erscheint er im Kommentar von Laudenbach, um damit das Missverhältnis in der Bezahlung von Spielerinnen und Regie aufzuzeigen. Und im Forum von Nachtkritik heißt es:

»wie ein Zuhälter hübscht er die Sexarbeiterinnen mit jungen, hübschen Schauspielerschülerinnen und Anfängerinnen auf, von wegen professionelle (!) Chorspielerinnen, und lässt die Sexarbeiterinnen als gutgelaunte, witzige Dienstleistungsnutzen überkommen.«⁴⁸

In diesem Kommentar erscheint Lösch als Zuhälter der Schauspielerinnen, die er als Prostituierte agieren lässt. Die Schau- und Marktwerte, welche seine Inszenierung aufgrund der Besetzung erzielt, generieren Mehrwert für den Regisseur, nicht für die Spielerinnen, welche die körperliche Arbeit in der Aufführung leisten. Volker Lösch wird zur Paradedfigur der widersprüchlichen politisch-ökonomischen Dialektik des Theaters: Während der nach außen politisch links orientierte Regisseur Sprechchöre für Demonstrationen gegen das Bahnprojekt *Stuttgart 21* instruiert und seine Darstellerinnen und Darsteller auf der Bühne gesellschaftliche Missstände anprangern lässt, sind seine Arbeit, seine Bezahlung und damit auch er selbst nach innen Teil eines hierarchischen Staatstheaterbetriebs, dessen Organisationsform noch immer ein Relikt aus den feudalen Zeiten

47 Peter Laudenbach: »Alles echt? Volker Löschs falsche Huren in der Berliner ›Lulu‹«, in: *SZ* vom 17.12.2010. Im Abgleich dazu vgl. auch die erste Rezension der Inszenierung: Peter Laudenbach: »Die Professionellen«, in: *SZ* vom 13.12.2010.

48 110. Kommentar von Judith B., 21.12.2010 – 13:29 Uhr. Siehe Link 02.

des 18. Jahrhunderts ist. Der Regisseur nimmt hinter der Theaterleitung eine hegemoniale ökonomische Machtposition ein. Bereits zu Beginn der Debatte wird ihm unterstellt, er mache sich diese Position als Freier zunutze. Wenn in den Kommentaren von der »Besetzungscouch«⁴⁹ die Rede ist, rekuriert dies auf das spezifische Verhältnis zwischen Regisseur und SchauspielerIn, welches als sexuelles imaginiert wird, nämlich als das von Freier und Prostituiertes. Aus dieser Imagination schlägt auch eine der ausgewählten Sexarbeiterinnen Profit, die zwar am Ende nicht auf der Bühne steht, aber ihre Geschichte mit Lösch als »ihrem schlechtesten Freier« an ein Boulevardmagazin verkauft.⁵⁰ Damit verkehrt sie das Machtverhältnis von Regisseur und DarstellerIn und bietet den Regisseur zum Kauf an. Der Vorwurf der Prostitution thematisiert Theater als ein interpersonelles Gefüge, in dem sexuelle Macht- und Beziehungskonstellationen über die Figuren von Prostituierten, Freiern und Zuhältern konstruiert werden.

Die Diskussion um den Auftritt von Sexarbeiterinnen zeigt, dass sich bei der Frage nach der Darstellung einer fiktionalen Prostituiertenfigur verschiedene Diskursebenen überlagern: Fragen der Historizität von Theater, der Besetzung, des Schauspiels, der Darstellung von Prostitution, der Rezeption des Publikums und seines Begehrens, der Aufführung als Kaufverhältnis, der ökonomischen sowie der institutionellen Bedingungen des Theaters. In der Debatte werden damit Zusammenhänge, beispielsweise die Parallelen von Schauspiel und Prostitution oder das erotisch-ökonomische Verhältnis von Regie, DarstellerIn und Zuschauer, konstruiert, die bisher in der Theaterwissenschaft nicht in ihrer Wechselwirkung beachtet wurden. Die *Lulu*-Debatte bringt dabei keine »Wahrheiten« des sozialen Lebens der Expertinnen der Sexindustrie, keinen genuinen Weiblichkeitsdiskurs oder Beschreibungen der eigentlichen Inszenierung zum Vorschein, sondern Befürchtungen, Bewertungen, Imaginationen und Empörungen der Zuschauerinnen und Zuschauer. Über Prostitutionsvorwürfe handeln Theaterkritiker und Rezipienten somit ihr gesellschaftliches Bild von Theater und Theaterarbeit aus.

DISKURSANALYTISCHES VORGEHEN

Was sich in den Diskussionen um die *Lulu*-Inszenierung von Lösch zeigt, ist letztlich symptomatisch: Der eigentliche Diskurs findet meistens nicht auf der

49 16. Kommentar von clara, 12.12.2010 – 23:29 Uhr. Siehe Link 02.

50 49. Kommentar von Stefan, 15.12.2010 – 14:55 Uhr. Siehe Link 02.

Bühne, sondern hinter den Kulissen, in Theaterkritiken, Kommentaren, Theaterstreitschriften, Theaterprogrammatiken oder Romanen statt. Angesichts der über die Jahrhunderte hinweg andauernden Projektion der Prostitution auf das Theater ist es umso erstaunlicher, dass es bisher keine theaterwissenschaftliche Forschung gibt, die danach fragt, was diese Projektion über das Theater in seiner Medialität, Ästhetik und Ökonomie aussagt.

