

Astramentum ex machina.

Zum Queering kolonialer Schaukultur

Evelyn Annuß

Das Gothaer Ekhof-Theater ist eine der ältesten Barockbühnen, eine Tourist*innenattraktion, angesiedelt im Schloss Friedenstein – mit wundersamen Maschinen, die spektakuläre Auftritte ermöglichen; in diesem Kontext wirft der vorliegende Band die Frage nach Maschinen und Machinationen auf. Nun finden sich, weggeschlossen im Zentraldepot der schlosseigenen naturkundlichen Sammlung, gleich neben dem Ekhof-Theater, koloniale Raubkunst und menschliche Überreste und zeugen von der gewaltförmigen Kehrseite dieses ›barocken Universums‹.¹ In der Gothaer Forschungsbibliothek wiederum werden die von Justus Perthes seit dem 19. Jahrhundert verlegten Karten, Atlanten und Zeitschriften gesammelt, die von der zunehmenden kolonialen Erschließung der Welt zeugen.² Die Gothaer Hinterlassenschaften erinnern zusammen betrachtet an jene Epochenschwelle, an jene allmähliche Neuordnung der Dinge, die Michel Foucault zufolge das Repräsentations- und Differenzdenken etabliert und verweisen dabei eben auch auf den von ihm kaum reflektierten kolonialen Hintergrund.³ Entsprechend möchte ich die Frage nach Maschinen und Machinationen im Zusammenhang aktueller Dekolonisierungsauseinandersetzungen aufgreifen. Mich interessiert

-
- 1 Vgl. Andreas Förster, »Kolonialismus: Schädel und Schmuck aus Kolonien in Gotha und Waldburg«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 4. Februar 2021 (<https://www.fr.de/panorama/kolonialismus-kolonie-raubkunst-kunst-museum-waldburg-gotha-90190630.html>; abgerufen am 21.04.2021) u. zum gegenwärtigen Forschungsprojekt ders., »Totenschädel in Gotha«, *Bundeszentrale für politische Bildung* vom 10. Februar 2021 (<https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/326830/totenschaedel-in-gotha>; abgerufen am 21.04.2021). Als barockes Universum bewirbt die Stiftung Schloss Friedenstein ihre Schätze (<https://stiftungsfriedenstein.de>; abgerufen am 21. April 2021). Zur kolonialen Kehrseite des Maschinen-theaters um 1900 siehe auch Jörg Dünne in diesem Band.
 - 2 Vgl. etwa Paul Langhans, *Deutscher Kolonial-Atlas. 30 Karten mit 300 Nebenkarten*, Gotha: Justus Perthes 1897, der sich der »Verbreitung des Deutschtums« in aller Welt widmet.
 - 3 Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981. Siehe hierzu auch Sebastian Kirschs Beitrag in diesem Band sowie ders., *Chor-Denken. Sorge, Wahrheit, Technik*, München: Fink 2020.

sowohl das spezifische Fortleben kolonial geprägter Sichtbarkeitsmaschinen⁴ in der Moderne als auch deren »Queering« – deren den Charakter des Gemachten exponierende, verfremdende Reflexion und affektive Neubesetzung durch institutionalisierte Rahmungen hindurch.⁵ Im Unterschied zu gegenwärtigen Ansätzen, die die grundlegende Kolonialität⁶ von Kultur akzentuieren und deren Dekolonisierung durch neue und andere Repräsentationen fordern, möchte ich mit diesem Diskussionsbeitrag eine Lanze für genauere lokale, historische und auch formale Spezifizierungen brechen und nach dem grundlegenden Wandel der Inszenierungsbedingungen von »Fremdem« und »Eigenem« im langen 20. Jahrhundert fragen.

Vor dem Hintergrund aktueller Streitigkeiten über den Umgang mit Geschichte ist mein Ausgangspunkt die Integration der Völkerschauen in eine moderne Industrieausstellung um 1900. In der alteuropäisch-modernen Schaukultur werden zunächst Maschinen und Kolonisierte komplementär in Szene gesetzt; daran zeigt sich gewissermaßen die koloniale Erblast bestimmter Repräsentationspolitiken (I). Doch diese Schaukultur bleibt eben nicht immer die gleiche. In einem zweiten Schritt geht es mir mit Blick auf Josephine Baker daher um die massenkulturelle Verselbständigung exotisierter Bildwelten und den Versuch ihrer Einhegung durch die Propagandamaschinerie der Nazis. Gerade die NS-Politik verkompliziert die Frage nach Darstellungsrassismen in bislang kaum diskutierter Weise und zeigt, warum die aktuelle Rede von Kolonialität und Dekolonisierung im hiesigen erinnerungspolitischen Kontext oft zu kurz greift (II). Was mich am historischen Material also interessiert, ist, wie sich ein modernes, ins Plastische übersetztes *Theatrum Machinarium*⁷ und massenkulturelle Bildmaschinen der Moder-

-
- 4 So der Begriff von Andreas Wolfensteiner, *Sichtbarkeitsmaschinen. Zum Umgang mit Szenarien*, Berlin: Kadmos 2018.
 - 5 Zur gegenwärtigen affekttheoretischen Neubesetzung der Queer Theory vgl. Katrin Köppert, *Queer Pain. Schmerz als Solidarisierung, Fotografie als Affizierung. Zu den Fotografien von Albrecht Becker aus den 1920er bis 1990er Jahren*. Berlin: Neofelis 2021. Mein Rekurs auf die Queer Theory mobilisiert diese im Folgenden über die Fokussierung auf Geschlechterfragen hinaus und greift damit auf die vorbürgerliche Etymologie von »queer« zurück; vgl. *Oxford English Dictionary*, Oxford University Press 2014. Zum transversalen Verständnis von »queer« vgl. zuletzt Isabel Lorey, *Demokratie im Präsens*, Berlin: Suhrkamp 2021.
 - 6 Vgl. zum m.E. allzu breit gefassten Begriff der Kolonialität Aníbal Quijano, »Coloniality and Modernity/Rationality«, in: *Cultural Studies* 21.2 (2007), S. 168–178. Vgl. demgegenüber die Erinnerung an die weitgehend vergessene transatlantische Geschichte »buntscheckiger Haufen« im revolutionären Atlantik des 18. Jahrhunderts in Peter Linebaugh u. Marcus Rediker, *Die vielköpfige Hydra. Die verborgene Geschichte des revolutionären Atlantiks*, Berlin u. Hamburg: Assoziation A 2008.
 - 7 So zunächst ab Mitte des 16. Jahrhunderts die Bezeichnung für großformatige, illustrierte Maschinenbücher, die den präindustriellen technischen Fortschritt bebildern; vgl. etwa aus dem Katalog der Gothaer Forschungsbibliothek Jacob Leupold, *Theatrum Machinarium, Oder:*

ne zueinander verhalten. Unter den Voraussetzungen technisch-medialer Eskalation soll es schließlich um ein Theater der Gegenwart gehen, in dem die barocken Maschinen, wie wir sie aus Gotha kennen, durch digitale ›Auftritts‹möglichkeiten ersetzt sind. Ich möchte Frank Castorfs *Faust*-Inszenierung (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, 2017) als Versuchsanordnung potenziell multidirektionalen Erinnerns und Durcharbeitens nicht zuletzt überkommener kolonialer Darstellungen vorführen, die durch das digitale Nachleben des barocken Maschinentheaters hindurch koloniale Repräsentationsformen unterläuft und zugleich andere Formen der Affizierung ermöglicht. Bei aller Kritik an den machtsstrukturellen Problemen des Gegenwartstheaters, die sich nicht zuletzt an Castorfs maskulinistischer *persona* und den von ihm auf die Bühne zitierten Weiblichkeitsbildern entzündete, hat seine Arbeit, wie sich hier zeigt, zugleich das Potential, verschiedene historische Stränge und Darstellungsformen zu zitieren, zu konfrontieren und zu verdichten. So trägt die *Faust*-Inszenierung zur Frage der Dekolonisierung bei, indem sie das Maschinentheater auf der Höhe zeitgenössischer Videotechnologie mobilisiert, um die Spielenden auch jenseits ihrer Darstellungsfunktion zu ihrem Recht kommen zu lassen und das Potential des neuzeitlichen Theaters ins Gedächtnis zu rufen: das Potential, die Ästhetik der Repräsentation zu queeren und ihr – durch zitierte Stereotype hindurch – ein Gewimmel an Ähnlichkeiten entgegensetzen (III).

