



Hanna Voss

**Reflexion
von ethnischer
Identität (szuweisung)
im deutschen
Gegenwartstheater**

Tectum

**Kleine Mainzer Schriften
zur Theaterwissenschaft**

**Kleine Mainzer Schriften
zur Theaterwissenschaft
Band 26**

*Reflexion von ethnischer
Identität(szuweisung) im
deutschen
Gegenwartstheater*

von

Hanna Voss

Herausgegeben von Peter Marx,
Kati Röttger und Friedemann Kreuder

Tectum Verlag

Hanna Voss

Reflexion von ethnischer Identität(szuweisung) im deutschen
Gegenwartstheater.

Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft

Band 26

Umschlagabbildung: © Paul Leclair; "Verrücktes Blut" (Regie: Nurkan
Erpulat, Koproduktion der Ruhrtriennale und des Ballhaus
Naunynstraße in Berlin) im Rahmen der Ruhrtriennale 2010.

© Tectum Verlag Marburg, 2014

ISBN 978-3-8288-5824-4

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter der
ISBN 978-3-8288-3298-5 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet

www.tectum-verlag.de

www.facebook.com/tectum.verlag

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Für meine emsige „Lektorin“

Vorwort

Das vorliegende Buch widmet sich dem in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft noch nahezu völlig unerforschten Gebiet des in der zeitgenössischen soziologischen Praxeologie (Hirschauer, Reckwitz) längst etablierten „Un/doing differences“. Die Autorin Hanna Voss untersucht hier, wie darstellerische Praktiken des deutschen Gegenwartstheaters Kategorisierungen und Askriptionen von Ethnizität als solche „sichtig“ machen und unterbrechen. Ethnizität wird auf diese Weise nicht als „Ding *in* der Welt“, sondern als „Perspektive *auf* die Welt“ (Brubaker) erwiesen.

Friedemann Kreuder

Mainz, im November 2013

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG: Einführung in die Thematik und Abgrenzung des Gegenstandsbereiches _____	13
2. THEORIE: Grundlegende Annahmen über den Zusammenhang von „Differenzierung“, „Identität“ und „Theater“ _____	25
2.1 Gesellschaftlicher und allgemeiner theoretischer Bezugsrahmen _____	25
2.1.1 Fremdenfeindlichkeit in Deutschland zu Beginn des 21. Jahrhunderts – ein Auszug _____	25
2.1.2 Zusammenhang zwischen Differenzierung und Identitätsbehauptung _____	28
2.1.3 „Identität“ als prozessuales Konstrukt _____	31
2.2 Theaterwissenschaftlicher Bezugsrahmen _____	34
2.2.1 „Identität“ als „aufgeführte Identität“ (Judith Butler) _____	34
2.2.2 Das Leipziger Theatralitätskonzept: Theatralität als <i>Verhältnis</i> (Rudolf Münz) _____	57
2.2.3 „ <i>embodiment</i> /Verkörperung“ (Erika Fischer-Lichte) _____	66
3. DIE „BLACKFACING-DEBATTE“: <i>Ästhetische Differenzierung vs. ästhetische Entdifferenzierung</i> _____	85
3.1 Die „Blackfacing-Debatte“: Verlauf, Positionen und Argumente _____	85
3.2 Blackfacing als historisches Phänomen: Forschungsperspektiven _____	98
3.3 Inszenierungsanalyse: <i>Ich bin nicht Rappaport</i> am Schlossparktheater in Berlin _____	104
3.4 Inszenierungsanalyse: <i>Unschuld</i> am Deutschen Theater in Berlin _____	108

