

# Theaterwissenschaft und Postkolonialismus

## Ein fachgeschichtlicher und persönlicher Rückblick

---

*Christopher B. Balme*

Als ich Ende der 1980er Jahre mit der Arbeit an meiner Habilitationsschrift begonnen hatte, spielte in der Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum weder postkoloniale Theorie noch deren Gegenstände eine Rolle (Balme 1995). Die deutsche Theaterwissenschaft, die damals wie heute ein recht kleines Fach war, richtete ihren Blick vornehmlich auf die Theaterkulturen Europas und gelegentlich der USA. Als einsame Insel ragte die Monografie des Ostberliner Theaterwissenschaftlers Joachim Fiebach, *Die Toten als die Macht der Lebenden: zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika* (1986), heraus, der längere Forschungsaufenthalte in Nigeria und Tansania vorweisen konnte. Sie bleibt bis heute einzigartig in der geschichtlichen Tiefe und theatertheoretischen Auseinandersetzung, die sowohl afrikanische Forschungsliteratur als auch die damals neueste Performancetheorie von Richard Schechner und Victor Turner einbezog. Aber ohne einen Forschungskontext (das Buch wurde nie ins Englische oder Französische übersetzt) blieb es weitgehend ohne Widerhall.

Die Theaterwissenschaft, das muss man ihr zugutehalten, war nicht national kulturell fixiert, sondern immer international ausgerichtet. Sie bewegte sich jedoch in einem bestimmten kulturellen und geschichtlichen Rahmen sowie innerhalb von Kanonisierungsprozessen, die die postkoloniale Sphäre fast zwangsläufig marginalisierten. Die Theaterwissenschaft hatte es damals mit einem anderen Postphänomen zu tun, nämlich der Postmoderne, was auch immer man damals darunter verstand: im Wesentlichen Robert Wilson, Heiner Müller und einige Vertreter der New Yorker Avantgarde.

Meine eigene Forschungsarbeit entstand in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre, zunächst im Kontext der Anglistik und der sogenannten neueren englischsprachigen Literaturen (vormals Commonwealth-Literatur). Meine erste Stelle in Deutschland war als Lektor für englische Sprache an der Universi-

tät Würzburg. Neben der Leitung der dortigen und immer noch sehr aktiven englischen Theatergruppe wurde ich auch mit etwas Lehre betraut: Als gebürtiger Neuseeländer sollte ich die Commonwealth-Literatur in ihrer ganzen Breite abdecken (einige Texte standen nämlich auf der Lektüreliste). Diese ehrenvolle Aufgabe habe ich in Proseminaren über die Dramatik dieser Länder umfunktioniert. Gleichzeitig habe ich mich in der sich gerade formierenden Gesellschaft für neuere englischsprachige Literaturen (GNEL) engagiert und war an der Gründung des Trägervereins beteiligt. Dort habe ich auch hautnah erlebt, wie stark der Widerstand bzw. die Gleichgültigkeit innerhalb der etablierten Anglistik war und wie die wenigen Professoren, die sich für diese Literaturen interessierten, selber unter fachlicher Ausgrenzung und Marginalisierung zu leiden hatten. Inzwischen ist die postkoloniale Literatur aus der heutigen deutschsprachigen Anglistik (und auch darüber hinaus) nicht mehr wegzudenken, jedoch war diese Situation Ende der 1980er Jahre keinesfalls sehr rosig.

Als ich 1990 an die Münchner Theaterwissenschaft als Assistent wechselte, nahm ich das begonnene Projekt mit, befand mich jedoch in einem völlig anderen wissenschaftlichen Kontext. Für die Lehre waren meine Autoren und Regisseure nur bedingt geeignet, obwohl ich durchaus Kurse im Umfeld des Projekts anbieten durfte. Die Institutsleitung stand dem Projekt nach dem Motto – lass ihn mal machen – offen gegenüber. Neben dem Institutsleiter, Hans-Peter Bayerdörfer, erfuhr ich die stärkste Unterstützung von Erika Fischer-Lichte, die damals noch in Mainz war und Forschungen zum interkulturellen Theater vorantrieb. Hier war mein postkolonialer Ansatz durchaus anschlussfähig. Neben den Künstlern aus Nigeria, Südafrika, der Karibik, Australien und Neuseeland war es der theoretische Ansatz, der die ideologische Stoßrichtung vorgab. Interkulturelles Theater war in der damaligen Ausprägung relativ apolitisch. Arbeiten über die Theater in den ehemaligen Kolonien (auch in den sogenannten bikulturellen oder multikulturellen Siedlerkolonien wie Kanada, Australien und Neuseeland) konnten jedoch die politische Dimension keinesfalls ausblenden, denn sie war allen Bestrebungen in Richtung neuer Theaterformen inhärent. Die theoretischen und ideologiekritischen Grundlagen lagen schon vor: die wesentlichen Arbeiten von Edward Said (1979), Gayatri Spivak (1987) und die zentralen Aufsätze von Homi Bhabha (1985 und 1984) waren zumindest in der Literaturwissenschaft bekannt. Die grundlegende Studie von Ashcroft, Griffiths und Tiffin, *The Empire Writes Back* (1989), machte den Begriff der postkolonialen Literaturen bekannt, zumindest innerhalb der Literaturwissenschaft. Deren Definition zufolge hat man

unter Postkolonialismus nicht nur eine Beschränkung auf die Zeit nach der allgemeinen Dekolonialisierung der 1950er und 1960er Jahre verstanden, sondern vielmehr ein Zeitkontinuum, das sich von der Kolonialzeit bis in die Gegenwart erstreckt (Ashcroft et.al. 1989: 2).

In allen diesen Ansätzen waren Vorstellungen von Hybridität, Synkretismus, Fusion usw. grundlegend. Solche Begriffe sind heute so gebräuchlich, dass es schwerfällt, sich daran zu erinnern, wie sie zentrale epistemologische Glaubensprinzipien infrage stellten. Alle Begriffe beschrieben kulturelle und künstlerische Vermischungsprozesse, allerdings mit unterschiedlicher Metaphorik. Auch wenn der Begriff der Hybridität von Homi Bhabha damals bekannt war, stand er neben Synkretizität als eine Möglichkeit, solche Vermischungsprozesse theoretisch zu fassen und zu beschreiben. In Ashcroft et al. (1989) stehen die beiden Konzepte in dem Unterkapitel »Models of hybridity and syncreticity« gleichberechtigt und mehr oder weniger synonym nebeneinander. Ich tat mich schwer mit der metaphorischen Provenienz der von der Biologie herstammenden Hybridität. Zumal im deutschen Wissenschaftskontext biologische Metaphern keinen sehr ruhmreichen Stammbau aufwiesen. Überzeugender fand ich die Begriffsgeschichte von Synkretismus, der aus der Religionswissenschaft herstammt und sich in der ganzen Religionsgeschichte von der Gnostik bis zum karibischen Voodoo-Glauben zurückverfolgen lässt. Ausschlaggebend war der ideologiekritische Ansatz des Religionswissenschaftlers Carsten Colpe, der explizit wissenschaftsgeschichtliche und -kritische Perspektiven einbezog. Colpe situiert Synkretismus als Gegenbegriff zu den dominanten Strömungen innerhalb der europäischen Geisteswissenschaft. Er unternimmt eine Umwertung, um die grundsätzlich positive Konnotation des Begriffes hervorzuheben, der vor allem Toleranz und intellektuelle Kreativität voraussetze. Wohl mit Blick auf sein eigenes Fach, aber auch darüber hinaus, verweist Colpe auf eine traditionell despektierliche Anwendung des Synkretismus-Begriffes, die wiederum auf einen gewissen »Geistesaristokratismus« zurückzuführen sei:

Für ihn ist Synkretismus Zersetzung, Entartung, Verfall, ja man kann sagen, daß für solche Aristokraten der Wissenschaft der Synkretismus-Begriff [...] nur als Kategorie geschichtlichen Unrechts verwendbar ist. [...] Dieser Aristokratismus ist romantisch und hat wohl in der Romantik seine historische Wurzel (Colpe 1975:29).

