

Das implizite Publikum

Ein Plädoyer für eine postkoloniale, rassismuskritische Aufführungsanalyse

Joy Kristin Kalu

Ein Interview mit Azadeh Sharifi und Lisa Skwirblies

LS: Lass uns mit einem konkreten Beispiel einsteigen. Du hast 2012 auf die Blackfacing-Skandale mit dem Artikel »On the Myth of Authentic Representation«¹ als eine der ersten und sehr wenigen Theaterwissenschaftlerinnen reagiert. Für mich damals als junge Promotionsstudentin auf der Suche nach kritischen Texten aus unserem Fachbereich zu diesem Thema war der Artikel ausschlaggebend, und ich weiß noch, wie überrascht ich war, dass ansonsten dazu beinahe keine Publikationen aus der deutschsprachigen Theaterwissenschaft zu finden waren. Wie ist dieser Artikel damals entstanden und wie hat sich die Diskussion deiner Meinung nach in der Theaterwissenschaft seitdem entwickelt?

JKK: Der besagte Artikel entstand auf der Basis eines Vortrags, den ich 2012 zuerst bei den Autorentheatertagen am Deutschen Theater, dann erneut im Rahmen eines Symposiums des Foreign Affairs Festivals an den Berliner Festspielen gehalten habe. Ich habe den Artikel später auf Anfrage von Nachtkritik noch einmal ausgearbeitet und erweitert.² Aus theaterwissenschaftlicher

1 Kalu, Joy Kristin. »On the Myth of Authentic Representation: Blackface as Reenactment.« *Textures*. Online Platform for Interweaving Performance Cultures. October 29, 2012. <https://www.textures-platform.com/?p=2616>.

2 Kalu, Joy Kristin. »Dein Blackface ist so langweilig! Was das deutsche Repräsentationstheater von den Nachbarkünsten lernen kann.« *nachtkritik*, November 26, 2014. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10271:in-s

Perspektive war es mir ein Anliegen, die rassistischen Dimensionen des Zeichengebrauchs beim Blackfacing herauszuarbeiten, aber auch die Möglichkeit der Resignifikation zu bedenken. Ich habe versucht aufzuzeigen, dass Zeichen immer in ihrem jeweiligen Kontext betrachtet werden müssen und schwarze Farbe in *weißen* Gesichtern nicht automatisch mit einem rassistischen Zeichengebrauch gleichzusetzen ist. In der *weißen* Rezeption wurde dieser Aspekt dann überraschenderweise hervorgehoben. Ich wurde in den folgenden Monaten und Jahren mehrfach zu Artikeln und Vorträgen eingeladen, für die ich diese These schärfen und dabei die rassistische Dimension von Blackfacing relativeren sollte, was politisch nicht mein Interesse war.

Meine Beiträge zur Blackfacing-Debatte stellten einen Wendepunkt in meiner eigenen theaterwissenschaftlichen Arbeit dar, weil ich erstmals öffentlich in gesellschaftspolitische Diskurse eingreifen und sie mitgestalten konnte. Und erstmals konnte ich mir die postkoloniale Theorie, die ich in meinem Studium der Amerikanistik kennengelernt hatte, zunutze machen, um Inszenierungsstrategien in Bezug auf ihre hierarchisierenden Wirkungen zu analysieren. Das Handwerkszeug zu diesen machtkritischen Analysen habe ich leider nicht im Theaterwissenschaftsstudium erlangt. Und abgesehen von eurer wichtigen Arbeit scheinen mir postkoloniale Diskurse und dekoloniale Strategien in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft weiterhin unterbelichtet. Das zeigt sich mir unter anderem, weil ich, die ich ja seit inzwischen vier Jahren vor allem am Theater arbeite, nach wie vor regelmäßig Anfragen von Studierenden erhalte, die vergeblich auf der Suche nach informierter Betreuung ihrer rassismuskritisch oder intersektional ausgerichteten Abschlussarbeiten und Dissertationen sind. In absehbarer Zeit ist also mit mehr Expertise zu rechnen, die dann hoffentlich irgendwann auch ihren Weg in die Institutionen finden wird.

