

Antirassistische Interventionen als notwendige »Störung« im deutschen Theater

Azadeh Sharifi



MIND THE TRAP – ODER REIN IN RÄUME, IN DENEN ÜBER, ABER NICHT MIT PoCs GESPROCHEN WIRD

In der Rede, die Çığır Özyurt als Teil des *Bündnis kritischer Kulturpraktiker_innen* bei der Intervention »Mind the Trap« am Deutschen Theater Berlin gehalten hat, benennt er sehr präzise die Problematik, die immer noch und weiterhin mehrheitlich in deutschen Kulturinstitutionen besteht:

»Sie haben uns nicht nur nicht eingeladen, wir sind trotzdem gekommen. Wir sind gekommen, um Euch eine helfende Hand zu reichen und kostenlos Nachhilfe zu geben, man könnte es auch Entwicklungshilfe nennen.

Wir haben uns gefragt, warum die Diskriminierung von Menschen an Kulturinstitutionen aufgrund von Rassismus, Sexismus, Klassismus, Ableismus etc. nicht beim Namen genannt wird. Fallen über Fallen, die Schwellen sind hoch, wie Sie sehen, meine Damen und Herren und alle, die sich anders definieren.«

Anfang 2014 fand in Berlin eine Konferenz mit dem Titel »MIND THE GAP! – Zugangsbarrieren zu kulturellen Angeboten und Konzeptionen niedrigschwelliger Kulturvermittlung« am Deutschen Theater Berlin statt. Die Veranstalter_innen waren das *Institut für Kulturpolitik* der Universität Hildesheim und die *Kulturloge Berlin*. Im Ankündigungstext der Konferenz hieß es, dass Deutschland »eine der vielfältigsten Kulturlandschaften Europas« sei. Dennoch würden kulturelle Angebote der öffentlich geförderten »Hochkultureinrichtungen« oft nur einen kleinen, meist hochgebildeten und finanziell gut situierten Teil der Gesellschaft erreichen. Es bestünden »Barrieren der Nutzung (hoch-)kultureller Angebote bei unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen«, die im Text als »junge Menschen, Menschen mit Migrationshintergrund aus nicht westlichen Herkunftsländern, Menschen mit Behinderung und viele Menschen mit geringen Einkünften« (Programmheft Konferenz) identifiziert werden. Mit einer »niedrigschwelligen Kulturvermittlung« sollten diese Gruppen nun an die Programme der Kulturinstitutionen herangeführt werden.

Im Vorfeld hatte sich ein Bündnis von kritischen Kulturpraktiker_innen gebildet, das mit der Aktion »Mind the Trap« bei der Tagung intervenierte, um auf die Ausschluss (re-)produzierenden Strukturen der Konferenz hinzuweisen. Das Bündnis kritisierte mit seiner Intervention und später mit verschiedenen Statements im Internet, aber auch in einigen Publikationen, dass kein_e einzige_r Wissenschaftler_in, Kulturpraktiker_in oder Expert_in eingeladen war, die_der sich mit Ausschlüssen und Marginalisierungen kritisch auseinandersetze.¹ Es wurde kritisiert, dass Defizite bei den konstruierten »Bevölkerungsgruppen« gesucht würden, anstatt die Strukturen in den Kulturinstitutionen zu analysieren. Und es wurde kritisiert, dass die Tagung nur für ein Publikum konzipiert sei, das von der Tagungsleitung zwar als »Fachpublikum« bezeichnet werde, aber von den genannten Ausschlüssen und Marginalisierungen Betroffene selbst nicht zu diesem Diskurs »eingeladen« worden seien (siehe auch Sharifi/Sharifi 2014, o.S.). Was danach passierte, steht sinnbildhaft für die Reaktion auf Kritik an hegemonialen Diskursen: die Delegitimation der Kritikformulierenden und deren Inhalte. Obwohl die Intervention bei Wissenschaftler_innen, Kulturpraktiker_innen sowie den Medien weitgehend für positive Resonanz sorgte, reagierte die Tagungsleitung diffamierend. In ihrer Tagungsdokumentation beschrieb sie die Intervention folgender-

1 | Siehe auch <https://mindthetrapberlin.wordpress.com/>; www.migrazine.at/artikel/mind-trap

maßen: »Und Protest kam sehr massiv durch Störungen und Interventionen während der Tagung selbst von einer Gruppe junger Off-Theaterschaffender, die sich darüber beklagten, dass zu wenig ›bunte‹ Wissenschaftler eingeladen wären.« (Mandel/Renz 2014, o.S.). Die Tagungsleitung setzte sich nicht auf eine kritisch-wissenschaftliche Weise mit der Kritik auseinander, sondern versuchte diese mittels einer Aberkennung der Expertise der Kritiker_innen als »Off-Theaterschaffende mit nicht-westlichem Migrationshintergrund« und der Reproduktion von Rassismus durch die Übersetzung der politisch-aktivistischen Selbstbezeichnung »People of Color«² mit »bunt«, von sich zu weisen. Sehr bezeichnend ging die Tagungsleitung zudem nur auf die Rassismuskritik ein, obwohl die Kritiker_innen auf die intersektionalen und machtasymmetrischen Mechanismen und Ausschlüsse, die bei der Konferenz behandelt werden sollten, hingewiesen und sich selbst als von diesen Mehrfachausschlüssen Betroffene positioniert hatten.