Hingegen existieren im Bereich der Sozialgeschichte einige Ansätze, die aus den überlieferten Texten Rückschlüsse auf die sozialen Lebensumstände der Theaterleute und ihrer fehlenden Anerkennung ziehen.⁵¹ Im Bereich der Frauenforschung gibt es zahlreiche Arbeiten und Aufsätze über die Konstruktion und Geschichte der Schauspielerin als Prostituierte. Hervorzuheben sind die Monografien von Tracy C. Davis *Actresses as Working Women* (1991)⁵², Shannon

-
- 51 Exemplarisch sind hierfür Hermann Schwedes Buch *Musikanten und Comödianten – eines ist Pack wie das andere. Die Lebensformen der Theaterleute und das Problem ihrer bürgerlichen Akzeptanz* (1993) und Ute Daniels *Hoftheater* (1995). Die verschiedenen Formen der Prostitution im Theater, die von den Verträgen der Theater mit Prostituierten über die Garderobe der Schauspielerinnen und Schauspieler als sexuellem Schauplatz bis hin zur Gelegenheitsprostitution von Schauspielerinnen zur Aufbesserung der Gage reichen, werden bei Schwedes in einem eigenen Kapitel mit dem Titel »Die freie Sexualität« abgehandelt. Vgl. Hermann Schwedes: *Musikanten und Comödianten – eines ist Pack wie das andere. Die Lebensformen der Theaterleute und das Problem ihrer bürgerlichen Akzeptanz*. Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft 1993, S. 129-149. Ute Daniel zeigt anhand des Karlsruher Hoftheaters in den Jahren von 1810 bis 1847 auf, dass Prostitution Ausdruck einer Sozialhierarchie am Theater war. Während die Primadonnen und Virtuosinnen durchaus von ihrer Gage gut leben konnten und auch die Bühnenkostüme gestellt bekamen, war die Lage für die unteren Ränge des Bühnenpersonals prekär. Durch Arbeitsverträge und Arbeitsbedingungen am Theater bildet sich im 19. Jahrhundert ein Schauspielerproletariat heraus, das zu Nebenbeschäftigungen wie die der Prostitution zwingt, während parallel unter den erfolgreichen Schauspielerinnen und Schauspielern eine Verbürgerlichung und ein Zuwachs an Sozialprestige stattfindet. Vgl. Ute Daniel: *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Klett-Cotta 1995.
- 52 Tracy C. Davis schildert aus einer sozialwissenschaftlichen Sicht die Arbeits- und Lebensbedingungen von Schauspielerinnen im England des 19. Jahrhunderts. Die Assoziation Schauspielerinnen/Prostituierte entstehe, weil beide Rebellinnen gegen eine bestehende Geschlechterordnung seien und mit der Wahl ihres Berufes gegen

Bells *Reading, Writing and Rewriting the Prostitutive Body* (1994)⁵³, Evelyn Fertls *Von Musen, Miminnen und leichten Mädchen* (2005)⁵⁴ und Kirsten Pullens *Actresses and Whores* (2005). Letztere hat darauf hingewiesen, dass ›die Schauspielerin als Prostituierte‹ als eine historische Konstruktion verstanden werden muss, die aber noch immer Diskurseffekte auf das Bild heutiger Schauspielerinnen habe: »It is virtually impossible to pull apart the discursive construction – to imagine the actress as other than sexually suspect.«⁵⁵ Es ist hinzuzufügen, dass

das Bild der tugendhaften Frau verstießen, die als Mutter und Hausfrau das Heim hütet. Schauspiel und Prostitution seien für Frauen »erroneous professions« gewesen. Eine Schauspielerin erlangte durch ihren Beruf finanzielle Selbstständigkeit, Mobilität, Bildung, schöne Kleider und manchmal auch gesellschaftlichen Einfluss. Dafür musste sie sexuelle Belästigungen, Anekdoten und Projektionen als Konsequenzen eines freien Berufslebens außerhalb eines domestizierten Frauenlebens in Kauf nehmen, so das Resümee von Davies. Tracy C. Davis: *Actresses as Working Women. Their social identity in Victorian Culture*. London/New York: Routledge 1991, S. 84 sowie 99f.

- 53 Shannon Bell arbeitet anhand verschiedener theoretischer Schriften von der Antike bis zum französischen Feminismus der 1970/1980er Jahre den Umgang mit dem Hurenkörper als Konstruktion und Dekonstruktion von Weiblichkeit als Konfiguration der objektivierten Andersheit heraus. Abschließend geht sie auch auf den künstlerischen Umgang damit in der feministischen Performance-Kunst ein. Vgl. Shannon Bell: *Reading, Writing and Rewriting the Prostitutive Body*. Bloomington /Indianapolis: Indiana University Press 1994.
- 54 Evelyn Fertl untersucht in ihrem Buch *Von Musen, Miminnen und leichten Mädchen* (2005) die Sozialgeschichte der römisch-antiken Mimin, durch deren Auftritt im Stegreifspiel des Mimus es theaterhistorisch zum markanten Zusammenschluss von Theater und Prostitution kommt. So ist wiederholt in der Theatergeschichte die Frage gestellt worden: Waren diese Darstellerinnen im Mimus *mimae* (Miminnen) oder *meretrix* (Prostituierte)? Fertl zeigt auf, das sich anhand der vorhandenen Textquellen und archäologischen Funde nicht eindeutig klären lässt, ob die ersten Berufsschauspielerinnen ›tatsächlich‹ in ihrer ersten Profession Prostituierte waren. Dennoch hat diese Leerstelle immer wieder zu Polemiken, Spekulationen und verschiedensten Überlieferungen in einschlägigen Werken der Theatergeschichte geführt. Vgl. Evelyn Fertl: *Von Musen, Miminnen und leichten Mädchen. Die Schauspielerin in der römischen Antike*. Wien: Braumüller 2005.
- 55 Kirsten Pullen: *Actresses and Whores*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press 2005, S. 26. Kirsten Pullen verweigert eine historiographische Perspektive auf

die Sexualisierung der Schauspielerin als Prostituierte einen diskursiven Überblendungseffekt in der Theaterwissenschaft und -geschichte erzeugt hat, durch welchen die Kategorie der Prostitution für das Theater als solches verdrängt und allein auf die Figuration der Schauspielerin als Prostituierte übertragen wird. Die permanente Rede über die Sexualität der Schauspielerin in theatergeschichtlichen Texten kritisiert auch Ruth B. Emde in ihrem Buch *Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts*:

