

Franziska Bergmann

Parallelgesellschaft Hochkultur. Rassifizierte Inklusions- und Exklusionsmechanismen im deutschen Repertoiretheater

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13970>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bergmann, Franziska: Parallelgesellschaft Hochkultur. Rassifizierte Inklusions- und Exklusionsmechanismen im deutschen Repertoiretheater. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. Diskriminierungen, Jg. 10 (2016), Nr. 2, S. 79–91. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13970>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:6:3-zfk-2016-17461>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Parallelgesellschaft Hochkultur. Rassifizierte Inklusions- und Exklusionsmechanismen im deutschen Repertoiretheater*

Franziska Bergmann

In den vergangenen Jahren sieht sich das deutschsprachige Repertoiretheater zunehmend mit dem Vorwurf konfrontiert, es sei – wie es unter anderem in einem Beitrag des Bayerischen Rundfunks vom 19. Februar 2014 heißt – eine »weiße Bastion«, ein »Bollwerk«, in das nur wenige farbige Schauspieler« hineinkämen, ja, es stelle geradezu eine »Parallelgesellschaft« »von Weißen für Weiße« dar (Khamis 2014). Inwiefern ›Weiß-Sein‹ die hegemoniale Norm des deutschen Repertoiretheaters bildet und dunklere Hautfarbe – wenngleich nicht in rassistischer Absicht, so doch aber unbewusst und strukturell – diskriminiert wird, möchte ich im vorliegenden Beitrag beleuchten. Dabei verstehe ich weiße Hautfarbe als Phänomen, das metonymisch operiert und erst in Kombination mit bestimmten anderen physischen Merkmalen als Zeichen von nicht-rassistisch markierter *whiteness* gelesen wird. In einem kurzen einleitenden Teil werden die methodischen und theoretischen Zugänge skizziert, die sich einerseits an die ethnologische Strategie anschließen, das Eigene aus einer fremden bzw. befremdeten Perspektive zu betrachten. In diesem Falle ist das Eigene die mir wohl vertraute deutschsprachige Theaterkultur und ihre rassifizierten Inklusions- und Exklusionsmechanismen. Andererseits greife ich auf Konzepte der *Critical Whiteness Studies* zurück, um Weiß-Sein als wirkmächtige Codierung zu beschreiben, die sich aus der Tradition einer abendländischen Schwarz-Weiß-Symbolik speist.

Der darauffolgende Hauptteil des Aufsatzes widmet sich den konkreten Auswirkungen der Norm des Weiß-Seins und richtet den Blick auf institutionelle Strukturen (u.a. Besetzungspolitiken) und auf dominante Ästhetiken des deutschen Repertoiretheaters. Als wesentliches Quellenmaterial für meine Untersuchung dienen mir in den etwa letzten fünf Jahren im Internet und anderen Medien publizierte Äußerungen zahlreicher Künstler_innen, Aktivist_innen und Theaterkritiker_innen, welche die anachronistisch anmutende Dominanz weißer Hautfarbe am deutschen Theater bemängeln und eine zeitgemäße Repräsentation von *people of color* bzw. Menschen mit sichtbarem Migra-

* Bei dem vorliegenden Beitrag handelt es sich um einen leicht veränderten Wiederabdruck meines bereits erschienenen Aufsatzes; vgl. Bergmann 2016.

tionshintergrund auf der Bühne einfordern. Zudem greife ich auf die Selbstdarstellung diverser Theaterhäuser im Netz zurück oder verweise auf meine eigenen Erfahrungen als langjährige Theatergängerin. In einem dritten Schritt schließlich geht der Beitrag der Frage nach, über welche politischen und ästhetischen Möglichkeiten das deutsche Repertoiretheater verfügt, um seinen bisherigen rassifizierten Ausschlussmechanismen entgegenzuwirken.

Der fremde Blick auf das Eigene

Im Rahmen meiner Untersuchung orientiere ich mich an einer ethnologischen Methode, die, wie Doris Bachmann-Medick in *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* festhält, im Zuge der anthropologischen Wende für die Geisteswissenschaften insgesamt bedeutsam wurde und die eigene Gesellschaft aus einer gleichsam distanzierten Perspektive in den Blick nimmt. Dazu führt Bachmann-Medick aus:

»[Die Ethnologie] drängt auf die Entwicklung eines ethnologischen Blicks, der auch auf die eigene Kultur gerichtet werden kann und soll: auf die eigenen sozialen Institutionen, Normen, Werte, Gewohnheiten. Diese Entwicklung eines ethnologischen Blicks wird besonders durch die Konfrontation mit Fremdheit provoziert. Dadurch kann sich die distanzierte Sicht eines von außen kommenden Beobachters auch auf die eigene Kultur richten und diese so verfremden, dass man bisher nicht Gesehenes an ihr wahrzunehmen vermag. Andere Disziplinen können von der Ethnologie diese fruchtbare Praxis des Fremdmachens lernen« (Bachmann-Medick 2007: 28f.).

Dieser ethnologische Blick, der das Eigene durch die erkenntnistiftende Brille der Verfremdung betrachtet, wird im Rahmen der vorliegenden Untersuchung durch jene kritischen Stimmen ermöglicht, die vorangehend bereits erwähnt wurden und die sich zunehmend lauter werdend gegen die Dominanz weißer und einer damit einhergehenden Diskriminierung dunklerer Hautfarbe am deutschen Repertoiretheater zur Wehr setzen. Um im Folgenden den unmarkierten Status weißer Haut als Analysekategorie sichtbar zu machen und ihn zur Diskussion zu stellen, greift der Beitrag zudem auf Axiome der *Critical Whiteness Studies* zurück. Im Anschluss an Richard Dyers wegweisende Publikation *White* (vgl. Dyer 1997) geht es den *Critical Whiteness Studies* darum, Weiß-Sein als privilegierte »soziostrukturelle Position, [...] als kulturelle Repräsentation von Normativität und Dominanz kritisch zu fokussieren« (Husmann 2010: 15) und diese bis in die Gegenwart bedeutsame Codierung von weißer Hautfarbe als Produkt historischer rassentheoretischer Diskurse westeuropäischer Provenienz (insbesondere seit dem 18. Jahrhundert) kenntlich zu machen. In ihrer Studie *Schwarz-Weiß-Symbolik* legt Jana Husmann dar, dass diese rassentheoretischen Diskurse maßgeblich von den dualistischen Denktraditionen des Abendlandes grundiert sind, in deren Rahmen die Farben Weiß und Schwarz eine symbolische Aufladung erfahren und mit anderen Dualismen wie Licht/Finsternis, Reinheit/Unreinheit, Geist/Körper oder Transzendenz/Weltlichkeit assoziiert werden (vgl. Husmann 2010: 12). Bis heute, so konstatiert Hus-