3.5	Zusammenfassung und Stellungnahme zur „Blackfacing-Debatte“ _____	115
4.	ANALYSE: <i>Intellektuelle Reflexion von ethnischer Differenzierung: Prozesse der Verkörperung in Die Unerhörten am Staatstheater Mainz</i> _____	133
4.1	Handlung und Hintergründe von Bruce Norris‘ <i>Die Unerhörten</i> _____	133
4.2	Inszenierungsanalyse: <i>Die Unerhörten</i> am Staatstheater Mainz _____	137
4.2.1	Ethnisch-differenzierende Praktiken _____	137
4.2.2	Ethnische Identitätszuweisungen auf der Ebene der Rede und des Handelns der „Figuren“ _____	143
4.2.3	Reflexion von ethnischer Identitätszuweisung _____	153
4.3	Zusammenfassung und Einordnung: <i>Intellektuelle Reflexion</i> _____	160
5.	ANALYSE: <i>Performative Reflexion von ethnischer Differenzierung: cross-ethnic-acting in Verrücktes Blut im Ballhaus Naunynstraße</i> _____	171
5.1	Handlung und Hintergründe von Nurkan Erpulats und Jens Hilljes <i>Verrücktes Blut</i> _____	171
5.2	Inszenierungsanalyse: <i>Verrücktes Blut</i> im Ballhaus Naunynstraße in Berlin _____	182
5.2.1	Ethnisch-differenzierende Praktiken _____	182
5.2.2	Ethnische Identitätszuweisungen auf der Ebene der Rede und des Handelns der „Figuren“ _____	186
5.2.3	Reflexion von ethnischer Identitätszuweisung auf der Ebene der Rede und des Handelns der „Figuren“ _____	190
5.2.4	Ethnisch-entdifferenzierende Praktiken _____	198
5.3	Zusammenfassung und Einordnung: <i>Performative Reflexion</i> _____	208

6. FAZIT und PERSPEKTIVEN _____	219
7. Literaturverzeichnis _____	221
8. Internetseiten _____	225
9. Filmverzeichnis _____	226
10. Radiobeiträge _____	226
11. Abbildungsverzeichnis _____	227
12. ANHANG: Materialien zur „Blackfacing-Debatte“ _____	229
12.1 <i>Wenn weiße Schauspieler Schwarze spielen: Die Blackfacing-Debatte in der deutschen Theaterszene</i> – Beitrag auf Deutschlandradio Kultur am 13.04.2012 von Joachim Scholl _____	229
12.2 <i>Woyzeck schwarz – Othello weiß? – Eine Zusammenfassung der „Blackfacing-Debatte“</i> – Beitrag auf Deutschlandradio Kultur am 01.05.2012 von Matthias Dell _____	234
12.3 Flyer der Initiative „Bühnenwatch“ vom 12.02.2012, verteilt im Deutschen Theater in Berlin anlässlich einer Aufführung von Michael Thalheimers <i>Unschuld</i> -Inszenierung _____	236
12.4 Flyer der Initiative „Bühnenwatch“ vom 10.05.2012, verteilt im Ballhaus Naunynstraße anlässlich der Podiumsdiskussion „facing BLACK people“ _____	240

„Das K. war telefonisch verständigt worden, dass an diesem Tage eine kleine Untersuchung wegen seiner Registrierung stattfinden würde. [...]

„Können Sie sich ausweisen?“, fragt der Mann [von der Ausländerbehörde] das Känguru.

„Ich dachte, das wäre Ihre Aufgabe“, sagt das Känguru. „Ich finde das ein wenig viel verlangt, dass ich mich auch noch selbst ausweisen soll.“ [...]

„Und bei der kleinsten Unstimmigkeit geht’s zurück nach Australien!“, ruft der Mann.

„Hallo?!?“, ruft das Känguru empört. „Nur weil ich ein Känguru bin, glauben Sie also, dass ich aus Australien komme? Und jeden Moslem schieben Sie wohl nach Mekka ab und jeden Schwarzen nach Schwarzafrika? [...]“¹

(Marc-Uwe Kling)

¹ Kling 2012, 255–259.

1. EINLEITUNG: Einführung in die Thematik und Abgrenzung des Gegenstandsbereiches

Das Thema dieser theaterwissenschaftlichen Arbeit ist die Reflexion von ethnischer Identität(szuweisung) im deutschen Gegenwartstheater. Bevor ich die einzelnen Arbeitsschritte erläutere, möchte ich zunächst in den zu behandelnden Gegenstand einführen: In diesem Zusammenhang ist zum einen zu klären, was unter den Begriffen „ethnische Identität(szuweisung)“ und „deutsches Gegenwartstheater“ zu verstehen ist. Zum anderen gilt es zu veranschaulichen, inwiefern das Theater in diesem Kontext eine reflektierende Rolle einnehmen oder dies auch gerade verweigern kann, inwiefern modellhaft zwischen zwei reflexiven Strategien – jener der *intellektuellen Reflexion* und jener der *performativen Reflexion* – unterschieden werden soll und auf welchen Zeichen der theatralen Kommunikation der Fokus bei dieser Untersuchung liegt.

