

Intimität am Theater

Vier Schauspielerinnen sprechen über
ihre Beziehung zu *Intimität am Theater*

Eingereicht bei Dr. des. Veronika Siegl

Saima Linnea Sägesser

1.3.2019

50'400

Universität Bern, IZFG, FS19
Schriftliche Arbeit Studienprogramm
Master Minor Gender Studies

Master Major: Theaterwissenschaft
Master Minor: Geschlechterforschung

Saima Linnea Sägesser

Matrikelnummer: [REDACTED]

saima.saegesser@students.unibe.ch

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Forschungsstand	4
3. Interviews	7
3.1 Erster Gedanke.....	9
3.2 Probe – Aufführung	11
3.2.1 Rollenarbeit	11
3.2.2 privat – persönlich.....	12
3.3 Abmachungen – Rahmen.....	13
3.3.1 Diskrepanz.....	13
3.3.2 Beziehungen.....	14
3.4 These	16
3.5 Definitionen.....	18
4. Fazit.....	19
5. Bibliografie	23

1. Einleitung

Als interdisziplinäres gendertheoretisches Konzept findet *Intimität*¹ Einzug in verschiedenste wissenschaftliche Disziplinen und Lebensbereiche, wie Beruf, Kunst und Kultur, soziale Beziehungen usw. In diesem Essay steht *Intimität am Theater* im Zentrum. Ich denke dabei an *Intimität* auf, hinter und vor der Bühne, sprich in jeder erdenklichen Situation, die am Theater entstehen kann.

Die Kombination *Intimität und Theater* ist ein Forschungsdesiderat², sagt auch Marianne Streisand in ihrer Monographie *Intimität*. Streisand ist die Erste, welche versucht den Begriff *Intimität* bezüglich Theater kulturgeschichtlich umfassend aufzuarbeiten.³ Diese Arbeit gibt einen kurzen Überblick über den Forschungsstand und mögliche Definitionen von *Intimität am Theater*.

Überhaupt tut sich manche*r schwer *Intimität* zu definieren, bevor das Konzept angewandt wird.⁴ Gerade im Theater, beispielsweise im Rahmen von Aufführungsanalysen⁵, wird das Adjektiv *intim* meiner Erfahrung nach gerne und selbstbewusst angewandt, um Nähe und Authentizität zu beschreiben. Doch unter *Intimität* kann noch viel mehr verstanden werden. Deshalb unternimmt diese Arbeit den Versuch basierend auf drei Interviews mit Berner Schauspielerinnen eine für das Theater gültige Definition des Begriffs *Intimität* zu beschreiben. Die Schauspielerinnen werden zu ihrem Verständnis von *Intimität am Theater* befragt. Welche Schlüsse lassen sich daraus ziehen? Lässt sich aufgrund der von den Schauspielerinnen aufgestellten Definitionen von *Intimität* grundsätzlich eine für das Theater gültige Definition festlegen?⁶ Zusätzlich stelle ich die These auf, dass es für Schauspielerinnen wichtiger ist, mit *Intimität* umzugehen und zu arbeiten, als es für

¹ *Intimität* wird in dieser Arbeit stets kursiv geschrieben, um den offenen, vielfältigen und subjektiven Spielraum von Definitionen aufzuzeigen. Selber habe ich keine Definition von *Intimität*, sondern verwende den Begriff, um ihn von der Literatur oder von den Interviewten beschreiben zu lassen.

² Streisand, Marianne: *Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der »Intimität«* auf dem Theater um 1900. München 2001, S. 12.

³ Es gäbe zahlreiche Literatur, die sich mit *Intimität* in verschiedensten Kontexten befasst. In meinem Essay stütze ich mich aber nur auf solche, die tatsächlich Theater und *Intimität* in Kombination betrachtet, weil eine breitere Diskussion der Literatur sich zu weit von der Fragestellung distanzieren würde.

⁴ Diesen Eindruck erhielt ich im Laufe des Seminars *Global Intimate Economies* im Herbstsemester 18 an der Universität Bern. Ausgehend davon entschied ich mich dazu, eine Arbeit zu verfassen, die dem entgegenwirken kann und eine mögliche Definition von *Intimität* offenlegen soll.

⁵ Vgl. Groot Nibbelink, Liesbeth: *Radical Intimacy: Ontroerend Goed Meets The Emancipated Spectator*. Contemporary Theatre Review, Bd. 22, London 2012, S. 412–420.

⁶ In diesem Essay kann und soll unter *Theater* jegliche Form darstellender Kunst verstanden werden, um das Diskussionsgebiet für die Interviewten sehr offen zu lassen.

männliche Kollegen ist.⁷ Die These dient vor allem auch dazu, Fragen für das Interview zu formulieren. Für die Interviews wird ein Interviewleitfaden nach Witzels *Das problemzentrierte Interview*⁸ erarbeitet und schliesslich nach Philip Mayrings *Qualitative Inhaltsanalyse*⁹ ausgewertet. Zuletzt wird ein Vergleich zwischen den von den Schauspielerinnen gemachten Angaben zu *Intimität am Theater* und jenen im aufgezeigten Forschungsstand¹⁰ diskutierten Definitionen gezogen.

2. Forschungsstand

„Intimität‘ wird hauptsächlich als soziale, als räumlich-atmosphärische, als architektonische (etwa als innenarchitektonische), als innerliche (innere oder seelische) und als juristische Kategorie sowie als eine an den menschlichen Körper, insbesondere die Sexualität, gebundene Grösse erörtert.“¹¹

So schreibt es die Theaterwissenschaftlerin Marianne Streisand in ihrer Einleitung zum Buch *Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der »Intimität« auf dem Theater um 1900*.¹² Streisand setzt *Intimität* in eine komplexe historische Begriffsgeschichte und unternimmt so als Erste einen Versuch dieser Art für den Begriff *Intimität*.¹³ Eine zweite historische Aufarbeitung¹⁴ leistet Streisand, wie der Titel ihrer Arbeit verspricht, hinsichtlich der *Intimität im Theater* um 1900. Streisand setzte dort einen Kulminationspunkt einer „intimen Ästhetik“ für die Moderne an.¹⁵ Mein Ansatz ist *Intimität am Theater* aus subjektiven Perspektiven herauszufiltern und hervorzuheben. Streisand hingegen fokussiert auf *intimes Theater: Intimität* ist als ein „künstlerisch-

⁷ Vgl. Fussnote 34.

⁸ Witzel, Andreas: *Das problemzentrierte Interview*. Forum: Qualitative Sozialforschung / Social Research, Bd. 1/1, Berlin 2000, S. 1–9.

⁹ Mayring, Philip: *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. 11., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Weinheim und Basel 2010.

¹⁰ Dieser Überblick über mögliche wissenschaftliche Zugänge zur Beziehung von *Intimität* und Theater dient als Kontextualisierung der von mir durchgeführten Interviews. Es wird keine der Theorien aus der Literatur als Grundlage für diese Arbeit verwendet. Letztlich kommen aber diese wissenschaftlichen Definitionen von *Intimität* in einem Vergleich mit jenen der Schauspielerinnen im Fazit wieder vor.

¹¹ Streisand 2001, S. 11.

¹² Die An- und Ausführungszeichen » und « werden von Streisand verwendet und so hier im Buchtitel wiedergegeben. In weiteren Zitationen Streisands ersetze ich ihre Anführungszeichen durch diese ‚ ‚.

¹³ Vgl. Streisand 2001, S. 12.

¹⁴ In meinem Essay wird keine historische Aufarbeitung von *Intimität am Theater* geleistet, da dies in Streisands Buch, besonders hinsichtlich der Gründung verschiedener „intimer“ Theater (Streisand 2001 : 20), nachgelesen werden kann. Streisand stützt ihre Argumentationen auf einige weitere Arbeiten, welche sich mit dem Theater der Avantgarde und der Moderne befassen und so den Begriff der *Intimität* streifen. Auch das kann in ihrer Einleitung nachgelesen werden.

¹⁵ Vgl. Streisand 2001, S. 12.