AS: In deinem Text »On the Myth of Authentic Representation: Blackface as Reenactment« verweist du auch auf die koloniale Verwobenheit in den Strukturen des deutschen Theaters. Es geht spezifisch um die Inszenierung von Dea Lohers »Unschuld« unter der Regie von Michael Thalheimer, in der es um die Bedeutung von Blackface oder schwarzer Schminke als Mittel der Repräsentation von Schwarzen Menschen in Deutschland geht. Und soweit ich mich erinnern kann, wurde schon in der Tradition der Minstrel Shows die

achen-blackfacing-zwischenruf-zu-einer-andauernden-debatte&catid=101:debatte&Itemid=84

schwarze Schminke verwendet, nämlich das Gesicht umrahmt, so dass die *weiße* Hautfarbe weiterhin sichtbar bleibt, mit übermalten roten Lippen.

JKK: Es schien mir für die Debatte in Deutschland wichtig, auf dem Einfluss der Minstrelsy zu beharren. Das Argument war häufig – und auch am Deutschen Theater –, dass den Theatermacher*innen diese vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den USA zu verortende popkulturelle Praxis nicht bekannt sei, darum der Zeichengebrauch bei uns eben nicht in dieser Tradition zu lesen wäre. Es war mir wichtig, darauf hinzuweisen, dass sich die Blackfacing-Praxis bis ins 20. Jahrhundert verbreitet und als kulturelle Referenz auch hier über verschiedene Medien in ein kollektives Unbewusstes eingebrannt hat. Blackfacing-Bezüge tauchen nach wie vor in Filmen, Büchern, Produktwerbungen und auf Verpackungen auf. Auch wenn die Minstrel Show stark mit der Geschichte der US-amerikanischen Sklaverei verbunden, also kein deutsches Phänomen ist, so sind die Stereotypisierungen und Abwertungen, die aus ihr hervorgehen, integraler Bestandteil unserer westlichen kapitalistischen Kultur.

LS: Diesem Argument, dass bestimmte rassifizierende Praktiken auf dem Theater keine Geschichte in Deutschland haben und deshalb nicht rassistisch sind, begegne ich in meiner eigenen Arbeit als Theaterhistorikerin auch sehr häufig. Ich frage mich, ob es neben einer historischen Aufarbeitung der (anhaltenden) Kolonialität des deutschsprachigen Theaters auch anderer Methodologien der Theaterwissenschaft bedarf. Wo siehst du die fruchtbarste Schnittstelle von postkolonialer Theorie und Theaterwissenschaft? Welche analytischen Werkzeuge bräuchten wir z.B. für eine postkoloniale Aufführungsanalyse?

JKK: Einen Ausgangspunkt bildet zweifellos die Kenntnis zentraler Texte und Argumentationen der Postcolonial Studies etwa von Gayatri Spivak, Homi Bhaba oder Edward Said. Für die kritische Analyse von Inszenierungen in *weißen* Mehrheitsgesellschaften kann es zudem nicht schaden, Schlüsseltexte zur Stabilisierung und Verschleierung des *Weißseins* etwa von W.E.B. Du Bois oder Toni Morrison zu kennen. Wenn Verfahren der Ver-Änderung (des *otherings*) und Prozesse fortlaufender Kolonialität einmal verstanden sind, lässt sich auch der Blick für vergleichbare Hierarchisierungen in künstlerischen Zusammenhängen schärfen. Dass die Analysierenden bereit sein müssen, sich mit den Machtdimensionen von Zeichen auseinanderzusetzen, gilt nicht