Bei „Ethnien“ handelt es sich nicht um natürliche, unveränderliche Gegebenheiten, sondern um abstrakte soziale Kategorien, die erst durch Prozesse der Ethnisierung zu realen Phänomenen werden. „Ethnisierung“ kann aus soziologischer Sicht zunächst allgemein beschrieben werden als „die Bildung von Gruppenidentitäten durch Zuschreibung von sprachlichen und regionalen Zugehörigkeits-, Herkunfts- oder auch Abstammungskennzeichen“. Man unterscheidet jedoch zwischen der sogenannten „Fremdethnisierung“, die „von Außen“ erfolgt und damit eine ethnische Identitätszuweisung ist, und der sogenannten „Selbstethnisierung“, welche eine Form der Identitätspolitik zur gesellschaftlichen Aufwertung der eigenen Gruppe „von Innen“ darstellt.² In beiden Fällen handelt es sich um trennende Prinzipien zwischen im Kern Gleichem: vor der Ethnisierung sind es Menschen. Der Begriff der Differenzierung beinhaltet als doppelseitige Denkfigur das Trennende und das Gemeinsame, wobei Differenzierungen nach vielfältigen Kategorisierungen vorgenommen werden können. Im Folgenden verwende ich daher für Prozesse der Ethnisierung auch den Oberbegriff der Differenzierung oder spreche von „ethnischer Differenzierung“.

Als ethnische „Kennzeichen“ sind im Rahmen dieser Untersuchung in erster Linie jene von Interesse, die im Theater sinnlich wahrgenommen werden können. Hierfür kommen einerseits die dem Körper selbst zuzuordnenden Kennzeichen in Betracht, wie etwa die Physiognomie – im Sinne der allgemeinen Konstitution, aber auch der Gesichtszüge – Au-

² Wienold 2011, 185.

gen-, Haut- und Haarfarbe, Sprache, Akzent und Dialekt. Andererseits können aber auch von Außen hinzugefügte Merkmale, wie beispielsweise eine bestimmte Art sich zu kleiden und sich zu schminken, als Kennzeichen dienen.

Der Begriff der „ethnischen Identität(szuweisung)“ im Titel dieser Arbeit verweist bereits darauf, dass es sich bei den zu behandelnden Phänomenen vordergründig um Fälle von Fremdethnisierung handelt. Bei diesem Akt der Differenzierung werden die aufgrund bestimmter Kennzeichen als einer bestimmten Ethnie angehörig identifizierten Menschen im Zuge einer Identitätszuweisung auch mit bestimmten körperlichen, kognitiven oder mentalen Eigenschaften, Weltbildern, Einstellungen und einem daraus resultierenden Verhalten assoziiert. Diese zugewiesenen Merkmale können reziprok auch als ethnische Kennzeichen dienen. Für diese Untersuchung sind sie ebenfalls von Interesse, da sie – genau wie die sinnlich wahrnehmbaren – bei der Hervorbringung von „Figuren“³ in einer Theateraufführung reproduziert oder konterkariert werden können.

Die bei der Fremdethnisierung zum Tragen kommenden Muster der Abgrenzung und Zuschreibung sind insofern problematisch, als sie zum Teil mit einer abwertenden Tendenz verbunden sind und innergesellschaftliche Spaltungsprozesse nach sich ziehen können:

Der Prozeß der Ethnisierung wird dadurch wirksam, daß eine soziale Gruppe in Verbindung mit ethnisch-kulturellen Merkmalen gebracht wird. Diese ethnischen Eigenschaften werden als gesellschaftlich relevant definiert und die entsprechende soziale Gruppe mit Typisierungen ausgestattet, die den Einheimischen als Vorwand und Begründung dienen, sich von den Zuwanderern zu distanzieren.⁴

Dass die Konstruktion von solchen binären Kategorien wie „Einheimische und Zuwanderer“ aufgrund „ethnisch-kulturelle[r] Merkmale[]“ jedoch die real-gesellschaftliche Situation in Deutschland verfehlt, zeigen unzählige Biographien von Menschen, die zwar in Deutschland geboren und aufgewachsen sind, deren Eltern oder Großeltern jedoch zuvor nach Deutschland emigriert sind und welche aufgrund der beschriebenen Kennzeichen als „einer fremden Ethnie angehörig“, als „Zuwanderer“ abgestempelt werden. Das Prinzip dieser ethnischen Differenzierung ist

³ Der Grund für die im Folgenden konsequent vorgenommene Hervorhebung der Bezeichnung „Figur“ durch Anführungszeichen wird in Kapitel 2.2.1 deutlich werden. In Kapitel 2.2.3 erfährt der Begriff der „Figur“ mit Erika Fischer-Lichte eine genaue Definition.

