

MARIAMA DIAGNE

Roberto Blanco

Garten-Stars in der Flimmerkiste. Oder: This Is Not About Roberto Blanco, Only.

An einem Samstag in den 1990ern in Nordrhein-Westfalen. Der *Fernsehgarten* läuft im Fernseher, der im braunvertäfelten Fernsehschrank steht. Draußen strahlt die Sonne, drinnen im Wohnzimmer leuchtet es: ein Sommer aus Licht, Musik und Menschen, die über Bühnen und Laufstege flitzen. Roberto Blanco singt. Sein rotes Sakko passt zu den Blumengestecken im echten Garten der Sendeanlage, sorgfältig arrangiert für die Kameras, für das Publikum zu Hause, das die Zuschauenden der Liveshow beim Lachen, Klatschen und Schunkeln beobachtet. Ein realer Garten, der durch die Linse zu einem Fern-Garten wird.

Der Garten aus dem Fern-Seher im Fernsehschrank: ein kleiner Bühnenraum, ein Ort, der sich ins Wohnzimmer schiebt, bis der Eindruck entsteht, die Sonne dort vor dem Fenster scheine auch im Zimmer. »Ein bisschen Spaß muss sein«, singt Roberto Blanco, seit 1972 der Evergreen der deutschen Schlagerwelt. Fernsehchränke wie dieser standen nicht selten in den Stuben der Großelterngeneration. Statt in den 1950ern in Lokalen Musik zu hören, versprach für viele noch lange nach dem Krieg, nach der Erwerbsarbeit, das Filmbild, Entspannung zu finden und Sehnsüchte zu stillen. Obwohl die Nachkriegszeit mit ihrem Turboblick in eine Zukunft, die nur besser werden konnte, in den 1990ern längst vorbei war, schien der Fernseher gerade nach dem Kalten Krieg dazu einzuladen, sich in Fantasiewelten zu beamen: In der ehemaligen Bundesrepublik Deutschland kauften aktive Privatsender wie RTL oder Pro7 Formate aus den USA auf, um diese in Deutschland auszustrahlen. Die Flimmerkiste – so nannte man sie damals – zeigte eine Welt, in der zu festgesetzten Sendeterminen im regelmäßig wiederkehrenden Abend-, Mittags- oder Wochenendprogramm auftretende Showfiguren in der Wiederholung spezifischer Formate (Daily Soap, Fernsehshow) zu Stars erkoren wurden.

Eine dieser Figuren ist bis heute der Schlagersänger und Fernsehstar Roberto Blanco. Mit seiner ewig guten Laune performte er zuverlässig ein spezifisches Image, das Sehnsuchtsträume von Leichtigkeit aufbaute: ein Mann, der immer lachte, immer strahlte, immer passte, der exotisch fremdländisch, Schwarz wirkte und zugleich durch sein regelmäßiges Erscheinen vertraut. Ein Star, zum Greifen nah, und doch so

fern, wie der Garten, dessen Grün durch die Kamera ins Wohnzimmer leuchtete.

Viele Medienvertretende beschäftigen sich bis heute, also seit knapp 70 Jahren, immer wieder mit der Frage: Wer ist dieser Roberto Blanco eigentlich, hinter der Glasscheibe, hinter dem Lächeln, hinter dem Auftritt im Fernsehgarten? Seit den 2000ern wird in Interviews zunehmend die Frage nach Blancos Haltung zu möglichen Rassismuserfahrungen gestellt. Der Schlaglerstar verhält sich dazu mit einer Art Lässigkeit, wie sie der hier abgebildeten Aufnahme entspricht: Mit rotem Kapuzenpullover lehnt der zum Zeitpunkt des Fotos 87-jährige Schlaglerstar in nachdenklicher Pose souverän im Lichtkegel eines Scheinwerfers an einer hellgrauen Wand.

Das vorliegende Porträt des Stars Roberto Blanco geht dem Scheitern dieser Spurensuche nach: Keinem der Interviews ist der Blick hinter die »Fassade« des Fernsehstars bis hin zu dessen privater Wahrnehmung von Diskriminierung gelungen. Somit laden Fremd- wie Selbstinszenierungen dazu ein, den Presespiegel zu Blanco mit einer medienreflexiven Untersuchung zu verweben: Wie verändern sich Stereotypisierungen und (Selbst)Exotisierungen im Wandel der medialen Darstellungsformen? Welchen Stellenwert hat darin das Format Fernsehen?

Mit dem Übergang vom analogen zum digitalen Medienregime verschieben sich Wahrnehmungsdispositive und die Adressierbarkeit von Rassismuserfahrungen: Was in der fernseh- und printlogischen Prä-Digitalität – zumal für auf Auftrittsmöglichkeiten angewiesene TV-Stars – verschwiegen blieb, zirkuliert heute in plattformspezifischen Öffentlichkeiten häufiger, unmittelbarer und revidierbarer. Diese Dynamik folgt dabei weniger der Stabilität einer auralen Fernsehpersona als schnelllebigen Feedback-Schleifen, in denen Positionierungen geprüft, zurückgenommen und neu gerahmt werden. Rassismuskritik ist als historisch situierter Diskurs an mediengebundene Subjektivierungsweisen gekoppelt. Vor diesem Hintergrund lässt sich Blancos Abwehr bestimmter Fragen als Effekt einer fernsehmedial genormten Performativität lesen, deren Einbahnkommunikation und Image-Management in die Logiken digitaler Sichtbarkeit nur bedingt übersetzbar sind. Der Medienwandel scheint damit die Geschichtlichkeit der Technologien selbst auszustellen: Das Fernsehen produziert polierte



Abb. 1: Roberto Blanco © NZZ.
Foto: Saskia Zingg, 2023.

