

Teilabdruck aus:

Hans Roth

Die komische Differenz

Zur Dialektik des Lächerlichen
in Theater und Gesellschaft

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2022

Abbildung auf dem Umschlag:

Paul Klee: Narr in Trance (1929)

Öl auf Leinwand, 50,5 x 35,5 cm

Museum Ludwig, Köln

Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln

rba_c000251

<https://www.kulturelles-erbe-koeln.de>

Die vorliegende Publikation wurde ermöglicht durch eine Ko-Finanzierung für Open-Access-Monografien und -Sammelbände der Freien Universität Berlin und des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten SFB 1171 Affective Societies der Freien Universität Berlin (Projektnummer: 258523721).

Diese Arbeit wurde 2021 als Dissertation im Fach Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin eingereicht und verteidigt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Publiziert von

Aisthesis Verlag Bielefeld 2022

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1818-0

Print ISBN 978-3-8498-1816-6

E-Book ISBN 978-3-8498-1817-3

www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Für Manfred (†) und Theo ()*

Der Humor ist die Rechtsprechung ohne Urteil, d. h. ohne Wort. [...] Es ist der paradoxe Fall einer Rechtsprechung, die das Recht ohne Beachtung des Wesens der Person überhaupt, gegen Personloses, wortlos vollzieht.

Walter Benjamin, *Charakteristiken und Kritiken*

Welcher Humor im Gerichtssaal noch immer am stärksten „zieht“? Der, den man sich im Theater nicht mehr gefallen lässt.

Karl Kraus, *Sittlichkeit und Kriminalität*

Nichts komischer als eine Theorie des Komischen – wer zu diesen Worten auch nur andeutungsweise mit dem Kopf genickt hat, ist bereits gerichtet.

Robert Gernhardt, *Versuch einer Annäherung
an eine Feldtheorie der Komik*

Inhalt

1 Einleitung	11
Komik und Lächerlichkeit: eine unergründliche Differenz?	22
Aufbau und methodisches Vorgehen	35
2 Zum theoretischen Spannungsverhältnis von Komischem und Politischem	41
Das Komische als performatives Grenzphänomen	43
Überlegenheit, Inkongruenz und Entlastung: Die drei großen Erklärungsansätze der Komik- und Lachtheorie	46
Zur Ausdifferenzierung von Lächerlichem und Komischen – ein theoriegeschichtlicher Abriss	53
Platon und Aristoteles: Die Komödie als Zählung des Lächerlichen	56
Thomas Hobbes: Die politische Verwerfung des Komischen	75
Shaftesbury: Die Probe des Lächerlichen und Humor als <i>sensus communis</i>	86
Zwischenfazit: Die komische Differenz als ‚Paradigma der Modernitätserfahrung‘?	103
3 Ein unvollendetes Projekt zwischen Karneval und Kulturindustrie: Zur Theorie des Komischen nach und mit Michail Bachtin und Theodor W. Adorno	124
Michael Bachtin: Die frühneuzeitliche Lachkultur als Modell einer Karnevalisierung des Politischen	127
Theodor W. Adorno: „Das Kollektiv der Lacher parodiert die Menschheit“ – Vom falschen Lachen in der falschen Gesellschaft	149

4 Humor und Hegemonie: Zum theatralen Gefüge	
des Lächerlichen	170
Wie viel Karneval steckt im ‚Theater‘ der Migration?	
Ethnischer Humor als ambivalentes Politikum	173
„Ein Lehrstück über Rassismus“ – Im Grenzgebiet von Theater	
von Alltagsrassismus	190
Angst und Empörung: Exkurs zur affektiven Ökonomie	
rassistischer Komik	207
Wi(e)der ein Lob der Ironie: Über die falschen Freunde	
des Komischen	227
„Ick bin ein Obama“ – Das Risiko der Lächerlichkeit	
und die Chance des Komischen	244
5 Konflikt und Gemeinschaft: Komische Situationen	
im Postmigrantischen Theater	263
VERRÜCKTES BLUT: Die Ironie eines Erfolgsstücks	267
(K)ein Beitrag zur Integrationsdebatte: VERRÜCKTES BLUT	
als Verwirrspiel mit der „Kanakenselbsthassnummer“	271
„Lachen ist hier Kriegsführung“ – Über asymmetrische	
Lachkollektive	280
COMMON GROUND: Zwischen komischer Vergemeinschaftung	
und dezentrierter Solidarität	292
Zwei Außenseiter zwischen den Fronten: Orit Nahmias	
und Niels Bormann als komische Strukturfiguren	
in COMMON GROUND	294
Humor ohne Hegemonie? Zwischen Tabubruch und Entlastung	
des deutschen Gedächtnistheaters	309

6 Regel und Ausnahme: Komische Darstellungsstrategien	
als Suspension des Politischen	322
Populismus im Theater: Jilet Ayse AM KÖNIGSWEG	324
„Na, gar nicht so schlecht für ein' Kanaken, wa?“ – Ein satirischer Fremdkörper in AM KÖNIGSWEG	336
Politik als Farce? Zur politischen Beurteilung von Idil Baydars Gastauftritt	347
Wiederholung als Unterbrechung: PLAYBLACK	360
Eine kritische Hommage an die Wiederholungschleifen der Kulturindustrie	362
„Ein bisschen Spaß muss sein“?	375
7 Fazit	386
Literatur	395
Aufführungsverzeichnis	427
Abbildungen	428
Dank	432

4 Humor und Hegemonie: Zum theatralen Gefüge des Lächerlichen

Ein postfundamentalistisches Verständnis des Komischen impliziert auch eine Erschütterung des Gegenstandes *Theater*. Thematisiert wurde dies bisher vor allem im Kontext von Bachtins Untersuchung der frühneuzeitlichen Volks- und Lachkultur. Bachtin grenzt die rituell-szenische Gegenwelt des Karnevals entschieden von einem Theaterdispositiv ab, in dem die handelnden Akteure auf der Bühne, das betrachtende Publikum hingegen im Zuschauerraum verortet sind. Demgegenüber kennt das entgrenzte kollektive Festlachen keinen derartigen Unterschied zwischen belachtem Gegenstand und Rezipierenden, was aus der Sicht von Bachtin dem Ende des Karnevals als Lebensform gleichkäme. Somit zieht diese flache Ontologie des Komischen massive Auswirkungen auf die politische Einschätzung von Theatervorgängen nach sich: Wenn Darstellung und Anschauung nicht als vitale Ganzheit auftreten, sondern entweder voneinander oder vom sonstigen Leben abgespalten werden, dann wird Theater für Bachtin zum Mittel, die transgressiven Potentiale des Lachens einzudämmen.

Tatsächlich ist eine solche Instrumentalisierung des Theaters in dem theoriegeschichtlichen Abriss in Kapitel 2 bereits auffällig geworden: Sie begegnet uns in Platons Gesetz über die Komödie und im aristotelischen ‚Unschädlichkeitspostulat‘, aber auch im modernen Paradigma des Komischen – hier freilich im aufgeklärten Gewand einer ‚inneren Bühne‘: Die schützende Funktion der Rampe geht auf das immaterielle Arrangement des reflexiv-distanzierten Subjekts über, das sich gegenüber seinen Mitmenschen und sich selbst schadlos zu halten vermag. Derartigen Abstufungen von Handeln und Wahrnehmen begegnet das Bachtin’sche Karnevalsmodell mit einem grundsätzlichen Misstrauen, weil es mit den Normüberschreitungen der Ausgestoßenen und Unterdrückten unbedingt solidarisch ist. Gerade das illusionistische Sprech- und Guckkastentheatermodell, welches sich von den aufklärerischen Theaterreformen des 18. Jahrhunderts bis heute als semantischer Prototyp von Theater erhält, steht bei Bachtin unter dringendem Verdacht, im Bunde mit der offiziellen Welt zu stehen.

Diese kritische Einstellung gegenüber dem institutionalisierten Kunsttheater verbindet Bachtins Untersuchung der volkstümlichen Lachkultur mit der

theaterwissenschaftlichen Theatralitätsforschung.¹ Der Theatralitätsdiskurs, dessen Anfänge in der DDR-Theaterwissenschaft der 1970er und 1980er Jahre liegen, begibt sich ganz wie Bachtin auf eine macht- und obrigkeitskritische Suche nach dem *anderen Theater*². Er richtet sich gegen eine als ahistorisch und eurozentrisch kritisierte Verengung des Theaterbegriffs auf das bürgerliche Drama und wendet sich bevorzugt Formen des Theatralen jenseits der etablierten Theaterinstitutionen einer Epoche zu.

Insbesondere für die in diesem Zusammenhang einschlägigen Arbeiten von Rudolf Münz hat Bachtins *Rabelais und seine Welt* unverkennbar als „eine vermittelnde Instanz“ bzw. als „eine wichtige kulturtheoretische Grundlage“³ gedient. Die von Münz unter dem Stichwort des „Theatralitätsgefüges“ entwickelte Heuristik besteht aus insgesamt vier gesellschaftlichen Funktionsbereichen von Theater, die in einem historisch variablen Spannungsverhältnis zueinander stehen. Dabei lehnt sich eine Komponente ausgesprochen eng an das Bachtin'sche Karnevalsmodell an: der von Münz als ‚Theater‘ (in einfachen Anführungszeichen) bezeichnete Formenkomplex

-
- 1 Das theaterwissenschaftliche Theatralitätsverständnis unterscheidet sich mehr oder weniger stark von der metaphorischen Verwendung dieses Begriffs im Alltag und anderen Fachdisziplinen: Während ein gemeinsamer Nenner der fachinternen Theatralitätsdiskurse darin besteht, dass die Zusammenhänge und Ausprägungen von sehr verschiedenen künstlerisch-ästhetischen, alltagskulturellen und wissenschaftlichen Phänomenen von ‚Theatralität‘ in den Blick rücken, ist der Theatralitätsbegriff außerhalb des Fachs sehr viel stärker mit dem Modell des dramatischen Theaters und also mit Kategorien wie Rollenhandeln, Täuschung/Verstellung und Nachahmung assoziiert. Siehe hierzu und zur Darstellung des Begriffsfeldes Warstat: Theatralität sowie Kotte: Theaterwissenschaft, S. 269-281.
 - 2 Das „andere“ Theater ist zugleich der Titel einer für die Theatralitätsforschung kanonischen Studie von Rudolf Münz (Münz: Das andere Theater) über volkstümliches Improvisationstheater der Lessing-Zeit, die ausgiebig auf Bachtin'sche Denkfiguren zurückgreift und dabei in exemplarischer Weise den Perspektivwechsel vom bürgerlich-dramatischen Kunsttheater zu anderen (gegen-)kulturellen Manifestationen von Theatralität durch- bzw. vorführt. Als einen weiteren Grundlagentext lässt sich auf Joachim Fiebachs Studie zum Theater im sub-saharischen Afrika (Fiebach: Macht der Lebenden) verweisen, die heute insbesondere durch ihren Verzicht auf ein eurozentrisches Theaterverständnis als aktuell erscheint (vgl. hierzu Heinicke: Sorge um das Offene, S. 117-120).
 - 3 Hulfeld: Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis, S. 401.

von spielerisch-reflexiven Ausprägungen des Theatralen, welcher als *primus inter pares* die drei anderen Komponenten des Theatralitätsgefüges – es sind dies: Kunsttheater (*Theater*, ohne Anführungszeichen), theaterähnliche Vorgänge im Alltag („*Theater*“, in doppelten Anführungszeichen) und Theaterfeindlichkeit und -zensur (*Nicht-Theater*) – herausfordert, bloßstellt und überschreitet.⁴ In Analogie zu Bachtins Karnevalisierungsthese fungiert ‚Theater‘ nach Münz stets als die treibende Kraft bei der Veränderung von Theatralitätsgefügen.

Ein ähnlich emphatischer Bachtin-Bezug lässt sich auch für das Theatralitätsmodell von Helmar Schramm geltend machen, welches die Theaterwissenschaft noch weiter von der Analyse des etablierten Kunsttheaters wegführt. Dabei ruft Schramms zentrale Studie zum *Karneval des Denkens*⁵ nicht nur mit dem Titel die Erinnerung an Bachtin wach, sondern auch mit Thema und Vorgehensweise: Schramm untersucht anhand philosophischer Texte der Frühen Neuzeit, wie die Ausbildung und Transformation von philosophischen Denkstilen hier auf symptomatische Weise mit dem Einsatz von Theater- und theaternahen Metaphern zusammenfällt und weist somit eine wissenschaftsgeschichtliche Form der *Karnevalisierung* nach – just in der von Bachtin beleuchteten Übergangszeit zwischen Mittelalter und Neuzeit.

Die engen Bezüge zwischen Bachtin und der theaterwissenschaftlichen Theatralitätsforschung legen nun einen ebenso großen wie prekären Untersuchungsbereich nahe. Wie Ulf Otto in seiner „Theatergeschichte der neuen Medien“⁶ feststellt, wirft ein historisch-kritisches Theatralitätsverständnis in letzter Konsequenz die Frage auf, „ob Theaterwissenschaft nicht genau das zum Gegenstand hat, was paradoxerweise gar kein Theater mehr ist“⁷, und fordere dazu auf, „jenes ‚andere‘ Theater als Gegenstand der Disziplin zu begreifen, das eben eigentlich keines ist und erst recht keinen guten

4 Zum Aufbau des Theatralitätsgefüges vgl. die Darstellung bei Münz: Theatralität und Theater, S. 96-101 sowie die terminologisch hilfreiche Reformulierung bei Hulfeld: Zähmung der Masken, S. 398-401. Zumindest in Münz' Studien steht die Rekonstruktion und Funktionsbestimmung von ‚Theater‘ meist eindeutig im Vordergrund. Zum (nicht immer explizit gemachten) Bezug auf Bachtins Karnevalstheorie vgl. etwa Münz: Theatralität und Theater, S. 60-65, sowie S. 162-166.

5 Schramm: Karneval des Denkens.

6 Otto: Internetauftritte.

7 Ebd., S. 17.

Gegenstand abgibt“⁸. Ottos Prämisse einer offenen Suchbewegung erscheint gerade angesichts der traditionell immunisierenden Funktion von Lachtheater plausibel: Schließt man sich dem machtkritischen Impetus von Bachtin an, dann *kann* es kein privilegiertes Medium für Momente der karnevalischen Transgression geben, weil dies einer Erstarrung und Abschwächung des Lachprinzips gleichkäme. Daher steht aus dieser Perspektive nicht nur ostentative Theater- und Lachfeindlichkeit, sondern stehen auch und gerade institutionalisierte Formen von Alltagstheatralität und Kunsttheater unter dringendem Seriositätsverdacht, gegen den sie sich jeweils erst einmal behaupten müssen.⁹

Wie viel Karneval steckt im ‚Theater‘ der Migration? Ethnischer Humor als ambivalentes Politikum

In welchen kulturellen Praxisformen der Gegenwart das spielerisch-reflexive ‚Theater‘ beheimatet sein mag, das auf komisch-groteske Weise die politische Ordnung herausfordert, erscheint somit als eine offene, als eine *echte* Frage.¹⁰

8 Ebd., S. 18.

9 Bei Adorno als dem pessimistischen Widerpart von Bachtins Komiktheorie scheint sich dieser Verdacht übrigens noch einmal zu verschärfen: Der Kritischen Theorie zufolge kommt es quasi unweigerlich zu einer Erstarrung, solange Lachen unter dem antagonistischen Bann der falschen Gesellschaft steht.

10 In der Theaterwissenschaft gab es lange die Tendenz, mit Blick auf bestimmte institutionelle und ästhetische Veränderungen des Theaters im 20. Jh. etwas verfrüht eine Renaissance des *anderen Theaters*, d. h. des spielerisch-reflexiven ‚Theaters‘ im Münz’schen Sinne, zu verkünden – etwa mit Blick auf die ästhetischen Bezüge zwischen Jahrmarktstheater und der Theater-Avantgarde des 20. Jh. oder auch in der Rede von einer Wiederkehr des Harlekins im postdramatischen Theater. Doch so wie sich die bürgerliche Institution Kunst generell in der Lage zeigt, avantgardistische Angriffe durch Umarmung abzuwehren (vgl. einschlägig Bürger: Theorie der Avantgarde), ist auch die Institution Kunsttheater zäher und zugleich wandlungsfähiger, als dass sie allein schon durch die Abschaffung der Rampe zerstört werden könnte, wie es Bachtin noch mutmaßte. Insofern verstehe ich unter ‚Kunsttheater‘ im Sinne eines historisch variablen Funktionsbereichs ausdrücklich nicht nur Guckkastenbühnen und stehende Häuser, sondern auch postdramatisch-intermediale Darstellungs- und Spielformen und andere

Das Bachtin'sche Konzept der Lachkultur impliziert hier eine breite Untersuchungsperspektive, die deutlich über den Tellerrand der Theaterkunst hinausweist:

Wollte man einen sozial, regional und historisch eingegrenzten Bereich annähernd erfassen, müsste man ja nicht nur relevante Fälle der Komödienkomik als einer elaborierten Form der *high culture* in den Blick nehmen, sondern auch die vielfältigen Formen der *popular culture* vom Stammtischschwitz bis zum gezeichneten Cartoon ‚ohne Worte‘ in Fernsehzeitschriften¹¹

Einen solchen Weg beschreitet exemplarisch die Dissertationsschrift der Kulturwissenschaftlerin Maha El Hissy, die Bachtins Lachtheorie auf die Migrationsgesellschaft der Gegenwart anwendet: Unter dem Titel *Getürkte Türken*¹² macht El Hissy hierin die These stark, dass die Arbeiten von deutsch-türkischen Künstlerinnen und Künstlern „seit den neunziger Jahren“¹³ von einer Tendenz zu karnevalesken Stilmitteln geprägt sind, die ihr zufolge für Theaterinszenierungen und -texte, kabarettistische Kleinkunstformate, Kinofilme, Romane sowie Rap und Hip-Hop gleichermaßen zutrifft.¹⁴ In ihren eigenen Fallanalysen konzentriert sich El-Hissy dabei auf Theater, Kabarett und Film und geht entsprechend in drei Kapiteln nacheinander auf die „Theaterstücke *Keloğlan in Alamania* von Emine Sevgi Özdamar sowie Feridun Zaimoglus *Schwarze Jungfrauen*, das Kabarettprogramm von Serdar Somunçu und Django Asül und die Filme *Ich Chef, Du Turnschuh* von Hussi Kutluçan sowie Kutluğ Atamans *Lola und Bilidikid*“¹⁵ ein. Diese als paradigmatisch verstandenen Arbeiten übernehmen, so die Leitidee, durch den subversiven Bezug auf „Machtstrukturen und politische Diskurse eine karnevaleske Funktion: Sie destabilisieren,

Organisationsmodelle von Theater wie die Produktionshäuser und Kollektive der Freien Szene.