I. Theatrum Machinarium und Völkerschau

2020 soll der in Südafrika lehrende, in der ehemaligen deutschen Kolonie Kamerun geborene Politologe und Historiker Achille Mbembe den Eröffnungsvortrag zum Theaterfestival Ruhrtriennale halten. *Reflections on Planetary Living*, so der Titel, ist als Auseinandersetzung mit der »Eskalation der Technik und deren Auswirkungen«⁸ in der Bochumer Jahrhunderthalle, dem Festivalzentrum, angekündigt. Im Kontext von Mbembes postkolonialer Kritik zielt der Vortrag offenbar auf die heutigen planetarischen Auswirkungen eines *racialized capitalism*, mithin auf das kolonial-extraktivistische Erbe des Kapitalozäns.⁹ Als nun der bundesdeut-

Schau-Platz der Heb-Zeuge, Leipzig: Zunkel 1725 (<http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd18/content/pageview/12516138>; abgerufen am 21.04.2021).

8 https://archiv.ruhrtriennale.de/archiv/2020/de/agenda/262/ACHILLE_MBEMBE/Reflections_On_Planetary_Living/index.html; abgerufen am 21.04.2021.

9 Hinsichtlich seiner Arbeiten zur postkolonialen Kritik vgl. u.a. Achille Mbembe, *Kritik der schwarzen Vernunft*, Berlin: Suhrkamp 2014; ders., *Postkolonie. Zur politischen Vorstellungskraft im gegenwärtigen Afrika*, Wien: Turia + Kant 2020. Vgl. darüber hinaus zu Globalgeschichte des Kapitalozäns und *racialized capitalism* Sven Beckert, *King Cotton. Eine Globalgeschichte des Kapitalismus*, München: Beck 2015; ders., »Das Barbados-Prinzip«, in: *Die Zeit* vom 13. Januar 2021; Jason Moore, »Anthropocene or Capitalocene? On the Nature and Origin of our Ecologi-

sche Antisemitismusbeauftragte Felix Klein wegen Mbembes an anderer Stelle geäußertem Vergleich israelischer Regierungspolitik mit der Apartheid gegen dessen Einladung nach Bochum protestiert, entbrennt ein Streit um die sogenannte deutsche Vergangenheitsbewältigung.¹⁰ Plattformindustriellen Auseinandersetzungsgepflogenheiten entsprechend wird dieser Streit reflexartig als Wettbewerb zwischen Shoahgedenken und Kolonialerinnerung ausgetragen und den ressentimentalen Gesetzen der gegenwärtigen Skandalisierungsökonomie unterworfen.¹¹ Zugleich zeugt er von den spezifischen Diskursbedingungen im bundesdeutschen Kontext. Mbembes Vortrag findet nicht statt. Schließlich muss die Ruhrtriennale wegen der COVID19-Pandemie ohnehin abgesagt werden.

Nun ließe sich gerade die Ruhrtriennale im Kontext einer Kolonialgeschichte der Schaukultur verorten. Site-specific betrachtet, dient die Einladung Mbembes in die Bochumer Jahrhunderthalle nicht zuletzt deren Re-Historisierung. Die aus alten Industriekathedralen bestehenden Spielstätten nämlich verweisen nicht nur auf den lokalen Raubbau an Ressourcen, sondern sind bereits in ihrer Entstehung an Globalgeschichte gekoppelt: 1902 wird die Jahrhunderthalle, die heute angeblich Ruhridentität symbolisiert, für die »Industrie- und Gewerbeausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke, verbunden mit einer deutsch-nationalen Kunstausstellung Düsseldorf«¹² als Präsentationsraum der Schwerindustrie gebaut. Sie ist also zunächst als eine Art modernes Theatrum Machinarium konzipiert. Unter Beteiligung vor allem der Montanindustrie, des Bochumer Vereins für Bergbau und Gußstahlfabrikation, präsentiert sich Düsseldorf mithilfe der

cal Crisis«, in ders., *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*, London u. New York: Verso 2015, S. 169-192; s. auch Elmar Altvater, »Kapital und Anthropozän«, in: *Re. Das Kapital. Politische Ökonomie im 21. Jahrhundert*, hg. v. Mathias Greffrath, München: Antje Kunstmann 2017, S. 53-69; Satnam Virdee, »Racialized Capitalism: An account of its Contested Origins and Consolidation«, in: *The Sociological Review* 67.1 (2018), S. 3-27.

- 10 Vgl. zusammenfassend Felix Axster, »War doch nicht so schlimm! Im Streit um den Postkolonialisten Achille Mbembe zeigt Deutschland, wie provinziell seine Erinnerungskultur ist«, in: *der Freitag. Die Wochenzeitung* 22 (2020) (<https://digital.freitag.de/2220/war-doch-nicht-so-schlimm>; abgerufen am 21.04.2021).
- 11 Vgl. zum Ressentiment als konkurrenzgesellschaftlicher Ressource Joseph Vogl, *Ressentiment und Kapital. Eine kurze Theorie der Gegenwart*, München: C. H. Beck 2020.
- 12 Vgl. den 1903 publizierten Katalog *Die Industrie- und Gewerbeausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke, verbunden mit einer deutsch-nationalen Kunstausstellung. Düsseldorf 1902*, Düsseldorf: August Bagel 1903; sowie *Kleiner Führer durch die Industrie- und Gewerbeausstellung, Düsseldorf 1902, mit Plänen von Stadt und Ausstellung*, Düsseldorf: Fr. Dietz 1902. Die Ausstellung findet vom 1. Mai bis zum 20. Oktober 1902 statt. 2017 bis 2019 beschäftigt sich das Stadtarchiv Düsseldorf im Projekt *Von fremden Ländern in eigenen Städten* damit (<http://vonfremdenlaendern.de/konzept>, abgerufen am 21.04.2021). Auch das Wiener theatercombinat unter der Leitung von Claudia Bosse setzt sich in diesem Rahmen künstlerisch damit auseinander (*Reenacting the Archive*, <http://www.theatercombinat.com/projekte/RA/reenactin-gthearchive.html>; abgerufen am 21.04.2021).