Bühnenfiguren, Images und Deutungsmuster, die in neuen Umgebungen an ihre Grenzen geraten. Der Presse der 2000er fehlt das Umgebungswissen der 1970er, die den 1990ern den Weg ebneten. Schlagerstars fehlt qua Genre (bzw. der auf den einen Moment hin polierte Show) das Umgebungswissen des volatilen 21. Jahrhunderts.

Roberto Blanco wurde 1937 in Tunis geboren, in eine Familie, die von der Bühne lebte. Seine Kindheit verlief zwischen Städten und Sprachen, zwischen Beirut, Madrid und Paris, zwischen Internaten und Tourneehotels und einer Wahlfamilie. Sein Vater, der kubanische Varietékünstler Alfonso Zerquera, war ihm nach dem frühen Tod der Mutter Blancos, der Tänzerin Mercedes Blanco, Mutter und Vater zugleich. Die für Zerquera arbeitenden Musiker:innen seien für Blanco »Ersatzonkel und Ersatztanten« gewesen. Seine Großeltern auf Kuba habe er nicht mehr erlebt.¹ Blanco wuchs in Übergängen auf, in Räumen, die nie ganz privat und nie ganz öffentlich waren, zugleich aber das Transitive eines Künstler:innenlebens schulten: ein Balancieren zwischen verschiedenen künstlerischen, kulturellen, sozialen, nationalen und ökonomischen Kontexten. Somit ist die große Mehrsprachigkeit – linguistisch wie künstlerisch – die Blanco zum Polyglott macht, aus der Notwendigkeit wie auch Gelegenheit entstanden, sich in einem Leben zu orientieren, das einen heranwachsenden Jugendlichen ständig neu verortete.

Ein begonnenes Medizinstudium in Madrid blieb Episode. Die Anziehungskraft der Bühne erwies sich als stärker, nachdem ein Filmangebot den Start gesetzt hatte. In den 1950er Jahren folgten weitere Filmrollen, eine Begegnung mit Josephine Baker, die auf ihren Tourneen auch als Förderin von Künstler:innen auftrat.² Diese frühe Nähe zu einer internationalen Showwelt – diszipliniert, glamourös, fordernd – habe Blanco stärker als jede spätere Zuschreibung geprägt.³ Ende der 1960er Jahre gelang ihm mit dem Sieg bei den Deutschen Schlager-Festspielen der Durchbruch: »Ein bisschen Spaß muss sein« wurde 1969 zum Motto, das sich wie ein Filter über seine öffentliche Figur legte: ein Versprechen von Leichtigkeit, das eben diese Sehnsüchte evoziert.

Über Jahrzehnte war Blanco eine feste Größe der bundesdeutschen Unterhaltung: In Fernsehshows, Galas und auf Tourneen wurde sein Gesicht zum Icon, das die Zuschauenden kannten. Blancos Biografie enthält Brüche, die im öffentlichen Bild zunehmend Zeitschriften bebilderten: familiäre Konflikte, finanzielle Krisen, ein Karriereknick, der ihn in den 2000er Jahren aus dem Zentrum der Fernsehlandschaft drängte. In seiner Autobiografie *Von der Seele* (2017) spricht er darüber mit einer

1 Roberto Blanco, *Von der Seele: die Autobiografie*, Kulmbach: Plassen Verlag 2017, S. 44.

2 Ebd., S. 56.

3 Ebd.

Mischung aus Offenheit und Distanz, als wisse er genau, wie sehr die Medien aus jeder Falte eine Schlagzeile machen können. In 15 Kapiteln wertet Blanco die brennenden Fragen der Presse um und modelliert ein Bild, das eher einem zukunftsorientierten Verhaltensratgeber ähnelt als dem melancholischen Rückblick auf ein langes, intensives Leben, den Autobiografien mitunter entwickeln können. So erzählt das vierte Kapitel »Ich bin nicht mit dem Aufzug nach oben gefahren, sondern zu Fuß hochgegangen« von Erfolgen, besonderen Begegnungen, wie jener mit Josephine Baker, oder der ersten politisch kommentierenden Schlagzeile: »Roberto Blanco will mit Fidel Castro nichts zu tun haben«. So zitiert seine Autobiografie die damalige Presse, nachdem Blanco 1971 den deutschen Pass angenommen und den kubanischen abgegeben hatte: »Man konnte ja zu dieser Zeit mit einem kubanischen Pass nicht mehr durch Europa reisen, überall hätte ich ein Visum gebraucht.«⁴ Die Einreise in die ehemalige DDR – ein Land mit für ihn wichtigen Bühnen wie dem Friedrichstadt-Palast oder dem Fernsehen in Ostberlin – war bis zum Ende des Kalten Krieges für den Star aufgrund eines Listeneintrags (vom Kommunismus zum Kapitalismus gewechselt) nicht mehr möglich.

Blanco lebte in München, später am Bodensee, und steht bis heute, mit 87 Jahren, auf der Bühne, zuletzt 2023 auch im Theater, wo seine Mitwirkung an Stücken, die mit rassifizierten Rollenbildern spielten, Debatten auslöste. Seine öffentlichen Aussagen zu Rassismus in Fernseh- wie Printinterviews – glatt, zurückweisend, auf das eigene Glück verweisend – stehen in Spannung zu einem Leben, das von künstlerisch motivierter Migration, Fremd- wie auch Selbstexotisierung und medialer Rollenfixierung geprägt war. Vielleicht ist genau diese Verweigerung, sich in ein erwartetes Narrativ einzuschreiben, Teil seiner Selbstbehauptung als Star: ein Recht auf Nicht-Erinnern, auf Nicht-Erklären, auf eine Haltung, die sich der Deutung durch andere entzieht.