mann, bestimmt die »Verschränkung von symbolisch-dualistisch organisierten Bild- und Denkräumen und rassentheoretischen Kategorienbildungen« den »westlich medialen Alltagsdiskurs [...]« (Husmann 2010: 26). Im Kontext des von mir untersuchten Mediums Theater wird deutlich, dass insbesondere jene dualistische Struktur einflussreich ist, in der weiße Hautfarbe mit dem Eigenen, dunkle Hautfarbe mit dem Fremden gleichgesetzt wird.¹ Inwiefern sich diese Analogiebildung auf institutioneller und ästhetischer Ebene des zeitgenössischen deutschen Repertoiretheaters auswirkt, gilt es im Folgenden zu zeigen.

Weiß-Sein als Norm im deutschsprachigen Repertoiretheater: Kritik an Institution und Ästhetik

Das zeitgenössische deutsche Theater definiert sich als ein ästhetisches Medium, das darauf abzielt, drängende Fragen der Gegenwart zu erkennen und (kritisch) zu untersuchen. So führt der Direktor des Deutschen Bühnenvereins Rolf Bolwin im Februar 2013 über das Selbstverständnis des deutschen Stadttheaters aus:

»Wir erwarten von der Kunst eine Herausforderung, eine Aufforderung zum Denken und zur Reflexion der heutigen Zeit. Das Theater ist und bleibt also ein gegenwartsbezogener Denkraum, ist kein Archiv. Gäbe es nicht die Konfrontation mit dem Heute, wäre Theater langweilig. [...] [E]s geht dem Theater [ja] darum, die Wirklichkeit abzubilden, um den Zuschauer zu veranlassen, sich eben mit dieser auseinanderzusetzen« (Bolwin 2013).

-
- 1 Dass diese Gleichsetzung von weißer Hautfarbe mit dem Eigenen und dunkler Hautfarbe mit dem Fremden generell auf wirkmächtige Weise in unserem Alltagsdiskurs vorhanden ist, zeigt jüngst eine Werbekampagne einer österreichischen Universität, mittels derer man die internationale Ausrichtung der Universität demonstrieren wollte. Auf der Homepage der Universität wurde ein Foto mit zwei weißhäutigen Studentinnen und einem schwarzhäutigen Studenten abgebildet. In einem offenen Brief wies der auf der Homepage abgebildete Student darauf hin, dass auch er österreichischer Staatsangehöriger sei und das Foto deshalb nicht als Ausweis der internationalen Ausrichtung der Universität dienen könne. Über die farbsymbolischen Implikationen der Werbekampagne führt Andrea Geier aus: »Die Bildästhetik inszeniert nationale Zugehörigkeit über Farbkontraste. Die Hell-Dunkel-Differenz wird zusätzlich durch den Umstand verstärkt, dass beide Frauen blond sind. Diese Bildlogik verweist auf ein Selbstverständnis, in dem ›Weißsein‹ als identitätsstiftende Norm der Mehrheitsgesellschaft fungiert. Die Behauptung, dass auf dem Foto neben Mitgliedern der ›Eigengruppe‹ auch ein ›Fremder‹ zu sehen sei, kann nur plausibel erscheinen, wenn ein kulturelles Wissen vorausgesetzt wird, in dem die Hautfarbe weiß als Markierung der ›Wir‹-Gruppe fungiert und die Hautfarbe schwarz umgekehrt ›Fremdheit‹ signalisiert. Das Bild sollte einem positiven Image der Universität dienen und wurde nicht in rassistischer Absicht verwendet. Umso mehr demonstriert es die Bedeutung homogenisierender Vorstellungen von ›Eigenem‹ und ›Anderem‹ für das kulturelle Selbstbewusstsein« (Geier 2014: 884).

Das hohe Reflexionsniveau, der Abbildcharakter und die starke Aktualitätsbezogenheit theatraler Kunst, die Bolwin einfordert, müsse sich vor allem in der Öffnung des Stadttheaters für einen »von ihm [vom Theater] erwarteten interkulturellen Dialog« (Bolwin 2013) zeigen, stellen doch Migration und pluralistische kulturelle Gesellschaftsstrukturen das bestimmende Paradigma westeuropäischer Staaten der Gegenwart dar. So verfügt derzeit laut Statistischem Bundesamt jede fünfte Person in Deutschland über einen Migrationshintergrund (vgl. Bundeszentrale für politische Bildung 2015); 2011 lag der Anteil dieser Bevölkerungsgruppe in einzelnen Großstädten wie Frankfurt sogar bei 43 % (vgl. Engler 2012).²