Ausstellung neuester Maschinen als Hauptstadt einer modernen Industrienation. Erst 1903 wird die Jahrhunderthalle nach Bochum verlegt, hier bis in die 1960er Jahre als Gaskraftzentrale des Stahlwerks eingesetzt und nach dem Niedergang der regionalen Kohle- und Stahlproduktion schließlich in den zentralen Spielplatz der Ruhrtriennale verwandelt. Damit gerät sie zum Wahrzeichen des Mythos Ruhr, als man die strukturschwache Region nach dem Niedergang der Bergbauindustrie zur Kulturhauptstadt Europas erklärt und ihr so ein neues Image zu verpassen sucht. Mit Hilfe eines international anschlussfähigen Theaterfestivals und entsprechend planetarisch ausgerichtetem Beiprogramm soll nun in den Industrieruinen lokale Identität nachträglich erfunden werden.¹³

Schon die flankierende Kunstaussstellung von 1902 ist Teil des *regional marketing*. Die Düsseldorfer Industrie- und Gewerbeausstellung, der sich das Zentrum der Ruhrtriennale verdankt, ist dabei situiert im Kontext einer modernen, zugleich kolonial bestimmten Schauanordnung. Sie knüpft an die Etablierung jener Expositionen an, die ab Mitte des 19. Jahrhunderts nationale Kulturen für ein internationales Massenpublikum in Szene setzen. Entsprechend ist sie bereits Teil des zeitgenössischen, von Ethel Matala de Mazza sogenannten populären Pakts.¹⁴ Als Vorbild fungiert vor allem die 1900 in Paris stattfindende Exposition Universelle, in der man angeblich die ganze Welt betrachten kann. Die von Künstler*innen und Kunsthistoriker*innen um die Jahrhundertwende organisierte und von der Wirtschaft finanzierte Düsseldorfer Ausstellung steht also im Zeichen der Herausbildung einer neuen Massen- und Freizeitkultur, des internationalen Tourismus und moderner Werbestrategien.¹⁵ Nicht nur der siamesische Kronprinz und der deutsche Kaiser – fünf Millionen Besucher*innen kommen nach Düsseldorf. Neben den neuesten Industriemaschinen in den riesigen eigens gebauten Ausstellungshallen gibt es zahlreiche Bier-, Weinrestaurants und Schankstellen, einen Vergnügungspark, zwei Panoramen. Begleiterscheinung jener Wahrzeichen moderner Industriekultur wie die Jahrhunderthalle sind mithin alle möglichen dezentralen Attraktionen auf dem Ausstellungsgelände.

13 Vgl. Guido Hiss, *Theater, Mythen, Medien. Ein Versuch*, München: Epodium 2013, S. 151–164 (Kapitel »Das Theater der Schatten«).

14 Vgl. mit Blick auf die Unterhaltungskultur des 19. Jahrhunderts Ethel Matala de Mazza, *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne in Operette und Feuilleton*, Frankfurt a.M.: Fischer 2018; siehe auch ihren Beitrag in diesem Band.

15 Die Ausstellung ist Folgemodell der Rheinisch-Westfälischen Industrie- und Gewerbeausstellung von 1880, die damals im Zoologischen Garten gezeigt wird. Vgl. Gottfried Stoffers (Hg.), *Industrie-, Gewerbe- und Kunst-Ausstellung Düsseldorf 1902. Die Industrie- und Gewerbe-Ausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke verbunden mit einer deutsch-nationalen Kunst-Ausstellung Düsseldorf 1902*, Düsseldorf: August Bagel 1903 (Faksimile: <https://diglib.ub.uni-heidelberg.de/diglib/stoffers1903/0001/image>; abgerufen am 21.04.2021).

Abb. 1: Nubisches Dorf in der »Industrie- und Gewerbeausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke, verbunden mit einer deutsch-nationalen Kunstausstellung Düsseldorf« (Postkarte), 1902



Der Maschinenpark wird dabei zum Komplement der Machinationen, der täuschenden Erfindungen, vermeintlich authentischer, zugleich exotischer Dorfgemeinschaften, die letztlich ihrerseits wie Ausstellungsstücke platziert und auf Postkarten vermarktet werden. Sie liefern den zeitlos erscheinenden, freilich genuin modernen Gegenpol zur inszenierten Fortschrittlichkeit deutscher Ingenieurskunst. In der sogenannten Kairostraße werden auf dem Ausstellungsgelände von 30 Performer*innen ein arabisches und ein nubisches Dorf präsentiert. Diese stehen im Kontext des zeitgenössischen Orientalismus und der Kolonialbestrebungen auf dem afrikanischen Kontinent.¹⁶ Die Ausstellung wird auch zur kolonialen Propagandamaschine. In der Inszenierung von technischer Überlegenheit einerseits, orientalistischem und afrikanischem Exotismus andererseits, produziert sie,

16 Zur genozidalen Geschichte des deutschen Kolonialismus mit Blick auf Südwesafrika vgl. Joachim Zeller u. Jürgen Zimmerer (Hgg.), *Völkermord in Deutsch-Südwesafrika: Der Kolonialkrieg 1904-1908 in Namibia und seine Folgen*, Berlin: Ch. Links 2016, 3. aktualisierte Auflage; zur Gedenkfrage siehe auch Larissa Förster, *Postkoloniale Erinnerungslandschaften. Wie Deutsche und Herero in Namibia des Kriegs von 1904 gedenken*, Frankfurt a.M.: Campus 2010; und Henning Melber u. Reinhard Kössler, *Völkermord – und was dann? Die Politik deutsch-namibischer Vergangenheitsbearbeitung*, Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel 2017.

was gar nicht zu sehen gegeben wird: eine Vorstellung vom symbolischen Kapital deutsch-okzidentaler ›Whiteness‹.¹⁷ Exemplarisch zeigt sich hier die koloniale Prägung moderner Schaukultur.¹⁸

Um die Jahrhundertwende werden die Kolonisierten also wie eine Art Negativfolie schwerindustrieller Entwicklung ins Bild gesetzt, um die nationale Identität einer fortschrittsorientierten Kolonialmacht zu zelebrieren. Mit den beiden exotisierten Dörfern knüpft die Industrie- und Gewerbeausstellung an die Erbschaft jener Völkerschauen an, die sich in Europa in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits als Spektakelkultur etablieren und über die Präsentation prekarisierter Leute koloniale Ausbeutung legitimieren. Die Ausstellung aber verdeutlicht gerade über diese Exotisierungen und ihren Zusammenhang mit anderen Spektakeln, dass dem Zelebrieren hiesiger maschineller Industrie selbst ein genuin theatraler Charakter innewohnt. Entsprechend korrespondieren die genannten Dörfer auch mit folkloristischen Alpendarstellungen. Durch ihre Situiertheit in einer Art Vergnügungspark brechen diese Dörfer letztlich die Illusion vom authentischen Anderen. »Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke«, wie es im Ausstellungstitel heißt, werden in Düsseldorf zwar zum *pars pro toto* einer modern inszenierten nationalen Kultur, die die *techné* über eine Art Theatrum der Maschinen für sich reklamiert; doch die Ausstellung präfiguriert zudem gewissermaßen die Verselbständigung ihrer Kehrseite, der exotisierten Bilder, unter den Bedingungen der konsumkapitalistischen Revolution der 1920er Jahre. Diese Bilder nämlich deuten auf jene Attraktionen einer sich zunehmend globalisierenden Massenkultur der Simulakren voraus, die auch die Behauptung deutschen Weißseins als Machination ausweisen und diese gewissermaßen que(e)ren.

II. Transkontinentale Massenkultur und nationalsozialistische Propagandamaschine

Nach den Schocks durch den Ersten Weltkrieg wandelt sich die moderne Schaukultur im Zuge wachsender Mobilität und der Entwicklung neuer Medien rasant.

17 Zur Historisierung vgl. Wulf D. Hund, *Wie die Deutschen weiß wurden. Kleine (Heimat)Geschichte des Rassismus*, Stuttgart: Metzler 2017, S. 97–113.

18 Dabei verweist der visuelle Exotismus auch auf das, was der ausgefallene Vortrag Mbembes vermutlich zur Sprache gebracht hätte: die anhaltende Fortsetzung der – mit Marx gesprochen – ursprünglichen Akkumulation im globalisierten Extraktivismus und die damit einhergehende moderne Vorstellung von Natur, die auch die menschliche (Re-)Produktionskraft als ›natürliche‹ Ressource erscheinen lässt. Zum Zusammenhang von ursprünglicher Akkumulation, geschlechtlicher Arbeitsteilung und deren Fortleben in kolonialer Ausbeutung vgl. Silvia Federici, *Caliban und die Hexe: Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*, Wien: Mandelbaum 2018.