Roberto Blanco im Blitzlichtgewitter

»Unter all den Glücklichen schien Roberto Blanco immer der Glücklichste. Seit 66 Jahren strahlen seine weißen Zähne über die Fernsehbildschirme Deutschlands, Österreichs und der Schweiz.« So Matthias Niederberger 2023 in seinem Portrait von Roberto Blanco für die NZZ: »Showman und Spassvogel. Doch wenn es um Rassismus geht, eckt der Publikumsliebbling mit seiner Meinung an.«⁵ Der Artikel ist anlässlich

4 Ebd., S. 56.

5 Matthias Niederberger, »Showman und Spassvogel. Doch wenn es um Rassismus geht, eckt der Publikumsliebbling mit seiner Meinung an.« Kommentiertes Interview mit Roberto Blanco«, *Neue Zürcher Zeitung* 08.05.2023,

Blancos Besetzung in der Züricher Bühnenadaption (2023) des französischen Kinofilms *MONSIEUR CLAUDE UND SEINE TÖCHTER* (F 2014, R: Philippe de Chauveron) entstanden. Der Film ist ein Stereotypen-Klammak rund um Zuschreibungen von Gender und Ethnizität, die, gespickt mit diskriminierenden Gesten, Mimik und Redewendungen, in das Narrativ einer Familiensituation mit xenophobem Patriarchen eingebunden wurden. Dieser Regie, wie auch anderen Fragen nach Stereotypisierungen, begegnet Blanco nicht in der Art, wie es nach vielen Jahren vermutlich von ihm erwartet wird: »Die Leute müssten ihm nicht sagen, wann er beleidigt sein solle«, zitiert Autor Mike Wilms den Schlaglerstar in der *Berliner Zeitung*, ein Jahr vor Niederbergers Porträt. »Genauso wie sie ihm nicht sagen sollten, wann er lustig sein oder Hunger haben müsse.«⁶

Diese Aussagen lesen sich als Verharmlosung einer für viele Menschen schwer zu ertragenden Realität, wie auch die Autorin und Journalistin Anna Dushime kritisiert. In ihren Kolumnen in der *Berliner Zeitung* und der *TAZ* widmet sie sich behutsam Themen rund um Diskriminierung. Mit der Einladung Roberto Blancos in Dushimes Talkshow »Der letzte Drink« (2023) war die Hoffnung auf ein gemeinsames Gespräch über das Schwarzsein in Deutschland verbunden. Aber auch hier blieb Blanco glatt: Auf die Frage, »[w]elchen Ratschlag würdest du deinem 11-jährigen Ich geben?«, habe Blanco geantwortet: »Mach alles genau so, wie du es gemacht hast.« Dies sei dann der Tenor des Gesprächs geblieben.⁷ Dushimes Fragen entspringen keinem Versuch der Enttarnung oder der Neugier, inwieweit sich das Schwarzsein als öffentliche Person in Deutschland über Gefühlsbeschreibungen vermitteln ließe. Dushime ist Teil der Schwarzen Diaspora in Deutschland, also Menschen mit einer physischen Zugehörigkeit zu afrikanischen und afroamerikanischen Lebensrealitäten. Die Ambivalenz dieser Zugehörigkeit, die Autonomie, den Grad der Sichtbarmachung jenseits der Körperpigmentierung selbst zu bestimmen, ist stets Thema in Diskursen um die Schwarze Diaspora. Publikationen wie *The Black Diaspora and Germany – Deutschland und die Schwarze Diaspora* (2018) zeigen die vielfältigen Auseinandersetzungen

<https://www.nzz.ch/feuilleton/portraet-ueber-roberto-blanco-ld.1734134> (Zugriff: 31.01.2026).

- 6 Mike Wilms, »Roberto Blanco hält Rassismusdebatte für überzogen.« Kommentiertes Interview mit Roberto Blanco«, *Berliner Zeitung* 03.06.2022, <https://www.berliner-zeitung.de/news/roberto-blanco-haelt-rassismusdebatte-ueberzogen-li.232733> (Zugriff: 31.01.2026).
- 7 Anna Hollandt, »Lächle alles weg. In ihrer neuen Talkshow *Der letzte Drink* möchte Anna Dushime mit Roberto Blanco über Rassismus und Sexismus reden. Das gestaltet sich schwierig.« Kommentar zur Sendung *Der letzte Drink*«, *Tageszeitung* 9.11.2023, <https://taz.de/RBB-Talk-mit-Anna-Dushime!/5968580/> (Zugriff: 31.01.2026).

mit dieser Ambivalenz zwischen Schwarzsein und Performativität, Selbstpositionierung oder Intervention in kulturelle Praktiken.⁸ Diese Diskurse existierten schon lange vor Blancos Wirken, sie waren zu seiner Zeit des Erfolgs und Durchbruchs als Schlagersänger jedoch nicht derart öffentlich. Dushime ist Teil einer Generation, die Medien anders, eben volatiler und auch risikoreicher, nutzen kann.