nur für Aufführungen, sondern, wie du sagst, Lisa, ebenso für Artefakte und andere Quellen. Was von großer Wichtigkeit ist, in meinen Artikeln zum Blackfacing in Bezug auf die besagte Inszenierung von *Unschuld* aber nicht zum Tragen kam, da ich keine Aufführung gesehen, sondern ausschließlich mit einem Video gearbeitet habe, ist die Untersuchung der spezifischen medialen Situation. Es gilt jene Machtrelationen zu analysieren, die sich bei der Aufführung live im Zuschauerraum und auf der Bühne erstrecken. Da spielt natürlich das jeweils gegebene Blickregime eine zentrale Rolle. Es ist unabdingbar zu untersuchen, wer das implizite Publikum ist und wer tatsächlich im Zuschauerraum sitzt. Ist es ein mehrheitlich weißes Publikum? Wer ist auf der Bühne in Aktion? Wer verantwortet die Inszenierung? Und was ergeben sich im Aufführungsgeschehen für Blickverhältnisse? Folgen sie kolonialen Logiken der Exotisierung, Abwertung oder Auslieferung, unterwandern sie diese Logiken oder kehren sie sie gar um? Als Ausgangspunkt nehme ich gerne Erika Fischer-Lichtes Theorien zur Aufführungsanalyse. Fischer-Lichte geht von der Medialität, also der spezifischen Situation der Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption in der Aufführung, aus. Die Zeichenhaftigkeit sowie Dimensionen der Materialität und Verkörperung verortet sie immer in dem jeweiligen Spannungsfeld von Phänomenalität und Bedeutungszuschreibung und bindet sie damit an den Prozess der Wahrnehmung. Ich beziehe mich dabei nicht auf Fischer-Lichtes *Semiotik des Theaters*, sondern auf ihren späteren Aufführungsbegriff,³ der von einer Ästhetik des Performativen ausgeht und die Semiotik bereits durch die beweglichere Kategorie der Semiotizität ersetzt hat: Bedeutungen sind nicht fix und schon gar nicht in der Inszenierung festgelegt. Vielmehr entstehen sie auf der Basis dessen, was sich im Akt der Wahrnehmung zeigt. Dass die Bedeutungen theatraler Zeichen im Vollzug der Wahrnehmung konstituiert werden, finde ich absolut schlüssig. Dass diese (Be-)Deutungen wie jene Wahrnehmungen, auf denen sie beruhen, von Machtdynamiken durchzogen sind, kommt bei Fischer-Lichte, aber auch in Christel Weilers und Jens Roselts ebenfalls phänomenologisch ausgerichteten Überlegungen zur Aufführungsanalyse zu kurz.⁴ Dringend zu ergänzen wäre eine kritische

3 Vgl. z.B. Fischer-Lichte, Erika. »Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff.« In: Fischer-Lichte, Erika et.al. (Hg.). *Kunst der Aufführung. Aufführung der Kunst*. Berlin 2004, 11-26.

4 Wie Fischer-Lichte verweisen Weiler und Roselt explizit auf die Subjektivität der Wahrnehmung in aufführungsanalytischen Prozessen. Auch in ihrer Einführung in die Auf-

Reflexion der Wahrnehmungsdimension. Welche Vorannahmen konstituieren das wahrnehmende Subjekt? Wie ist dessen Wahrnehmung geschult? Ist sie darin geübt, Körper mit Behinderung, queere oder Schwarze Körper in ihrer Phänomenalität wahrzunehmen? Oder sind diese Körper automatisch von semiotischen Dimensionen überzogen, die im Auge der Betrachter*in liegen? Ich bin der Ansicht, dass Methoden wie die Aufführungsanalyse, bei denen die eigene Wahrnehmung den Ausgangspunkt bildet, einer Reflexion der eigenen Positionalität bedürfen. Diese muss nicht Teil der entstehenden Texte sein, sie sollte aber die Grundlage der Auseinandersetzung bilden und dort transparent gemacht werden, wo sie relevant wird. Der Prozess der Bedeutungszuschreibung ist auch ein politischer Prozess, insbesondere wenn es um vermeintlich andere Körper geht und sich die Ver-Änderungsverfahren im Blick der Analysierenden ergeben. Das Spannungsfeld zwischen phänomenaler Leiblichkeit und der Verkörperung einer Rollenfigur ist einfach sehr viel komplexer, wenn die Körper nicht der Norm entsprechen. Es sollte selbstverständlich sein, dies zu bedenken. Das gilt für die Analyse jeder Aufführung, aber besonders für Aufführungen, die ein dekoloniales Projekt verfolgen. Da ist es natürlich umso auffälliger, wenn die Analysierenden nicht mit diesen Überlegungen und der resultierenden Selbstreflexion vertraut sind. Resultat ist – wie leider auch oft in Theaterkritiken – eine negative Beurteilung von Aufführungen, weil deren Komplexität im Auge einer Betrachterin, die sich ihres privilegierten Blickes nicht bewusst ist, überhaupt nicht wahrgenommen werden kann.