⁴ Kiesel 1996, 59. (Zitiert nach Nick 2003, 54.)

daher die Abgrenzung des vermeintlich Eigenen von dem vermeintlich Fremden.

Die Wahrnehmung eines Menschen als „fremd“ ist in der alltäglichen Lebenswelt vor allem durch die auf den ersten Blick wahrnehmbaren, das heißt äußerlichen Merkmale bedingt. So handelt es sich beispielsweise bei den in Deutschland als „fremd“ kategorisierten Menschen eher um solche, die dem Anschein nach oder real-individual-geschichtlich eine afrikanische, asiatische oder arabische Herkunft haben, als um solche, die beispielsweise real-individual-geschichtlich eine amerikanische Herkunft haben. Letzteren sieht man ihre Herkunft, „ihre Fremdheit“ nämlich nicht unbedingt an, da sie sich nicht so stark von Erika und Max Mustermann unterscheiden wie die zuerst Genannten. Die beiden Inszenierungen, welche im Rahmen dieser Arbeit einer genauen Analyse unterzogen werden: Matthias Fontheims *Die Unerhörten*-Inszenierung und Nurkan Erpulats *Verrücktes Blut*-Inszenierung, thematisieren ethnische Identitätszuweisungen, die auf solchen direkt sinnlich wahrnehmbaren Differenzen beruhen.

Einerseits möchte ich an dieser Stelle betonen, dass das Ziel dieser Arbeit nicht die Leugnung von (temporärer und relativer) äußerlicher oder kultureller Differenz ist, sondern die Reflexion und Unterbrechung von Mustern der ethnischen Differenzierung, weil diese – wie bereits gezeigt – neben der Feststellung oder Behauptung der Differenz automatisch auch Identitätszuweisungen implizieren. Es interessieren also solche Phänomene im Theater, welche der Essentialisierung des Feldes entgegenwirken und eine Irritation, eine Infragestellung oder sogar eine Unterbrechung der gesellschaftlich etablierten ethnischen Grenzverläufe anstreben. Andererseits möchte ich darauf hinweisen, dass die Bezeichnung „deutsches Gegenwartstheater“ rein geographischer Natur ist, das heißt unter diesen Begriff werden alle im geographischen Raum Deutschland im Rahmen einer Theateraufführung vollzogenen theatralen Praktiken subsummiert; jedoch mit Beschränkung auf die theatralen Praktiken des Sprechtheaters.⁵ Daher verwende ich die Begriffe „das Theater“ oder „Theater“ im Folgenden in einer begrifflichen Verengung – wenn nicht anders angegeben – mit Blick auf die genannten theatralen

⁵ Der Ausschluss von theatralen Praktiken des Tanz- und Musiktheaters als Untersuchungsgegenstand liegt in erster Linie in dem Umstand begründet, dass hier jeweils andere Besetzungs- und Darstellungskonventionen bezüglich der Differenzkategorie „Ethnie“ gelten; darüberhinaus differieren die theatralen Zeichen sowie ihre Verwendung und Deutung in diesen drei Teilbereichen. Zum Zwecke der Vergleichbarkeit wird daher eine Beschränkung auf die theatralen Praktiken des Sprechtheaters vorgenommen.

Praktiken bzw. mit Blick auf jene Institutionen, die den äußeren Rahmen für diese Praktiken bilden.⁶

Das Theater kann grundsätzlich ein Ort sein, an dem ethnische Identitätszuweisungen sowohl unkritisch reproduziert als auch kritisch reflektiert werden. Leitende Fragen bei dieser Untersuchung sind deshalb: Erstens, inwiefern reproduzieren und verfestigen die inszenatorischen und schauspielerischen Praktiken des deutschen Gegenwartstheaters allabendlich ethnische Identitätszuweisungen und Grenzziehungen? Zweitens, mit Hilfe welcher konkreten theatralen **Strategien** und **Praktiken** werden diese ethnischen Zuschreibungsmuster reflektiert und somit eine Infragestellung, eine Unterbrechung der gesellschaftlich produzierten Differenzen angestrebt? Vereinfacht gesagt, bezieht sich die erste Frage auf Phänomene der *ästhetischen Differenzierung*, während die zweite Frage auf Phänomene der *ästhetischen Entdifferenzierung* im Rahmen einer Theateraufführung abzielt. Im Kontext dieser Arbeit ist insbesondere der komplexere Fall der *ästhetischen Entdifferenzierung* von Interesse, welcher nach dem Potential des Theaters zur Reflexion, zur Offenlegung von ethnischen Identitätszuweisungen und deren Dekonstruktion fragen lässt.