Dass die deutschen Stadttheater Rolf Bolwins Anspruch nach Aktualitätsbezogenheit und einer daraus abgeleiteten Forderung nach ihrer Öffnung hin zur multiethnischen und kulturell heterogenen Realität bislang mitnichten nachkommen, zeigt sich in den heftigen Diskussionen, die gegenwärtig in verschiedenen Medien um die Partizipation von Bevölkerungsgruppen mit Migrationshintergrund am deutschen Theater geführt werden. Die Diskussion um die exkludierenden und diskriminierenden Mechanismen des deutschen Theaters gewinnt vor allem deshalb zunehmend an Einfluss, weil viele der Kritiker_innen bevorzugt das Internet als Plattform nutzen, darunter soziale Netzwerke wie *Facebook* und *Twitter*, Blogs oder das online erscheinende Theaterfeuilleton *nachtkritik.de*, das durch die viel frequentierte Kommentarfunktion³ jenen Personen ein öffentlichkeitswirksames Forum bietet, deren Stimmen von konventionelleren Medien lange Zeit nicht wahrgenommen wurden. Inzwischen stoßen diese Stimmen aber auf Presseresonanz in diversen Kultursendungen und Fachorganen z.B. des Deutschlandradios, des Bayerischen Rundfunks oder der Zeitschriften *Theater heute* und *Theater der Zeit*. Zu den derzeit besonders aktiven Beobachter_innen und Kritiker_innen der deutschen Theaterlandschaft zählen Zusammenschlüsse wie *Bühnenwatch*, eine Gruppe, die, wie es in der Selbstbeschreibung heißt, 2012 »aus den Auseinandersetzungen um die rassistische Blackface-Inszenierung und [die] anschließende Debatte am Berliner Schlossparktheater hervorgegangen [ist]« und die sich sowohl gegen »rassistische Darstellungen wie *Blackface* als auch rassistische Diskriminierung von *Schauspieler_innen of Color*«⁴ engagiert; die Initiative *Göthe-Protokoll* aus München, die sich seit Oktober 2013 für mehr Vielfalt in der Kunst und vor allen Dingen auf den Bühnen der Theaterhäuser einsetzt,⁵ und *Mind the Trap*, ein Zusammenschluss von Kulturpraktiker_innen, der sich im Januar 2014 als Reaktion auf eine Fachtagung am Berliner

2 Weiter heißt es in der Erhebung des Statistischen Bundesamts: »Mittelfristig wird sich der Anteil der Personen mit Migrationshintergrund weiter erhöhen: Insgesamt hatte in Deutschland 2011 gut ein Drittel aller Kinder unter fünf Jahren einen Migrationshintergrund (34,9 %) – in der Gruppe der 35- bis unter 45-Jährigen lag der entsprechende Anteil im selben Jahr bei 22,3 % und bei den 85- bis unter 95-Jährigen bei 5,8 %« (Bundeszentrale für politische Bildung 2015).

3 Vgl. hierzu die Anzahl von 120 Kommentaren auf einen Artikel von Petra Hallmayer (2013).

4 <http://buehnenwatch.com/sample-page/> (09.06.2014), Hervorhebung im Orig.

5 <http://www.br.de/radio/b5-aktuell/sendungen/interkulturelles-magazin/goethe-protokoll-102.html>. (09.06.2014).

DT mit dem Titel »MIND THE GAP!« gegründet hat, um das »eurozentristische [...] [und] äußerst eingeschränkte [...] Verständnis von Kultur«⁶ der Tagung zu kritisieren.

Die Kritik, die vonseiten der Initiativen *Bühnenwatch*, *Göthe-Protokoll*, *Mind the Trap* und anderer Aktivist_innen und Künstler_innen geübt wird, richtet sich sowohl gegen die institutionelle als auch gegen die ästhetische Organisation der deutschen Bühnen, weil in beiden Bereichen Menschen diskriminiert würden, die nicht der Norm des Weiß-Seins entsprächen. So nimmt Murali Perumal, ein indischstämmiger Schauspieler aus Bonn und Mitbegründer von *Göthe-Protokoll*, in einem offenen Brief an die *Süd-deutsche Zeitung*, der auf *nachtkritik.de* publiziert ist, Stellung zur Rolle von »(Post-) Migrant*innen« im Theater:

»In all den Jahren, die ich am Theater erlebt habe, spielen deutsche Schauspieler mit sichtbarem Migrationshintergrund auf unseren hiesigen Bühnen keine Rolle. [...] Zur Differenzierung von sichtbaren Migrant*innen und denen, denen man es nicht ansieht: Französische, italienische, holländische, australische oder serbische Schauspieler werden sehr gut integriert an den Bühnen, sie werden als Deutsche akzeptiert, nicht jedoch asiatisch-, afrikanisch- oder südamerikanisch-stämmige Darsteller, denen man ansieht, dass sie eine nicht-deutsche Herkunft haben ([...] obwohl viele von ihnen Hochdeutsch sprechen). Da gibt es sehr wohl einen Unterschied, wie wir behandelt werden, und das ist offensichtlich. [...] Ich werde das Gefühl nicht los, [...] dass [...] unser Anliegen bzw. unsere Wut herunter[ge]spielt[t] [wird] [...] nach dem Motto: ›Ach, kommt Leute, so schlimm ist es doch nicht.‹ Es tut sich doch was, es werden internationale Produktionen eingeladen (die kommen und wieder gehen), es spielen holländische, schweizer [sic!] Schauspieler, Esten, Ungarn (denen man ihre ausländische Herkunft eh nicht ansieht, also keine großartige Weltöffnung), eine Schauspielerin aus Uganda, die als Schauspielschülerin bisher nur ein Stück als Gast [...] und die anderen beiden Stücke als Inszenierungen der Otto-Falckenberg-Schule gespielt hat. Das ist doch eindeutig zu wenig. Damit braucht sich niemand zu rühmen« (Perumal 2013 [Hervorhebungen im Text getilgt, F.B.]).

Mithin diagnostiziert Perumal für das deutsche Schauspieltheater, dass es Differenzen gibt, die als Differenz wahrgenommen werden und Differenzen, die bedeutungslos bleiben, und dass signifikante Differenzierungen entlang spezifisch rassifizierter Erscheinungsbilder produziert werden, u.a. entlang der Codierung unterschiedlicher Hautfarben. Perumals Beobachtung, die deutschen Bühnen schlossen bestimmte Personengruppen aus, wenn diese nicht der Norm des Weiß-Seins entsprächen, lässt sich ohne großen Aufwand mittels einer stichprobenartigen Erhebung verifizieren, welche die Zusammensetzung der Schauspielensembles beliebig ausgewählter kleinerer und größerer Theater aus dem deutschsprachigen Raum untersucht. Bei den renommierten

6 <http://mindthetrapberlin.wordpress.com/uber-mind-the-trap/> (09.06.2014).

teren Theaterhäusern deutscher Metropolen, wie dem Thalia Theater Hamburg⁷, dem Residenztheater München⁸ oder der Schaubühne Berlin⁹, sucht man vergebens nach Ensemblemitgliedern, die nicht der Norm des Weiß-Seins entsprechen (vgl. Thalia Theater Hamburg; Residenztheater München; Schaubühne Berlin).