AS: Vielleicht ist das jetzt der Moment, an dem du auch aus deiner eigenen Praxis als Kuratorin und Dramaturgin erzählen könntest. Es gibt eine Frage, die wir auch an die Künstler*innen stellen, wie sie die Rezeption ihrer Arbeit durch die Theaterkritik, aber auch die Theaterwissenschaft wahrnehmen oder erleben. Und es wäre spannend, wenn Du auch aus deiner Sicht darauf eingehen könntest.

JKK: Ich fange mit den weniger positiven Beispielen an. In den letzten fünf bis acht Jahren war es ein starker Trend, Körper of Color in der Regie weißer

führungsanalyse bleibt allerdings eine kritische Auseinandersetzung mit resultierenden Machtverhältnissen aus. Vgl. Weiler, Christel und Jens Roselt. *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*. Tübingen 2017, 12-17.

Künstler*innen als ultimativ andere, am liebsten als Chöre von Geflüchteten zu inszenieren. Zum Teil wurden hier tatsächlich geflüchtete Menschen eingespannt, dann wieder postmigrantische Menschen oder auch einfach beliebige Deutsche of Color, die Geflüchtete darstellen sollten. Es wurde als Öffnung hin zu mehr Diversität verkauft, dass ver-änderte Körper dann als Expert*innen ihrer Marginalisierungserfahrung auf den Bühnen Platz hatten. Ich glaube, das war der erste Schritt einer vermeintlichen Diversifizierung des deutschen Mainstream-Theaters. Leider hat sich dieser Trend gehalten, wenn auch inzwischen in weniger plakativer Form. Menschen, die nicht der vermeintlichen Norm entsprechen, werden noch immer gern aufgrund ihrer Identitätsmerkmale auf die Bühnen »eingeladen« und sollen über ihre Diskriminierungserfahrungen sprechen. Dieses Vorgehen würde ich insbesondere dem Stadt- und Staatstheaterkontext zuschreiben. Die Freie Szene gestaltet Repräsentationsprozesse zum Glück oft komplexer, nicht zuletzt aufgrund flacherer Hierarchien und der regelmäßigen Koinzidenz von künstlerischer Leitung und Performance.

Als Dramaturgin freue ich mich, dass es inzwischen zahlreiche Künstler*innen of Color, Künstler*innen mit Behinderung und queere Künstler*innen gibt, die in eigener Regie Projekte umsetzen, die sich zum Teil mit machtkritischen Inhalten und Strategien beschäftigen, weil es ihnen ein Anliegen ist, die zum Teil aber auch ganz andere Themen jenseits eigener Identitätsmerkmale und deren Implikationen behandeln. Es entsteht gegenwärtig tatsächlich eine größere Vielfalt an Körperlichkeiten, Perspektiven und Erfahrungen auf den Bühnen. In meiner Arbeit als Kuratorin und Dramaturgin ist es mir ein Anliegen, diese Vielfalt zu erhalten, auszubauen und dabei im Sinne einer Neuen Selbstverständlichkeit⁵ vermehrt von Identitätsfragen zu trennen. Inwiefern mein dahin gehendes Engagement in der Programmarbeit als solches wahrgenommen wird, kann ich nicht so recht beurteilen. In Bezug auf Einladungen, mich mit Vorträgen, Texten oder in Diskussionen am Diskurs zum zeitgenössischen Theater zu beteiligen, mache ich leider die ermüdende Erfahrung, vor allem einbezogen zu werden, um über Theater und Rassismus oder auch über antirassistische Strategien im Theater zu sprechen.

