

Special Issue 2 (2025) | Forschungsartikel

**„Und überhaupt: Wer bestimmt das denn?“.
Verhandlung von Geschlechternormen
im Kindertheater am Beispiel von Sergej
Gößner: „Der fabelhafte Die“ (2021)**

Anna Brod (anna.brod@ph-freiburg.de)

Abstract: Im Beitrag wird untersucht, wie in einer Inszenierung und dem zugrundeliegenden Theatertext des Kinderstücks „Der fabelhafte Die“ von Sergej Gößner (Uraufführung 2021) Geschlechternormen reflektiert und kritisiert werden. Dazu werden zunächst aus Perspektive der Erziehungswissenschaft und der Queer Theory Überlegungen zur Wirkung von Geschlechternormen auf Kinder und zu Formen der Normenkritik angestellt, bevor das Verhältnis von Theater und Geschlechternorm in theaterwissenschaftlicher Theorie und Aufführungspraxis beleuchtet wird. Ausgehend von der dramenanalytisch und theatersemiotisch angelegten Analyse von Text und Inszenierung wird das didaktische Potenzial von „Der fabelhafte Die“ reflektiert.

Schlagworte: Geschlecht, Kindheit, Queer Theory, Theater

Eingereicht: 27. September 2024

Angenommen: 24. Februar 2025

Veröffentlicht: 19. Dezember 2025

DOI: <https://doi.org/10.17169/ogj.2025.319>

Dieser Beitrag ist Teil der Special Issue „Gender und sexuelle Diversität in der Literatur- und Mediendidaktik“, herausgegeben von Jennifer Witte und Franz Kröber, und wurde redaktionell betreut von Jennifer Witte, Franz Kröber und Anita Runge.

„Und überhaupt: Wer bestimmt das denn?“. Verhandlung von Geschlechternormen im Kindertheater am Beispiel von Sergej Gößner: „Der fabelhafte Die“ (2021)

Geschlechternormen und ihre einschränkenden oder Orientierung stiftenden Wirkungen werden nicht nur gesellschaftlich zunehmend diskutiert – das Thema spiegelt sich auch in der Kinder- und Jugendliteratur, wie die Forschung zeigt: Eine wachsende Zahl von Beiträgen (z.B. Seidel 2022a und b, Schwab/Bleisch 2021, Benner/Zender 2022) bringt Themen wie Gender und Sexualität in die fachdidaktische Diskussion ein, zeigt das Spektrum der literarischen Darstellungen für jüngere Zielgruppen auf und stellt teilweise auch didaktische Konsequenzen für den (Deutsch-)Unterricht vor. Allen ist jedoch gemeinsam, dass sie sich auf epische Texte – seien es an Jugendliche adressierte Romane (z.B. Bauser/Olsen/Seidel 2019) oder für jüngere Kinder verfasste Bilder- und Kinderbücher (z.B. Seidel 2022a und b, Schwab/Bleisch 2021) – beschränken. Untersuchungen von Theatertexten und/oder deren Inszenierungen stellen noch ein Desiderat dar (Brod i.V., für Jugendliche ab 14 Jahren). In diesem Beitrag soll an einem Beispiel verdeutlicht werden, dass es sich dabei nicht nur um einen ertragreichen Forschungs-, sondern auch Unterrichtsgegenstand bereits in der Primarstufe handelt, wenn es um Fragen nach der Repräsentation und Performanz von Geschlecht geht.

Bei Sergej Gößners Kindertheaterstück „Der fabelhafte Die“, das sich an eine Zielgruppe ab etwa acht Jahren richtet, handelt es sich um ein Auftragswerk des Theater Konstanz, wo es 2021 uraufgeführt wurde. Im Jahr darauf war es nominiert für die „KinderStücke“ der 47. Mülheimer Theatertage. Meine Überlegungen zur Inszenierungsperspektive beziehen sich auf den Besuch einer öffentlichen Generalprobe am Theater überzweg in Saarbrücken am Tag vor der Premiere, die am 14. April 2024 stattfand. Zudem wurde der Text bisher in Paderborn (Premiere am 09. Februar 2023), Ingolstadt (P: 25. Februar 2023), Lüneburg (P: 27. September 2024) und am Tiroler Landestheater (Österreichische Erstaufführung am 18. Februar 2023) inszeniert.

Um mich der Frage nach der Darstellung von Geschlechternormen im Kindertheater zu nähern, werde ich zunächst schlaglichtartig Überlegungen aus den Erziehungswissenschaften und der Queer Theory zu Geschlechternormen, ihren Wirkungen auf Kinder sowie verschiedenen Formen von Normenkritik beleuchten. Danach zeige ich in aller Kürze, warum das Verhältnis von Theater und

(Geschlechter-)Normen in Theorie und Praxis spannungsvoll ist. Dieser theoretische Rahmen speist meinen Fragenkatalog an den Theatertext und die Inszenierung von „Der fabelhafte Die“. Bei der Analyse werde ich darauf eingehen, auf welche Weise mit Geschlecht verbundene Normen dargestellt und wie diese reflektiert und kritisiert werden.

Geschlechternormen und ihre Wirkung auf Kinder

Man könnte annehmen, dass das Thema ‚Geschlecht‘ und die damit verbundenen normativen Vorstellungen erst ab der Pubertät für Heranwachsende relevant werden. Aus einer erziehungswissenschaftlichen Perspektive lässt sich mit Petra Focks (2022) aber festhalten, dass Geschlechternormen auf Kinder schon sehr früh einwirken. Sie wachsen in einer „Kultur der Zweigeschlechtlichkeit“ (Focks 2022, 58) auf und werden früh mit dieser Norm sowie ihren Konsequenzen in verschiedenen Lebensbereichen konfrontiert: „[W]ie die Gesellschaft aufgebaut und strukturiert ist, wer welche Berufe ausübt, Kleidung, Spielwaren, Farben, Formen, Verhaltensweisen, Gefühlsäußerungen und Körperpraxen sind vergeschlechtlicht“ (Focks 2022, 59). Was die Wirkungen auf Kinder betrifft, beschreibt Focks eine Ambivalenz. Auf der einen Seite orientieren sie sich stark an diesen Normen, die von Erwachsenen oft nicht mehr bewusst wahrgenommen werden:

„Kinder filtern tagtäglich Informationen über ‚Männlichkeit‘, ‚Weiblichkeit‘ und die Geschlechterverhältnisse aus ihrer dinglichen und sozialen Umwelt heraus. [...] Indem sie ihre Umwelt beobachten und deuten, bildet sich ein vorreflexives Geschlechterwissen [...]. Dieses Wissen strukturiert wiederum, was und wie Kinder wahrnehmen und hat Einfluss auf ihre Vorstellungen.“ (Focks 2022, 62)

Normen – und bei jüngeren Kindern insbesondere „Stereotype und wiederkehrende typische Verhaltensweisen (Verhaltenstypisierungen)“ (Focks 2022, 76) – bieten also Orientierung: „Kinder lernen früh, dass es beim Geschlecht nur ein ‚entweder/oder‘ gibt und sie erfahren, was beim jeweiligen Geschlecht überwiegend als ‚normal‘ oder als ‚abweichend‘ bewertet wird“ (Focks 2022, 63). Auf der anderen Seite können diese frühen Botschaften über Geschlecht aber auch einschränkend auf die Entfaltungsmöglichkeiten von Kindern und Jugendlichen wirken – insbesondere, wenn diese den binär strukturierten geschlechtstypischen Vorgaben nicht entsprechen können oder wollen (vgl. Focks 2022, 76). Als Konsequenz formuliert Focks, es gehe darum, „Kinder und Jugendliche [...] bei der Ausgestaltung ihrer individuellen Geschlechtsidentitäten zu unterstützen und ihre Entfaltungsmöglichkeiten zu fördern [...]. Dazu gehört auch eine kri-

tische Auseinandersetzung mit den jeweils vorfindlichen Geschlechterverhältnissen [...]“ (Focks 2022, 77–78).

Eine solche kritische Auseinandersetzung könnte darin bestehen, verschiedene Dimensionen von Geschlecht zu differenzieren und die Beziehungen dieser Ebenen zueinander als „veränderbar, polypolar, plural und intersektional verfasst“ zu begreifen, wie es etwa Christel Balthes-Löhr (2015, 32) vorschlägt. Sie unterscheidet die soziale, psychische, körperliche und die sexuelle/romantische Dimension von Geschlecht: Für andere sichtbar ist der Geschlechtsausdruck beziehungsweise das soziale Geschlecht, das in erlerntem Geschlechterrollenverhalten (eher feminin, eher maskulin, nichts davon) bestehen kann. Welcher Geschlechtsidentität sich eine Person selbst zugehörig fühlt (männlich/Mann/Junge oder weiblich/Frau/Mädchen oder keines von beidem), wird als das psychische Geschlecht bezeichnet. Das körperliche Geschlecht (weiblich, männlich oder inter*) wird Kindern direkt nach der Geburt auf der Grundlage genitaler Merkmale zugewiesen. Zu den biologisch-körperlichen Geschlechtsmerkmalen gehören aber auch Chromosomensätze, Hormone und die inneren Geschlechtsorgane. Nicht zuletzt kann auch die sexuelle und/oder romantische Anziehung (zu Frauen, Männern, beiden, keinem oder anderen Geschlechtern) unter die Dimensionen von Geschlecht gefasst werden (vgl. Balthes-Löhr 2015, 31).

