

We are watching you!

Eine kurze Genealogie von Bühnenwatch

1. Gründungsgeschichte

Als wir uns Anfang 2012 über die sozialen Medien organisierten und dann als Gruppe formierten, konnten wir nicht ahnen, wie sehr die mächtigen Stimmen der deutschen Theaterlandschaft uns fürchten würden. Als Bühnen- und Sprachpolizei verachtet und devaluiert, wurden wir trotzdem zum Sprachrohr für die Kritik an diskriminierenden theatralen Praktiken auf (und hinter) den deutschen Theaterbühnen.

Wir waren nie die Ersten, und wir sind auch nicht die Letzten. Unsere Interventionen haben andere, isolierte und marginalisierte Künstler*innen, Allies und diejenigen, die sich nach diesen Aktionen stärker mit strukturellem Rassismus auseinandergesetzt haben, inspiriert. Wir verstehen uns als ein Puzzlestück, wir stehen auf den Schultern von denjenigen, die vor uns den Weg erkämpft haben, und wir reichen denjenigen die Hand, die nach uns kommen werden.

Die Proteste gegen die Inszenierung von *I am not Rappaport* am Schlossparktheater Berlin 2012, bei dem die Figur des afro-amerikanischen Midge durch einen weißen Schauspieler in *blackface* beworben wurde, waren nur der Anfang. Aber es war ein machtvoller Anfang. Denn während die Diskussionen und der Protest zunächst nur als lose Zusammenkunft von vielen unterschiedlich positionierten Personen online und digital in den sozialen Medien, damals insbesondere auf Facebook, stattfanden, wurde relativ bald klar, dass differenzierte und konstruktive Kritik formuliert werden musste, aber diese einer gemeinsamen Basis bedurfte. Dieser Bedarf führte zum Netzwerktreffen und der Gründung von Bühnenwatch. Der Name Bühnenwatch ist übrigens inspiriert von anderen Gruppen und Organisationen wie Human Rights Watch etc. – diese »Klärung« nur noch einmal für diejenigen in den hinte-

ren Reihen. Wir haben uns entschieden, weitestgehend anonym zu agieren, obwohl einige renommierte Künstler*innen zeitweise stark aktiv waren und medial auch als Repräsentant*innen von Bühnenwatch sichtbar wurden. Diese Anonymität hat viel mit der Art und Weise von repressiven Strukturen und Verwicklungen in der Kulturlandschaft sowie den inhärenten rassistischen Gesellschaftsstrukturen zu tun. Insbesondere Schwarze Menschen und People of Color erfahren starke Sanktionen, wenn sie mit persönlichen Erfahrungen und struktureller Kritik öffentlich und sichtbar werden. Unser Handeln war also immer davon geleitet, Einzelpersonen zu schützen und als Gruppe gemeinsam zu agieren.

Unsere Aktionen waren mannigfaltig. Mit der Facebook-Intervention auf der Seite des Schlosspark Theaters Berlin hat es angefangen, gefolgt von öffentlichen Briefen über »Präsenz«-Interventionen im Deutschen Theater Berlin bei der Produktion von Dea Lohers »Unschuld« in der Inszenierung von Michael Thalheimer wie auch bei der Installation »Exhibit B« von Brett Bailey¹. Wir waren auf unterschiedlichen Symposien (veranstaltet von der FU Berlin, ISD Hamburg u.v.m.) wie auch in Gesprächsrunden (Ballhaus Naunynstraße, Berliner Festspiele/Berliner Theatertreffen u.v.m.) präsent und aktiv. Und wir haben über die Jahre hinweg marginalisierte Künstler*innen und Kulturschaffende, aber auch einzelne Studierende und studentische Gruppen insbesondere aus dem breiteren Feld der Ausbildung fürs Theater begleitet und unterstützt. In all diesen Jahren und mit all den verschiedenen kollektiven und individuellen Erfahrungen aus einer aktivistischen Praxis und aktivistischen Theorie sind wir immer wieder zu der Erkenntnis gekommen, die Audre Lorde für uns formuliert hat: *The Master's Tool will never dismantle the Master's House.*