»Obwohl man das Stereotyp des liederlichen Lebenswandels auf die Schauspieler beiderlei Geschlechts anwandte, wurde von der Theatergeschichtsschreibung nie besondere Anstrengung dahingehend unternommen, nachzuweisen, daß die Männer auf dem Theater sich als Stricher, Beischläfer von Königinnen, Travestiekünstler oder Striptease-Tänzer betätigt haben sollten. Für Frauen gilt das Gegenteil: [...] Schauspielerinnen wird eine noch exzessivere Sexualität nachgesagt als Prostituierten [...]. Es gibt kaum eine Veröffentlichung neueren Datums über Schauspielerinnen, die nicht auf den Zusammenhang von Kultus, Theater, Prostitution und sexueller Ausbeutung hinweist.«⁵⁶

Emde problematisiert aus einer feministischen Perspektive die reproduzierende Darstellung der Schauspielerin als Prostituierte. Die Ontologisierung ihres Geschlechts habe zu einer Unsichtbarkeit ihrer Arbeit und künstlerischen Leistung in der Historie geführt, während im Gegensatz dazu der männliche Darsteller stets als Künstler, jedoch nicht als ›Stricher‹ gesehen werde. Für die in dieser Arbeit zu untersuchenden Verhandlungen über das Theater zeigt Emdes Kritik, dass der Vorwurf der Prostitution in eine wiederholte Rede von Sexualität einge-

die Schauspielerin als Prostituierte, um dieser wiederholten Zitierung zu entgehen. Sie untersucht stattdessen, wie einzelne Schauspielerinnen vom 17. bis ins 20. Jahrhundert hinein das Stigma der Prostituierten nutzten, um daraus für ihre Karriere und Kreativität Profit zu schlagen. Aus einer feministischen Perspektive analysiert Pullen, wie die Schauspielerinnen Mae West, Betty Boutell, Charlotte Charke und Lydia Thompson mit der an sie herangetragene Zuschreibung der Prostituierten künstlerisch und biographisch umgingen. Der Vorwurf der Prostitution gründete auf ihrer offen gelebten Promiskuität, nicht auf einer überlieferten berufsmäßigen Ausübung. Pullen zeigt auf, wie die Schauspielerinnen die »Whore-Position«, das Sprechen aus der zugeschriebenen Position der Hure, zu einem Akt feministischer Handlungspraxis aufwerten.

56 Ruth B. Emde: *Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben, ihre Schriften und ihr Publikum*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1997, S. 31.

bunden ist, durch die differente Geschlechterbilder von Männlichkeit und Weiblichkeit konstruiert und reproduziert werden. Eine Auseinandersetzung mit der Projektion der Prostitution in Bezug auf das Theater bedarf einer genderkritischen Perspektive.

Wie die bisherigen feministischen Forschungsergebnisse und die Debatte um Löschs *Lulu*-Inszenierung mit Sexarbeiterinnen gezeigt haben, ist sowohl die Figuration der Schauspielerin als auch die der Sexarbeiterin mit einem Weiblichkeitsdiskurs verbunden, durch den sie als Andere konstruiert wird. Indem der männliche Schauspieler aus dem historischen Diskurs um Prostitution ausgegliedert wird, ist bereits markiert, dass die schauspielerische Arbeit von Schauspielerinnen und Schauspielern auf einer Geschlechterdifferenz fußt, die damit zugleich unterschiedliche Modelle weiblicher und männlicher Künstlerschaft hervorbringt.

Mit dem Ausschluss des männlichen Schauspielers aus dem historischen Prostitutionsdiskurs verlagern sich Fragen von Sexualität allein auf die Beziehung zwischen einer weiblichen Darstellerin und einem männlichen Zuschauer, welche hinsichtlich des Konzeptes von Heteronormativität des Begehrens kritisch zu betrachten ist. Denn historisch geht damit zugleich die Unsichtbarkeit der Schaulust von Zuschauerinnen einher. Die Projektion der Prostitution auf das Theater konstruiert dichotome Geschlechterverhältnisse von Theaterarbeiterinnen und Theaterarbeitern, Darstellerinnen und Darstellern sowie Zuschauerinnen und Zuschauern, die in dieser Arbeit unter einer gendertheoretische Perspektive analysiert werden.

Genderperspektive

Gender als Analysekategorie dient in dieser Arbeit, die sich im Kontext der Gender/Queer Studies⁵⁷ verortet, dazu, gesellschaftliche und kulturelle Normen sowie Normalisierungsprozesse aufzudecken und zu verunsichern, beispielsweise um gegen die Differenzen und Identitätskategorien von ›Mann‹ und ›Frau‹ als

57 Nina Degele bezeichnet die Gender/Queer Studies als »paradigmatische Verunsicherungswissenschaften«. Diesen Begriff entlehnt sie der Soziologie, welche ein Produkt der Moderne ist und sich immer schon mit Modernisierungsprozessen beschäftigt hat. Die Moderne bedeutet eine Verunsicherung im Strukturwandel von Gesellschaft, von Arbeit, Alltagspraxis, Kultur und Politik, die sich auch auf die Beziehungen und Bilder der Geschlechter auswirkte. Vgl. Nina Degele: *Gender/Queer Studies. Eine Einführung*. Paderborn: W. Fink 2008, S. 12f.

Resultate der ›Natur‹ vorzugehen und das heteronormative Geschlechtermodell zu hinterfragen. Wenn im Folgenden von ›Weiblichkeit‹ und ›Männlichkeit‹ die Rede ist, so sind diese Begriffe kontextgebunden und als Effekte sozialer und kultureller Inszenierungspraktiken zu verstehen. Geschlecht ist nicht als ein biologisches Schicksal zu betrachten, sondern als ein historisch bedingter kultureller Prozess.