Dies gilt auch für Jean-Pierre Ziegler, der als Schwarzer Journalist mit Blanco einen ähnlichen Gesprächsverlauf erlebte wie Dushime: 2020 interviewt er den Star am Bodensee für das Magazin *Der Spiegel*. Der Titel des Gesprächs lässt Ernüchterung erahnen: »Mein Versuch, mit Roberto Blanco über Rassismus zu sprechen. Er sagt, er habe nie Rassismus erlebt. Warum sollte Roberto Blanco mir etwas anderes erzählen? Nur weil ich schwarz bin?«⁹

Vor diesem Hintergrund wirken Blancos Reaktionen auf Fragen am Premierenabend im Züricher Bernhard Theater vertraut glatt: »Was in diesem Stück passiert, passiert jeden Tag. Wie viele Familien haben wohl Probleme mit Schwiegersöhnen und Schwiegertöchtern?« Sein Kommentar zu den rassistischen Vorurteilen, mit denen im Stück der Patriarch Monsieur Claude seine Töchter vor Männern aus ihm fremden Kulturen mitsamt ihren »*Signifikanten von Differenz*«¹⁰ zu schützen meint, birgt eine bedeutsame Gegenspannung, eine Verschiebung: Zwischen beiden Sätzen schwebt für mich eine spezifische Haltung der *coolness*, die Fähigkeit, sich zwischen mindestens zwei sozialen Sprachen bewegen können. Blanco antwortet realitätsfern – und ist in diesem Moment vermutlich genau das Gegenteil. Dies erinnert an Coping-Mechanismen: Um in brenzligen Stresssituationen, wie sie auch in so mancher Pressekonferenz der Tagespolitik entstehen, Haltung zu bewahren, scheint ein Souveränität vermittelndes *Keep-it-cool* eingesetzt zu werden. Souveränität erfordert immer auch eine gewisse Intransparenz darüber, in welcher Sprache gerade gedacht – und nicht gesprochen – wird. Diesem Kontrast lohnt es nachzugehen.

8 Siehe zur Ambivalenz vor allem den Beitrag von Damani J. Partridge, »Schwarzsein und Performanz auch vor Trump. Ein Interview mit Neco Çelik (»The Spike Lee of Germany«)«, in: Forschungsnetzwerk Black Diaspora and Germany (Hg.), *The Black Diaspora and Germany. Deutschland und die Schwarze Diaspora*, Münster: Edition assemblage 2018, S. 272–283.

9 Jean-Pierre Ziegler, »»Mein Versuch, mit Roberto Blanco über Rassismus zu sprechen. Er sagt, er habe nie Rassismus erlebt. Warum sollte Roberto Blanco mir etwas anderes erzählen? Nur weil ich schwarz bin?«. Kommentiertes Interview mit Roberto Blanco«, *Der Spiegel* 27.11.2020, <https://www.spiegel.de/kultur/musik/mein-versuch-mit-roberto-blanco-ueber-rassismus-zu-sprechen-a-00000000-0002-0001-0000-000174211476> (Zugriff: 31.01.2026).

10 Stuart Hall, *Das verhängnisvolle Dreieck. Rasse, Ethnie, Nation*, Berlin: Suhrkamp 2024 [2017], S. 62.

»Sie gelten als Inbegriff der Lebensfreude. Gleichzeitig erzählen viele People of Colour von massivem Alltagsrassismus. Wie haben Sie das erlebt?«,¹¹ fragt der *Berliner Morgenpost*-Autor Alexander Nebe 2025 im Interview »Roberto Blanco über TV-Stars: ›Das ist wie eine kleine Mafia‹«. Darauf entgegnet der Schlaglerstar mit eingeübter Schlagfertigkeit: »Einige Journalisten wollten mir unbedingt Rassismus-Erfahrungen in den Mund legen: ›Sie müssen doch ...‹ – Nein, muss ich nicht. Ich kann doch nichts dafür, dass ich das nicht erlebt habe.«¹² Das wirkt blank, glatt, unangreifbar. Blanco gibt dem Journalisten keine Angriffsfläche. Aber: »Nein, muss ich nicht« kann auch heißen: Nein, ich habe das Recht auf Intransparenz. Oder mit den Worten Édouard Glissants, dem prägenden Denker der antikolonialen Theorie: »Opacities must be preserved.«¹³ Glissant verteidigt das Anrecht auf Opazität, darauf, für eine (dominierende) Öffentlichkeit nicht verfügbar und somit nicht transparent zu sein. »Ein Roberto Blanco mühe sich nicht für Journalisten ab. Alles, was er tue, tue er für sein Publikum«, paraphrasiert Niederberger den Schauspieler in der NZZ gleich zu Beginn der Textfassung des Interviews, noch bevor der Artikel konkreter wird, über das Theaterstück berichtet oder tiefer in Blancos Biografie einsteigt. Enttäuscht reiht Niederberger jene Zitate aus dem Gespräch aneinander, für die Blanco bereits in Reaktionen auf Fragen zu seinem Arbeits- wie Privatleben bekannt ist. Das Resümee lautet noch vor Ende des Artikels: »[...] ein Gespräch mit Roberto Blanco scheint an diesem Abend unmöglich. Er antwortet mit Floskeln und Plattitüden (›Man ist so alt, wie man sich fühlt‹, ›Leben und leben lassen‹). Oder er weist darauf hin, dass man ihm die falschen Fragen stelle.« Blanco *keeps it cool*.

Pierre Bourdieu: immer Ärger mit dem Fernsehen

In seiner Autobiografie kommentiert Blanco an etlichen Stellen Begegnungen mit Medienvertretenden und Mechanismen, die seine öffentliche Figur zu formen versuchen. Dieses Formen ist jedoch eine Praxis seiner öffentlichen Figur, auf die er als Prominenter mit Starkkomponente angewiesen ist. Blancos Sensibilität und Ambivalenz erinnern an jene Form der Medienkritik, die Pierre Bourdieu in den 1990er-Jahren artikuliert.

11 Alexander Nebe im Interview mit Roberto Blanco, *Berliner Morgenpost* 14.12.2025, <https://www.morgenpost.de/panorama/article410669694/roberto-blanco-ueber-tv-stars-das-ist-wie-eine-kleine-mafia.html?onboarding=true> (Zugriff: 31.01.2026).