1 Hier möchten wir noch einmal darauf verweisen, dass bis heute die Performance nur mit dem *weißen* südafrikanischen Künstler Brett Bailey assoziiert wird und die afrikanischen und regionalen Schwarzen Performer*innen namen- und damit auch ruhmlos geblieben sind. Auch wenn die kritische Analyse von Katrin Sieg in vielerlei Hinsicht eine differenzierte Auseinandersetzung ermöglicht hat, sind die realen Folgen – wer profitiert künstlerisch und materiell? Wie verändert sich der Diskurs? Und zwar für wen? – weiterhin ganz im Sinne hegemonialer Verhältnisse.

2. Kann es rassistisch sein, wenn es nicht rassistisch gemeint ist? – Die Notwendigkeit der Intervention

Eine Haltung, die bis heute immer noch existiert und nicht nur bei weißen (männlichen) Künstler*innen, sondern auch bei Theaterwissenschaftler*innen und Theaterkritiker*innen vorherrscht, hat damals Dieter Hallervorden auf der Facebook-Seite des Schlosspark Theaters Berlin formuliert: »In meiner Gedankenwelt ist absolut kein Platz für Rassismus. Bevor jemand einen diesbezüglichen Vorwurf erhebt, sollte er sich die Vorstellung ansehen [...]. Die Art und Weise, wie unserem Theater in diesem Zusammenhang gedroht wird, entspricht nicht meinem Verständnis von zivilisierter Auseinandersetzung. [...] Wo ist 2012 das Problem, das es bis 2010 nicht war?? [...] Denken wir die Vorwürfe zu Ende: Darf Hallervorden einen Juden spielen, obwohl er kein Jude ist? Darf Sigmar Gabriel sich für Maßnahmen gegen den Hunger in der Welt einsetzen, obwohl er über Leibesfülle verfügt?? [...] Macht euch erst mal kundig, bevor die Sicherungen durchbrennen [...]! Für mich steht fest: Es kommt eben nicht in erster Linie auf die Gestaltung eines Plakats an, sondern auf den Inhalt, den das Stück reflektiert.« (Facebook, 9. Januar 2012). Dass diese Haltung zu der Frage »wer wen spielen darf« eine ignorante Antwort auf die Frage nach Repräsentation, Authentizität bzw. Reproduktion von kolonialen, rassistischen und antisemitischen Stereotypen darstellt, mag mittlerweile vielen klar sein. Dass aber diese Form von Reaktion auf bestehende Strukturen zurückgreifen kann und immerfort in der Theaterpraxis, in den Theaterkritiken wie dann auch in der theaterwissenschaftlichen Auseinandersetzung vorhanden ist, wird gerne übersehen und/oder in Kauf genommen.

So kann anhand der aktuellen Debatte um die Rassismus- und Sexismus-skandale in diversen deutschen Staats- und Stadttheatern, wie zum Beispiel am Schauspiel Düsseldorf, an der Volksbühne Berlin oder am Maxim-Gorki-Theater, noch einmal aufgezeigt werden, dass nur durch Interventionen und aktivistische Eingriffe, d.h. durch die Sichtbarmachung der Missstände in der breiteren Öffentlichkeit, auch gehandelt werden kann. Ron Iyamu, der sich aufgrund von rassistischen (und gewaltvollen bzw. übergriffigen) Vorfällen in Probenprozessen von seinem Vertrag mit dem Düsseldorfer Schauspielhaus entbinden lassen wollte und dem dieser Wunsch nicht gewährt wurde, musste sich erst an die Presse wenden und auf seine Situation hinweisen, um Gehör zu finden. Dass diese Situation zu einer breiten Solidarität in der postmigrantischen Gesellschaft geführt hat, ist eine beruhigende Erfahrung (und Erkenntnis). Der Fall Iyamus lässt allerdings auch die Macht-Mechanismen alter hegemonialer Theaterdiskurse sichtbar werden, die den Fall nicht auf sich be-