Damit stützt sich diese Arbeit auf Judith Butler und ihr viel diskutiertes Buch *Gender Trouble* (dt. 1991)⁵⁸, welches schnell zum poststrukturalistischen und konstruktivistischen Kernkonzept der Gendertheorie avancierte. Darin weist Butler darauf hin, dass es keinen ahistorischen, vordiskursiven Zustand von Geschlecht gibt und deshalb eine heuristische Trennung von Sex und Gender, wie sie in den 1980er Jahren als Sex-Gender-Relation eingeführt wurde, nicht möglich ist. Diese reproduziere vielmehr den Antagonismus von biologischer Materialität und kultureller Produktion.⁵⁹

Stattdessen hat sie mit ihrer Performativitätstheorie von Geschlecht deutlich gemacht, dass Sex (biologisches Geschlecht), Gender (Geschlechtsidentität) und Desire (Begehren) Effekte kultureller Inszenierungen sind, die performativ her- vorgebracht werden und in ihrer kohärenten Bezogenheit aufeinander eine heterosexuelle Matrix absichern. Da Geschlechtsidentitäten durch wiederholte performative Akte bestätigt werden müssen, ist ihnen das subversive Potential der Umschreibung inhärent. Butlers Gendertheorie hat damit auch den Blick für die Vielfältigkeit von Sexualitäten und Begehrenspositionen jenseits der Heteronormativität geöffnet. Damit hat Butler konsequent die von dem Poststrukturalisten Michel Foucault bereits in den 1970er Jahren vorgebrachten Überlegungen zur Produktion und Historizität von Sexualität fortgeführt.

Der Wille zum Wissen und das Sprechen über Sexualität

Michel Foucault geht in seiner Diskursgeschichte der Sexualität *Der Wille zum Wissen* davon aus, dass es einen permanenten Anreiz zum Wissen über Sexualität gibt, der aus der christlichen Geständniskultur entstanden ist und der im 19. Jahrhundert mit der Analyse durch die Sexualwissenschaften und der Psychoana-

58 Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

59 Vgl. ebd., S. 24f.

lyse neue Gesprächsformen entwickelt hat.⁶⁰ Die Kategorisierung und die Reglementierung aller möglichen Praktiken der Sexualität »für ein großes Archiv der Lüste des Sexes«⁶¹ zur wissenschaftlichen Erfüllung einer *scientia sexualis* bringen diese Lüste zugleich hervor und entfachen neue. Der Sexualitätsdiskurs ist, laut Foucault, an »wissensproduzierende[...], diskursvermehrnde[...], lust-erregende[...] und machterzeugende[...] Mechanismen«⁶² gekoppelt. Sexualität stellt somit als Diskurs und Gegenstand des Wissens kein ahistorisches Phänomen dar, sondern verfestigt sich seit den 1840er Jahren zu einem alle Lebensbereiche durchdringenden Sexualitätsdispositiv, das bis in unsere Gegenwart seine machtpolitischen Wirkungen entfaltet und für eine beständige Zirkulation des Sexualitätsdiskurses sorgt.

»Sexualität ist der Name, den man einem geschichtlichen Dispositiv geben kann. Die Sexualität ist keine zugrunde liegende Realität, die nur schwer zu erfassen ist, sondern ein großes Oberflächennetz, auf dem sich die Stimulierung der Körper, die Intensivierung der Lüste, die Anreizung zum Diskurs, die Formierung der Erkenntnisse, die Verstärkung der Kontrollen und die Widerstände in einigen großen Wissens- und Machtstrategien miteinander verketten.«⁶³

Mit dem Bewusstsein des Subjekts, dass es einen (sexualisierten) Körper hat, den es schützen und pflegen muss⁶⁴, entsteht das, was wir heute Sexualität nennen. Und das fortwährende Sprechen über den Sex hat, Foucault zufolge, einen enormen Anteil an der Entstehung des Sexualitätsdispositivs, und gerade nicht die Zensur und Tabuisierung des Sex. »Eher hat man einen Apparat zur Produktion von Diskursen über den Sex installiert, zur Produktion von immer mehr Diskursen, denen es gelang, zu funktionieren und zu wirksamen Momenten einer Ökonomie zu werden.«⁶⁵ Indem Foucault Sexualität als ein Dispositiv benennt, macht er deutlich, dass der Sex nicht einfach nur ein sexuelles Vergnügen oder ein Akt der Fortpflanzung, sondern Teil eines Machtgefüges ist. An diesem Dis-

60 Vgl. Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.

61 Ebd., S. 67.

62 Ebd., S. 76.

63 Ebd., S. 105.

64 Vgl. ebd., S. 121.

65 Ebd., S. 29.

positiv wirken im Positiven wie Negativen unterschiedliche Kräfteverhältnisse, Diskurse, Institutionen, Subjekte und Ökonomien mit.

Vier zentrale Diskurse macht Foucault für das Sexualitätsdispositiv aus, die entscheidenden Anteil an seiner Wirksamkeit haben: Die »*Hysterisierung des weiblichen Körpers*«, die »*Pädagogisierung des kindliches Sexes*«, die »*Sozialisierung des Fortpflanzungsverhaltens*«, welche als staatlich unterstützte Politik des heterosexuellen Paares und der Kleinfamilie den Kern des Sexualitätsdispositivs darstellt, und die »*Psychatrisierung der perversen Lust*«⁶⁶, welche zu mannigfaltigen Klassifikationen als ›abnorm‹ diskriminierter sexueller Praktiken und Identitäten führt, zu der auch Prostitution und Prostituierte gezählt werden. Sexualität wird damit zum Gegenstand einer Vielzahl von Diskursen, welche die einzelnen Wissensdisziplinen durchdringen: Pädagogik, Medizin, Sexualwissenschaft, Kriminalwissenschaft und Politik. Sie alle machen sich ein Bild vom Geschlecht, der Sexualität und ihren ›devianten‹ Verhaltensweisen, sie suchen im Sex nach der Wahrheit des Subjektes und seiner Identität. Und das Subjekt antizipiert die ›Wahrheitssuche‹ als Selbstsorge um sich, seinen Sex und seinen Körper. Es ist der Durchschlag der Diskurse auf den Körper des Subjekts und seiner Reflexion.