Diese Ausdifferenzierung des Komplexes ‚Geschlecht‘ in vier Dimensionen soll das Bewusstsein dafür schärfen, dass „Menschen sich auf verschiedenen Achsen von körperlichem, psychischem, sozialem und sexuellem Geschlecht bewegen, sich positionieren und von anderen positioniert werden“ (Schwab/Bleisch 2021, 3). Eine unhinterfragte Kombination von Elementen verschiedener Ebenen kann zu Stereotypisierungen und Diskriminierung führen, wenn nur bestimmte Merkmalsbündel¹ gesellschaftlich als Norm und andere Ausprägungen als Abweichung wahrgenommen werden.

Für Kinder und Jugendliche verständlich gemacht wird die mehrdimensionale Auffassung von Geschlecht, wie sie Balthes-Löhr ausführt, in den für diese Zielgruppe konzipierten Visualisierungen der *Genderbread-Person* beziehungsweise des *Gender-Unicorn*, die in Internet-Communities entstanden sind und sukzessive verändert und dem Stand der Forschung angepasst werden (vgl. Kempf 2021). Auswahloptionen und Fragen („Wie fühle ich mich?“, „Wie gebe ich mich nach außen?“) verdeutlichen die Vielschichtigkeit von Geschlecht.

1 Ein Beispiel für ein solches als Norm geltendes Merkmalsbündel in Anlehnung an Balthes-Löhr (2015, 33): körperliches Geschlecht: mit erhabenem Busen, Vagina, Eierstöcken und Gebärmutter ausgestattet; soziales und psychisches Geschlecht: sanft, gefühlsbetont, schwach, mütterlich, häuslich, pflegend; sexuelles/romantisches Geschlecht: einen Mann begehrend.

Geschlechternormen in der Kritik: Queer Theory

Nicht nur in der individuellen Entwicklung, sondern auch gesellschaftlich ist Normenkritik zentral, wenn es um die Auseinandersetzung mit Geschlecht geht. In der Queer Theory wird das Phänomen der Normativität, die Normen als selbstverständliche erscheinen lässt, als „Ankerpunkt für die Aufrechterhaltung von Herrschaft“ (Laufenberg 2022, 132) verstanden:

„Wenn Zweigeschlechtlichkeit, Heterosexualität oder bestimmte Formen von Familie und Intimität als Normen gesetzt sind, so handelt es sich hierbei also nicht einfach um neutrale Aussagen über die statistische Normalverteilung empirischer Merkmale. Normativität bringt vielmehr immer auch eine Hierarchisierung mit sich, sie impliziert einen gesellschaftlichen Anpassungsdruck an Normen bzw. führt dort zu Marginalisierung und Ausschluss, wo Subjekte, Körper und Verhaltensweisen sich dieser Anpassung verweigern oder ihnen die Möglichkeit des Normalseins verwehrt bleibt.“ (Laufenberg 2022, 132f.)

Aus dieser kritischen Perspektive erwachsen drei unterschiedlich radikale Formen kritischer Reflexion von (Geschlechter-)Normen: Antinormativismus bezeichnet „Ablehnung, Verweigerung oder Scheitern an der Norm“ (Laufenberg 2022, 146f.) und deren positive Umdeutung, etwa wenn man die Rolle als *underdog* annimmt. Dabei bleiben die Normen an sich aber bestehen. Der Begriff der (anerkennungstheoretischen) Normativitätskritik steht für die Überzeugung, dass „Geschlechternormen weder abgeschafft noch unendlich vervielfacht, wohl aber subversiv umgedeutet und gedehnt werden können“ (Laufenberg 2022, 150). Zuletzt beschreibt Mike Laufenberg, dass eine „queere Gegennormativität“ etabliert werden könne, „die Normen nicht per se infrage“ stellt, sondern „eine eigene Kontranormativität mit alternativen Bewertungsmaßstäben“ (Laufenberg 2022, 152) etabliert. Diese zeichnet sich durch ein „konflikthaftes und konfrontatives Verhältnis zur dominanten Normativität“ (Laufenberg 2022, 152) aus.

Es lässt sich festhalten: Geschlechternormen sind gesellschaftlich und entwicklungspsychologisch als ambivalent zu bezeichnen. Sie können Orientierung stiftende wie hemmende Wirkungen entfalten und fordern zu unterschiedlich radikalen Formen von Reflexion oder Kritik heraus.

Theater und Geschlecht(-ernormen) in der Theorie

Die Beziehung von Theater und Geschlecht(-ernormen) lässt sich als ein Spannungsfeld beschreiben. Dies soll im Folgenden knapp umrissen werden.

Judith Butler hat durch ihre Übertragung von Begriffen wie ‚Performativität‘, ‚Wiederholung‘ und ‚Aufführung‘ aus dem Theater in den Diskurs um Geschlecht dazu beigetragen, dass die Verbindung von Theater und Geschlecht heute offensichtlich zu sein scheint (vgl. Bergmann 2019). Auf Butler geht das Konzept des *doing gender* zurück, also dass sich Subjekte nachahmend auf bereits existierende ‚Performances‘ von beispielsweise Männlichkeit oder Weiblichkeit beziehen und in eigenen performativen Akten zur Aufführung bringen. Dabei performen sie Geschlecht nie nur für sich selbst, sondern immer mit oder für andere, selbst wenn diese imaginär sind (vgl. Butler 2004, 1).

Auch die Theaterwissenschaftlerin Melanie Hinz betont mit Bezug auf Butler die Parallele von alltäglichen Geschlechterperformances und Theater. Sie akzentuiert die dabei implizierte ästhetische Dimension, indem sie die Analogie mithilfe von theaterwissenschaftlichen Grundbegriffen auffächert:

- Geschlechterperformances „sind Inszenierungen von Geschlechtlichkeit, d.h., sie haben eine vorgeprobte Matrix, die auf der binären strukturellen Ordnung der Geschlechter basiert.“
- Sie sind Aufführungen, weil sie sich vor den Augen anderer im Hier und Jetzt ereignen.
- Sie sind eine Darstellungsleistung des Performers oder der Performerin, die/der mit der eigenen Körperlichkeit umgeht.
- Sie sind immer (mediale) Wiederholungen, d.h., sie zitieren und verweisen auf mediale Bilder von Männlichkeit, Weiblichkeit, Androgynität.
- Sie ermöglichen uns eine leibliche und ästhetische Erfahrung.
- Unsere Wahrnehmung ist seit Kindheit darin geschult, Geschlechterdarstellungen und ihre Zeichen zu lesen und zu deuten.“ (Hinz 2011, 79)

Mit Butler über Geschlecht nachzudenken heißt also, sich auf eine Analogie von Theater und Geschlecht einzulassen.

In der Theaterwissenschaft wird jedoch auch ein Unterschied zwischen Geschlechterperformances im Alltag und im Theater betont, der die Bühne als beinahe utopischen Möglichkeitsraum für Normbrüche und -reflexionen erscheinen lässt: So umschreibt Jenny Schrödl das Potenzial der Theaterbühne zusammenfassend als Raum für „kritische Verhandlungen“, „Subversion von Normen“ und „Entwürfe von andersartigen Geschlechter- und Identitätskonzeptionen“ (Schrödl 2005, 125). Hinz bezeichnet die Theaterbühne in ähnlicher

Weise als einen „konsequenzverminderte[n] Rahmen“, der es ermöglicht, dass eine transvestische Performance² als „Imagination einer anderen Geschlechterwirklichkeit“ verstanden und „nicht in derselben Weise wahrgenommen und gehandelt [wird] wie ein Mann in Frauenkleidung, der einen Bus betritt“ (Hinz 2011, 79 mit Bezug auf Butler 2002, 314).