11 Unger: *Differente Lachkulturen*, S. 19.

12 El Hissy: *Getürkte Türken*. Der vollständige Titel lautet: *Getürkte Türken. Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler*.

13 Ebd., S. 10.

14 Vgl. ebd., S. 22f.

15 Ebd., S. 17.

dezentrieren und verlagern den Akzent auf dynamische Prozesse anstatt auf stagnierte Hierarchien¹⁶.

El Hissy zufolge unterscheidet sich dieser karnevaleske Korpus¹⁷ signifikant von früheren medialen Aushandlungen des deutsch-türkischen Migrationskontextes. Während für Kulturproduktionen aus der sogenannten ‚Ankunftsphase‘ eine Mischung aus Leid und Betroffenheit charakteristisch gewesen sei, in der binäre Kulturschemata „zwar hinterfragt, gleichzeitig aber aufrechterhalten werden“¹⁸, sieht sie in ihren Beispielen eine „anarchische Differentialität“¹⁹ am Werk, die sich über ethnische, religiöse und geschlechtliche Ordnungsschemata spielerisch hinwegsetzt: „Grenzüberschreitung, Ethnic Drag, die Aufführung und der Wechsel von multiplen Zugehörigkeiten spiegeln die gegenwärtige Phase [der medialen Darstellung von Migration] wider“²⁰.

Die hier von El Hissy vorgeschlagene Periodisierung stimmt mit gängigen Diagnosen in der Forschung überein, die für den Zeitraum zwischen Mauerfall und Jahrtausendwende in den künstlerischen Aushandlungen des deutsch-türkischen Migrationskontextes ebenfalls eine stärkere Tendenz

16 Ebd., S. 12.

17 Bzgl. der Korpus-Auswahl macht El Hissy neben dem Leitmotiv der Karnevaleske noch zwei weitere Kriterien stark: Zum einen sind alle von ihr untersuchten Arbeiten nach der deutsch-deutschen Wiedervereinigung entstanden und mehr oder weniger mit der „Neudefinierung der deutschen nationalen Identität nach dem Mauerfall verflochten“ (El Hissy: *Getürkte Türken*, S. 19). Zum anderen zählten die von ihr behandelten Kunstschaffenden zur „zweiten Generation von Deutsch-Türken“ (ebd., S. 18), die hauptsächlich in der deutschen Gesellschaft sozialisiert wurde. Wie sie selbst anmerkt, ruft diese zweite Kategorie in einem klassischen performativen Widerspruch ethno-kulturelle Klassifikations-schemata auf, deren Form und Inhalt in den von ihr untersuchten Beispielen oft genug problematisiert wird. El Hissy versucht dieser Zuschreibungsfalle dadurch zu entgehen, dass sie ihre Auswahl „nicht ausschließlich an migrations-spezifischen Themen orientiert“ (ebd., S. 19), sondern – wie etwa im Fall von Serdar Somuncus Lesung von Hitlers *Mein Kampf* – auch Formen der Grenz-überschreitung untersucht, die gemeinhin als genuin ‚deutsche‘ Gegenstände gelten.

18 El Hissy: *Getürkte Türken*, S. 269.

19 Ebd., S. 18.

20 Ebd., S. 270.

zum Komischen verbuchen.²¹ In El Hissys Auseinandersetzung mit dieser ‚gegenwärtigen Phase‘ fungiert nun nicht (interkulturelle) Komik oder (ethnischer) Humor, sondern das *Karnevaleske* als ein übergreifender Terminus, der Humor, Satire, Parodie und Ironie explizit mit einschließt.²² Im Hintergrund stehen dabei Bachtins Überlegungen zum „Karneval als Zeit des Tabubruchs, der Anarchie, der Verflüssigung von Grenzen zwischen Oben

-
- 21 So manifestiert sich etwa für Lars Koch in der verstärkten öffentlichen (TV-) Präsenz von ‚Ethno-Comedians‘ wie Kaya Yanar (*Was guckst du?*, 2001-2005, Sat1) eine Abkehr vom paternalistischen Multikulturalismus der 80er und 90er Jahre (Koch: Lachen der Subalternen, S. 45). Zum Aufstieg der „migrantisch[en] Komik in der medialen Öffentlichkeit“ vgl. das gleichnamige Kapitel in Kotthoff/Jashari/Klingenberg: Komik der Migrationsgesellschaft, S. 20-25. In Bezug auf Kino und Fernsehen hat Deniz Göktürk diese Entwicklung einschlägig als Abkehr von einer „subnationalen Leidkultur“ (Göktürk: Jenseits der subnationalen Leidkultur) beschrieben: Göktürk zufolge war das „Migrantenkino“ (ebd.) bis etwa Anfang der 90er Jahre, von wenigen Ausnahmen wie R. W. Fassbinders *ANGST ESSEN SEELE AUF* (1970) abgesehen, von einem „fürsorglich ausgrenzendem Mitleid geprägt“ (ebd.), in dem migrantisch markierte Akteur*innen vor der Kamera nur als passive und unterdrückte Abziehbilder in Erscheinung traten, während hinter der Kamera eine Aussicht auf Filmförderung nur bei Reproduktion dieses stereotypen Sozialrealismus bestand. Demgegenüber beobachtet Göktürk, die sich dabei vor allem auf den von El Hissy ebenfalls analysierten Film *ICH CHEF, DU TURNSCHUH* aus dem Jahr 1998 (R: Hussi Kutlucan) bezieht, Ende der 90er einen zaghaften Trend zu karnevalistischen Strategien: „Im Kino befreien MigrantInnen sich langsam aus dem Gefängnis einer subnationalen Leidkultur, gehen transnationale Allianzen ein und unterlaufen durch ironische Rollenspiele ethnische Zuschreibungen und Identifizierungen“ (ebd.).
- 22 „In allen Werken geht es um die Aufnahme und Verarbeitung von karnevalesken Phänomenen, wobei in jedem Werk verschiedene Aspekte oder Momente (z. B. satirische, groteske, parodistische) des Karnevalesken betont werden. Je nach Kontext und Medium der Darstellung wird das Karnevaleske anders umgesetzt und kann jedes Mal eine neue Bedeutung bzw. Funktion haben“ (El Hissy: *Getürkte Türken*, S. 18). In gewisser Weise wird das Konzept der karnevalesken Grenzüberschreitung damit zu einer Kategorie, die ihrerseits (Genre-)Grenzen überschreitet; denn El Hissys Korpus schließt neben genuin komischen Formen auch Beispiele wie *LOLA UND BILIDIKID* ein, wo eher ein melancholisch-melodramatischer Weltbezug dominant scheint. (Vgl. Lehmann: Produktion des deutsch-türkischen Kinos, S. 9-12).

und Unten, Innen und Außen²³, was El Hissy als heuristische Denkfiguren begreift, die sich – anschließend an Homi Bhabhas Arbeiten zu kultureller Hybridität²⁴ – auch für transkulturelle Formen der Grenzüberschreitung fruchtbar machen lassen.²⁵

Bei dieser Übertragung ist für El Hissy explizit von sekundärer Bedeutung, „ob der historische Karneval in der Tat karnevalesk war“²⁶; im Wissen, dass auch bei Bachtin von „einer historisch akkuraten Beschreibung des Karnevals“²⁷ nur bedingt die Rede sein kann, sieht El Hissy in der von ihm beschriebenen Gegenweltlichkeit zwischen randständiger Volks- und Lachkultur und seriösem Zentrum vor allem eine wirkmächtige Metapher für die Subversion politischer Machtgefälle:

Er [Bachtin, H. R.] beschreibt eine Zeit des Tabubruchs und der Grenzüberschreitung, mit der das hierarchische Verhältnis von Herrscher und Beherrschten ausgesetzt wird. Die Aufhebung der Machtverhältnisse führt dazu, dass z. B. die Menschen in den Blickpunkt rücken, die sonst aufgrund ihres gesellschaftlichen Rangs unbeachtet bleiben. Der Karneval ist somit als ein Akt der Subversion zu verstehen: Durch den Einbruch eines (de-)konstitutiven Peripheren wird das Zentrum zerteilt. Dadurch wird die Inkonsistenz dieses Zentrums gezeigt. Hinter ihren Masken kann vor allem die untere, benachteiligte oder marginalisierte Schicht die Oberschicht, das Zentrum der Macht, schmähen und dergestalt ihre Rebellion zum Ausdruck bringen.²⁸

El Hissys Lesart des Karnevals erinnert hierin an die Bachtin-Deutung von Stuart Hall, der aus der *Rabelais*-Studie eine allgemeine Metapher für (gegen-)kulturelle Transformation herausgelesen hat: Das gehäufte Auftreten von karnevalesken Phänomenen im deutsch-türkischen Migrationskontext

23 El Hissy: *Getürkte Türken*, S. 15.

24 Vgl. Bhabha: *Kulturelle Hybridität* sowie die Darstellung in El Hissy: *Getürkte Türken*, S. 67-72.

25 „Keines dieser [karnevalesken] Phänomene ist migrationspezifisch oder notwendigerweise postkolonial. Allerdings erfüllen sie in Zusammenhang mit transkulturellen und postkolonialen Themen eine Funktion als Gegenstimme, die spielerisch auf die Macht eines Zentrums antwortet und damit eine eigene Machtposition instituiert“ (El Hissy: *Getürkte Türken*, S. 59).

26 El Hissy: *Getürkte Türken*, S. 16.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 60.

weist demnach auf eine Übergangsperiode oder Umbruchsphase hin, in der virulente kulturelle, ethnische und/oder geschlechtliche Codierungen spielerisch unterlaufen und als kontingent entlarvt werden.²⁹

Ausgehend von der These, dass globalen Migrationsbewegungen ein Potential zur Destabilisierung und Überschreitung von gesellschaftlichen Grenzen und Hierarchien inhärent ist, assoziiert El Hissy dieses Potential vor allem mit dem Auftreten von tricksterähnlichen Akteuren, die situativ aus dem hierarchischen Ordnungszusammenhang des deutsch-türkischen Migrationskontextes heraustreten und dessen implizite wie explizite Regeln bloßstellen.³⁰ Der Trickster steht dabei allgemein für einen „Anstifter

29 Das Argument vom Karneval als Transformationsmodell ist bei El Hissy, die sich selbst nicht auf Stuart Hall bezieht, nur unterschwellig vorhanden; besonders im Hinblick auf ihre Abgrenzung von zwei unterschiedlichen Phasen im künstlerischen Umgang mit Migration (s. o.) scheint es jedoch besonders sinnfällig. Denn diese etwas schematische Aufteilung – an der man beispielsweise kritisieren könnte, das u. a. das bereits 1985 gegründete Kabarett-Duo „Knobi-Bonbon“ von Muhsin Omurca und Sinasi Dikmen (vgl. Korthoff/Jashari/Klingenberg: *Komik in der Migrationsgesellschaft*, S. 21f., sowie S. 49-59) außen vor bleibt, von etwaigen karnevalistischen Praktiken und Diskursen im medialen Off, im Alltag ganz zu schweigen – kann dahingehend präzisiert werden, dass es um eine kulturelle *Dominanzverschiebung* geht: So wie Bachtin zufolge die volkstümliche Lachkultur mit der frühen Neuzeit in ein Stadium eintritt, in der die lange Zeit verborgenen karnevalistisch-grotesken Praktiken des Mittelalters in die literarische Hochkultur eindringen, wäre für die ‚jetzige Phase‘ der künstlerischen Aushandlung des deutsch-türkischen Migrationskontextes charakteristisch, dass ein selbstbewusst-ironischer oder surreal-verfremdender Umgang mit Fragen von Zugehörigkeit, Integration und Diskriminierung nun vermehrt *auch* in der deutschen Medienöffentlichkeit stattfindet. *Vice versa* wird dann erkennbar, dass die von El Hissy u. a. konstatierte Verschiebung in den 1990er Jahren keineswegs für sich steht, sondern in vielerlei Hinsicht mit der Zeitdiagnose von der „Spaßgesellschaft“ d'accord geht.

30 „Die Migration und die damit verbundene Alterität begünstigen das Spiel mit Differenzen: Rigorose Grenzziehungen und dichotome Einteilungen zwischen Selbst und Anderem, Eigenem und Fremdem, Männlichkeit und Weiblichkeit, aber auch zwischen Zentrum und Peripherie werden hinterfragt und dekonstruiert. An der Demarkationslinie werden Figuren aktiv, die durch Übertretung Grenzen prüfen, verrücken oder passieren und Möglichkeiten aufzeigen, wie Situationen jenseits normativer Ordnungen aussehen können. Es handelt

karnevalesker Aktionen“, der kraft seiner Ambiguität und Anormalität „die Widersprüchlichkeit und Brüche in kulturellen Konfliktträumen aufdeckt“³¹.

Im weiteren Verlauf ihrer Arbeit untersucht El Hissy diese These einer medienübergreifenden Karnevalisierung an einer Reihe von Stilelementen, an denen die von ihr untersuchten Tricksterfiguren und -figurationen strukturelle Ähnlichkeiten mit den von Bachtin beschriebenen Überschreitungs- und Umkehrungsprinzipien der volkstümlichen Lachkultur aufweisen. Als ein solches Motiv wertet sie beispielsweise die Tendenz zur ostentativen Verunreinigung und Vulgarisierung der deutschen (Hoch-)Sprache: Bei dem sich selbst als ‚Hassprediger‘ bezeichnenden Serdar Somuncu bezieht sich dies auf den ausgiebigen Einsatz von grotesker Schmährede³², während es sich bei den Bühnenfiguren von anderen deutsch-türkischen Kabarettisten (respektive ‚Comedians‘³³) an ihrem Gebrauch von Dialekt und Mundart

sich dabei um tricksterähnliche Figuren, die als Quelle kultureller Veränderung betrachtet werden“ (El Hissy: *Getürkte Türken*, S. 10).

- 31 El Hissy: *Getürkte Türken*, S. 66. El Hissy bezieht sich in diesem Zusammenhang auf das strukturalistische Theorem, dass die Narren, Schelmen und Gaukler des mittelalterlichen Karnevals als mitteleuropäischer Wiedergänger von mythologischen Tricksterfiguren firmieren. Auch die theaterwissenschaftliche Theatralitätsforschung hat diese These verschiedentlich vertreten; bei Rudolf Münz weist insbesondere die *transhistorische* Idee des ‚Harlekin-Prinzips‘ in diese Richtung, während Joachim Fiebach im *transkulturellen* Vergleich von europäischen und afrikanischen Theaterformen mit Nachdruck auf das übergreifende Auftreten von subversiv-parodistischen Doppel- und Grenzgängerfiguren hingewiesen hat (vgl. Fiebach: *Macht der Lebenden* sowie daran anknüpfend Heinicke: *Sorge um das Offene*, S. 117-120).
- 32 Vgl. El Hissy: *Getürkte Türken*, S. 176-181.
- 33 Die Unterscheidung von politisch gehaltvollem *Kabarett* und einer eher flachen, rein unterhaltenden *Comedy* (vgl. El Hissy: *Getürkte Türken*, S. 151 sowie die Begriffsklärung bei Kapitza: *Commedia*, S. 213f.) erscheint als eine zeitgenössische Variante einer komischen Differenz: Während das bildungsbürgerliche Kabarett im öffentlichen-rechtlichen Fernsehen und auf Kleinkunsthöfen beheimatet ist, spielte sich ‚Comedy‘, zumindest bis vor wenigen Jahren, vorwiegend in Privatsendern ab, während die Live-Veranstaltungen eher an die Organisationsform von Popkonzerten erinnern (die kommerziell erfolgreichsten Vertreter*innen bespielen ganze Stadien). Im Deutschen scheint in dieser begriffliche Abgrenzung nicht zuletzt auch ein gewisses Ressentiment gegen die anglo-amerikanische Unterhaltungskultur mitzuschwingen, wo beides unter dem Begriff *stand-up-comedy* firmiert.

festmachen lässt: Eine starke niederbayerische (Django Asül) bzw. Mannheimer (Bülent Ceylan) Einfärbung der Sprache bestätigt *und* unterläuft hier einen latenten Erwartungshorizont, demzufolge türkisch aussehende Personen nicht über ein akzentfreies Deutsch verfügen.³⁴ Eine besonders einschlägige Form des karnevalesken Sprachgebrauchs stellt schließlich die „Selbst-Kanakisierung“ durch eine überzeichnete Kreolsprache dar, die sich lustvoll an den grammatischen und idiomatischen Klischees bedient, die mit deutsch-türkischen Migrant*innen assoziiert werden.³⁵

Die karnevaleske Überschreitung von Identität und Zugehörigkeit bezieht sich bei El Hissy neben dem Medium der Sprache insbesondere auf die Darstellung und Verwandlung des Körpers. So begrenzt sich die Strategie der „(Selbst)-Kanakisierung“ nicht auf eine Redeweise, sondern überlagert sich mit der hyperbolischen Inszenierung einer entsprechenden Körperlichkeit, die sich durch Kleidungsstil und Habitus gängige Stereotype wie ‚Gangsterjunge‘, ‚Gemüsehändler‘ oder ‚Kopftuchmädchen‘ anverwandelt.³⁶ Während die karnevaleske Dimension hier in der grotesken Selbstanwendung von

34 Zur Analyse des Kabarettprogramms von Django Asül vgl. El Hissy: *Getürkte Türken*, S. 185- 202 sowie die Ausführungen zu Bülent Ceylan auf S. 151-158).