ästhetisches Merkmal“¹⁶ oder als Beschreibungskategorie¹⁷ von Theaterproduktionen um 1900 zu verstehen. *Intimes Theater* lässt sich nach Streisand an Dramen und Theaterhäusern festmachen: Es ist dann weniger die *Intimität*, die „als eine an den menschlichen Körper, insbesondere die Sexualität, gebundene Grösse“¹⁸ zu verstehen ist, sondern als „räumlich-atmosphärisch“¹⁹ und „innerlich“-seelisch²⁰. Ersteres bezieht sich auf die räumliche Nähe von Publikum und Bühne, in einem kleinen, abgedunkelten Theaterraum, also auf die Theaterhäuser. Zweites bezeichnet das um die vorletzte Jahrhundertwende aufgekommene Interesse an psychischen, privaten, familiären und seelischen Zuständen, das durch neue Schauspielstile und Arten der Deklamation dargestellt wurde, basierend auf den Dramen (Textvorlagen).²¹ Zuletzt fragt Streisand in ihrer Einleitung, ob das „verlorengegangene künstlerisch-ästhetische“ Potential von *Intimität* in der Kunst womöglich wiederkehre.²²

Dass *Intimität* als künstlerisch-ästhetisches Merkmal in der darstellenden Kunst wiedergekehrt zu sein scheint, beweisen beispielsweise die Bücher *Intimacy across visceral and digital performance*²³ von Maria Chatzichristodoulou und Rachel Zerihan sowie *Immersive Theatres. Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*²⁴ herausgegeben von Josephine Machon. Diese Bücher befassen sich mit *Intimität* in zeitgenössischer darstellender Kunst.

Chatzichristodoulou und Zerihan beschreiben *Intimität* in der Einleitung ihres Sammelbands, der der *Intimacy*-Tagung in London aus dem Jahr 2007 folgt, als etwas beziehungsgenerierendes:

„Intimacy enables two sentient beings, who feel comfortable enough with each other on an emotional and/or physical level, to reveal something about themselves and connect in some form of meaningful exchange.“²⁵

¹⁶ Vgl. Streisand 2001, S. 20–21.

¹⁷ Vgl. Streisand 2001, S. 11 u. 14.

¹⁸ Streisand 2001, S. 11.

¹⁹ Streisand 2001, S. 11.

²⁰ Vgl. Streisand 2001, S. 16.

²¹ Vgl. Streisand 2001, S. 177–197.

²² Vgl. Streisand 2001, S. 27–28.

²³ Chatzichristodoulou, Maria, u. Zerihan, Rachel (Hg.): *Intimacy Across Visceral and Digital Performance*. Basingstoke u. New York 2012.

²⁴ Machon, Josephine (Hg.): *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Basingstoke u. New York 2013.

²⁵ Chatzichristodoulou, Maria, u. Zerihan, Rachel: Introduction. In: dies. (Hg.): *Intimacy Across Visceral and Digital Performance*. Basingstoke u. New York 2012, S. 1.

Weiter betonen die beiden Herausgeberinnen, dass zeitgenössische Performance-Kunst mit *Intimität* verstärkt gegen finanzielle, politische und gesellschaftliche „insecurity“ und „displacement“ in der Weltgeschichte des 21. Jahrhunderts ankämpft.²⁶ Darum äussere sich diese Kunst besonders durch das „Begehren sich miteinander zu verbinden“, was etwas *Intimes* ist.²⁷

Josephine Machons Monographie *Immersive Theatres* geht mit dem Begriff *Intimität* aufführungsanalytisch um, wie in der Einleitung dieses Essays als Möglichkeit angedeutet.²⁸ *Intimität* wird nicht weiter definiert, sondern als Begriff angewandt, um eine Theaterform zu beschreiben, bei der Zuschauer*innen interaktiv beteiligt sind, ja sogar in physische Berührungen eingehen und manchmal nur 1:1 Vorstellungen erleben.²⁹ Die Rede ist von *immersive theatres*, was als *eindringliche Theatererfahrung*, oder um es zu Streisand in Verbindung zu setzen, als extrem „räumlich-atmosphärisch“, beschrieben werden kann. *Immersive theatre* ist stets mit Nähe und langer temporaler Dauer verbunden: „Here experience should be understood in its fullest sense, to feel *feelingly* – to undergo.“³⁰

Auch Artikel und Dissertationen folgen dem Trend, den Streisand erfragt hat.³¹ Einerseits verwenden Autor*innen *Intimität*, um eine Aufführung zu beschreiben und zu analysieren³² oder um die Beziehung von Darsteller*in und Zuschauer*in zu betrachten.³³

²⁶ Vgl. Chatzichristodoulou u. Zerihan 2012, S. 5.

²⁷ Vgl. Chatzichristodoulou u. Zerihan 2012, S. 5. Übersetzung S.S.

²⁸ Vgl. Kapitel 1.

²⁹ Vgl. Machon 2013, S. 21.

³⁰ Machon 2013, S. 22.

³¹ Vgl. Fussnote 22: Streisand 2001, S. 27–28.

³² Vgl. Groot Nibbelink 2012; um nur eine von vielen Aufführungsanalysen zu nennen. Groot Nibbelink fokussiert zudem stark auf *die Intimität* in der analysierten Aufführung und nutzt das Wort nicht bloss, um zu beschreiben. Es erschien mir aber nicht von Belang, nach weiteren Aufführungsanalysen zu suchen, die das Wort *intim* für Beschreibungen nutzen, davon gäbe es schlicht zu viele.

Vgl. auch Vionnet, Claire u. De Weerd, Mona: Figurationen (sexueller) Intimität – Ein Hörbeitrag. Bern 2018, (<https://www.dampfzentrale.ch/figurationen-sexueller-intimitaet-ein-hoerbeitrag>, 25.2.19).

³³ Vgl. Jaeger, Suzanne: Intimacy in the Theatre: Transgressions between Dancer and Dance Lover. In: Queen's Quarterly, Spring 1998, Bd. 105/1; ProQuest, S. 106–115; Pierce, Roger: "Intimacy" in the Theatre. In: Educational Theatre Journal, Bd. 20/2, Baltimore 1968, S. 147–151;

Robinson, Anna Lineham: Intimacy and Depth in Theatre. Dissertation University of California. San Diego 2018;

Schrödl, Jenny: Stimme und Emotion. Affektive Wirksamkeiten im postdramatischen Theater. Forum Modernes Theater, Bd. 24/2, Tübingen 2009, S. 169–182.

3. Interviews

Um das Konzept der *Intimität am Theater* diskutieren zu können, habe ich mit vier Berner Schauspielerinnen je ein einstündiges problemzentriertes Interview geführt. Sie alle haben die Schauspielschule in Bern abgeschlossen oder sind noch dabei. Dass explizit weibliche Schauspielerinnen befragt wurden, war eine bewusste Entscheidung für die Eingrenzung des thematischen Gegenstandes. Denn ich habe die Vorannahme getroffen, dass Schauspielerinnen mit *Intimität am Theater* stärker als männliche Kollegen in Kontakt treten. Diese Annahme entstand im Kontext aktueller Strukturdebatten um Machtverhältnisse, Hierarchien und (sexuelle) Übergriffe an Theatern im deutschsprachigen Raum.³⁴ Aus diesem Grund wurde auch versucht ein möglichst breites Altersspektrum der befragten Schauspielerinnen zu haben. Denn ich gehe davon aus, dass sich mit zunehmendem Alter und Erfahrung im Theaterbereich auch die Erfahrungen mit *Intimität* verändern. Die Schauspielerinnen sind: Katharina Schmidt (22) und Lena Perleth (24), Schauspielstudentinnen³⁵ an der *Hochschule der Künste Bern* (HKB); Karin Wirthner Demenga (45), Schauspielerin bei *TheaterüberLand* und Leiterin des *Berner Puppentheaters*; und Lilian Naef (55) Gast-Schauspielerin am *Konzert Theater Bern* (KTB) und selbstständige Regisseurin. Methodisch stützte ich mich für die Interviews auf Andreas Witzels *Problemzentriertes Interview*.³⁶ Dabei steht die „subjektive Wahrnehmung“ der Befragten im Zentrum.³⁷ Mein Vorwissen bezüglich *Intimität am Theater* diente dazu, Fragen für das Interview zu formulieren³⁸ und das Gesagte nachvollziehen zu können. Gleichzeitig wurde dieses deduktive Vorgehen durch die Auswertung des empirischen Materials induktiv ergänzt. Das heisst ein allgemein wissenschaftlicher Zugang, wie *Intimität am Theater* verstanden werden kann, wird im Fazit basierend auf den Einzelfällen der Schauspielerinnen theoriebildend weiterentwickelt.³⁹ Witzel schreibt:

³⁴ Vgl. Ergebnisse der Suchbegriffe Strukturdebatte, Gleichstellung, Geschlecht, Sexismus, Machtverhältnisse auf: www.nachtkritik.de, www.der-theaterverlag.de, www.theaterderzeit.de; Der Theaterpodcast; Facebookseite *Theater.Frauen*.