Christel Weiler und Jens Roselt ergänzen diese Überlegung um eine Warnung vor reaktionärem Potenzial, da sie es als problematisch erachteten, wenn „im Theater stereotype Vorstellungen von Geschlecht re-inszeniert werden, die kulturell überholt sind und als gesellschaftliche Konvention außerhalb des Theaters zumindest keine uneingeschränkte Gültigkeit mehr haben“ (Weiler/Roselt 2017, 200), aber durch die Wiederholungen „auf der Bühne konserviert“ (ebd.) werden. Als Beispiele führen sie an, dass „schluchzende Frauenfiguren das aus dem 19. Jahrhundert stammende und längst überholte Krankheitsbild der Hysterie bedienen [...] [oder] dass man in einem x-beliebigen Stadttheater mehr Frauen in Kleidern und Röcken auf der Bühne als im Publikum sehen kann“ (ebd.). Deshalb erwarten sie von theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalysen, diese „Praxis einer kritischen Revision [zu] unterziehen, indem untersucht wird, mit welchen Mitteln das Geschlecht einer Figur inszeniert wird und auf welche kulturellen mithin theaterimmanenten Konventionen, Muster oder Vorbilder dabei verwiesen wird“ (ebd.).

In einer kritischen Perspektive auf die eigene Disziplin betont Schrödl jedoch, dass solche geschlechterspezifischen Fragestellungen in der theaterwissenschaftlichen Forschung und Theorie marginalisiert werden (vgl. Schrödl 2019, 48). Sie führt diese Leerstelle innerhalb der Theaterwissenschaft darauf zurück, dass dort eine „besondere Definition von Performativität“ in Anschluss an Erika Fischer-Lichtes Butler-Lektüre vertreten werde, die „Gender‘ als Analysekategorie vom Zentrum an den Rand“ verschiebe und den Fokus stattdessen auf Präsenz, Ereignishaftigkeit und Unwiederholbarkeit lege (Schrödl 2016, 29). Lea Sophie Schiel konkretisiert, dass auf diese Weise die kontextuelle Verortung von Theater ausgespart werde, und fordert dazu auf, in Aufführungsanalysen auch danach zu fragen, „wann welche Aufführung zustande kommt und warum, welche Körper in welcher Weise sichtbar werden, von welchen gesellschaftlichen Debatten die Aufführung begleitet wird, welche gesellschaftlichen Dynamiken in und mit der Aufführung wiederholt werden“ (Schiel 2019, 29).

Solche Fragen möchte ich in der folgenden Analyse ansatzweise mitberücksichtigen und somit die traditionell theatersemiotische Perspektive um neue performativitätstheoretische Aspekte erweitern.

2 Weitere Überlegungen zur sogenannten gegengeschlechtlichen Besetzung siehe unten.

Geschlechterreflexionen in der Aufführungspraxis: „Erwachsenen“- und Kindertheater

Während theoretische Auseinandersetzungen mit Geschlecht in der Theaterwissenschaft also randständig sind, konstatiert Schrödl für die zeitgenössische Aufführungspraxis im experimentellen Theater, im Tanz und in der Performancekunst, dass die „Ausstellung der Konstruertheit und Performativität von Gender [...] in fast allen künstlerischen Auseinandersetzungen präsent“ (Schrödl 2019, 47) sei. Im Gegensatz zu den 1990er und 2000er Jahren müsse das Publikum heute aber nicht mehr zu dieser Erkenntnis begleitet werden: „[D]ass Geschlecht konstruiert ist und performativ funktioniert, wird nahezu vorausgesetzt, so dass es kein einzelnes Thema mehr ist“ (ebd.). Stattdessen könne man inzwischen eine „konzeptuelle Ausweitung [beobachten], welche weitere Geschlechter wie Trans*, Genderqueer, Inter, Nicht-Binär (u.a.) miteinschließt“ (Schrödl 2019, 48), intersektionale Fragestellungen berücksichtigt und die „Prozessualität und Episodenhaftigkeit von Gender“ (ebd.) sowie *undoing gender* in den Vordergrund rückt.

Auch für weniger avantgardistische Aufführungspraxen gilt, dass inzwischen häufig das Inszenierungsmittel der gegengeschlechtlichen Besetzung (*cross-gender casting*) eingesetzt wird. Hier besteht meist eine Differenz zwischen dem (sozialen und gegebenenfalls auch psychischen) Geschlecht der dargestellten Figur (erkennbar beispielsweise an deren Namen, der sozialen Rolle, dem dargestellten Verhalten) und dem vermeintlich eigentlichen Geschlecht der schauspielenden Person, auf das das Publikum ausgehend von deren Geschlechtsausdruck sowie sichtbaren körperlichen Merkmale schließt. Unterstützt wird dies oft durch die Kostümierung, sodass weitgehend synonym auch von Crossdressing gesprochen wird (vgl. z.B. Dreyse 2010). Franziska Schößler und Lisa Wille weisen darauf hin, dass „Geschlecht auf der Bühne [...] per se Maskerade [sei], auch wenn die binäre Geschlechterordnung reproduziert wird und die Rolle das ‚biologische‘ Geschlecht der Darstellenden wiederholt, wie bevorzugt im bürgerlich-illusionistischen Theater“ (Schößler/Wille 2022, 165). Durch *cross-gender casting* wird diese Maskerade sichtbar(er). Gegengeschlechtliche Besetzung spielt also mit der Erwartung des Publikums, dass das soziale und/oder psychische dem körperlichen Geschlecht entspricht, und erzeugt dadurch bewusst eine „Krise [...], wenn die eindeutige Zuweisung im Rahmen eines binären Geschlechtermodells nicht möglich ist“ (Weiler/Roselt 2017, 195). Einerseits liegen in diesem Inszenierungsmittel Potenziale: Als Verfremdungseffekt (V-Effekt) vermag es, „die Differenz von Schauspieler beziehungsweise Schauspielerin und Rolle dem Publikum permanent vor Augen“ (ebd.) zu führen

und dadurch die Inszeniertheit der Bühnendarstellung hervorzuheben. Zudem kann über den Rahmen der Bühne hinaus die generelle Konstruiertheit von Geschlechteridentität sichtbar gemacht werden (vgl. Dreyse 2010, 37). Andererseits kann *cross-gender casting* – je nach Einsatz – aber auch dafür sorgen, dass kulturell etablierte Geschlechter-Stereotype innerhalb einer binären Geschlechterordnung reproduziert werden, wenn etwa ein als männlich gelesener Performer in Frauenkleidung als lächerliche Figur dargestellt wird.

Auf das Kindertheater lassen sich diese Überlegungen zum ‚Erwachsenen‘-Theater nicht ohne Weiteres übertragen. Nina Hajiyanni, künstlerische Leiterin des Action Transport Theatre UK, nimmt für Großbritannien eine kritische Be-standsaunahme vor. Sie moniert, dass die

„Zuordnung in binäre Geschlechterrollen [...] im Theater oftmals durch die Auswahl von Kostümen reproduziert [wird]. [...] Um Kinder und die begleitenden Erwachsenen nicht zu verunsichern, wird Eindeutigkeit signalisiert: Junge oder Mädchen, Mütter, Väter, Großmütter, Großväter ... Immer wieder nur Stereotype, denn sie vermitteln Bekanntes, sie helfen dem Publikum, Verbindungen zu den gezeigten Figuren zu schaffen, sie machen Angebote zur Identifikation [...]. Aber eben nicht für jede*n. Diese Figuren tragen wenig dazu bei, die gelebte Diversität unserer Welt sichtbar zu machen [...]“ (Hajiyanni 2021, 34).

Mit Ausnahme der abstrakteren Stücke im ‚Theater für die Allerkleinste‘, wo „Darsteller*innen non-binär oder geschlechtlos und daher ‚gleich‘ erscheinen“ (ebd.) können, würden Gendervariationen oder diverse, deutungsoffene Repräsentationen für ältere Kinder und Jugendliche gar nicht oder nur im Rahmen von ‚Themenstücken‘ dargestellt: „Es wird bewusst eine Geschichte des Andersseins oder der Differenz erzählt. [...] Aber wird so nicht bestätigt und verstetigt, dass es sich um eine Ausnahme handelt? Bleibt das Narrativ der ‚Normalität‘ nicht als Grundprämisse erhalten?“ (ebd.)³ Hajiyanni fordert deshalb „[i]nnerhalb der Szene der darstellenden Künste [...] eine große Vielfalt an künstlerischen Arbeiten, die mutig und herausfordernd sind und auch Produktionen, die Fragen der Repräsentation unserer Wirklichkeit sowohl visuell als auch konzeptionell neu beantworten“ (Hajiyanni 2021, 35).

Auf die deutsche Kinder- und Jugendtheaterlandschaft trifft diese Problematisierung Hajiyannis nur bedingt zu:

Die kritische Auseinandersetzung mit einengenden Geschlechterrollen ist seit Mitte der 70er Jahre fester Bestandteil emanzipatorischer Kinderstücke, für die etwa das Theater Rote Grütze (z.B. die Szene „Mädchen sind feige und Jungs heulen nicht“ in „Darüber spricht man nicht“, 1973/85, 30–34) oder das GRIPS

3 Eine ähnliche Problematik merkt Seidel (2022a) auch für das Bilderbuch an.

Theater bekannt sind. Wenn in Stücken wie „Mensch Mädchen!“ (GRIPS, 1975) „Vorurteile einer von verinnerlichten Rollenfixierungen und geschlechtsspezifischen Erwartungshaltungen dominierten Umwelt“ (Fischer 2022, 123) von Kindern selbst enttarnt werden, wird Anderssein oder Differenz nicht reproduziert.