5 Der von Tucké Royale geprägte Begriff der Neuen Selbstverständlichkeit läutet eine Ära künstlerischen Schaffens ein, in der wir gemeinsam und solidarisch, dabei jenseits identitätspolitischer Alleinstellungsmerkmale und fern von Anpassungsdruck vorkommen und imaginieren können. Vgl. Royale, Tucké. »Plädoyer für das Ausbüchsen«. *Theater heute* 1/2001, 42-45.

Es wird dann regelmäßig erwartet, dass ich meine Beiträge möglichst persönlich gestalte. Immer identitätspolitisch motiviert und »betroffen« zu sprechen und dies auch den Künstler*innen abzuverlangen strengt an und ist vor allem langweilig. Inzwischen achte ich darauf, meinen weiteren Forschungs- und Programmenthemen wie dem Spannungsfeld von Theater und Therapie, Resilienzdiskursen und anderen Fragen der Anwendung von Theater mehr Raum zu geben. Meine Hoffnung ist, dass wir alle langfristig nicht auf identitätspolitische Themen festgelegt werden, sondern auch thematisch breiter aufgestellt künstlerisch und wissenschaftlich arbeiten können.

AS: Ich sehe das ähnlich wie du und glaube doch, dass wir in dem mehrheitlich *weißen* System, in dem wir uns bewegen, nie frei sind, um wirklich unseren eigenen Interessen nachzugehen. Wir sind immer wieder auf die Zuschreibungen und zugesprochenen Identitäten zurückgeworfen. Daher sehe ich die Notwendigkeit der Identitätspolitik nicht nur im Sinne einer strategischen Allianz. Sie ist als Widerstand und Intervention notwendig in *weißen* Räumen, in denen wir uns bewegen. Wir brauchen Community und die gegenseitige Unterstützung, den Moment des Ausatmens und der Entspannung aus der Kampfhaltung, den solche strategischen Allianzen bieten können. Daher verstehe ich deine kuratorische und dramaturgische Arbeit auch als Teil der Tradition von Community-Arbeit. Deine Reihe »Politics of Love«, für mich sehr nah an Jennifer Nash's Auseinandersetzung mit Love Politics, behandelt Themen, die in der queeren, Schwarzen Tradition (in Deutschland) auch oft thematisiert werden. Auch die Gäst*innen deiner Podien nehmen unterschiedliche soziale Positionen ein, aber du schaffst es, diese verschiedenen Positionen miteinander in empathische Verbindung zu setzen. Ich verstehe deinen Ansatz als eine Möglichkeit, die »Verhandlungsräume« zu vergrößern, um einen Dialog zu ermöglichen, sowohl im Theater als auch in der Wissenschaft und dabei eben nicht nur in die Marginalien oder in die Peripherien gedrängt zu werden, sondern tatsächlich ins Zentrum zu gehen bzw. diese zu hinterfragen.

JKK: Es freut mich, dass du das auch so siehst. Wenn es um postkoloniale oder dekoloniale Strategien geht, ist es mir ein Anliegen, auch Diskursräume zu öffnen. Viele Zuschauer*innen bringen die entsprechenden Referenzen nicht mit, haben aber großes Interesse am Austausch. Und natürlich geht es mir auch darum, Communitys Raum zu geben, sich auszutauschen. Es ist schön, wenn beides zusammen stattfinden kann. Viele der Diskurse, Theo-