Gerade die sogenannten kleinen Formen, wie etwa die Revuen, bringen die kolonial geprägten Verhältnisse ein wenig zum Tanzen. Allegorie dieses Wandels ist Josephine Baker. 1925 tritt sie in der *Revue nègre* erstmals in Europa auf, löst als Ikone eines hybriden Kulturimports aus der neuen Welt im alten Europa eine Art Hysterie aus und wird mit ihrem versilberten Bananenrock als letzter Schrei transkontinentalen, freilich seinerseits exotistischen ›Barbarentums‹ beworben.¹⁹ Entsprechend korrespondiert ihr Image mit der zeitgenössischen massenmedialen Proliferation der Bilder in Fotografie, Film und Reklame. Baker lässt – beim Tanzen die Augen rollend und Versatzstücke aus Minstrel Shows parodierend – Völkerschauen und ›Eingeborenendörfer‹ gewissermaßen alt aussehen und übersetzt sie in eine moderne Ethnic-Drag-Show.²⁰

Untergründig zitiert Baker durch die Verweise auf den Völkerschau-Exotismus hindurch mithin auch jenes US-amerikanisch geprägte popkulturelle Format, in dem vor allem weiße Musiker mit grotesk geschwärzten Gesichtern auftreten und das im Lauf des 19. Jahrhunderts zunehmend mit der rassistischen Abwertung der schwarzen Bevölkerung assoziiert ist.²¹ Vor dem Hintergrund der Flucht afroamerikanischer Performer*innen vor Segregation und rassistischer Gewalt in die europäischen Metropolen aber gewinnt genau dieses Zitat Mitte der 1920er Jahre in Kontinentaleuropa eine eigene Funktion und zielt gerade nicht auf bloße Invektivität. Die grotesk überzeichnete Auftrittsform wird im Rekurs auf eine Kreolisierungsprozesse feiernde Musik- und Bewegungskunst, für die auch Baker steht, hier vielmehr zum Werbemittel für etwas Neues, Transkontinentales, das dem nationalen Denken widerstreiten soll. Wie eine Art Wunschmaschine zeigt sie, in den europäischen Nachkriegs-Kontext versetzt, das potenzielle Ende von Traditionsgemeinschaften und die Möglichkeit neuer Wahlverwandtschaften in der Moderne an.

Exotisierungen sind also nur ein Teil von Bakers Auftrittsform und werden durch den Einsatz ihres eigenen Körpers deutlich im Modus des Als-ob, in ihrer Artifizialität, lesbar gemacht. Dabei exponiert sie die transkulturellen Schnittstellen performativer Künste. Entsprechend tritt sie auch im Film in einem lederhosenartigen Kostüm auf und tanzt letztlich gegen die vermeintliche Unähnlichkeit

19 Zum neuen Barbarentum als Absage an den Nationalismus jener Generation, die den Ersten Weltkrieg vom Zaun gebrochen habe, vgl. Walter Benjamin, »Erfahrung und Armut«, in ders., *Gesammelte Schriften* II.2, Berlin: Suhrkamp 1991 (1933), S. 438–463, hier S. 451. Vgl. zur Kritik der Hypostase der Hybridität mit Blick auf die USA allerdings Tavia Nyong'o, *Amalgamation Waltz. Race, Performance and the Ruses of Memory*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2009.

20 Zur Begriffsprägung vgl. Katrin Sieg, *Ethnic Drag. Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*, Ann Arbor: The University of Michigan Press 2009.

21 Vgl. Eric Lott, *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, New York u. Oxford: Oxford UP 1993.

von Charleston, Polka und Schuhplatteln an.²² Anders als die Völkerschauen stellen Bakers Auftritte also weiße Überlegenheit und deren vermeintliche kulturelle Reinheit für ein ›bioeuropäisches‹ Publikum in Frage. Denn sie feiern eine ungeordnete Show-Kultur, in der es offenkundig weniger ums vermeintlich Authentische als um *techné* im Sinne von tänzerischer Kunstfertigkeit geht. Exotisierte weibliche Nacktheit wird so zur visuellen Oberfläche im aufkeimenden Konsumkapitalismus, in dem bereits alles Mögliche gleichzeitig zitierbar erscheint und dessen zeitgenössische Analyse gewissermaßen auf die performativitätstheoretischen Überlegungen der Queer Theory vorausdeutet.²³

Siegfried Kracauer etwa beschreibt diese moderne Oberflächenkultur mit Blick auf die zeitgenössischen Massenornamente in seinem Essay von 1927. In jenem Jahr, in dem Baker auf dem Höhepunkt ihrer Karriere angelangt ist, liest er auch die Revuen als Zeichen eines neuen Kults der Leere.²⁴ Dieser ist für Kracauer nicht nur Ausdruck kapitalistischer Vergesellschaftung, sondern hat zugleich das Potential, zu einem performativen Verständnis der sozialen Verhältnisse beizutragen; denn die lebenden Ornamente scheinen nicht geeignet, um Blut und Boden als unmittelbar gegeben darzustellen.²⁵ Sie exponieren vielmehr das Moment kollektiver Praxis. Das Potential der Oberflächenästhetik verdeutlichen nun nicht nur die ornamentalen Auftrittsformen, sondern eben auch die Inszenierungsformen Bakers: Sie wird zur tanzenden Allegorie von kolonialen Images und kreolisierten Sounds, die längst ein unkontrollierbares Eigenleben entwickelt haben und die Grenzziehungen zwischen schwarz und weiß unterminieren, weil sie der Substanzialisierung des Visuellen widerstreiten und als neue Bewegungskunst die Affekte mobilisieren.

Entsprechend wird auch Baker von den Nazis als Ikone massenmedial verbreiteter ›Entartung‹ attackiert. Über 30 Jahre nach der Düsseldorfer Industrieausstellung greift die Nazi-Propaganda auf die Entgegensetzung von überlegener eigener Technik und exotischem Anderen zurück, um sie neuerlich mit Signifikanz aufzuladen und zugleich deutlicher voneinander zu trennen. 1937 findet in Düsseldorf, wo Baker 1953, wenige Jahre nach dem Zusammenbruch des NS, ihr Comeback feiern wird, die Ausstellung *Schaffendes Volk* statt.²⁶ Wird darin die arbeitende Volksgemeinschaft gefeiert, ist ein ›Eingeborenendorf‹ – nun räumlich getrennt – nur

22 Siehe Henri Étiévant und Mario Nalpas' *La sirène des tropiques*, F 1927.

23 Vgl. Anne Anlin Cheng, *Second Skin. Josephine Baker and the Modern Surface*, Oxford: Oxford UP 2013.

24 Vgl. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977 (1927), S. 50–63, hier S. 61.

25 Vgl. demgegenüber zu den späteren Massenornamenten der Nazis Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, München: Fink 2019.

26 Siehe <http://schaffendesvolk1937.de> (abgerufen am 21.04.2021).

mehr im Zoo zu sehen. Es geht der Propaganda darum, das Image der Volksgemeinschaft zu optimieren und einzuhegen. Mit der Abwertung und Exotisierung der vermeintlichen Naturstämme, die den ausbeutbaren Ressourcen zugeordnet werden, aber ist es für die Nazis nicht mehr getan. Amalgamation, Revue wie Operette werden vor dem Hintergrund selbst prekär gewordenen Deutschtums als Produkt jüdischer Verschwörungen verkauft. Mit modernsten Mitteln reagiert die Propaganda auf eine massen- beziehungsweise medienkulturelle Entwicklung, die die Blut- und Bodenideologie und das erweiterte Familienmodell der Volksgemeinschaft offenkundig ad absurdum führt, die Inszenierung von vermeintlichen Naturvölkern in der Grauzone zwischen ethnologischer Schau und Jahrmarktattraktion längst deutlich als Theater ausweist und die kolonial bedingte Differenzierung zwischen ›uns‹ und ›den anderen‹ zunehmend durcheinanderbringt.