Zudem lassen sich – auch über das Theater der Allerkleinsten hinaus – Bemühungen feststellen, Figuren geschlechtlich nicht zu vereindeutigen, etwa mittels Tierfiguren wie bei Ulrich Hub, und so auch für ältere Kinder „deutungs-offene Repräsentationen“ (Hajiyanni 2021, 34) anzubieten.

Nicht zuletzt finden sich einige Produktionen, die wie die erfolgreiche Inszenierung von „Jo im roten Kleid“ am Theater Triebwerk (2013, ab zehn Jahren) oder „Der Katze ist es ganz egal“ am Theater Münster (2023, ab neun Jahren) auf Dramatisierungen erfolgreicher erzählender kinder- und jugendliterarischer Texte – hier zu den Themen Geschlechterrollen und Trans*identität – basieren. Auch einige neu veröffentlichte Theatertexte entsprechen den Qualitätskriterien Hajiyannis: In Olivier Sylvestres „Das Gesetz der Schwerkraft“ (Uraufführung 2017) oder Uta Bierbaums „Hasen-Blues. Stopp“ (UA 2017) kommen inter*- oder trans*geschlechtliche Figuren vor, die zudem traditionelle Geschlechterrollen infrage stellen, wobei Fragen der Norm neu und anders verhandelt werden (vgl. zu beiden Texten für Jugendliche ab 14 Jahren Brod i.V.). An Kinder und jüngere Jugendliche richten sich die Arbeiten von Lena Gorelik: „Als die Welt rückwärts gehen lernte“ (2022, ab sieben Jahren) spielt mit einer Umkehrung von (Geschlechter-)Normen; die Hauptfigur von „SagdochmalLuca“ (2023, ab zwölf Jahren) ist nichtbinär (vgl. dazu Fangauf 2023 und 2024). Andere Theaterstücke wie Lorenz Hippes „Trans Sylvanien“ (2022, ab 13 Jahren) oder Lilly Axsters „Nins Archiv“ (2007, ab neun Jahren) zum Thema Geschlechteridentität sind zum aktuellen Zeitpunkt noch frei zur Uraufführung oder wurden länger nicht inszeniert – es liegt hier also ungenutztes Potenzial vor, das es zu heben gilt.⁴

Das didaktische Potenzial von Sergej Gößners Theatertext „Der fabelhafte Die“ sowie dessen Inszenierung am Theater überzwerg in Saarbrücken soll im Folgenden untersucht werden. Um den Boden für die folgende Analyse zu bereiten, werden zunächst knapp die Figuren und Erzählstränge vorgestellt.

4 Für weitere exemplarischen Analysen vgl. die Beiträge im Themenheft „Genderdiskurse im Theater für junges Publikum“ der Zeitschrift IXYPSILONZETT (2/2015): Bagat (2015), Hinz (2015), Schlie (2015).

Figuren und Erzählstränge in Sergej Gößner: „Der fabelhafte Die“ (2021)

Die titelgebende Figur ‚Der fabelhafte Die‘ materialisiert sich aus einem Zirkuswagen auf einem Jahrmarkt und erzählt dem Theaterpublikum und später auch den Kindern Ayla und Ben mehrere gereimte Geschichten, deren Zusammenhang erst spät deutlich wird: Im Mittelpunkt eines der Erzählstränge stehen die Ente Klaus, die aussieht wie ein Schwan, und F-Punkt Meyer-Schmitt, dem Klaus verbietet, ihn und die anderen Enten mit Brot zu füttern, weil das in deren Magen aufquillt und zum Tod führt. Zunächst scheinbar ohne Zusammenhang dazu wird die Geschichte vom ‚stärksten Mann der Welt‘ erzählt, der – äußerlich haarig und muskulös –, innerlich sensibel ist und gern auf der Pariser Fashionweek auftreten möchte. Diesen Wunsch kann er aber weder öffentlich äußern noch in die Tat umsetzen, da Ole-Heinrich Vetterlein und Hannelore Zahn vom ‚Verein fürs Richtigsein‘ kontrollieren, dass Männer keine Dinge tun, die angeblich Frauen vorbehalten sind. Schließlich stellt sich heraus, wie diese Geschichten zusammenhängen: ‚Der stärkste Mann der Welt‘ ist zu F-Punkt Meyer-Schmitt geworden aus Frustration über seinen unerfüllten Wunsch des Auftritts auf der Fashionweek. Er und Klaus planen eine eigene Show, die beinahe von Vetterlein und Zahn gestoppt wird. Durch eine Selbstaufopferung von Klaus kann die Show schließlich aber doch stattfinden.

Im Theatertext wird vorgeschlagen, dass drei Darsteller*innen wechselnd alle Rollen verkörpern. Sie können gleichzeitig, aber auch alternierend ‚Der fabelhafte Die‘ sein, was in der Saarbrücker Inszenierung (Darsteller*innen: Anna Bernstein, Gerrit Bernstein, Reinhold Rolser) durch das Tragen eines Schnurrbarts angezeigt wird, und sie stellen auch geschlechtlich eindeutiger positionierte Figuren wie Ayla und Ben dar. Dass sie die Bezeichnungen „W/I/R“ (Gößner 2021, 4) tragen, was auf die Gesellschaft verweisen könnte, wird nur beim Lesen, nicht bei der Rezeption der Aufführung deutlich. Da die Darstellenden auch oft erzählen, was sie tun, kann man von einer Form des Erzähltheaters nach Gabriele Paule und Anne Steiner (2020) sprechen. Das Erzählen von Geschichten wird im Spielzeitheft des Theater überzwerg mit dem Thema des Stücks verknüpft, wenn es als ein Medium dafür bezeichnet wird, „wie wir Vorstellungen von Identität und Normalität weitergeben und fortführen“ (überzwerg 2023, 19).

Methodik: Konsequenzen für die Analyse von Theatertext und Inszenierung hinsichtlich Geschlechternormen

Bezugnehmend auf die oben ausgeführten Überlegungen frage ich bei der Analyse von Theatertext und Inszenierung danach, welche expliziten oder impliziten Normen zu Geschlecht vermittelt werden und welche Lebensbereiche diese betreffen (vgl. Focks 2022). Dabei stellen sich auch die Fragen, was von wem als ‚normal‘, was als ‚abweichend‘ bewertet wird und welche Wirkungen der Normen (beispielsweise Orientierung stiftend oder einengend) dargestellt werden (vgl. ebd.). Um nicht nur herauszuarbeiten, welche Normen im Rahmen der Fiktion als gesetzt erscheinen, sondern um auch zu zeigen, wie diese reflektiert und kritisiert werden, frage ich in Anschluss an Laufenberg (2022) danach, welche Handlungsoptionen gegenüber den Normen in „Der fabelhafte Die“ vorgenommen werden und inwiefern dabei Bezüge zu den Formen von kritischer Normenreflexion aus der Queer Theory vorliegen. Von besonderem Interesse sind dabei Normbrüche und -beugungen.

Methodisch bediene ich mich dabei der dramenanalytischen Figuren- und Handlungsanalyse (vgl. Schößler 2017). Bei der Inszenierungsanalyse verbinde ich theatersemiotische Überlegungen nach Fischer-Lichte (2007) mit neueren performativitätstheoretischen Aspekten (vgl. Schiel 2019), um die „Analyseposition diskursiv [zu] verorten und mit den Positionierungen von Agierenden und Publikum ins Verhältnis [zu] setzen“ (Schiel 2019, 43). Auf Planungsentscheidungen auf Inszenierungsebene schließe ich ausgehend von Beobachtungen beim Besuch der Aufführung am 13. April 2024, einer für Lehrkräfte geöffneten Generalprobe, die ich in einem Erinnerungsprotokoll fixiert und später mit Inszenierungsfotos als Erinnerungsstütze systematisiert habe.⁵

Ziel der Analyse ist es auch, in Anschluss an Hajiyanni (2021) einzuordnen, ob es sich bei Gößners „Der fabelhafte Die“ um eine innovative Arbeit handelt. Damit verbunden ist die Frage der didaktischen Eignung für Kinder in der Primarstufe.

5 Wegen der besonderen Aufführungsbedingungen – einer öffentlichen Generalprobe mit wenig Publikum, darunter kaum Kinder – und der eigenen Zuschauerinnenposition außerhalb der Zielgruppe verzichte ich bei der Analyse auf phänomenologische Überlegungen, die insbesondere Reaktionen des Publikums berücksichtigen (vgl. Kamps 2018).