Nun ist dieser Umgang mit marginalisierten Perspektiven und Positionen keine Seltenheit. Daher sind Interventionen wichtige Selbstermächtigungsstrategien von marginalisierten Subjekten im deutschen Kulturbetrieb. Sie sind geradezu eine Notwendigkeit, um sich an dem hegemonial bestimmten Diskurs über die Deutungshoheit in Kunst und Kultur beteiligen zu können. In meinem Beitrag möchte ich gegen die Singularität von Interventionen im deutschen Theater und gegen ihre Delegitimierung argumentieren. Interventionen sind notwendige »Störungen« der hegemonialen Kulturdiskurse. Die von ihnen ausgelösten Counter-Diskurse machen marginalisierte Perspektiven und Positionen sichtbar und schreiben diese erst dadurch in den Diskurs ein.

2 | Der Begriff PoC – Person of Color oder People of Color kann wie folgt definiert werden:

»People of color refers to racial and ethnic minority groups. [...] People of color is a term most often used outside of traditional academic circles, often infused by activist frameworks, but it is slowly replacing terms such as racial and ethnic minorities. [...] People of color is [...] a political term, but it is also a term that allows for a more complex set of identity for the individual – a relational one that is in constant flux. [...] Immigration, travel, and racial constructs – in general, people's social world – all have an impact on how changing these identifications may be. It is perhaps because of the flexibility in identification that the term has become significant in biracial and multiracial writings (and for individuals) as a term that better helps to identify people with multiple national origins, panethnic backgrounds, or so-called racial makeup.« (Vidal-Ortiz 2008)

Im deutschen Kontext wird dieser Begriff von Wissenschaftler_innen wie Kien Nghi Ha, Peggy Piesche, Maisha Eggers, Fatima El-Tayeb sowie Künstler_innen des Ballhaus Naunynstraße und des Maxim-Gorki-Theater verwendet (siehe auch Kien Nghi Ha u.a. 2016).

DIE NOTWENDIGKEIT VON INTERVENTIONEN IM DEUTSCHSPRACHIGEN THEATER

Proteste und Interventionen marginalisierter Bevölkerungsgruppen an den deutschen Theatern sind nicht nur in den vergangenen Jahren aufgekommen, sondern haben eine lange Geschichte. Der erste große Eklat begann 1976³ und gipfelte 1985 darin, dass die jüdische Gemeinde in Frankfurt gegen das Theaterstück »Der Müll, die Stadt und der Tod« von Rainer Maria Fassbinder am Schauspielhaus Frankfurt massiv vor und im Theater protestierte. Im Theaterstück, das sich mit Häuserspekulationen im damaligen Frankfurt a.M. auseinandersetzt, steht die Figur des »reichen Juden« für den ruchlosen Kapitalisten. Fassbinder und dem Theaterstück wurde Antisemitismus vorgeworfen.⁴ Dass dieses Theaterstück eine lange Debatte über nicht aufgearbeiteten und damit strukturellen Antisemitismus in Deutschland entfacht hat, war nur eine Facette der Kontroverse. Denn zunächst waren nur weiße Akteur_innen beteiligt und die Kritik der Betroffenen wurde nicht gehört. Christina Nord schrieb in der *taz*: »Die Akteure sind in der Mehrheit nichtjüdische Deutsche, Kulturschaffende und Publizisten, die Angelegenheit hat mithin etwas von einem deutschen Selbstgespräch.« (Nord 2009) Trotz jahrelanger Proteste der Jüdischen Gemeinde wurde das Theaterstück 1985 im Schauspielhaus Frankfurt unter der Regie des damals neuen Intendanten Günther Rühle, vormals Leiter des FAZ-Feuilletons, auf die Bühne gebracht. Die immer wieder geäußerte Kritik seitens der Jüdischen Gemeinde wurde regelmäßig überhört. So wurde aus der Notwendigkeit, sich Gehör zu verschaffen beschlossen, die Proteste in die Premiere des Theaterstückes hineinzutragen. Bei der Premiere waren circa 1.000 Demonstranten vor dem Theater, während laut *taz*-Bericht »gut zwei Dutzend jüdische Frankfurter« das Theater besetzten, so dass die Premiere nicht stattfinden konnte. In einem Gespräch zwischen Daniel Cohn-Bendit und Ignatz Bubis in *Der Spiegel*, hat Bubis die Kritik der Jüdischen Gemeinde an dem Theaterstück und an Fassbinder folgendermaßen erklärt:

»Wenn er nur einen Juden geschaffen hätte, einen Juden mit Namen [...]. Aber so akzeptiere ich das nicht, dass man Fassbinder die Rolle zuschreibt, er habe sich immer der Minderheiten angenommen und damit auch der Juden. Für Fassbinder ist der arme Jude

3 | Kraus behauptet sogar, dass die Proteste um das Stück als der bis dahin größte Theaterskandal in Deutschland gelten können. Siehe auch Martin Kraus: Zwei Skandalstücke im Kontext von Antisemitismus: Thomas Bernhards Heldenplatz und Rainer Werner Fassbinders Der Müll, die Stadt und der Tod. Waterloo Ontario 2009.