35 El Hissy: *Getürkte Türken*, S. 74f. Bei enger Auslegung beziehen sich die Begriffe ‚Kanak Sprach‘ und ‚Selbst-Kanakisierung‘ vorrangig auf die Arbeiten und Aktionen im Kontext des rassismuskritischen Netzwerk *Kanak Attak*. In weiteren Sinn beziehen sie sich generell auf den ostentativ-spielerischeren Gebrauch eines Slangs, der die Grammatik, das Vokabular etc. des Deutschen, des Türkischen und anderer Sprachen frei miteinander vermengt, und lassen sich dann beispielweise auch für die Bühnenkomik von Bülent Ceylan und Kaya Yanar bis hin zu alltäglichen Selbstpräsentationen geltend machen. El Hissy selbst bezieht sich auf zwei frühe literarische Beispiele: Feridun Zaimoglu semidokumentarische Monologsammlung *Kanak Sprach* (Zaimoglu: *Kanak Sprach*) sowie auf Osman Engins satirischen Roman *Kanaken-Gandhi* (Engin: *Kanaken-Gandhi*).

36 El Hissy: *Getürkte Türken*, S. 113. Auch hier ist Feridun Zaimoglu das Beispiel der Wahl, einmal im Hinblick auf *Kanak Sprach*, vor allem aber im Hinblick auf die groteske Darstellung der radikalen Muslima in seinem Theaterstück *Schwarze Jungfrauen*. Sprache und Körper erweisen sich diesbezüglich als dialektisch aufeinander bezogen: Die pornographische und groteske Sprache transportiert einerseits ein bestimmtes Körper-Bild, andererseits hat körperliches Verhalten selbst sprachliche Dimensionen, deren Codierungen und Konventionen für komische Überschreitungen offen sind. Als eine weitere Quelle für Komik erscheint das ostentative Spiel mit Inkongruenzen von Körper und Sprache (wie

phänotypischen und symbolischen Identitätsmarkern liegt, bildet das Pendant dazu die „Verkleidung als Angehöriger einer anderen Ethnizität“³⁷, in der die jeweilige nationale, kulturelle und ethnische Zugehörigkeit vorübergehend gewechselt wird. Dieses Stilmittel des *border-crossing*, für das El Hissy zahlreiche Beispiele anzuführen vermag³⁸, vermischt und überlagert sich in einigen Fällen noch mit Formen der geschlechtlichen Verkleidung, die einerseits auf Interdependenzen in der Hierarchisierung von geschlechtlicher und ethnischer Identität reflektieren, andererseits als Figurationen eines ‚Dritten‘ verstehbar sind, die sich einer binären Zuschreibung entziehen.³⁹

Die Rekapitulation der von El Hissy diskutierten Stilmittel macht deutlich, dass ihre Orientierung an Bachtin'schen Konzepten auf der Beschreibungsebene überaus hilfreich ist. Im Anklang an die notorische ‚Unschärfe‘ der Gegenstände und Begriffe des Komischen könnte man sagen, dass mit der Kategorie des Karnevals bzw. der Karnevaleske gewissermaßen *ein strategischer Fokus* etabliert wird, der es erlaubt, Beispiele aus ganz unterschiedlichen Medien und Künsten auf ihre Gemeinsamkeiten hin zu befragen. Fraglich ist allerdings, ob man sich mit dieser heuristischen Verwendung des Karnevalsmodells nicht zwangsläufig auch die Schwächen und blinden Flecken von Bachtins flacher Ontologie einhandelt. So weist El Hissy bereits verschiedentlich darauf hin, dass karnevaleske Grenzüberschreitungen nicht zwangsläufig mit kritischen Intentionen und Konsequenzen verbunden sind. Das Mittel der Ethno-Maskerade kann ganz unterschiedliche Konnotationen und Assoziationen hervorrufen – je nachdem, *wer sich zu welchem Zweck wessen* Identität anverwandelt. Während die Verwechslung eines türkischen Gastarbeiters mit einem indischen Asylbewerber in Osman

etwa die Divergenz von Mundart und Phänotyp bei Django Asül und Bülent Ceylan).

37 El Hissy: *Getürkte Türken*, S. 13.

38 Vgl. ebd., S. 72-78. Mit das bekannteste Beispiele dürften dabei die vielfältigen ethnischen Maskierungen in den *Was guckst du?*- Sketchen mit Kaya Yanar sein (vgl. ebd., S. 74), auf die weiter unten noch einmal eingegangen wird. Was die Verschränkung von unterschiedlichen Formen des Verkleidens und Maskierens angeht, sticht das von El Hissy ausführlich analysierte Theaterstück *Keloğlan in Alamania* von Emine Sevgi Özdamar hervor.

39 Diese Verschränkung von Ethnizität und Gender wird insbesondere in Kutluğ Atamans Film *Lola und Bilidikid* thematisch, der die doppelte Marginalisierung von deutsch-türkischen Trans- und Homosexuellen in Kreuzberg verhandelt.

Engins *Kanaken-Gandhi* vor allem die Unterscheidungsunfähigkeit und Stereotypisierungen der deutschen Mehrheitsgesellschaft aufs Korn nimmt⁴⁰, erinnere Günther Wallraffs berühmte Verkleidung als Ali in der Reportage *Ganz Unten* an das Genre des Königs, der sich unerkant unter das niedere Volk mischt.⁴¹ Ein solches ethnisches *Crossing* wie bei Wallraff oder auch im Fall des Komiker-Duos „Erkan & Stefan“ verfestigte die „Annahme, der Türke sei verstummt und könne sich selber nicht repräsentieren. Die Gefahr einer solchen Repräsentation besteht in der Überspitzung und Zementierung von ethnischen Kennzeichen“⁴².

Die vorsichtigen Zweifel, die El Hissy hier an karnevalesken Überschreitungen anmeldet, in denen sich Akteure der Mehrheit als Angehörige von Minderheiten verkleiden, werden an anderer Stelle um einiges schärfer formuliert. Der Kulturwissenschaftler Kien Nghi Ha⁴³ hat beispielsweise mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass Formen von kultureller Hybridität, die sich am Geschmack und den Interessen des Mainstreams orientieren, wohl kaum zu einer (langfristigen) Destabilisierung ethnischer Fest- und Zuschreibungen führen. Ha zufolge lauert in solchen Fällen hinter der integrativen und harmonischen Fassade von „*in between*-Kategorien“⁴⁴ wie ‚Hybridisierung‘, ‚Kreolisierung‘ oder ‚Diversifizierung‘ vielmehr eine neue (oder

40 Entscheidend sind dabei weder die sich verkleidenden *Akteure* noch ihre Zugehörigkeit zu Mehrheit und Minderheit. Die Differenzen bestehen eher in den an diese Zuschreibungen gebundenen *Umständen* der ethnischen Verkleidungen: Im Gegensatz zu Wallraffs proto-kolonialen Gestus des Entdeckers, der sich aus freiem Entschluss ins Unbekannte begibt, sind in Engins Roman die „ethnische Travestie und die [daraus resultierende] Krise keine freiwillige Entscheidung, sondern eine Situation, in die der Gastarbeiter gezwungen wurde“ (El Hissy: *Getürkte Türken*, S. 72).

41 Vgl. El Hissy: *Getürkte Türken*, S. 75f.

42 Ebd., S. 73. Als historische Blaupause für diese stigmatisierende Form der ethnischen Verkleidung verweist El Hissy auf die rassistische Praxis der *Minstrel-Shows*, in denen sich weiße Schauspieler mit schwarz bemaltem Gesicht als Schwarze darstellten (vgl. ebd., S. 72).

43 Ich beziehe mich hier und im Folgenden vor allem auf Has Monographien *Hype um Hybridität* (Ha: Hype um Hybridität) und *Migration und Ethnizität reloaded* (Ha: Ethnizität und Migration), die beide vor El Hissys Studie erschienen sind.

44 Ha: *Hype um Hybridität*, S. 16.

erneuerte) Technik der Instrumentalisierung des Anderen *als* Anderen.⁴⁵ Im Gegensatz dazu zeichneten sich kritische Strategien der Selbst-Kanakisierung dadurch aus, dass sie sich dieser Verfügbarkeit entziehen:

Selbst-Kanakisierung als strategische Diskurspolitik geht von der zentralen Einsicht aus, dass rassistisch Marginalisierte von der Dominanzkultur als ‚Kanakanen‘ mit all seinen negativen Abwertungen konstruiert werden. Das heißt, ob sie sich selbst als ‚Kanakanen‘ bezeichnen oder nicht, ist letztlich unerheblich – für die deutsche Mehrheitsgesellschaft bleiben sie immer ‚Kanakanen‘. Bei der Aneignung und Umkehrung des Kanakendiskurses geht es daher gerade nicht um eine freie Identitätswahl, sondern darum, ein aufgezwungenes Selbstbild zu unterlaufen.⁴⁶

Durch die hyperbolische Übererfüllung verschiebt sich das fremdbestimmte Stereotyp des „Kanakanen“ zu einer ironischen Selbstbezeichnung, die zugleich das (Vor-)Recht der Mehrheit über die performativen Gelingensbedingungen dieses Konstrukts anzweifelt. Ha zufolge „gelingt diese Aneignungsstrategie nur, wenn die Betroffenen sich dieses Begriffs selbst bemächtigen, während Weiße Trittbrettfahrer mit ihren unreflektierten Kanakensprüchen [...] in Wirklichkeit nur eine rassistische Struktur reproduzieren.“⁴⁷

In ihrer Studie *Getürkte Türken* führt Maha El Hissy als ein Beispiel für eine spielerische Aneignung virulenter Klischees den deutsch-türkischen Comedians Kaya Yanar an, der dem Genre der Ethno-Comedy mit seiner Sketch-Show *Was guckst du?*⁴⁸ (2001-2005, *Sat1*) zum Durchbruch in Deutschland verholfen hat. „In Bezug auf Fragen der Repräsentation ist Yanar insofern interessant, weil der sonst lediglich als Objekt der Darstellung

45 Diese These bezieht sich bei Ha einerseits auf die anhaltende Konjunktur von Hybridität als Verwertungs- und Vermarktungstechnik in der kapitalistischen Massenkultur, andererseits auf eine harmonisierende Aneignung von postkolonialen Konzepten wie Homi Bhabhas Idee des Dritten Raums im wissenschaftlichen Diskurs.

46 Ha: *Ethnizität und Migration*, S. 199f.

47 Ebd., S. 201.

48 Mit der britischen Sketchshow *Goodness Gracious Me* beruht *Was guckst du?* wie die meisten (Ethno-)Comedy-Formate im deutschen Fernsehen auf einer Vorlage aus dem angloamerikanischen Raum. Ein anderes Beispiel wären die starken Anleihen, die das Komikerduo Erkan & Stefan von Sacha Baron Cohens Figur des „Ali G“ nimmt. Vgl. Göktürk: *Komik der Kultur*, S. 166f.

fungierende ‚Türke‘ nicht nur als Subjekt auf der Bühne auftritt, sondern selber Angehörige anderer Ethnizitäten verkörpert.⁴⁹ Wie andere auch sieht El Hissy den Clou von Yanars Parodien darin, dass sie über türkische bzw. deutsch-türkische Charaktere hinaus „ein ganzes Ensemble verschiedener Ethno-Figurationen“⁵⁰ umfassen. Diese humoristische Anverwandlung von ganz unterschiedlichen habituellen und sprachlichen Stereotypen durch ein- und denselben Darsteller (Yanar) stelle die Gültigkeit bzw. die Trennschärfe dieser Zuschreibungen in Frage und unterlaufe zugleich die Hierarchien zwischen den parodierten Gruppen.⁵¹

Dieser gängigen Lesart von Yanars *Was guckst du?* als eine „tendenziell eher harmlose Variante der Ethno-Comedy“⁵², die einem ironisch-reflektierten Umgang mit ethnischen Stereotypen Ausdruck verleiht, steht bei Kien Nghi Ha eine deutlich kritischere Sichtweise entgegen. Er sieht die Show als ein Beispiel für einen problematischen Umgang mit dem „Kanaken-Label“⁵³, der in bestehenden Machtverhältnissen verhaftet bleibe. Dabei hinterfragt Ha insbesondere, ob die Show ihrem selbstgesteckten Anspruch gerecht werde, durch die Parodie ganz unterschiedlicher Stereotypen eine „negative Gleichbehandlung“⁵⁴ zu erreichen. Dagegen spricht seiner Ansicht nach nicht nur die Überpräsenz von deutsch-türkischen Charakteren, sondern vor allem der kommerzielle Zuschnitt der Show auf ein „mehrheitsdeutsches Massenpublikum“⁵⁵. Diese Ausrichtung, die an der Zusammensetzung des Saalpublikums ebenso sichtbar wird wie an den Kontexten, die Yanars Sketche aufrufen, beginnt Ha zufolge bereits bei der Zusammensetzung des Produktionsteams: „Obwohl die Sendung als Kaya Yanars One-Man-Show präsentiert wurde, führte er als Schauspieler in der Regel nur die Gag- und Storyideen eines mehrheitsdeutschen Drehbuchteams aus.“⁵⁶ Insofern könne hier weder von identitätsstiftendem Empowerment noch von einer Destabilisierung von Vorurteilen die Rede sein. Im Gegenteil: Die Produktions- und

49 El Hissy: *Getürkte Türken*, S. 74.

50 Koch: *Lachen der Subalternen*, S. 28.

51 Vgl. hierzu auch Korthoff: *Ethno-Comedy*, S. 67; Kloë: *Kommunikation der Kulturen*, S. 377ff.

52 Koch: *Lachen der Subalternen*, S. 30.

53 Ha: *Postkoloniales Signifying*.

54 Ebd.

55 Ebd.

56 Ebd.

Rezeptionsbedingungen sprechen Ha zufolge für ein Bestätigungsritual der Mehrheit, die sich lachend ihrer Überlegenheit versichert.⁵⁷

Die hierin anklingenden Vorbehalte gegen eine solche Form der kommerziellen Unterhaltung qua ethnischem Humor, die ihre chauvinistische Rezeptionsweise buchstäblich billigend in Kauf nimmt, betten das „inzwischen wieder abgebbt[e] Interess[e] am Ethno-Comedy-Genre“⁵⁸ in die übergeordnete Problemlage ein, die Ha in seiner Studie *Hype um Hybridität* erörtert. Seiner These zufolge entdeckt die spätkapitalistische Massenkultur⁵⁹ zwar vermehrt das Verwertungspotential von hybriden Figurationen wie dem „Kanaken“ oder des multikulturellen Flairs urbaner Vielfalt für sich, ohne aber dass sich die Machtverhältnisse strukturell verändern würden. Auch der vermehrte Einbezug „[m]igrantisch[er] Akteure und Akteurinnen [...] in den hochselektiven Diskurs- und Produktionsprozess“⁶⁰ sei in diesem Zusammenhang noch kein hinreichendes Kriterium, wenn sie weiterhin „nicht diejenigen [sind], die die Entscheidungsmacht über Zugang, Auswahl oder die Definition von Qualitätskriterien haben“⁶¹.

Es scheint kein Zufall, dass Ha mit diesen Überlegungen Adorno und Horkheimer deutlich nähersteht als Bachtin. Denn die von ihm in Augenschein genommenen Gefahren der „kulturindustriellen Vereinnahmung und Ausbeutung“⁶² von Differenz, Hybridität und *Otherness* kommen in

57 Es fällt auf, dass sich hier die beiden klassischen Narrative der politischen Beurteilung von Komik gegenüberstehen: Das eine betont die Harmlosigkeit und Inklusivität von Yanars Komik, das andere verweist auf ihre verletzenden bzw. exkludierenden Implikationen.

58 Ha: Postkoloniales Signifying.

59 Die ‚Entdeckung‘ liegt dabei wohlgermerkt in der Verwertung durch die Kulturindustrie, nicht in der kapitalistischen Vorteilsnahme, die ja gerade im Fall des deutsch-türkischen Migrationskontextes ein *sine qua non* ist; gründet dieser doch auf einer Wirtschaftspolitik, die den anhaltenden Bedarf an billiger Arbeitskraft (die BRD der 50er und 60er Jahre stand als boomende Industriegesellschaft am Rand der Vollbeschäftigung) mit ‚Gastarbeitern‘ befriedigen wollte. Sozialpolitische und arbeitsrechtliche Benachteiligung gegenüber ‚Inländern‘ waren und sind integrale Bestandteile dieses Modells. Für einen Überblick vgl. Ha: Ethnizität und Migration, S. 23-35, sowie Karakayalı/Tsianos: Migrationsregimes in der Bundesrepublik.