retiker*innen und Künstler*innen, die mich beeinflussen, kommen aus dem US-amerikanischen Kontext. Ich versuche, entsprechende Gäste einzuladen und mit lokalen Künstler*innen ins Gespräch zu bringen. Bei der zeitgenössischen postkolonialen Theoriebildung, die direkt für die Theaterwissenschaft bzw. Performance Studies relevant ist, sind für mich z.B. Christina Sharpe, Saidiya Hartman und Fred Moten wichtige Quellen. Zwar gehen sie von einer US-amerikanischen Erfahrung aus, die mit dem transatlantischen Sklavenhandel verbunden ist, also einer Erfahrung von Schwarzsein, die sich nicht eins zu eins auf den deutschen Kontext übertragen lässt. Aber ich verstehe die entsprechenden Schriften und Denkbewegungen als eine Einladung zum Weiterdenken. Wie lassen sie sich für unseren Kontext fruchtbar machen? Und wie können wir sie so übersetzen, dass sie sich auf ästhetische Strategien hier übertragen lassen? Und natürlich gibt es auch internationale Künstler*innen hier in Berlin, deren künstlerische Praxis von diesen Theorien inspiriert ist. Ich hoffe, dass diese Impulse sowohl die Theaterwissenschaft als auch die ästhetische Praxis in Deutschland beeinflussen werden. Dabei leitet mich permanent der Versuch, Verbindungen und Verknüpfungen zu schaffen.

LS: Könntest du ein paar konkrete Beispiele geben, wie diese Verknüpfung stattfindet?

JKK: Jaamil Olawa Kosoko, ein Performer und Choreograf nigerianisch-US-amerikanischer Herkunft, war mit seiner Arbeit *Séancers* bei meinem ersten Festival an den Sophiensaelen (*Save your Soul*, 2018) dabei. Mir war es wichtig, auch ein Gespräch mit Jaamil im Programm unterzubringen, um die vielen verschiedenen Einladungen, die seine Arbeit ausspricht – an ein Publikum of Color, ein Schwarzes Publikum, ein weißes Publikum, ein queeres Publikum – in all ihren Dimensionen sichtbar zu machen.⁶ Das Thema war *Letting go*, also das Loslassen. In unserem Gespräch haben wir ganz unterschiedliche Bezüge zu Verlusterfahrung, zum Trauern und zu Heilung im Rahmen künstlerischer Praxis diskutiert. Da ging es um alltägliche Erfahrungen von Schwarzsein, insbesondere Schwarzer Männlichkeit in weißen Mehrheitsgesellschaften, um Erfahrungen von Verlust durch Polizeigewalt, die auch sein

6 Das Gespräch mit Jaamil Olawale Kosoko zum Thema *Letting go* fand im Rahmen der Gesprächsreihe *Politics of Love. Representation in Theater und Gesellschaft* am 7. November 2018 an den Sophiensaelen statt.

eigenes Leben bestimmen, aber auch um transgenerationale Schwarze Verbindung und Unterstützung über die Grenzen von Leben und Tod hinweg. Im Gespräch konnte die große Fülle von Bezügen, die seine Arbeit ausmacht, nachvollziehbar herausgearbeitet werden. Ich hatte das Gefühl, dass es einem deutschsprachigen Publikum ermöglichte, die Unterschiede zum amerikanischen Kontext zu reflektieren und spannende afrofuturistische wie afropessimistische Denker*innen und Theorien zu entdecken.

Ich mache immer wieder die Erfahrung, dass im US-amerikanischen Kontext die Übergänge zwischen Theorie und Praxis viel fließender verlaufen. Dort besteht überhaupt keine Notwendigkeit, sich auf der einen oder anderen Seite zu verorten. Eine vergleichbare Öffnung würde ich mir gerade in Bezug auf postkoloniale Theoriebildung für die Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum wünschen. Ich glaube, dass der in Deutschland vorherrschende Anspruch an die Wissenschaft, sich trennscharf von der Praxis abzusetzen, kontraproduktiv für diese Denkbewegung ist. Spannend finde ich z.B., wie Hartman oder Sharpe das Historische mit dem Biografischen und Fiktionalen verbinden oder wie bei Moten das Schreiben zugleich wissenschaftlich und poetisch sein kann. Jene Hierarchisierungen von Wissen, die unsere vermeintlich neutrale Wissenschaft bestimmen, geraten hier ins Wanken und es öffnen sich produktive Denkräume jenseits einer Fortschreibung kolonialer Logiken, die leider nach wie vor regelmäßig Auseinandersetzungen mit kritischer Kunst bestimmen.