Grundsätzlich möchte ich im Folgenden hinsichtlich der *ästhetischen Entdifferenzierung* im Theater zwei Arten von **Strategien** voneinander unterscheiden: jene der *intellektuellen Reflexion* und jene der *performativen Reflexion*.⁷ Die Idee hinter dieser Unterscheidung ist, dass eine Reflexion über eine bestimmte Thematik im Theater entweder stattfinden kann, indem der Rezipient über die erzeugten Bedeutungszusammenhänge nachdenkt oder indem die Thematik vor den Augen des Zuschauers auf der Bühne im Spiel verhandelt, ausgehandelt wird. Ganz stark vereinfacht gesagt, ist der Ort der Reflexion bei der *intellektuellen* Strategie demnach der Kopf des Rezipienten und bei der *performativen* Strategie die Theaterbühne. Doch ist diese Unterscheidung natürlich eine Konstruktion: Zum einen muss der Zuschauer im Falle der *performativen Reflexion* natürlich auch über das ihm Präsentierte nachdenken und es interpretieren, weil keine Handlung von sich aus Bedeutung hat. Zum anderen bedarf es zur Erzeugung von Bedeutungszusammenhängen, über welche im Falle der *intellektuellen Reflexion* nachgedacht werden

⁶ In Kapitel 2.2.2 werde ich die Verwendung des Begriffes „Theater“ unter Bezugnahme auf das Theatralitätskonzept von Rudolf Münz spezifizieren.

⁷ In diesem Zusammenhang verwende ich den Begriff „performativ“ im einfachen Sinne von „to perform“, das heißt im Sinne von „handeln“, „agieren“. Eine andere Begriffsverwendung werde ich in Kapitel 2.2.1 vorstellen.

soll, natürlich auch Handlungen auf der Bühne – zumindest wenn man von einem Theaterbegriff ausgeht, dessen grundlegendes Verständnis darauf beruht, dass jemand/etwas vor jemand anderem etwas/sich zur Schau stellt. Wenn also behauptet wird, es handle sich bei dem einen Gegenstand um eine *intellektuelle* und bei dem anderen Gegenstand um eine *performative* Strategie der Reflexion, ist dies eine Polarisierung, die die Tendenz, die Besonderheit, das Funktionsprinzip des jeweiligen Gegenstandes verdeutlichen soll.⁸

Offen geblieben ist im Zusammenhang mit der *ästhetischen Entdifferenzierung* bisher die Frage, welche konkreten theatralen **Praktiken** den einen Gegenstand zu einem der *intellektuellen Reflexion* und den anderen zu einem der *performativen Reflexion* werden lassen. Dieser Frage, aber auch jener nach den konkreten ethnisch-differenzierenden Praktiken im Falle der *ästhetischen Differenzierung* wird erst im theoretischen Teil dieser Arbeit nachgegangen werden. Doch lässt sich bereits aus der vorgenommenen jeweiligen „Verortung“ der Reflexion ableiten, dass im Falle der *intellektuellen Reflexion* auf der Bühne ethnisch-differenzierende Praktiken verwendet werden müssen, da die Reflexion ja erst im Kopf des Rezipienten stattfindet, während bei der *performativen Reflexion* ethnisch-entdifferenzierende Praktiken zu beobachten sein müssen. Damit liegen der *ästhetischen Entdifferenzierung* im Falle der Strategie der *intellektuellen Reflexion* prinzipiell die gleichen theatralen Praktiken zugrunde wie der *ästhetischen Differenzierung*, nämlich ethnisch-differenzierende Praktiken. Die hier vorgenommenen konzeptuellen Unterscheidungen werden zu einem späteren Zeitpunkt wieder aufgegriffen werden und erfahren dort auch eine graphische Veranschaulichung (siehe 2.2.3).

Die zuvor beschriebenen möglichen ethnischen Kennzeichen, welche einerseits auf der Ebene des Äußeren eines Menschen und andererseits auf der Ebene der (projektierten) Seinsweise liegen können, führen zu der logischen Schlussfolgerung, dass der Schauspieler im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen muss. Zu untersuchen ist daher der Schauspieler als eigenes Zeichensystem, jedoch immer im Kontext der ihn umgebenden anderen Zeichensysteme der theatralen Kommunikation.