Geschlechternormen in Sergej Gößner: „Der fabelhafte Die“ (2021)

Auf die Frage nach Geschlechternormen lässt sich bereits die gereimte Form des Theaterstexts beziehen, welche auf implizite Weise zur Normen-Reflexion anregt. Der Reim ist im Theaterstück allgegenwärtig und wird beim Zuschauen schnell verinnerlicht, wie im Nachgespräch eine der anwesenden Lehrerinnen feststellte: „Man reimt im Kopf immer mit.“ Seltene Abweichungen fallen demzufolge auf, wenn etwa nicht der erwartete Reim erfolgt („Ich bin ein Kim und heiße Barsch. / Bin von der Reise sehr im Eimer. / Noch dazu kein guter Reimer.“ (Gößner 2021, 39)). In dieser Verinnerlichung und Erwartungshaltung liegt eine Parallele zum Wirken von (Geschlechter-)Normen vor (vgl. Focks 2022). Die Reim-Norm kann zudem, wie andere Normen auch (vgl. Laufenberg 2022), zu Überanpassung führen, wie deutlich wird, wenn etwa auf „Mikroplastik“, „Statistik“ statt „Statistik“ gereimt wird (Gößner 2021, 9).

Demgegenüber werden sprachliche Normen im Theaterstück gebrochen und damit kritisiert, so bereits im Titel und der Bezeichnung der Hauptfigur, wobei die Neukombination von scheinbar Nichtzusammenpassendem („Der [...] Die“) positiv besetzt ist („fabelfhaft“). Was zunächst ungewöhnlich klingt und zu Irritation führen kann, wird durch die häufige Verwendung normalisiert und nach und nach unauffällig. Normbruch und die damit einhergehende Veränderbarkeit von Normativität werden auf diese Weise implizit als Handlungsoption vorgeführt.

Aber auch in Bezug auf die Handlung und die Figuren sind Normen und deren Kritik zentral. Die wirkenden Normen werden dabei meist ex negativo deutlich, wenn Abweichungen als solche markiert werden. So fällt Meyer-Schmitt auf, dass Ente Klaus wie ein Schwan aussieht (vgl. Gößner 2021, 11). Die dahinterliegende Norm, die als ‚Übereinstimmung von Innen und Außen‘ rekonstruierbar ist, trifft auf die Figur Klaus also nicht zu. Ein Bezug zu (körperlichem und sozialen beziehungsweise psychischem) Geschlecht wird hier nicht hergestellt – und auch im gesamten Stück werden Begriffe wie ‚trans*‘, ‚nicht-binär‘ oder ‚genderfluid‘, die auf manche Figuren zutreffen könnten, nicht verwendet. Die Tier-Metapher öffnet dennoch einen Denkraum, der assoziativ auch daran erinnern lässt, welche Irritationen trans* Personen gesellschaftlich immer noch auslösen, wie beispielsweise bei den Debatten über das Selbstbestimmungsgesetz deutlich geworden ist. Klaus stellt die geltenden Normen infrage, wenn er sich gegenüber Meyer-Schmitt abgrenzt: „Nur weil ich für dich irgendwas von außen bin, bin ich das noch lange nicht hier drin“ (Gößner 2021, 11f.). Klaus selbst hat sich von der Norm befreit; für ihn gilt nur seine in-

nere eigene Wahrheit, also eine Gegennormativität mit eigenen Bewertungsmaßstäben (vgl. Laufenberg 2022, 152). In der Saarbrücker Inszenierung wird das Publikum in eine ähnliche Perspektive wie Meyer-Schmitt versetzt: Das Kostüm der Figur Klaus erinnert mit mehreren weißen Elementen wie einem Tutu, einer Federboa und Tüllpuscheln an den Armen der Darstellerin Anna Bernstein nämlich an die Federn eines Schwans und verweist somit nur auf das sichtbare Außen, nicht auf die Enten-Identität von Klaus.

Als weitere Norm wird im Theaterstück von manchen Figuren etabliert, dass bestimmte Farben und Kleidungsstücke für bestimmte Gender vorgesehen seien. Deshalb will Ben keine rosa Kleidung tragen: „Rosa ist voll für Girls“ (Gößner 2021, 14). Hier wird eine Norm des sozialen Geschlechts auf den Lebensbereich ‚Kleidung‘ bezogen (vgl. Focks 2022). Die dadurch angeregten Reflexionen werden in der Saarbrücker Inszenierung durch die theatralen Zeichen von Bühne und Kostüm verstärkt: Die beiden Figuren Ayla und Ben, die in dieser Szene beide von als männlich lesbaren Darstellern, Gerrit Bernstein und Reinhold Rolser, verkörpert werden, halten sich in rosa und blau bemalten Schrankfächern auf und tragen auch passend farbige Kleidung (vgl. Abbildung 1). Diese Darstellung ruft Fragen des Gendermarketings oder die sogenannte ‚Rosa-Hellblau-Falle‘ in Erinnerung und verweist gleichzeitig auf die Formulierung *being in the closet* für Personen, die sich ihrer (Homo-)Sexualität noch nicht bewusst sind und/oder sie noch nicht nach außen hin sichtbar leben.⁶

Abbildung 1: Ayla, ‚Der fabelhafte Die‘ und Ben im Bühnenschrank



Quelle: Theater überzweg Saarbrücken, CC BY NC ND Lizenz: Uwe Bellhäuser

Ayla und Ben beginnen anschließend, die internalisierten Normen zu hinterfragen, weil ‚Der fabelhafte Die‘ provozierende Thesen aufstellt und sie so zum Widerspruch reizt: „Ah, das ist schlau. / So kann man euch unterscheiden. / Ver-

⁶ Diese Assoziation wird durch das Programmheft zur Inszenierung unterstützt, in dem unter einer Definition von Coming-out ein Foto des geöffneten rosa-blauen Bühnenschanks abgebildet ist.

wechslungen vermeiden. / Weil ihr euch sonst so ähnlich seid. / R/AYLA: Sind wir nicht“ (Gößner 2021, 14). Ayla und Ben gelangen so mit Anleitung zu Ansätzen einer Normativitätskritik (vgl. Laufenberg 2022).

Auch in Bezug auf die Figur ‚Der stärkste Mann der Welt‘ werden Normen des sozialen Geschlechts thematisiert. Dabei wird deutlich, dass in der dargestellten Welt auch bestimmte Verhaltensweisen und Vorlieben für bestimmte Gender intendiert sind (vgl. Focks 2022). Eine Aussage der Figur ‚Der stärkste Mann der Welt‘ macht deutlich, wie die Abweichung von der Norm zu internalisierter (Selbst-)Abwertung führen kann: Er „liebte das Schöne, die Natur, Poesie und Malerei! / Und fühlte sich sehr schlecht dabei. / Was würden wohl die andren sagen?“ (Gößner 2021, 17) Man kann in diesem Zusammenhang auf die hohen Suizidraten unter LGBTIQ*-Jugendlichen hinweisen, die eine extreme Konsequenz dieser Selbstabwertung darstellen (vgl. Mortier et al. 2018).

Anschließend wird Bens Figurenentwicklung deutlich. Ihm gelingt der Transfer von der zunächst angeleiteten zu einer selbstständigen Normativitätskritik, wenn es um andere, beispielsweise ‚De[n] stärkste[n] Mann der Welt‘ geht. Dieser wird von Ben ermutigt, sich dem ‚Verein fürs Richtigsein‘ entgegenzusetzen: „Und überhaupt: Wer bestimmt das denn? Wie der stärkste Mann der Welt zu sein hat?“ (Gößner 2021, 22) Diese Passage ist nicht nur für das Publikum durch ihre Reimlosigkeit hervorgehoben, auch die Figuren kommentieren diese Abweichung von der Norm. Auf sich selbst kann Ben die Erkenntnis jedoch noch nicht anwenden, denn ein bestimmtes Kleidungsstück – im Theatertext bleibt offen, worum es sich dabei handelt, in der Saarbrücker Inszenierung werden rote Highheels verwendet – will er nicht anziehen, weil er das „peinlich“ fände (Gößner 2021, 23). ‚Der fabelhafte Die‘ kritisiert das: „Hier wird mit zweierlei Maß gemessen. / Gerade noch gesagt und schon vergessen [...]“ (Gößner 2021, 24). Bens Normativitätskritik ist also noch nicht verinnerlicht.