Foucaults diskursanalytisches Denken über Sexualität und Macht ist für diese Arbeit in folgender Weise von Relevanz: Foucault legt mit dem Sexualitätsdiskurs offen, dass Geschlecht stets Teil kultureller und wissenschaftlicher Konstruktionsprozesse ist, welche Realitätseffekte haben. Beispielsweise errichtet das wiederholte Sprechen über das historisch propagierte Bild der Schauspielerin als Prostituierte Rezeptionskategorien in Bezug auf Theaterfrauen, die bis heute wirkmächtig sind. Theater und Prostitution sind als Gegenstände des Wissens nicht von Machttechniken zu trennen. Macht materialisiert sich im Prostitutionsdiskurs um das Theater etwa in der Autorität einer Sprecherposition und in ihren Begrifflichkeiten oder als Resultat von Praktiken und Verträgen, die wiederum an Ökonomien gebunden sind. Doch nicht nur hinsichtlich der Organisations- und Produktionsstruktur sowie der Geschlechterhierarchien in den Beschäftigungsverhältnissen weist das Theater inhärente Machttechniken auf. Theater hat auch Anteil an dem Fortwirken des Sexualitätsdispositivs durch die Auswahl von Themen und Texten für Inszenierungen und deren Darstellungen, die auf der Bühne stets Sexualitätsdiskurse mitverhandeln. Gerade im Theater als Ort des Zeigens und Verhüllens findet die Idee der Sexualität als Geheimnis, das es zu

66 Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, S. 103. Herv. i. O.

entdecken gilt, einen wirksamen Diskursboden und kunstfertige Darstellungen davon. Insofern ist der Prostitutionsdiskurs in Bezug auf das Theater stets in einer Doppelbödigkeit von Ausschluss und Faszination im Rahmen einer Geständniskultur der Sexualität zu betrachten. Das Gesagte ist dabei nicht eins zu eins Ausdruck einer machtvollen Position, gelegentlich vielmehr einer Ohnmacht – manches Machtverhältnis erzählt sich gerade durch seine Abwesenheit, durch ein Tabu.

Dies ist es, worauf das diskursanalytische Denken Foucaults gerichtet ist: Gesagtes und Ungesagtes gleichermaßen als Teil eines Diskurses zu verstehen. Zugleich gilt es, die Mechanismen von Wissen, Diskursvermehrung, Lust und Macht zu untersuchen, die hinter der Projektion und Rede von der Prostitution in Bezug auf das Theater zum Vorschein treten. Methodisch liegt es für das gewählte Forschungsthema auf der Hand, sich dieses mittels einer Diskursanalyse zu erschließen, wie sie Foucault in seinen Werken *Die Ordnung der Dinge* und *Archäologie des Wissens* dargelegt hat.⁶⁷

FORSCHUNGSPROGRAMM

Neben der Methodik der Diskursanalyse ist vor allem Foucaults Historisierung von Sexualität für die Analyse des Theater-Prostitutions-Diskurses von zentraler Bedeutung, denn dieser kann nicht unabhängig von seinen zeitgeschichtlichen Bedingungen gelesen werden. Mit der historisch bedingten Entwicklung des Sexualitätsdispositivs gehen auch in Bezug auf das Theater ein Anschwellen und eine Blütezeit des Prostitutionsdiskurses einher. Zwar verläuft die Zuschreibung der Prostitution durch die gesamte Theatergeschichte – »Seit den Kirchenvätern sieht der theaterfeindliche Diskurs einen intrinsischen Zusammenhang zwischen Prostitution und Theater«⁶⁸, konstatiert der Theaterwissenschaftler Christopher Wild –, jedoch ordnet sich diese bis zum 19. Jahrhundert anderen, historisch dominanteren Diskursen wie dem wirkungstheoretischen Ansteckungsdiskurs zum Medium Theater in theaterfeindlichen Schriften⁶⁹ von Tertullian, Reiser bis

67 Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a. M.: Fischer 1991. Sowie: Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.

68 Vgl. Christopher J. Wild: *Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters*, S. 189.

69 Von Prostitution ist dabei nur in Bezug auf Zurschaustellung von Frauen explizit die Rede. Es dominieren die Vorstellung und das Vokabular vom Theater als ›Sündenschule‹. Vgl. Tertullian: *De spectaculis/Über die Spiele*. Anton Reiser: *Theatroma-*

Rousseau oder als Vexierbild dem Tugendhaftigkeits- und Natürlichkeitsdiskurs um die Schauspielerin im 18. Jahrhundert unter.⁷⁰

Zu einem expliziten, dominanten und populären Diskurs, der in einer Vielfalt von Schriften und Artefakten zu finden ist, wird der Prostitutionsdiskurs erst um 1900. Er stellt eine Reaktion dar: Die virulenten Diskurse um Sexualität fallen im Theater zusammen mit einer historisch bedingten ökonomischen Neustrukturierung durch die Gewerbefreiheit um 1869. Diese Freiheit der Theatergründung bringt eine Entwicklung zum Geschäftstheater mit sich, die von Zeitgenossen über den Prostitutionsdiskurs als Verlust von Kunstwerten und als Anstieg sexueller Schauwerte im Theater problematisiert wird. Die Überlagerung des Sexualitätsdispositivs mit der Entwicklung des Theaters zum ökonomischen Unternehmen bringt einen »historischen Notstand«⁷¹ für das Theater und seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter hervor. Durch den Prostitutionsdiskurs soll dem Einfluss von Ökonomie und verkauftem Begehren auf das Theater als Institution und Kunstform Einhalt geboten werden. Die der Aufführungssituation inhärente doppelte Struktur als eine ästhetische und ökonomische Situation wird nun problematisch.

Prostitution ruft die Kehrseite der Schauanordnung des Theaters hervor, in der die schauspielerische Arbeit, der Privatkörper und die institutionellen Ökonomien als körperliche Verkaufs- und Konsumsituation in den Blick geraten. Das Theater in seiner Doppelbedingtheit von Kunst und Käuflichkeit setzt Aushandlungsprozesse über Sexualität, Begehren und Ökonomie frei, welche die Arbeit am Theater genauso betreffen wie Aufführungen und deren Ästhetik. Im Dispositiv des Theaters geht es damit um diese immer wieder neu zu fassende diskursive und praktische Formierung und Anordnung der Beziehung von Darstellenden, Zuschauenden und Theatersituation.

nia, oder, Die Wercke der Finsternisz in denen öffentlichen Schau-Spielen. Jean-Jacques Rousseau: »Brief an d'Alembert über das Schauspiel«, S. 333-474.