⁸ Bei der Unterscheidung der *ästhetisch-entdifferenzierenden* Strategien in jene der *intellektuellen Reflexion* und jene der *performativen Reflexion* handelt es sich um einen Modellentwurf, der im Verlaufe der Arbeit auf seine Anwendbarkeit hin zu überprüfen ist. Es ist der Versuch, die verschiedenen Arten und Weisen, mit denen das Theater ethnische Identitätszuweisungen bzw. den prinzipiellen Konstruktcharakter ethnischer Identität kritisch reflektiert, zu systematisieren.

Nachdem der zu behandelnde Gegenstand nun umrissen ist – die Reflexion von ethnischer Identität(szuweisung) im deutschen Gegenwartstheater –, möchte ich im Folgenden die weitere Vorgehensweise erläutern.

(2) In dem sich direkt anschließenden theoretischen Teil dieser Arbeit skizziere ich in einem ersten Schritt (2.1) den gesellschaftlichen und den allgemeinen theoretischen Bezugsrahmen dieser Arbeit und damit auch den der zu untersuchenden theatralen Phänomene: In diesem Zusammenhang verweise ich zunächst (2.1.1) pointiert auf aktuelle Ereignisse in Deutschland, bei denen Prozesse der Ethnisierung in Form von Fremdenfeindlichkeit zum Tragen kommen, um dann (2.1.2) den für diese Arbeit zentralen Zusammenhang zwischen Differenzierung und Identitätsbehauptung in den Blick zu nehmen. Zwei wichtige Aspekte sind in diesem Kontext das Fremde als Konstruktion sowie Prozesse der Differenzierung als allgemeine soziale Phänomene. Daran anknüpfend (2.1.3) stelle ich – entgegen einem statischen und „natürlichen“ Verständnis – „Identität“ als prozessuales Konstrukt dar. In einem zweiten Schritt (2.2) veranschauliche ich den theaterwissenschaftlichen Bezugsrahmen dieser Arbeit: Hierzu beschreibe ich zunächst (2.2.1) – auf der Basis von Judith Butlers theoretischen Überlegungen zu Diskurs, Performativität und Subjektivierung – „Identität“ als „aufgeführte Identität“. Daran anknüpfend (2.2.2) nehme ich den Zusammenhang zwischen der „Aufführung“ von „Subjekten“⁹ im Leben und der „Aufführung“ von „Figuren“ auf der Theaterbühne mit dem Theatralitätskonzept von Rudolf Münz in den Blick, welcher zwischen *Lebenstheater*, *Kunsttheater*, *Theaterspiel* und *Nicht-Theater* unterscheidet. Auf der Basis der vorherigen theoretischen Überlegungen gehe ich dann (2.2.3) im Hinblick auf konkrete Praktiken der *ästhetischen Differenzierung* und der *ästhetischen Entdifferenzierung* im Theater unter dem Stichwort „*embodiment/Verkörperung*“ mit Erika Fischer-Lichte Fragen der Nähe und Abständigkeit zwischen Schauspieler und „Figur“ nach. Der Schauspieler hat nämlich prinzipiell die Möglichkeit, sein Spiel entweder als Spiel durch das Sichtbarmachen der Verschiedenheit von Schauspieler und „Figur“ offen auszustellen oder sein Spiel als authentisch und somit als real erscheinen zu lassen, indem er diese Verschiedenheit möglichst zu kaschieren sucht. Den theoretischen Teil der Arbeit abschließend, fasse ich die in Kapitel eins und zwei erörterten theoretischen Konzepte und Begrifflichkeiten zusammen, um

⁹ Der Grund für die im Folgenden konsequent vorgenommene Hervorhebung des Begriffes „Subjekt“ durch Anführungszeichen wird in Kapitel 2.2.1 deutlich werden.

so ein handhabbares und nachvollziehbares Instrumentarium für die folgenden Inszenierungsanalysen in Kapitel drei, vier und fünf zu liefern.