Als externe Kontrollinstanz fungiert in der dargestellten Welt von ‚Der fabelhafte Die‘ der ‚Verein fürs Richtigsein‘, der auch als ‚Verein für Maß und Norm‘ bezeichnet wird. Ole-Heinrich Vetterlein und Hannelore Zahn kennen nur „[s] o oder so, doch nichts dazwischen“ (Gößner 2021, 18) und vertreten somit die Norm, dass, beispielsweise in Bezug auf Geschlecht, eine Binarität herrscht. Exemplarisch wird ihre konsequente Intoleranz gegenüber allem anderen deutlich, wenn beide laut Nebentext „sehr symmetrische Dreiecke und Vierecke sortieren. Wenn eine Form nicht passt oder ungewöhnlich geformt ist, kommt sie in den Müll, wird weggeschmissen“ (Gößner 2021, 18). Dass der Anpassungsdruck als gewaltvoll erlebt werden kann (vgl. Laufenberg 2022, 132f.), wird in der Saarbrücker Inszenierung durch die theatralen Zeichen des Kostüms und

der Spielweise erfahrbar: Hannelore Zahn und Ole-Heinrich Vetterlein tragen spitze Kegel über ihren Armen und bedrängen damit von beiden Seiten den stärksten Mann der Welt.

„Der stärkste Mann der Welt“ widersetzt sich jedoch dieser Bedrohung, trägt seine blonde Lockenperücke und plant zusammen mit Ente Klaus die Fashion-show. In dieser Schlüsselszene greift eine Besonderheit der Besetzung, die so auch im Theatertext vorgesehen ist: Die Figuren Ente Klaus und Hannelore Zahn werden gleichzeitig verkörpert durch Darsteller*in „I“ (vgl. Gößner 2021, 32ff.). In der Saarbrücker Inszenierung wird dies daran deutlich, dass Anna Bernstein in der Szene mit Kegel und Tutu Kostümelemente beider Figuren trägt und auch ihre Sprech- und Spielweise der Figur anpasst, die gerade agiert.

Abbildung 2.: Ente Klaus/Hannelore Zahn (links), „Der stärkste Mann der Welt“ und Ole-Heinrich Vetterlein



Quelle: Theater überzwerg Saarbrücken, Uwe Bellhäuser, CC-BY-NC-ND Lizenz

Dass die Figuren Hannelore Zahn und Ente Klaus sich denselben Körper teilen („Hannelore Zahn spricht aus Klaus“ (Gößner 2021, 32)), lässt sich als Hinweis auf die Wirkung internalisierter Normen lesen: Hannelore Zahn nimmt von Ente Klaus Besitz und dominiert das Gespräch mit F-Punkt Meyer-Schmitt und Vetterlein, während Klaus verstummt ist. Seine bisher vertretene Gegen-normativität, dass Außen nicht Innen entsprechen muss und er kein Schwan ist, muss Meyer-Schmitt an seiner Stelle für Klaus verteidigen: „I/ZAHN [...] Wer häfft's gedacht. Ein echter Schwan. W/STÄRKSTE MANN Eine Ente ist das, Frau Zahn!“ (Gößner 2021, 32). Laut Regieanweisung „kämpft sich [Klaus jedoch] zurück“ (Gößner 2021, 33) und setzt seinen Plan, sich von Zahn zu befreien, in die Tat um: Indem er große Mengen Brot frisst, begibt er sich in eine für Enten tödliche Gefahr, fällt in Ohnmacht und gewinnt so die Oberhand über seinen eigenen Körper wieder, da mit seinem Bewusstsein auch Zahn verschwindet: „I/KLAUS Das, mein Freund, war der furose Plan / Der Exorzismus der Hannelore

Zahn!“ (Gößner 2021, 35). Im übertragenen Sinn wird hier die Zerstörung der internalisierten Norm vorgeführt. Die zentrale Funktion dieser Szene wird in der Saarbrücker Inszenierung hervorgehoben, indem die Darstellerin der Ente Klaus das Beinahe-Sterben ausspielt und die ikonischen Ballettbewegungen aus „Der sterbende Schwan“ und „Tanz der vier kleinen Schwäne“ andeutet, um anschließend theatralisch in sich zusammenzusacken.⁷

Sein Überleben verdankt Klaus „Köttelspeiers Rülpsskompott“ (Gößner 2021, 4) . Durch die Einnahme dieses Mittels, für das die drei Darstellenden zu Beginn des Theaterabends mit dem Slogan „Kaum gerochen, schon erbrochen“ (Gößner 2021, 4) werben, kann Klaus das für ihn tödliche Brot loswerden und sich dabei gleichzeitig der Hannelore Zahn entledigen. Das Stück wird durch die vorgeschaltete Werbung zudem als filmartig und fiktional markiert und somit als ein Raum vorgestellt, in dem Normbrüche eher als in der Realität möglich sind. Aufgrund der Verbindung des Prologs mit der Handlung in Form einer Metalepsis fallen die Erzählbeben zusammen, wobei man von einem formalen Normbruch sprechen kann. Nicht zuletzt verweisen das Theater als realer Spielort und der Zirkuswagen als imaginierter Handlungsort auf Lokalitäten außerhalb der normierten Gesellschaft. Beides wird wiederholt in Erinnerung gerufen, indem etwa durch V-Effekte auf die Theatersituation aufmerksam gemacht wird (z.B. im Theatertext geplantes Ansprechen des Beleuchtungsteams: „Nimm mal die 3 raus, dafür die 2 und die 5 dazu. – Perfekt. Danke.“ (Gößner 2021, 5)) oder indem durch Bühnenelemente wie einem Folienfransenvorhang, einem lila glitzernden Teppich sowie der Farbkombination Lila-Rot der Eindruck erzeugt wird, sich in einem Zirkuszelt zu befinden. Theater und Jahrmarkt beziehungsweise Zirkus werden somit als „Schutz- und Proberaum für die [...] ,Subversion von Normen“ (Hinz 2011, 79), aber auch für deren kritische Reflexion konstruiert.

Fazit und didaktisch-methodischer Ausblick

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Normen in „Der fabelhafte Die“ vor allem durch dargestellte Abweichungen von der Norm erkennbar sind, auf die die Figuren reagieren. Mit Bezug auf die Lebensbereiche ‚Kleidung‘ und ‚Interessen‘ (vgl. Focks 2022) werden Normen als Orientierung stiftend (beispielsweise für Ben), aber insbesondere in der Binärität als einengend dargestellt (beispielsweise für die Figur ‚Der stärkste Mann der Welt‘). Die Wirkung internalisierter Normen kann das Publikum durch den Reim selbst intuitiv erfahren.

⁷ Dass mit dem intermedialen Verweis Klaus‘ Schwanen-Äußeres und nicht seine Enten-Identität in den Vordergrund gerückt wird, lässt sich so deuten, dass es kurzzeitig scheint, als könne sich Hannelore Zahns Interpretation der Welt durchsetzen.

Verschiedene (angeblich) konstruktive Umgangsweisen mit den Normen werden spielerisch erprobt – Normen ignorieren oder sich von ihnen gewaltvoll befreien (Ente Klaus) – und verschiedene destruktive Umgangsweisen mit den Normen (vgl. Laufenberg 2022) werden problematisiert: soziale Kontrolle ausüben (Ole-Heinrich Vetterlein und Hannelore Zahn), ‚mit zweierlei Maß messen‘ im Umgang mit Normen (Ben), sich selbst aufgrund von Anpassungsdruck verleugnen („Der stärkste Mann der Welt“, der zunächst zu F-Punkt Meyer-Schmitt wird und nicht er selbst sein kann). Insgesamt kann man dem Theatertext und der Inszenierung eine differenzierte Thematisierung von Geschlechternormen bescheinigen und vermuten, dass auch beim kindlichen Publikum potenziell eine Reflexion von Geschlechternormen angeregt wird. Dazu trägt bei, dass manche Figuren, wie Ben, diesen Prozess der Reflexion selbst durchlaufen und man sie beim Zuschauen dabei begleitet. Szenen wie der mäeutisch anmutende Dialog der Figur ‚Der fabelhaften Die‘ mit Ben lassen ihren didaktischen Charakter durchscheinen, überlagern die Handlung aber nicht und sind in sich durch die humorvolle Kombination aus Reim und Jugendsprache („Sie Lauch!“ (Gößner 2021, 15)) gebrochen, sodass nie der Eindruck eines mahnenden Lehrstücks entsteht.