Wiederum in Düsseldorf initiiert der Generalintendant des Weimarer Nationaltheaters Hans Severus Ziegler 1938, einige Monate vor der Pogromnacht, die Ausstellung *Entartete Musik* im Rahmen der Reichsmusiktag. ²⁷ Darin wird versucht, deutsche Kultur zu profilieren, indem die Propaganda von der Operette bis zur neuen Musik alles abwertet, was dem Phantasma einer in Blut und Boden verwurzelten arischen Volksgemeinschaft und ihrer vermeintlich organisch gewachsenen künstlerischen Alleinstellungsmerkmale entgegensteht. Hier nun wird auch deutlich, dass die Nazi-propaganda sich gerade nicht einfach in eine Darstellungsgeschichte des kolonialen Exotismus einreicht. Die Propagandamaschine der Nazis nämlich dient, anders als das nationalistische Ausstellungswesen um 1900, der Generierung massenkultureller Bilder, die ihrerseits als Affekttrigger fungieren und Differenzpolitik auf Leute ausdehnen, deren Körper visuell überhaupt nicht markierbar sind.

Die Ausstellungswerbung zielt dabei auf Images zeitgenössischer, sich globalisierender Massen- und Medienkulturen, die bestehende biopolitische Grenzziehungen offensiv untergraben und von der Verselbständigung der neuen Schaukultur zeugen. ²⁸ In diesem Fall handelt es sich um ein transkontinental codiertes

27 Siehe den Essay von Hans Severus Ziegler, *Entartete Musik. Eine Abrechnung*, Düsseldorf 1938 (https://archive.org/details/EntarteteMusik_758/mode/zup; abgerufen am 21.04.2021); vgl. hierzu Albrecht Dümmling u. Peter Girth (Hgg.), *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf: dkv 1993, 3. überarbeitete und erweiterte Auflage; Albrecht Dümmling, *Das verdächtige Saxophon. »Entartete Musik« im NS-Staat. Dokumentation und Kommentar*, Regensburg: ConBrio 2015, 5. Auflage. Vgl. zum Münchener, vom Propagandaministerium organisierten Vorläuferprojekt *Entartete Kunst* den Katalog zur Ausstellung im Haus der Kunst: Peter-Klaus Schuster (Hg.), *Die ›Kunststadt‹ München 1937. Nationalsozialismus und ›Entartete Kunst‹*, München: Prestel 1987.

28 Vgl. ergänzend Evelyn Annuß, »Blackface and Critique«, in: *Forum Modernes Theater* 29, 1.2 (2019): S. 64-72.

Bildzit: 1927 wird Ernst Kreneks Skandal-Oper *Johnny spielt auf* mit der Figur eines afroamerikanischen Jazzmusikers illustriert.²⁹ Die Werbung für die Ausstellung *Entartete Musik* zitiert Kreneks Plakat und ersetzt die Blume im Knopfloch des schwarzen Musikers durch einen Judenstern.³⁰ Das ins Zoomorphe verzerrte Gesicht zitiert das groteske Blackface der Minstrel-Tradition als Marker einer transatlantischen Moderne, zielt im Ausstellungskontext allerdings nicht primär auf die rassistische Abwertung schwarzer Menschen, sondern über Bande gegen die vermeintliche jüdisch-internationalistische Bedrohung ›arischer‹ Überlegenheit. Die so beworbene Ausstellung nimmt entsprechend neben Krenek nicht Baker als schwarze Performerin, sondern etwa Arnold Schönberg oder auch Paul Hindemith ins Visier – also weiße männliche Vertreter einer neuen Musik, die als intellektualistisch, technizistisch, daher als jüdisch und somit als undeutsch gilt. Ihr nun wird zugeschrieben, auch Wegbereiter des »Jazz« in Europa zu sein und damit transkontinentaler *miscegenation* den Boden zu bereiten.³¹ Das Minstrel-Zitat der Nazis zum Zweck antisemitischer Propaganda ist also weniger repräsentationspolitisch als allegorisch lesbar und lässt in der Tat nach multidirektionalen Historisierungsmöglichkeiten fragen, wie sie etwa Michael Rothberg gegen Formen kompetitiven Gedenkens einklagt.³²

III. Multidirektionales Maschinentheater: Queering the Canon

Während der eingangs skizzierte erinnerungspolitische Streit um Mbembes Auftritt im Rahmen der Ruhrtriennale Kolonial- und NS-Geschichte in Konkurrenz zueinander bringt, ermöglicht gerade das Theater, zumindest in seinen besseren Momenten, historisches Material zur Selbstverständigung zu verdichten, zu reperfektivieren und zur Auseinandersetzung mit seinen Relationen herauszufordern. Ausgerechnet die Abschiedsinszenierung eines ›alten weißen Mannes‹, den ein Teil des Feuilletons mit einem überholten, feudalen Intendantenmodell identifiziert und der seitdem durch ebenso kalkulierte wie idiotische Interviewäußerungen das

-
- 29 Vgl. Jonathan O. Wipplinger, *The Jazz Republic. Music, Race and American Culture in Weimar Germany*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2017, S. 127-128. Siehe das Titelbild unter http://de.wikipedia.org/wiki/Jonny_spielt_auf (abgerufen am 21.04.2021).
- 30 Siehe das Cover von Zieglers Broschüre zur Ausstellung *Entartete Musik*: https://de.wikipedia.org/wiki/Entartete_Musik (abgerufen am 21.04.2021).
- 31 Vgl. etwa Carl Hannemann, »Der Jazz als Kampfmittel des Judentums und des Amerikanismus«, in: *Musik in Jugend und Volk*, 1943, S. 57-59, Faksimile in Albrecht Dümmling (Hg.), *Das verdächtige Saxophon*, Regensburg: ConBrio 2015, S. 49-51.
- 32 Vgl. Michael Rothberg, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford: Stanford UP 2009.

Stereotyp gestrigen, bio-europäischen Machotums bedient,³³ hat die Relation von Kolonialität und NS-Geschichte in einem Experiment überbordenden, im weitesten Sinn queeren Zitierens für die Bühne bearbeitet. Gegenwärtigen Vorstellungen von dekolonialer Reinigung³⁴ begegnet diese referenziell offensiv ausfransende, alles Mögliche verknüpfende Versuchsanordnung mit der Messiness kollektiven Erinnerns und Durcharbeitens. Sie tut dies auf der Höhe technischer Entwicklung und operiert gewissermaßen als digitales Erbe des barocken Maschinentheaters. Und genau dadurch gewinnen die Körper auf der Bühne schließlich einen eigenen Spielraum, der sie der Unterwerfung unter ihre Darstellungsfunktion und damit auch unter ihre gesellschaftlich bedingten Markierungen entzieht.

