

Florian Malzacher, *Gesellschaftsspiele*



Florian Malzacher ist Kurator, Autor und Dramaturg. 2006–2012 war er Leitender Dramaturg/Kurator des interdisziplinären Festivals steirischer herbst in Graz, 2013–2017 Künstlerischer Leiter des Impulse Theater Festivals. Er ist Herausgeber zahlreicher Publikationen zum Theater, zum Verhältnis von Kunst, Aktivismus und Politik sowie zum Kuratieren performativer Künste. Unter anderem erschienen von ihm (mit)herausgegebene Bücher zur Arbeit der Theaterkompanien Forced Entertainment, Rimini Protokoll und Nature Theater of Oklahoma sowie *Truth is concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics* (2014), *Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre of Today* (2015) und *Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy* (2017).

Florian Malzacher

GESELLSCHAFTS- SPIELE

Politisches Theater heute



Alexander Verlag Berlin

Originalausgabe

© by Alexander Verlag Berlin 2020

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin

www.alexander-verlag.com | info@alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten.

Schlussredaktion: Christin Heinrichs-Lauer

Dank an Olivia Hotz und Carla Tiedt.

Satz/Layout/Umschlag: Antje Wewerka

Druck und Bindung: Bookpress.eu

ISBN 978-3-89581-513-3

Printed in the EU (April) 2020

INHALT

- 9 **Prolog**
- 19 **Repräsentation**
- 28 Krisen der Repräsentation
- 29 Regietheater und frühes postdramatisches Theater
- 37 Die Politik und das Politische
- 41 Anthropozän, Animismus und Post-Humanismus
- 45 Zitternde Androide, schwitzende Avatare
- 49 **Identitätspolitik**
- 51 Begriffsunterwanderungen und Kleinstgruppenlobbies
- 57 Privilegien und Sprechverbote
- 60 Beleidigte Beleidiger
- 62 Stolpern und Stottern
- 65 **Partizipation**
- 71 Konfrontation und Fürsorge
- 78 Safe Spaces, Brave Spaces
- 84 Teilhabe hinter den Kulissen
- 88 Immersion: Partizipation als Unterwerfung
- 93 **Kunst und Aktivismus**
- 102 Mittel und Zweck
- 103 Falsche Nachrichten
- 107 Handlungsdruck

113	Theater als Versammlung
114	Performative Versammlungen
118	Parlamente, Gipfeltreffen, Gerichtssäle
129	Preenactments
135	Wissen versammeln
138	Wenn Realismus zur Realität wird
145	Epilog
148	Anmerkungen
159	Namenregister
162	Bildnachweise
163	Dank

»Kunst ist kein Spiegel,
den man der Wirklichkeit vorhält,
sondern ein Hammer,
mit dem man sie gestaltet.
(Marx, Brecht oder Majakowski)¹



USLÄNDER RAUS

PROLOG

Die einen schreien sich mit roten Gesichtern an, andere versuchen in eindringlichem Ton, die zahlreichen Zaungäste zu überzeugen: Ihr Land ist von Fremden überrannt, ihre Kultur in Gefahr, ihre Familien, ihre Identität. Ein alter Mann schwenkt mit feuchten Augen eine Zeitung, die seine Befürchtungen in Großbuchstaben zur Schlagzeile macht. Eine Handvoll koreanischer TouristInnen beobachtet ratlos das seltsame Spektakel: Das »kleine Österreich« gegen den Rest der Welt.

Zwanzig Jahre sind vergangen, seit Christoph Schlingensief seine längst legendäre Containerinszenierung *Bitte liebt Österreich!* (2000) mitten im Zentrum von Wien, direkt neben der Oper, landen ließ. Gerade erst hatte der konservative Kanzler Wolfgang Schüssel seinen Teufelspakt mit dem rechten Demagogen Jörg Haider und dessen FPÖ geschlossen. Die anderen EU-Länder diskutierten Sanktionen gegen den Mitgliedsstaat Österreich, und Österreich diskutierte über die Grenzen des Landes, die Grenzen der Demokratie und die Grenzen der Kunst. Die Welt schaute zu.

Vor diesem Hintergrund und unter dem leuchtenden Banner »Ausländer raus!« inszenierte Schlingensief eine *reality show* mit realen Asylsuchenden. Sechs Tage lang beherbergten die Container eine Gruppe ImmigrantInnen, die mittels Überwachungskameras im Internet rund um die Uhr beim Leben beobachtet werden konnten, während die österreichische Bevölkerung eingeladen war, einen nach der anderen aus dem Land zu wählen.

Der Skandal war enorm: Konservative fühlten sich durch die Parodie ihrer eigenen Argumente diffamiert; Linke waren verärgert

über die aus ihrer Sicht zynische Zurschaustellung menschlichen Leids und das Ignorieren jahrelanger aktivistischer Arbeit vor Ort, die durch das Spektakel erschwert werde. Es war das Jahr der ersten deutschsprachigen *Big-Brother*-Staffel, die einige aufgeregte FeuilletonistInnen für nichts weniger als den Anfang vom Ende des humanistischen Zeitalters hielten.

Lang ist's her. Das einst umstrittene TV-Format läuft – mit kurzen Unterbrechungen – zwar noch immer, wirkt aber neben den vielen anderen, mindestens ebenso zynischen *reality shows* längst eher altbacken. In Österreich ist die FPÖ, allen Skandalen zum Trotz,

Die Welt ist so unübersichtlich geworden, dass es für Ambivalenz keine Kunst mehr zu brauchen scheint.

noch immer omnipräsent und stellte zwischenzeitlich neben Innen-, Außen- und VerteidigungsministerIn sogar den Vizekanzler. Damit ist sie nicht allein: Rechtsaußenparteien gehören nun fast überall in Europa zum parlamentarischen Alltag,

nicht nur in Ungarn und Polen werden Rechtsstaaten in »illiberale Demokratien« umgewandelt. Dass *Bitte liebt Österreich!* damals bei aller harten Konfrontation und leidenschaftlicher Streitlust durchaus spielerisch blieb und es Schlingensiefel gelang, auf dem schmalen Grat zu balancieren, auf dem fast keiner ihn für seine Ziele vereinnehmen konnte: Es würde heute wohl nicht mehr funktionieren. Die politischen und sozialen, aber auch die künstlerischen Auseinandersetzungen haben sich verhärtet und verkantet, die Welt ist so unübersichtlich geworden, dass es für Ambivalenz keine Kunst mehr zu brauchen scheint. Vermeintlich eindeutige Konfliktlinien rund um Nationalismus, Rassismus, Klimakatastrophen, soziale Spannungen etc. sind zu tiefen, offenbar unüberwindbaren Gräben aufgebrochen.