4 | Joachim Fest hatte in der FAZ vom 19.3.1976 bereits geschrieben, dass die Figur des »reichen Juden« als »Blutsauger, Spekulant, Betrüger, Mörder und zudem als geil und rachsüchtig dargestellt« werde.

eine Minderheit, der verfolgte Jude eine Minderheit. Der reiche Jude ist für Fassbinder keine Minderheit.« (Spiegel 1985)

Während Daniel Cohn-Bendit im Gespräch eine andere Position einnahm und Fassbinder und das Theaterstück verteidigte, waren sich beide in dieser Aussage einig: »Mich interessiert, dass die Juden sich hier artikulieren« (Spiegel 1985). Die Intervention im Schauspielhaus Frankfurt 1985 wird im Nachhinein als ein wichtiger Moment eingestuft, denn sie »schafft zum ersten Mal eine Situation, in der jüdische Deutsche die Sprecherposition für sich reklamieren, indem sie laut, gemeinsam und öffentlich auftreten« (Nord 2009).

Ein anderer (historisch) wichtiger Protest im deutschsprachigen Theater war im Jahr 2003 die Intervention in der Volksbühne beim Theaterstück »Kampf des N* und der Hunde«⁵ von Bernard-Marie Koltès. Das Theaterstück wird von europäischen Theatern und Theatermacher_innen als antirassistisch und antikolonial verstanden. Bernard-Marie Koltès benutzt das N-Wort für die nigerianischen Charaktere und meint, damit den europäischen Rassismus adressieren zu wollen. In dem auf Französisch verfassten Theaterstück wird das N-Wort, das allerdings in Frankreich mittlerweile als rassistisch geahndet ist, ebenfalls benutzt.⁶ In der englischen Übersetzung wird das N-Wort dagegen mit der Selbstbezeichnung *Black* ersetzt.⁷ Nun gab es schon im Vorfeld der Premiere an der Volksbühne Proteste, weil ein Banner mit dem voll ausgeschriebenen N-Wort für die Ankündigung vor dem Theater aufgehängt wurde. Die Proteste kommentierte Castorf, indem er darauf verwies, dass es ihm nicht »um Kraftmeierei«, ginge, »sondern darum, dass Provokation offensiv sein muss und nicht irritierend.« (Zöllner 2003) Außerdem werde im Theaterstück die »Erniedrigung und Beleidigung« der Schwarzen Menschen in Afrika thematisiert. Die *Initiative Schwarze Menschen in Deutschland* (ISD) forderte, das N-Wort durch die Selbstbezeichnung *Schwarz* zu ersetzen. Sie verwiesen darauf, dass »das Freie Schauspielensemble in Frankfurt a.M. für dasselbe Stück den Begriff *Schwarze* verwendet habe und dass es in den USA seit langem unter »Battle of Black and Dogs« auf den Spielplänen steht« (Zöllner 2003).

Am Abend der Premiere standen Aktivist_innen mit Transparenten vor der Volksbühne, worauf u.a. stand: »Der unbeirrte Kampf des weißen Europäers mit sich selbst«. Der damalige Dramaturg der Volksbühne Carl Hegemann stellte die Frage: »Wenn das Wort weg ist, ist dann auch das Problem weg?« Die Antwort darauf sei gewesen: »Nein, aber die Salonfähigkeit des Begriffs

5 | Ich habe mich bewusst entschieden, das N-Wort nicht auszuschreiben. Ich pflichte hier der Argumentation von Grada Kilombas Text »Das N-Wort« bei (s. Kilomba 2009).

6 | www.aljazeera.com/indepth/opinion/2016/04/france-debates-word-negre-negro-rossignol-160403054604312.html

7 | *Struggle of the Blacks and the Dogs*.

wird nicht noch gestärkt.« (Zöllner 2003) Die Reaktion, die dann folgte, kann als systematisch eingestuft werden, wenn von marginalisierten Subjekten und Gruppen Anspruch auf eine selbstbestimmte gesellschaftliche Position erhoben wird. Abini Zöllner schildert in ihrem Artikel, dass nach dieser Intervention der Tenor unter den Verteidiger_innen des umstrittenen Titels gewesen sei: »Jetzt bestimmen schon die Randgruppen, wie sie gern genannt werden möchten.« Sie weist darauf hin, dass »unsere Gesellschaft gern die Selbstdefinition der Schwarzen« überhöre. Und schließlich: »Es ist immer dasselbe: Die Nichtbetroffenen erklären den Betroffenen, sie sollten nicht so betroffen sein. Schwarze Menschen haben sich damit abzufinden, auch wenn es auf ihre Kosten geht.« (Zöllner 2003)



©Anneke Gerloff

INTERVENTIONEN ALS NOTWENDIGE COUNTER-DISKURSE

Trotz der Unterschiedlichkeit ihrer Anliegen haben die Interventionen bzw. ihre Rezeption eines gemeinsam: die ablehnende und abwehrende Haltung der mehrheitlich weißen Theatermacher_innen gegenüber der geäußerten Kritik. Einerseits werden die Kritiker_innen und ihre Kritik in Frage gestellt: Sie seien keine Theatermacher_innen oder Kulturschaffende und damit sei ihre Expertise nicht relevant. Andererseits wird die Art der Kritikübung in Frage gestellt: Die Interventionen seien disruptiv und verhinderten eine Diskussion. Dass die Kritiker_innen nicht gehört werden, wenn ihre Kritik nicht interventionalistisch geschieht, wird dabei gerne übersehen. Im Folgenden möchte ich herausarbeiten, dass Disruptionen für marginalisierte Subjekte und marginalisierte

Positionen notwendig sind, um sich im Streit um die Deutungshoheit in der hegemonial bestimmten Kunst- und Kulturwelt positionieren zu können.