Colpe, der sich auch für die links-pazifistische Deutsche Friedensunion engagierte, sah in dem Synkretismus-Begriff und dessen Aufwertung eine Mög-

lichkeit, sich mit dieser romantischen und in den 1970er Jahren immer noch vorherrschenden Tradition auseinanderzusetzen. Denn die Ablehnung des Synkretistischen fußt auf Vorstellungen von Reinheit und letztlich der Eliminierung von Andersartigkeit und Vielfältigkeit. Sei es bei den oft gewaltsamen »Flurbereinigungsprozessen« eines Nationalstaats oder der Bestimmung einer monotheistischen Religion. Ich schrieb damals, dass Colpes Kritik einhergehe »mit der Forderung nach einem Überdenken eurozentristischer geisteswissenschaftlicher Prämissen. Die Abwertung von Mischphänomenen jeglicher Art, aber vor allem solcher im kulturell-ästhetischen Bereich, nimmt in der westlichen Welt bis in die jüngste Zeit hinein eine exponierte Stellung ein« (Balme 1995:22). Vor dem Hintergrund gegenwärtiger Diskussionen über alternative Epistemologien haben Colpes Forschungen zum Synkretismusbegriff einen fast prophetischen Charakter.

## Postkoloniales und interkulturelles Theater

Der Terminus »Postkoloniales Theater«, in dem sich meine Arbeit positioniert, bezeichnet vielfältige Tendenzen im internationalen Theater nach 1945. Streng genommen handelt es sich um Dramen, die im Kontext der Entkolonialisierung der ehemaligen europäischen Territorien, vor allem der britischen und französischen, entstanden. Wenn man bedenkt, dass 1945 ein Großteil der Erdfläche noch unter direkter und indirekter Kolonialherrschaft stand, so handelt es sich beim postkolonialen Theater potenziell um vielfältige und weit verbreitete Theaterphänomene. Umstritten ist nach wie vor die zeitliche Dehnung des postkolonialen Zeitalters. Anstelle genauer Epochengrenzen – etwa die Entlassung in die Unabhängigkeit – geht man, wie oben ange deutet, von einem Zeitkontinuum aus, das in der kolonialen Vergangenheit einsetzt und bis heute fortdauert. Ebenfalls schwer definierbar ist die geokulturelle Verortung. Mit der Entstehung großer Diaspora-Kulturen in den westlichen Metropolen findet ein Rückexport postkolonialer Theaterformen statt; sie entstehen überall dort, wo die für Postkolonialismus konstitutiven Prozesse kultureller Vermischung und Reibung stattfinden.

Angesichts der schwierigen Eingrenzung der räumlichen und zeitlichen Koordinaten des Phänomens ist die Geschichte des postkolonialen Theaters umstritten. Geht man von einem bis in die Kolonialzeit zurückreichenden Zeitkontinuum aus, so muss man alle Theaterformen als postkolonial bezeichnen, die nachweislich unter dem Einfluss der Kolonialherrschaft

entstanden sind. Dazu gehörte beispielsweise das im 19. Jh. in Indien entstandene Parsi-Theater. Die in Bombay ansässigen Parsen, ein Kaufmannsstand persischen Ursprungs, erkannten das kommerzielle Potential der von den Engländern eingeführten Theaterformen. Die in der Gujarati-Sprache verfassten und mit aufwendiger Ausstattung inszenierten Stücke adaptierten bekannte mythologische Stoffe sowie Begebenheiten aus der indischen Geschichte. Auch die in den 1940er Jahren in Nigeria entstandene Yoruba Folk Opera vermischt britisches Unterhaltungstheater mit indigenen Musik- und Tanzformen, ohne jedoch einen explizit künstlerischen Anspruch zu verfolgen. Nimmt man die Nachkriegszeit des letzten Jahrhunderts als Ausgangspunkt, so entstanden postkoloniale Theaterstücke mit einem ästhetisch-programmatischen Anspruch erst Ende der 1950er und verstärkt in den 1960er Jahren. Schwerpunkte sind Indien, Westafrika und die Karibik. Eine in der Kolonialzeit ausgebildete Generation von Dramatikern und Theaterregisseuren stellte den britischen Literatur- und Theaterkanon infrage, indem sie in eigenen Stücken ihre kulturelle Herkunft nicht nur thematisierte, sondern die damit zusammenhängenden Darstellungsformen (Tänze, Lieder, Rituale) einbezog. Zu den führenden Exponenten dieser (ersten) Generation gehören der Nigerianer Wole Soyinka, die karibischen Lyriker und Dramatiker Derek Walcott und Aimé Césaire sowie der indische Dramatiker Girish Karnad. Ihre wichtigsten Stücke und Inszenierungen entstanden überwiegend erst nach der Unabhängigkeit ihrer jeweiligen Länder und wurden vom Optimismus dieser Periode maßgeblich getragen. Das große Thema der politischen Identitätsfindung in äußerst heterogenen, von den ehemaligen Kolonialherren oft willkürlich geschaffenen politischen Gebilden erhielt im Theater (aber auch in der Literatur und bildenden Kunst) ein kulturelles Pendant. Erst in den 1970er und verstärkt in den 1980er Jahren entwickelten sich analoge Tendenzen in den so genannten Siedlerkolonien wie Australien, Neuseeland, Kanada und Südafrika. International bekannt wurde das politisch engagierte Theater aus den südafrikanischen Townships, das die letzten Jahre des Apartheid-Regimes mit einer Mischung aus Musik, politischem Kabarett und autochthonen Darstellungsformen dokumentierte.

Angesichts der geokulturellen Vielfalt des Phänomens ist es schwierig, klare Tendenzen zu identifizieren. Neben meiner eigenen Arbeit erschienen fast gleichzeitig zwei andere Studien, die um das gleiche Forschungsfeld kreisten: Helen Gilbert und Joanne Tompkins *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics* (1996) und Brian Crow und Chris Banfield *An Introduction to Post-Colonial Theatre* (1996). Betrachtet man diese Studien zusammen, so