Über dieses nachmoderne Maschinentheater, in dem die Spielenden allmählich als echtzeitliche Transposition ihrer Videobilder auf der Bühne in Erscheinung treten, wird 2017 die zeitgenössische Proliferation digitaler Bildwelten adressiert und deren historische Prägung aufgerufen. Frank Castorfs siebenstündige *Faust*-Adaption für die Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Patz führt dabei Goethes *persona* der werdenden Unternehmerfigur – des Arschlochs, wie Carl Hegemann Faust nennt³⁵ – auch wie eine Art Parodie der eigenen Demontage als ewiger Intendant der Volksbühne vor, fragt mithin nach dem gegenwärtigen gesellschaftlichen Strukturwandel und seinen institutionellen Konsequenzen für das Gegenwartstheater. Von *Faust* als *dem* deutschen Klassiker ausgehend, der als Drama der Moderne zugleich die bürgerliche Repräsentationsästhetik schon wieder untergräbt,³⁶ konfrontiert und verwebt Castorf sein heterogenes Material so, dass gerade diese Inszenierung einander widerstreitende, intersektionale Perspektiven ermöglicht und hierzu Verweise auf Kolonial- und NS-Geschichte verwebt. Die Zeitlichkeit des Dargestellten ist denn auch weniger *straight*³⁷ im Sinne dramatischer Narration als *queer*, indem sie Vergangenes aus unterschiedlichen Epochen,

33 Vgl. Frank Castorf im Interview mit Christine Dössel, »Es ist so wie mit einer Liebe, die vorbei ist«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 28. Juni 2018.

34 Vgl. die Abschaffung des Classics Departments an der Howard University, der ersten schwarzen Universität der USA; zur Kritik vgl. Colonel West und Jeremy Tate, »Howard University's Removal of Classics is a Spiritual Catastrophe«, in: *Washington Post* vom 19. April 2021. (<https://www.washingtonpost.com/opinions/2021/04/19/cornel-west-howard-classics/>; abgerufen am 21.04.2021).

35 So Carl Hegemann, »Mit welcher Freude, welchem Nutzen willst du den Cursum durchschmarutzen«, in: *Wie man ein Arschloch wird. Kapitalismus und Kolonisierung*, hg. v. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz., Berlin: Alexander 2017, S. 8-13, hier S. 8.

36 Vgl. Michael Jäger, *Goethes »Faust«*. *Das Drama der Moderne*, München: Beck 2021; zur visuellen Politik des bürgerlichen Theaters Ulrike Haß, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Fink 2005; siehe zu dessen Vorgeschichte auch den Beitrag in diesem Band.

37 So die Formulierung u.a. von Stephen Farrier, »Playing with Time: Gay Intergenerational Performance Work and the productive Possibilities of Queer Temporalities«, in: *Journal of Homosexuality* 62 (2015), S. 1398-1418, hier S. 1400.

physische Gegenwart und die Frage nach Zukunft offensiv szenisch verschränkt und die nationale Repräsentationsanrufung durch den zitierten Klassiker mithilfe ständiger referenzieller Verirrungen untergräbt. Um nun die Relation von Kolonial- und NS-Referenzen dieser Inszenierung zu verstehen, bedarf es zunächst einer genaueren Bestimmung ihrer ästhetischen Form, des Verhältnisses von Bild und Auftritt, der selbstreflexiven Elemente von Goethes Stückvorlage, von deren Anreicherung mit verwandtem Material und schließlich der leibhaftigen Verselbständigung subalternen Figuren auf der Bühne.

Aleksandar Denić gibt dem Ensemble einen multiplen Spielraum. Er hat eine von außen nostalgisch anmutende, in ihrer technischen Ausstattung zugleich zeitgemäße maschinelle Anordnung gebaut, die das figurale Auftreten aus einem düsteren Kasten mehrperspektivisch erkundbar macht. Mitten auf die Drehbühne, ihrerseits Allegorie laufender Bilder, stellt Denić ein dunkles mehrstöckiges Gebäude mit vielen Öffnungen, in dem weite Teile des Stücks vor der Kamera gespielt werden; daneben sieht man den Eingang in den Untergrund, zur Metrostation Stalingrad. Die U-Bahn-Szenen wiederum werden deutlich von anderswo, aus dem Foyer, gefilmt und unterstreichen dadurch sowohl die Bezugnahme auf andere Räume als auch die permanente Verschiebung der Blickwinkel durch die Kamera.³⁸ Zu Beginn zeigt das drehbare Haus, aus dem die Spielenden später auf der Bühne erscheinen und in das sie dann immer wieder verschwinden, einen mit L'ENFER überschriebenen, Arthur Rimbaud zitierenden Höllenschlund. Die an einen Film noir erinnernden Schmuddelfassaden und ausgewählte Innenwände wiederum sind mit Plakaten gepflastert, die unter anderem für eine Kolonialausstellung, Josephine Baker oder imaginäre Trashfilme aus der Nachkriegszeit werben. Einige dieser auf unterschiedliche Epochen des 20. Jahrhunderts verweisenden, der Straßenszene angehörenden Fassadenbilder verwandeln sich später in Screens, um das Spiel dahinter in Echtzeit zu übertragen. Der so gestaltete Raum erkundet gewissermaßen unser mediales Ökosystem durch die Zitation des 20. Jahrhunderts hindurch, durch Verweise auf Menschenzoos und die massenkulturelle Verselbständigung exotisierter Bilder. Das Spiel auf der Bühne wiederum konfrontiert die analogen wie digitalen Bildwelten mit den leibhaftig versammelten Körpern.³⁹

Als Film setzt dieses in seiner Formspezifität die Zentralperspektive querenden Theater in einer Art Rotlichtspelunke ein, gedreht hinter dem Höllenschlund

38 Zu diesem bestimmenden Moment der von den Bühnenarbeiten Bert Neumanns geprägten Volksbühne vgl. mit Blick auf die hierin korrespondierenden Arbeiten René Polleschs Bettine Menke, »im auftreten/verschwinden – auf dem Schauplatz und anderswo«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* (ZMK) 7.1 (2016), S. 185–200.

39 Zum Zusammenspiel digitaler und analoger Darstellungsweisen im Kontext der Volksbühne vgl. Carl Hegemann, *Dramaturgie des Daseins*, Berlin: Alexander 2021, S. 171.

des Bühnenhauses. Man hört zunächst Martin Wuttke als Popanz des alten weißen Mannes hinter einer Greisenmaske debil und erst allmählich verständlich die Blankverse aus dem *Faust* lallen, bevor er überhaupt aus dem Bildschirm sprechend sichtbar wird. Er invertiert gewissermaßen, so ließe sich das im Kontext der Kolonialreferenzen lesen, die zeitgenössische hegelsche Projektion auf die afrikanische ›Kindernation‹.⁴⁰ Deutlich werden die Spielenden, wie sich an Wuttkes digitaler Erscheinung exemplarisch zeigt, als Videogespenster eingeführt, um dann erst ihre Körper auf die Bühne zu tragen und sich dort wie bewegliche Skulpturen im Raum zu verselbständigen – aufeinander oder auch auf die Publikumsreaktionen Bezug nehmend. Durch die mediale Anordnung wird das Moment des leibhaftigen Auftretens, des Auf-die-Bühne-Kommens, und damit auch der mit allen Anwesenden geteilte Raum reflektierbar.⁴¹ Die herbeizitierten Klischeebilder erinnern hierbei überdeutlich daran, wie wir auch die spielenden Körper mithilfe jener Vorstellungen lesen, die wir, auf unterschiedliche Weise, bereits mitschleppen. Solche präfigurierten Projektionen ins Gedächtnis rufend, setzt Castorf denn auch nicht mit dem Anfang des *Faust*, sondern ›hinterszenisch‹ und über Video vermittelt unter anderem mit dem Text der Homunculus-Szene aus dem Laboratorium Wagners im zweiten Teil ein: »Es wird ein Mensch gemacht,«⁴² heißt es, an das hermaphroditische Wesen hinter Glas erinnernd, mit dem *Faust* zum einen das theatrale Auftreten selbst zur Sprache bringt, zum anderen den Ausblick auf ein – prekäres – postgenealogisches Fortleben jenseits heteronormativer Zweigeschlechtlichkeit erprobt.⁴³ Man kann diese Akzentuierung des *Faust* ebenso metamedial wie als geschlechterpolitisch queere Referenz lesen. Insofern steckt, wie Castorf zeigt, im *Faust* mehr Potential als es seine repräsentative Funktion für den deutschen Kanon nahelegt.