³⁵ Das Gespräch war mit Katharina Schmidt vereinbart. Als ich in der HKB eintraf, erklärte mir Schmidt, dass, weil sie ja gerade an einem Projekt mit *intimen* Inhalten arbeite, ein weiteres Projektgruppenmitglied am Gespräch auch teilnehmen würde. Für mich stellte das nicht eine grosse Umstellung dar, das Gespräch dauerte auch nicht länger als geplant (1h) und dafür habe ich nun zwei jugendliche Meinungen, die ich den zwei älteren Meinungen gegenüberstellen kann.

³⁶ Witzel, Andreas: Das problemzentrierte Interview. Forum: Qualitative Sozialforschung / Social Research, Bd. 1/1, Berlin 2000, S. 1–9.

³⁷ Vgl. Witzel 2000, S. 1.

³⁸ Der Interviewleitfaden findet sich in den Anlagen.

³⁹ Vgl. Witzel 2000, S. 2.

„Die Zuordnung von Einzelaspekten der Erzählungen zu vorgängigen Mustern der Sinninterpretation, die der Interviewer in das Gespräch einbringt (Deduktion), wird ergänzt durch die Suche nach neuen Mustern für die mit diesen vorgängigen Mustern nicht zu erklärenden Einzelphänomene in den Darlegungen des Interviewten (Induktion).“⁴⁰

Die Interviews begannen mit einer gesprächseinladenden, vorformulierten Frage.⁴¹ Diese sollte das Gespräch bereits auf den Gegenstand der *Intimität am Theater* lenken.⁴² Anschliessend wurden Nachfragen basierend auf dem soeben Gesagten generiert oder sofort spezifische Fragen aus dem Interviewleitfaden gestellt. Die Fragen aus dem Interviewleitfaden wurden mit Sicherheit irgendwann im Laufe der Gespräche zum Thema, um zwischen den Antworten der vier Schauspielerinnen gut vergleichen zu können. Die Struktur der Interviews wurde flexibel gehalten, begann und endete aber immer mit den gleichen Fragen.⁴³ Angestrebt wurde ein persönliches, vertrauensvolles Gespräch. Auffällig ist, dass sich mein Wissensstand im Laufe der Interviews natürlich weiterentwickelte und sich so auch neue Fragen ergaben. Zudem stützte ich mich teilweise schon im folgenden Interview, auf Gesagtes aus dem vorangegangenen Interview.⁴⁴

Die Interviews wurden digital aufgezeichnet. Aus zeitlichen Gründen und der Ansicht, dass es für dieses Essay nicht notwendig ist, wurden die Interviews anschliessend nicht transkribiert. Wichtiges wurde aber während den Gesprächen notiert. Um dies schliesslich im Essay zitieren zu können, wurden die Aufnahmen zu Hilfe gezogen, um den genauen Wortlaut niederschreiben zu können.

Für die Auswertung der Interviews diente Philipp Mayrings *Qualitative Inhaltsanalyse* als Grundlage.⁴⁵ Zentral für die Auswertung meines Materials war eine vereinfachte

⁴⁰ Witzel 2000, S. 6.

⁴¹ Die offene Einstiegsfrage: Was kommt dir gerade in den Sinn, wenn du an *Intimität am Theater* denkst?

⁴² Vgl. Witzel 2000, S. 5.

⁴³ Einstiegsfrage vgl. Fussnote 41; letzte Frage: Kannst du bitte versuchen *Intimität*, so wie du sie im Zusammenhang zu deinen Theatererfahrungen verstehst, zu definieren?

⁴⁴ Nützlich war hierbei, dass die Interviewtermine relativ nahe beieinander lagen: Wirthner Demenga 12.12.18, Schmidt und Perleth 12.12.18, Naef 17.12.18.

⁴⁵ Vgl. Mayring, Philip u. Brunner, Eva: *Qualitative Inhaltsanalyse*. In: Friebertshäuser, Barbara; Langer, Antje u. Prengel, Annedore (Hg.): *Handbuch. Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft*. 3. Aufl. Weinheim und München 2010, S. 323–333. Vgl. auch Mayring, Philip: *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. 11., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Weinheim und Basel 2010.

Mayring, Philip: PPP. Schweizer Methodenfestival. Forschungsatellier Inhaltsanalyse. September 2011, (http://www.sagw.ch/dms/sagw/tagungen_sagw/follow_up/2011-methFestival/madocs/Inhaltsanalyse_Mayring/, 14.2.19).

„induktive Kategorienbildung“.⁴⁶ Nach den Interviews hörte ich mir die Aufnahmen nochmals an und las gleichzeitig meine Notizen, die ich während den Interviews gemacht hatte. Auf dem ausgedruckten Interviewleitfaden, den ich daneben liegen hatte, färbte ich die einzelnen Fragen je mit einer Farbe ein, um dann in meinen Notizen die Antworten ebenso einzufärben. Dabei kristallisierten sich Themengebiete und Kategorien heraus, die ich mit einem anderen Stift in meine Notizen einfügte und nachfolgend als Titel behandle. Die Farben und Themen zeigten überblickend, dass in allen drei Gesprächen meist die gleichen Themen angesprochen wurden, nicht nur basierend auf meinen Fragen. Demzufolge werden die Antworten aus den Interviews nachfolgend in Kapitel 3.1–3.5 zusammengefasst und verknüpft wiedergegeben. Kapitel 3.1 und 3.5 geben Antworten auf eine spezifische Frage wieder, während 3.2–3.4 die thematischen Zusammenhänge, basierend auf verschiedenen Antworten zu unterschiedlichen Fragen, vermitteln.

3.1 Erster Gedanke

Die erste Frage lautete: Was kommt dir gerade in den Sinn, wenn du an *Intimität am Theater* denkst?

Karin Wirthner Demenga, die ich als erste interviewte, musste an ihr Engagement in Reutlingen (DE) nach Abschluss der Schauspielschule in Bern denken: „Wir waren da eine so eingeschworene Gemeinschaft und haben uns da wirklich kreuz und quer miteinander vergnügt.“⁴⁷ Einerseits bezieht sie sich hier auf *Intimität* im Sinne einer grossen Verbundenheit und Vertrautheit und andererseits bezüglich sexueller Aktivitäten mit den Kolleg*innen des Ensembles. Weiter verbindet Wirthner Demenga *Intimität* mit „Jugendlichkeit“ und „übersprudelndem Überschwung“. Diese *Intimität* spielte sich dann nicht nur auf der Bühne, sondern in allen Bereichen ab: „Man lebte und arbeitete zusammen.“ Die dadurch entstandene *Intimität* hätte sich dann auch positiv auf die Produktionen ausgewirkt. Wirthner Demenga nennt etwas später im Interview ein Beispiel: In Reutlingen erlebte sie, dass der Regisseur am Tag der Premiere alle Szenen umstellte. Dadurch, dass dies nicht mehr geprobt werden konnte, entstand eine unglaubliche Spannung auf der Bühne und im Team, da alle

⁴⁶ Vgl. Mayring u. Brunner 2010, S. 327.

Vgl. auch Mayring 2011.

⁴⁷ Zitate der Befragten werden ohne Zeitangaben gemacht, da die Aufnahmen diesem Essay nicht beigelegt werden. Karin Wirthner Demengas und Lilian Naefs zitierte Aussagen sind von mir aus dem Schweizerdeutschen ins Deutsche, dem Mündlichen entsprechend, übersetzt worden. Katharina Schmidt und Lena Perleth unterhielten sich auf Hochdeutsch mit mir.