Derselbe Befund ergibt sich bei den Häusern mittelgroßer Städte wie Wiesbaden¹⁰ und Essen¹¹ und bei kleineren Bühnen, etwa dem Theater Lübeck¹² oder dem E.T.A.-Hoffmann-Theater Bamberg¹³ (vgl. Hessisches Staatstheater Wiesbaden; Schauspiel Essen; Theater Lübeck; E.T.A.-Hoffmann-Theater Bamberg).¹⁴ Eine geringfügige Abweichung findet sich beim Staatstheater Stuttgart¹⁵ und beim Neuen Theater Halle¹⁶, hier entspricht jeweils ein Ensemblemitglied nicht der Norm von Weiß-Sein (vgl. Staatstheater Stuttgart, Neues Theater Halle); in Stuttgart fällt diese Abweichung jedoch in Anbetracht eines verhältnismäßig großen Ensembles und darüber hinaus eines Migrationsanteils von 38 % in der Stadt kaum ins Gewicht. Das Ensemble des Dortmunder Theaters scheint auf den ersten Blick heterogener zu sein, allerdings entsteht dieser Eindruck nur deswegen, weil hier sowohl die Mitglieder des Schauspiels als auch des Musiktheaters und des Tanztheaters auf einer Internetseite gemeinsam abgebildet sind (vgl. Theater Dortmund¹⁷). Aus dieser Übersicht über die diversen Ensembles lassen sich mehrere Ergebnisse ableiten, die sowohl die institutionelle als auch die ästhetische Ebene des deutschen Repertoiretheaters betreffen.

Anhand der Stichprobe kann zunächst gezeigt werden, dass der Großteil der deutschen Repertoiretheater an der Konstruktion einer visuellen Kultur partizipiert, in der die Norm des Weiß-Seins maßgeblich sanktioniert wird, weil es vor allem die weißen Schauspieler_innen sind, welche die sichtbarste Berufsgruppe am Theater bilden und auf die sich die Aufmerksamkeit und das Interesse der Öffentlichkeit in besonderem Maße richtet. Allabendlich stehen die Schauspieler_innen auf der Bühne, wobei sie nicht nur durch die Aufführungen, sondern auch durch Matineen, Publikumsgespräche etc. den unmittelbarsten Kontakt mit den Zuschauer_innen haben und anders als z.B. Bühnentechniker_innen, Kostümbildner_innen oder das Einlasspersonal in den Spielplänen und im Netz per Portraitfotografie vorgestellt werden; d.h. die Schauspieler_in-

7 <http://www.thalia-theater.de/de/ensemble/schauspielerinnen/> (02.04.2016).

8 <http://www.residenztheater.de/personen/ensemble> (02.04.2016).

9 <https://www.schaubuehne.de/de/ensemblelisten/ensemble.html> (02.04.2016).

10 <http://www.staatstheater-wiesbaden.de/schauspiel/ensemble/> (02.04.2016).

11 <http://www.schauspiel-essen.de/menschen/> (02.04.2016).

12 <http://www.theaterluebeck.de/index.php?seid=825> (02.04.2016).

13 <http://theater.bamberg.de/das-haus/ensemble/> (02.04.2016).

14 Lara-Sophie Milagro kommt zum selben Ergebnis: »Klickt man sich im Internet auf der Homepage deutscher Stadt- und Staatstheater durch die Fotos der Ensemble-Mitglieder, so bietet sich einem tatsächlich stets dasselbe, einheitliche Bild: SchauspielerInnen mit stereotyp deutschem Erscheinungsbild, sprich: weißer Hautfarbe. Hin und wieder mal ein Nachname, der nicht urdeutsch klingt, aber zum Glück sieht man es der Trägerin kaum an. Die wenigen Ausnahmen kann man an einer Hand abzählen« (Milagro 2012).

15 <http://www.residenztheater.de/personen/ensemble> (02.04.2016).

16 <http://www.buehnen-halle.de/neues-theater-ensemble> (02.04.2016).

17 <http://www.theaterdo.de/ensembles/> (02.04.2016).

nen verleihen den Theatern ihr Gesicht – im Falle der deutschen Theater ist dies ein bislang augenscheinlich weißes Gesicht.

Die Frage nach dem Visuellen, die hier gestellt wird, ist deswegen von Bedeutung, weil im Anschluss an Sigrid Schade und Silke Wenk zu berücksichtigen ist, dass Sichtbarkeit in den »letzten drei Jahrzehnten zu einem wichtigen Topos sozialer Bewegungen – wie der Frauen-, antirassistischen, schwul-lesbischen Bewegungen – [geworden ist], die eine angemessene Stellvertretung in der kulturellen wie in der politischen Öffentlichkeit forderten und fordern« (Schade/Wenk 2011: 104). Laut Schade und Wenk sind in westeuropäischen Gesellschaften der Gegenwart »Sichtbarkeit und Gesehen-Werden« zwar nicht grundsätzlich, aber doch in vielerlei Hinsicht mit »Anerkennung« verknüpft« (Schade/Wenk 2011: 104) und versprechen »die Teilhabe an Macht und Ressourcen« (Schade/Wenk 2011: 105). Die Macht, um die es in Bezug auf das Theater geht, ist seine Macht, an Wahrnehmungsgewohnheiten und Repräsentationsmustern mitzuwirken. Zu fragen ist, welche Wahrnehmungsgewohnheiten und Repräsentationsmuster das deutsche Theater (mit-)produziert, wenn sich in den Ensembles kaum Mitglieder finden, die nicht der Norm des Weiß-Seins entsprechen.