60 Ha: Hype um Hybridität, S. 81.

61 Ebd.

62 Ebd., S. 83.

den Positionen von Bachtin und Bhabha, an denen sich El Hissy orientiert, eher am Rande vor. Lässt sich also in Anbetracht der von Ha vorgebrachten Einwände noch von einer ‚Karnevalisierung‘ des deutsch-türkischen Migrationskontextes sprechen? Meines Erachtens nur, wenn die Idee vom Karneval als Transformationsmodell durch ein *zyklisches* Verständnis des Karnevals ersetzt wird, demzufolge „am Ende der Karnevalszeit alle wieder ernst werden und sich gemeinsam wieder jener offiziellen Ordnung unterwerfen, die Kirche und König respektive Konsum und Kanzlerin an die Spitze der gesellschaftlichen Hierarchie setzt.“⁶³ Der ‚Zyklus‘ entspricht dann nicht dem Rhythmus der Jahreszeiten, sondern den Verwertungsketten der kapitalistischen Massenkultur, die sich ethnische Stereotype einverleibt und ausspuckt. Doch damit lässt sich die für Bachtin (und Adorno) so wichtige Frage nach gesellschaftlicher Transformation nicht beantworten – es sei denn negativ, als Wiederkehr des Immergleichen. Kien Nghi Ha verweist in diesem Zusammenhang auf Antonio Gramscis Hegemonietheorie als ein Analysemodell, das die Dynamik von Verschiebungen und Neueinschreibungen womöglich besser im Blick zu behalten vermag:

Da Bedeutungen durch Machtverhältnisse sozial hergestellt werden, sind sie nicht festgelegt, sondern unterliegen dem sozialen und kulturellen Wandel. Die Richtung dieses Wandels hängt im Sinne Antonio Gramscis nicht zuletzt vom Kampf um kulturelle Hegemonie ab, bei dem Diskurse und Gegendiskurse um Deutungsmacht ringen. [...] Kampfbegriffe werden dem politischen Gegner abgenommen, während man sich ein neues ideologisches Diskursterain aneignet. Das Feindesland wird befriedet und zur eigenen Heimat umgebaut. Aus Fremdbezeichnungen werden so Selbstbeschreibungen, aus negativen werden positive Zuschreibungen, aus eindeutigen werden vieldeutige Inhalte. Schließlich geht es darum, rassistische Begriffe zu entschärfen, ironisch zu brechen und ins Leere laufen zu lassen, indem diese von den Betroffenen z. B. als Ehrenbezeichnung missbraucht werden. Der Kanakendiskurs rassistisch Unterdrückter ist eine verbale Notwehr. In solchen Situationen ist es ein bedeutsamer Unterschied, ob man Angreifer oder Angegriffener ist.⁶⁴

Die hier von Ha skizzierten Kämpfe um kulturelle Deutungsmacht werden bei Gramsci auf dem Feld des *senso comune* ausgetragen. Darunter versteht er eine inkohärente und disparate Ansammlung alltagsphilosophischer,

63 Wirth: Komik der Integration, S. 28.

64 Ha: Ethnizität und Migration, S. 200f.

lebensweltlicher Überzeugungen und Gewissheiten, in der sich die Ideologien und Weltanschauungen vergangener, gegenwärtiger und auch zukünftiger Gesellschaftsformationen kreuzen und überlagern.⁶⁵ Der *senso comune* ist für Gramsci gleichsam das immanente „Terrain“⁶⁶ oder auch „Reservoir“⁶⁷ gesellschaftlicher Auseinandersetzungen, auf das sich politische Kräfte einerseits beziehen müssen, um überhaupt Wirkung zu erzielen, und welches sie andererseits nach ihren Interessen zu überformen streben. Wenn es einzelnen sozialen Gruppen in diesem zähen „Stellungskrieg“⁶⁸ gelingt, einen breiten und relativ stabilen gesellschaftlichen Konsens zu organisieren, dann spricht Gramsci von einem Zustand der *Hegemonie*.⁶⁹

65 Vgl. Gramsci: Gefängnishefte, S. 112-123 sowie S. 135-140. Neben dem meist als „Alltagsverstand“ übersetzten „senso comune“ gibt es bei Gramsci eine ganze Reihe von ähnlichen bzw. eng verwandten Konzepten wie dem ‚National-Popularen‘ als der dominanten kulturellen Formation einer Epoche, der in einer Gesellschaft verankerten ‚Folklore‘ oder auch dem ‚*buon senso*‘ als dem fortgeschritteneren kohärenteren Teil des „senso comune“. Wie sich diese Facetten von Alltagsverstand und Alltagskultur zueinander verhalten, wie sich kritisch auf sie einwirken lässt, ist bei Gramsci aufgrund des unzusammenhängenden, fragmentarischen Charakters seiner *Gefängnishefte* nicht systematisch ausbuchstabiert. Zu diesen Unklarheiten vgl. Mende: Ideologie, Basis-Überbau und Wahrheit sowie die Kritik an Gramscis Konzept des ‚organischen Intellektuellen‘ in: Richers: Niederlage, S. 323-328.

66 Hall: Gramscis Erneuerung des Marxismus, S. 80.

67 Marchart: Prekarisierungsgesellschaft, S. 213.

68 Die Metapher des ‚Stellungskriegs‘, die Gramsci den raschen historischen Umwälzungen einer Gesellschaft in einem ‚Bewegungskrieg‘ gegenüberstellt, hebt auf die Komplexität und Unüberschaubarkeit des politischen Terrains ab: „Wie in den Grabenkämpfen des Ersten Weltkriegs kommt es nur langsam zu minimalen Verschiebungen des Frontverlaufs, ja, oft ist nicht einmal klar, wo genau die Front verläuft. Genauso sind hegemoniale Geländegewinne immer umkämpft, womöglich kurzlebig und an anderen Fronten bedroht. [...] Hegemonie ist, wie Gramsci es ausdrückt, ein molekularer Prozess, der in der sukzessiven Kombination ideologischer Moleküle zu größeren Formationen besteht“ (Marchart: Die politische Differenz, S. 290f.).

69 „Ohne dass dies ontologisch aufgefasst werden müsste, bedeutet Hegemonie den Prozess der Herstellung der Einheit von ‚Gesellschaft‘ unter den Bedingungen antagonistischer Interessenslagen“ (Demirović: Hegemonie und diskursive Konstruktion, S. 75).

Wie sich bis hierhin bereits gezeigt hat, sind die Frontverläufe und Allianzen auf diesem weitverzweigten Terrain oftmals zu undurchsichtig, um sie mit dem zweigliedrigen Schema Bachtins zu fassen, in dem offizieller Ernst und marginale Lachkultur zwei fein säuberlich getrennte Lager bilden. Genau vor solchen Simplifizierungen warnt Gramsci mit seinem dynamischen Verständnis gesellschaftlicher Machtverhältnisse, das in den *Cultural Studies* und der postkolonialen Theorie vielfach aufgegriffen worden ist.⁷⁰ Politisches Bewusstsein entspringt nicht unmittelbar aus einer marginalen, unterdrückten Position, sondern muss stets organisiert, artikuliert und in strategischen Bündnissen gefestigt werden.⁷¹ Damit „weist [Gramsci] jede Vorstellung eines vorgegebenen, einheitlichen ideologischen Subjekts zurück – z. B. die Idee eines Proletariats mit wahren revolutionären Ideen oder eines Schwarzen mit garantiert anti-rassistischem Bewusstsein“⁷².

Ähnliches gilt für die von El Hissy untersuchten tricksterähnlichen Figuren, die aus einer hegemonietheoretischen Perspektive als unzuverlässige Bündnispartner erscheinen: Ethnische Verkleidungen und andere komische Grenzüberschreitungen garantieren keineswegs eine Subversion bestehender Zuschreibungen, sondern können auch ihrer Aufrechterhaltung und

70 Gramscis Hegemoniebegriff und andere von ihm geprägte bzw. im Anschluss an ihn entwickelte Konzepte, gelten in diesem Kontext als wegweisend für eine nicht-reduktionistische Beschäftigung mit sozialen Machtverhältnissen und Emanzipationsmöglichkeiten. Vgl. hierzu ausführlich Hall: Gramscis Erneuerung des Marxismus. Ein anderer Schlüsseltext, der sich explizit auf Gramsci beruft, ist der Essay *Can the Subaltern Speak?* von Gayatri Chakravorty Spivak (Spivak: *Can the Subaltern Speak*).

71 Diesbezüglich kommt Gramsci in *Hegemonie und radikale Demokratie*, dem Hauptwerk von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, eine wichtige Scharnierfunktion zu: „Der gramscianische Wendepunkt“ (Laclau/Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie*, S. 98-104) vermittelt zwischen dem klassischen Marxismus der II. Internationale, dessen teleologische Restbestände (Basis-Überbau-Modell, Glorifizierung des westlichen Industrieproletariats etc.) im ersten Teil des Buchs ausführlich kritisiert werden, und ihrer poststrukturalistischen Gesellschafts- und Diskurstheorie, die im zweiten Teil formuliert wird; mit dieser reklamieren Laclau und Mouffe das Erbe des Marxismus für sich, schlagen aber dezidiert die von Marx und Engels aufgestellte Programmatik aus, das antagonistische Kontinuum einer Geschichte als Geschichte von Klassenkämpfen aufzusprenken.

72 Hall: Gramscis Erneuerung des Marxismus, S. 82.

Erneuerung dienen. Auch die *Ambivalenz*, die im Bachtin'schen Karnevalsmodell und im Hybriditätsdiskurs eine große Rolle spielt, erweist sich daran anschließend als eine Kategorie von sehr geringer Aussagekraft. Denn gerade Hegemonie als diejenige Form politischer Macht, die nach Gramsci nicht durch Gewalt, sondern durch Zustimmung organisiert wird, setzt Mehrdeutigkeit und Offenheit, die Anschlussfähigkeit für ganz unterschiedliche Akteure, ausdrücklich voraus.⁷³

Mit Blick auf die eingangs erwähnten Bezüge zwischen der theaterwissenschaftlichen Theatralitätsforschung und Bachtins Kulturtheorie legen diese Überlegungen ebenfalls nahe, die traditionelle Fixierung auf das spielerisch-reflexive ‚Theater‘ ein Stück weit hintanzustellen. Die bei Gramsci aufgeworfene Frage der hegemonialen Aneignung und Einverleibung einstiger Gegenspieler verdeutlicht, dass die Suche nach dem ‚anderen Theater‘ im Fall ethnisierender Komik ungewollt in der Sackgasse eines „Spektakel des Anderen“⁷⁴ enden kann. Solche Dynamiken werden von einem strukturalen Ansatz, der von einem immer schon gegebenen Spektrum an Denkstilen und Formen des Theatralen mit klaren Frontstellungen ausgeht, womöglich unterschätzt. Um einer derartigen nominalistischen Verengung vorzubeugen, scheint es geboten, die gesellschaftstheoretischen Implikationen des Theatralitätsbegriffs stärker in den Vordergrund zu stellen.⁷⁵ Das betrifft insbesondere die Überlegung, dass Theatralität nicht *irgendein*

73 Siehe hierzu die Relektüre von Homi Bhabha bei Oliver Marchart (Marchart: Der koloniale Signifikant, S. 77-98), wo Ambivalenz im Anschluss an Ernesto Laclau als eine quasi-transzendente „Ermöglichungsbedingung des *Politischen*“, d. h. als Voraussetzung aller politischen Diskurse, bestimmt wird. Dieses betont neutrale Ambivalenzverständnis hat freilich seine Tücken: Die Inkohärenzen und Widersprüche des Alltagsverstandes, die bei Bachtin zu einer nie versiegenden Quelle kommender Emanzipation verklärt werden, werden nun zum passiven Spielball populistischer Artikulation. Anstatt *mit* der Ambivalenz von hegemonialen Formationen zu argumentieren, wäre diese falsche Allgemeinheit demokratietheoretisch zu kritisieren als eine Demobilisierung, die unvereinbar ist mit kollektiver Selbstverständigung.

74 Vgl. den gleichnamigen Aufsatz Hall: Spektakel des Anderen, der unter diesem Begriff verschiedene Strategien (und Gegenstrategien) der Repräsentation von ‚rassischer‘ Differenz (*racial difference*) in der kapitalistischen Massenkultur zusammenfasst.

75 Reichlich Material dazu findet sich bei Warstat: Soziale Theatralität, der *vice versa* die theatralen Dimensionen von Gesellschaftstheorien untersucht.

„Verhältnis“⁷⁶ ausdrückt, sondern ein *hegemoniales*. Aus einer postfundamentalistischen Perspektive wäre sie nicht allein anhand der Konflikte zwischen unterschiedlichen theatralen Funktionsbereichen zu untersuchen, sondern es müsste zugleich die radikale Strittigkeit der zu veranschlagenden Kategorien diskutiert werden.⁷⁷ In diesem Sinne möchte ich mich nun einem Beispiel im Graubereich von Theater und Nicht-Theater zuwenden, an dem die machtvollen Verbindungen zwischen einem liberal-aufgeklärten Humorverständnis und einer Nivellierung von Praktiken des Lächerlich-Machens einsichtig werden.

„Ein Lehrstück über Rassismus“ – Im Grenzgebiet von Theater und Alltagsrassismus

Im vorherigen Abschnitt ist an einer Gegenüberstellung von zwei exemplarischen Positionen deutlich geworden, wie ein hegemonietheoretischer Ansatz den Blick auf ethnocodierte Komik verändert: Während Maha El Hissy in ihrer Studie *Getürkte Türken* die karnevaleske Überschreitung und Verflüssigung von sozialen Hierarchien in den Vordergrund stellt, gelangt Kien Nghi Ha unter Rückgriff auf Gramscis Metapher des kulturellen Stellungskriegs zu einer deutlich pessimistischeren Einschätzung von scheinbar harmlosen Formaten wie der Ethno-Comedy oder Culture-Clash-Komödien. Diese können Ha zufolge – durchaus unabhängig von ihrer Intention – zu einer Banalisierung und Verfestigung von ethnischen Stereotypen beitragen, sofern sie sich nicht von dominanten Zuschreibungen lösen.

76 Der Versuch, Theatralität als ein Verhältnis zu denken, spielt im Selbstverständnis der Theatralitätsforschung eine große Rolle: „Theatralität in diesem Sinne drückt ein Verhältnis aus, kein Verhalten und ist zunächst wertfrei zu sehen. [...] sie ist ein System, dessen Elemente ständig ineinandergreifen oder korrespondierend nebeneinander bestehen; man darf sie nur aus Gründen der Analyse isoliert betrachten“ (Münz: Theatralität und Theater, S. 70). Wie Andreas Kotte daran anschließend festhält, ist ‚Theatralität‘ somit keine rein deskriptive, sondern eine (sozial-)theoretische Kategorie: „Während Theater als eine Bezeichnung erscheint, fasst Theatralität als Verhältnis etwas, was keinen Theaterbegriff tangiert: Theatralität konstituiert Gesellschaft, Gesellschaft Theater“ (Kotte: Theaterwissenschaft, S 310).

77 Vgl. auch Warstat: Theatralität, S. 363, der das „Konstruieren und Negieren theatraler Qualitäten“ (ebd.) als ein Desiderat der Theatralitätsforschung bezeichnet.

In diesem Zusammenhang von hegemonialen Denk- und Wahrnehmungsmustern und ihrer inkohärenten, diffusen und ambivalenten (Re-) Artikulation im Medium des Komischen ist der blinde Fleck von Bachtins Theorie des Karnevals zu finden, an der sich El Hissy orientiert. Ein Modell, das die Ambivalenz des Komischen zu einem Wert an sich verklärt, funktioniert uneingeschränkt nur bei einem statischen, geradezu versteinerten ideologischen Machtzentrum, in dem das gesellschaftliche Alltagsbewusstsein weitestgehend von der offiziellen Gesellschaftsordnung abgekoppelt existiert. Inwieweit dieses Zwei-Welten-Schema für die Feudalgesellschaften der Frühen Neuzeit stimmig ist, sei dahingestellt; für moderne und postmoderne Lachkulturen erscheint sein Nutzen jedenfalls arg begrenzt.

Wenn aus diesen Überlegungen mit Blick auf den Theatralitätsdiskurs der Schluss zu ziehen ist, dass sich die mediale Bandbreite von komischen Bezugnahmen auf Migration und Ethnizität nicht auf eine vorbehaltlos subversive Dimension eines ‚anderen Theaters‘ reduzieren lässt, dann legt das hegemonietheoretische Interesse für den *sensu comune* bereits nahe, von welcher Seite dieses unübersichtliche Feld stattdessen zu erschließen sein könnte. Nämlich nicht so sehr von seinen medialen Repräsentationen her, sondern unter dem Gesichtspunkt von alltäglichen bzw. alltagstheatralen Formen des Komischen. Dabei ist zu erwarten, dass diese keineswegs von einem kritischen Kontingenzbewusstsein bestimmt werden, wie es das Bachtin'sche Volkskultur-Konzept nahelegt, sondern dass damit auch Übereinstimmung mit ethnisch oder kulturell codierten Hierarchisierungen signalisiert wird.

Diese Frage soll nun am Beispiel einer Kontroverse um die diskriminierenden Implikationen eines öffentlich ausgestellten Fotos vertieft werden, die sich Anfang des Jahres 2014 rund um das Berliner Stadtteiltheater *Heimathafen Neukölln* entzündete. Kien Nghi Ha, der aktiv in diese Auseinandersetzung involviert war, hat dabei im Nachgang von einem „Lehrstück über Rassismus“⁷⁸ gesprochen. Während dies bei ihm eine eher beiläufige Bemerkung bleibt, stellt die folgende Analyse diesen Vergleich ins Zentrum und zeichnet die hier zutage tretenden politischen Konfliktlinien anhand der Parallelen nach, die sich zwischen diesem Streitfall und Brechts Modell des Lehrstücks ziehen lassen.

Unser Lehrstück beginnt im Januar 2014 mit einer im Torbogen des Eingangsbereichs zum Heimathafen Neukölln aufgehängten Fotografie, die Teil der Fotoausstellung „I Love NK – Neukölln wird in die Welt getragen“ war.

78 Ha: Rassismus im Volkstheater.

Die Fotocollage dient dem Marketingzweck, das Selbstbild des Heimathafens Neukölln als einem modernen, weltoffenen ‚Volkstheater‘ in einem global geprägten Stadtteil zu transportieren und zu verbreiten. Auf einen Aufruf des Theaters hin posieren Menschen in weißen T-Shirts mit dem Aufdruck „I Love NK“, die der Heimathafen auch verkauft, vor zum Teil ikonischen Bildhintergründen unterschiedlicher Länder. Auf besagtem Foto, an dem das Lehrstück einsetzt, ist eine weiße Frau mit blonden kurzen Haaren in einer vermutlich ostasiatischen Parkumgebung mit pagodenartigen Dächern zu sehen. Die Frau lächelt leicht und hat ihre beiden Zeigefinger so an ihre äußeren Augenwinkel angelegt, dass sich ihre Augenlider schräg nach hinten verlängern und deutlich verengen – eine Geste, die unter formalen Gesichtspunkten als ein Paradebeispiel eines grotesken Körpers im Sinne der Bachtin’schen Karnevals- und Volkskultur erscheint.

Suki Osman, eine Besucherin des Heimathafens, erkennt in diesem Andeuten von „Schlitzaugen“ eine chauvinistische Geste und ist daher mit der Ausstellung dieses Fotos durch den Heimathafen überhaupt nicht einverstanden. Sie schreibt am 28. Januar 2014 eine E-Mail an Stephanie Aehnelt, die künstlerische Leiterin des Heimathafens, in der sie die Entfernung des Fotos fordert und auf den Widerspruch zwischen der Selbstbeschreibung des Heimathafens als ‚Volkstheater für alle‘ und der Ausstellung eines solchen Fotos hinweist. Stephanie Aehnelt antwortet ihr am nächsten Tag:

Sehr geehrte Frau Osman,
es tut mir leid, wenn Sie sich durch das Foto persönlich verletzt gefühlt haben. Das ist nicht unsere Absicht und wir werden es demnächst entfernen.
Ja, wir sind Volkstheater. Wenn Sie sich mit unserem Programm auseinandersetzen, was Sie vermutlich getan haben, wenn Sie uns als Spielstätte in Betracht ziehen, werden Sie merken, dass wir das durchaus ernst meinen. Wir legen Wert auf inhaltlichen Idealismus und wollen uns nicht an oberflächlicher political correctness oder Dogmen aufhalten. Wir begegnen allen Kulturen mit Respekt und Humor – einschließlich unserer eigenen. Das ist Volkstheater im besten Sinne. Und das ist Neukölln.
Mit freundlichen Grüßen
Stephanie Aehnelt⁷⁹

79 Zitiert nach einer von Aktivist*innen zusammengetragenen Dokumentation des Mailwechsels und verschiedener Berichte rund um das besagte Foto mit Stand vom 22.02.2014: Dokumentation Heimathafen, S. 1f.