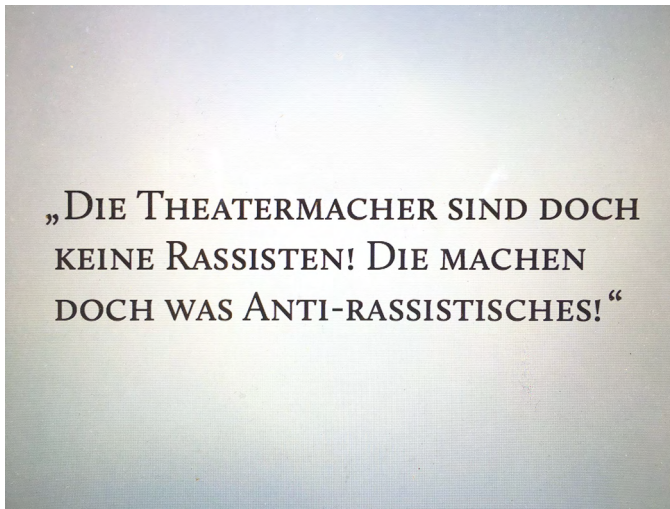
Der Literaturwissenschaftler Richard Terdiman analysiert die Potenziale und Grenzen von Counter-Diskursen innerhalb dominanter Diskurse am Beispiel der literarischen Revolution. Er zeigt auf, dass solche Gegendiskurse die Macht haben, die Autorität und die Stabilität eines dominierenden Systems von Repräsentationen, die ihrer Existenz nicht einmal ins Auge sehen können, zu relativieren.

»[C]ounter-discourses are always interlocked with the domination they contest [...] Like all subversive thought, the counter-discourse is intensely [...] parasitic upon its antagonist. [...] in the opposition to the dominant, counter-discourse function to survey its limits and its internal weaknesses.« (Terdiman 1985: 68)

Counter-Diskurse können *das* »lesen«, so argumentiert Richard Terdiman, was umgekehrt *sie* strukturell gesehen nicht »lesen« kann. Oder anders formuliert: Während das »Zentrum« sich weder mit den Peripherien auskennt, noch diese für eine Auseinandersetzung in Erwägung zieht, kennen Counter-Diskurse als marginalisierte Positionen in den Peripherien nicht nur das »Zentrum« sehr gut, sondern müssen sich mit diesem auseinandersetzen. Die Mittel und Techniken dieser oppositionalen »Lesart« sind immer textuell spezifisch und strategisch variabel.

Spivak beschreibt die postkolonialen Counter-Diskurse als »hartnäckige Kritik an dem, was man nicht wollen kann« (Spivak 1991: 234). Allerdings argumentiert sie, dass Diskurse, die gegen dominante Machtverhältnisse ankämpfen, auch Gefahr laufen, die Normen und Werte des hegemonialen (kolonialen) Diskurses weiter beizubehalten – »Repetition in rupture«. Sie argumentiert: »Without the supplementary distancing, a position and its counter-position [...] will keep legitimizing each other.« (Spivak 1998: 345)

Aus dieser Binarität auszubrechen, um aus einer postkolonialen Kritik heraus einen Gegendiskurs zu eröffnen, der tatsächlich den Diskurs signifikant verändert, darin besteht die Herausforderung. Die Unterbrechungen oder Störungen, die durch eine tatsächliche Intervention bzw. Proteste von marginalisierten Subjekten und ihren Positionen in den deutschen Theatern durchgeführt wurden, haben eine nachhaltige Veränderung im Theaterdiskurs bewirkt. Dabei nimmt Bühnenwatch eine besondere Stellung ein.



©Anneke Gerloff

BÜHNENWATCH UND RASSISMUSKRITIK IM DEUTSCHEN THEATER

Als Ende 2012 Plakate zum Theaterstück »I am not Rappaport« von Herb Gardner am Schlossparktheater Berlin mit dem »schwarz« geschminkten Schauspieler Joachim Bliese auf vielen öffentlichen (und virtuellen) Plätzen zu sehen waren, formierte sich ein Protest, zunächst bei Facebook und später auch real gegen das »schwarz«-Schminken bzw. das »Blackface«.