- 70 Zur Prostitution und der Hure als Vexierbild einer tugendhaften, natürlichen Darstellung siehe folgende Monographien: Christopher J. Wild: *Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters*. Sowie: Günther Heeg: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt: Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. [u.a.]: Stroemfeld 2000.
- 71 Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve 1978, S. 120.

Das Dispositiv des Theaters

Der Begriff des *Dispositivs* kann die verschiedenen Ebenen des Prostitutionsdiskurses fassen. Foucault hat den Dispositivbegriff, ausgehend vom Sexualitätsdispositiv, erstmals theoretisch entworfen und in dem Interview »Ein Spiel um die Psychoanalyse« weitergedacht. Das Dispositiv versteht Foucault als ein

»entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfaßt. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.«⁷²

Das Problem an Foucaults Begriff ist, dass er sich stets auf gesellschaftliche Phänomene wie Sexualität, Sicherheit, Macht oder Gefängnis bezieht, jedoch nicht auf ästhetische Phänomene. In der aktuellen Forschung zeigen sich sowohl ein Trend zur Dispositivanalyse⁷³ als auch eine Suchbewegung nach einer Übertragung des Dispositivbegriffs auf das ästhetische Phänomen des Theaters⁷⁴ – für

72 Michel Foucault: »Ein Spiel um die Psychoanalyse«, in: Ders.: *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve 1978, S. 118-175, hier S. 119f.

73 Vgl. Andrea Bührmann/Werner Schneider: *Vom Diskurs zum Dispositiv – eine Einführung in die Dispositivanalyse*. Bielefeld: transcript 2008.

74 Vgl. André Eiermann: *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: transcript 2009. Gerald Siegmund: »Un-Fug«: Gespenster und das Wahrnehmungsdispositiv des Theaters«, in: Ders./Petra Bolte-Picker (Hg.): *Subjekt : Theater. Beiträge zur analytischen Theatralität. Festschrift für Helga Finter zum 65. Geburtstag*. Frankfurt. a. M. [u.a.]: Peter Lang 2011, S. 31-45. Siegmund und Eiermann stellen ein Wahrnehmungsdispositiv des Theaters heraus, welches an die Produktion von Alterität gebunden ist. Es impliziert das performative So-Sein von Subjekten und Objekt bereits als ein Anders-Sein, das sich einer vollständigen Erfassung durch den Zuschauer entzieht. Deshalb beschreibt Siegmund das Wahrnehmungsdispositiv des Theaters folgendermaßen: »Wir sind im Theater also nie nur zu zweit (der Schauspieler und ich), sondern immer schon zu dritt (der Schauspieler, ich und das Theater).« Ebd., S. 40. Der Begriff des Wahrnehmungsdispositivs ist für eine Aufführungsanalyse sinnvoll, fasst jedoch nicht die

den Film trifft dies schon längst zu.⁷⁵ Jens Badura definiert ästhetische Dispositive im Anschluss an Foucault als

»Wirklichkeitskonstellationen, die ästhetische Weltverhältnisse möglich machen – und dieses ›möglich machen‹ kann auf zwei Ebenen gedacht werden: als Bedingung der Möglichkeit ästhetischer Weltverhältnisse sowie als Inszenierungszusammenhang zur gezielten Provokation ästhetischer Welterschließung [...]«. ⁷⁶

Als Paradebeispiel für diesen Inszenierungszusammenhang fungiert in Baduras Überlegungen die Theaterbühne. Das Problematische an Baduras Begriff des ästhetischen Dispositivs⁷⁷ ist, dass Experiment, Erfahrung und Übung zu Leitbegriffen des ästhetischen Dispositivs werden, dabei aber Fragestellungen sozialer und ökonomischer Zusammenhänge sowie seine historische Bedingtheit ausgliedert werden. Mitzudenken wäre für die Konstitution ästhetischer Dispositive auch, wie historische Konflikte auf die Formationen von Macht und Wissen in Inszenierungszusammenhängen von Artefakten und Subjektkonstitutionen einwirken.

Der Begriff des Dispositivs dient in dieser Arbeit dazu, das Theater als einen Apparat zu fassen, in dem strategische Operationen durchgeführt werden, die produzierend und reglementierend auf Sexualität und Ökonomie im Theater einwirken, sei es durch die Formation von Subjekten und Ästhetik oder durch Ausschluss von Körpern und Begehren. Diesen Produktions- und Regulierungsprozess im Dispositiv des Theaters bezeichne ich als eine *Ökonomie des Begehrens*, die zugleich auf eine Gemeinsamkeit von Theater und Prostitution sowie auf deren Wechselwirkung zueinander verweist. Dabei zeigt sich das Dispositiv des Theaters gerade in seiner Doppelbedingtheit von Kunst und gesellschaftli-

historischen, sozialen und ökonomischen Produktionsbedingungen des Theaters und seine verschiedenen Diskursebenen.

75 Vgl. Jean-Louis Baudry: »Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks«, in: Claus Pias et. al. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. München: DVA 2008, S. 381-404.

76 Jens Badura: »Ästhetische Dispositive?«, in: *Critica – Zeitschrift für Philosophie und Kunsttheorie* Band III/2011, S. 2-14, hier S. 5.

77 Vgl. hierzu auch die Tagung »Ästhetische Dispositive« an der ZHDK, die vom 09.11. bis zum 12.11.2011 stattfand. Zudem wurde der Begriff des Dispositivs hinsichtlich der Wahrnehmung und Subjektivität des Zuschauers im Rahmen der Aufführung herausgearbeitet.

cher Realität, da sich durch dessen Medialität die Darstellenden wie die Zuschauenden stets in diesem Spannungsverhältnis begegnen. Die Zuschreibung der Prostitution setzt vor dem historischen Hintergrund von Gewerbefreiheit und Sexualitätsdispositiv Reflexionsprozesse über Theater als erotisch-ökonomisches Tauschverhältnis und der damit verbundenen Produktion und Zirkulation von Begehren in der Aufführungssituation frei und reglementiert diese.