Stephanie Aehnel bekommt in den nächsten Tagen weitere Mails, auch von Personen, die ihre Antwort an Suki Osman offenkundig bereits kennen und das dort verwendete Vokabular äußerst kritisch sehen. So legt Ko Watari, eine Hamburger Rechtsanwältin, Stephanie Aehnel in ihrer Mail aus der Perspektive einer „aus Asien stammenden Mitbürgerin“⁸⁰ dar, dass sie das Foto trifft, weil es in einer Kontinuität mit rassistischen Erfahrungen in Ko Wataris Alltag steht, in dem Menschen mit asiatischem Aussehen aufgrund ihrer Abweichung von einer vorgeblichen deutschen Norm willkürlich herabgesetzt werden. Im zweiten Teil der Mail klopft sie zahlreiche Formulierungen aus Aehnel's Mail vom ‚Respekt vor anderen Kulturen‘ über den ‚inhaltlichen Idealismus‘ bis zur ‚political correctness‘ auf ihren Gehalt ab und kritisiert, dass mit solchen Wendungen das diskriminierende Foto sowie überhaupt rassistisches Verhalten im Alltag verharmlost und gerechtfertigt werde.

Das Foto und das Mail-Verhalten von Stephanie Aehnel ziehen weitere Kreise, auch weil das Foto einige Tage später immer noch hängt. Außerdem wiederholt sich in einer zweiten Mail von Stephanie Aehnel, in der sie zwar von der Entfernung des Fotos berichtet, die von Ko Watari (und anderen) ihr gegenüber bereits beanstandete Rechtfertigungsstrategie: So wird zum wiederholten Mal auf das multikulturell-humorige Programm des Heimathafens hingewiesen und eine Entschuldigung erneut mit einem Konditionalsatz verknüpft, der den rassistischen Charakter der Geste auf subjektive Gefühle verlagert.⁸¹ Zwei Tage später, am 06. Februar 2014, wird die Sache endgültig zu einer öffentlichen Angelegenheit: Ein offener Brief wird initiiert, dem sich insgesamt mehr als 40 rassismuskritische Organisationen und migrantische Interessensgruppen wie „Koriantation“, „Bühnenwacht“ und die „Initiative Schwarzer Menschen in Deutschland“ sowie ca. 50 Einzelpersonen anschließen. In dem Schreiben werden insgesamt 14 Kritikpunkte⁸²

80 Dokumentation Heimathafen, S. 2.

81 „Falls wir mit dem betreffenden Foto Gefühle verletzt haben, tut uns dies leid und wir entschuldigen uns dafür“ (Dokumentation Heimathafen, S. 5).

82 Vgl. Dokumentation Heimathafen, S. 10-14. In den 14 Punkten wurde z. B. gefordert: Aufklärung über das Auswahlverfahren der Ausstellung, über die Vereinbarkeit des Fotos mit der behaupteten interkulturellen Expertise des Heimathafens sowie erkennbare Schritte zur Vermeidung zukünftiger rassistischer Vorfälle, darunter eine Diskussionsveranstaltung mit personeller Beteiligung der deutsch-asiatischen Community.

aufgelistet, insbesondere wird von Stephanie Aehnel und vom Heimathafen eine öffentliche Entschuldigung gefordert.

Eine solche folgt jedoch erst einige Wochen später, am 19.03., nachdem die ganze Sache weitere Wendungen genommen hat: Der Fall wird durch *Die Zeit* überregional bekannt, da er zum Eingangsbeispiel eines Artikels über anti-asiatischen Alltagsrassismus in Deutschland wird⁸³, und es kommt es zu einer spektakulären persönlichen Zuspitzung, als bekannt wird, dass die lächelnde Person auf dem Foto niemand anderes als Stephanie Aehnel selbst ist.⁸⁴

Weil es sich um einen Vorgang außerhalb des Theaterrahmens handelt, gibt es in diesem Fall kein eindeutiges Ende. Man könnte es auf die Antwort-Pressemitteilung des im Rahmen des offenen Briefs mittlerweile gegründeten Aktionsbündnisses „Heimathafen“ vom 20.03. legen, in der die Entschuldigung als konstruktiver Schritt begrüßt wurde, auf eine schon in der Antwort angekündigte Intervention im Foyer des Heimathafens am 22.03., bei der in erster Linie Flyer verteilt wurden, oder auf einen auf die Kontroverse zurückblickenden Artikel von Kien Nghi Ha im Online-Magazin „MIGazin“. Ha, einer der Mitinitiatoren des Protestbriefs, setzt hier ausgehend vom Foto und den Abwiegelungsversuchen Aehnelts zu einer recht umfassenden Kritik des vermeintlich interkulturellen Programms des Heimathafens an, das – wie schon die Antworten Aehnelts – von einem angeblichen Widerspruch zwischen Diskriminierungs- und künstlerischer Freiheit ausgehe und *realiter* lediglich Vorurteile der Mehrheitsgesellschaft bestätige.⁸⁵

Wenn Ha in diesem Artikel beiläufig von einem „Lehrstück über Rassismus“⁸⁶ spricht, erscheint diese Bemerkung nun als ungemein treffend. Denn es gibt hier eine ganze Reihe von Aspekten, die an das epische Theater von Bertolt Brecht und insbesondere an das Modell des Lehrstücks erinnern. Da wäre als erstes die auf dem Foto angedeutete ‚Schlitzaugen‘-Geste, die in der

83 Dapp: Asiaten in Deutschland.

84 Eine Nachfrage der *taz* an den Heimathafen zu diesem Umstand (vgl. Memoria: Entgleiste Gestik) war vermutlich der Auslöser für die Pressemitteilung des Heimathafens am 19.03., welche die Gebärde auf dem Foto schließlich als einen Alltagsrassismus anerkennt und den Mangel an Sensibilität bedauert (vgl. Dokumentation Heimathafen).

85 Ha: Rassismus im Volkstheater.

86 Ebd.

Kontroverse mit einiger Vehemenz als ein a) erklärungsbedürftiges, b) sozial typisches und c) auch anders mögliches Verhalten gekennzeichnet wurde, in dem sich strukturelle gesellschaftliche Konfliktlinien verdichten. Dies entspricht ziemlich genau dem Bedeutungsspektrum, das im epischen Theater mit den Schlagworten *Geste* und *Gestus* eröffnet wird.⁸⁷ Nur haben wir es hier nicht mit einem auf der Bühne herbeigeführten „Verfremdungseffekt“⁸⁸ zu tun, sondern mit einem nachträglichen *Befremden* über eine Gebärde, die im Vorraum des Heimathafens – und somit buchstäblich an der Schwelle von Theater und Alltag – gezeigt wurde. Dieser kleine, aber feine Unterschied ist entscheidend, weil es in der Kontroverse nicht zuletzt darum ging: Die öffentliche Präsentation des Fotos wurde von Suki Osman und den anderen Protestierenden eben nicht als ‚konsequenzvermindert‘ bewertet, sondern als eine effektive Reproduktion eines chauvinistischen Stereotyps und davon ausgehend als eine Zuwiderhandlung gegen das weltoffene und multikulturelle Selbstverständnis des Heimathafens.

Dass dieses Lehrstück gleichsam an der Nahtstelle von Theater und Gesellschaft beheimatet ist, spricht aber nicht gegen, sondern umso mehr für den Vergleich mit dem epischen Theater. Denn auch Bertolt Brecht hat, paradigmatisch in der „Straßenszene“⁸⁹, die relative Distanz zu einem konventionellen Kunstvorgang und die stärkere Rückbindung an theatrales Handeln im gesellschaftlichen Alltag zu zentralen Merkmalen seines Theaters erhoben. Und allemal gilt dies für die sogenannten „Lehrstücke“. In dieser berühmt-berüchtigten, stark vom Agitprop-Theater und der Gebrauchsmusik beeinflussten „Versuchsreihe“⁹⁰ von Theaterstücken, finden die mit Brecht assoziierten gesellschaftlichen Wirkungsansprüche, die pädagogischen Tendenzen seines

87 Vgl. die Begriffsklärung zu Gestik/Geste/Gestus in Brecht: *Neue Technik*, S. 752ff. Auch Walter Benjamins betont in seinen Studien zum epischen Theater die herausragende Stellung der Geste: „Das epische Theater ist gestisch. Die Geste ist sein Material und die zweckmäßige Verwertung dieses Material seine Aufgabe“ (Benjamin: *Versuche über Brecht*, S. 9).

88 „Es handelt sich hierbei [beim Verfremdungseffekt, H. R.], kurz gesagt, um eine Technik, mit der darzustellenden Vorgängen zwischen Menschen der Stempel des auffallenden, des der Erklärung Bedürftigen, nicht Selbstverständlichen, nicht einfach Natürlichen verliehen werden kann. Der Zweck des Effekts ist, dem Zuschauer eine fruchtbare Kritik vom gesellschaftlichen Standpunkt zu ermöglichen“ (Brecht: *Messingkauf*, S. 553).

89 Vgl. Brecht: *Messingkauf*, S. 556-548.

90 Lehmann: *Rücknahme der Maßgabe*, S. 311.

Theaters und seine Kritik an der strukturellen Passivität des Publikums im bürgerlichen Illusionstheater ihre vielleicht stärkste Ausprägung. So sind die Lehrstücke, welche in modellhaft zugespitzter Weise gesellschaftliche Konflikte und Zeitfragen verhandeln, nicht nur für eine Aufführung durch Laien bestimmt, sondern zeichnen sich überdies durch eine Abschaffung des Publikums, d. h. eine Aufhebung der Unterscheidung von Zuschauenden und Handelnden, aus.⁹¹

Neben dem gestischen Grundprinzip und dem verschärften gesellschaftlichen Gehalt lassen sich nun sogar auf dramaturgischer Ebene gewisse Parallelen zwischen dem Verlauf unseres Lehrstücks und der typischen Struktur von Brechts Lehrstücken feststellen: Sie alle variieren das Motiv einer vom Abbruch gefährdeten Reise oder Unternehmung einer Gruppe, wobei die Gefährdung meist an das Verhalten eines einzelnen Mitglieds geknüpft ist. Diese Konstellation spitzt sich in vorhersehbarer Weise auf eine Situation zu, in der eine Entscheidung zwischen der Einzelperson und den Interessen des Kollektivs verlangt wird, was in sehr martialischer Weise auf das Einverständnis in den eigenen Tod hinausläuft. Bis auf den letzten Punkt findet sich dieses stark reduzierte, von sich wiederholenden Abläufen geprägte Handlungsmuster auch in unserem Lehrstück: Nicht nur scheint das Foto ebenfalls eine Reise zu dokumentieren (und zwar vermutlich nach Ostasien – eine bemerkenswerte Koinzidenz mit der in China spielenden *Maßnahme*⁹²); es gibt hier auch ein ähnlich repetitives Kreisen um einen sich zuspitzenden Grundkonflikt, insofern sich der Heimathafen respektive Stephanie Aehnel wiederholt vor die Wahl gestellt sah, wie sie sich zum Anliegen der Protestierenden verhalten sollten und welche ‚Maßnahmen‘ in der Sache zu ergreifen wären.

An dieser Stelle scheint unser Lehrstück indessen über Brechts Lehrstücke (bzw. ihre gängige Interpretation) hinauzuweisen. Denn die Kontroverse drehte sich eben nicht allein um *einen* Konflikt zwischen Individualität und Kollektivität, sondern auch und vor allem um zwei *unterschiedliche*

91 Vgl. Brecht: *Maßnahme*, S. 262. Die seit Reiner Steinwegs einschlägiger Studie zum Thema (Steinweg: *Das Lehrstück*) im Raum stehende Frage, ob es sich beim Lehrstück um eine eigenständige Theaterform handelt, die schroff von den (enger am dramatischen Theater orientierten und insofern weniger radikalen) „Schaustücken“ abzugrenzen sei, oder nicht doch eher um eine „Sonderform“ (Benjamin) des epischen Theaters, wird an dieser Stelle ausgeklammert.

92 Brecht: *Maßnahme*.

Modellierungen dieses Konflikts. So führte Stephanie Aehnel die Beschwerde über das Foto auf ein bloß subjektives Empfinden zurück, während sie sich selbst in ihren Antworten auf eine kollektive Ebene – die auf Humor und Dogmenfreiheit beruhende Programmatik des Heimathafens als einem selbsterklärten „Volkstheater für Alle“ – berief. Aus der Perspektive der Protestierenden wäre die Sache freilich genau andersherum zu beschreiben: Für sie sind es die Person auf dem Foto und der Heimathafen, die durch Ausführung und Ausstellung einer diskriminierenden Geste den sozialen Zusammenhalt untergraben, während sie mit ihren öffentlichen Forderungen nach einer schnellen und transparenten Reaktion sowie mit ihrem eigenen, kollektiven Handeln auf dessen solidarische Neubegründung zielen.

In dem bereits angesprochenen Artikel von Kien Nghi Ha, in dem sich die inspirierende Bemerkung vom „Lehrstück über Rassismus“ findet, stößt man auf eine ganz ähnliche Beobachtung. Im letzten Abschnitt, in dem Ha seine Kritik am Heimathafen von der Kontroverse um das Foto auf die dortige Theaterpraxis ausweitet, äußert er den Verdacht, der Großteil des Repertoires sei zurückzuführen auf

eine mehrheitsdeutsche Deutung von postmigrantischem Theater [...]: Anstatt in erster Linie dominante Sehgewohnheiten zu brechen und minoritäre Perspektiven zu fördern, hat der Heimathafen es sich wiederholt zur Aufgabe gemacht, die vorurteilsbelasteten Bilder der Mehrheitsgesellschaft zu bedienen.⁹³

In diesem ‚Lehrstück über Rassismus‘ verdichten sich Ha zufolge zwei konkurrierende Auffassungen über die Funktion von Theater in den politischen Auseinandersetzungen einer von Migration geprägten Gesellschaft. Schlagworte wie ‚dominante Sehgewohnheiten‘, ‚Mehrheitsgesellschaft‘ und ‚minoritäre Perspektiven‘ verweisen dabei auf ein hegemonietheoretisches Verständnis dieser Konstellation. Die Institution des Theaters wird damit als eine Kampfzone in einem Ringen um kulturelle Hegemonie aufgefasst, in der sich zwei feindliche ‚Lager‘ gegenüberstehen: während das eine an die in der deutschen Gesellschaft vorherrschenden Klischees, Narrative und Diskurse über Migration und Ethnizität anknüpft und sie bestärkt, arbeitet das andere an alternativen, an gegenhegemonialen Formen der Artikulation.

93 Ha: Rassismus im Volkstheater.

Has Argumentation, die den Vorfall am Heimathafen an eine übergeordnete antagonistische Konfliktlage in Theater und Gesellschaft zurückbindet, ist nicht zuletzt deshalb plausibel, weil sich ähnliche Proteste gegen die Verwendung von rassistisch aufgeladenen Wörtern, Zeichen und Verhaltensweisen in den letzten Jahren signifikant häufen. Eine wichtige Rolle spielt dabei eine strategische Perspektivverschiebung in antirassistischen und identitätspolitischen Kämpfen, wie sie der sogenannte *Critical Whiteness*-Ansatz einfordert: Um Rassismus nicht bloß als etwas zu behandeln, das nur die rassistisch Diskriminierten und Stigmatisierten betreffe, werden hier auch dezidiert die zuvor unmarkierte *weiße* Norm und also die Profiteure von rassistischen Unrechtsverhältnissen adressiert.⁹⁴ Im Zuge dieser Auseinandersetzung mit weißen Privilegien – eine Kritik, die idealerweise mit der performativen Selbstermächtigung zuvor marginalisierter Positionen in eins fällt – richtet sich der Fokus vermehrt auf unbedarfte Umgänge mit Markern von ethnischer und kultureller Zugehörigkeit, die ihre historische Verstrickung mit spezifischen Formen von Unterdrückung und Widerstand ausklammerten.⁹⁵

94 Ha ist Mitherausgeber des Sammelbandes *re-visionen* (Ha/Lauré al-Samarai/Mysorekar: *Re/visionen*), der diese Perspektivumkehr auf exemplarische Weise einfordert und vollzieht. Um das Für und Wider des Critical-Whiteness-Ansatzes gibt es eine kontrovers geführte Diskussion, inwiefern es nicht problematisch ist, dass aus *CW*-Perspektive so großer Wert darauf gelegt wird, ob eine Person *weiß* oder Schwarz bzw. als PoC positioniert ist, respektive gelesen wird. Denn obwohl damit dezidiert keine essentialistisch-biologischen Kategorien, sondern diskursive Konstrukte, d. h. Fremd- und Selbstbezeichnungen, bezeichnet werden sollen, führe diese Einteilung, so die Kritik daran, einerseits zu einer Verfestigung von binären Grenzziehungen, die es gerade zu dekonstruieren und zu überwinden gelte, andererseits gerade damit die Möglichkeit eines gemeinsamen solidarischen Handelns aus dem Blick. Für einen Einblick in diese Debatte vgl. das Sonderheft *Analyse & Kritik: Critical Whiteness* sowie den Sammelband Berendsen, Cheema und Mendel: *Triggerwarnung*.