ruhen lassen können und alle niederträchtigen Formen der Einschüchterung bemühen, um ihre Deutungshoheit zu behalten. So wurde beispielsweise im Zuge dieser Diskussion in der FAZ ein Artikel von Bernd Stegemann veröffentlicht, in dem er zu dem Fall Stellung bezieht.² Dabei lässt er offen, ob er sich als Professor für Theaterwissenschaft, Dramaturg, Theaterkritiker zu den Vorfällen äußert oder sich als »weißer alter Mann« und Teil der Mehrheitsgesellschaft einfach provoziert fühlt. Zuweilen nämlich gehen diese verschiedenen Perspektiven miteinander einher und werden strategisch eingesetzt, um Opfer strukturellen Rassismus wie Ron Iyamu nicht nur vorzuführen, sondern auch grundsätzlich zu diskreditieren. Denn während Stegemann die Geschehnisse für eine breite Feuilleton-Leser*innenschaft scheinbar »objektiv« zusammenträgt, stellt er sich durch die ausführliche Schilderung seiner eigenen positiven Erfahrungen mit dem Schauspiel Düsseldorf auf die Seite der Institution und auf die Seite der mit dem Rassismus-Vorwurf konfrontierten Künstler*innen. In langen Tiraden versucht er die Vorfälle kleinzureden bzw. sie durch »seine eigene Sichtweise« zu deuten, nämlich dass diese normaler Alltag in Proben bzw. künstlerischen Prozessen seien. Hier werden struktureller Rassismus zu »Kränkungen« und Ron Iyamu zu demjenigen, der sich selbst zu einem Opfer mache. Dies begründet er, und das ist der springende Punkt seiner bössartigen Argumentation, mit einem Verweis auf das Bewerbungsvideo von Ron Iyamu, das im Mozarteum Salzburg entstanden sei, in dem laut Stegemann man »einen unsicheren jungen Mann, der im schauspielerischen Ausdruck blockiert« sei, sehe (Stegemann 2021). Diese Behauptung, dass es eigentlich Ron Iyamu an künstlerischer Qualität fehle, unterstreicht er mit seiner eigenen Expertise als jahrzehntelanger Dramaturg, die es ihm erlaube, diesen »tabuisierten Kern des Rassismusvorfalls« überhaupt zu benennen. Daraus kann die Leserschaft schließen, dass alles im Grunde vorgefallen ist, weil Ron Iyamu ein »blockierter« Schauspieler sei und die rassistischen Vorfälle (die ja nach Stegemann gar keine waren) nur dazu da waren, um ihn zu künstlerischer Hochleistung zu bringen. Natürlich lässt Bernd Stegemann auch vollkommen außen vor, dass Ron Iyamu sich bereits ein halbes Jahr vorher um eine Vertragsauflösung aufgrund der rassistischen Vorfälle bemüht hatte. Erst als er den Weg in die Öffentlichkeit wählte, musste sich das Theater und die Intendanz positionieren. Dass ein solcher Artikel im Jahre 2021 nicht mehr so stehengelassen werden kann, ist eine Errungenschaft von BIPOCs, marginalisierten Communities und weißen Allies. Ein offener

2 Stegemann, Bernd: In den Schützengraben der Verletzbarkeit. FAZ, 9. April 2021.

Brief mit 1400 Unterzeichner*innen aus der Theaterszene, initiiert von Thomas Schmidt, Angela Richter, Sabrina Zwach, Laura Sundermann und Mehmet Atesci, hat sich gegen den Artikel und Bernd Stegemann gestellt. Und damit auch gezeigt, dass diese Formen struktureller Gewalt, die eben nicht nur von den Machtvollen in den Strukturen des Theaters, sondern auch in den Feuilletons wie auch in den Universitäten reproduziert wird, so nicht mehr hingenommen werden müssen.