Blackfacing beschreibt eine theatrale Praxis, die auf US-amerikanische Minstrel-Shows des 19. Jahrhunderts zurückgeht, welche als Teil von Vaudeville-Shows bis in die 1930er Jahre aufgeführt wurden. In diesen malten sich weiße Performer ihr Gesicht und ihren Körper schwarz an, um Schwarze Figuren sketchartig in stereotypischer und abschätziger Art darzustellen. Joy Kristin Kalu verweist darauf, dass Vaudeville-Shows Ende des 19. Jahrhunderts, also nach der Abschaffung der Sklaverei (1865) an Popularität gewannen (Kalu 2012). Sandrine Micossé-Aikins hat die historische Dimension von Blackface und seine Funktion als Ort des Imaginären in Deutschland in ihrem Artikel »Not Just a Blackened Face« herausgearbeitet. Darin schreibt sie: »From the mid-19th century on, advertisement, a domain that relies more than any other on the power of imagery, began to play an important role in the way that black people were seen in Germany« (Mikossé-Aikins 2013). Sie betont, dass Minstrel Shows, gemeinsam mit Völkerschauen (Human Zoos) auch in Europa tourten und sich mit ihrer machtvollen Praxis des Schaffens und Propagierens abwerfender Bilder über »Den Afrikaner« und andere PoCs in die eurozentristische

Bilderwelt einschrrieben. Den größten Einfluss hatten jedoch nicht die Shows selbst, sondern die Plakate, die diese bewarben. Ihr besonderer Stil wurde von der Werbebranche, von Künstler_innen und Musiker_innen aufgegriffen und hat damit auch Einzug in die deutsche Kulturproduktion gefunden (Micossé-Aikins 2013).

Die Proteste, die sich in Berlin formiert hatten, führten schließlich zur Gründung von *Bühnenwatch*,⁸ einer Vereinigung von PoC und weißen Künstler_innen und Kulturschaffenden, die sich und ihre Arbeit in einem aktivistischen Raum verorten. Auf ihrem Blog (buehnenwatch.com) ist folgende Selbstdarstellung vorzufinden: »*Bühnenwatch* ist eine Plattform, die sich zum Ziel gesetzt hat, rassistische Praktiken an deutschen Bühnen zu beenden. Die Gruppe ist aus den Auseinandersetzungen um die rassistische Blackface-Inszenierung und die anschließende Debatte am Berliner Schlossparktheater hervorgegangen. Es ist unser Anliegen, sowohl rassistische Darstellungen wie Blackface als auch rassistische Diskriminierung von Schauspieler_innen of Color in Zukunft zu verhindern. Wir wollen Leute ermutigen, selbst aktiv zu werden – offene Briefe zu verfassen, Veranstaltungen und Aktionen zu organisieren und aufzuklären. [...] *Bühnenwatch* ist ein Zusammenschluss aus Aktivist_innen of Color, Schwarzen und weißen Aktivist_innen. *Bühnenwatch* strebt eine enge Zusammenarbeit mit Organisationen wie: *Der Braune Mob – Media Watch e.V.*, *Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD-Bund) e.V.*, *Label Noir Theater Ensemble* an.«

Bühnenwatch trat außerhalb des Internets zum ersten Mal durch eine Intervention bei einer Vorstellung des Stücks »Unschuld« von Dea Loher, das am Deutschen Theater Berlin in der Inszenierung von Michael Thalheimer gezeigt wurde, in Erscheinung. Bei der Vorstellung am 12. Februar 2012 standen vierzig *Bühnenwatch*-Aktivist_innen, die als Publikum anwesend waren, beim ersten Auftritt der schwarz-geschminkten Schauspieler wortlos auf und verließen den Theatersaal. Die zuvor vereinbarte Intervention führte zur Unterbrechung der Vorstellung, da die Schauspieler die Aktivist_innen fragten, warum sie den Saal verlassen würden. Im Foyer wurden Flyer verteilt, auf denen unter anderem ein sogenanntes »Bullshit-Bingo«⁹ mit den gängigen Abwehr-Argumenten gegen den Vorwurf von Rassismus abgedruckt waren,

8 | Ich möchte anmerken, dass ich als Wissenschaftlerin und Aktivistin selbst Teil der Gruppe *Bühnenwatch* bin. Meine eigene Involviertheit zu benennen, ist insofern wichtig, da es das Anliegen meines Textes ist, *Bühnenwatch* und ihre wichtige und notwendige Arbeit angemessen zu kontextualisieren.

9 | »Meine Schwarzen Freunde finden das nicht schlimm«, »Rassismus findet doch ganz woanders statt«, »Also da kann ich keinen Rassismus erkennen«, »Die Theatermacher sind doch keine Rassisten! Die machen doch was Anti-Rassistisches«, »Kann es denn rassistisch sein, wenn ich es nicht rassistisch meine?«

sowie ein Statement an das Theaterpublikum. Das Statement erläuterte die Intervention als Setzung eines »Zeichens« gegen die »Weiterführung der Tradition von Blackface«. Das Theaterstück reproduziert sowohl auf textlicher und inhaltlicher Ebene, wie auch in der ästhetischen Umsetzung kolonial-rassistische Bilder und Vorstellungen, gerade weil es diese zu dekonstruieren sucht. In »Unschuld« wird die Geschichte einer scheinbar willkürlichen Gruppe von Personen erzählt, die am Rande der Gesellschaft in einem unbenannten europäischen Land am Mittelmeer leben. Zwei dieser Figuren sind Schwarz. Sharon Dodua Otoo schildert den Anfang des Theaterstückes folgendermaßen:

»The play opens with Elisio and Fadoul, two friends, witnessing the suicide of a young woman. They are consumed with guilt: they could have done something to save her, but did not decide to do so fast enough. Despite the fact that these two men, of all the characters in the play, are the ones who arguably display the most human responses to the circumstances they find themselves in, Elisio and Fadoul are not conceived of people like ›us‹. They are described in the list of characters as ›illegale schwarze Immigranten‹ (engl. ›illegal black immigrants‹).« (Otoo 2012: o.S.)