Damit ist zugleich das Forschungsprogramm dieser Arbeit beschrieben, welches folgenden Fragen nachgeht: Welche ästhetischen, ökonomischen, sozialen und sexuellen Verhandlungen über das Verhältnis zwischen Zuschauenden und Akteuren bringt die Projektion der Prostitution zum Vorschein? Wie lässt sich die Zirkulation einer Ökonomie des Begehrens im Dispositiv des Theaters genauer fassen?

Zirkulation sexueller Energien in Texten und Artefakten

Im Fokus der Analyse stehen Texte und Aufführungen um 1900 und in der Gegenwart, welche die Projektion der Prostitution auf das Theater explizit machen und als sexuell-ökonomisches Tauschverhältnis reflektieren. Im Sinne eines erweiterten Quellenbegriffs des Literaturwissenschaftlers Stephen Greenblatt untersuche ich unterschiedliche Textgattungen, wie Roman, populärwissenschaftliche Studie oder Essay, und Artefakte, etwa Zeichnungen, Fotos oder Performances, zwischen denen eine »kulturelle[...] Zirkulation sozialer Energie«⁷⁸ herrscht. Greenblatt begreift diese Zirkulation als sich gegenseitig stimulierende und bedingende Tauschprozesse.

»Wenn es keine ausdrückliche Essenz gibt, die im ästhetischen Objekt lokalisiert werden könnte und dieses wiederum jenseits aller Deutung, vollständig sich selbst genügt und sich weder übersetzen noch ersetzen lässt – kurz wenn es keine Mimesis ohne Austausch gibt – dann müssen wir uns die Mühe machen und die komplexe, dynamische Zirkulation von Lüsten, Ängsten und Interessen genauer analysieren. [...] Mit anderen Worten, Kunst wird nicht einfach von sich aus in den Kulturen vorhanden; sie wird zusammen mit den anderen Erzeugnissen, Praktiken und Diskursen einer gegebenen Kultur geschaffen.«⁷⁹

78 Stephen Greenblatt: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Berlin: Wagenbach 1988, S. 18.

79 Ebd., S. 17.

Somit speichern die Texte und Artefakte selbst eine soziale und mitunter gar sexuelle Energie. Die Theaterhistorikerin Ruth B. Emde hat die von mir untersuchten Texte um 1900 als »geschwätzig, frivol, wissenschaftlich wertlos«⁸⁰ beschrieben. Durch die Projektion der Prostitution werden anhand dieser Texte das Begehren der Diskursproduzenten, ihre Vorstellungsbilder von Theater, die Schaulust des Publikums und die Erotik der Schauspieler:in sichtbar. Diese Topoi erweisen sich für einen aufklärerisch-historiographischen Blick auf das Theater als problematisch. Ihre Untersuchung bedeutet, in ein Feld vorzudringen, in dem zwischen sexueller Projektion und Realität am Theater nicht mehr genau unterschieden werden kann. Doch aufgrund ihrer sexuellen Energie können diese Texte, die allesamt von Zuschauern verfasst worden sind, Einblick geben in das Begehren des Zuschauers, das in der Theaterwissenschaft bisher genauso im Dunkeln geblieben ist, wie man in der Prostitutionsforschung nur wenig über die Sexualität von Freien weiß.⁸¹

Die Erfahrung von Erotik und sexuellem Begehren im Wahrnehmungsprozess einer Aufführung⁸² wird von Theaterwissenschaftler:innen und Theaterwissenschaftler:innen kleingeschrieben, weil sie methodische Probleme aufwirft. Sie birgt einerseits das Problem der Versprachlichung: Wie beschreibe ich mein Begehren? Hat meine leibliche Erfahrung von Lust überhaupt etwas in einer Analyse zu suchen? Oder kann daraus mehr über die Wirkungs- und Inszenierungsweise einer Aufführung sowie die Rezeption von Geschlechterbildern herausgefunden werden? Andererseits tritt damit auch die Subjektivität der Theaterforschenden in den Blick, und nicht nur diese, sondern auch das Wissen darum, dass Theaterwissenschaftler und Theaterwissenschaftler:innen nicht bloß intellektuelle Sätze schreiben, sondern selbst einen Körper haben.⁸³ Dies ist eine mögliche Er-

80 Ruth B. Emde: *Schauspieler:innen im Europa des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben, ihre Schriften und ihr Publikum*, S. 33.

81 Vgl. Udo Gerheim: *Die Produktion des Freiers. Macht im Feld der Prostitution. Eine soziologische Studie*. Bielefeld: transcript 2012.

82 Vgl. hierzu Clemens Risi: »Hören und Gehört werden als körperlicher Akt. Zur feedback-Schleife in der Oper und der Erotik der Sängerstimme«, in: Erika Fischer-Lichte/Barbara Gronau/Sabine Schouten/Christel Weiler (Hg.): *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit 2006, S. 98-111.

83 Auf diese Problematik verweist auch Jens Roselt: »Geisteswissenschaftler [...] haben eigentlich gar keine Körper. Mag sich der reale Körper am Schreibtisch auch noch so krümmen und verbiegen, die Gedanken gehen immer geradeaus. Am besten

klärung dafür, warum die sexuelle Dimension als mögliche Erfahrungskomponente des Zuschauers und der Zuschauerin in der Theaterwissenschaft nur als Randthema behandelt wird.⁸⁴ Diese Arbeit kann mit der Zuschreibung der Prostitution die Leerstelle des Begehrens aufdecken und gibt mir als Theaterwissenschaftlerin die Chance, nicht zwangsläufig über mein eigenes Begehren, sondern das der anderen zu schreiben und dieses strukturell betrachten zu können.⁸⁵