So ist denn auch der Widerstreit gegen die Anästhetisierung⁴⁴ dramatischer Darstellung im *Faust*-Projekt bereits mehrfach angelegt. Goethe untersucht die Voraussetzungen der Figur des tätigen Menschen auf der Bühne und deren

40 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, »Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte«, in ders.: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe*, Redaktion Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979 (Bd. 12), S. 120.

41 Vgl. zum Auftritt Juliane Vogel u. Christopher Wild (Hgg.), *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin: Theater der Zeit 2014.

42 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, in: ders., *Werke*, hg. v. Erich Trunz, München: dtv 1998 (Bd. 9), V. 6835.

43 Vgl. zum Abschied von der reproduktiven Genealogie Ulrike Haß, *Kraftwerk Chor*, Berlin: Theater der Zeit 2020.

44 Vgl. Juliane Rebentisch, *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 344.

Relation zu den subalternen *personae*, die ihn umgeben und im figuralen Gewimmel des zweiten Teils Überhand nehmen. Am Erscheinen des Pudels und seiner Verwandlung im Studierzimmer ist das bereits von Juliane Vogel skizziert worden:⁴⁵ Während des Osterspaziergangs wird ein unbestimmter, sich indirektional bewogender schwarzer Körper in der Dämmerung aus der Perspektive von Faust und seinem Schüler Wagner beschrieben. Die beiden kommentieren, wie das In-Erscheinung-Treten dieses Körpers erst allmählich lesbar wird und ihnen schließlich wie ein streunendes dunkles Tier mit wolligem Fell vorkommt, in dem andere unbestimmbare Figuren verborgen sein mögen.⁴⁶ Bei Goethe, der sein Stück an der Schwelle zur Neuzeit ansiedelt, leben gewissermaßen die von Michel Foucault sogenannten »Gespinnste der Ähnlichkeiten«⁴⁷ fort, die das Repräsentationsmodell personaler Darstellung um 1800 im bürgerlich-patriarchalen Drama zu bannen sucht. Juliane Vogel hat die Pudelszene, in der die halbkonturierte, schwarze Figur sich prozessual von ihrem Grund zu lösen beginnt, als Rekonstruktion der morphologischen, vom Drama verdrängten Krise eines Bühnenauftritts analysiert.⁴⁸ Die zum wandernden Gelehrten mutierende Figur, deren anthropomorphe Gestalt Faust später als des Pudels Kern fehldeutet, erweist sich so ihrerseits als Reflexionsfigur des Auftretens, die die Deterritorialisierung der Szenen, die Sprengung ihres narrativen Rahmens und der geordneten Wege auf die Bühne im zweiten Teil vorwegnimmt. Dabei wird der Pudel, an dem potenziell alle möglichen Figurationen hängen, als quasi okkulte Kehrseite der gestalthaften *dramatis persona* vorgeführt.

Goethe gerät das Zoomorphe im ersten Teil des *Faust* zur teuflischen Machination, die zugleich den allegorischen Hintergrund der dramatisierten Gestalt offenbart. Während das Zoomorphe heute mit dem kolonialen B(l)ackground der Aufklärung in Verbindung gebracht wird,⁴⁹ steht bei Goethe erst der zweite Teil unter dem Eindruck europäischer Expansion. Der Beginn des fünften Akts, die Szene von Philemon und Baucis, verschiebt die Perspektive auf Fragen der Landnahme und verweist auf das Verhältnis von ursprünglicher Akkumulation und Kolonialis-

45 Vgl. Juliane Vogel, »Nebulistische Zeichnungen«. Figur und Grund in Goethes Weimarer Dramen«, in: *Der Grund. Feld des Sichtbaren*, hg. v. Matteo Burioni u. Gottfried Böhm, München: Fink 2012, S. 316–328.

46 Vgl. den Kommentar zum Pudelfell von Albrecht Schöne in Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Texte und Kommentare*, Frankfurt a.M.: Insel 2003, S. 243.

47 Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 87.

48 Vgl. Juliane Vogel, »Nebulistische Zeichnungen«. Figur und Grund in Goethes Weimarer Dramen«.

49 Zur Verschränkung von Zoomorphem und Kolonialrassismus vgl. Zakiyya Iman Jackson, *Becoming Human. Matter and Meaning in an Antiblack World*, New York: New York UP 2020.

mus.⁵⁰ Und auch das Erscheinen der Lemuren, die Fausts Grab schaufeln, ließe sich auf die von Mbembe so bezeichnete *conditio nigra* kolonialer, ›bloßer‹, Arbeit beziehen.⁵¹

Die ästhetische Form von Castorfs Inszenierung schreibt nun an Goethes Auftrittsreflexionen fort, indem nachträglich Herbeizitiertes die am Schluss des Faust-Projekts angedeutete koloniale Dimension der Titelfigur evoziert. Castorf nämlich verschränkt Goethe mit dem Dekolonisierungsdiskurs der Nachkriegszeit. Verwendet wird Frantz Fanons 1959 erstmals veröffentlichter, quasi präfeministischer Text *L'Algérie se dévoile* über die Entschleierung ›der algerischen Frau‹ im Guerillakampf gegen die französische Kolonialmacht; und auch dessen Zelluloidkomplement, Gillo Pontecorvos Spielfilm *La battaglia di Algeri* von 1966, wird ausführlich zitiert.⁵² Man sieht während der Inszenierung auf dem Screen, wie algerische Guerillera belebte Cafés in die Luft jagen, nachdem sie zuvor den Hijab vor der Kamera abgenommen und sich die Haare modern frisiert haben. Die Entschleierung wird hier zur Maske der Revolution. Heute wirken diese dekolonialen Männerphantasien von entschleierten Frauen, in denen sich offenkundig nicht bloß die ›sexuelle Revolution‹ ankündigt, sondern auch die Kolonialpornografie fröhlich fortzuleben scheint,⁵³ einigermassen irritierend. Castorf konfrontiert sie auf der Bühne mit in Serie gegangenen, sich ihrerseits verselbständigenden Gretchen-Figuren in Baker-Kostümen, gespielt von Valery Tscheplanowa und später auch von Thelma Buabeng, die Nacktheit weniger als Personifikation der Revolution denn als skulpturale Oberflächenästhetik zitieren. Zugleich kann man die von Pontecorvo entwendete Bombenszene heute nicht mehr sehen, ohne an die eigene Angst vor Terroranschlägen in den Metropolen zu denken. So lässt dieser *Faust* auch nach dem eigensinnigen Nachleben (de-)kolonialen Terrors fragen, nach dem Jenseits des Zitierten aus der Zeit vor der Frauenbewegung der 1970er Jahre.

Das Zitat imaginierten dekolonialer Weiblichkeit wiederum wird in der vielleicht eindrücklichsten Szene dieser *Faust*-Produktion mit der Erinnerung an die

50 Vgl. den 5. Akt des zweiten Teils von Goethes *Faust*. Vgl. zur Kolonialreferenz auch Sebastian Kaiser, »Wozu die ganze Rackerei«, in: *Wie man ein Arschloch wird. Kapitalismus und Kolonisierung*, hg. v. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, Alexander 2017, S. 65–74; Michael Jaeger, *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2011.

51 Vgl. zur *conditio nigra* Mbembe, *Kritik der schwarzen Vernunft*, S. 18; zur Schwärzung von Arbeitskraft im kolonialen Zusammenhang und deren Reduktion auf ›bare labor‹ vgl. Elizabeth Maddock Dillon, *New World Drama. The Performative Commons in the Atlantic World, 1694–1849*, Durham: Duke UP 2014, S. 134.