waren folgende thematische und formale Schwerpunkte des postkolonialen Theaters bis Anfang der 1990er Jahre auszumachen: (1) Eine Auseinandersetzung mit dem europäischen Theaterkanon im Sinne einer Re-Lektüre. Bevorzugte Texte sind Shakespeares *Sturm* und *Othello*, die einen offensichtlichen ›kolonialen‹ Horizont aufweisen, aber auch antike Dramen wie *Medea* oder *Die Bakchen*. (2) Auf formaler Ebene finden sich häufig Versuche, indigene Rituale, Zeremonien oder Feste wie Karneval in Theateraufführungen zu integrieren. Diese Strategie dient einerseits dem Nachweis eigener Theatertraditionen, führt andererseits zu einer Intensivierung nonverbaler Ausdrucksmittel. (3) Raumexperimente dienen dazu, sowohl indigene raumsemantische Vorstellungen als ›theatergerecht‹ zu etablieren (Gegendiskurs zur Wohnzimmer-Dramatik des europäischen Realismus) als auch alternative Historiografien zu implementieren, denn in vielen indigenen Kulturen sind Raum- und Geschichtsvorstellungen untrennbar miteinander verbunden. (4) Ein zentrales Thema und Ausdrucksmittel des postkolonialen Theaters ist die Sprache. Postkoloniale Stücke setzen auf vielfältige Weise Zwei- und Mehrsprachigkeit einschließlich Kreolisierungen ein. Diese Strategie dient nicht nur dazu, einen soziokulturellen ›Zustand‹ mimetisch abzubilden, sondern funktioniert in der Aufführungssituation je nach Zusammensetzung des Publikums als Ein- und Ausgrenzungsmechanismus. Auch die Traditionen autochthoner Mündlichkeit (Geschichtenerzählen) finden häufig Verwendung. (5) Der Körper wird auf vielfältige Weise in postkolonialen Stücken und Aufführungen thematisiert und inszeniert. Mal geht es um Gegenentwürfe zu kolonialen Konstruktionen des indigenen Körpers, mal werden kulturspezifische Körperinszenierungen bewusst traditionalistisch eingesetzt: Der bemalte, tätowierte oder maskierte Körper steht oder tanzt neben komplexen metaphorischen und intertextuellen Gestaltungen. Häufig finden sich Verbindungen mit geschlechtsspezifischen Fragen, da es im postkolonialen Theater zunehmend nicht nur um die binäre Differenzkategorie westlich-indigen geht, sondern auch die Kategorie des Indigenen eine Binnendifferenzierung und Befragung im Sinne der Gendertheorie erfährt.

Mit dem Begriff »Interkulturelles Theater« identifiziert die Theaterwissenschaft in erster Linie eine Tendenz im westlichen Theater, sich mit außereuropäischen Theatertraditionen auseinanderzusetzen und sich von ihnen befruchten zu lassen. Dabei lassen sich mehrere Varianten feststellen. Um 1900 wurden fernöstliche, in erster Linie japanische Theaterformen von der Theateravantgarde begeistert aufgenommen. Die Extremstilisierung der klassischen Theatergenres wie Nô, Kabuki, Peking-Oper oder Kathakali be-

geisterte Theaterreformer wie Max Reinhardt, Adolphe Appia, Jacques Co- peau, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, um nur die bekanntesten zu nennen. Die damit gewonnenen Impulse beeinflussten Dramatik, Regie, Szenogra- phie und Schauspielkunst. Generell kann man sagen, dass die für den euro- päischen Zuschauer kaum verständlichen Konventionen und Symbolsprachen solcher Theaterformen mit einer westlichen Suche nach Abstraktion und se- mantischer Dissonanz übereinstimmten. Auf jeden Fall wurde ein Gegenmo- dell zum realistischen Theater gefunden, das darüber hinaus noch ein spiri- tuelles Theaterverständnis, eine Dimension, die dem westlichen Theater ab- handengekommen war, aufwies.

Eine zweite wichtige Phase des interkulturellen Theaters findet in den 1980er Jahren statt und ist vor allem mit den Namen Peter Brook und Ariane Mnouchkine verbunden. Seit 1970 arbeitet der englische Regisseur in Pa- ris mit einer internationalen Truppe zusammen, um die Möglichkeiten ei- ner theatralen »Universalsprache« zu erkunden. Fand die erste Phase die- ser Erkundung in Form eines mehr oder weniger geschlossenen Versuchs- labors statt, stand die zweite im Zeichen groß angelegter Inszenierungen. Diese zweite Phase kulminierte 1985 in der legendären Bearbeitung des indi- schen Mahabharata-Epos mit internationaler Besetzung. Bei aller berechtig- ter Kritik an dieser durchaus kontrovers aufgenommenen Inszenierung (der Vorwurf des Imperialismus und Exotismus wurde bald erhoben), dokumen- tierte sie doch eine lang andauernde Auseinandersetzung mit außereuropäi- schen Denk- und Aufführungstraditionen. Anfang der 1980er Jahre begann Ariane Mnouchkine ihre bis heute andauernde Beschäftigung mit außereuro- päischen Theatertraditionen. Seit dem Shakespeare-Zyklus (1981-1984) kommt kaum eine Inszenierung von Mnouchkine formal wie inhaltlich ohne »fremd- kulturelle« Einflüsse aus. Sie setzte sich mit indischer und kambodschan- ischer Geschichte auseinander (*Indiade*, *Shanouk*), dramatisierte in *Trommeln auf dem Deich* ein chinesisches Märchen mit den Mitteln des Bunraku und griff in dem mehrstündigen Epos *Le dernier caravansérai* (2002) das Thema der Asylbewerber und Flüchtlinge auf.

Eine zweite Variante des interkulturellen Theaters findet sich in der Aus- einandersetzung außereuropäischer Regisseure mit der westlichen Theater- tradition, die sie häufig dann mit den eigenen klassischen Formen verbinden. Mit den gefeierten Klassiker-Inszenierungen von Tadashi Suzuki und Yukio Ninagawa oder den Experimenten des Singaporeans Ong Keng Sen mit ei- ner panasiatischen Theaterästhetik verlief Interkulturalität auch in die ande-

re Richtung. Das europäische Theatererbe erfährt in solchen Inszenierungen völlig überraschende Neudeutungen.

In den ersten Bestandsaufnahmen des interkulturellen Theaters Anfang der 1990er Jahre glänzt das deutsche Theater durch Abwesenheit (vgl. Fischer-Lichte et.al. 1990 und Pavis 1992). Dabei wäre hier durchaus ein beispielgebendes Unternehmen auf der Ebene der Stadt- und Staatstheater zu nennen gewesen: das 1980 von Roberto Ciulli und Helmut Schäfer gegründete Theater an der Ruhr hat eine kontinuierliche thematische wie theaterästhetische Auseinandersetzung mit der kulturellen Alterität der BRD vorzuweisen (Tinius/Ciulli 2020). Das Theater an der Ruhr hat sich von Anfang an der Förderung von und Verständigung zwischen kulturellen Gruppen verpflichtet. Dabei spielen vor allem Begegnungen und beidseitiger Austausch mit Künstlern aus dem ehemaligen Jugoslawien, Polen, der Russischen Föderation, der Türkei und neuerdings dem Iran eine zentrale Rolle. Das Theater an der Ruhr blieb jedoch die sprichwörtliche Ausnahme, die die Regel bestätigt.<sup>1</sup>

## Postkoloniale Ansätze

Ich veröffentlichte die deutschsprachige Fassung meiner Habilitationsschrift in der theaterwissenschaftlichen Reihe *Theatron*. Man kann nicht behaupten, dass die Arbeit wie eine Bombe einschlug. Ich kann mich nicht einmal erinnern, dass sie rezensiert wurde. Als die *Theatron*-Reihe, die ich ab 2006 heraus gab, 2012 eingestellt wurde, schickte mir der De Gruyter Verlag, der den Niemeyer Verlag 2009 übernommen hatte, eine Aufstellung über die einzelnen Bände. Von allen Bänden hat sich *Das Theater im postkolonialen Zeitalter* mit am schlechtesten verkauft, ein zuverlässiges Indiz für das Desinteresse am postkolonialen Theater innerhalb der deutschsprachigen Theaterwissenschaft in den 1990er Jahren. Es entbehrt daher nicht einer gewissen Ironie, als ich 2018 von einer neuen Lektorin des gleichen Verlags kontaktiert wurde

---

<sup>1</sup> Eine völlige Neubewertung und -orientierung des interkulturellen Theaters fand unter dem Begriff »Verflechtungen«, besser bekannt als »interweaving«, im Rahmen des internationalen Forschungskollegs an der FU Berlin statt. Vgl. Fischer-Lichte 2010, 293-94.

mit dem Wunsch, über eine Reihe zum Thema postkoloniale Studien nachzudenken...<sup>2</sup>