95 Neben der Beanstandung von bestimmten Ausdrücken, Gesten oder Bildsujets, die – wie die ‚Schlitzaugen‘-Geste – aufgrund ihrer Geschichte oder ihrer inneren Logik als rassistisch identifiziert werden können, geht es in diesen Protesten oft um den Vorwurf der kulturellen Aneignung: Sich aus einer privilegierten Position z. B. mit Insignien der afroamerikanischen Kultur zu schmücken, sich indigener Ausdrucksformen zu bedienen oder Dreadlocks zu tragen wird dabei als eine illegitime Vereinnahmung kritisiert, mit der sich die so Handelnden

Die besagte Kontroverse am Heimathafen ist weder der erste noch der letzte Fall, bei dem eine Theaterinstitution unfreiwillig zum Schauplatz dieser Debatten um Deutungshoheit, strukturellen Rassismus und die epistemische Gewalt rassistischer Zeichen wurde. Die wohl größte Aufmerksamkeit erzeugte in diesem Zusammenhang die sogenannte *Blackface*-Debatte der Jahre 2012ff. Den Ausgangspunkt bildeten hier Proteste gegen die Darstellung einer afroamerikanischen Figur durch den schwarz geschminkten weißen Schauspieler Joachim Bliese in der Inszenierung *Ich bin nicht Rappaport* am Berliner Schlossparktheater. Auf die von der eigens gegründeten Initiative *Bühnenwatch*⁹⁶ geübte Kritik an dieser Praxis verteidigte sich das Schlossparktheater – wie der Heimathafen ein Theater, das ansonsten meist unter dem Radar einer breiteren (Theater-)Öffentlichkeit bleibt – mit der Behauptung, es gäbe in Deutschland nicht ausreichend schwarze Schauspieler*innen, die solch eine Rolle spielen könnten. Im weiteren Verlauf weitete sich die Debatte, die in der Folge durch die Verwendung von *Blackface* in einer Inszenierung⁹⁷ am Deutschen Theater und weiteren Aufführungen mehrmals neu entflammte, zunehmend auf die damit ungewollt eingestandene systematische Marginalisierung und Ausgrenzung von *People*

kommerziellen oder symbolischen Profit verschaffen würden (vgl. auch Krieg: Alles nur geklaut).

- 96 „Bühnenwatch ist eine Plattform, die sich zum Ziel gesetzt hat, rassistische Praktiken an deutschen Bühnen zu beenden. Die Gruppe ist aus den Auseinandersetzungen um die rassistische *Blackface*-Inszenierung und anschließende Debatte am Berliner Schlossparktheater hervorgegangen. Es ist unser Anliegen, sowohl rassistische Darstellungen wie *Blackface* als auch rassistische Diskriminierung von Schauspieler_innen of Color in Zukunft zu verhindern“ (Bühnenwatch: Über uns).
- 97 Dabei handelte es sich um Dea Lohers *Unschuld* in der Regie von Michel Thalheimer. Nach dem demonstrativen Verlassen einer Aufführung durch einige Aktivist*innen von Bühnenwatch und einem anschließenden Gespräch zwischen diesen und der Theaterseite wurde hier die zuvor in der Aufführung verwendete schwarze Schminke durch weiße ersetzt. Dies freilich scheint lediglich die Oberfläche des Problems zu berühren, „stellt das Umschminken von Schwarz auf Weiß doch lediglich einen semiotischen Umweg dar: Die weiße Farbe übernimmt in diesem Fall stellvertretend die Funktion der schwarzen Farbe, die das Schwarzsein der afrikanischen Migranten repräsentieren soll. Die dichotomische Markierungspraxis wird beibehalten, die Farbsymbolik wenig subtil verwirrt“ (Kalu: Dein *Blackface* ist so langweilig).

of Color im deutschen Theaterbetrieb aus. Als ebenso fadenscheinig kritisiert wurden die Versuche, die Proteste mit den Argumenten zu entkräften, dass die intrinsische Verbindung des *Blackface* mit der rassistischen Tradition der *Minstrelsy*-Shows, an welche die Kritiker*innen erinnerten, für den deutschen Kontext gar nicht greife und außerdem einen Eingriff in die künstlerische Freiheit bedeute.⁹⁸

Nicht nur thematisch, sondern auch von der Verlaufsdynamik her ähneln sich die *Blackface*-Debatte und die Proteste gegen den Heimathafen sehr. Dies gilt insbesondere für den Umstand, dass Argumente, die dazu gedacht waren, die Protestierenden zu beschwichtigen, ungewollt zu einer Ausweitung und Verschärfung der Fronten führten, weil sie als Ausflüchte einer hegemonialen *weißen* Position gedeutet wurden, die ihren rassistischen Konsens zu verteidigen sucht. Entsprechend verlagerte sich die Kritik an der Ausstellung des Fotos immer mehr auf die Antwortstrategie von Stephanie Aehnelt, die Geste als Ausdruck von Toleranz, Humor und Vielfalt verkaufen zu wollen. Im Artikel von Kien Nghi Ha wird diese Zuspitzung noch weiter vorangetrieben, indem dieses Verhalten als symptomatisch für die Institution des Heimathafens gelesen und mit zwei konfligierenden Grundformen postmigrantischen Theaters in Verbindung gebracht wird.⁹⁹

Wenn wir aber auf die obige Beobachtung zurückkommen, der zufolge in unserem Lehrstück nicht nur *ein* Konflikt ausgetragen, sondern auch um *zwei unterschiedliche Modellierungen* dieses Konflikts gestritten wird, ist zu betonen, dass sich diese beiden Lager nicht symmetrisch zueinander verhalten. Denn das minoritäre Verständnis von postmigrantischem Theater wird

98 Zur Kritik an dieser Argumentationsweise, auf die etwa Ulrich Khoun, der Intendant des DT, offensiv zurückgriff, siehe Lemmlé: Normalität rassistischer Darstellung; Zur Blackfacing-Debatte vgl. auch Voss: Reflexion von ethnischer Identität, S. 85-115; zur Diskussion der in ihr aufgeworfenen institutionellen und ästhetischen Fragen vgl. Gorke/Roth/Warstat: Diversität und Kollektivität sowie Gerstner, Frederike: Inszenierte Inbesitznahme, S. 271-275.

99 Die sukzessive Verschiebung auf größere Zusammenhänge, die in solchen Debatten zu beobachten ist, scheint die ‚theatrale Urszene‘ von Ernesto Laclaus Diskurstheorie zu bestätigen: Das Unvermögen und die mangelnde Bereitschaft, auf eine auf den ersten Blick unscheinbare Forderung einzugehen, vermag zur Bildung einer ‚Äquivalenzkette‘ zu führen, in der das ursprüngliche Anliegen mit immer mehr Bedeutung angereichert wird, die mit hegemonialen Diskursen unvereinbar ist und diese destabilisiert. Siehe hierzu Warstat: Soziale Theatralität, S. 162-165.

von Ha nicht nur als Gegenstück, sondern auch als eine immanente, als eine von den Rändern her artikulierte Kritik an einer *Dominanzkultur* beschrieben, zu der auch der Heimathafen gehöre.¹⁰⁰

Der Hinweis auf diesen Unterschied ist deshalb so wichtig, weil es unmittelbar relevant für die Frage nach dem politischen Sinn und Zweck unseres Lehrstücks ist. Würde man die Kontroverse als eine binäre Auseinandersetzung zwischen zwei strukturgleichen Parteien bewerten, käme man hier wohl zu dem Ergebnis, dass dieses Lehrstück dem minoritären Lager einen vorübergehenden Geländegewinn verschafft hat: Angesichts des wachsenden öffentlichen Drucks zeigte die Leitung des Heimathafens schlussendlich doch noch so etwas wie Einsicht und kam den Forderungen nach. Doch welchen Mehrwert hat dieses Verhalten, wenn es sich einzig und allein dem Aufwand der Protestierenden verdankt? Eine Garantie, dass die Entscheidung beim nächsten Mal, bei womöglich veränderten Kräfteverhältnissen, nicht anders ausfällt, gibt es offensichtlich nicht.

Diese Frage stellt auch in der Diskussion über Brechts Lehrstücke traditionell einen sensiblen Punkt dar. So geht Christoph Menke, stellvertretend für viele andere, in Bezug auf die *Maßnahme* davon aus, dass die Einwilligung des jungen Genossen in seine eigene Tötung auch das von Brecht verfolgte Lehrziel verkörpere: „Das Ja des jungen Genossen soll für die bruch- und restlose Übersetzbarkeit des im Spiel Gelernten in die praktische Perspektive des Handelns eintreten.“¹⁰¹ Doch laut Menke offenbart sich in dieser

100 „Den Begriff ‚Dominanzkultur‘ hatte im deutschsprachigen Raum Anfang der 1990er Jahre die (mittlerweile verstorbene) Berliner Sozialwissenschaftlerin Birgit Rommelsbacher geprägt. Damit wollte sie darauf aufmerksam machen, dass der damals in Deutschland grassierende Rassismus nicht nur das Problem kleiner Neonazi-Gruppen oder der deutschen Vergangenheit sei. [...] Mit Angehörigen der Dominanzkultur sind also all jene gemeint, die aufgrund der ethnischen Zuschreibung *weiß* von gesellschaftlichen Verhältnissen profitieren. Weiße müssen nicht damit rechnen, wegen ihrer Hautfarbe auf dem Arbeitsmarkt benachteiligt werden; sie müssen nicht überdurchschnittlich viel verdienen um in bestimmten Stadtteilen wohnen zu können und sie müssen nicht mit ungleich höherer Wahrscheinlichkeit damit rechnen, Polizeigewalt ausgesetzt zu sein“ (Sussemichel/Kastner: Identitätspolitik, S. 90). Und, so ließe sich hinzufügen, sie müssen auch nicht damit rechnen, dass sie im Eingangsbereich eines Neuköllner Theaters einem Foto begegnen, auf dem ihre Augenform nachgeäfft wird.

101 Menke: Gegenwart der Tragödie, S. 147.

vermeintlichen Auflösung des Konflikts eine unauflösbare Aporie des pädagogischen Wirkungsanspruchs, den Brecht verfolge. Denn die stückimmanent festgelegte Zustimmung resultiere nicht aus einem offenen Prozess des Lehrens und Lernens, sondern aus der festgelegten Einsicht, dass diese Entscheidung notwendig ist.¹⁰²

Während Menkes Deutung der *Maßnahme* ein Scheitern des Lehrstück-Ansatzes nahelegt¹⁰³, lassen andere Interpretationsansätze daran zweifeln, ob das Stück in einer nachträglichen Rechtfertigung der Entscheidung, den jungen Genossen zu töten, aufgeht. So weist etwa Hans-Thies Lehmann darauf hin, dass der Gegensatz zwischen dem Verhalten des jungen Genossen und der kalten Vernunft seiner Begleiter allegorisch überzeichnet ist: „Gerade weil die Ratio *zu sehr* im Recht, der junge Genosse *zu offenkundig* im Unrecht ist, kann das Stück nicht als These gelesen werden. Die These der Disziplin, die man bis heute in ihm liest, bleibt im Zwielficht.“¹⁰⁴ Lehmann zufolge geht es in den modellhaften Konfliktsituationen, auf die sich die *Maßnahme* sowie die anderen Lehrstücke Brechts zuspitzen, nicht so sehr darum, die richtige Entscheidungsfindung durchzuspielen. Es gehe vielmehr auch um eine „Suspension des Maßes“¹⁰⁵ selbst – um das, was nicht im Entweder/Oder von richtig und falsch, von Regel und Ausnahme, von Recht und Unrecht aufgeht.¹⁰⁶

102 „Im Ja-Sagen des jungen Genossen kommt keine Haltung des Selbermachens und -deutens zum Ausdruck, wie es nach der Lehrstückkonzeption die Schauspieler vormachen und ihnen im Handeln nachgemacht werden soll. Der junge Genosse sagt sein Ja zu seiner Tötung nicht, weil er, vielleicht gar im Theater, die Lebenskunst eines experimentell gebrochenen Situations- und Selbstverhältnisses gewonnen hätte, sondern weil ihm mit evidenter Bestimmtheit vor Augen steht, was er zu tun hat“ (ebd.).

103 Ebd., S. 146.

104 Lehmann: Rücknahme der Maßgabe, S. 310.

105 Ebd.

106 In diesem scheinbar unveränderlichen ‚Maß‘, auf dessen Überschreitung die Brecht’schen Lehrstücke zielen, steht mit Nikolaus Müller-Schöll eine Auseinandersetzung mit der politischen Ontologie von Carl Schmitt zu vermuten: „In den [Lehr-]Stücken zeigt sich dies in teils unauffälligen, teils allzu auffälligen Spuren [...] ‚Ausnahme‘, ‚Maßnahme‘, ‚Entscheidung‘ und ‚Niemandland‘, von Schmitt geprägte Begriffe des Staatsrechts, gehören zum wiederkehrenden Vokabular der Lehrstücke, eine juristische, genauer: verordnende Schreibweise bestimmt ihren Stil, die Begründung des Politischen in der Dichotomie von

Dies ist eine Perspektive auf das Brecht'sche Lehrstück, die mit der These korrespondiert, dass die Kontroverse über das Foto nicht im offenen Gegenüber zweier Lager aufgeht, sondern von verborgenen Asymmetrien durchzogen ist: Während das eine lediglich einen Dissens in der jeweiligen Beurteilung des Fotos beschreibt, zielt das zweite auf einen kategorialen Bruch mit dem hegemonialen Selbstverständnis, das sich in der ‚Schlitzaugen‘-Geste von Stephanie Aehnelt zeigt bzw. *nicht* zeigt; kommt doch die Geste als ein Verweis auf eine deviante Augenform daher, der das unterscheidende Gegenüber – das Maß der Unterscheidung – im Verborgenen belässt. Die Protestierenden weigerten sich vor allen Dingen, dieses der Geste zugrunde liegende Verhältnis von Norm und Abweichung, von Eigenem und Fremdem zu akzeptieren und pochten auf seine Veränderbarkeit. Angesichts dessen wäre sowohl die Maßnahme, das Foto abzuhängen, als auch die erfolgreich eingeforderte Entschuldigung verkürzt dargestellt, erklärte man beides zu einem Etappensieg in einem schwelenden Stellungskrieg. Man kann es vielmehr als eine Situation anerkennen, in der eine bis zur Unkenntlichkeit gefestigte Position wieder Teil einer politischen Auseinandersetzung wird und nicht mehr das Privileg alleiniger Deutungshoheit besitzt.

Dass indessen die Desartikulation einer hegemonialen Logik keineswegs reibungslos vonstatten geht, lässt sich abschließend an einer Passage aus einem Buch mit dem vielsagenden Titel *Die andere Gesellschaft*¹⁰⁷ verdeutlichen, die man als den farcenhafte Epilog dieses Lehrstücks verstehen kann. Der Autor Heinz Buschkowsky, ehemaliger Neuköllner Bezirksbürgermeister (SPD), reüssiert seit einem medialen Hype um die Berliner Rütli-Schule¹⁰⁸ in der Rolle eines besorgten Lokalpolitikers, der harte Maßnahmen gegen migrantische ‚Parallelgesellschaften‘ fordert. In seinem Buch erwähnt er den Vorfall rund um das Foto einmal beiläufig als ein Beispiel für die vielen abstrusen Auswüchse, die das Streben nach religiöser und kultureller Toleranz und der Widerstand gegen ‚angebliche‘ Rassismen der Alltagskultur mittlerweile annehmen würde.¹⁰⁹ In seiner tendenziösen Beschreibung bündelt

Freund und Feind steht in ihnen auf dem Prüfstand“ (Müller-Schöll: Wichtig zu lernen, S. 508).

107 Buschkowsky: Neukölln ist überall.

108 Zur medialen Darstellung der Rütli-Schule vgl. Wellgraf: Hauptschüler, S. 167-187.

109 Vgl. Buschkowsky: Neukölln ist überall, S. 215-220. Seine anderen ‚Belege‘ an dieser Stelle sind beispielsweise die Kritik an der Verwendung des N-Wortes

Buschkowsky dabei *volens volens* noch einmal alle kritischen Punkte des Vorfalls: So bezeichnet er die Gebärde als eine objektive Nachahmung der „häufig bei Asiaten anzutreffenden niedrigen Augenlider“¹¹⁰, während ihm ein problematischer Gehalt des Fotos offenkundig als ein subjektives Phantasma erscheint. Und dass nicht zuletzt der Umgang des Heimathafens bzw. Stephanie Aehnelts mit den ersten Beschwerden kritisiert wurde, verdreht er zu der Behauptung, dass die „jungen Frauen“¹¹¹ – man beachte den paternalistischen Unterton – besonders lange „Opfer rassistischer Beleidigungen [sic!] und eines Shitstorms“ wurden¹¹².

Spätestens an dieser Stelle macht sich an der Kontroverse um das Foto ein antagonistischer Bruch bemerkbar, der sich nicht ohne weiteres befrieden lässt, sondern etwas radikal Unversöhnliches an sich hat. Denn während Stephanie Aehnelts zumindest von Beginn an die verletzend Wirkung bedauerte – aber eben nicht bereit war, das Gefühl der Verletzung als Konsequenz *ihrer* Geste (bzw. diese als deren Ursache) anzuerkennen –, besteht Buschkowskys Beitrag zu einer Debatte über Alltagsrassismus paradoxerweise in der kategorischen Weigerung, an einer solchen überhaupt teilzunehmen: Nicht ansatzweise setzt er sich mit den Argumenten der Protestierenden auseinander; und von Verständnis oder Empathie für deren Anliegen fehlt jede Spur. Stattdessen kommt es zur einer Täter-Opfer-Umkehr: Die Geschädigten, das sind für Buschkowsky die ‚jungen Frauen‘ vom Heimathafen, während die Protestierenden bei ihm nur als Aggressoren und Störenfriede vorkommen.

Was hier geschieht, erscheint als ein Paradebeispiel für eine hegemoniale Re-Artikulation, die nicht vom Privileg der Deutungshoheit lassen mag: Buschkowsky reklamiert diese für sich, indem er den ganzen Fall kurzerhand

im Zusammenhang mit einer Süßspeise, Vorfälle rund um den Sportunterricht mit islamischen Schülerinnen, die niederländische Debatte um den geblackfachten ‚Swartje Piet‘ und die Proteste gegen eine Süßigkeitenpackung der Firma Haribo in Skandinavien aufgrund ihrer Reproduktion kultureller Stereotype.