Auf rein institutioneller Ebene vermitteln die Theater zunächst den Eindruck, als könnten bzw. dürften nur spezifische, nach Hautfarben differenzierte Bevölkerungsgruppen in einem als hochkulturell bezeichneten und dadurch mit reichlich symbolischem Kapital ausgestatteten Kunstsektor aktiv in Erscheinung treten. Wie Silvia Stammen in einem *Theater heute*-Artikel über »Migranten und ihre Rollen im deutschen Theater« (Stammen 2014: 18) zu bedenken gibt, erhärtet sich dieser Eindruck zusätzlich, wenn neben der Zusammensetzung der Schauspielensembles die Besetzungslisten der Führungsriege der deutschen Theaterhäuser (d.h. Intendanz, Dramaturgie, Regie) in den Blick genommen werden. In den Reihen dieser Berufsgruppen, die über viel Reputation und Handlungsmacht verfügen, befinden sich ebenfalls fast nur Weiße.

In seiner Kritik an den institutionellen Strukturen des deutschen Theaters hält Murali Perumal in seinem offenen Brief überdies fest, dass das deutsche Theater nicht »nur von Weißen«, sondern auch »für Weiße« gemacht werde, dass also Fragen der Produktionsästhetik unmittelbar mit der Seite der Rezeption zusammenhängen. Für das Publikum seien laut Perumal Schauspieler_innenpersönlichkeiten unabdinglich, die als Identifikationsfiguren fungierten und in denen sich die Theaterbesucher_innen angemessen repräsentiert sähen. Dazu notiert Perumal:

»Als ich in Köln gespielt habe, sah ich zum ersten Mal in einem Theaterpublikum Frauen mit Kopftüchern, Afro-Deutsche und Asiaten im Publikum sitzen. Ich kam mit ihnen ins Gespräch und sie dankten mir dafür, dass ich im Stück mit dabei war. Ich fragte sie, warum, und sie sagten mir, dass sie sich durch mich und andere türkisch- und jamaikanischstämmige Schauspieler im Ensemble endlich repräsentiert sehen würden: im Theater, in der Gesellschaft, auf der Bühne. Sie seien vorher nie ins Theater gegangen. Sie hatten sich ausgegrenzt gefühlt und das hatte sich mit uns geändert« (Perumal 2013).

Dass sich die Dominanz weißer Haut im Theater nicht nur in Bezug auf Produktion und Rezeption bemerkbar macht, sondern auch mit werkästhetischen Aspekten verknüpft ist, wird von diversen kritischen Stimmen ebenfalls betont (vgl. Milagro 2012). Im Rahmen dieser Diskussionen kommt ein Verständnis von Repräsentation zum Ausdruck, das sich von den repräsentationsästhetischen Strategien der deutschen Repertoiretheater deutlich unterscheidet. Dort herrsche eine spezifische Auffassung von Repräsentation vor, die einerseits zum systematischen Ausschluss von *people of color* und Personen mit sichtbarem Migrationshintergrund aus den Ensembles führe und andererseits diskriminierende Darstellungspraktiken wie *blackfacing* befördere (vgl. Milagro 2012). Zunächst zum ersten Aspekt, welcher sich anhand des bereits erwähnten Dortmunder Ensembles veranschaulichen lässt: Oberflächlich betrachtet scheint dieses Ensemble deswegen nicht nur aus weißen Akteuren zu bestehen, weil auf der Homepage die Mitglieder des Schauspiels gemeinsam mit Mitgliedern des Musiktheaters und des Tanztheaters abgebildet sind. Offenbar stellt weiße Hautfarbe also in den beiden letzteren Sparten kein derart bestimmendes Paradigma dar wie im Schauspieltheater. Diese Beobachtung deckt sich insofern mit meiner langjährigen persönlichen Theatererfahrung, als es beispielsweise für einen Tenor mit asiatischem Erscheinungsbild, den Koreaner Alfred Kim, kein Hindernis ist, als Interpret der Titelpartie in einer Inszenierung von Gounods Oper *Faust* am Staatstheater Wiesbaden (2007) aufzutreten; einen asiatisch aussehenden *Faust*-Darsteller im Schauspieltheater indessen habe ich noch nicht erlebt.

Diese divergente Besetzungspraxis zwischen Schauspieltheater auf der einen und Musik- bzw. Tanztheater auf der anderen Seite greift auch eine Diskussionsteilnehmerin in der Debatte um »Menschen mit Migrationshintergrund am Theater« auf *nachtkritik.de* auf. In ihrem Eintrag heißt es: »In der Oper [...] trifft [man] [...] auch auf asiatische Othellos, bei denen in der Inszenierung dieses ›Asiatentum‹ keine Rolle spielt [...]. Auch beim Tanz [ist das der Fall]« (Hallmayer 2013). Im Musik- und Tanztheater gehe es vor allem um handwerkliche Kompetenz, weniger um naturalistische Repräsentation, d.h. in diesem Falle um die Korrespondenz der rassifizierten Physis der Darsteller_innen mit der rassifizierten Physis der gespielten Figuren. Dieser Umstand schütze, so die Beiträgerin, die Sänger_innen oder Tänzer_innen vor »rassistischen [...] Determinierungen durch Regie und Dramaturgie« (Hallmayer 2013).

Wie zahlreiche Kritiker_innen anhand eigener Erlebnisse berichten, regiere im Schauspieltheater trotz aller postdramatischen Innovationen weiterhin das Primat einer unzeitgemäßen Repräsentationslogik, was dazu führe, dass ein Erscheinungsbild, das nicht der Norm des Weiß-Seins entspricht, automatisch zum Zeichen für Fremdheit und Andersartigkeit werde (vgl. Milagro 2012; Blonzen/Hausmann/Dell 2014). Dazu Murali Perumal:

»Am Schauspiel Köln ist das Multi-Kulti-Ensemble deswegen gescheitert, weil die Dramaturgen und deutschen Regisseure uns fast nur in Migrantenstücken als Ausländer besetzt haben, nicht jedoch als Deutsche, die wir im wirklichen Leben alle sind. Es wurde von der Dramaturgie behauptet: ›Ja, wir können ja nicht nur Migrantenstücke machen, wir müssen auch Stücke über Korruption machen‹. Mit dieser Aussage haben sie uns [...] ausgegrenzt als Migranten, die Migranten bleiben und niemals

als Deutsche angesehen werden würden. Als ob wir nicht mit menschlichen Themen wie Korruption zu tun hätten. [...] Der Migrant spielt nur den Migrant[en]. [...] Das ist leider immer noch Realität auf deutschen Bühnen« (Perumal 2013).