Die 1990er und die frühen 2000er Jahre waren sicherlich nicht sonderlich ergiebig für einen neuen Ansatz. Die deutschsprachige Theaterwissenschaft ist im Wesentlichen eine Gegenwartswissenschaft, die sich an den Entwicklungen der aktuellen Theaterkultur orientiert. In den Jahren nach der Wiedervereinigung und im Zeichen neuer Strömungen, die am Ende des Jahrzehnts von Hans Thies Lehmann als »postdramatisches Theater« (1999) beschrieben wurden, war unter den verschiedenen Post-Phänomenen kaum Platz für Postkolonialismus, zumal das Bewusstsein in Deutschland und darüber hinaus in den neuen osteuropäischen Ländern recht unterentwickelt war. Das erlebte ich immer wieder, wenn ich über diese Gegenstände sprach. Unvergesslich bleibt ein ansonsten recht informativer Workshop über das polnische Theater, das 1994 der damalige Lehrstuhlinhaber Hans-Peter Bayerdörfer zusammen mit Theaterwissenschaftlern aus Polen organisierte. Ich referierte über die produktive Rezeption von Grotowski im Township-Theater Südafrikas. Der Grundtenor der polnischen Kollegen war: was haben diese »Afrikaner« mit dem »Heiligen« Grotowski zu tun?

Noch eklatanter war eine Erfahrung, die ich mit der Oper machte. Ich schrieb gelegentlich Beiträge für die Programmhefte der Bayerischen Staatsoper. Anlässlich einer Neuinszenierung von Verdis *Aida* versuchte ich den Ansatz von Edward Said aus seinem Buch *Culture and Imperialism* (1993) weiterzuentwickeln. Das Buch enthält eine groß angelegte Studie über Verdis Oper auf der Grundlage von Saids Ansatz zum »contrapuntal reading«, wo er die Verstrickungen angeblich »unbescholtener« Produkte des europäischen Geistes – Jane Austin zum Beispiel – mit Kolonialismus und Imperialismus herausarbeitet. Ausgangspunkt meiner Lektüre von *Aida* war eine Kritik des berühmten Opern- und Musikkritikers Eduard Hanslick, der sich anlässlich der deutschen Erstaufführung mit einem Werk recht schwertat, das von Äthiopiern und Ägyptern handelte und daher kaum Identifikationsangebote für europäische Zuschauer bereithielt:

Wir fühlen uns unter lauter braun und schwarz geschminkten Menschen nicht recht unter unseres gleichen. Mag man das eine Äußerlichkeit nennen, immerhin, aber sie erkältet die Sympathien des Zuschauers für die Ideale

---

2 Ich brachte vier Jahre später eine erweiterte englischsprachige Fassung heraus, die eine nachhaltigere Rezeption erfuhr: Balme, 1999.

des Stücks. ... Aber lauter braune Sänger auf der Bühne! Dazu diese hässlichen hüpfenden Mohren und die mit widerwärtiger Costümtreue gefärbten, frisierten und geputzten Tänzerinnen! In der Oper, diesem privilegierten Asyl des schönen Scheines, ist uns die ethnografische Gewissenhaftigkeit nicht wertvoll genug, um auf alle Schönheit zu verzichten (Hanslick 1875:249).

Dieses Zitat ist eine wahre Fundgrube für eine postkoloniale Lektüre, da er in komprimierter Form das aufkeimende Rassendenken zum Ausdruck bringt. Dass die Oper in den 1990er Jahren immer noch als »privilegiertes Asyl des schönen Scheins« gehütet wurde, bekam ich bald zu spüren.

Ich wählte den Satz »unter lauter braun und schwarz geschminkten Menschen« als Titel meines Beitrags, der allerdings vom Chefdramatursen entfernt wurde. Er änderte auch den Titel um in: »Wie das Europa des 19. Jahrhunderts den Orient mißverstand oder: Verdis *Aida* im Zeichen des Orientalismus.« Auch das »anstößige« Zitat wurde entfernt, sodass am Ende wenig vom postkolonialen Ansatz übrigblieb. So endete (vorerst) die Zusammenarbeit mit der Bayerischen Staatsoper. Allerdings erhielt ich einige Jahre später mit einer neuen Chefdramaturgin (!) den Auftrag einen Aufsatz über Mozarts *Entführung aus dem Serail* zu schreiben, wo ich erneut den Orientalismus-Ansatz von Said unter das Opernvolk brachte. Als Zeichen der Zeit, im Sinne »the times are changing«, werte ich die Tatsache, dass dieser Aufsatz etwas später in einem anderen Programmheft nachgedruckt wurde.

## Von Postkolonialität zur Multikulturalität und zurück

Der diskursive Kontext für postkoloniale Ansätze änderte sich langsam um die Jahrtausendwende. Ein postkolonialer Ansatz hat sich als Theorie und Methode parallel zu anderen differenztheoretischen Ansätzen herausgebildet (Gendertheorie, Queer Theory usw.). Das heißt, er schärfe den Blick vor allem für kulturelle Differenzen und Traditionen, die in (post)kolonialen Gesellschaften offensichtlich waren, aber zunehmend in westlichen Gesellschaften, deren Verinnerlichung und Durchsetzung von Nationalismus zwangsläufig Flurbereinigungsprozesse nach sich zogen, damit die Identität im Sinne der Homogenität eines Nationalstaats funktionieren konnte. Da die koloniale Vergangenheit Deutschlands noch »vergessen« war, gab es kaum theaterwissenschaftliche Forschung zu diesem Thema. Katrin Siegs Studie *Ethnic Drag*

(2002) kombinierte Perspektiven aus Genderforschung und postcolonial studies, um beispielsweise die deutsche Faszination mit Karl May, dem Wilden Westen und vor allem »Indianern« als Szene der Verschiebung im psychoanalytischen Sinne zu bezeichnen, wo Rasse und Ethnizität als verschiedene Formen der Maskerade wiederkehren (Sieg 2002). Meine eigene Studie über Theatralität und interkulturelle Begegnungen im pazifischen Raum seit dem 18. Jahrhundert geht von bestimmten Theoremen und Themen der postkolonialen Theorie aus, insbesondere Mimikry (Homo Bhabha), Völkerschauen und kolonialer Zeremonien. Letztere wurden anhand der deutschen Kolonie West-Samoa untersucht (Balme 2007).

Mit der rot-grünen Regierung endete 1998 die »bleierne Zeit« der Kohl-Regierung, die konsequent die Parole herausgab, Deutschland sei kein Einwanderungsland, während seit Mitte der 1980er Jahre Hunderttausende von Spätaussiedlern heim ins Reich geholt wurden. In fast Trumpscher oder Orwellscher Manier wurden offensichtliche Tatsachen diskursiv ignoriert und verdreht. Mit der neuen Regierung gab es ernsthafte Bemühungen, die doppelte Staatsangehörigkeit einzuführen und somit den kulturellen Gegebenheiten von Millionen von Einwanderern (auch ich gehörte dazu) Rechnung zu tragen. Die politische Debatte drehte sich um den Begriff der Multikulturalität, der in der politischen Zusitzung als »Multikulti« verunglimpft wurde. In Deutschland wurde der Begriff fast ausschließlich in der pejorativen Verkürzung verwendet. Ich kannte den Begriff aus Australien und Kanada, Länder, die sich beide affirmativ als multikulturelle Einwanderungsländer bezeichneten und diesen Tatbestand mit zahlreichen Maßnahmen begleiteten, um das Leben für Einwanderer zu erleichtern.<sup>3</sup> In Deutschland konnte ich nirgendwo eine vergleichbare konkrete multikulturelle Politik (außer vielleicht in manchen Kommunen) ausmachen. Die Grenzen einer solchen Politik wurden auch bald sichtbar, als die CDU mit einer aggressiven ausländerfeindlichen Politik mit Parolen wie »Kinder statt Inder« oder einer von Roland Koch im faktischen Schulterschluss mit der NPD angeführten Unterschriftenaktion gegen die Reform des deutschen Staatsbürgerschaftsrechts Landtagswahlen gewann.