12 Ebd.

13 Glissant, Édouard, »Transparency and Opacity«, in: *Poetics of Relation* [1990], Ann Arbor: The University of Michigan Press 2010, S. 120.

In zwei Vorlesungen am Collège de France sprach er über die strukturellen Logiken des Mediums Fernsehen. Zugleich wählte Bourdieu das Fernsehen als Ort seiner Vorlesungen, um seine eigene Reichweite als Soziologe zu vergrößern. Publiziert sind die beiden Fernsehvorträge »Das Fernsehstudio und seine Kulissen«¹⁴ und »Die unsichtbare Struktur und ihre Auswirkungen«¹⁵ mit zwei weiteren Texten Bourdieus: »Im Banne des Journalismus«¹⁶ und »Die Olympischen Spiele«¹⁷ im Band *Über das Fernsehen*.

Eine längere Passage Bourdieus lohnt an dieser Stelle, da sie Roberto Blancos Aussagen ähnelt:

Es ist mir sehr oft passiert, und das sogar mit Journalisten, die mir ausgesprochen wohlwollten, daß ich alle meine Antworten damit beginnen mußte, die Frage in Frage zu stellen. Mit ihrer Brille, mit ihren Denkkategorien versehen, formulieren die Journalisten Fragen, die mit nichts etwas zu tun haben. Zum Beispiel haben sie über die Probleme der Vorstädte all die Phantasmen im Kopf, von denen ich vorhin sprach, und man kann nicht darauf eingehen, ohne zuerst höflich zu sagen: »Ihre Frage ist sicher sehr interessant, aber mir scheint, es gibt noch eine andere, wichtigere...« Wenn man nicht wenigstens einigermaßen gut vorbereitet ist, antwortet man auf Fragen, die sich überhaupt nicht stellen.¹⁸

Den Grund sieht Bourdieu in einem Gefälle unterschiedlicher Ausbildungen und damit verbundener Perspektiven: »Vor der Kamera sind Stars, egal welcher Qualität. Vor allem aber keine intellektuellen Stars. Keine, die auf den Universitäten waren. Selten. Hinter den Kameras stehen hochausgebildete Menschen, die zur Kritik an dem Gesehenen hin ausgebildet sind.«¹⁹

Davon ausgehend spricht Bourdieu von »unsichtbaren Handlangern der Nachrichtensendungen und Reportagen, die immer kritischer, weil infolge der Logik des Arbeitsmarktes immer besser ausgebildet sind und dabei immer uninteressantere, unbedeutendere Dinge zu tun haben.«²⁰

Mit dem Nachdenken über das Fernsehen verweist er auf ein gesellschaftskulturelles Dilemma, das mit dem Ende der ersten Vorlesung »Das Fernsehstudio und seine Kulissen« nicht gelöst werden kann:

14 Pierre Bourdieu, »Das Fernsehstudio und seine Kulissen«, in: *Über das Fernsehen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2019, S. 15–53.

15 Bourdieu, »Die unsichtbare Struktur und ihre Auswirkungen«, in: *Über das Fernsehen*, S. 55–96.

16 Bourdieu, »Im Banne des Journalismus«, in: *Über das Fernsehen*, S. 103–121.

17 Bourdieu, »Die Olympischen Spiele«, in: *Über das Über das Fernsehen*, S. 123–140.

18 Bourdieu, »Das Fernsehstudio und seine Kulissen«, S. 49.

19 Ebd., S. 52.

20 Ebd.

Das Fernsehen ist ein Universum, das den Eindruck vermittelt, daß die Akteure, trotz allem Anschein von Wichtigkeit, von Freiheit, von Autonomie und manchmal sogar einer erstaunlichen Aura (man braucht nur die Fernsehzeitschriften zu lesen), Marionetten eines Zwangszusammenhangs sind, der zu beschreiben, einer Struktur, die herauszuarbeiten und ans Licht zu bringen ist.²¹

Blanco, Bourdieu und Benjamin

Mit Blick auf den Pressespiegel, der Blanco mit konstanter Medienaufmerksamkeit in den Starhimmel katapultiert und gleichzeitig seine Strahlkraft anzweifelt, lohnt es sich, den Kontext dieser Fragen ins Zentrum einer Auseinandersetzung mit Roberto Blanco zu rücken: Inwiefern konditionieren das Universum Fernsehen und seine medialen Aufbereitungen von Stars und Bekanntheiten ihr Publikum? Roberto Blanco ist Spaßvogel und Geschäftsmann zugleich, der akribisch an seiner Bühnenpersona feilt, ungeachtet der Tatsache, dass sie unter anderen medialen Vorzeichen und Diskursen zur Karikatur werden könnte, die das Reale des Lebens zu verdrängen scheint. Fernsehanstalten wollen Einschaltquoten, da das Fernsehen, so Bourdieu, »mittels Einschaltquote mehr als alle anderen Bereiche kultureller Produktion dem Druck des Kommerziellen unterworfen ist.«²² Die hier zitierten Artikel sind aus den Anfangsjahren der 2020er. Was wollen Zuschauende – auch heute noch – auf dem inzwischen Wohnzimmerwände einnehmenden Flachbildschirm mit Panoramakurve eigentlich sehen? Was zeigt die Bühne, der analoge Raum des Performativen, wenn sie diese Blickkonstellation zwischen Wohnstube und Flimmerkiste enttarnt?