Elisabeth Blonzen verweist in einem Ende 2014 in *Theater der Zeit* erschienenen Interview, in dem die SchauspielerIn gemeinsam mit ihrem Kollegen Ernest Allan Hausmann über ihre afrodeutsche Erfahrung an hiesigen Bühnen spricht, auf ein ähnliches Phänomen. Demnach geht die übliche Besetzungspolitik

»schon bei den Stücken los, wo Schwarze oft ganz Afrika repräsentieren sollen bzw. das Problem, das Afrika für uns Deutsche hat. Also: Ich möchte gerne Asyl, ich suche eine Arbeit, ich bin bei Frontex schon dreimal abgeprallt. Aber nie: Ich suche eine Kita für meine Tochter, ich bin bei einer Prüfung durchgefallen, ich kann mich nicht entscheiden, ob ich in dieser oder in jener Kanzlei arbeiten will. Immer sind es Underclass-Leute, die aus einem anderen Land kommen, und nicht [...] wie Ernest und ich, Leute, die in Deutschland geboren sind und eben eine dunklere Hautfarbe haben als andere in diesem Deutschland« (Blonzen/Hausmann/Dell 2014: 19).

In dieser von Perumal und Blonzen beschriebenen Besetzungspraxis kommt eine unterkomplexe Auffassung von Repräsentation zum Ausdruck, in deren Rahmen nicht-weiße Schauspieler_innen auf ein stereotypes Rollenfach festgelegt werden, das ihrem äußeren Erscheinungsbild zu entsprechen scheint, während weißen Schauspieler_innen eine Vielfalt von Rollen in Stücken vorbehalten ist, in denen »allgemein menschliche«, über Fragen von Migration oder Fremdheit hinausgehende Themen verhandelt werden. Mit hin manifestiert sich hierin das Fortwirken eines abendländischen Diskurses, in dem Weiß-Sein (ähnlich wie Männlich-Sein) zum universalen und unmarkiert Menschlichen erhoben wird, während dunklere Hautfarbe nur die markierte Abweichung zu indizieren vermag. Frank Raddatz bringt diesen Umstand in seiner scharfsinnigen Polemik über die Biopolitik des deutschen Theaters auf den Punkt, wenn er notiert, dass das Menschenbild dort nicht nur männlich und Mitte 40, sondern maßgeblich auch weiß sei (Raddatz 2008: 17).

Eine weitere Konsequenz, welche sich aus dem anhaltenden strukturellen Ausschluss nicht-weißer Schauspieler_innen aus den Theaterensembles ergibt, ist die Praktik des *blackfacing*; eine Praktik, mit der sich die bereits genannte Oktober-Ausgabe 2014 von *Theater der Zeit* schwerpunktmäßig befasst und damit nachdrücklich die Virulenz der Thematik betont. Kommen in einer Inszenierung Figuren mit dunklerer Hautfarbe vor, werden im Hinblick auf vermeintliche Sachzwänge häufig weiße Schauspieler_innen geschminkt (vgl. Milagro 2012), um im Sinne einer möglichst kohärenten Repräsentation eine dunkelhäutige Figur verkörpern zu können. Obgleich *blackfacing* verschiedene theaterästhetische Wurzeln hat (vgl. Nowatzki 2010), monieren Gruppen wie Bühnenwatch, dass *blackfacing* vor allem in der Tradition der *Minstrel Shows* anzusiedeln sei. Diese theatrale Praxis verweise auf die rassistische Darstellung Schwarzer durch Weiße in den USA im 19. Jahrhundert. Matt Cornish macht in einem Artikel in der erwähnten *Theater der Zeit*-Ausgabe zudem darauf aufmerksam, dass sich maß-

geblich auch in der spezifisch deutschen Geschichte eine Ikonografie des *blackfacing* in diversen visuellen Medien nachweisen lasse: So zählt der Artikel unter anderem zahlreiche Handelsmarken wie Sarotti-Schokolade, Tucher-Bier oder Machwitz-Kaffee auf. Diese Marken zitierten Muster der *Minstrel*-Charaktere, indem sie Afrikaner_innen mit tiefschwarzen Gesichtern, großen weißen Augen und wulstigen Lippen darstellten (vgl. Cornish 2014: 22). Unauslöschlich ins kulturelle Bildgedächtnis dürfte laut Cornish überdies die schwarze Figur auf dem nationalsozialistischen Propagandaplakat »Entartete Musik« eingegangen sein. Mitnichten, so führt Cornish aus, sind diese in Deutschland entstandenen Bilder in einer Welt »naiver Diskriminierung« entstanden. Vielmehr wurden sie »vor allem während des grausamen Genozids an den Herero und Nama im heutigen Namibia (1904-1908) verbreitet, während der Verfolgung und späteren Sterilisierung der sogenannten Rheinlandbastarde und während Hitlers Versuchen, die deutschen Kolonien wiederherzustellen« (Cornish 2014: 22).

Sofern also *blackfacing* nicht verfremdend-subversiv oder historisierend genutzt wird (indem etwa auf kritische Weise Weiße gezeigt werden, die Schwarze parodieren; vgl. Cornish 2014: 23), ist diese Form der Maskerade im zeitgenössischen deutschen Theater in politischer Hinsicht aus mehreren Gründen als problematisch zu bewerten: Erstens lässt sie sich als Praxis lesen, die unmissverständlich auf das rassistische Theaterformat der *Minstrel Shows* verweist und in Deutschland gleichfalls über eine lange Tradition rassistisch-visueller Diskriminierung verfügt. Zweitens ist *blackfacing* – wenn man im Sinne einer naturalistischen Repräsentationslogik argumentieren möchte – im Gegenwartstheater Symptom einer mangelnden Präsenz dunkelhäutiger Schauspieler_innen in den Ensembles; drittens – und dies scheint ebenfalls ein neuralgischer Punkt zu sein – verfügen weiße Schauspieler_innen am deutschen Theater tendenziell über das Privileg, auch schwarze Rollen spielen zu dürfen, während es umgekehrt unüblich ist, dunkelhäutige Schauspieler_innen in tragende weiße Rollen schlüpfen zu lassen.