110 Buschkowsky: Neukölln ist überall, S. 217f.

111 Ebd., S. 218.

112 Ebd. Angesichts von Buschkowskys Unvermögen, den in Bezug auf das Foto erhobenen Vorwurf *des* Rassismus in eine adäquate sprachliche Form zu kleiden, lässt sich Bastian Sicks zum geflügelten Wort mutierter Buchtitel „Der Dativ ist dem Genetiv sein Tod“ an dieser Stelle um ein weiteres sprachkritisches Bonmot ergänzen. Für Buschkowsky gilt hier: Das Adjektiv ist ein tödlicher Genetiv.

auf den Kopf stellt und das Lehrstück über Rassismus zu einem Lehrstück über ein ganz anderes Machtverhältnis ummünzt. Denn eine weiße Dominanzkultur existiert für Buschkowsky nicht; wenn jemand die kulturelle Hegemonie innehat, dann sind das für ihn wohl „Kulturrelativismus“¹¹³ und „Political Correctness“¹¹⁴, deren Anhänger heutzutage bei jeder Gelegenheit die „Rassismuskeule“¹¹⁵ schwingen und lauter Sprach- und Denkverbote verhängen würden. Sich derart in der unterlegenen Position wädhend, argumentiert Buschkowsky aus einer Haltung heraus, die charakteristisch für die Rhetorik des autoritären Rechtspopulismus¹¹⁶ ist: Er mimt das authentische Sprachrohr des ‚gesunden Menschenverstandes‘, des *common sense*, aus dessen Perspektive die ganze Aufregung um das Foto vollkommen übertrieben und heillos moralisch überfrachtet ist, will heißen: gar keine sachliche Debatte wert ist.¹¹⁷

Obwohl Buschkowsky sich damit maximal uneinsichtig gibt, bedeutet die Tatsache, dass er für sich nichts aus der Debatte gelernt hat, freilich nicht, dass das Lehrstück seinen Zweck verfehlt hätte. Zunächst einmal bestätigt sich in diesem farcenhafte Nachspiel, was sich bereits in der Analyse angedeutet hat: dass es sich nicht nur um einen Konflikt handelt, sondern auch um einen Streit um die Bedingungen der Möglichkeit dieses Streits. Denn das Lager der Protestierenden und die Haltung von Buschkowsky unterscheiden sich nicht allein in ihrer Beurteilung des Fotos; es handelt sich um zwei derart unvereinbare Positionen, dass zwischen ihren ‚Äquivalenzketten‘ keine Verständigungsgrundlage, kein gemeinsames Fundament zu bestehen scheint. Was die Kontroverse als ein Lehrstück *par excellence* erscheinen lässt, ist der dialektische Umstand, dass eine lustig gemeinte Geste zu einem Kristallisationspunkt von Konfliktlinien und gesellschaftlichen Widersprüchen zu werden vermag, die sich in ihr verdichten und über sie hinausweisen.¹¹⁸

113 Buschkowsky: Neukölln ist überall, S. 194.

114 Ebd.

115 Ebd.

116 Diese Kompatibilität ist am rechten Rand nicht unbemerkt geblieben: Es gibt Befragungen, die zeigen, dass Buschkowskys Klagen über die Neuköllner Zustände ebenso wie die Bücher seines Parteifreundes Thilo Sarrazin „zum festen Bildungsinventar vieler Pegida-Anhänger zählen“ (Geiges/Marg/Walter: Pegida, S. 182).

117 Zur populistischen Aneignung des bürgerlichen Common-Sense-Diskurses vgl. Richter: Populismus und Menschenverstand.

118 Insofern passiert in diesem Lehrstück ziemlich genau das, was Walter Benjamin als die Funktion der Geste im epischen Theater beschrieben hat: „Die

Neben einer Verdeutlichung dieses postfundamentalistischen oder quasi-transzendentalen Moments legt der Auftritt des „Neinsagers“ Buschkowsky ferner nahe, dass der Schlüssel zu der Kontroverse, zu ihrer politischen Brisanz, im Paradigma des Komischen aufzusuchen ist. Denn was zwischen den beiden Konfliktparteien steht, ist kein ontologisch unergründlicher Abgrund, sondern ein historischer Tiefenraum: Ohne dass er es wüsste, bewegt sich Buschkowsky mit seiner *common-sense*-Rhetorik, die sich über Sprech- und Denkverbote echauffiert und die Rassismuskorrekturen als aggressive Beleidigungen verunglimpft, hier auf einem Terrain, das ihm von der heiteren Aufklärung und ihrem ‚Anwalt‘ Shaftesbury bereitet wurde. Und auch bei Stephanie Aehnel, die sich in ihren Mails auf das Ideal eines undogmatischen, respektvollen und humorvollen Miteinanders berief, gibt es einen indirekten Bezug zum Komikverständnis der Aufklärung. Mit Blick auf anderweitige Diskussionen um rassistischen Zeichengebrauch lässt sich Ähnliches feststellen: Wer auf die verletzenden und herabsetzenden Wirkungen des *Blackface* oder von rassistisch konnotierten Wörtern aufmerksam macht, der, so der in zahllosen Variationen erhobene Vorwurf, misstraut dem kollektiven Reflexionsvermögen, sei gegen demokratische Selbstverständigung und wolle die Freiheit von Satire und Kunst einschränken.

Wenn man es sarkastisch ausdrücken will, dann erübrigt sich durch diese Gegenerzählung wenigstens die Sorge, dass ein Lehrstück über Rassismus zwangsläufig mit erfolgreicher moralischer Indoktrinierung aller Beteiligten endet.¹¹⁹ Vielmehr drängt sich der Eindruck eines Teufelskreises auf: Der Anreiz, den ‚Tugendwächtern‘ der *political correctness* eins auszuwischen,

Geste demonstriert die soziale Bedeutung und Anwendbarkeit der Dialektik. Sie macht die Probe auf die Zustände der Menschen. Die Schwierigkeiten die sich dem Spielleiter bei einer Einstudierung ergeben, sind ohne konkreten Einblick in den Körper der Gesellschaft nicht zu lösen“ (Benjamin: Versuche über Brecht, S. 19).

- 119 Diese Vorwürfe sind ein weiterer Punkt, der an das Brecht'sche Theater erinnert: „Auch gegen das epische Theater wandten sich viele mit der Behauptung es, es sei zu moralisch. Dabei traten beim epischen Theater moralische Erörterungen erst an zweiter Stelle auf. [...] der Zweck unserer Untersuchungen war es nicht lediglich, moralische Bedenken gegen gewisse Zustände zu erregen [...], Zweck unserer Untersuchungen war es, Mittel ausfindig zu machen, welche die betreffenden schwer ertragbar Zustände beseitigen konnten. Wir sprachen nämlich nicht im Namen der Moral, sondern im Namen der Geschädigten“ (Brecht: Nichtaristotelische Dramatik, S. 271).

legitimiert bereits einen erneuten Gebrauch von Zeichen, die dann wieder als diskriminierend kritisiert werden, usw. usf. Der Versuch, dieses affektive Kontinuum besser zu verstehen, steht im Zentrum des folgenden Exkurses.

Angst und Empörung: Exkurs zur affektiven Ökonomie rassistischer Komik

Die Kontroverse um das im Eingangsbereich des Neuköllner Heimathafens angebrachte Foto erscheint nach der bisherigen Analyse exemplarisch für die Entstehung, Zuspitzung und Ausweitung eines antagonistischen Konflikts: Am Anfang steht die Beschwerde über eine Geste, die von den Protestierenden als diskriminierend und als unvereinbar mit dem Selbstbild des Heimathafens kritisiert wurde. Diese Position sieht sich – zunächst in den Antwortmails von Stephanie Aehnelt, später in den Äußerungen von Buschkowsky – mit einem Standpunkt konfrontiert, der dieses verletzende Potential abstreitet und den Protest sogar als ein undemokratisches Zensurbegehren zurückweist. Ab diesem Moment bietet es sich auch an, von einem postfundamentalistischen Konflikt zu sprechen, insofern der Ort der Macht¹²⁰ hier leer bleibt: Die Äquivalenzketten, die sich im Verlauf der Auseinandersetzung formieren, wollen beide als eine *gegenhegemoniale* Artikulation verstanden werden, die sich jeweils aus der Ablehnung ihres Konterparts konstituiert – das Einzige, was sie verbindet, ist das negative Selbstverständnis, das sie voneinander trennt.

Der hegemonietheoretische Zweig des Postfundamentalismus legt an dieser Stelle nahe, dass ein Abgrund, wie er sich hier auftut, nicht überwunden werden kann – nur im Streit selbst. Es gelte sich darauf einzustellen, „dass es immer neue Hegemonien, neue Identitäten und damit jeweils unbekannte Antagonismen und keine Versöhnung geben wird.“¹²¹ Anstatt auf die Errichtung einer „ganz mit sich versöhnte[n] und harmonische[n] Gesellschaft“¹²²

120 Zum Topos des „leeren Ort der Macht“ (der für den verwaisten Thron des geköpften Königs einsteht) als Erkennungszeichen moderner Demokratien vgl. Lefort: Die Frage der Demokratie, sowie Marchart: Die politische Differenz, S. 132ff.

121 Demirović: Scheitern der Agonistik, S. 193.

122 Mouffe: Agonistik, S. 11.

zu hoffen, bestehe die Aufgabe darin, sich am radikal kontingenten Ringen politischer Kräfte zu beteiligen. Doch diese Forderung nach „*Entscheidungen*“ unter der Prämisse ontologischer *Unentscheidbarkeit*¹²³ bewirkt das Gegenteil von dem, was sie angeblich bezweckt. Anstatt eine Deziision zu erzwingen, bietet eine ontologische Perspektive für den vorliegenden Fall keinerlei Handreichung, für welches Lager man sich in diesem hegemonialen Stellungskrieg denn entscheiden sollte. Sie verführt im Gegenteil dazu, die strukturellen Gemeinsamkeiten zwischen den Konfliktparteien zu betonen: dass beide Seiten mit der weißen Dominanzkultur bzw. der *political correctness* ein Feindbild aufrufen, dessen gemeinsame Ablehnung die internen Bindungskräfte zu stärken scheint; dass beide die „Schlitzaugen“-Geste mit immer mehr Bedeutung aufladen und mit anderen Diskurselementen verknüpfen – für die einen verdichtet sich darin das chauvinistische Alltagsbewusstsein der Mehrheitsgesellschaft und der institutionelle Rassismus der deutschen Theaterlandschaft, während es für die anderen als Beispiel für einen humorvollen und aufgeklärten Umgang mit ethnischer Differenz herhalten soll.

Das Problem eines derartigen Vorgehens liegt auf der Hand: Für eine Theorie des Politischen, die auf diese Weise die Dynamik von Ein- und Ausschluss oder die semantische Verdichtungslogik miteinander vergleicht, erscheinen die beiden Lager ähnlicher als diesen in ihrem eigenen Selbstverständnis lieb sein kann. Der Versuch einer metapolitischen Betrachtung des Konflikts entpuppt sich damit als ein regelrecht *unpolitisches* Vorgehen. Denn anstatt die Unterschiede zwischen dem Konfliktparteien sichtbar zu machen – und in diesem Sinne mit den Mitteln der politischen Theorie zur Entscheidungsfindung beizutragen –, verleitet der postfundamentalistische Standpunkt hier zu Indifferenz gegenüber den Argumenten und Motiven, die die Akteure aufrufen und antreiben.¹²⁴

Vor diesem Hintergrund geht es im folgenden Abschnitt darum, ein alternatives theoretisches Verständnis des affektiven Potentials der ‚Schlitz-

123 Marchart: Die politische Differenz, S. 21.

124 „Die Theorie des Politischen bleibt auf eigentümliche Weise rein und unberührt von all den Verlusten an materiellen Gütern, an Zeit, Unterwerfungen, Kränkungen, Verletzungen, Zerstörungen, Opfern, Bemühungen, Lebensschicksalen, den Eitelkeiten, der Korruption, den Bereicherungen, der Freude, dem Vergnügen und der Lust am gemeinsamen Handeln, am Erfolg“ (Demirović: Scheitern der Agonistik, S. 201).

augen‘-Geste zu erarbeiten, die am Anfang der Kontroverse steht. Denn zu beschreiben, wie sich die Vorbehalte gegen diese Geste sukzessive in einen hegemonialen Konflikt transformieren, ist das eine; doch die Frage, *warum* das Foto derart unterschiedliche Reaktionen auslöst, steht auf einem anderen Blatt. Zwar betont die postfundamentalistische Hegemonietheorie an verschiedenen Stellen, dass Affekten und Leidenschaften eine entscheidende Rolle in politischen Auseinandersetzungen zukommt.¹²⁵ Jedoch hieße das, das ‚Schlitzaugen‘-Motiv als einen „leeren Signifikanten“¹²⁶ zu behandeln, dessen affektive Dimension vor allem eine im Sprechen darüber erzeugte Phantasmagorie sei: Gerade weil die Geste *an sich* keine Bedeutung besitzt, so das Argument, kann sie zum Schauplatz von konkurrierenden Einschreibungsversuchen werden.

Dieses Affektverständnis, das weitgehend von der materiellen Ebene abstrahiert, bringt im vorliegenden Fall jedoch mehrere Ungereimtheiten mit sich. Zunächst einmal ist die ‚Schlitzaugen‘-Geste keineswegs ein leerer Signifikant, der für beliebig viele Einschreibungen offen ist. Vielmehr ist in dem Konflikt um das Foto eine semantische Konstante erkennbar: die performative Assoziation der abgebildeten Geste mit einem bestimmten ethnischen Kollektiv. So herrscht auf beiden Seiten des Streits Einverständnis darüber, dass die von Aehnelt angedeuteten ‚Schlitzaugen‘ für asiatische Menschen eintreten. Der antagonistische Bruch entsteht erst dort, wo diese Verknüpfung nicht wie intendiert als unproblematisch, sondern als verletzend und diskriminierend erlebt wird. Und er vertieft sich, wo Stephanie Aehnelt die Beschwerden, die den Heimathafen erreichen, auf ein subjektives Empfinden zurückführt. Damit wird suggeriert, dass die Protestierenden ihr auf dem Foto dokumentiertes Verhalten *miss*verstehen würden, die Geste also – semiologisch gesehen – mit einer unpassenden Signifikantenkette in Verbindung bringen würden. Denn für Aehnelt ist dieser gestische Verweis in einem anderen affektiven Erfahrungsraum verortet: in dem des Humors. Allerdings ist dieser Erfahrungsraum keineswegs so inklusiv und einladend wie von ihr angenommen, sondern leidet an einer gravierenden Schiefelage. Worin nämlich besteht das komische Potential dieser Geste? Es verdankt sich der *Inkongruenz* zwischen dem ‚normalen‘ Aussehen von Stephanie Aehnelt

125 So etwa Laclau: *Ideologie und Post-Marxismus*, S. 33f., Mouffe: *Für einen linken Populismus*, S. 85-90, sowie Marchart: *Das unmögliche Objekt*, S. 437-439.

126 Vgl. Laclau: *Ideologie und Post-Marxismus*, S. 30-34.

und der zu Schlitzen verengten Augenform, die sie auf dem Foto andeutet. Deren komische Wirkung wird entscheidend von dem begünstigt, was in der Logik von Signifizierung, Diskurs und Bedeutung nicht aufgeht und selbstreferentiell auf deren Grenzen verweist: Die gut sichtbaren, angelegten Finger stellen nicht zuletzt die Nicht-Übereinstimmung zwischen der Materialität des – bzw. in diesem Falle: der – Bezeichnenden und dem Bezeichneten aus.

Unter komiktheoretischen Gesichtspunkten betrachtet, lädt das Foto also dazu ein, den impliziten Kontrast zwischen Aehnelts natürlicher Augenpartie und der künstlich entstellten zu erkennen und als eine bizarre Momentaufnahme zu betrachten. Die Erheiterung darüber bietet wiederum die Gelegenheit, diesen Ausnahmezustand wieder in die geregelte Normalität zurückzuführen. Ein Affektgeschehen wie dieses erscheint durchaus komplex, lässt sich jedoch mithilfe einer der bekanntesten Theorien des Komischen genauer nachvollziehen. Denn in seinem Aufsatz *Das Lachen*¹²⁷ glaubt Henri Bergson, das Geheimnis hinter dieser Art von körperbasierter Komik entschlüsselt zu haben:

Weshalb lachen wir über einen Haarschopf, der von braun zu blond gewechselt hat? Was ist an einer roten Nase komisch? Warum lacht man über einen N[****]? Das scheinen knifflige Fragen zu sein, da sogar Psychologen wie Hecker, Kraepelin, Lipps, sie nacheinander aufgeworfen und unterschiedlich beantwortet haben. Und doch bin ich nicht sicher, ob ich nicht eines Tages auf der Straße die richtige Antwort zu hören bekam, als ein Kutscher seinen schwarzhäutigen Kunden ungewaschen nannte. Ungewaschen! Ein schwarzes Gesicht wäre also für unsere Phantasie ein mit Tinte oder Ruß beschmiertes Gesicht.¹²⁸

Die spontane Erklärung für ethnocodierte Komik, die Bergson hier beiläufig aufgeschnappt haben will, wählt bemerkenswerterweise den Umweg des Theaters, um eine Alltagserfahrung auf den Begriff zu bringen: Das Komische an der schwarzen Hautfarbe des Fahrgastes scheint für den Kutscher und Bergson darin zu liegen, dass man sie auch für eine Verkleidung, für ein *Blackface* halten könnte. Diese Überlegung lässt sich auf die ‚Schlitzaugen‘-Geste übertragen, an der sich eine vergleichbare Überlappung

127 Bergson: *Das Lachen*.

128 Ebd., S. 36. Ich verzichte hier und im weiteren Verlauf der Arbeit auf die Beschreibung des in der deutschen Übersetzung stehenden „N-Wortes“.

von natürlichem und künstlichem Aussehen feststellen lässt: Der Eingriff ins eigene Gesicht führt buchstäblich vor Augen, dass ‚unsere Phantasie‘ asiatisches Aussehen als eine Art auf Dauer gestellte Verkleidung einstuft.

Insofern Bergson das Zustandekommen von Komik damit mit einem kollektiven Imaginären in Verbindung bringt, liegt darin ein wichtiger Hinweis, warum das besagte Lehrstück über Rassismus am Heimathafen mit der von Stephanie Aehnelt ausgesprochenen Einladung zum Mitlachen keineswegs endete, sondern im Gegenteil erst so richtig an Fahrt aufnahm. Denn die Phantasie, die eine ungewohnte Hautfarbe und andere körperliche Auffälligkeiten im Bereich der Maskerade verortet, ist an ein ganz bestimmtes ‚Uns‘ gebunden, wie Uwe Wirth in einem *close reading* von Bergsons Straßenszene herausgearbeitet hat. Ein solcher Kategorienfehler tritt nur dann ein, wenn als überraschend gilt, dass „unter dem Begriff ‚Mensch‘ nicht nur Wahrnehmungseindrücke weißer Menschen subsumierbar sind, sondern auch Menschen mit anderen Hautfarben“¹²⁹.