Dea Loher hatte im Text ausdrücklich aufgefordert, für die zwei Schwarzen Figuren auf »Schwarz-Malerei« zu verzichten und »lieber die Künstlichkeit der Theatermittel durch Masken o.ä. hervor(zu)heben« (Loher 2003: 47). Dieser Verweis, so rücksichtsvoll er scheinen mag, verdeutlicht vielmehr, dass dieses Theaterstück gar nicht für Schwarze Schauspieler_innen (und ein Schwarzes Publikum) vorgesehen war. Und somit ein Spiel von einer weißen Dramatikerin für weiße Theatermacher_innen und ein weißes Theaterpublikum ist. Der Ausschluss von Schwarzen Menschen und People of Color ist – bewusst oder unbewusst – dem Text inhärent.

Das Deutsche Theater hatte die beiden Figuren mit zwei weißen Schauspielern besetzt, die schwarze Schminke mit überzeichneten roten Mündern trugen. Die schwarze Farbe war ungleichmäßig aufgetragen und hatte sich zum Ende des Stückes auf der gesamten Bühne verteilt. Sharon Dodua Otoo, die einer Vorstellung sowie dem Publikumsgespräch beiwohnte, stellt fest: »It has been argued that this effect was apparently intended to demonstrate that as the audience and other characters in the play get to know Elisio and Fadoul better, the friends become increasingly ›human‹.« (Otoo 2014) Je mehr die schwarze Schminke verschwindet, umso menschlicher werden die Schwarzen Figuren.

Joy Kristin Kalu argumentiert ähnlich und hebt dabei den zweifelhaften Rekurs eines Darstellers auf rassistische Klischees hervor:

»However, what shocked, offended and deeply upset me as a spectator is the so far barely discussed fact that Peter Moltzen, playing the immigrant Fadoul, repeatedly slips

into the posture, movements and mimicry of a monkey, imitating its sounds along with it. The recourse to this cliché, which goes back to eighteenth century quasi-scientific, craniometric studies proclaiming that black people were genetically closer to monkeys than white people and which enjoyed great popularity during National Socialism, astonished me. To invoke this cliché as a theatrical means for characterizing a character can only be interpreted as the degradation of that character, which furthermore is not at all motivated by the content of the play or the context of the production. So why reduce the black character to a racist cliché? And in what way does this contain a critical moment?« (Kalu 2012: o.S.)

In einem Interview mit ARTE sagte der Intendant des Deutschen Theaters Ulrich Khuon, dass die Inszenierung eine Reflexion über Rassismus und das Fremde bzw. Andere sein sollte. Der Theaterwissenschaftler Ulf Schmidt bemühte sich etwa in einem ausführlichen Beitrag auf der Website von Nachtkritik¹⁰ um einen differenzierten Diskurs. Sein Ausgangspunkt blieb aber auf eine aus dem postkolonialen Kontext herausgerissene Lesart beschränkt, bei der »schwarz«, und im Gegensatz dazu »weiß«, lediglich als Hautpigmentierung¹¹ gedacht werden und nicht etwa als eine durch jahrhundertelangen Kolonialismus und Ausbeutung geschaffene soziale Konstruktion und hegemoniales Narrativ von *race* (Rasse).¹² *Bühnenwatch* und ihre Vertreter_innen kritisieren, dass durch die existierenden Repräsentationsformen und -zeichen für Schwarze Menschen und Schwarzsein im deutschen Theaterbetrieb, gerade durch phänotypische Zuschreibungen, kolonial-rassistische Bilder perpetuiert und letztendlich reproduziert werden.¹³ »One particular image though

10 | https://nachtkritik.de/index.php?view=article&id=6615:die-blackfacing-debate-oder-das-politische-im-aesthetischen&option=com_content&Itemid=84

11 | »Zunächst ist die Frage der Hautpigmentierung eine ästhetische (»ästhetisch« nicht im Sinne eines Urteils über Schönheit, sondern als die Wahrnehmung betreffend), die sich den Unterschieden der Haarfarbe, des Wuchses und der Physiognomie einordnen lässt, ähnlich wie die Frage unterschiedlicher Dialekte oder Sprachen, unterschiedlicher Namen. Diese Phänomene sind als Unterschiede wahrnehmbar und lassen sich, wo es noch keine Klonung identischer Individuen gibt, nicht vermeiden.«

12 | Jüngst hat die UN-Arbeitsgruppe für Menschen afrikanischer Abstammung Deutschland für seinen strukturellen Rassismus kritisiert. So wurde der Vorsitzende, Ricardo Sunga III von Die Zeit folgendermaßen zitiert: »Obgleich das Grundgesetz Gleichheit garantiert, rassistische Diskriminierung verbietet und feststellt, dass die Menschenwürde unantastbar ist, wird dies in der Praxis nicht durchgesetzt.« (www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2017-02/vereinte-nationen-rassismus-schwarze-deutschland-un-arbeitsgruppe-isd).