Noch immer leiden wir unter den Spätfolgen von »TINA« (»*There is no alternative*«), jener vielzitierten Doktrin, mit der die damalige britische Premierministerin Margaret Thatcher bereits Anfang der 1980er-Jahre ihren verheerenden sozialen Kahlschlag legitimierte –

eine frühe Sternstunde jenes Neoliberalismus, der bis heute, trotz veränderter Rhetorik, wenig von seiner Wirkmacht eingebüßt und sich längst tief in wirtschaftliche, gesellschaftliche und politische Strukturen eingeschrieben hat.

1989 fiel die Mauer: Der Zusammenbruch des sozialistischen Systems im Osten und die Aufgabe des fürsorglichen Staates im Westen fanden zeitgleich statt. Ende der 1990er-Jahre brachten der britische Premier Tony Blair und der deutsche Bundeskanzler Gerhard Schröder mit ihrem »Dritten Weg« die Sozialdemokratie auf den marktwirtschaftlicheren Kurs jener »neuen Mitte«, in die wenig später aus entgegengesetzter Richtung auch Angela Merkel steuerte. Das Adjektiv »alternativlos« wurde zu einem Markenzeichen, das im Zusammenspiel mit der Wahlkampfstrategie einer »asymmetrischen Demobilisierung«, bei der jede kontroverse Position vermieden wird, nicht nur der Opposition erfolgreich den Wind aus den Segeln nahm – als Kollateralschaden blieb auch ein Gutteil des offenen politischen Wettstreits auf der Strecke. Bereits 1992 lieferte der Politikwissenschaftler Francis Fukuyama eine Art geschichtsphilosophischer TINA-Legitimation mit seinem Buch vom *Ende der Geschichte*²: Nach dem Zusammenbruch des Ostblocks und damit der kommunistischen Ideologie sah er liberale Marktwirtschaft und parlamentarische Demokratie als unaufhaltbare Sieger. *No need to argue anymore*.

Die Geschichte war dann bekanntlich doch nicht zu Ende und die Nebenwirkungen von TINA & Co sind bis heute spürbar. Sie haben – flankiert vom ebenfalls als alternativlos verkauften, vieles überschattenden »War on Terror«, der seit dem 11. September 2001 währt – das Feld für einen gesellschaftlichen Zustand bereitet, in dem die Abwesenheit von Alternativen als gesunder Menschenverstand gilt und politische Vorstellungskraft durch positivistischen Pragmatismus, larmoyante Resignation oder freudige Komplizenschaft ersetzt wird. »Postpolitik« nennen TheoretikerInnen wie Chantal Mouffe oder Slavoj Žižek dieses Phänomen, wenn sich

Gesellschaften im Konsensus einrichten und politische Werte durch moralische ersetzen.

Dass sich in den letzten Jahren parallel dazu politische und gesellschaftliche Positionen zunehmend radikalisieren und gegensätzliche Meinungen immer unversöhnlicher formuliert werden, ist, wie der damit einhergehende Siegeszug rechter bis rechtsradikaler Parteien, nur ein scheinbarer Widerspruch zur postpolitischen Konsensgesellschaft. Brexit, Trump, die Geschichtsvergessenheit der AfD etc. sind durchaus auch direkte Konsequenzen von TINA: Das Leugnen oder Dämonisieren möglicher politischer Alternativen als eine Art politischer Konsens-Erpressung ist einer der Gründe für die Radikalisierung von Meinungen, vor allem am rechten Rand des Spektrums.

Dabei ist die Behauptung vom »Ende der Geschichte« ironischerweise die perfide Variante eines auf Einigung zielenden Gesellschaftsmodells, wie es sich gerade viele linke oder liberale PhilosophInnen – von Karl Marx bis Jürgen Habermas oder John Rawls – gewünscht haben: Rationale Erwägungen würden die Menschen eines Tages schon noch dazu bringen, individuelle Interessen zu überwinden und sich auf das Richtige zu einigen.

Aber zum einen sind wir nun mal nicht sonderlich vernünftige Wesen; Gefühle, auch egoistische Erwägungen, werden immer eine Rolle spielen. Zum anderen existiert für manche Konflikte, wie Chantal Mouffe betont, schlicht nicht *die eine* rationale Lösung. Eine Welt ohne Machtstrukturen und partikulare Interessen wird es nie geben: »Wir wünschen uns zwar ein Ende allen Konflikts, doch wenn wir wollen, dass Menschen frei sind, müssen wir Konflikte immer hervortreten lassen, und eine Arena zum Austragen von Differenzen bereitstellen. Der demokratische Prozess sollte diese Arena bieten.«³

Mouffes Konzept eines *agonistischen Pluralismus* beschreibt Demokratie deshalb als ein Kampffeld, auf dem wir die Gelegenheit haben müssen, unsere Differenzen als Gegner auszuagieren, ohne



sie beizulegen. Diese Forderung ist nicht leicht zu verdauen, denn sie widerspricht nicht nur jeder Hoffnung auf Demokratie als umfassenden *safe space*, sie geht auch über das Modell »Konkurrenz belebt das Geschäft« weit hinaus: »Die Gegner bekämpfen sich – sogar erbittert –, aber sie halten sich dabei an einen gemeinsamen Regelkanon. Ihre Standpunkte werden, obwohl letzten Endes unversöhnlich, als legitime Perspektiven akzeptiert.«⁴ Nur wenn wir dazu bereit sind, können wir einen *Antagonismus* verhindern, der allem Verhandeln und Verstehen ein Ende setzt und dessen letzte Konsequenz (realer oder zumindest symbolischer) Bürgerkrieg ist. »Als Hauptaufgabe der Demokratie könnte man die Umwandlung des *Antagonismus* in *Agonismus* ansehen.«⁵ Denn Demokratie muss immer neu erstritten und ausgehandelt werden, sie lebt von Konflikt und Parteinahme.