„ums Überleben kämpften“. *Intimität* unterstützte hier das Überstehen einer ungewöhnlichen Situation. Die einzigartige Konstellation der Gruppe führte zu besonderer Dynamik und *Intimität*, denn alle seien in gewisser Weise „einsam“ gewesen. Diese Einsamkeit sei es gewesen, welche *Intimität* und die Entwicklung einer Art Mikrokosmos zuließ, erinnerte sich Wirthner Demenga. *Intimität* wird hier vielleicht sogar vergleichbar mit einer, wie es Wirthner Demenga selber auch sagte, Sekte. Alle teilten alles, wussten alles und die Aussenwelt blieb aussen vor.

Eine *intime* Beziehung herrschte vornehmlich im Ensemble auf zwei Ebenen. Aufgrund von Wirthner Demengas Ausführungen schlage ich vor fortan von *Intimität* auf einer psychischen und einer physischen Ebene zu sprechen. Auf der psychischen Ebene spielen sich Emotionen, Gedanken und soziale Beziehungen ab. Die physische Ebene umfasst körperliche Inter-/aktionen, Sexualität und Berührungen.

Katharina Schmidts erste Gedanken bezüglich *Intimität am Theater* waren an „magische, schöne Momente, in denen etwas passiert“. Sie denke dabei besonders an die Situation im Zuschauerraum, wenn sie zusehe. „Ich denke an Momente, in denen ich wahrhaft berührt war, und ich dachte, das war jetzt echt und schön, was ich da grad gesehen habe“, meinte Schmidt. Ihre Kollegin Lena Perleth hingegen musste etwas länger überlegen und denkt an Nacktheit auf der Bühne. Schmidt schloss an, dass auch sie dann als nächstes an „rummachen und rumknutschen“ denken müsse. Die beiden jungen Schauspielstudentinnen kennen *Intimität am Theater* auch auf beiden Ebenen, während die Physische offenbar etwas mehr im Vordergrund steht.

„In erster Linie kommen mir übergriffige Situationen in den Sinn, in der Rolle als junge Schauspielerin mit Männern auf der Bühne“, so Lilian Naef zu der Frage, was ihr als erstes in den Sinn kommt, wenn sie an *Intimität am Theater* denkt. Damals hätte sie eine andere Sensibilität auf Themen gehabt als heute. Anders als die drei anderen Befragten, steht Naefs Beziehung zu *Intimität am Theater* in erster Linie in einer negativ konnotierten. Sie bestätigte so denn auch gleich meine Annahme, dass es für Schauspielerinnen stärker von Bedeutung sei mit *Intimität* umzugehen, als für Schauspieler. Später ergänzt sie, dass es hierbei nicht nur um sexuelle Belästigung, sondern auch mehr um von männlichen Kollegen geäußerte Kritik gehe. Ich halte fest, dass auch Naef von *Intimität* auf einer physischen und einer psychischen Ebene sprach.

3.2 Probe – Aufführung

Die grösste *Intimität* passiere im Ensemble oder im Probenprozess, meinte Schmidt. Für sie komme es weniger auf das Publikum an, sondern mehr auf die Kolleg*innen. Diese später im Interview genannte Verortung von *Intimität* steht im Kontrast zu Schmidts erstem Gedanken an *Intimität am Theater*, denn da ging es noch um die Situation von ihr als Zuschauer*in.⁴⁸

Ich fragte mich, ob *Intimität*, da sie ja scheinbar vor allem im Probenprozess bestehe, denn in der Aufführung überhaupt noch auffindbar sei. Man müsse sich einfach gehen lassen können, meinte dann Schmidt. Im Probenprozess entstehe eine Vertrautheit aufgrund von dem, was ausprobiert wird. Auch wenn explizit das Ausprobierte dann in der Inszenierung keinen Platz findet, könne die entstandene Vertrautheit nach wie vor zu *Intimität* in der Aufführung führen, erklärte Perleth.

3.2.1 Rollenarbeit

Dass *Intimität* in der Aufführung, basierend auf jener der im Probenprozess entstandenen, reproduziert werden kann, bestätigte auch Naef. Dies ginge indem man „das Denken diszipliniere.“ Schmidt ergänzte, dass *Intimität* entstehe, wenn man aufhöre zu denken, es gehe dann nur noch ums fühlen. *Intimität* passiere dort, wo man sich der Situation wirklich hingeebe und zeige was man fühlt. „Wenn das Rationale aufhört, dann fängt die *Intimität* an“, fasste Schmidt zusammen.

Naef präziserte diesen Zugang in unserem Gespräch: Um sich wirklich zu öffnen, müssten Denken und Fühlen eins werden. Wenn das geschieht, könne etwas passieren, das nicht geplant war. *Intimität* ist dann „etwas das nicht gesteuert wird, sondern ermöglicht wird, durch die Umstände, die stimmen. Ich muss mich sicher und geborgen fühlen.“ Wenn Naef einen Text erarbeitet, entstünden Gefühle aufgrund ihrer Formung des Inhalts. Gefühle könne man dann nicht abrufen, aber die Form, welche wiederum zu den gleichen Gefühlen führen könne. „Es geht eigentlich ums loslassen, das geht nur mit totalem Vertrauen“, sagte Naef, wie schon zuvor Schmidt. Hier ist zu beachten, dass Naef von Gefühlen spricht. Sie bezeichnet allerdings die Beziehung zu einem Text, als eine *intime*. „Weil es ja zu etwas Eigenem wird, es wird zu *Ich*.“ Die eigene Rollenarbeit ist ein *intimer* Moment.

„Das Erarbeiten einer Figur, ist schon etwas sehr Intimes“, sagte auch Wirthner Demenga. Schliesslich gehe man da in jemand anderen hinein. Nachdem man sich

⁴⁸ Vgl. Kapitel 3.1.

schon selber sehr *intim* mit einer Figur auseinandergesetzt habe, „potenziere“ sich *Intimität*, indem man mit den anderen Figuren beginne zu interagieren. Eine „gute *Intimität*“ ermögliche dann auch ein Versagen und Scheitern.

Aber nicht nur im Spiel potenziert sich *Intimität*. Wirthner Demenga sprach zu Beginn noch von der Einsamkeit in Reutlingen.⁴⁹ Die *intime* Einsamkeit führte im Austausch mit jener anderer zur von ihr beschriebenen *Intimität* und Dynamik im Ensemble. Damit meine ich, dass *Intimitäten*, sobald sie in einen Austausch treten, sich gemeinsam verbinden und vermehren können.

3.2.2 privat – persönlich

Über ein *Ich*, wie etwas weiter oben nach Naef zitiert, sprach auch Schmidt. Sie erklärte, dass an der Schauspielschule eine Unterscheidung von *privat* und *persönlich* gelehrt werde. „Privat ist es auf der Bühne, wenn ich merke, ich finde den sexuell attraktiv“, sagte sie. In dieser Situation gehe es um das *Ich*, die private Person, und somit um eine grössere *Intimität* als auf der Bühne vor dem Publikum. Auf der Bühne zeige man sich nicht *privat*, sondern *persönlich*: „Es passiert eine ganz andere *Intimität*.“ Als *private* Schmidt, einfach als *Ich*, erschaffe sie etwas, dass *persönlich* wirkt – im besten Fall *persönliche*, nicht *private*, Kunst.

Spannend ist hier der Vergleich zu Naefs Projekt über „echte Geschichten“ von und mit älteren Amateur*innen.⁵⁰ Ihnen musste Naef beibringen, dass die Geschichten, die sie erzählten, noch sehr *privat* waren und ein Kontrollverlust über den Inhalt während dem Produktionsprozess eintreten könnte. Eine zu *intime* Wirkung sei manchen Amateur*innen nicht bewusst. Die Schwierigkeit hier bestehe, dass, obwohl der Inhalt der Inszenierung als „persönliche Geschichten“ deklariert wurde, Amateur*innen nicht das nötige Können zu einer Distanz hätten, um das Publikum an den Punkt zu führen, wo dieses sich frage: „Ist das nun echt und der Person wirklich wiederfahren oder erlebe ich bloss sehr authentisch dargestellte Biografie?“ Da musste *private Intimität* in eine bühnentaugliche, also *persönliche Intimität* übersetzt werden, schliesse ich daraus.

⁴⁹ Vgl. Kapitel 3.1.

⁵⁰ Weil Naef selber von Amateur*innen spricht, wird hier diese Bezeichnung für nicht-professionelle Darstellende übernommen.