Vielleicht beginnt die Beantwortung der Frage nach der Person hinter der Persona Roberto Blanco in der Kindheitsszene vor der Flimmerkiste, in der ein Mann im roten Sakko so selbstverständlich in das Wohnzimmer trat, als gehöre er dorthin. Blanco war der Star, der durch die Kamera nahbar wurde und zugleich in einem Bild haften bleiben sollte, das sowohl er als auch andere für den Star, den Stern, entwarfen. Der Rahmen, in den dieses Bild gefasst ist, scheint ambivalent zu sein: Sterne besitzen eine Sphäre, einen Umraum, der flimmert, der opak oder verschwommen ist. Ohne Umraum kein Stern. Ohne Aura kein Star. Fernsehstars erscheinen wie flackernde Sterne mit Umraum, mit einer spezifisch auratischen Ausstrahlung. Einerseits wird diese durch das Fernsehen als Medium der Vermittlung verstärkt. Andererseits scheint dieses Bild durch die massenhafte Reproduktion im Bewegtbild und Printmedium zugleich

21 Ebd., S. 53.

22 Ebd., S. 51.

geschwächt. Walter Benjamins Aura-Begriff aufgreifend, »verkümmert«²³ auch beim Fernsehstar die Aura durch die Modi der (technischen) Reproduzierbarkeit. Das Fernsehen und seine Stars produzieren nicht nur reine Unterhaltung, sondern mit dieser auch Erwartungen. »Und wenn die Veränderungen im Medium der Wahrnehmung, deren Zeitgenossen wir sind, sich als Verfall der Aura begreifen lassen«, schreibt Benjamin, »so lassen sich dessen gesellschaftliche Bedingungen aufzeigen.«²⁴

Der »Verfall der Aura« der Persona Roberto Blanco durch die Medien ließe sich mit Benjamin als transformativer Moment der Erkenntnis über die gesellschaftlichen Bedingungen der Medien selbst umdeuten. Kurz: Nachdem deutlich geworden ist, dass mit dem Überschuss an medialem Interesse für Authentizität und Transparenz der Privatperson Roberto Blanco kein auratisches Bild der öffentlichen Person Roberto Blanco mehr übrig zu sein scheint, lässt sich eine beinahe interstellare Neuordnung entwickeln: Statt Blanco im Starhimmel der Schlagervelt zu fixieren, könnte er in die ›League‹ der Medienkritiker:innen aufgenommen werden. Unternimmt man ein derart konstellares cross-mapping, ließen sich der kubanisch-deutsche Entertainer Roberto Blanco, der seit Jahrzehnten im Licht der Unterhaltung steht, und der französische Soziologe Pierre Bourdieu, der das Medium nutzt und zugleich den Kommerz der Unterhaltung kritisiert, ins Verhältnis zueinander setzen. Beide verhandeln – auf sehr unterschiedliche Weise – die Spannung zwischen Sichtbarkeit und Selbstbehauptung und sind sich in ihren Beobachtungen und humorvollen Artikulationen von Kulturkritik näher als zunächst vermutet.

Blanco und Bourdieu teilen damit eine paradoxe Position: Beide sind auf das Medium angewiesen, beide nutzen es strategisch, und beide wehren sich gegen journalistische Praktiken, die mit demselben Medium in Verbindung stehen. Während Bourdieu Dynamiken theoretisch beschreibt – die Reduktion komplexer Personen auf Rollen, die Vereinfachung, die symbolische Gewalt der Sichtbarkeit –, erlebt Blanco sie als Handlungsspielräume im Scheinwerferlicht, trotz sowie unabhängig von diskriminierenden Zuschreibungen. In beiden Fällen entsteht eine Spannung zwischen öffentlicher Darstellung und innerer Haltung, eine Art Gegenschwerkraft, die Antoine de Saint-Exupéry als »innere Schwerkraft« beschreibt:²⁵ Während des Zweiten Weltkriegs hielt Saint-Exupéry

- 23 Walter Benjamin, ›Echtheit‹, in: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Erste Fassung«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 431–470, hier S. 438.
- 24 Benjamin, ›Zertrümmerung der Aura‹, in: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, S. 440.
- 25 Antoine de Saint-Exupéry, *Die innere Schwerkraft. Écrits de guerre. Schriften aus dem Krieg. 1933–1944*, Frankfurt am Main: Fischer 1990.

seine Beobachtungen über den Umgang mit Kriegsgefangenen in Briefen und Texten fest, die 1990 unter dem Titel *Die innere Schwerkraft. Écrits de guerre* erschienen. Als Pilot erprobte er in riskanten Flugexperimenten das Überwinden der physischen Schwerkraft. Diese Erfahrung übertrug er auf eine poetisch-ethische Figur, die innere Schwerkraft. Mit ihr bezeichnet Saint-Exupéry jene Haltung, die Menschen davor bewahrt, sich von äußeren Kräften – politischen Dogmen, ideologischen Apparaten, sozialen Erwartungen – aus der Bahn werfen zu lassen. »Was sie auszeichnet, ist, daß nichts sie aufhält«,²⁶ schreibt de Saint-Exupéry. Diese innere Schwere versteht er als notwendige Bedingung, um selbst in schwierigen Situationen menschlicher Begegnung eine ethische Position zu bewahren.²⁷ Diese innere Schwere lässt sich meines Erachtens heute mit *coolness* übersetzen.