Welche Meinungen halten wir aus, welchen wollen wir den Raum verweigern? Welche Konflikte kann das Theater abbilden, zu welchen sollte es schweigen? In einer Zeit, in der einerseits George W. Bushs Diktum »Wer nicht für uns ist, ist gegen uns« auf allen Seiten des politischen Spektrums eine erstaunliche Renaissance erlebt, andererseits die Logik des Konsens noch immer viele demokratische Diskussionen einschläfert, kann Theater ein Raum sein, in dem ein spielerischer (aber ernsthafter) *Agonismus* Widersprüche nicht nur am Leben hält, sondern vor allem erlaubt, sie frei zu artikulieren. Schließlich ist es kein Zufall, dass Mouffes Konzept seinen Namen den antiken Turnieren in Sport und Kultur entlehnt hat. *Agon*, so heißt auch der Wettstreit der Argumente in der griechischen Tragödie.

Theater westlicher Prägung war immer vor allem ein Medium zur Darstellung von Konflikten und Gegensätzen: zwischen Gut und Böse, zwischen Ideen und Ideologien, Gesellschaften und Nationen, Mächten und Mächtigen, Idealen und Traditionen, zwischen Generationen, Familien und Ehepaaren – oder gar innerhalb der Psyche eines einzelnen Menschen. Auseinandersetzungen werden

stellvertretend ausgetragen, mal körperlich, mal psychologisch, mal diskursiv. Theater ist ein Ort des Verhandeln, ein – wenn auch oft parteiischer – Raum agonistischen Pluralismus', mögen letzte Akte noch so oft einen beruhigenden Abschluss suggerieren.

So alarmierend also die soziale, ökologische, politische Lage ist, in der wir derzeit leben, für das Theater ist sie zugleich auch eine Chance, gemeinsam oder auch in Reibung mit den zahlreichen Bewegungen in aller Welt, neue gesellschaftliche Imagination zu entfalten.

Wie können im Theater andere Formen des Zusammenlebens gemeinsam gedacht, ausprobiert, diskutiert und miteinander konfrontiert werden? Wie kann Theater sich am Nachdenken darüber beteiligen, welche Gesellschaft, welche Welt wir eigentlich wollen? Wie kann Theater, ohne wohlfeil zu predigen und zu belehren, gleichwohl gemeinsam mit seinen BesucherInnen selbstbewusste Antwortversuche wagen? Welcher – sowohl ästhetischen wie ethischen – Formen bedarf es, um tatsächlich politisch zu sein und nicht nur eine politische Attitüde an den Tag zu legen?

Theater kann ein Raum sein, in dem ein spielerischer Agonismus Widersprüche nicht nur am Leben hält, sondern vor allem erlaubt, sie frei zu artikulieren.

Ein Blick auf die gegenwärtige internationale Theaterszene zeigt, dass es bei KünstlerInnen und Publikum einen starken Wunsch nach einem Theater gibt, das drängende politische Fragen nicht nur aufgreift, sondern selbst zu einem öffentlichen Raum wird, in dem Ästhetik und Ethik kein Widerspruch sind. Ein Theater, das – wie einfach das klingt – sowohl in seinen Inhalten als auch in seinen Formen politisch ist.

Dieses Buch ist ein Versuch, zu verstehen, wie Theater heute ein konkreter Ort sein kann, an dem die Welt um uns herum – politisches Geschehen, gesellschaftliche Visionen, große Kämpfe und

pragmatische Lösungsversuche – nicht nur gezeigt, sondern bewusst mitgestaltet wird. Und zu begreifen, wo dabei künstlerische wie politische Gefahren lauern.

Dieser Streifzug durch das politische Theater erhebt keinen Anspruch auf Lückenlosigkeit, im Gegenteil: Er beruht größtenteils auf eigenen, direkten Begegnungen, Seherfahrungen, nicht selten auch auf meiner Beteiligung an Projekten als Kurator, Dramaturg oder Mitinitiator. Daher gibt es Schwerpunkte, Abschweifungen, blinde Flecken. Auch wenn KünstlerInnen aus vielen Teilen der

In der paradoxen Maschine des Theaters ist immer alles echt und fiktiv zugleich. Man kann mittendrin sein und sich gleichzeitig von außen beobachten.

Welt eine wesentliche Rolle in diesem Buch spielen, liegt der Fokus doch auf dem deutschsprachigen Raum. Und dort zudem auf dem sogenannten postdramatischen Theater, das wiederum auf vielfältige Weise international verstrickt

ist und permanent in Wechselwirkung mit künstlerischen Arbeiten und Diskursen aus unterschiedlichsten Regionen steht.

So versucht dieses Buch gar nicht erst eine umfassende Darstellung von allem, was man derzeit als politisches Theater verstehen könnte. Vieles, das die Feuilletons füllt, kommt hier nicht zur Sprache. Es ist ein parteiisches Buch. Und zugleich ein suchendes Buch über ein suchendes Theater, das Teil einer suchenden Gesellschaft ist. Antworten sind provisorisch, so wie Theater ohnehin immer provisorisch ist. Was heute funktioniert und wichtig ist, wird morgen antiquiert sein, bestenfalls ein Vorläufer, schlimmstenfalls der Weg in eine Sackgasse. Aber gleichzeitig geht es im politischen Theater genau darum: Einem – oft diskursiv vermeintlich gut begründeten – Relativismus ernstgemeinte, konsequente Behauptungen entgegenzusetzen und dabei zu wissen, dass es sich dennoch immer nur um Arbeitsthesen handeln kann. Alle Beispiele in diesem Buch sind nur im Kontext ihrer Zeit zu verstehen – und im Kontext ihres geogra-

phischen Entstehens. Manchmal verändern ein Jahr oder auch nur 100 Kilometer bereits das ganze Bild.