3.3 Abmachungen – Rahmen

In den Diskussionen um Probeprozesse war in allen Gesprächen die Rede von *intimen* Beziehungen zu und mit Kolleg*innen. Aber auch die Beziehung zum Inhalt und/oder Text kann eine *intime* sein. Es erstaunte mich, dass die Befragten selten oder kaum von sich aus auf eine Beziehung zum Publikum zu sprechen kamen. Mein Erstaunen gründet wahrscheinlich einerseits auf meinem Vorwissen um *intime* Beziehungen zwischen Bühne und Publikum, wie in Kapitel 2 beschrieben und andererseits auf meiner wissenschaftlichen Position als Zuschauerin, die gewisse Theatermomente als *intim* beschreiben würde.

3.3.1 Diskrepanz

Die jungen Schauspielstudentinnen schaffen sich während ihres Projekts⁵¹ einen Rahmen, in dem sehr viel *Intimes* zugelassen wird und sie sich viel trauen. Im Gespräch mit Schmidt und Perleth machte ich die beiden darauf aufmerksam, dass ja im Probeprozess das Publikum fehlt. Kolleg*innen, die vielleicht mal zusehen und als *Outside Eye* agieren, können mit einem fremden Publikum nicht verglichen werden. Ich zweifelte an, ob denn die entstandene *Intimität* im Moment einer Aufführung so beibehalten werden würde. Zum Zeitpunkt des Interviews hatten sich die beiden dazu noch keine Gedanken gemacht.

Sie könnten aber das, was in der Probe passieren würde, von dem ausserhalb der Probe gut trennen, entgegneten mir beide. Schmidt wisse aber, dass es gerade bei diesem Projekt schwieriger würde, das Gleiche vor der versammelten Schauspielschule zu zeigen als vor einem fremden Publikum. Denn in der Schule kennen sie natürlich fast alle. Der *private* Rahmen, in dem man sich kennt und eigentlich vertraut, begünstigt dann aber in diesem Moment gerade nicht eine *Intimität*, die sich Schmidt wünscht. Vor fremden Menschen wäre es einfacher, eine *Intimität* aufzubauen.

Aber einen *intimen* Moment mit jemandem, den man kennt, zu teilen, sei einfacher, als einen *intimen* Moment vor dem Publikum zu zeigen, da man ja nicht wissen könne, was das Publikum als *intim* betrachten würde, ergänzte Perleth. Schmidt würde aber sofort die wildfremden Menschen wählen, um ihnen beispielsweise ein Geheimnis zu

⁵¹ An der HKB müssen Student*innen Projekteingaben machen zu spezifischen Themen, die sie gerne abseits vom Lehrplan bearbeiten möchten. Das Projekt von Schmidt und ihren zwei Kolleginnen befasst sich mit emotionaler und körperlicher Nacktheit. Ziel ist es, herauszufinden, was auf der Bühne Platz hat und was zu weit geht. Die Ergebnisse werden jeweils vor versammelter Schule gezeigt.

erzählen, da diese „Null Chance haben, rauszufinden, hat sie gespielt, hat sie nicht gespielt?“ Schmidt denkt, ein Grund dafür könnte sein, dass sie diese fremden Menschen nie mehr sehen würde, während sie ihren Mitstudent*innen am Tag nach der Aufführung wieder begegnen wird und diese ein neues Bild von ihr haben würden. Der Rahmen des Theaters⁵² schütze anders als der Rahmen der Schauspielschule, da in der Schule alltäglich der *private* Rahmen dazugehöre und so die Anonymität fehle. Schmidt führte aus, dass beispielsweise reale Tagebucheinträge, die an sich *intimen* Inhalt preisgeben, beim Publikum nicht auslösen würden: „aha das hat also die Schauspielerin erlebt oder gefühlt“, sondern stärker zu einem Erinnerungsprozess der eigenen Erlebnisse der Zuschauer*innen führen würden. „Es passiert ja nur das Konstrukt.“⁵³ Schliesslich bestünde mit dem Publikum die Verabredung der Kunst. Es ist da, um Kunst zu sehen, schloss Schmidt.

3.3.2 Beziehungen

Ein Aha-Moment trat bei allen Befragten ein, als ich sie darauf hinwies, dass die bisher noch nicht über eine *intime* Beziehung zum Publikum gesprochen hatten. Wirthner Demenga antwortete dann:

„Du gehst ein grosses Wagnis ein mit jedem Schritt auf der Bühne und da brauchts so eine Art Verschwörung zwischen Publikum und den Agierenden, sie müssen sich draufeinlassen und ich muss mich ja auch draufeinlassen, dass so ein Theatererlebnis entstehen kann, von dem her ist es ein intimer Moment, ja.“

Hier, wie in Kapitel 3.2.1, ist wieder die Rede von gegenseitigem Vertrauen, aber auch vom „loslassen“, in den Beziehung im Ensemble, aber eben auch in der Beziehung von Schauspielerinnen und Publikum. Und dann kommt noch eine dritte Beziehung hinzu: „Im Publikum entsteht ja auch wieder ein intimer Moment, aufgrund der Entscheidung mit fremden Menschen diese Zeit im Theatersaal zu verbringen“, ergänzte Wirthner Demenga.

In der Beziehung zum Publikum sah Naef nicht direkt *Intimität*, aber:

⁵² Schmidt meint hier die Theatersituation in der sie als Künstlerin etwas darstellt und fremde Menschen schauen ihr als Publikum zu. Man kann es auch als Rahmen der Aufführung bezeichnen.

⁵³ Eine mögliche Definition *des Konstrukts*: Es bezeichnet ein Ergebnis, im Empfinden und Denken einer*s Zuschauerin*s, welches im Zusammenspiel von eigenem Gedächtnis, Herkunft, Wohlbefinden und dem auf der Bühne Dargestellten in genau diesem Moment entsteht. Es ist jedes Mal einzigartig und subjektiv und deshalb fiktiv und nicht das, was die Schauspielerin erlebt hat, sondern die von ihr dargestellte Figur.

„Im Idealfall passiert zwischen dir und dem Publikum etwas, das wie dazwischen ist. Wenn du selber in der Lage bist, so eine Konzentration herzustellen, dass du vergisst, dass du spielst und das Publikum vergisst, dass sie dir zusehen, sondern beide sind in diesem Inhalt. Es ist eine Form von Genuss und Ekstase.“

Auch hierzu sei dann aber wieder die Verschwörung, oder wie Naef sagt, eine Abmachung nötig. Das Publikum müsse anwesend sein und sitzen bleiben, bis die Aufführung vorüber sei. Bezüglich dieser Situation sprach Naef von Konzentration auf beiden Seiten, auf der Bühne und im Publikum.

„Der Rahmen des Theaters legitimiert und schützt an sogenannter Privatsphäre“, so Schmidt. Der theatrale Rahmen ermögliche es, dass Dinge, welche im Alltag zu *intim* wären, wie beispielsweise aus dem eigenen Tagebuch vorzulesen, nicht mehr zu *intim* erscheinen, so Schmidt. Dies ist, weil auf der Bühne eine Verabredung bestehe, einerseits mit den Kolleg*innen und andererseits mit dem Publikum. Bei letzterem spiele die eigene „Entscheidungsmacht“ eine grosse Rolle. Da könne physische Nacktheit dann nebensächlich werden, während ein seltsamer Blick, beispielsweise im Zug, schon zu weit gehen könnte, so Schmidt.

Auch Naef sagte, dass sie im Spiel mit Figuren auf der Bühne etwas ausleben und ausprobieren könne, was sie vielleicht *privat* nicht tun würde. Die Abmachung des Theaters untereinander im Ensemble ermögliche eine professionelle *Intimität*. *Intimität* habe immer mit zwei Partnern zu tun. Diese können ein Gegenüber wie ein*e Kolleg*in, ein Text oder ein Raum sein. Eine Verbindung sei notwendig, um *Intimität* entstehen zu lassen. Naef fragte sich dann, ob *Intimität* etwas sei, dass einfach passiere oder ob es etwas sei, das sowieso geschehe, sobald die Beteiligten mit der Abmachung einverstanden seien. Naef sprach zuvor von der Formung des Inhalts, welche zu Gefühlen führe.⁵⁴ Und Wirthner Demenga sagte einmal im Gespräch: „In so einem Beruf, der ja auf Emotion aufbaut, ist Intimität allgegenwärtig, nicht nur körperlich. Man arbeitet ja mit Intimität, das ist so eine Grundlage.“ Und weiter: „Intimität bedingt ja Emotionen, es ist ja nicht das Gleiche, aber es kann keine Intimität ohne Emotionen entstehen. Also Intimität entsteht mit Emotionen.“

Aufbauend auf Naefs und Wirthner Demengas Zugang zu Emotionen zog ich folgende Gleichung: Die Formung vom Inhalt, welche auch als Abmachung zwischen zwei

⁵⁴ Vgl. Kapitel 3.2.1.