---

3 Die verhältnismäßig gut organisierte und offene »multikulturelle« Einwanderungspolitik Australiens bezog sich auf legale Einwanderer. Sie steht im krassen Kontrast zur menschenverachtenden Flüchtlingspolitik der 2000er Jahre, die Geflüchtete in Internierungslager festhielt. Zur theatralen Reflexion dieser Politik vgl. Jeffers 2012; Gilbert und Lo 2007. Vgl. auch Dogramaci 2020.

In einem Punkt bestand um 2000 ungewöhnlicher Konsens und Einmütigkeit bei der deutschen Politik und Theaterkultur: in ihrer beinahe flächendeckenden Ablehnung bzw. Nichtbeachtung kultureller Alterität. Während die deutsche Politik circa vierzig Jahre brauchte, um zu der Erkenntnis zu gelangen, dass Deutschland ein Zu- und kein Einwanderungsland ist, um dann schließlich 2005 ein *Zuwanderungsbegrenzungsgesetz* zu verabschieden, hat das etablierte deutsche Theatersystem »fremdkulturelle« Einflüsse mit der gleichen Rigorosität aus ästhetischen Gründen weitestgehend ausgeschlossen. So gesehen, war es schwierig, sich mit Postkolonialismus im Kontext der deutschen Theaterkultur zu beschäftigen, da sich die einschlägigen Beispiele an den Fingern einer Hand abzählen ließen. Ich will nicht behaupten, dass die Gründe die gleichen sind, jedoch lassen sich gewisse Parallelen kaum übersehen. Die politisch-kulturell motivierte Xenophobie der deutschen Politikerkaste traf auf eine analoge, ästhetisch begründete Gleichgültigkeit des deutschen Theaterestablishments.

Politische und ästhetische Diskurse standen der multikulturellen Wirklichkeit des größten Einwanderungslandes Europas entweder gleichgültig oder hilflos gegenüber. In dieser Leerstelle ließen sich postkoloniale Theorien und Perspektiven, die längst das Phänomen der Diaspora-Gesellschaften integriert hatten, auf das noch recht junge Phänomen der (Post)Migrantendramatik bzw. -theater anwenden. In den letzten Jahren ist diese Entwicklung immer stärker in den Blick der Forschung gerückt, nicht zuletzt weil die deutsch-türkische und zunehmend die deutsch-arabische Bevölkerung rein quantitativ ein wichtiger kultureller Faktor geworden ist. Auch wenn sich die Migrationserfahrung der Türken in Deutschland nicht als postkoloniales Phänomen im engeren Sinne bezeichnen lässt, so erfüllen die hier untersuchten Dynamiken eine Reihe von Kriterien, die man in postkolonialer Literatur klassischer Art identifiziert hat: *hybride Identitätsbildung, Mimikry, writing back, Destabilisierung von Grenzen*, um nur einige zu nennen.

In der jüngeren Diskussion wird auch in diesem Zusammenhang seltener von Multi- als von Transkulturalität gesprochen, weil dieser Begriff am ehesten den einschlägigen Phänomenen gerecht wird. Es geht hier vor allem um eine dynamischere, der Prozessualität der Migration entsprechende Sichtweise. Die Fokussierung auf Migration als ästhetisches Phänomen markiert eine verhältnismäßig neue Entwicklung in den Geisteswissenschaften, die dieses Feld bisher den empirischen Sozialwissenschaften überlassen.

Zu nennen wäre in diesem Zusammenhang das »frühe« Drama der Autorin Emine Sevgi Özdamar, *Karagöz in Alamania* (1982, UA 1986), das – abgesehen von der Uraufführung am Frankfurter Schauspielhaus – bisher keine nennenswerte Bühnenrezeption erfahren hat, aber umso interessanter ist, da es hinsichtlich der grotesken Elemente, der intertextuellen Anspielungen und vor allem in seiner formalen Anlehnung an das türkische Schattentheater ein Paradebeispiel für synkretisches Theater postkolonialer Provenienz darstellt.

Eine dominante Rolle spielte der deutsch-türkische Autor Feridun Zaimoglu. Mit seinem Text *Kanak Sprak: 24 Misstöne vom Rande der Gesellschaft* (1995) schuf er praktisch im Alleingang eine neue Sprache für das, was zunächst »Gastarbeiter-« und später »Migrantenliteratur« genannt wurde. Mit seinen hybriden, zwischen Interview und freier Nachdichtung oszillierenden, vor keiner Obszönität zurückstehenden Texten etablierte er, auch für das Theater, eine neue Textsorte, die sich nur durch die postkoloniale Theorie erschließen ließe. Zumindest ist er der nach wie vor am meisten untersuchte und gespielte deutsch-türkische Autor. Dass er auch regelmäßig für das Theater (im Verbund mit Günther Senkel) schreibt – zu seinen Bühnenwerken gehören Klassiker-Bearbeitungen wie *Othello* und *Nathan Messias* sowie seine Interview-Texte wie *Kanak Sprak*, *Schwarze Jungfrauen* oder *Schattenstimmen* – dokumentiert ein neues Stadium in der deutschsprachigen interkulturellen Dramatik. Auffallendstes Stilmerkmal seiner Bühnentexte ist die »Relexifizierung« türkischer Sprachelemente ins Deutsche, was ein für postkoloniale Dramatik typisches Verfahren beschreibt, womit grammatischen Strukturen, Sprichwörter oder andere Ausdrücke in eine meistens europäische Zielsprache übersetzt werden. Darunter bildet sich eine Art Palimpsest, das unter der Oberfläche der Zielsprache immer bemerkbar ist und gewisse Irritationen auslöst.<sup>4</sup>

Obwohl die BRD inzwischen zahlreiche ethnische Minderheiten beherbergte – von »alten« europäischen Gastarbeitern (Griechen, Italiener, Portugiesen) über diverse Gruppen aus dem ehemaligen Jugoslawien bis hin zu »Volksdeutschen« zum Teil jüdischen Glaubens aus den GUS-Ländern – blieb die türkischstämmige Bevölkerung mit ca. 2,1 Millionen numerisch und kulturell die auffälligste Subkultur. Junge Deutsch-Türken – meistens in der dritten Generation und dank des auf dem Prinzip des *jus sanguinis* basierenden deutschen Staatsbürgerschafts in der Mehrzahl immer noch