Die beschriebenen Arbeiten sind Gesellschaftsspiele, die man nur gemeinsam spielen kann, und die zugleich, im Doppelsinn des Wortes, stets eine größere soziale Dimension im Auge haben. Ihre Regeln werden oft erst während des Spiels verständlich; zuweilen sind sie nicht einfach herauszufinden. Aber so sehr man vom Spiel gefangen sein mag: Es geht immer darum, im Blick zu behalten, was auf dem Spiel steht. Auf welcher Grundlage wird gespielt, wer hat die Regeln aufgestellt, und inwiefern bestimmen sie, was überhaupt gespielt werden und wer mitspielen kann?

Diese Spiele finden in der paradoxen Maschine des Theaters statt, in der alles echt ist und fiktiv zugleich, tatsächlich und symbolisch. Man kann mitspielen, mittendrin sein und sich gleichzeitig von außen beobachten. Theater ist immer eine soziale, aber auch eine selbstreflexive Praxis. Politisches Theater macht sich genau das zunutze.



REPRÄSENTATION

Eine Familie sitzt an einem Tisch. Eine »mittelreiche« Familie, die es ein bisschen zu was gebracht hat. Die etwas zu verlieren hat – und nicht viel zu gewinnen. Es ist eine Geschichte von Krieg, Vergewaltigung, Einsamkeit, Furcht, aber auch ganz profan von Wohlstand und Abstiegsängsten, von dominanten und doch feigen Vätern, von Sprachlosigkeit und der Flucht vor Verantwortung. Eine Geschichte, die überall spielen könnte. Und zugleich eine, die tief im kollektiven nationalen Bewusstsein wurzelt; eine Nachkriegserzählung aus einer Zeit, als Verdrängen zur deutschen Tugend wurde. Hart, aber auch melancholisch entrückt – umrahmt von Brahms *Deutschem Requiem*; das Banale schmiegt sich ans Transzendente: »Denn alles Fleisch ist wie Gras / und alle Herrlichkeit des Menschen / wie des Grases Blumen. / Das Gras ist verdorret / und die Blume abgefallen.« Doch das Bild in diesem kargen, großen und zugleich klaustrophoben Allzwecksaal scheint nicht zusammenzupassen: Die Familie am Tisch ist schwarz. Ein Anblick, den man in Deutschland aus amerikanischen Fernsehserien kennt, aber nicht aus bayrischen Familiensagas.

In einem Land, in dem schwarze Menschen im Theater fast nur als *explizit* Schwarze auftauchen (weshalb schwarze SchauspielerInnen nicht nur immer die gleichen Typen, sondern oft auch exakt die gleichen Rollen spielen müssen), hat die Regisseurin Anta Helena Recke eine, wie sie es doppeldeutig nennt, »Schwarzkopie« der bereits existierenden Inszenierung *Mittelreich* (2015) von Anna-Sophie Mahler (nach einem Roman von Josef Bierbichler) auf die große

Bühne der Münchner Kammerspiele gestellt. Eins zu eins: gleiches Bühnenbild, gleicher Text, gleiche Darstellung, gleicher Ablauf – nur die SchauspielerInnen, der Chor, die MusikerInnen wurden ausgetauscht. Eine Nachahmung in der Tradition US-amerikanischer *appropriation*-KünstlerInnen wie Elaine Sturtevant oder Sherrie Levine, die seit den 1970er-Jahren ein raffiniertes, oft feministisches oder institutionskritisches Spiel mit der männlich dominierten Kunstwelt trieben, indem sie bekannte Bilder nachmalten, nachempfanden, nachstellten oder sich auf andere Weise aneigneten.

Aber diese *Mittelreich*-Kopie (2017) ist nicht nur eine ziemlich exakte Aneignung der Inszenierung einer anderen Regisseurin. Und sie weist durch die Aneignung weißer Figuren (und deren Verkörperung von weißen SchauspielerInnen) durch schwarze AkteurInnen auch nicht nur darauf hin, wie unter- bzw. gar nicht repräsentiert schwarze Körper und Geschichten auf deutschen Bühnen sind. Es geht zugleich um eine völlig andere – zwiespältige – Aneignung. Diese *appropriation* verbildlicht auch den (Alb)Traum völliger Assimilation: Eine schwarze Familie, die alle nichtweißen kulturellen Einflüsse verdrängt zu haben scheint, wenn etwa der Sohn damit hadert, dass er nicht weiß, »was der deutsche Wehrmachtssoldat in Russland und Frankreich tat, der mein Vater war« (Die Regisseurin selbst schreibt, dass sie unweigerlich an ihren senegalesischen Großvater denken muss, »der für die Franzosen nach dem Krieg in Berlin Bonbons an deutsche Kinder verteilt hat«⁶).

Neben der sehr klaren Forderung nach mehr Sichtbarkeit nichtweißer Menschen auf der Bühne und in der Gesellschaft ist es die hintergründige Ambivalenz dieser Arbeit, die das Publikum herausfordert. Denn die Inszenierung beschränkt sich ja nicht auf die Bühne. Wie jede gute *appropriation art* verweist sie permanent auf das, was drumherum ist. Auf die weißen ZuschauerInnen beispielsweise, die sich in einer Situation befinden, in der es kein eindeutiges Richtig gibt. Fortwährend muss die eigene Interpretation interpretiert werden: Ist weltläufige Aufgeschlossenheit nicht eher paternalistisches Wohlwol-

len? Bewerten wir familiäre Machtstrukturen anders, je nachdem, ob wir einer weißen oder einer schwarzen Familie zuschauen? Woran denken wir, wenn von Flüchtlingen (aus den Ostgebieten) die Rede ist – und diese ähnlich wenig willkommen sind wie die Geflüchteten fast siebenzig Jahre später? (»Das sind einfach ganz andere Menschen, diese Flüchtlinge. Die passen einfach nicht in unsere Gegend.«⁷) Und warum denken wir überhaupt daran, wo doch die SchauspielerInnen auf der Bühne, wie auch die Regisseurin, allesamt in Deutschland geboren wurden? Und wenn wir umgekehrt glauben, tatsächlich »farbenblind« zu sein (oder es im Sog der Aufführung zu werden) – ignorieren wir damit nicht einfach selbstberuhigend eine Differenz, die wir sonst, zumindest strukturell, selbst aufrechterhalten? Der oft tastende, teils unbeholfene – nicht selten »superhöfliche«⁸ (Recke) – Ton der Publikumsgespräche erzählt viel darüber, wie schwer das gesellschaftliche Reden über Diskriminierung noch immer fällt, sobald es direkt oder gar öffentlich geführt wird.