Aber ist das genug? Offene Briefe und breite Solidarisierungen sind wichtig, genauso wie Interventionen von solchen Gruppen wie uns. Aber es braucht eine strukturelle Verankerung³ von antirassistischen Maßnahmen und Vorgehen auf und hinter der Bühne, die Schwarzen Künstler*innen und Künstler*innen of Color eine Möglichkeit des Schutzes bieten. Dieser Schutz braucht eine Institutionalisierung und eine rechtliche Grundlage! Aber solange immer noch eine Politik der Abwehr und Abwertung gegenüber marginalisierten Stimmen und Positionen herrscht, ist ein aktiver Protest und eine öffentliche Skandalisierung ein notwendiges Mittel in der Hegemonie. Und solange solche Stegemanns als linke Vordenker der Theaterwissenschaft und Theaterkritik gelten, solange werden wir auch weiterhin als Bühnenpolizei und Gespenster ihrer schlimmsten BIPOC-Albträume existieren!

3. Wo stehen wir jetzt?

Über die letzten Dekaden haben sich einige Diskussionen über Blackface und andere Formen rassistisch-kolonialer Darstellung und Sprache entfacht. An vielen davon waren wir und unsere Supporter*innen beteiligt. Die Veränderungen sind nicht entstanden, weil plötzlich *weiße* Theatermacher*innen und Intendanten sich für die Perspektiven und Positionen von marginalisierten und rassifizierten Subjekten und Communities interessierten. Leider, wie historisch aufgearbeitet und theoretisch belegt, bleibt das Interesse an marginalisierten und rassifizierten Subjekten häufig durch koloniale Bilder und

3 Hier sei auf den Versuch von Julia Wissert und Sonja Laaser hingewiesen, die eine Antirassismus-Klausel für Verträge entwickelt haben. Diese wird zur Zeit mit einem mündlichen Zugeständnis versichert, aber immer noch nicht von den meisten Theaterhäusern in Verträgen aufgenommen.

Vorstellungen bestimmt und gepaart mit der Begierde des Besitzens und Werdens des Anderen (the Other). Wir wollen noch einmal betonen, dass es den Kämpfen, Interventionen und Widerständen von verschiedenen Generationen von marginalisierten und rassifizierten Personen und Gruppen (ADEFRA, ISD, Kanak Attak, FEMIGRA, die vielen bekannten und unbekanntgebliebenen Wegbereiter*innen des postmigrantischen Theaters u.v.m.) zu verdanken ist, die Repräsentation eines postmigrantischen Deutschlands wie auch eine kritische Diskussion angeregt und durchgesetzt zu haben.

4. Für eine dekoloniale Theaterpraxis und Theatertheorie – Gegen eine Trennung von Aktivismus und Wissenschaft!

Wir, die Aktivist*innen von Bühnenwatch, sind uns einig, dass diese Strukturen, insbesondere die feudalen, kolonialen und patriarchalen Theaterstrukturen, sowie die eurozentristische Theaterwissenschaft sich grundlegend verändern müssen. Dekolonialität ist nicht nur eine Metapher, die Kolonialität der Strukturen nicht nur eine epistemische Gewalt, sondern strukturprägend im Alltag vieler rassifizierter und marginalisierter Menschen.

Daher fordern wir, insbesondere für eine postkoloniale/dekoloniale Theaterwissenschaft:

- Keine Trennung von Wissenschaft und Aktivismus, wie sie immer noch in Deutschland in vielen Institutionen und insbesondere der deutschen Wissenschaft und den Akademien betrieben wird.
- Eine Auseinandersetzung mit Wissensproduktion und -generierung, die das Wissen von marginalisierten Subjekten und Communities mitbedenkt. Es geht uns nicht um das Einverleiben dieses Wissens, sondern um die Anerkennung, dass offensichtlich auch hegemoniale Verhältnisse in einer sich als traditionell links verorteten Kunstform reproduziert werden.
- Eine stärkere Förderung von Wissenschaftler*innen aus marginalisierten Communities. Wir fordern affirmative action, in der die Gatekeeper-Mentalität aufgegeben wird und konstruktiv Räume der Diskussion auch in den theaterwissenschaftlichen Instituten geschaffen werden!

Wir sind pessimistisch, denn diese Kämpfe sind vor uns schon geführt und leere Worthülsen als Versprechungen immer wieder ausgesprochen worden. Wir sehen es als unsere Aufgabe, weiterhin aufmerksam zu bleiben und die *weiße* Theaterlandschaft zu beobachten. Deshalb: Be aware! We are watching you!