---

4 Zum Begriff der Relexifizierung vgl. Chantal Zabus 1991 und im Bereich der Dramatik vgl. Balme, 1995, 116-125.

türkische Staatsbürger – machten sich in verschiedenen kulturellen Bereichen bemerkbar: Literatur, Pop-Musik und Film (Fatih Akins preisgekrönter Film *Gegen die Wand* zeigte, dass Einwanderergeschichten noch erhebliches Film-Kunst-Potential in sich bargen). Auch das Fernsehen entdeckte den ›Türkenfaktor‹ und versuchte vom *Tatort* bis zur ARD-Jugendserie *Türkisch für Anfänger* ihm Rechnung zu tragen. Wohl am erfolgreichsten wurden deutsch-türkische Künstler in der so genannten Kleinkunst-Szene (El Hissy 2012), die eine Reihe überregional bekannter Kabarettisten und Komiker hervorgebracht hat. Sinasi Dikmen, Muhsin Omurca, Bülent Ceylan, Serdar Somuncu und nicht zuletzt Django Asül haben mit ihrer sozialkritischen Sicht auf ihre Heimat »Almanya« reüssiert und sich über die Jahre treue Theater- und Fernsehpublika aufgebaut. Am weitesten gebracht hat es wohl der gebürtige Niederbayer und bis 2011 türkische Staatsbürger Django Asül (mit bürgerlichem Namen Ugur Bagislayici), der 2007 in der Rolle des Bruder Barnabas beim Starkbieranstich auf dem Nockherberg der versammelten bayerischen (und Berliner) Polit-Prominenz die Leviten lesen durfte. Die Fastenrede fiel so ungewohnt heftig aus (»Der Söder ist für Sie Herr Stoiber wie Malaria – den kriegen Sie nie mehr los«), dass ein einflussreicher CSU-Politiker und Sprecher eines bekannten »Elite-Stammtisches« öffentlich die Absetzung Django Asüls forderte: »Wir sind unisono der Meinung, dass es nicht passend ist, wenn ein Türke die bayerischen Politiker derbleckt... Diese bayerische Traditionsvoranstaltung sollte in bayerischer Hand bleiben«.<sup>5</sup> So erfolgreich kann multikulturelle Kleinkunst sein, auch wenn in der Fastenrede typisch »türkische« Themen nicht vorkamen. Es blieb Django Asüls einziger Auftritt als Bruder Barnabas...

## Ästhetische Wertungen zwischen Metapher und Metonymie

Zur gleichen Zeit sah es in der Großkunst-Szene immer noch wie ein Elite-Stammtisch aus. Das etablierte Theater blieb fest in deutscher Hand. Erscheinungen wie Feridun Zaimoglu, der zunächst mit *Kanak Sprak* und dann mit Klassiker-Bearbeitungen in Zusammenarbeit mit Günther Senkel sich immerhin eine gewisse Position erarbeitet hatte, blieben Ausnahmen. In dieser Zeit versuchte ich mit Hilfe der sprachlichen Figuren »Metapher« und »Metonymie ästhetische Grundmuster herauszuarbeiten, um den Widerstand der

5 Süddeutsche Zeitung vom 16.3.2007.

Theater und noch mehr der Kritiker zu verstehen. Es war offensichtlich, dass im Bereich der ästhetischen Repräsentation etwas nicht in Ordnung war. Die Widerstände seitens der Politik gegen Einwanderung und Migration fanden ihre Analogie in den Normen der Theaterästhetik.

Metapher und Metonymie sind beides Tropen der Repräsentation, wobei die Metapher eine ästhetische privilegierte Stellung innehat. Metaphern erfüllen sprachlich die verschiedensten Funktionen von der Benennung alltäglicher Dinge – »Tischbein«, oder »Salonlöwe« – bis hin zu den kühnsten dichterischen Erfindungen. Durch den Vergleich zweier unterschiedlicher Bereiche, die aber zueinander normalerweise in einer Ähnlichkeitsbeziehung stehen, erzeugt eine Metapher neue und oft ungewöhnliche Bedeutungen. Aus diesem Grund gilt die Metapher als die komplexeste und ästhetisch wertvollste unter den sprachlichen Tropen. Es hat sich auch eine entsprechend ausdifferenzierte Theoriebildung und wissenschaftliche Auseinandersetzung um die Metapher etabliert.<sup>6</sup>

Metonymie dagegen tut sich schwer, überhaupt als ästhetisch legitime Figur anerkannt zu werden.<sup>7</sup> Metonymie und ihre besondere Untergattung Synecdoche gehen immer von einer realen Beziehung zwischen Wort und Substitution aus. Am häufigsten sind *pars pro toto*-Beziehungen gebräuchlich, wo ein Teil für das Ganze steht oder umgekehrt. Wenn wir vom »Weißen Haus« oder »Washington« sprechen und die amerikanische Politik meinen, so ist dieses Bild keinesfalls willkürlich gewählt, sondern es steht in einem ursächlich-räumlichen Zusammenhang mit der Bedeutung. Bereits in der Alltagssprache etabliert sich eine Dichotomie zwischen der Realitätsbezogenheit der Metonymie und der Künstlichkeit bzw. Kunsthaftigkeit der Metapher.

Repräsentation im Theater verfolgt beide Strategien und verwendet Metaphern wie Metonymien auf sprachlicher und visueller Ebene. Sie präferiert

---

6 Die Forschungsliteratur zur Metapher ist zwar unüberschaubar, lässt sich aber in die drei traditionellen Bereiche Linguistik, Literaturwissenschaft und allgemeine Ästhetik gliedern. Allein im Jahr 1998 erschienen drei substantielle Untersuchungen, die die ungebrochene Faszination mit der Metapher als ästhetischem Problem dokumentieren: Haverkamp 1998; Otto 1998; Müller-Richter et.al. 1998. Zunehmend wird die Metapher jedoch als Bestandteil menschlicher Kognition untersucht: vgl. Lakoff und Johnson 1980. Zur Anwendung und Rehabilitierung der Metapher als Mittel kulturwissenschaftlicher Analyse vgl. Bal 1994:32-47.

7 Vgl. hier den Lexikonartikel von Melville 1998: 224-228. Der Verfasser fragt sogar, »why it seems appropriate as an entry in an encyclopedia of aesthetics« Melville 225.

jedoch, je nach ästhetischer bzw. ideologischer Ausrichtung, entweder metaphorische oder metonymische Darstellungsformen. Realistisches Theater, das in Deutschland damals den Status einer gefährdeten, wenn nicht gar gänzlich ausgestorbenen Spezies genoss, ist tendenziell metonymisch ausgerichtet. Wenn Ibsens Nora ihre Familie verlässt, so ist sie einerseits dank Ibsens Charakterisierungstechniken ein einzigartiges Individuum, andererseits steht sie für alle Frauen bzw. für eine bestimmte Kategorie bürgerlicher Frauen. Die durchschlagende Wirkung dieses Stücks im ausgehenden 19. Jahrhundert speiste sich aus der metonymischen Übertragbarkeit dieser Figur auf komplexere gesellschaftliche Zustände. Dass Ibsens »realistische« Dramen auch ausgeprägte metaphorisch-symbolische Elemente aufweisen, ändert nichts an der Tatsache, dass für die damalige Rezeption die Metonymisierung ausschlaggebend für den Skandalerfolg war. Es wäre allerdings eine Vereinfachung, wollte man Metonymie mit dem Realismus gleichsetzen und es dabei belassen. Metonymische Darstellungsmodalitäten stehen nämlich in unmittelbarer Verbindung zu Strategien kolonialer und neo-kolonialer Repräsentation.