Aufbau der Arbeit

Prostitution begreife ich als eine Wissenskategorie, die Auskunft gibt über eine virulente, zirkulierende und reglementierende Ökonomie des Begehrens im Dispositiv des Theaters. In meiner Arbeit werde ich diskursanalytisch auf vier Ebenen untersuchen, was die Projektion der Prostitution über die mediale Disposition des Theaters (Kapitel 2), die historische Bedingtheit des Prostitutionsdiskurses (Kapitel 3), die schauspielerische Arbeit als Prostitution (Kapitel 4) sowie

ist, man kommt im eigenen Text gar nicht vor.« Roselt zeigt auf, dass eine solche Haltung mit der eines Theaterwissenschaftlers nur schlecht zusammengeht, weil Theater als Ereignis der Wahrnehmung auch einen reflektierten und sensiblen Umgang damit erfordere und nicht allein auf ein semiotisches Verstehen reduziert werden könne. Jens Roselt: »Aufführungsparalyse«, in: Christopher Balme/Erika Fischer-Lichte/Stephan Grätzel (Hg.): *Theater als Paradigma der Moderne. Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen: Francke 2003, S. 145-153, hier S. 145.

- 84 Theaterwissenschaftler und Theaterwissenschaftlerinnen zeigen sich eher als Spezialisten für die Diskurse um Tugendhaftigkeit, Scham und Peinlichkeit, in welche die sexuelle Dimension als Negativ eingeht. Vgl. exemplarisch: Jens Roselt: »Die Würde des Menschen ist antastbar – Der kreative Umgang mit der Scham«, in: Carl Hegemann (Hg.): *Erniedrigung geniessen. Kapitalismus und Depression III*. Berlin: Alexander 2001, S. 47-59.
- 85 Es ist darüber nachzudenken, wie sehr eine Forschungsfrage bereits ein Begehren des Wissenwollens der Wissenschaftlerin oder des Wissenschaftlers zum Vorschein bringt. Für eine kritische Genderwissenschaft wäre es durchaus sinnvoll, wenn Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler auch ihr eigenes Begehren, welches sie an ihren Gegenstand herantragen, mitreflektierten, ohne dass dadurch die Qualität der Arbeit in Frage gestellt würde. Versuche dieser Art, die sich als wissenschafts- und machtkritisch verstehen, finden vor allem im Rahmen der Queer Theory statt. Vgl. hierzu Franziska Bergmann (Hg.): *Queere (T)ex(t)perimente*. Freiburg: fwf 2008.

über die Aufführungssituation zwischen Zuschauenden und Darstellenden (Kapitel 5) aussagt.

Das zweite Kapitel konzipiert eine »Ökonomie des Begehrens« als Parallele von Theater und Prostitution aufgrund ihrer medialen und diskursiven Formation. Das Kapitel dient als theoretische Grundlegung und Einführung in die Diskurse, welche die Zuschreibung der Prostitution an das Theater bedingen und das Verhältnis von Zuschauenden und Darstellenden formieren. Im dritten Kapitel blicke ich aus einer historiographischen Perspektive auf den Prostitutionsdiskurs um 1900. Diesen weise ich als historischen Marker aus, dessen Motive und Figurationen von Schauspielerinnen als Prostituierten, Zuschauern als Voyeuren und dem Theater als Bordell in entscheidender Weise ein Konfliktfeld des Theaters zwischen Kunstproduktion, Kommerz und Begehren produziert und geprägt haben.

Das vierte Kapitel zeigt in einem Exkurs anhand dreier programmatischer Texte von Karl Marx, Bertolt Brecht und Jerzy Grotowski, wie diese auf den historischen Befund des 19. Jahrhunderts über die Käuflichkeit des Schauspielers reagieren und eine soziale, künstlerische Neuverortung schauspielerischer Arbeit vornehmen, die zwischen »Angestellten«⁸⁶ und »Huren-Schauspielern«⁸⁷ differenziert.

Das letzte Kapitel stellt einen Ausblick dar, indem es die Auswirkungen des Prostitutionsdiskurses auf das Theater der Gegenwart anhand der Performance *Trust!* (1998) des Performance-Kollektivs *She She Pop* sowie der Tanz-Performance *Art Gigolo* (2003) von Jochen Roller untersucht. In diesen Arbeiten bezeichnen sich die Performerinnen von *She She Pop* sowie Jochen Roller selbst als »Prostituierte« bzw. »Gigolo« und reflektieren ihr ökonomisches, machtpolitisches und sexuelles Tauschverhältnis mit dem Publikum.

Das Interesse dieser Arbeit ist es, die Projektion der Prostitution als diskursive Verhandlung über das Theater als Institution, seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, seine Kunstform, seine Ökonomie und Rezeption unter gendertheoretischer Perspektive zu betrachten. Hierbei geht es nicht darum, eine Geschichte der Theaterprostitution zu rekonstruieren, sondern darum, diskurskritisch jenem Zwiespalt auf die Spur zu kommen, welcher die metaphorische Rede über Prosti-

86 Vgl. Bertolt Brecht: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Werkausgabe*. Band 23. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988, S. 53.

87 Vgl. Jerzy Grotowski: »Das Neue Testament des Theaters«, in: Ders.: *Für ein Armes Theater*. Mit einem Vorwort von Peter Brook. Berlin: Alexander 1994, S. 27-58, hier S. 36.

tution in Bezug auf das Theater erzeugt. Außerhalb der feministischen Diskussion um die Schauspielerin als Prostituierte und einer historischen Sittlichkeitsgeschichte des Schauspielerberufs stellt die Diskussion um Theater und Prostitution ein theaterwissenschaftliches Desiderat dar. Sich mit dem Diskurs der Prostitution zu befassen, bedeutet, zwei zentralen Tabuthemen des Theaters zu Leibe zu rücken: der Ökonomie und dem sexuellen Begehren. Theater und Prostitution haben gemeinsam, dass in dem Verhältnis von Zuschauenden und Darstellenden, beziehungsweise Freiern und Prostituierten, eine Ökonomie des Begehrens zirkuliert, die im Folgenden als Verklammerung der beiden Felder im Fokus der Betrachtung steht.