Roberto Blanco – Medienkritik im *Playblack*-Format

Die Spannung, das Ausbalancieren innerer Gegenspannungen hin zu einer inneren Schwerkraft, der *coolness*, bildet den Ausgangspunkt für mein Heranziehen von Joana Tischkau zeitgenössischen Bühnenarbeiten. Wenn Niederberger im Interview noch fragt: »Roberto Blanco sieht in allem das Positive. Wie wird man so?«, und nach dem Mann hinter dem Mikrofon sucht, nimmt Tischkau als afrodeutsche Künstlerin das Mikrofon selbst in die Hand, verwandelt sich in Roberto Blanco und geht damit einen weiteren Weg der Medienkritik. Ausgebildet in Choreografie (Coventry/Practice based Research) und in Regie (Gießen/Postdramatisches Theater), verfolgt Tischkau Verfahren der Autoethnografie. Diese Praxis unterstützt dabei, »persönliche Erfahrungen zu beschreiben, sie systematisch zu analysieren, um Aussagen über die eigene soziopolitische und kulturelle Positionierung zu machen«²⁸ – und davon ausgehend gesellschaftspolitische Themen wie jene des *Weißseins* künstlerisch anhand von Beispielen aus der Populärkultur zu vermitteln. Prominent wurde diese Herangehensweise in Tischkaus *Deutschem Museum für Schwarze Unterhaltung und Black Music*, einer temporären Installation, die nach achtmonatiger Recherche in Berlin und Frankfurt am Main gezeigt wurde und afrodeutsche Stars wie Roberto Blanco

26 Ebd., S. 35.

27 Mariama Diagne, *Schweres Schweben. Qualitäten der gravitas in Pina Bauschs Orpheus und Eurydike*, Bielefeld: transcript 2019, S. 226.

28 Joana Tischkau, »Weißsein sichtbar machen: Von Bewusstseins-schärfung und Blickpolitiken«, in: Azadeh Sharifi/Lisa Skwirblies (Hg.), *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial: Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld: transcript, 2022, S. 95–100, hier S. 96.

porträtierte.²⁹ Tischkaus Bühnenfiguren tragen, so Gerald Siegmund, »die gesellschaftliche und mediale Performance von Ethnie und Geschlecht zurück ins Theater, um sie dort lustvoll zu beleuchten und auseinanderzunehmen.«³⁰ Damit stellt sie Fragen zur Diskriminierung in einen medienhistorischen Zusammenhang: Wer tauchte im Fernsehen als Star auf? Wie werden afrodeutsche Schlagerstars wahrgenommen, wenn sie als große Gruppe sichtbar werden? In Tischkaus *Playblack*³¹ (2019) tritt Roberto Blanco mittels aufgezeichneter O-Töne aus Interviews virtuell als medienkritisierende Figur auf die Bühne des intermedialen Gegenwartstheaters.

Der Titel *Playblack* erweitert das Wort »back« um den Buchstaben »l« und verweist auf die *Mini Playback Show* mit der niederländischen Showmasterin Mareike Amado, die von 1990 bis 1998 im Privatfernsehen der BRD ausgestrahlt wurde: Laien kopieren mit Lippensynchronisierung *playback* in Kostüm, Perücke, Makeup und, wenn nötig, *Black-* oder *Yellowfacing* die Mimik und Gestik der Stars aus der Pop- und Schlagerindustrie. Diese Laien waren Kinder im Alter von 6 bis ungefähr 10 Jahren. Zum Auftritt gehörte ein Auswahlverfahren im Vorfeld der aufgezeichneten Sendung. Erfolgreiche kleine Gäste durften in der Show in die Zauber- kugel steigen oder durch die Zauberdrehtür gehen. In den Bühnenstar der Wahl verwandelt, kehrten sie auf die Fernsehstudiobühne zurück. Nachdem der Song, meist ein Evergreen, performt wurde, bewertete eine Jury aus ehemaligen Erwachsenen-Stars den Auftritt der Mini-Stars.

Joana Tischkau adaptierte das Fernsehformat. Gemeinsam mit Clara Reiner trug sie Interviewmaterial aus Unterhaltungssendungen der 1990er-Jahre zusammen. Tischkau und ihre Co-Performenden Annedore Antrie und Clara Reiner imitierten Gesten von Stars wie Roberto Blanco, Prince, Michael Jackson oder Mariah Carey, die bei dem deutschen Showmaster Thomas Gottschalk in der Musik- und Wettbewerbs- sendung *Wetten daß?* auf einem Sofa saßen. Alle drei Darstellerinnen trugen Netzstrümpfe über ihren Haaren – unabhängig von ihrer Haarstruktur oder Hautpigmentierung. Auf diese Weise konnten sie mühelos zwischen stereotypen Perücken für Blanco in roter Jacke oder Gottschalk in blauer Jacke wechseln. Das Schlüsselement in *Playblack* ist die Wiederholung:

29 Das Deutsche Museum für Schwarze Unterhaltung und Black Music: <http://www.dmsubm.de/>.

30 Gerald Siegmund, »Meins oder Deins? In ihren Stücken ›Being Pink Ain't Easy‹ und ›Karneval‹ am Theater Oberhausen stellt die Choreografin Joana Tischkau die Frage nach dem Weißsein«, *Theater Heute* (2022/04), S. 38–41, hier S. 38.

31 *Playblack* (2019) ist eine Produktion von Joana Tischkau in Kooperation mit dem Künstlerhaus Mousonturm und dem Studiengang Choreographie und Performance im Rahmen der Hessischen Theaterakademie, gefördert durch das Kulturamt der Stadt Frankfurt am Main.

So eröffnete in der von mir besuchten Vorstellung am 5. März 2020 im Hoch X Theater in München Roberto Blanco, verkörpert von Clara Reiner, in rotem Sakko und schwarzer Afroperücke mit »Ein bisschen Spaß muss sein« den Abend. Der erste Auftritt sorgte für ein Schmunzeln, der nächste für ein Schunkeln, spätestens nach der vierten Wiederholung entstand ein Unbehagen – Roberto Blanco hört nicht auf, aufzutreten. Blanco war plötzlich kein angenehmer Showmoment mehr, sondern löste Scham im Publikum aus. Wann endet der *Spaß*?