Aber auch wenn das Dilemma der weißen ZuschauerInnen ein wesentlicher Teil der Inszenierung ist: Der Abend richtet sich mindestens genauso an die nichtweißen ZuschauerInnen im ungewöhnlich gemischten Publikum, denn er bietet Identifikationsmöglichkeiten, die sonst fast immer fehlen.

Mittelreich ist zudem eines der überraschend wenigen Beispiele für *institutional critique* im Theater. (Auch das ein Genre der bildenden Kunst, bei dem das Kritisieren einer Kunstinstitution zur eigentlichen künstlerischen Praxis wird – meist im Auftrag eben jener kritisierten Institution.) Denn nicht nur die Tatsache, dass die Besetzung komplett auf Gäste angewiesen war, weil das Ensemble über keine schwarzen Mitglieder verfügt, hinterfragt das eigene Haus. *Mittelreich* ist vor allem auch eine deutliche Kritik an einem Repertoire, das, wie Recke sagt, fast immer ein weißes Publikum imaginiert – und dieses Publikum zugleich für universal hält.⁹ Es gibt nicht viele Häuser, die das öffentliche Untersuchen des eigenen Tuns zum Teil ihres Spielplans machen.

In den Blick geraten aber auch die gesamte deutschsprachige Theaterszene, die Auswahlkriterien für Schauspielschulen, Ensembles und Repertoire, und nicht zuletzt das Feld der professionellen Kritik mit seinen Qualitätsmaßstäben. Während die meisten Besprechungen von *Mittelreich* versuchten, den Ansatz des Stückes zu würdigen (und die Arbeit von einer Kritikerjury zum Berliner Theatertreffen eingeladen wurde), gab es doch auch absurde Entgleisungen. Die Rezensentin der *Süddeutschen Zeitung* brachte unter der Überschrift »Schwarz allein reicht nicht« ihre Enttäuschung darüber zum Ausdruck, dass die schwarze Besetzung nicht die erhoffte »belebende Blutzufuhr« für die spröde Originalbesetzung brachte (und erklärte kokett gleich selbst – das wird man doch wohl noch sagen dürfen –, dass dies natürlich »politisch unkorrekt [sei], da von, wenn auch positiven, Vorurteilen gesteuert«.) Aber vielleicht waren die Darsteller dafür einfach nicht schwarz genug – denn »so schwarz sind sie dann ja auch wieder nicht, diese neuen sechs Körper und Gesichter.« Die eigentliche Diskriminierung läge denn auch nicht im Theatersystem, sondern in diesem »auf ganzer Linie schlechten Laientheater«. ¹⁰

Anta Helena Reckes *Mittelreich*-Kopie zeigt, wie sehr alle am Theater Beteiligten – ob SchauspielerInnen, PerformerInnen, ZuschauerInnen oder KritikerInnen – immer auch als RepräsentantInnen einer größeren Gemeinschaft wahrgenommen werden, unterschieden durch Hautfarbe, Gender, Körperlichkeit, soziale Schicht, Berufsstand... So spiegeln sich die Fragen, die gegenwärtig alle Demokratien verfolgen – Wer wird auf welche Weise, von wem und mit welchem Recht repräsentiert? – im Theater wider: Kann eine bürgerliche Schauspielerin eine Geflüchtete repräsentieren? Kann der Westen den globalen Süden repräsentieren? Kann ein Mann eine Frau repräsentieren? Ist die Repräsentation von Stereotypen und Klischees (von Ethnien, Geschlechtern, Sexualität etc.) entlarvend oder einfach nur die Wiederholung entwürdigender Beleidigungen?

Die Probleme, die durch jüngere Diskussionen rund um *black face* (das Schwarzschrinken weißer SchauspielerInnen), das Verwenden als diffamierend empfundener Bezeichnungen und Ähnliches manifest wurden, stellen weit mehr in Frage als nur das Recht und die Befähigung weißer SchauspielerInnen, Charaktere *of colour* darzustellen. Es sind politisch und künstlerisch komplexe Herausforderungen, die – wie der gesamte postkoloniale Themenbereich – im deutschen Theater spät angekommen sind. Postmigrantische Ansätze, die hervorheben, wie sehr unsere Gesellschaft durch Migration bereits verändert ist, prägen beispielsweise das Programm des Berliner Gorki-Theaters unter der Leitung von Shermin Langhoff und Jens Hillje mit seinem kulturell und ethnisch sehr diversen Ensemble. Das setzt auch andere Stadttheater unter Druck, während Häuser wie das Berliner Ballhaus Naunynstraße oder junge KünstlerInnen *of*

So spiegeln sich die Fragen, die gegenwärtig alle Demokratien verfolgen – Wer wird auf welche Weise, von wem und mit welchem Recht repräsentiert? – im Theater wider.

colour wie Simone Dede Ayivi oder Anta Helena Recke eine Sichtbarkeit schwarzer Körper und Biografien auf der Bühne einfordern.¹¹

Dass ein weißer Körper als neutral angesehen wird, während ein schwarzer immer bereits eine besondere Bedeutung hat, steht auch im Zentrum der Arbeit *Black Bismarck* (2015) des Theaterkollektivs andcompany&Co., die sich auf Überlegungen der *critical whiteness studies* bezieht, die »Weißsein« als soziale Machtkonstruktion beschreiben:

Ein Gespenst geht um in Europa. [...] Das Gespenst des Kolonialismus. Die Europäer nennen ihn nur den Geist. Den Geist lockt das Weiß, das Weiß des unbeschriebenen Papiers, die weißen Flecken auf der Karte. Am Anfang war nicht das Wort, am Anfang war die leere Seite. Das Wunder der Schöpfung aus Nichts wiederholt sich jedes Mal aufs Neue, wenn Zeichen die weiße Leere füllen, mit Schwärze,

Repräsentation

Druckerschwärze. Schwarz wie das Pulver, das man in die Gewehre lädt oder schwarz wie die Nacht, wie man so sagt. Doch nachts sind alle Katzen grau, *man* bleibt anonym, aber *man* vergibt Namen – und dieses *man* ist weiß. Das ist die Lektion der *critical whiteness* für überprivilegierte Unterpigmentierte: Man ist nicht normal, man ist nicht neutral, man ist weiß. Man ist ein Geist.¹²

Ikonoklastisch, wortspielüberbordend und – wie immer in den Arbeiten von andco. – mit Pop-Zitaten gespickt sucht *Black Bismarck* zum 200. Geburtstag des »eisernen Kanzlers« nach afrikanischen Spuren in Berlin und erteilt der verbreiteten Auffassung, die deutsche Kolonialzeit sei – trotz Völkermords an den Herero – im Schatten späterer, noch schlimmerer deutscher Verbrechen doch vergleichsweise kurz und harmlos gewesen, eine klare Absage. Vor allem aber ist der Abend ein Versuch, sich als »überprivilegierte Unterpigmentierte« nicht anzumaßen, für andere zu sprechen oder sie zu repräsentieren.

Die Strategie der *appropriation*, die Recke mit *Mittelreich* verhandelt, hat noch einen weiteren komplexen Aspekt: Als Miley Cyrus, Popsängerin mit sicherem Instinkt für skandalprovozierende Selbstvermarktung, vor einigen Jahren bei den Video Music Awards eine *twerking*-Choreografie aufführte, wurde das heftig und polemisch diskutiert: Stahl da eine weiße Frau ein Stück afroamerikanischer kultureller Identität für den eigenen nächsten Hit? War ihre Aneignung des rhythmischen, sexuell expliziten Hinternschüttelns eine Hommage oder eine Karikatur? Auch das ist eine Frage der Machtverhältnisse: Die Aneignung von »unten« nach »oben« ist Selbstermächtigung, Integration, Assimilation, Identitätserweiterung oder Identitätsverlust. Die Aneignung in die umgekehrte Richtung – Raub? Verstehen-Wollen? Anerkennung?

Die Theatermacher Julian Warner und Oliver Zahn verfolgen in ihrer Performance *Situation mit Doppelgänger* (2015) die Aneignung und Vermarktung schwarzer und anderer minoritärer Tanzformen

im Pop zurück bis in die Zeit der Minstrel Shows des 19. Jahrhunderts, in denen geschminkte Weiße stereotypische Schwarze darstellten – mal romantisierend, mal gehässig. Später wurden auch schwarze TänzerInnen und MusikerInnen selbst für solche Shows engagiert, ein Klischee im Feedbackloop.

Die Fragen, die solche kulturellen Aneignungen aufwerfen, sind seither die gleichen geblieben: Wem gehören solche Tänze, wer darf sie tanzen? Wann ist Imitation ein subversives Mittel, wann verstärkt sie existierende Machtstrukturen? In *Situation mit Doppelgänger* interpretieren Warner und Zahn – der eine schwarz, der andere weiß, aber beide keine ausgebildeten Tänzer – synchron sehr unterschiedlich konnotierte Minstrel-, Pop- und Volkstänze, in denen nicht nur Weiße Schwarze, sondern in einer Art Selbstermächtigung umgekehrt auch schwarze Tänzer die weißen Kolonialherren imitieren. Auf dünnem Eis untersuchen die beiden – analytisch und spielerisch zugleich – Modelle von Authentizität, Identität und Deutungshoheit.

Dass solche Konstruktionen permanent neu ausgehandelt werden müssen, prägt unübersehbar die Performances der deutsch-ivorischen Gruppe Gintersdorfer/Klaßen – nicht nur thematisch und ästhetisch, sondern vor allem auch in der kollaborativen Form ihres Entstehens. Wenn »die Tänzer singen, die Comedians tanzen, die Sänger texten«, dann ist das für Gintersdorfer/Klaßen ein bewusstes

Spekulieren in fremden Kompetenzen [...], mit dem wir der Repräsentationslast entgehen und eine direkte Kommunikation ermöglichen. Diese Kommunikation findet auf allen Ebenen statt und beinhaltet auch das Publikum als Mitdenker und eventuell Sprecher. In diesem System gibt es keine Störung durch Unvorhergesehenes, es ist eine diskursive Dramaturgie und keine der geregelten, getimten Abläufe. Nicht getimt bedeutet nicht schlecht getimt oder langsam, sondern getimt im Verhältnis zum Moment.¹³

Der Titel ihrer Performance *Das neue schwarze Denken – Chefferie* (2013) verweist auf ein politisch-administratives Modell der Versammlung vieler gleichberechtigter Chefs aus vorkolonialen Zeiten, das in Subsahara-Afrika bis heute parallel zu offiziellen staatlichen Strukturen praktiziert wird. Damit ist »Chefferie« auch eine Metapher für die eigene Zusammenarbeit der deutschen Regisseurin Monika Gintersdorfer mit meinungsstarken PerformerInnen von der Elfenbeinküste, aus Deutschland und in diesem Fall auch aus Ruanda und Kongo. Obwohl Gintersdorfer nie selbst im Rampenlicht der Aufführung steht, bleiben Widersprüche und diskursive oder persönliche Differenzen aus dem Probenprozess für die Zuschauenden sichtbar.

Mit Witz und Lässigkeit werden kontroverse Deutungen und Repräsentationen eines afrikanischen Selbstverständnisses gegeneinander ausgespielt und jeder westliche Versuch, das Bild des Kontinents zu homogenisieren, lustvoll unterlaufen. Dabei gehen die PerformerInnen verbal und physisch keiner Konfrontation aus dem Weg und scheuen auch vor politisch heiklen Stereotypisierungen nationaler Identitäten nicht zurück – das Unbehagen der weitgehend weißen ZuschauerInnen kommt ihnen gerade recht.