13 | Hierzu möchte ich auf die Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD) verweisen: <http://isdonline.de/>, siehe aber auch Oguntoye u.a. 2016.

that enjoyed a special popularity nicely links up with the idea of Blackness involuntarily evoked in the Deutsches Theater's staging of *Unschuld*: the idea that Black people are after all not really black but just painted or, worse, dirty.« (Mikossé-Aikins 2012: o.S.)

Tatsächlich haben diese und weitere Interventionen¹⁴ zu einer Veränderung und Verschiebung im Diskurs um rassistische Zeichen, auch außerhalb des deutschen Theaters geführt. So wurde Ende Dezember 2013 in der beliebten Fernsehshow »Wetten dass.?<« bei der Saalwette das lokale Publikum aufgefordert, als Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer zu erscheinen. Die Anweisung lautete, dass »Jim natürlich geschminkt sein soll, Schuhcreme, Kohle, was auch immer« (vgl. offener Brief ISD 2013). Diesmal kam der Protest nicht nur vonseiten der antirassistischen Aktivist_innen, wie durch den Offenen Brief der *Initiative Schwarzer Menschen in Deutschland* (ISD). Auch in den Mainstream-Medien wurde die Kritik nicht einfach mehr abgetan, sondern mit dem Verweis auf die von *Bühnenwatch* formulierten Einwände verhandelt.¹⁵

RÄUME DER SELBSTERMÄCHTIGUNG – ANDERS DENKEN

Theatrale Interventionen sind mehr denn je notwendig, um Counter-Diskurse in den hegemonial bestimmten Räumen der Kunst überhaupt zu ermöglichen. Aber was passiert nach den Interventionen? Es braucht Räume der Selbstermächtigung und institutionalisierte Räume, wie das Ballhaus Naunynstraße,

14 | Bühnenwatch ist beispielsweise sehr prominent beim Berliner Theatertreffen 2013 aufgetreten. In Brechts »Die heilige Johanna der Schlachthöfe« in der Inszenierung von Sebastian Baumgartens wurde die Figur der Frau Luckerniddle von einer weißen Schauspielerin in Blackface und einem »fatsuit«, bei der insbesondere das Gesäß betont wurde, dargestellt. Nach Protesten seitens der teilnehmenden Theatermacherin und Zeichnerin Henrike Terheyden wurden Stellungnahmen von Bühnenwatch auf dem Blog des Theatertreffens veröffentlicht sowie später zum Gespräch eingeladen (<https://theatertreffen-blog.de/tt13/2013/05/14/kunstmittel-oder-beleidigung-vierstimmen-zum-blackfacing-in-der-heiligen-johanna-der-schlachthofe/>). Henrike Terheyden hat das Gespräch später noch einmal reflektiert. (<https://kendike.wordpress.com/2013/06/13/inflationierung-von-rassismus-schafft-ihn-nicht-ab/>).

15 | Siehe auch www.spiegel.de/netzwelt/web/wetten-dass-rassismus-vorwurf-auf-twitter-und-facebook-nach-blackface-a-939188.html; www.fr.de/kultur/wetten-dass-in-augsburg-rassistisch-auf-mehreren-ebenen-a-634622. Auch sei hier auf die Debatte 2013 um rassistische Sprache in Kinderbüchern verwiesen, die durch Mekonnen Mesghenas Brief an Ottfried Preußler ausgelöst wurde. Auch hier wurde auf Bühnenwatch und die Rassismuskritik Bezug genommen (maedchenmannschaft.net/rassismus-raus-aus-kinderbuechern/).

das Maxim-Gorki-Theater oder auch das Jugendtheaterbüro Berlin, um »Erfahrung(en) von Zerstreutheit und Fragmentierung [...] einen imaginären Zusammenhang zu verleihen« (Hall 1989: 28). Allerdings sind diese Räume auch der Logik von Machtverhältnissen und -mechanismen unterworfen. Oft fehlen Ressourcen und daher auch bestimmte Perspektiven in den bereits institutionalisierten Orten, um die eigenen Strukturen reflektieren zu können und einen tatsächlich intersektionalen Ansatz einzubringen.

Die Gruppe *Bündnis kritischer Kulturpraktiker_innen*, die bei der Konferenz am Deutschen Theater intervenierte, hatte in ihrer Pressekonferenz angekündigt, dass sie eine Gegenkonferenz organisieren würde, die mit einem intersektionalen Ansatz die Strukturen der Kunst- und Kulturproduktionen betrachten würde.

»Um über diskriminierungskritische Kulturproduktion nachzudenken, braucht es Raum zum Denken, zum Ver-Lernen, zum Neu- und Wieder-Erfinden. Raum für Visionen, in dem vornehmlich jene Perspektiven zu Wort kommen, die sonst selten gehört werden, weil ihnen die Relevanz abgesprochen wird. Diskriminierung wirkt nicht nur in eine Richtung, sondern in zahlreiche und das zugleich. Rassismus, Sexismus, Ableismus, Diskriminierung aufgrund von sexueller Orientierung und Religion etc. sind nicht unabhängig voneinander zu denken, sondern in vielfacher Art und Weise miteinander verwoben. Um die tiefgreifenden Verflechtungsformen diskriminierender Strukturen im Kulturbetrieb benennen zu können, muss es also Orte geben, an denen es möglich ist, die verschiedenen Variationen von Ausschlüssen zusammen zu denken.« (Sharifi/Scheibner 2015: o.S.)