(3) Bevor ich mich jenen theatralen Phänomenen zuwende, anhand derer die beiden vorgestellten Strategien der *ästhetischen Entdifferenzierung* exemplifiziert und konkretisiert werden sollen, möchte ich einerseits zeigen, dass die dieser Arbeit zugrunde liegende Problematik kein wissenschaftliches Konstrukt ohne Bezug zur gesellschaftlichen Realität ist und andererseits, dass die Entscheidung, ob bestimmte Praktiken *ästhetisch-differenzierend*, neutral oder *ästhetisch-entdifferenzierend* sind, auch maßgeblich vom subjektiven Empfinden des Einzelnen abhängt. Daher beschäftige ich mich aus aktuellem Anlass zunächst mit der sogenannten „Blackfacing-Debatte“, wobei das Ziel ist, zu überprüfen, inwiefern der hier im Raum stehende Vorwurf einer *ästhetischen Differenzierung* durch die Praktik des Blackfacing als gerechtfertigt erscheint. Dazu zeichne ich zunächst (3.1) den Verlauf der seit Beginn des Jahres 2012 in den Theatern, Feuilletons und im Internet geführten „Blackfacing-Debatte“ nach und stelle die zentralen Positionen und Argumente vor. Unter dem Begriff „Blackfacing“ wird in diesem Zusammenhang eine Darstellungspraktik verstanden, bei der weiße Schauspieler sich das Gesicht mit Schminke schwarz färben, um „schwarze Rollen“ darzustellen. Das Problem dieser Praktik liegt in ihrer Historizität: Die Gegner verweisen auf deren direkten Bezug zu den sogenannten „Minstrel-Shows“, bei denen – am prominentesten im Nord-Amerika des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts – weiße Darsteller rassistische Stereotype von „Negern“ auf die Bühne bzw. auf die Leinwand gebracht hätten. Um die Debatte sowie deren Positionen und Argumente einschätzen zu können, nehme ich im Anschluss daran zum einen (3.2) Blackfacing als historisches Phänomen in den Blick und referiere verschiedene diesbezügliche Positionen aus der Forschung. Zum anderen (3.3 und 3.4) analysiere ich jene beiden Inszenierungen hinsichtlich der Praktik des Blackfacing, welche im Zentrum der Debatte standen – *Ich bin nicht Rappaport* am Schlossparktheater in Berlin (Autor: Herb Gardner, Regie: Thomas Schendel, 2012) und *Unschuld* am Deutschen Theater in Berlin (Autorin: Dea Loher, Regie: Michael Thalheimer, 2011) – und nehme eine Einschätzung hinsichtlich ihres Problemgehaltes vor. Abschließend (3.6) fasse ich die Ergebnisse zusammen und nehme unter Bezugnahme auf die sogenannte „Fassbinder-Kontroverse“ Stellung zur „Blackfacing-Debatte“.

(4) Mit der Analyse von Matthias Fontheims Inszenierung des Theaterstückes *Die Unerhörten* (*The Unmentionables*) von Bruce Norris am Staatstheater Mainz (2012) – die erste der beiden ausführlichen Analysen dieser Arbeit – rückt die bereits vorgestellte Unterteilung der *ästhetisch-*

entdifferenzierenden Strategien in jene der *intellektuellen Reflexion* und jene der *performativen Reflexion* in den Fokus. Meine These ist, dass es sich bei Fontheims *Die Unerhörten*-Inszenierung um einen Fall von *intellektueller Reflexion* ethnischer Differenzierung handelt. Um dies zu zeigen, werde ich in einem ersten Schritt (4.1), in die Thematik einführend, die Handlung sowie die Hintergründe von Bruce Norris' Theaterstück *Die Unerhörten* zusammenfassen bzw. erläutern. In einem zweiten Schritt (4.2) lege ich zunächst dar (4.2.1), inwiefern in der Inszenierung ethnisch-differenzierende Praktiken zur Anwendung kommen, um dann darauf aufbauend (4.2.2) eine detaillierte Analyse der auf der Ebene der Rede und des Handelns der „Figuren“ vorgenommenen ethnischen Identitätszuweisungen durchzuführen. Im Anschluss (4.2.3) zeige ich auf, welche Mittel eine Brechung dieser essentialisierenden Optik bewirken und damit den Zuschauer zur Reflexion anregen. Dieses Kapitel abschließend (4.3), fasse ich die gewonnenen Erkenntnisse zusammen und nehme auf dieser Grundlage eine Einordnung der Inszenierung in das den Analysen dieser Arbeit zugrunde liegende theoretische und begriffliche Konzept vor.