Zu diesem Aspekt äußert sich erneut Perumal auf instruktive Weise:

»Weiße deutsche Schauspieler spielen spanische Rollen wie Don Carlos, Marquis von Posa, Sultan Saladin und den Derwisch in *Nathan der Weise*, französische Rollen von Molière, italienische Rollen von Goldoni, schwarze Othellos, das akzeptiert der Zuschauer anscheinend. Aber einen indischen Hamlet, einen afrikanischen Prinz [sic!] von Homburg, einen türkischen Wallenstein würde er ablehnen? Das widerspricht sich doch erheblich« (Perumal 2013; Hervorhebung im Orig.).

Damit macht Perumal deutlich, dass die Möglichkeit, auf der Bühne souverän über Zeichen ethnischer (oder auch nationaler) Alterität, z.B. über eine andere Hautfarbe, zu verfügen, derzeit vorwiegend in eine Richtung funktioniert und hauptsächlich weißen Schauspieler_innen zugestanden wird. Laut Perumal verteidige vor allem die Dramaturgie an deutschen Theaterhäusern diesen gleichsam undemokratischen Zugang zu Zeichen ethnischer Alterität, indem sie auf die Wahrnehmungsgewohnheiten des Publikums verweise, für welches ein dunkelhäutiger Schauspieler in einer tragenden weißen Rolle einer Klassikerinszenierung, z.B. als Hamlet, zu Irritationen führe und stets einer Erklärung bedürfe.

Alternative Perspektiven für das Repertoiretheater der Gegenwart

In Perumals Forderung nach einem indischen Hamlet, einem afrikanischen Prinzen von Homburg und danach, in einem Stück stets mehrere Schauspieler_innen auftreten zu lassen, die nicht der Norm des Weiß-Seins entsprechen, kommt ein Konzept von Repräsentation zum Ausdruck, das von der Repräsentationsästhetik des zeitgenössischen deutschen Repertoiretheaters deutlich abweicht. So liegt Perumals Forderung primär ein paritätisches Verständnis von Repräsentation zugrunde, in dessen Rahmen es um eine der demografischen Entwicklung angemessene Vertretung nicht-weißer Personen in deutschen Theaterensembles geht. Dieser paritätische Anspruch würde zugleich auf ästhetischer Ebene Wirksamkeit entfalten können, denn wenn es üblich wäre, klassische Rollen wie Hamlet auch mit dunkelhäutigen Schauspielern zu besetzen, ließe sich auf deutschen Bühnen sukzessive ein bis dato weiß codiertes Menschenbild verabschieden, verfolgt doch das Theater mit Figuren wie Hamlet zumeist den Anspruch, die *conditio humana*, d.h. überzeitlich-allgemeine Fragen des Mensch-Seins, zur Darstellung zu bringen.

Frank Raddatz bemerkt darüber hinaus, dass die verstärkte Partizipation von *people of color* und Personen mit sichtbarem Migrationshintergrund an der deutschen Repertoiretheaterkultur vor allem auch »die Chance grundlegender ästhetischer Neubewertungen« bietet, denn »das heimliche Geschenk der Migranten an das Stadttheater« ist die »Notwendigkeit, sich vom Verkörperungstheater abzunabeln« (Raddatz 2008: 17). Wie ich im Anschluss an Raddatz argumentieren möchte, ist diese Durchbrechung einer herkömmlichen Repräsentationsästhetik mittels einer Besetzung, die den eigenen Blick provoziert, gerade in Zeiten, in denen das deutsche Repertoiretheater zunehmend um seine Existenzberechtigung bangen muss, in zweierlei Hinsicht wegweisend: Einerseits ließe sich mit der verstärkten Bühnenpräsenz von Menschen, die nicht der Norm des Weiß-Seins entsprechen, ein neues Publikum gewinnen und ließen sich Bevölkerungsgruppen adressieren, die bislang dem Theater aufgrund seiner rassifizierten Exklusionspraktiken ferngeblieben sind. Andererseits könnte das Theater deutlicher als bisher seine ihm eigentümliche Medialität ausstellen und sich im Sinne René Polleschs noch stärker als Ort des flexiblen Zeichengebrauchs profilieren (Pollesch/Raddatz 2007: 210f.); als Ort, an dem sich, wie Erika Fischer-Lichte anhand der Polyfunktionalität des theatralen Zeichens¹⁸ gezeigt hat, semiotische Prozesse wesentlich freier gestalten lassen als im Alltag, wodurch man vor allem auch hegemoniale Konzepte ethnischer Alterität noch expliziter einer kritischen Revision unterziehen und mit anderen, neuen Formen von Identität experimentieren könnte.

18 Das theatrale Zeichen ist insofern polyfunktional, als es »unterschiedliche Funktionen zu erfüllen vermag und entsprechend unterschiedliche Bedeutungen hervorbringen kann«. So ist ein Stuhl auf der Bühne nicht unbedingt ein Stuhl, sondern kann »beispielsweise [...] die Bedeutung eines Berges, einer Treppe, eines Schwertes, eines Regenschirmes, eines Autos, eines feindlichen Soldaten, eines schlafenden Kindes, eines zornigen Vorgesetzten, einer zärtlichen Geliebten, eines reißenden Löwen etc. etc.« annehmen (Fischer-Lichte 1983: 183).