Das *Bündnis* steht mit seiner Perspektive »in einer langen Reihe von Kämpfen und Protesten, die versuchen, die bestehende, kulturelle Deutungshoheit aus den Angeln zu heben und zur Disposition zu stellen« (Sharifi/Scheibner 2015, o.S.).¹⁶

Die Konferenz »Vernetzt Euch! Strategien und Visionen für eine diskriminierungskritische Kunst- und Kulturszene«, die vom 10. bis 11. Oktober 2015 stattfand, hatte daher zum Ziel, einen Austausch von Selbstorganisationen und Vertreter_innen unterschiedlicher marginalisierter Communities zu schaffen. Gemeinsam mit vielen Akteur_innen und deren »aktivistische[m] (Alltags-)Wissen« wurde in Denk- und Erfindungsprozessen über gemeinsame Handlungsfelder diskutiert, um Strukturen im Kulturbetrieb aufzubrechen und Raum für Neues zu schaffen. Die Forderungen, die sich in der Dokumentation und den Strategien der Konferenz wiederfinden, gehen damit einher,

16 | Dabei beziehen sie sich unter anderem auf die jüdische Gemeinde, die gegen den Antisemitismus des Fassbinder-Stückes »Der Müll, die Stadt und der Tod« im Jahr 1985 protestierte und den Protest der Initiative Schwarze Menschen in Deutschland im Jahre 2003 gegen den rassistischen Sprachgebrauch der Berliner Volksbühne.

Räume der Selbstermächtigung zu schaffen, in denen jenseits heteronormativer, ableistischer, klassistischer und eurozentristischer ästhetischer Traditionen Kunst- und Kulturproduktionen entwickelt werden können. Und gerade das Strategie-Poster macht deutlich, wie notwendig ein Umdenken ist, um mit den Worten Spivaks die »Repetition in rupture« zu durchbrechen und andere künstlerische und ästhetische Räume zu ermöglichen.

LITERATUR

- »Wir haben eine Leiche im Keller«. Ignatz Bubis und Daniel Cohn-Bendit über Juden in Frankfurt und den Fassbinder-Streit. *Der Spiegel* 45/1985.
- Hall, Stuart 1989: Rassismus als ideologischer Diskurs, in: *Das Argument* 178, Hamburg.
- Ha, Kien Nghi/Lauré al Samarai, Nicola/Mysorekar, Sheila 2016: *re/visionen – Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland*. Münster.
- Kalu, Joy Kristin 2017: *On the Myth of Authentic Representation: Blackface as Reenactment*. Berlin. www.textures-platform.com/?p=2616 (letzter Zugriff: 14.9.2017).
- Kilomba, Grada 2009: *Das N-Wort*. www.bpb.de/gesellschaft/migration/afrikanische-diaspora/59448/das-n-wort?p=all (letzter Zugriff: 14.9.2017).
- Loher, Dea 2003: *Unschuld*. Frankfurt a.M.
- Mandel, Birgit/Renz, Thomas (Hg.) 2014: *Mind the Gap!* www.uni-hildesheim.de/media/fb2/kulturpolitik/publikationen/Tagungsdokumentation_Mind_the_Gap_2014.pdf (letzter Zugriff: 14.9.2017).
- Mikossé-Aikins, Sandrine 2013: *Not Just a Blackened Face*. Berlin. www.textures-platform.com/?p=3169 (letzter Zugriff: 14.9.2017).
- Nord, Christina 2017: *Der reiche Jude*, in: www.taz.de/!515304/ (letzter Zugriff: 24.5.2017).
- Oguntoye, Katharina/May Ayim/Schultz, Dagmar 2016: *Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*. Berlin.
- Otoo, Sharon Dodua 2014: *(Ab)using Fadoul and Elisio: Unmasking Representations of Whiteness in German Theatre*. Berlin. www.textures-platform.com/?p=3216 (letzter Zugriff: 14.9.2017).
- Sharifi, Bahareh/Scheibner, Lisa 2015: *Paradigmenwechsel mit Hindernissen – Diversität in der deutschen Kulturlandschaft, eine Bestandsaufnahme*. mindthetrapberlin.wordpress.com (letzter Zugriff: 8.05.2017).
- Sharifi, Azadeh/Sharifi, Bahareh 2014: *Mind the trap!* www.migrazine.at/artikel/mind-trap (letzter Zugriff: 14.9.2017).

- Spivak, Gayatri Chakravorty 1991: Neocolonialism and the Secret Agent of Knowledge, Interview mit Robert Young, in: *Oxford Literary Review* 13 (1-2), 220-251.
- Spivak, Gayatri Chakravorty 1998: *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York.
- Terdiman, Richard 1985: *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*. Ithaca and London.
- Vidal-Ortiz, Salvador 2008: People of Color, in: *Encyclopedia of Race, Ethnicity, and Society*, edited by Richard T. Schaefer. S. 1037-1039. Thousand Oaks, California.
- Zöllner, Abini 2003: Don't call me Neger. *Berliner Zeitung*, 12.12.2003.