(5) Bei der sich daran anschließenden Analyse von Nurkan Erpulats Inszenierung seines und Jens Hilljes Theaterstückes *Verrücktes Blut* im Ballhaus Naunynstraße in Berlin (2010) gehe ich ähnlich vor wie bei der Analyse in Kapitel vier, doch ist die zu belegende These diesmal, dass es sich bei Erpulats *Verrücktes Blut*-Inszenierung um einen Fall von *performativer Reflexion* ethnischer Differenzierung handelt. Analog fasse ich zunächst (5.1) die Handlung des Theaterstückes *Verrücktes Blut* zusammen und erläutere dessen Hintergründe, wobei die filmische Vorlage des Theaterstückes, *La journée de la Jupe* (2009) von Jean-Paul Lilienfeld (Drehbuch und Regie), im Vordergrund steht. Bei der sich daran anschließenden Inszenierungsanalyse (5.2) gilt es in der ersten Hälfte der Analyse zunächst zu veranschaulichen, inwiefern auf der Ebene der Praktiken (5.2.1) und auf der Ebene der Rede und des Handelns der „Figuren“ (5.2.2) ethnisch-differenzierende Diskurse re-inszeniert werden, um in der zweiten Hälfte darzulegen, wie auf der Ebene der Rede und des Handelns der „Figuren“ (5.2.3) und mithilfe ethnisch-entdifferenzierender Praktiken (5.2.4) systematisch eine Reflexion bzw. Dekonstruktion der zuvor hervorgerufenen essentialisierenden Optik vorgenommen wird. Abschließend (5.3) fasse ich auch hier die Erkenntnisse zusammen und ordne die Inszenierung in das den Analysen dieser Arbeit zugrunde liegende theoretische und begriffliche Konzept ein.

Die Beschreibung des Vorhabens hat gezeigt, dass das Ziel die Entwicklung einer ästhetisch-politischen Perspektive auf den zu untersuchenden

Gegenstand ist. Der Begriff des „Politischen“ impliziert dabei auch Fragen, welche die Ethik von Theater betreffen. In der Performance-Kunst sind diese in der Vergangenheit beispielsweise medial sehr wirksam im Zusammenhang mit einem Schaf namens Norbert diskutiert worden. Zwei Meisterschüler der Universität der Künste in Berlin, Iman Rezai und Rouven Materne, hatten die Entscheidung darüber, ob dieses Schaf mittels einer künstlerisch gestalteten Guillotine getötet werden sollte, zur Abstimmung ins Internet gestellt. Am 17. Mai 2012, dem Tag der Entscheidung, gab es etwa 2,5 Millionen Stimmen gegen und doch immerhin etwa 1,7 Millionen Stimmen für die Hinrichtung von Norbert. Rezai und Materne gaben am Ende der Aktion bekannt, dass sie zu keinem Zeitpunkt geplant hatten, ein Lebewesen zu gefährden, sondern dass sie der Gesellschaft und den Medien einen Spiegel vorhalten wollten. Sie hätten sich selbst bewusst als Feindbild konstruiert, um die öffentlichen Reaktionen auf ihr Vorhaben zu analysieren.¹⁰ Trotz dieser eigentlich zu erwartenden Wendung des Projektes war die Empörung vor der Entscheidung groß.

Solche, aber auch die im Kontext mit dem zu untersuchenden Gegenstand auftretenden, auf den ersten Blick vielleicht weniger spektakulären ethischen Fragen berühren unausweichlich immer die Freiheit der Kunst. Und genau dieses letzte, in Deutschland hochgehaltene Gut ist es, welches die Diskussion um ethisch fragwürdige theatrale Praktiken erschwert. Die Frage, was Theater „darf“ und was nicht, ist umstritten und damit politisch hochbrisant. In diesem Zusammenhang ist auch nach der Verantwortung von Theater zu fragen: Hat Theater prinzipiell eine Verantwortung gegenüber den Menschen oder hat Theater vor allem dann Verantwortung, wenn es sich um vom Staat und damit von der Gesellschaft gefördertes Theater handelt? Miteinander zu vereinbaren sind bei der Analyse der konkreten Phänomene daher einerseits die Forderung nach weitgehender wissenschaftlicher Objektivität und andererseits die Einbeziehung ethischer Gesichtspunkte.

Der beschriebene ästhetisch-politische Ansatz ist von einem kulturpolitischen abzugrenzen, wie er beispielsweise von Wolfgang Schneider vertreten wird. In dem von ihm 2011 herausgegebenen Sammelband *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis* beschäftigen sich die einzelnen Beiträge mit den Themen: Theater als Bühne kultureller Identitäten, Theater als Auseinandersetzung mit dem Fremden, Theater als Ort gesellschaftlicher Partizipation, Theater als

¹⁰ Siehe http://www.focus.de/kultur/kunst/schaf-norbert-wird-leben-umstritten-kunstprojekt-um-guillotine-beendet_aid_754861.html. (08.12.2012)