Bezeichnend für die damalige Schwierigkeit des deutschen Mainstream-Theaters, sich mit inter- oder multikulturellen Themen oder gar mit außereuropäischen Ästhetiken auseinanderzusetzen, war die Karriere des jungen Kreuzberger Filmemachers Neco Çelik. Als Underground Filmemacher bekannt geworden (*Alltag, Urban Guerillas*), wurde Çelik auch im Theater schnell zum Geheimtipp. Das vielfach nachgespielte Stück *Schwarze Jungfrauen* von Zaimoglu/Senkel wurde in seiner Inszenierung für das HAU 3 sogar in der Kritikerumfrage von *Theater heute* als bestes deutschsprachiges Stück genannt. Weniger Glück hatte das gleiche Team mit seiner ins Kreuzberger Milieu übersetzten Inszenierung von *Romeo und Julia* am Hebbel-Theater, die 2007 zur Aufführung kam. Der von Peter Laudenbach in der *SZ* verfasste Verriss brachte einige grundsätzliche Probleme (wohl unbewusst) auf den Punkt. Laudenbach führt beinahe alle Negativvorurteile, die das deutsche Theaterkritiker-Vokabular aufzubieten hatte, ins Feld, um der Inszenierung den Garaus zu machen: Die Inszenierung gleiche einem »Kreuzberger Bauerntheater«, sie sei »Komödienstadl mit Migrationshintergrund« mit der »Übersichtlichkeit einer Vorabendserie«; oder, mit ausdrücklicher Entschuldigung beim Grips-Theater: »hier ist der Spike Lee von Kreuzberg zum Volker Ludwig-Imitator aus dem zweiten Hinterhof geschrumpft«. Obwohl Laudenbach der Inszenierung eine gewisse »naive amateurhafte Unschuld« attestiert, die einem »jedem Jugendzentrum zur Ehre gereichen« würde, bleibe sie auch hier stehen:

»Versehen mit der Behauptung, hier handele es sich um Theaterkunst, wirkt sie peinlich« (Laudenbach 2007:14). Letzter Kritikpunkt ist für unsere Fragestellung der entscheidende. Zunächst ist es eher unwahrscheinlich, dass die Künstler eine solche »Behauptung« aufstellten, was allerdings auch nicht notwendig ist, denn allein der Aufführungsort, das »große« Hebbel-Theater, reicht aus, die Inszenierung mit dem Etikett »Theaterkunst« zu versehen. Alles, was hier zur Aufführung gelangt, erhebt in der Wahrnehmung der Kritik, ob es will oder nicht, den Anspruch, Theaterkunst zu sein.

Was »Theaterkunst« ist, wird nicht erläutert, allerdings lässt sie sich ex negativo relativ genau erschließen: Alle angeführten Schimpfbegriffe lassen sich mit realistischen Genres in Verbindung bringen (ja sogar das Bauerntheater und der Komödienstadl sind in diesem Sinne ›realistisch‹, und erst recht das Grips-Theater). Auch das von Laudenbach gelobte semidokumentarische Stück *Schwarze Jungfrauen*, das auf Interviews mit jungen Musliminnen basiert, gewinnt seine Legitimation durch eine metonymische Nachbarschaft von Sujet und Darstellung: Thema, Autor, Regisseur und Darstellerinnen (mit einer Ausnahme) entstammen alle dem gleichen Kulturreis. Zwischen diese enge, ja nahtlose Kontiguität von Thema, Darstellung und Dargestelltem passt kein Kritikerstich. Auch Çeliks eigene Filme bewegen sich in einer Ästhetik des Semidokumentarischen, die im Wertekanon des Kinos durchaus ihren »Kunst«-Platz hat. Nicht so im großen Theater, so scheint es. Obwohl sich das Gesamtprojekt HAU unter Leitung von Matthias Lilienthal, wie kaum ein anderes Theater im deutschsprachigen Raum, dem Thema kultureller Differenz und Migration widmete, blieb das Hebbel-Theater selbst, mit seiner ruhmreichen Geschichte als Forum des internationalen postdramatischen Theaters, sakrosankt. Hier war die Metapher noch Königin, nicht die Metonymie.

## Vom migrantischen zum postmigrantischen Theater

Am Ende seines Verrisses hebt Laudenbach Neco Çeliks frühere Inszenierung *Schwarze Jungfrauen* (2006) positiv hervor. Dieser Text von Zaimoglu und Senkel basiert auf Interviews mit Musliminnen und thematisiert deren Verhältnis zur Sexualität. Mit der Uraufführung im Rahmen des von Shermin Langhoff kuratierten Festivals *beyond belonging – migration hoch zwei* in der Regie von Çelik ist eine überregional, ja auch international viel beachtete Inszenierung eines damals extrem verstörenden Stücks gelungen. Es wurde auch im Repertoire des kleinen Berliner Theaters Ballhaus Naunynstraße übernommen.

Weitere Inszenierungen (unter anderem am Wiener Burgtheater) zeugten von der Repertoirefähigkeit des Stücks. Langhof und Zaimoglu gehörten auch zu der Strömung des »postmigrantischen Theaters«, das als Begriff enorme Zugkraft entfalte und vor allem der Literatur- und Theaterwissenschaft einen Begriff bescherte, an denen sich zahlreiche Haus- und Qualifikationsarbeiten abarbeiten konnten (vgl. Sharifi 2018).

Auch wenn *Schwarze Jungfrauen* für das deutsche Theaterpublikum als dokumentarisch/authentisch/exotisch relativ gut handelbar war, tat es sich schwerer mit der Bearbeitung von *Othello*, der an den Münchener Kammerspielen 2003 in einer Inszenierung von Luk Perceval herauskam. Abgesehen von der Besetzung der Titelrolle als *old white man* (Thomas Thieme) und einer damit einhergehenden Verschiebung der Kategorie der Differenz von Hautfarbe auf Alter, kehrte die kulturelle Differenz auf der Ebene der Sprache wieder. Besonders in den Texten von Jago schwingt ein extrem obszöner Slang mit, der aus den deutschen ›Ghettos‘ (und vor allem den Texten von Zaimoglu) bekannt ist. In einer kontroversen Auseinandersetzung mit der Theorie der Intersektionalität wurde Alterität auf mehrere Signifikanten verlagert: Rasse, Geschlecht und Alter. Desdemona (Julia Jentsch) ist ein Opfer in einer extrem homogenen, männerdominierten Gesellschaft, in der die männlichen Figuren, gekleidet in dunkle Anzüge, fast ununterscheidbar sind. In dieser Inszenierung finden wir einen neuen Weg, das Spiel der Metapher gegen die scheinbar unüberwindlichen Grenzen der ethnischen Metonymie wieder einzuführen, indem die Zuschauer beginnen, die Zeichen der semiotischen Äquivalenz zu entschlüsseln. Auf visueller Ebene existierte das Bild einer männerdominierten Gesellschaft, in der Othello ein vollwertiges Mitglied war, während er sprachlich als Objekt abwertender Verunglimpfungen degradiert wurde.

Ein entscheidender Wendepunkt vom migrantischen zum postmigrantischen Theater lässt sich auf das Jahr 2010 datieren. Die Wirkung von Nurkan Erpulats Stück und Inszenierung *Verrücktes Blut* (2010) im Ballhaus Naunynstraße (Berlin) leitete wohl einen großen ästhetischen Wertewandel im deutschen Theater ein. Das Stück, das gemeinsam mit Jens Hillje geschrieben wurde und an den Film *La journée de la jupe* (Regie: Jean-Paul Lilienfeld) angelehnt ist, basiert auf dem ethnischen Idiom des Kiezdeutsch, einem Slang, der von türkischen und arabischen Jugendlichen gesprochen wird, und die Besetzung spiegelt diesen Hintergrund wider. Ethnisches Casting für ein neues »postmigrantisches« Theater wurde nicht nur als Experimentierfeld in einem kleinen Theater in der multiethnischen Metropole Berlin gesehen, sondern als De-

siderat für die Landes- und Stadttheater landauf, landab. Kontroversen entbrannten auch um das Blackfacing in staatlichen und kommerziellen Theatern. Mit der Berufung von Shermin Langhoff als Intendantin des Maxim-Gorki-Theater und einem affirmativen »postmigrantischen« Repertoire und Ensemble vollzog sich ein Wandel seitens der Kulturpolitik und der Theaterästhetik, sodass Fragen eines »multikulturellen« Theaters (obwohl selten mit dieser Bezeichnung) virulent wurden.