In *Chefferie* und vielen anderen Arbeiten von Gintersdorfer/Klaßen repräsentiert der Schauspieler Hauke Heumann auf der Bühne die Westler im Publikum, überträgt aber zugleich den Text der anderen PerformerInnen rasant zwischen Französisch, Deutsch und Englisch hin und her und erlaubt sich dabei durchaus eigene Wertungen – ein vergeblicher, doch immer hoffnungsfroher und sehr komischer Kampf mit einer Rolle zwischen Selbstverleugnung und Selbstbehauptung.



Krisen der Repräsentation

Im Mittelalter, da war die Sache noch relativ klar. Der König hat zwei Körper: einen natürlichen, menschlichen, sterblichen und einen symbolischen, kollektiv-religiösen, der ewig währt.¹⁴ Der König ist tot, es lebe der König! Im Absolutismus gab es dann nur noch einen Körper, der Monarch war identisch mit dem Staat – »L'état c'est moi« (»Der Staat bin ich!«) – und brauchte keinen Gott mehr für seine Legitimation. Komplizierter wurde es, als die Revolutionen in Nordamerika und Frankreich plötzlich das Volk zum Souverän machten.

Die beiden Bedeutungen von Repräsentation – Darstellen und Stellvertreten – sind nicht voneinander zu trennen.

Denn wo alle die Macht haben, kann kein Einzelner sie mehr verkörpern: Der Ort der Macht muss leer bleiben.¹⁵ Nicht nur, dass die politisch Herrschenden nun keine eigene Gewalt mehr haben – die Macht, die sie auf Zeit stellvertretend ausüben, gehört zudem einem immer heterogener werdenden Volk.

Eine unmögliche Aufgabe: etwas zu repräsentieren, das nicht repräsentiert werden kann. So ist Demokratie nie etwas Festes, sie bleibt immer »im Kommen«, wie der Philosoph Jacques Derrida schreibt.¹⁶

Krisen der Repräsentation ziehen sich also zwangsläufig durch die Moderne – in der Politik, aber auch in der Kunst: Erst wollten sich Malerei und Skulptur nicht mehr auf die Aufgabe reiner Abbildung reduzieren lassen, dann brachte Marcel Duchamp mit dem *ready-made* Alltagsgegenstände ins Museum, die zunächst nichts anderes zu repräsentieren schienen als sich selbst. Seit den 1960ern versuchten *performance art* und *happenings* der Repräsentation zu entkommen, indem sie den Fokus ganz auf die Präsenz, die Gegenwärtigkeit der Situation legten, die sie selbst erzeugten. Und *institutional critique* richtete den Blick vor allem auf die strukturellen, organisatorischen und ökonomischen Bedingungen von Repräsentation.

Auch im Theater tobte der Kampf gegen hergebrachte Vorstellungen von Repräsentation mit Antonin Artaud und Bertolt Brecht als

prominentesten Protagonisten auf gegensätzlichen Seiten: Während der eine dafür kämpfte, die Differenz zwischen Repräsentation und Repräsentiertem ganz aufzuheben und Kunst und Leben eins werden zu lassen, wollte der andere sie transformieren, transparent machen und zugleich jene einbeziehen, die künstlerisch wie politisch nicht ausreichend repräsentiert wurden. Dabei wird deutlich, dass Brechts Konzept des gestischen Spiels – also des verweisenden Zeigens – nicht nur ein ästhetisches ist: So wie in der Demokratie die Macht nicht mehr verkörpert, sondern zu einer Geste wird, die auf den eigentlichen Souverän verweist,¹⁷ so soll immer erkennbar bleiben, dass die Stellvertretung der Bühnenfigur durch den Schauspieler rein symbolisch ist. Es ist ein Zeigegestus, der in der Demokratie wie im Theater zugleich auf die Unmöglichkeit der Repräsentation wie auch die Unmöglichkeit einer Nicht-Repräsentation verweist. Die beiden Bedeutungen, die Repräsentation im Deutschen hat – die des Darstellens und die des Stellvertretens –, sind nicht voneinander zu trennen.

Regietheater und frühes postdramatisches Theater

Es war vor allem das progressive Theater der 1970er- und 80er-Jahre, das in Europa ein paradigmatisches Bild geprägt hat, das vielen bis heute als geradezu synonym für politische Kunst überhaupt gilt. Tatsächlich waren die Bühnen damals (wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise in West und Ost) ein durchaus relevanter Faktor vieler gesellschaftlicher Debatten. In einer Zeit, in der die gegensätzlichen Ideologien noch wirkmächtig und die Trennung zwischen den Blöcken klar markiert war, engagierte sich das Theater in einer Vielzahl politischer Anliegen, indem es das Elend der Welt repräsentierte – vom Vietnamkrieg über Apartheid in Südafrika bis hin zu den alltäglichen Widrigkeiten einer lokalen Arbeiterfamilie. Während im Osten die subversive Kraft oft in versteckten oder

kodierten Botschaften lag, waren im Westen offene Provokationen ein wichtiger Teil des Repertoires: türenschnellende ZuschauerInnen, die unter Protest den Saal verließen, gehörten zum Alltag. Ob mit neuen Stücken oder konsequent modernisierten Klassikern: radikale Interpretationen der aufzuführenden Texte waren wesentliches Merkmal eines Regietheaters, das allerdings im Großen und Ganzen trotz seiner vielen neuen Ansätze meist einem – wie sehr auch immer abstrahierten – mimetischen Spiel verhaftet blieb. Auch wenn es dem politischen Theater dieser Zeit oft gelang, jenseits direkter Betroffenheit ein Bewusstsein für die systemischen Gründe hinter den dargestellten Missständen zu erzeugen, konnte es doch meist dem Dilemma nicht entkommen, dass seine Repräsentationen lediglich symbolische Wiederholungen genau jener Übel waren, die es eigentlich bekämpfen wollte. Brecht nannte dieses Phänomen schon in den frühen 1930er-Jahren »Menschenfresserdramatik«: »Der physischen Ausbeutung des Armen folgte die psychische. Doppelte Minnistergehälter wurden den Mimen ausgeworfen, welche die Qualen der Ausgebeuteten möglichst naturgetreu imitieren konnten [...]«. ¹⁸ Die bemitleidete Figur erzeugt Gefühle der Trauer, Betroffenheit, Schuld oder gar Wut bei den ZuschauerInnen, die aller Wahrscheinlichkeit nach – zumindest strukturell – daran beteiligt sind, genau dieses System der Ausbeutung am Leben zu erhalten.