Kommunikationspartner*innen betrachtet werden kann, führt zu bestimmten Gefühlen, welche dann *Intimität* produzieren würden. Und sobald diese Abmachungen wiederum abgerufen werden, kann dieselbe *Intimität* wiederum wiederhergestellt werden. Ich bezeichne diesen Ablauf als Kettenreaktion.

3.4 These

Meine Vorannahme, dass *Intimität* gerade für Schauspielerinnen sehr negative Erfahrungen ergeben kann und der Umgang mit *Intimität* für Schauspielerinnen bedeutender ist als für Schauspieler, bestätigte Wirthner Demenga mit ihrer bereits etwas länger zurückliegenden Geschichte über einen Missbrauch während einer Produktion von *Der Räuber*. Der Regisseur ging sexistisch und sadistisch mit ihr um: „Es war eine sehr intime Erfahrung, weil er mir so nahekam, seelisch und körperlich.“ Hier ging *Intimität* auf der Probe zu weit.⁵⁵ Als Frau hätte sie sich physisch und psychisch viel mehr gefallen lassen müssen, als ihre männlichen Kollegen. In dieser Produktion waren die Männer der Ansicht, die Figur, die Wirthner Demenga zu spielen hatte, würde von allen „vergewaltigt“ werden, deshalb müsse sie das auch im Probenprozess an sich ranlassen. Auch Naefs Beispiel eines Projekts geht in diese Richtung. Hier war aber die weibliche Figur die Verführerin, dadurch sollte die männliche Figur besser hingestellt werden. Aus Naefs Sicht sei dieser Zugang völlig undifferenziert gewesen. Weibliche Figuren sind also in diesen beiden Beispielen entweder die vergewaltigten Opfer oder die sexuell aufgeladenen, verführenden, unkontrollierbaren Übeltäterinnen. Auch in Perleths Beispiel war die weibliche Figur, die sie einmal zu spielen hatte, sehr plakativ und flach gezeichnet: kaum Text aber eine verführende Sexbombe, während das Stück sich um die männliche Figur drehte.⁵⁶ Naef erklärte, dass Schauspielerinnen auch immer Angst um den Verlust ihrer Stelle hätten. Deshalb könne man sich kaum wehren oder verweigern, wenn *Intimität* zu weit gehe. Naef erzählte mir, dass Schauspielerinnen häufiger mit Kommentaren wie „ach tu doch nicht so“ umzugehen hätten oder auf Unverständnis stießen, wenn sie etwas nicht machen wollten. Ein „Machtgefälle“ definiere den Umgang mit *Intimität*, sagte

⁵⁵ Die negative Formulierung von Intimität, „Intimität, die zu weit geht“, fusst in einer von mir formulierten Interviewfrage: Wann geht Intimität zu weit?

⁵⁶ Natürlich müssten die Stücke genauer analysiert werden, um zu sehen, ob die Inhalte effektiv derartige dramaturgische Herangehensweisen erlaubten. In einem ersten Blick bestätigen doch die Aussagen der Befragten meine Vorannahme.

Naef. Dieses Machtgefälle positioniert Männer meist in eine Führungsposition.⁵⁷ In dieser Position verhalte sich ein männlicher Regisseur anders gegenüber einem männlichen Schauspieler als ihr gegenüber, so Wirthner Demenga. Auch Naef sieht eine Differenz im Umgang bezüglich der Geschlechter. Ihr Beispiel bezieht sich allerdings auf eine ältere Regisseurin, welche sich selber verstellte, um den jungen Schauspielern zu gefallen. Diese verlangte von den jungen Schauspielern weniger als von deren Kolleginnen, den Schauspielerinnen. Die Männer hätten nur „halb-so-gut“ sein müssen, erzählte Naef. Hier sei sicher auch das Alter ein Problem gewesen. Ich denke mir, dass die ältere Regisseurin die jüngeren Schauspielerinnen vielleicht als Konkurrenz sah⁵⁸ oder selber einen Regie-Umgang von männlichen Kollegen adaptiert hatte, die mit Schauspielerinnen strenger umspringen als mit Schauspielern.

Dass Schauspielerinnen strenger beäugt werden, zeige sich auch an den Aufnahmeprüfungen zum Schauspielstudium. Schmidt erklärte, dass es gerade während den Aufnahmeprüfungen für Frauen wichtiger sei Sexappeal und Charme zu zeigen. Für Männer gehe es nicht darum auf der Bühne *intim* sein zu können und unter Frauen sei halt die Konkurrenz grösser. Tatsächlich würde ihnen deshalb mehr abverlangt werden, sagte Schmidt. Für Frauen sei das „Aussehen, die Sexualität in überlebenstechnischer Hinsicht“ schon immer bedeutender gewesen, so Schmidt. Sie fügte an, dass Sexualität und *Intimität* für Schauspielerinnen viel wichtiger seien. Ein Mann sei rational, kalt, nicht-liebevoll, nicht-emotional-gesteuert. Das zeige sich auch in den vorhandenen weiblichen Rollen in der Theaterliteratur, so Schmidt. Diese begrenzen sich aufs Aussehen, Mutter-sein, verliebt sein, hysterisch sein, dumm sein etc. „Intimität und Sexualität, das glaubhaft rüber zu bringen, ist für Frauen viel wichtiger, als für Männer.“ Schmidt zieht diese Feststellung aus dem vorhandenen Stückekanon.⁵⁹

Im Gegensatz zu Wirthner Demenga und Naef lernen aber die beiden jungen Schauspielstudentinnen an der Schule das Nein-Sagen, während den beiden Älteren noch beigebracht wurde, dies nicht zu dürfen. Im Gespräch mit Naef stellte ich die

⁵⁷ Das Machtgefälle beschreibt die Tatsache, dass meist Männer in Führungspositionen an Theatern sitzen und dadurch von oben nach unten Macht ausüben. Vgl. auch. Fussnote 34.

⁵⁸ Und auch dazu finden sich zahlreiche Hinweise in aktuellen Debatten: Fussnote 34.

Zudem ist bekannt, dass der Stückekanon nur wenige ältere, überhaupt herausfordernde, vielseitige und starke Frauenfiguren aufweist und das dazu führt, dass ältere Schauspielerinnen mehr Mühe haben, besetzt zu werden. Was sich wiederum auf das Verhältnis unter Schauspielerinnen in Konkurrenz niederschlagen kann.

⁵⁹ Vgl. auch Fussnote 58.

These auf, dass *Intimität* dann zu weit geht, wenn Abmachungen nicht eingehalten werden. Sie bestätigte dies.

Sicherlich auch aufgrund der Erlebnisse, wo *Intimität* zu weit ging, haben sich Wirthner Demengas und Naefs Beziehungen zu und mit *Intimität* professionalisiert. Als junge Schauspielerin dachte Wirthner Demenga ihr ganzes Wesen, alles von ihr, gehöre dem Theater: „Heute aber ist die Arbeit viel fokussierter, nicht weniger intensiv, aber gebündelter.“ *Intimität* werde mit zunehmendem Alter und Theatererfahrung etwas, das auf Abruf bereitstehe und nicht verlange, dass alles von einem ins Theater gegeben werde. „Die Intimität darf aber nicht kontrolliert werden, sondern eben eingesetzt. Aber man kann nie Emotionskonserven benutzen“, hält Wirthner Demenga fest. Die Arbeit werde mit dem Alter „gelassener, ruhiger, aber nicht weniger intim“. Naef traue sich heute mehr mit weniger Druck zu arbeiten, nur dann könne etwas passieren. Und sie traue sich, mehr Konzentration⁶⁰ einzufordern.