Dass sich ästhetische und institutionelle Experimente im Rahmen eines städtischen Bühnenformats jenseits eines »Theaters von Weißen für Weiße« (Khamis 2014) erfolgreich und öffentlichkeitswirksam realisieren lassen, zeigt jüngst die Auszeichnung des seit Sommer 2013 von Shermin Langhoff und Jens Hillje geleiteten Gorki-Theaters zum Theater des Jahres 2014 sowie des Jahres 2016. Durch die Zusammenstellung eines multiethnischen Schauspielensembles und einer Führungsriege, in denen »so viele Namen [...] von nicht deutscher Herkunft« (Langhoff/Hillje 2014: 41) erzählen, durch Klassiker-Inszenierungen, in welchen beispielsweise »der Bruder der Ranjewskaja im *Kirschgarten* ganz selbstverständlich schwarz ist und das gar nicht thematisiert wird« (Langhoff/Hillje 2014: 43), sowie durch überdurchschnittlich viele Uraufführungen in einer einzigen Spielzeit, die aus multiperspektivischer Sicht die aktuellen »Konfliktzonen [...] [Berlins] thematisieren« (Langhoff/Hillje 2014: 41), konnte das Gorki-Theater innerhalb kürzester Zeit neue künstlerische wie politische Akzente im deutschen Repertoiretheatersystem setzen. Bemerkenswert an der Programmatik des Gorki-Theaters ist überdies, dass Langhoff und Hillje darauf abzielen, nicht bei Fragen nach Herkunft und Migration stehen zu bleiben, sondern auch *gender*-relevante Themen oder Klassenzugehörigkeiten zu reflektieren (vgl. Langhoff/Hillje 2014: 42) und so im Sinne eines intersektionalen Ansatzes, wie er derzeit vor allem im Kontext der Geschlechterforschung verfolgt wird, multidimensionale Verschränkungen von Identität zu beleuchten. Mit diesem Fokus auf heterogene Subjektivitätssentwürfe bzw. -zuschreibungen will das Gorki-Theater laut Hillje das »Wichtigste für das deutsche Theater [...] verfolgen: den Anschluss an die Realität zu finden« (Langhoff/Hillje 2014: 41).

Literatur

- BACHMANN-MEDICK, Doris (2007): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- BERGMANN, Franziska (2016): »Hautfarbe im deutschen Theaterdiskurs der Gegenwart. Ein Diskussionsbeitrag«. In: *Theater und Ethnologie. Beiträge zu einer produktiven Beziehung* (Reihe Forum Modernes Theater 46), hg. v. Natalie Bloch/Dieter Heimböckel, 64-77.
- BLONZEN, Elisabeth/HAUSMANN, Ernest Allan/DELL, Matthias (2014): »Anders geht's ja nicht«. In: *Theater der Zeit* 10, 18-21.
- BOLWIN, Rolf (2013): »Quo vadis – oder was wird aus dem deutschen Stadttheater?«, <http://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/kulturpolitische-papierre.html?det=344> (08.06.2014).
- BRENDEL, Gerd (2014): »Rassismus am Theater. Keine Rollen für schwarze Schauspieler. Wie Theatermacher auf den Wunsch nach Repräsentation reagieren«, http://www.deutschlandradiokultur.de/rassismus-am-theater-keine-rollen-fuer-schwarze-schauspieler.2159.de.html?dram:article_id=299371 (16.11.2014).
- BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG (2015): »Zahlen und Fakten. Die Soziale Situation in Deutschland«, http://www.bpb.de/wissen/NY3SWU,0,0,Bev%F6lkerung_mit_Migrationshintergrund_I.html (28.02.2016).
- CORNISH, Matt (2014): »Echt kein Brecht«. In: *Theater der Zeit* 10, 22-23.

- DYER, Richard (1997): *White. Essays on Race and Culture*, London, New York: Routledge.
- ENGLER, Markus (2012): »Statistik: Migrantenanteil in deutschen Großstädten wächst«, <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/148820/migrantenanteil-in-deutschen-grossstaedten-waechst> (28.02.2016).
- FISCHER-LICHTE, Erika (1983): *Semiotik des Theaters. Eine Einführung Bd. 1. Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Narr Francke Attempto.
- GEIER, Andrea (2014): »Gender als Analysekategorie. Entwicklungen und Tendenzen in den Gender Studies«. In: *Forschung & Lehre* 11, 884-885.
- HALLMAYER, Petra (2013): »Münchener Diskussion über Menschen mit Migrationshintergrund am Theater. ›Ich wurde zum Migranten gemacht‹«, http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8851:muenchener-diskussion-ueber-menschen-mit-migrationshintergrund-am-theater&catid=101:debatte&Itemid=84 (09.06.2014).
- HUSMANN, Jana (2010): *Schwarz-Weiß-Symbolik. Dualistische Denktraditionen und die Imagination von Rasse, Religion, Wissenschaft, Anthroposophie*, Bielefeld: transcript.
- KHAMIS, Sammy (2014): »Parallelgesellschaft Theater. ›Von Weißen für Weiße‹«, <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/zuendfunk/kolumnen-sendungen/generator/von-weissen-fuer-weisse-100.html> (09.06.2014).
- LANGHOFF, Shermin/HILLJE, Jens (2014): »Die Leute aus der letzten Bank«. In: *Theater heute – Das Jahrbuch* 08, 38-45.
- MILAGRO, Lara-Sophie (2012): »Die Bequemlichkeit der Definitionsmacht«, http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=6740%3Aadie-blackfacing-debatte-iii-man-muss-kein-neonazi-sein-um-rassistisch-zu-handeln&option=com_content&Itemid=60 (16.11.2014).
- NOWATZKI, Robert (2010): *Representing African Americans in Transatlantic Abolitionism and Blackface Minstrelsy*, Baton Rouge: LSU Press.
- PERUMAL, Murali (2013): »Brief von Murali Perumal«, http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8880:debatte-migranten-an-deutschen-theatern-ein-offener-brief-des-schauspielers-murali-perumal-an-die-sueddeutsche-zeitung&catid=101:debatte&Itemid=84 (09.06.2014).
- POLLESCH, René/RADDATZ, Frank (2007): »Penis und Vagina, Penis und Vagina, Penis und Vagina. René Pollesch über Geschlechterzuschreibungen, das Normale als Konstruktion und die Theoriefähigkeit des Alltags«. In: *Brecht frisst Brecht. Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert*, hg. v. Frank M. Raddatz, Leipzig: Henschel, 195-213.
- RADDATZ, Frank (2008): »Theater als Identitätszentrifuge«. In: *Theater der Zeit* 4, 16-17.
- SCHADE, Sigrid/WENK, Silke (2011): *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld: transcript.
- STAMMEN, Silvia (2014): »Farbwechsel«. In: *Theater heute* 2, 18-20.