Auf Inszenierungsebene wird Geschlecht als körperliche Darstellungsaufgabe und als konstruiert erfahrbar (vgl. Hinz 2011), wenn etwa alle DarstellerInnen überzeugend in die Rolle der Figur ‚Der fabelhafte Die‘ schlüpfen oder ein als männlich lesbarer Schauspieler Ayla verkörpert (gegengeschlechtliche Besetzung). Die Darstellungsweise kann auf Textebene durch die komplexe Struktur mit den multiplen Erzählsträngen und auf Inszenierungsebene durch den mehrfachen Rollenwechsel als innovativ und herausfordernd bezeichnet werden (vgl. Hajiyanni 2021, 35). Indem Normen als solche zum Gegenstand der Auseinandersetzung werden und nicht wie in ‚Themenstücken‘ Geschichten von Außenseitern erzählt werden, wird nicht auf das „Narrativ der ‚Normalität‘ [...] als Grundprämissen“ (Hajiyanni 2021, 34) zurückgegriffen, sondern nach den dahinterliegenden Prinzipien gefragt. Gerade in dieser abstrakten Perspektive vermuten Ska Salden und Meike Watzlawik (2023) Potenzial für den Abbau von Diskriminierung:

„Die Grundlage von Diskriminierung ist immer auch die Unterscheidung von Norm und Abweichung. Wenn es allerdings gelingt, die Norm als solche zu demonstrieren, sodass eine andere Merkmalsausprägung als die der Norm keine dezidierte Abweichung mehr sein kann, sondern vielmehr unterschiedliche Merkmalsausprägungen gleichberechtigt nebeneinanderstehen, kann das Band, das Vielfalt und Diskriminierung zusammenhält, zerschnitten werden.“ (Salden/Watzlawik 2023, 232)

Manche Details wie ein genaues Verständnis des ‚Exorzismus der Hannelore Zahn‘ mögen in „Der fabelhafte Die“ über die Köpfe von Kindern hinweggehen – diese sind aber durchaus in der Lage, die zentrale Thematik, dass man sich von gesellschaftlichen Zwängen befreien kann, zu verstehen und auszudrücken. Dies legen zumindest Äußerungen von Kindern im Rahmen des Nachgesprächs zur öffentlichen Generalprobe von „Der fabelhafte Die“ in Saarbrücken nahe. Inwiefern die Erfahrung einer lustvollen ‚Subversion von Normen‘ und einer ‚Gegennormativität‘ (vgl. Schrödl 2019, Laufenberg 2022) für das kindliche Publikum auf den Rahmen von Theaterbühne und Zirkuswagen beschränkt bleibt und damit schlussendlich „mit zweierlei Maß gemessen wird“ (Gößner 2021, 24), oder ob Erkenntnisse aus der Fiktion in die Wirklichkeit übertragen werden können, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht abschließend geklärt werden. Hier bedarf es weiterer, auch empirischer (theater-)rezeptionsbezogener Forschung, beispielsweise im Rahmen von Aufführungsgesprächen, in denen die Teilnehmenden „ihre eigenen Wahrnehmungen versprachlichen und hierbei unterschiedliche Bedeutungsmöglichkeiten, zum Beispiel von theatralen Zeichen, thematisieren“ (Krieger/Weiss 2024, 149; vgl. dazu vertiefend Kamps 2018). Die Komplexität der Inszenierung von „Der fabelhafte Die“ stellt dabei weniger ein Hindernis als vielmehr einen Gesprächsanlass dar, da es in Aufführungsgesprächen nicht vorrangig um die (Re-)Konstruktion von Bedeutung, sondern um den Austausch über Erinnerungen und subjektive Wahrnehmungen geht: „Dabei spielen auch solche Aspekte eine Rolle, die Schüler*innen irritieren oder die ihnen nicht verständlich erscheinen.“ (Krieger/Weiss 2024, 148)

Solche Gespräche können auch um eine philosophische Dimension erweitert werden, die eine vertiefte Reflexion über Geschlechternormen und deren Wirkung ermöglicht, ähnlich wie es Ariane Schwab und Petra Bleisch (2021) für Gespräche zu Bilderbüchern anregen: Sie schlagen dazu eine Auswahl oder Kombination aus epistemischen und ethischen Fragen sowie Gedankenexperimenten vor, die an die literarische Welt anknüpfen, aber darüber hinausführen. Mit Bezug auf die Handlung und Figuren von „Der fabelhafte Die“ lassen sich beispielsweise folgende Impulse skizzieren:

- Epistemisch: Was habt ihr gedacht, welches Geschlecht ‚Der fabelhafte Die‘ hat? Woran habt ihr das festgemacht? Ist es wichtig, das zu wissen? „Können wir [überhaupt] wissen, was für ein Geschlecht andere Menschen [auf der Bühne/ im Alltag] haben? Wenn ja, wie können wir wissen, was für ein Geschlecht andere Menschen [auf der Bühne/ im Alltag] haben?“, „Können wir wissen, was für ein Geschlecht wir [selbst] haben?“

Wenn ja, wie können wir das wissen?“ (Schwab/Bleisch 2021, 12, ergänzt durch A.B.)

- Ethisch: Gibt es bei uns auch einen ‚Verein fürs Richtigsein‘ und Leute wie Hannelore Zahn oder Ole-Heinrich Vetterlein? „Wer macht [bei uns] die Regeln in Bezug auf Geschlecht (Was man als männliches, weibliches, intergeschlechtliches, trans, non-binäres Kind darf und was nicht)? Sind sich die Erwachsenen in diesen Regeln einig? [...] In welchen Situationen ist es sinnvoll, diese Regeln zu befolgen, in welchen nicht?“ (ebd.) Kennt ihr Orte, an denen diese Regeln nicht gelten?
- Gedankenexperiment: „Was wäre, wenn du morgen aufwachst und die Menschen denken plötzlich, du hast ein anderes Geschlecht als das, was du fühlst [...]? Wie wäre dein Tag?“ (ebd.) Klaus geht es ja so ähnlich: Er weiß, dass er eine Ente ist, aber alle denken, er sei ein Schwan.

Schwab und Bleisch vermuten, dass diese „Suchbewegung (vom Text zum Allgemeinen) [...] für den Entwurf noch nicht bekannter Welten sinnvoll“ (Schwab/Bleisch 2021, 13) ist. Mit Blick auf diese möglichen Welten möchte ich mit zwei ‚Vielleichts‘ schließen – mit der vorsichtigen Formulierung des allgemeinen Potenzials avantgardistisch angelegten Kinder- und Jugendtheaters durch Hajiyanni (2021) und mit einem Ausblick auf die Zukunft der Figuren des Theaterstücks „Der fabelhafte Die“, welcher durchaus als Rezeptionshinweis gelesen werden kann:

„Vielleicht kann Theater hier [d.h. in der Frage einer diversen Repräsentation der Wirklichkeit, insbesondere mit Bezug auf Geschlecht, A.B.] am meisten bewirken, indem es neue Denkweisen und neue Sichtweisen anbietet und immer wieder befragt“ (Hajiyanni 2021, 35).

[Vielleicht ist F-Punkt Meyer-Schmitt alias ‚Der stärkste Mann der Welt‘ jetzt ‚Der fabelhafte Die‘.] „Ganz vielleicht ist er, / wenn man das für möglich hält, / die große, bunte Fantasie / einer besseren Welt / – man weiß ja nie“ (Gößner 2021, 38f.).

Data Availability Statement

Das Forschungsmaterial ist unter Primärliteratur angegeben.

Primärliteratur

- Axster, Lilly (2007): Nins Archiv. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Bierbaum, Uta (2017): Hasen-Blues. Stopp. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Gößner, Sergej (2021): Der fabelhafte Die. Berlin: Felix Bloch Erben. Verlag für Bühne Film und Funk.
- Hippe, Lorenz (2022): Trans Sylvanien. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. Inszenierung von „Der fabelhafte Die“ am Theater überzwerg in Saarbrücken. <https://ueberzwerg.de/stuecke/der-fabelhafte-die/> (26.09.2024).
- Sylvestre, Olivier (2022): Das Gesetz der Schwerkraft. Aus dem Quebecer Französisch von Sonja Finck. Originaltitel: La Loi de la Gravité. In: Maagh, Thomas (Hg.): Spielplatz 35. Fünf Theaterstücke über Körper von Lilly Axster, Julia Haenni, Ulrich Hub, Franziska Steiof und Olivier Sylvestre. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 201–49.
- Theater Rote Grütze (1984, zuerst 1973): Darüber spricht man nicht. Ein Stück vom Liebhaben, Lusthaben, Kindermachen und Kinderkriegen, vom Schämen und was sonst noch alles vorkommt. 6. Aufl. München: Weismann.