3.5 Definitionen

Abschliessend wollte ich am Ende der Gespräche von allen Befragten eine kurze, knappe Definition von *Intimität am Theater* hören.

Karin Wirthner Demenga: „Für mich ist Intimität am Theater die Grundlage dieses Berufes. Ein Mensch, der Intimität nicht zulässt, hat für mich auf der Bühne nichts verloren. [...] Eben Intimität hat ja verschiedene Gesichter, aber irgendeine Form von Berührbarkeit, ich will berührbare Kollegen. [...] Es ist das Grundsätzlichste am Theater, aber man überlegt es sich nicht.“

Lena Perleth: „Eine Nähe zu schaffen, einerseits zwischen den beteiligten Personen, Schauspielerinnen und Schauspielern und Regisseur und Publikum und andererseits aber auch der Aspekt etwas Persönliches zeigen.“

Katharina Schmidt: „Wenn man gemeinsam anfängt zu fühlen.“

Lilian Naef: „Das gegenseitige Vertrauen vielleicht. Die gemeinsame Abmachung sich bedingungslos auf die Suche nach etwas zu machen.“

⁶⁰ Vgl. Kapitel 3.3.2.

4. Fazit

Ich war erstaunt wie viele verschiedene Zugänge sich zu *Intimität am Theater* in den Gesprächen offenbarten. Abschliessend ist klar, dass man nicht von der einen *Intimität am Theater* sprechen kann und soll, sondern jede Beziehung, jeder Rahmen und jedes Individuum ihre eigene *Intimität* mit sich bringen. Schmidt und Perleth sprachen meist von 3 Rahmen: vom Rahmen der Proben, vom Rahmen der Schule und vom Rahmen der Aufführung. Diese Rahmen begünstigen jeweils eine andere *Intimität* für die jeweiligen Beziehungen: Beziehung im Ensemble, zum Publikum und im Publikum unter den Zuschauer*innen. Der Rahmen der Aufführung beherbergt spannenderweise zwei mögliche Zugänge zu *Intimität*. Mit einem fremden Publikum im Saal entsteht eine *persönliche Intimität*, dank der Abmachung der Kunst. Sehen aber der Schauspieler*in bekannte Menschen zu, kann die *Intimität*, basierend auf der gleichen Inszenierung, ins *private*, eben nicht wünschenswerte, kippen. Man könnte *Intimitäten* kategorisieren: persönliche, private, professionelle *Intimität*.

Auffällig ist, dass für alle befragten Schauspieler*innen die Beziehung im Ensemble am stärksten im Vordergrund stand, wenn sie über *Intimität am Theater* sprachen. Allgemein erhielt ich den Eindruck, dass sich *Intimität* stärker auf einer psychischen, innerlichen Ebene abspielt. Wenn die Rede von physischer *Intimität* war, dann im Zusammenhang mit Sexualität oder Übergriff. Spannend ist auch, dass für die Schauspieler*innen das Erarbeiten einer Figur *intim* sein kann. Dies ist für das Publikum nicht sichtbar. Das Publikum ist aber auch zentral, denn es muss die Abmachung der Kunst einhalten. Nur so kann *Intimität* im Rahmen der Aufführung entstehen. Bedeutungsvoll ist, dass in den Gesprächen nie die Rede von einer *intimen* Ästhetik war, wie es beispielsweise Streisand für das Theater der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. hervorhebt,⁶¹ sondern mehr von *intimen* Prozessen, Beziehungen und Erlebnissen.

Das Interview mit Lilian Naef war das letzte von drei Gesprächen. Bis dahin hatte ich mein Vorwissen aufgrund der beiden vorangegangenen Interviews weiterentwickelt und eingebracht. Im Gespräch mit Naef stellte ich dann die Theorie der Kettenreaktion (Grafik 1) auf: Eine Schauspieler*in hat als Gegenüber eine*n Kommunikationspartner*in, ob Person, Text, Raum, Requisit etc. Diese Kommunikationspartner*innen treten in eine *intime* Beziehung ein. Gemeinsam haben

⁶¹ Vgl. Streisand 2001, S. 12.

sie mittels Abmachung einen Inhalt in eine bestimmte Form zu bringen. Um den Inhalt in die gewünscht Form zu bringen sind Konzentration und gegenseitiges Vertrauen vonnöten. Die Form ist es, was das Publikum dann letztlich zu sehen bekommt. Mit besagter Formung vom Inhalt entstehen im Probenprozess Emotionen, welche wiederum zu *Intimität* führen. Ich erinnere daran, dass Wirthner Demenga sagte: „Also *Intimität* entsteht mit Emotionen.“ Die Emotionen können aber nur entstehen, wenn das Denken, in diesem Falle Nachdenken über die Form, aussetzt.



Grafik 1: *Kettenreaktion*, Saima Sägeser, 2019.

Diese Kettenreaktion ist wenigstens für den Probenprozess gültig. In der Aufführung kann die Form abgerufen werden, die dann wiederum zu den Emotionen führt, welche *Intimität* wiederherstellen. Jedoch fehlt im Probenprozess das Publikum. Die Frage ist also, ob das Abrufen der Form in der Aufführung genügt, um die gleiche *Intimität* auch für das Publikum erlebbar zu machen. Damit das Publikum, ein weiterer

Kommunikationspartner, die produzierte *Intimität* wahrnehmen kann, muss es sich ebenfalls, wie Naef sagte, mittels Konzentration auf eine *intime* Beziehung zur Bühne einlassen. Letztlich sind sicherlich die Abmachung der Kunst, eine Nähe, Berührbarkeit und Vertrauen essentiell, um *Intimität* in der Aufführung zu generieren. Jedoch darf diese *Intimität* nicht zu weit gehen. Dies erreichen Schauspielerinnen dadurch, dass sie *persönlich* bleiben, also nur *Intimität* zulassen, worüber sie, wie Schmidt sagte, „Entscheidungsmacht“ haben.

Neben der Beziehung zum Publikum kann *Intimität* in der Beziehung im Ensemble auch zu weit gehen. Dies zeigte sich an mehreren im Interview berichteten Beispielen. Meine These, dass es für Schauspielerinnen bedeutender ist mit *Intimität* umzugehen, wurde dann auf zwei verschiedene Weisen bestätigt. Einerseits müssen sie im Umgang mit männlichen Kollegen und Regisseuren einiges über sich ergehen lassen. Andererseits müssen sie aber auch mit *Intimität* spielen und punkten, um beispielsweise an die Schauspielschule aufgenommen zu werden. Um diese These

noch genauer zu bestätigen oder widerlegen, wäre ein Vergleich mit männlichen Schauspielern nötig.

Eine politische Dimension, wie sie Chatzichristodoulou und Zerihan *Intimität* zuschreiben⁶², wurde von den Schauspielerinnen nicht explizit genannt. Jedoch sehe ich eine Verbindung darin, dass gerade junge Schauspielstudentinnen den Umgang mit ihrer *Intimität* erlernen dürfen, was wiederum zu einer zukünftigen Veränderung von eingesessenen Theaterstrukturen⁶³ führen könnte. Einen ähnlichen, kritischen Zugang zu aktuellen Theater-Strukturdebatten, wie ich ihn aufgrund meiner Recherchen und meines Studiums habe, hatten von den vier befragten Schauspielerinnen höchstens die beiden Schauspielstudentinnen. Dies zeigte sich darin, als ich Wirthner Demenga in zwei Anläufen bezüglich ihres Frauseins in Beziehung zu *Intimität am Theater* zu befragen versuchte. Sie verstand nicht sofort, was ich damit meinte oder worauf ich hinauswollte. Hier zeigt sich, dass meine Vorannahme, es könnte für Schauspielerinnen mehr von Bedeutung sein mit *Intimität* umzugehen als für Schauspieler, stark auf einer akademisch-theoretischen Sicht beruht.