Zwischen die Gesangs- und Tanzszenen werden in *Playblack* Dialoge auf einer Couch eingeschoben. Eine Szene stellt eine Interviewsituation mit Blanco nach einem Auftritt dar. Während der ›Showmaster‹ (Reiner) seine Fragen vorbereitet, legt Tischkau die Bühnenpersona der vorangegangenen Szene mit Kostüm und Perücke ab und bereitet sich für die Transformation vor. Der Showmaster fragt, ob es nicht irgendwann langweilig sei, über Jahrzehnte immer denselben Song, den mit dem Spaß, zu singen. Während der Frage transformiert Tischkau sich vor den Augen des Publikums in Roberto Blanco und trägt beim Anlegen von rotem Sakko, schwarzer Stoffhose und schwarzer Afroperücke Blancos Antwort lippensynchron vor: »Warum sollte es langweilig sein, Michael Jackson würde auch nicht aufhören, jene Songs zu singen, die das Publikum liebt.« Zum Ende der vollständigen Transformation wird in der O-Ton-Aufnahme eine Frage gestellt, die das Privatleben betrifft. Es sei in Roberto Blancos Leben doch sehr bunt zugegangen, wie Zeitungen immer wieder berichten. »Viele dieser kleinen Journalisten schreiben, um Geld zu verdienen«, antwortet Tischkau sinngemäß mit expressiver Geste und perfekter Synchronität der Lippenbewegungen.

Entscheidend ist in diesem Moment die performativ physische Übersetzung, die in dieser Szene stattfindet: Mit kraftvoller Bewegung, Mimik und Gestik eignet Tischkau sich das Gesagte an und verschiebt dessen Bedeutung performativ. Der Moment des Umziehens wird zu einer Gegenhandlung. Während Reiner als Showmaster versucht, Blanco verbal ›auszuziehen‹, zieht Tischkau sich als Blanco an, in Bewegung antwortend. Sie hebt mit dieser Kontrastierung – aktivem Anziehen statt passivem Ausgezogen-Werden – einen Akt der Selbstermächtigung hervor, und markiert die Sphäre, den Umraum der Persona Blancos. Im ›Anziehen‹, entzieht Tischkau dem journalistischen Blicken die Macht des Entlarven-Wollens und schreibt Blanco eine virtuell verkörperte Form von Präsenz zu, die sich den Logiken der medialen Repräsentation widersetzt – und damit wieder auratisch wirkt.

Vier Jahre später inszeniert Tischkau das Stück *Ich nehm dir alles weg. Ein Schlagerballett* (2024). Roberto Blancos Nachname wird darin zum Monument. Schräg angeschnitten und granit-grau wie ein Grabstein sind die Buchstaben BLANCO quer auf der Bühne platziert und bilden so das zentrale Raumelement. Die Choreografin Joana Tischkau hat

recherchiert, das Recherchierte selbst verkörpert, im Bühnenraum platziert und damit eine Umschreibung der Stereotypisierungen von Personen wie Roberto Blanco übernommen. Für ihre Art der künstlerischen Umwertung wurde Tischkau 2024 der Tabori Preis verliehen, die bundesweit höchste Auszeichnung für die Freien Darstellenden Künste.



Abb. 2: Ich nehm dir alles weg. Ein Schlagerballett von Joana Tischkau am HAU Berlin, mit Dayron Domínguez Piedra als Roberto Blanco. Foto ©Lennart Brede.

Ein Trendsetter trägt Rot

Roberto Blanco lehnt die journalistische Tätigkeit nicht grundsätzlich ab:

Journalismus ist ein Beruf, genau wie Arzt oder Hotelier oder Sänger. Und es sind Menschen, die diese Berufe ausüben. Es gibt gute Sänger und weniger gute Sänger. Es gibt gute Journalisten und weniger gute Journalisten. Ich dachte immer, einer der Grundsätze des Journalismus ist, zu recherchieren, oder nicht? Aber viele schreiben, ohne zu recherchieren.³²

Viele Interviewfragen entspringen einer Aufmerksamkeitsökonomie, die von dem Wunsch geleitet zu sein scheint, etwas entdeckt und einer breiten Öffentlichkeit mitgeteilt zu haben. Dieses Bedürfnis ist Teil der beruflichen Praxis, und damit wenig verwerflich, sondern auch notwendig. Dieser Neugier auf Unbekanntes begegnet Blanco mit einer ›inneren

32 Blanco, *Von der Seele*, S. 200.

Schwerkraft«, einer *coolness*, die die Spannung zwischen Persona und Person auszutarieren weiß, die mit den Zuschreibungen umgehen kann. Plastisch wird die »innere Schwerkraft« des knapp 90-jährigen Stars letztlich im *coolen* Tragen des roten Kapuzenpullis. Roberto Blanco gebührt an dieser Stelle das letzte Wort:

Wegen meiner roten Jacken bin ich sogar einmal von einer Zeitschrift zum am schlechtesten angezogenen Mann des Landes gewählt worden. Der am besten angezogene war in diesem Jahr Horst Köhler. Ich habe das nicht verstanden, denn er trug nur graue Anzüge. Was aber wirklich interessant war: Zwölf Monate später war in den Kollektionen von Wolfgang Joop, Boss und vielen anderen großen Modedesignern plötzlich die rote Jacke ganz hip. Da soll mir noch mal einer sagen, ich hätte einen schlechten Geschmack.³³

33 Ebd.