## Ausblick

Um solche Veränderungen theaterwissenschaftlich zu untersuchen, hat sich der differenztheoretische, postkoloniale Ansatz als besonders ergiebige Methode herausgestellt. Er schärft den Blick vor allem für kulturelle Differenzen und Traditionen, die in (post)kolonialen Gesellschaften offensichtlich waren, aber zunehmend in nationalstaatlich normierten, aber durch Migration veränderten westlichen Gesellschaften unübersehbar wurden. Der postkoloniale Blick schafft neue Perspektiven auf das Eigene und nicht nur auf das Fremde. Das manifestiert sich bis heute im Bereich der Sprache, wo sich Nationalstaaten mit Bi- oder Multilingualität immer noch schwertun. Vergessen ist meistens die oft gewaltsame sprachlich-kulturelle Normierung in den europäischen Nationalstaaten. Auf solche historischen Phänomene (wie z.B. die Durchsetzung des Bühnendeutsch mit der Eliminierung jeglicher dialektaler Färbung im 19. Jahrhundert) kann ein postkolonialer Ansatz vielfältige Differenzmarkierungen (Alter, Geschlecht, Behinderung, neuerdings auch in der indischen Diaspora Kastenzugehörigkeit) sichtbar machen. Die Be- trachtung des Theaters osteuropäischer Länder, die bis 1918 entweder unter österreichischer, russischer oder osmanischer Herrschaft standen, ist in den letzten Jahren zum Forschungsgegenstand geworden. Diese neue For- schungsrichtung versucht, den nationalstaatlichen Gründungsmythen eine viel kompliziertere multiethnische Verflechtungsgeschichte entgegenzusetzen (vgl. Weber-Kapusta 2017; Đokić 2019).

Die neuesten Diskussionen zu dekolonialen Perspektiven, die sich vor allem anhand der Debatten über die Restitution afrikanischer Kulturgüter entzündet haben und noch andauern, haben auch in der Theaterwissenschaft ihren Niederschlag gefunden (Savoy und Sarr 2019). Die Kampagne gegen das Berliner Humboldt-Forum (»No Humboldt 21«) diente als Fokalisierungspunkt für eine vertiefende Auseinandersetzung mit Deutschlands kolonialer

Vergangenheit (AfricAvenir e.V. 2017). Diese Proteste haben durchaus eine performative Dimension, die sie für die Theaterwissenschaft interessant machen. Auch das theatrale Pendant zu den Museumsraubgütern, die Ausstellung lebender Kolonialvölker, hat aufgrund der kontroversen Reenactments des Südafrikaners Brett Bailey das Interesse der Theaterwissenschaft gefunden. Im Vergleich zum postkolonialen Theater der 1990er Jahre bedeutet die Neuorientierung hin zu dekolonialen Perspektiven, dass die Fragen nicht mehr »weit weg« (Sieg 2015), sondern tatsächlich im Deutschland der Vergangenheit, der Gegenwart und sicherlich der Zukunft verortet sind.

## Literatur

- AfricAvenir International e.V. und Mareike Heller (Hg.). *No Humboldt 21! Dekoloniale Einwände gegen das Humboldt-Forum*. Berlin: AfricAvenir International e.V., 2017.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*. London; New York: Routledge, 1989.
- Bal, Mieke. »Scared to Death.« In: Mieke Bal (Hg.). *The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis*. Amsterdam, 1994.
- Balme, Christopher B. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. Oxford: Clarendon Press, 1999.
- Balme, Christopher B. *Pacific Performances: Theatricality and Cross-Cultural Encounter in the South Seas*. Studies in International Performance. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- Balme, Christopher B. *Theater Im Postkolonialen Zeitalter: Studien Zum Theatersynkretismus im Englischsprachigen Raum*. Theatron. Tübingen: Niemeyer, 1995.
- Bhabha, Homi K. »Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse.« *October* 28 (1984), 125-133.
- Bhabha, Homi K. »Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Delhi, May 1817.« *Critical Inquiry* 12: 1 (1985), 144-165.
- Colpe, Carsten. *Die Vereinbarkeit historischer und struktureller Bestimmungen des Synkretismus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975.
- Crow, Brian, and Chris Banfield. *An Introduction to Post-Colonial Theatre*. Cambridge Studies in Modern Theatre. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1996.

- Dogramaci, Burcu et al. (Hg.). *Leave, left, left: Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive*. Berlin: Neofelis, 2020.
- Dokić, Marija. *Eine Theaterlandschaft für Belgrad. Verflechtungen nationaler und europäischer Theaterpraktiken 1841-1914*. Vol. 16, *Schnittstellen. Studien zum östlichen und südöstlichen Europa*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2019.
- Fischer-Lichte, Erika et.al. (Hg.). *The Dramatic Touch of Difference : Theatre, Own and Foreign*, Forum Modernes Theater Schriftenreihe, Bd. 2., Tübingen: G. Narr, 1990.
- Fischer-Lichte, Erika. »Interweaving Cultures in Performance: Theatre in a Globalizing World.« *Theatre Research International* 35: 3, 2010.
- Gilbert, Helen, and Jacqueline Lo. *Performance and Cosmopolitics: Cross-Cultural Transactions in Australasia. Studies in International Performance*. Basingstoke: Palgrave, 2007.
- Gilbert, Helen, and Joanne Tompkins. *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London ; New York: Routledge, 1996.
- Hanslick, Eduard. *Die Moderne Oper: Kritiken und Studien*. Berlin: Hoffmann, 1875.
- Haverkamp, Anselm (Hg.). *Die paradoxe Metapher*. Frankfurt a.M., 1998.
- Jeffers, Alison. *Refugees, Theatre and Crisis: Performing Global Identities*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- Lakoff, George und Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago, 1980.
- Laudenbach, Peter. »Komödienstadt in der Dönerbude: Zaimoglus Romeo und Julia im Berliner Hebbel-Theater.« *Süddeutsche Zeitung*, 10. März, 2007.
- Melville, Stephen. »Metonymy.« In: Michael Kelly (Hg.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Bd. 3., New York, 1998.
- Müller-Richter, Klaus und Arturo Larcati (Hg.). *Der Streit um die Metapher*. Darmstadt, 1998.
- Otto, Detlef. *Wendungen der Metapher: Zur Übertragung in poetologischer, rhetorischer und erkenntnistheoretischer Hinsicht bei Aristoteles und Nietzsche*. München, 1998.
- Pavis, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London; New York: Routledge, 1992.
- Said, Edward W. *Orientalism*. 1st Vintage Books ed. New York: Vintage Books, 1979.
- Savoy, Benedicte und Felwine Sarr. *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*. Berlin: Matthes & Seitz, 2019.
- Sharifi, Azadeh. »Multilingualism and Postmigrant Theatre in Germany«. *Modern Drama*, 61: 3 (2018), 328-351.

- Sieg, Katrin. »Towards a Civic Contract of Performance: Pitfalls of Decolonizing the Exhibitionary Complex at Brett Bailey's Exhibit B.« *Theatre Research International* 40:3, (2015), 250–271.
- Sieg, Katrin. *Ethnic Drag : Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany. Social History, Popular Culture, and Politics in Germany*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds : Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen, 1987.
- Tinius, Jonas, and Roberto Ciulli (Hg.). *Der Fremde Blick – Roberto Ciulli und das Theater an der Ruhr: Gespräche, Texte, Fotos, Material*. Berlin: Alexander, 2020.
- Weber-Kapusta, Danijela. »Travelling Theatre Companies and Transnational Audiences. A Case Study of Croatia in the Nineteenth Century.« *Journal of Global Theatre History*, 2:1 (2017), 1-21.
- Zabus, Chantal. *The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*. Cross/Cultures. Amsterdam; Atlanta, Ga.: Rodopi, 1991.