Die Fragestellung dieses Essays lautete: Lässt sich aufgrund der von Schauspielerinnen aufgestellten Definitionen von *Intimität* grundsätzlich eine für das Theater gültige Definition festlegen? Die Frage lässt sich mit *ja* beantworten. Aber es sind nicht nur die Definitionen, wie in Kapitel 3.5 festgehalten, sondern alle verschiedenen besprochenen Themen, welche sich hier schliesslich zu einer Definition vermengen. Wie *Intimität* entstehen kann, zeigte ich mit der Kettenreaktion auf. Nun gilt es, das Endprodukt dieser Kettenreaktion zu definieren. Abschliessend nützt hier noch ein Vergleich zur diskutierten Literatur:

Bei Streisand steht die psychische Ebene im Vordergrund, denn sie beschreibt *Intimität* als „innerlich“-seelisch.⁶⁴ Dies deckt sich mit den Aussagen der befragten Schauspielerinnen über Emotionen.⁶⁵ „Räumlich-atmosphärisch“⁶⁶ könnte mit *Intimität*, welche in der Beziehung zum Publikum entsteht, in Verbindung gebracht werden. Auch hier würde ich wiederum von einer psychischen Ebene reden.

⁶² Vgl. Kapitel 2.

⁶³ Vgl. Fussnote 34.

⁶⁴ Vgl. Streisand 2001, S. 16.

⁶⁵ Vgl. Kapitel 3.2.1 und 3.3.2.

⁶⁶ Vgl. Streisand 2001, S. 11.

Von einer Beziehung sprechen auch Chatzichristodoulou und Zerihan. *Intimität* ist da etwas, das ermöglicht, dass zwei Kommunikationspartner*innen miteinander in eine Beziehung treten. Zentral dazu ist es, sich wohl zu fühlen. Ergänzend dazu betonen die befragten Schauspielerinnen gegenseitiges Vertrauen. In dieser *intimen* Beziehung könne dann etwas über sich selber, bezogen auf das Theater *persönliches*, preisgegeben werden, physisch oder psychisch.

Auch der Sammelband *immersive theatre* spricht von *intimen* Beziehungen, besonders zum Publikum.⁶⁷ Ich stelle fest, dass ich unter anderem basierend auf der diskutierten Literatur von einer *intimen* Beziehung zwischen Publikum und Bühne ausging, während ich die befragten Schauspielerinnen meist auf diese Beziehung hinweisen musste.

Intimität am Theater ist also etwas beziehungsgenerierendes. Zwischen zwei Kommunikationspartner*innen entsteht Nähe, Verbindung, Vertrauen. Dies kann auf einer psychischen Ebene geschehen, wobei *Intimität* auch mit Gefühlen in Verbindung steht. Oder es geschieht auf einer physischen Ebene, was nicht unbedingt nur sexuell sein muss. Der Kern von *Intimität* ist eine Berührbarkeit und ein Sich-drauf-einlassen und Loslassen der Kommunikationspartner*innen. Es geschieht eine Form von Austausch von Berührungen und/oder Gefühlen. Theaterspezifisch ist ein professioneller Umgang mit und Einsatz von dieser Nähe und Berührbarkeit bedeutend. *Intimität* ist ein Moment, der gefahrlos, emotional und authentisch ist.

Wirthner Demenga sagte im Interview, dass Beziehungen und *Intimität* etwas sehr „Wandlungsfähiges und Amorphes“ seien. Dies unterstützt meine Feststellung, dass sich die Beziehungen zu *Intimität* auch im Laufe der Interviews verändert und weiterentwickelt hatten. Dies auch im Austausch mit meinem theoretischen Vorwissen. Keine der Befragten hatte sich bisher in dieser Form Gedanken zu *Intimität am Theater* gemacht oder geschweige denn versucht dies zu definieren. Die Gespräche waren denn auch nicht nur für meine wissenschaftliche Arbeit bedeutend, sondern auch für die Selbstreflexion der Schauspielerinnen bezüglich ihrer bisherigen und ja vielleicht auch zukünftigen Theaterarbeit.

⁶⁷ Vgl. Kapitel 2.

5. Bibliografie

Chatzichristodoulou, Maria, u. Zerihan, Rachel (Hg.): *Intimacy Across Visceral and Digital Performance*. Basingstoke u. New York 2012.

Chatzichristodoulou, Maria, u. Zerihan, Rachel: Introduction. In: dies. (Hg.): *Intimacy Across Visceral and Digital Performance*. Basingstoke u. New York 2012, S. 1–11.

Delius, Annette: *Intimes Theater: Untersuchungen zu Programmatik und Dramaturgie einer bevorzugten Theaterform der Jahrhundertwende*. Kronberg 1976.

Groot Nibbelink, Liesbeth: *Radical Intimacy: Ontroerend Goed Meets The Emancipated Spectator*. *Contemporary Theatre Review*, Bd. 22, London 2012, S. 412–420.

Jaeger, Suzanne: *Intimacy in the Theatre: Transgressions between Dancer and Dance Lover*. In: *Queen's Quarterly*, Spring 1998, Bd. 105/1; ProQuest, S. 106–115.

Machon, Josephine (Hg.): *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Basingstoke und New York 2013.

Mayring, Philip: *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. 11., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Weinheim und Basel 2010.

Mayring, Philip u. Brunner, Eva: *Qualitative Inhaltsanalyse*. In: Friebertshäuser, Barbara; Langer, Antje u. Prengel, Annedore (Hg.): *Handbuch. Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft*. 3. Aufl. Weinheim und München 2010, S. 323–333.

Mayring, Philip: PPP. Schweizer Methodenfestival. Forschungsatellier Inhaltsanalyse. September 2011, (http://www.sagw.ch/dms/sagw/tagungen_sagw/follow_up/2011-methFestival/ma-docs/Inhaltsanalyse_Mayring/, 14.2.19).

Pierce, Roger: "Intimacy" in the Theatre. In: Educational Theatre Journal, Bd. 20/2, Baltimore 1968, S. 147–151.

Robinson, Anna Lineham: Intimacy and Depth in Theatre. Dissertation University of California. San Diego 2018.

Schrödl, Jenny: Stimme und Emotion. Affektive Wirksamkeiten im postdramatischen Theater. Forum Modernes Theater, Bd. 24/2, Tübingen 2009, S. 169–182.

Streisand, Marianne: Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der »Intimität« auf dem Theater um 1900. München 2001.

Vionnet, Claire u. De Weerd, Mona: Figurationen (sexueller) Intimität – Ein Hörbeitrag. Bern 2018, (<https://www.dampfzentrale.ch/figurationen-sexueller-intimitaet-ein-hoerbeitrag>, 25.2.19).

Witzel, Andreas: Das problemzentrierte Interview. Forum: Qualitative Sozialforschung / Social Research, Bd. 1/1, Berlin 2000, S. 1–9.

Grafik

Grafik 2: *Kettenreaktion*, Saima Sägesser, 2019.

Anlage

Sägesser, Saima: Interviewleitfaden *Intimität am Theater*, 2019.

Interviewleitfaden *Intimität am Theater*

Offene Einstiegsfragen

1. Was kommt dir gerade in den Sinn, wenn du an *Intimität am Theater* denkst?
2. Wie verstehst du *Intimität am Theater*?
3. Welche Erfahrungen hast du bezüglich *Intimität am Theater* gemacht?

Spezifisches Nachfragen

4. Auf welchen Ebenen spielt sich *Intimität am Theater* ab?
5. In welcher Beziehung erlebst du *Intimität am Theater*?
 - a. Welche Rolle spielt dabei deine Genderidentität?
6. Wann geht *Intimität* zu weit?
 - a. Was wäre zu intim?
7. Kommen dir Projekte/Beispiele in den Sinn, in denen es um *Intimität* ging?

Letzte Frage

8. Kannst du bitte versuchen *Intimität*, so wie du sie im Zusammenhang zu deinen Theatererfahrungen verstehst, zu definieren?

„Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit mit dem Titel **Intimität am Theater. Vier Schauspielerinnen sprechen über ihre Beziehung zu *Intimität am Theater*** selbständig verfasst, bisher weder ganz oder in Teilen als Prüfungsleistung vorgelegt und keine anderen als die angegebenen Quellen benutzt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäss aus Quellen entnommen wurden, habe ich als solche gekennzeichnet. Ich bin mir bewusst, dass ich andernfalls ein Plagiat beziehungsweise einen Betrug begangen habe, der als schweres akademisches Fehlverhalten Sanktionen nach sich zieht.“

Bern / 1.3.19 / Saima Sägesser

A handwritten signature in black ink, consisting of a large, stylized initial 'S' followed by a horizontal line and a small flourish.