Sekundärliteratur

- Bagat, Maja (2015): „Ein Mädchen würde sowas nie sagen“. Sexualität und Gender im zeitgenössischen Jugendtheater. In: IXYPSILONZETT (2), 8–9.
- Balthes-Löhr, Christel (2015): Immer wieder Geschlecht – immer wieder anders. Versuch einer Begriffsbestimmung. In: Balthes-Löhr, Christel/Schneider, Erik (Hg.): Normierte Kinder. Effekte der Geschlechternormativität auf Kindheit und Adoleszenz. Berlin: transcript, 17–40. doi: [10.1515/transcript.9783839424179.17](https://doi.org/10.1515/transcript.9783839424179.17)
- Bauser, Marcel/Olsen, Ralph/Seidel, Nadine (2019): Sexuelle Vielfalt in der Jugendliteratur. In: Olsen, Ralph/Hochstadt, Christiane (Hg.): Handbuch Deutschunterricht und Inklusion. Weinheim, Basel: Beltz, 128–142.
- Benner, Julia/Zender, Ivo (2022): LGBTIQA* in Kinder- und Jugendliteratur. Zur Einführung. In: kjl&m 22.1, 3–18.
- Bergmann, Franziska (2019): Drama und Gender. In: Engelhart, Andreas/Schößler, Franziska (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama. Berlin, Boston: de Gruyter, 356–370. doi: [10.1515/9783110379594-017](https://doi.org/10.1515/9783110379594-017)

- Brod, Anna (i.V.): „Da gibt's nichts zu entscheiden! Ich bin beides!“. Darstellungen von Geschlechter-Diversität in Texten des Jugendtheaters. In: Steiner, Anne/Pietsch, Volker (Hg.): Verhandlungskünste. Politische Implikationen literatur-, theater- und medienästhetischer Gegenstände und Fragestellungen (= SLLD Sprachliches Literarisches Lernen und Deutschdidaktik, open access), Bochum: SLLD-B.
- Butler, Judith (2004): Undoing Gender. London, New York: Routledge. doi: [10.4324/9780203499627](https://doi.org/10.4324/9780203499627)
- Butler, Judith (2002): Performative Akte und Geschlechterkonstitution. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 311–316.
- Dreysse, Miriam (2010): Cross Dressing. Zur (De)Konstruktion von Geschlechtsidentität im zeitgenössischen Theater. In: Oster, Martina/Ernst, Waltraud/Gerards, Marion (Hg.): Performativität und Performance: Geschlecht in Musik, Theater und MedienKunst. Berlin: LIT, 36–47.
- Fangauf, Henning (2024): SagdochmalLuca. In: KinderundJugendmedien.de. Erstveröffentlichung: 28.11.2024. (Zuletzt aktualisiert am: 07.02.2025). <https://www.kinderundjugendmedien.de/kritik/theater-fuer-junges-publikum/7321-gorelik-lena-sagdochmalluca> (18.02.2025).
- Fangauf, Henning (2023): Als die Welt rückwärts gehen lernte. In: KinderundJugendmedien.de. Erstveröffentlichung: 24.7.2023. (Zuletzt aktualisiert am: 24.01.2024). <https://www.kinderundjugendmedien.de/kritik/theater-fuer-junges-publikum/6845-leena-gorelik-als-die-welt-rueckwaerts-gehen-lernte> (18.02.2025).
- Fischer, Gerhard (2002): GRIPS. Geschichte eines populären Theaters (1966–2000). München: iudicium.
- Fischer-Lichte, Erika (2007): Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. 1: Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen: Gunter Narr.
- Focks, Petra (2022): Erziehung und Bildung jenseits von Geschlechterstereotypen. Identitäten, Sexualitäten, Verhalten. Stuttgart: Kohlhammer. doi: [10.17433/978-3-17-037191-0](https://doi.org/10.17433/978-3-17-037191-0)
- Hajiyanni, Nina (2021): Sehen und Sein. Sinn und Unsinn zum Thema Gender im Theatre for Young Audiences. In: IXYPSILONZETT. Jahrbuch 2021, 34–35.
- Hinz, Melanie (2015): Alles eine Frage der Performance? Genderdiskurse im zeitgenössischen Theater. In: IXYPSILONZETT (2), 4–5.

- Hinz, Melanie (2011): Gender-Performances – ein Baustein zu Geschlechterbildern in Theater und Alltag. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): *Theater probieren. Politik entdecken. Themen und Materialien*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 73–102.
- Kamps, Philipp (2018): Wahrnehmung – Ereignis – Materialität. Ein phänomenologischer Zugang für die Theaterdidaktik. Bielefeld: transcript. doi: [10.1515/9783839445075](https://doi.org/10.1515/9783839445075)
- Kempf, Bettina (2021): Genderbread-Person. Deutsche Gesellschaft für Transidentität und Intersexualität e.V. (DGTI). <https://dgti.org/2021/09/14/genderbread-maennchen/> (26.09.2024).
- Krieger, Kristina/Weiss, Julia (2024): „Das ging so schnell, man kann gar nicht mehr alles zusammenfassen von den kleinen Momenten.“ Theateraufführungen als Lerngegenstände im Deutschunterricht. In: Meier, Christel/Emmersberger, Stefan (Hg.): *Der Praxisbezug als zentrale politische Dimension der Deutschdidaktik*. Bochum: SLDB, 144–159.
- Laufenberg, Mike (2022): Queere Theorien zur Einführung. Hamburg: Junius.
- Mortier, Philippe et al. (2018): Suicidal Thoughts and Behaviors Among First-Year College Students: Results From the WMH-ICS Project. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6444360/> (26.09.2024).
- Paule, Gabriela/Steiner, Anne (2020): Erzähltheater. Fachliche und didaktische Perspektiven. In: Paule, Gabriela/Steiner, Anne (Hg.): *Erzähltheater*. Berlin: LIT, 7–58.
- Salden, Ska/Watzlawik, Meike (2023): So gelingen queere Perspektiven in der Schule. In: Mittertrainer, Mina/Oldemeier, Kerstin/Thiessen, Barbara (Hg.): *Diversität und Diskriminierung. Analysen und Konzepte*. Bielefeld: Springer, 219–235. doi: [10.1007/978-3-658-40316-4_13](https://doi.org/10.1007/978-3-658-40316-4_13)
- Schiel, Lea-Sophie (2019): Gender* – Performativität – Aufführungsanalyse. Überlegungen zur Berücksichtigung von Gender*-Aspekten in der theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse. In: Lehmann, Irene/Rost, Katharina/Simon, Rainer (Hg.): *Staging Gender – Reflexionen aus Theorie und Praxis der performativen Künste*. Bielefeld: transcript, 25–46. doi: [10.1515/9783839446553-002](https://doi.org/10.1515/9783839446553-002)
- Schlie, Camilla (2015): „Stell dir vor, wir lassen alles zurück“. Gendersensibilität im Kinder- und Jugendtheater am Beispiel des Autors Jan Friedrich. In: IXYP-SILONZETT (2), 10–11.
- Schößler, Franziska/Wille, Lisa (2022): Einführung in die Gender Studies. Unter Mitarbeit von Lucas Alt und Sarah Thiery. 2., akt. u. erw. Aufl. Berlin/Boston: de Gruyter. doi: [10.1515/9783110656541](https://doi.org/10.1515/9783110656541)

- Schößler, Franziska (2017): Einführung in die Dramenanalyse. Unter Mitarbeit von Christine Bähr, Hannah Speicher und Nico Theisen. 2., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler.
- Schrödl, Jenny (2019): Gender in Theater, Performance und Tanz der Gegenwart. Themen Strategien, Diskurse. In: Lehmann, Irene/Rost, Katharina/Simon, Rainer (Hg.): Staging Gender – Reflexionen aus Theorie und Praxis der performativen Künste. Bielefeld: transcript, 47–64. doi: [10.1515/9783839446553-003](https://doi.org/10.1515/9783839446553-003)
- Schrödl, Jenny (2016): Die Kategorie ‚Gender‘ in der Theaterwissenschaft und im Gegenwartstheater. In: Spelsberg-Papazoglou, Karoline (Hg.): Gender und Diversity. Die Perspektiven verbinden. Berlin/Münster: LIT, 28–40.
- Schrödl, Jenny (2005): Gender Performance. In: Fischer-Lichte, Erika et al. (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler, 125–127.
- Schwab, Ariane/Bleisch, Petra (2021): „Ich fand es irgendwie komisch, aber auch schön, dass er eine Prinzessin sein wollte.“ Unterrichtsgespräche über Kinder- und Jugendbücher jenseits der Norm. https://www.leseforum.ch/sysModules/obxLeseforum/Artikel/717/2021_1_de_bleisch_schwab.pdf (26.09.2024).
- Seidel, Nadine (2022a): „Der hat ein Kleid an und ein Gesicht wie eine Zuckerpuppe, der ist ein Transvestit!“ Praxen des Otherings vs. Darstellungen von Vielfalt im Bilderbuch. In: kjl&m 22 (1), 19–2.
- Seidel, Nadine (2022b): Symbolische Gewalt in und durch queere(n) Bilderbücher(n). In: Literatur im Unterricht 22 (1), 17–34.
- überzwing – Theater am Kästnerplatz (Hg.) (2023): Selbst? Bestimmt! Selbst! Bestimmt? Spielzeit 2023–2024.
- Weiler, Christel/Roselt, Jens (2017): Aufführungsanalyse. Eine Einführung. Tübingen: Francke. doi: [10.36198/9783838535234](https://doi.org/10.36198/9783838535234)