52 Vgl. Frantz Fanon, *Der Schleier*, Wien: Turia + Kant 2017; Gillo Pontecorvo, *Battle of Algiers*, I 1966.

53 Vgl. zu den Kolonialpostkarten entkleideter algerischer Frauen Malek Alloula, *The Colonial Harem*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1986.

Abb. 2: Kader Traoré in Frank Castorfs *Faust*, Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, 2017



Shoah verschränkt. Castorf verwendet Paul Celans ihrerseits kanonisch gewordene *Todesfuge*. Der Text korrespondiert in dieser Konstellation mit Fanon und Pontecorvo. Denn Celan hatte seine Relektüre Goethes ans Frauenhaar geknüpft – »dein goldenes Haar Margarete/dein aschenes Haar Sulamith«⁵⁴ – und so untergründig Schönes Verweis auf die nicht im Kern, sondern im Fell des Pudels potenziell verborgenen Figurationen vorwegnehmend auf Gretchen verschoben. Wie er in seiner Bremer poetologischen Rede von 1958 ausführt, ist seine Arbeit an und mit der deutschen Sprache Widerstreit gegen den Versuch der Nazis, noch die Spuren der Ermordeten auszulöschen.⁵⁵ Celan mobilisiert die durch die Genozidgeschichte »angereicherte« Sprache im Zitat des klassischen deutschen Kanons als Zeugin der Toten. In Castorfs *Faust* rappt der in Ouagadougou geborene Performer Kader Traoré »Schwarze Milch der Frühe«⁵⁶ in kreolisiertem Französisch und zitiert

54 Vgl. Paul Celan, »Todesfuge«, in ders.: *Gesammelte Werke*, hg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert unter Mitwirkung v. Rolf Bücher, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986 (Bd. 1), S. 42.

55 Paul Celan, »Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen«, in ders.: *Gesammelte Werke*, hg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert unter Mitwirkung v. Rolf Bücher, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986 (Bd. 3), S. 185-186.

56 Vgl. Paul Celan, »Todesfuge«, S. 39

als subalterne Figur Celans Gretchen-Rezeption herbei. Sein Bild aus dem Untergrund der Metro wird auf jenem Videoscreen übertragen, der als Billboard für eine Exposition Coloniale – eine Völkerschau – wirbt. Traorés an Samplingtechniken anknüpfende Übersetzung nimmt die Bremer Rede gewissermaßen auf der Höhe digitaler Bildproduktion beim Wort. Zugleich öffnet er den von Celan in der *Todesfuge* und damit in einem anderen Kontext verwendeten Begriff des Schwarzen unter dem Vorzeichen der beworbenen Menschen-Ausstellung für die Frage nach der kolonialen Vor- und dekolonialen Nachgeschichte nationalsozialistischer Vernichtung. Sein Auftritt verweist auf die komplizierten Verschränkungen von Gewalt und Gegengewalt, ebenso wie auf die quer dazu stehenden Ähnlichkeiten der auftretenden Figuren. So bringt Traoré die Wortergreifung sich verselbständigender subalternen Figuren ins Spiel, die die gesamte Inszenierung bestimmt und zugleich dezentriert.

Während nun Traoré zunächst gewissermaßen körperlos Celans Relektüre von Goethes *Faust* aufgreift und sein Bild im kolonialen Kontext eingeblendet wird, dient Hautfarbe auch in dieser Szene nicht zur figuralen Repräsentation. Man kann Traorés Einsatz vielmehr emblematisch lesen – »Exposition Colonial« erscheint so als eingedeutsches Lemma, das Videobild als Pictura, der Bühnenauftritt mit seiner allegorischen Verweiskraft in fortgesetzter Übertragung als Subscriptio. Traorés Auftritt zeigt hierbei exemplarisch, wie die Körper der Spielenden auf der Bühne jenseits ihrer Markierungen, sprechend, kreischend, sich bewegend zu ihrem Recht kommen. Seine für die Volksbühnen-Ästhetik exemplarische Bühnenpräsenz exponiert denn auch nicht einfach die äußerliche Differenz etwa zu Wuttkes Faust, sondern die Ähnlichkeit der überdreht auftretenden, leibhaftigen Körper.⁵⁷ Es ist gerade dieser Auftritt, der im Gegensatz zum Mbembe-Streit das Potential multidirektionalen Erinnerens vorführt und damit auch nicht zuletzt über Bakers parodistische Exotismuszitate aus der Zwischenkriegszeit hinausweist. Er reflektiert eine globalisierte Medienkultur, die weder unabhängig von ihrem genozidalen Gepäck noch ihren kanonisierten Männerphantasien zu denken ist, und fordert das anwesende Publikum von seinen unterschiedlichen Standorten aus gewissermaßen zum kollektiven affektiven Durcharbeiten auf.

Castorfs Inszenierung operiert so betrachtet als Gegenmodell zur zitierten Exposition Coloniale. Sie hält zwar die visuelle Ausstellungspolitik der Maschinen-

57 Zur Arbeit mit den Schauspieler*innen und deren Adressierung als autonome Künstler*innen vgl. Frank Castorf, »Nicht Realismus, sondern Realität«, in: Carl Hegemann, *Dramaturgie des Daseins. Everyday live*, hg. v. Raban Witt, Berlin: Alexander 2021, S. 151-157, hier S. 154-155. Siehe demgegenüber zu Goethes *Regeln für Schauspieler* Klaus Schwind, »Man lache nicht!«: Goethes theatrale Spielverbote. Über die schauspielerischen Unkosten des autonomen Kunstbegriffs«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* (IASL) 21.2 (1996), S. 66-112.

und Völkerschau und auch die massenkulturelle Verselbständigung kolonialer Bildwelten erinnerbar, gibt den Darstellenden aber einen kollektiven Spielraum. Zugleich weiß dieses Theater darum, dass auch seine Zeit gekommen ist. Als sich die subalternen Figuren nach sieben Stunden davon gemacht haben,⁵⁸ schreit das längst von Gretchen gepfälte, alteuropäische Faust-Mephisto-Paar in einer endlos erscheinenden Schlusszene förmlich danach, von der Bühne vertrieben zu werden: der eine als Castorf-alter-ego Goethe lallend und fähnchenschwenkend auf einem quietschenden Dreirad, der andere Statistiken keifend, als ginge es darum, die neue Ära eines Theaters der Geschäftsführer einzuleiten... Castorf nimmt hier schon die neoliberalisierte Kehrseite des gegenwärtigen Rufs nach Strukturwandel im hiesigen Theater aufs Korn.⁵⁹ Traorés Auftritt aus der Maschine aber klagt gerade in diesem Kontext umso deutlicher das szenische Potential des hiesigen Theaters ein – eines Ensembletheaters, das nicht zuletzt im Wissen um die globale, visuelle Dimension deutscher Geschichte mehr kann als die Spielenden darauf zu reduzieren, ihre Haut zu Markt zu tragen und wie Repräsent*innen überkommener Markierungen ins jeweils abgezielte Bild gesetzt zu werden.

58 Vgl. zum hier aufgerufenen Diskurs politischer Entzugspraktiken Fred Moten u. David Harney, *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*, London: Minor Compositions 2016; Isabel Lorey, *Figuren des Immunen. Elemente einer politischen Theorie*, Zürich u. Berlin: Diaphanes 2011.

59 Vgl. etwa den populären Ruf nach Managementtrainings für Intendant*innen als Mittel gegen Machtmissbrauch im Theater von Thomas Schmidt, *Macht und Struktur im Theater. Asymmetrien der Macht*, Wiesbaden: Springer 2019.