Letztlich setzt das Theater damit bis heute oft nur fort, was Brecht in seinem *Kleinen Organon für das Theater* analysiert hat: »Das Theater, wie wir es vorfinden, zeigt die Struktur der Gesellschaft (abgebildet auf der Bühne) nicht als beeinflussbar durch die Gesellschaft (im Zuschauerraum).« ¹⁹ Nicht nur das Stück auf der Bühne, sondern das gesamte theatrale Setup (ganz zu schweigen von den Hierarchien in der Institution selbst) reproduziert lediglich das System, das es kritisieren will. In den Worten des Theatermachers René Pollesch:

[Schauspielerinnen müssen] den Sexismus, der in der Gesellschaft herrscht, auf der Bühne reproduzieren [...], legitimiert durch den Dramenkanon, der keine Frauenfiguren kennt, wo bei den *Räubern* die Amalie kurz mal reinschneit und in heutigen Inszenierungen immer noch ein kleines, dünnes Kleidchen verpasst kriegt, um für ein bisschen Erotik zu sorgen, und dann wieder rausgeht, und nichts zu sagen hat ...²⁰

In Opposition zu einer solchen Repräsentationspraxis entstand vor allem seit den 1990er-Jahren ein Theater, das vorherrschende Modelle nicht nur reformieren, sondern – außerhalb etablierter Theaterstrukturen – grundlegend revolutionieren wollte. Postdramatisches Theater, *devised theatre*, *live arts*, Performancetheater, freies Theater – es gibt viele Labels für dieses Genre, das

wegen der Mannigfaltigkeit seiner Formen und Überlappungen mit anderen künstlerischen Disziplinen meist nicht leicht zu definieren ist. Mehr noch als die Skepsis gegenüber der dominanten Rolle des Textes, dem Inszenierungen

im dramatischen Theater fast immer nachgeordnet sind, stand die Kritik am Gebrauch mimetischer Repräsentation im Mittelpunkt dieser neuen Ästhetiken und Arbeitsweisen. Autorenregisseure wie John Jesurun oder René Pollesch und Kollektive wie Gob Squad oder She She Pop lehnten es als vermessen ab, über andere zu reden, über deren Probleme, Schuld und Leid. Stattdessen wandten sie den Blick auf sich selbst, ihre popkulturelle Umwelt und auf das Theater als Medium. Es galt, wie es im damals viel zitierten Roman *Generation X* von Douglas Coupland heißt: »Entweder entstehen aus unserem Leben Geschichten, oder es gibt einfach keinen Weg hindurch.«²¹

Das Theater als Ort, als Verabredung, aber auch als Maschinerie wurde sichtbar gemacht, während auf der Bühne, offensiv subjektiv, die eigene kleine Umgebung einer globalisierten, urbanen, kreativen, semi-prekären Mittelschicht verhandelt wurde, die damals noch

Nicht nur das Stück auf der Bühne, sondern das gesamte theatrale Setup reproduziert lediglich das System, das es kritisieren will.

im Entstehen war und sich selbst erst definieren musste. Der sehr politische Impuls, die Reflexion bei sich selbst beginnen zu lassen, birgt allerdings die Gefahr, das eigene Wohnzimmer mit der Welt zu verwechseln, wie es die britisch-deutsche Gruppe Gob Squad Jahre später selbstkritisch mit der Arbeit *Western Society* (2013) auf den Punkt bringt. Zwar wird auch hier, wie gewohnt, das Leben der eigenen *bubble* auf die Bühne gebracht – doch der Titel gibt den Rahmen vor, durch den ein ironisch-nostalgischer Blick auf eine weiße, westliche Gesellschaft geworfen wird, die es so schon längst nicht mehr gibt, vielleicht nie gab. Wie durch ein verkehrtherum gehaltenes Teleskop erscheint das Nahe plötzlich ganz weit entfernt.

Einen anderen Weg im Umgang mit der Repräsentationsfalle des dramatischen Theaters wählte eine Reihe von TheatermacherInnen seit den 2000er-Jahren, indem sie sich verstärkt dokumentarischen Formaten zuwandten und die Bühne für die Selbstdarstellung von »echten Menschen« öffneten. Regiekollektive wie Rimini Protokoll, die in Manchester ansässige Kompanie Quarantine oder die argentinische Autorin und Regisseurin Lola Arias haben in ihrer Arbeit mit »ExpertInnen des Alltags« (Rimini Protokoll) sehr spezifische und zugleich unterschiedliche Dramaturgien der Fürsorge entwickelt, denen es nicht selten gelingt, sowohl den Bedürfnissen der DarstellerInnen als auch den künstlerischen Ansprüchen der Aufführung gerecht zu werden. Wesentlich für den weltweiten Erfolg eines solchen »dokumentarischen Theaters« ist, dass es sich weder auf das letztlich überschaubare Reservoir verfügbarer oder neu geschriebener Dramenfiguren noch auf die PerformerInnen des Gleichaltrigentheaters der meisten anderen freien TheatermacherInnen beschränken muss. Dass es Leute vorstellt, die man selten so sieht oder nie. Dass es sie – anders als Reality TV und Talkshows – nicht in realen oder künstlichen Ausnahmezuständen präsentiert, sondern unaufgeregt und selbstbewusst. Und dass es kein Geheimnis daraus macht, dass diese Authentizität der Menschen auf der Bühne auch nur eine Rolle ist, wenn auch die Rolle ihres Lebens.