Dass dieser *weiße* Maßstab, den Bergson, der von ihm angeführte Kutscher und die Geste von Stephanie Aehnelt gleichermaßen aufrufen, nicht für alle Menschen ein Grund zum Lachen ist, findet in Bergsons Analyse freilich keinerlei Berücksichtigung. Diese Leerstelle ist umso bezeichnender, weil er an anderen Stellen sehr wohl darauf eingeht, dass komische Situationen mitunter auch verletzend und herabsetzend wirken können. Genauer gesagt, erscheint dies im Rahmen seiner Komiktheorie regelrecht erwünscht:

Das Lachen ist, ich wiederhole es, ein Korrektiv und dazu da, jemanden zu demütigen. Infolgedessen muss es in der Person, der es gilt, eine peinliche Empfindung hervorrufen. Durch ihr Gelächter rächt sich die Gesellschaft für die Freiheiten, die man sich ihr gegenüber heraus genommen hat.¹³⁰

129 Wirth: Komik der Integration, S. 33. Aus einer performativitätstheoretischen Perspektive stellt sich diese Lücke in Bergsons Überlegungen für Wirth als eine Ignoranz gegenüber den impliziten sozialen Gelingensbedingungen solcher Körperkomik dar: „Es gibt keine Reflexion auf die Präsuppositionen, die dieser ‚tacit inference‘ zugrunde liegen, sondern die vermeintliche komische Inkongruenz entlarvt sich selbst stillschweigend als ideologisch vorausgesetztes Ressentiment“ (ebd.).

130 Bergson: Das Lachen, S. 134.

Wenn Bergson hier – am Ende seines Essays und zum wiederholten Male – das Lachen als ein intuitives Strafreime definiert, das auf Fehlverhalten und Normverletzungen reagiert und über die dynamische Erfüllung sozialer Regeln wacht, impliziert diese Leitidee eine eindeutige affektive Asymmetrie: Das (Kollektiv-)Subjekt der komischen Erfahrung beobachtet eine „gewisse Steifheit des Körpers, des Charakters und des Geistes“¹³¹ und schaltet, so Bergson, im Lachen darüber kurzzeitig jegliches Mitgefühl aus. Das jeweilige Spottobjekt wiederum wird diese „vorübergehend[e] Anästhesie des Herzens“¹³² als unangenehm, bedrohlich und beängstigend empfinden, weshalb es sich um Anpassung bemühen wird.¹³³

Uwe Wirth stellt hierzu fest, dass Bergson dieses „Prinzip der gesellschaftlichen Anpassungsfähigkeit“¹³⁴ in der Kutscher-Episode auch auf ethnische Differenzen überträgt. Das Lachen über die ungewohnte schwarze Hautfarbe fordere gleichsam dazu auf, die – vermeintliche – Verkleidung abzulegen und den gesellschaftlichen Normalzustand wiederherzustellen: „Heißt: Gesicht-Waschen und hinter der schwarzen Ruß-Maske die Standardhautfarbe ‚Weiß‘ zum Vorschein bringen!“¹³⁵. Doch diese Forderung läuft auf ein Spiel mit gezinkten Karten hinaus, in dem Gewinner und Verlierer von vornherein feststehen. Denn diejenigen, deren Aussehen nicht der Norm entspricht, sind nicht aufgrund ihres Tuns, sondern *per se* der Lächerlichkeit preisgegeben – womit sich die von Bergson beschriebene Gleichsetzung von Kleidung und Haut als profane Herabsetzung entpuppt: Das anfängliche Befremden löst sich im Lachen nicht etwa auf, sondern schlägt in einen Vorwurf mangelnder Anpassung und Unterordnung an den bestehenden Erfahrungshorizont um.

Während diese Konsequenzen bei Bergson nicht oder nur unzureichend berücksichtigt werden, wird diese affektive Bestrafungslogik in der kritischen Revision seiner Position seitens Theodor W. Adorno umso deutlicher herausgestellt. Adorno rekurriert in seiner Auseinandersetzung mit dem

131 Ebd., S. 24

132 Ebd., S. 15.

133 „Durch die Furcht, die es [das Lachen, H. R.] einflößt, korrigiert es das Ausgefallene; es sorgt dafür, dass gewisse Handlungsweisen, die sich zu isolieren und einzuschläfern drohen, stets bewusst und aufeinander abgestimmt bleiben“ (Bergson: Das Lachen, S. 24).

134 Wirth: Komik der Integration, S. 32.

135 Ebd.

Komischen mehrmals auf Bergsons Aufsatz, gibt der dort lebensphilosophisch fundierten These des Anpassungsgebots jedoch eine ideologiekritische Wendung. Im Gegensatz zu Bergson, für den das Lachen „im großen ganzen [...] fraglos eine nützliche Funktion aus[übt]“¹³⁶, steht es bei Adorno für die Dysfunktionalität des unwahren Ganzen: Das kollektive Lachen über Schwache und Außenseiter inszeniert eine falsche Versöhnung mit den Widersprüchen einer antagonistischen Gesellschaft und der Fortdauer sozialen Unrechts.¹³⁷

Dass dieser Vorwurf der konformistischen Ersatzbefriedigung (der sich bei Adorno gleichermaßen auf das Lachen in der Kulturindustrie und im sozialen Alltag bezieht) mitunter berechtigt ist, zeigt sich nun an der von Bergson eingebrachten Anekdote über den Kutscher. Was den Unterschied von weißer und schwarzer Hautfarbe zu einer *komischen Differenz* werden lässt, ist nicht die Sorge um das abstrakte ontologische Gleichgewicht von Gespanntheit und Elastizität, Mechanischem und Lebendigem, sondern eine opportunistische Abwehrreaktion auf soziale Kontingenzen: ein Dreischnitt aus a) der überraschenden Begegnung mit einer fremden, unvertrauten Hautfarbe, b) einer trägen Sehnsucht nach dem Normalzustand und c) der spontanen Erleichterung darüber, dass man selbst zu den Angepassten gehört und die weiße Norm erfüllt.

Diese affektive Gemengelage eignet sich umso mehr zur Veranschaulichung von Adornos Kritik, weil es Bergson an dieser Stelle explizit um die Stärken seines vitalistischen Ansatzes geht. Unmittelbar davor erläutert er in einem Zwischenfazit, warum aus seiner Sicht jede Komiktheorie unzulänglich bleibt, die sich auf die Auflistung von abstrakten Strukturmerkmalen wie Kontrast, Überraschung usw. beschränkt. Dies führe zu vagen und unterbestimmten Definitionen, die sich genauso gut „auf ungezählte andere Fälle anwenden [ließen], in denen wir nicht die geringste Lust zu lachen verspüren“¹³⁸. Um nicht bloß die notwendigen, sondern auch die hinreichenden Bedingungen einer komischen Situation zu erfassen, empfiehlt Bergson der Philosophie, dass sie gleichsam über ihren eigenen Schatten springt: Statt das Komische mit den Mitteln der „Logik des Verstandes“¹³⁹ zu traktieren, müsse man sich in die traumartige Struktur der komischen Phantasie

136 Bergson: Das Lachen, S. 134.

137 Vgl. die Ausführungen zu Adornos Position in Kapitel 3.

138 Bergson: Das Lachen, S. 36.

139 Ebd., S. 37.

hineindenken und ihre paralogischen Eigenarten beim Wort nehmen. Exemplarisch dafür steht die Kutscher-Episode: „Eine rote Nase ist eine bemalte Nase“, ‚Ein N[****] ist ein verkleideter Weißer‘ – [...] lauter Absurditäten für den logisch arbeitenden Verstand und felsenfeste Wahrheiten für die reine Phantasie.¹⁴⁰ Die Unbedarftheit, mit der sich Bergson hier in die ‚felsenfesten Wahrheiten‘ der Phantasie hineinfühlt, ist symptomatisch für die von Adorno beanstandete Vernachlässigung der gesellschaftlichen Abgründe, die sich in solchen Momenten manifestieren. Denn ein Lachen, das sich auf der unerschütterlichen Gewissheit gründet, dass schwarze Menschen eine kümmerliche Parodie eines weißen Standards seien, entspringt eben nicht der ‚reinen Phantasie‘, sondern deren historischem Zerrbild: dem Reinheitswahn „des rassistisch-kolonialistisch geprägten Europa um 1900“¹⁴¹.

Auch Uwe Wirth sieht die von Bergson unterstellte Korrektivfunktion des kollektiven Lachens dahingehend auf ein äußerst bedenkliches Gesellschaftsmodell hinauslaufen. Bergsons Idee einer kollektiven Sanktionierung der Unangepassten impliziere, so Wirth, eine „Gesellschaft, die nicht mehr durch eine stratifizierende Ordnung geprägt ist“¹⁴², sondern die sich ihrer Hierarchien auf eine andere, ungleich dynamischere Weise versichert – über „Akte der Selbstintegration in stillschweigend vorausgesetzte Sprach- und Verhaltens-Regeln“¹⁴³. Dieses genuin moderne Dispositiv einer Selbst-Unterwerfung des Einzelnen – und man könnte auch sagen: die veränderte Rolle des Komischen in einem postfundamentalistischen Gesellschaftsverständnis¹⁴⁴ – beobachtet Wirth auch im Lachen über die schwarze Hautfarbe.

140 Bergson: *Das Lachen*, S. 37.

141 Wirth: *Komik der Integration*, S. 34.

142 Ebd., S. 29.

143 Ebd.

144 Wirths Ausführungen zum gesellschaftspolitischen Kontext von Bergsons Komiktheorie berühren sich hier indirekt mit der These Niklas Luhmanns, dass der lachkulturelle Paradigmenwechsel im Europa des 18. Jh. etwas mit dem Übergang von einer traditional stratifizierten (Feudal-)Gesellschaft zu einer funktional ausdifferenzierten (Klassen-)Gesellschaft zu tun habe (siehe auch den Abschnitt zu Shaftesbury und das Zwischenfazit in Kapitel 2). Die Kutscher-Anekdote lässt freilich auch erkennen, wie sehr Luhmanns Perspektive die gesellschaftlichen Widersprüche und Spaltungen der Moderne letztlich beschönigt – denn das von Bergson beschriebene Lachen über ethnische Differenzen bezeugt eben keine ‚funktionale‘, sondern eine im Gegenteil höchst willkürliche Wir-Sie-Unterscheidung.

Denn die hier erhobene „Forderung der *Assimilation*“¹⁴⁵ versetzt die Betroffenen in eine Zwickmühle aus entweder Über- oder Untererfüllung des weißen Standards: „Wer in dieser Weise *kulturell auffällig* wird, der wird potentiell zum Lachgegenstand, weil er nicht genügend Aufwand betrieben hat, um sich anzupassen – oder weil er es *trotz* eines immensen Aufwandes nicht geschafft hat, sich unauffällig anzupassen.“¹⁴⁶

Wenn Wirth hier den Begriff des ‚Aufwandes‘ bemüht, um auf die beklemmende Umdeutung ethnischer Differenzen in eine fehlerhafte Anpassungsleistung hinzuweisen, verschneidet er Bergsons Position mit einer anderen prominenten Komiktheorie des frühen 20. Jahrhunderts: nämlich derjenigen Sigmund Freuds, der sich in *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* den verschiedenen Arten des Komischen über den Leitgedanken angenähert hat, dass ihre je spezifische Lust am Unsinn auf eine Ersparnis psychischen Aufwandes zurückzuführen sei.¹⁴⁷ Im Zusammenhang mit dieser ökonomischen Betrachtungsweise¹⁴⁸ begreift auch Freud, ähnlich wie Bergson, das Komische als eine kollektive Phantasietätigkeit, deren vorrangige Funktion in einer Abfuhr von überschüssigen oder verdrängten Triebimpulsen bestehe.¹⁴⁹ Doch im Vergleich mit Bergsons *mechanischem* Affektverständnis, wo „das Lachen ganz einfach die Auswirkung eines Mechanismus [ist], den die Natur oder, was etwa auf dasselbe herauskommt, eine jahrelange Gewohnheit im Umgang mit der Gesellschaft in uns eingebaut haben“¹⁵⁰, schenkt Freuds ökonomisches Affektverständnis den gesellschaftlichen Kontexten des Komischen ungleich mehr Aufmerksamkeit:

145 Wirth: Komik der Integration, S. 20.

146 Ebd., S. 34.

147 „Die Lust des Witzes schien uns aus *erspartem Hemmungsaufwand* hervorzugehen, die der Komik aus erspartem *Vorstellungs*(Besetzungs)*aufwand* und die des Humors aus *erspartem Gefühlsaufwand*. In allen drei Arbeitsweisen unseres seelischen Apparats stammt die Lust von einer Ersparung“ (Freud: *Der Witz*, S. 249).

148 Vgl. Freud: *Der Witz*, S. 160ff. Zur Bedeutung von ökonomischen Metaphern in der Freud'schen Psychoanalyse vgl. Laplanche/Pontalis: *Vokabular der Psychoanalyse*, S. 357-361.

149 „Das Erzählen von Witzen dient als Ventil, um Aggressionen innerhalb der Gruppe abfließen zu lassen und den Fortbestand der Beziehungen zu gewährleisten, sowie das Träumen den Träumer weiterschlafen lässt“ (Göktürk: *Reisen nach Jerusalem*, S. 49).

150 Bergson: *Das Lachen*, S. 135.

Während das Soziale bei Bergson nur in seiner verdinglichten Form, als ‚zweite Natur‘, vorkommt und komische Situationen einem immer gleichen, binär strukturierten Reiz-Reaktions-Schema folgen, ist ihre soziale Vermitteltheit für Freud keineswegs akzidentell, sondern konstituierender Bestandteil. Freuds Urszene des Komischen spielt sich nicht zwischen einem Lachkollektiv auf der einen und dem verlachten Individuum auf der anderen Seite ab, sondern ist triadisch strukturiert: „Die Energien der Witzarbeit zirkulieren nach Freud in einem Dreiecksverhältnis mit drei Instanzen, dem Urheber, dem Adressaten und der dritten Person, die als Objekt der Witzattacke dient und an der unterschwellige Aggressionen abgelassen werden.“¹⁵¹

Während Freud selbst diese soziale Zirkulation von affektiver Energie vor allem am Beispiel sexueller Anzughigkeiten¹⁵² diskutiert hat, lässt sich sein triadisches Grundmodell ohne große Schwierigkeiten auf die hier behandelten Fälle von ethnocodierter Komik übertragen: Sowohl im Lachen des Kutschers als auch in der ‚Schlitzaugen‘-Geste wird gewissermaßen ein affektiver Überschuss zwischen dem Subjekt der komischen Erfahrung und einem kollektiven Imaginären gestiftet, der ihre Bindung zu Lasten eines ausgeschlossenen Dritten stärkt.¹⁵³ Neben dem heuristischen Potential, das im Modell des ersparten Affektaufwandes liegt, ist ein weiterer interessanter Aspekt, dass die feindselige Tendenz für Freud nurmehr *eine* Variante eines komischen Wirkungsgeschehens ist.¹⁵⁴ Die Idee einer affektökonomischen Dreiecksbeziehung erlaubt nämlich, auch jene Konstellationen zu erkennen, die nicht im Dualismus von Ein- und Ausschluss, von Freund und Feind aufgehen. So schenkt Freud in seinem Buch dem antisemitischen Phänomen des *Judenwitzes* auffallend wenig Beachtung, bedient sich aber ausgiebig aus

151 Göktürk: Reisen nach Jerusalem, S. 43.

152 Vgl. Freud: Der Witz, S. 112-117 sowie Göktürk: Reisen nach Jerusalem, S. 44.

153 Das spezifisch Komische daran ist in beiden Fällen, dass diese überschüssige affektive Energie offenbar durch eine ganz bestimmte *Inkongruenz* entsteht: die körperliche Nicht-Übereinstimmung mit der weißen Norm.

154 Freud neigt in seiner Darstellung der diversen sozialen und unbewussten Stadien des Komischen stellenweise dazu, ihren ontogenetischen Ursprung im aggressiv-libidinösen Witz aufzusuchen. Aber das bedeutet nicht, dass er die harmlosen, tendenzlosen oder skeptischen Formen des Komischen, die in seiner Systematik genauso vorkommen, darin auflöst – im Gegenteil: die Differenzierung genießt hier eindeutig Vorrang vor der Rückführung auf ein alles umfassendes Prinzip.

dem reichen Fundus *jüdischer Witze*, für die die „Selbstkritik“¹⁵⁵ der eigenen Gemeinschaft konstitutiv sei – nicht die Herabsetzung des Anderen.¹⁵⁶ In dieser Verschiebung deutet sich eine Differenzierung von großer Bedeutung an: Freuds Ansatz nimmt unterschiedliche Grade der (Selbst-)Reflexion in den Blick, denen zumindest implizit unterschiedlich verfasste Formen politischer Kollektivität entsprechen – womit sich diese Komiktheorie dem Anschein eines ontologischen Kontinuums von Hegemonie, Konflikt und Antagonismus widersetzt.

Dieser Rekurs auf Freuds ökonomisches Verständnis des Komischen mag nun zunächst verwundern. Denn es scheint unwahrscheinlich, dass hier ein affekttheoretisches Gegenmodell zu postfundamentalistischen Positionen zu finden sein sollte – ist doch die Diskurs- und Hegemonietheorie von Laclau und Mouffe erklärtermaßen ebenfalls von der Freud'schen Psychoanalyse (respektive ihrer poststrukturalistischen Weiterentwicklung bei Lacan) geprägt; und auch sie greift, wenn sie über die Rolle von Affekten in politischen Auseinandersetzungen spricht, auf eine sich an Freud anlehende ökonomische Metaphorik zurück.¹⁵⁷

Allerdings beziehen sich Laclau und Mouffe nicht auf Freuds Buch über den Witz, sondern auf seine Massenpsychologie, in der Freud die „zentrale Funktion affektiver libidinöser Bindungen für kollektive Identifikationsprozesse

155 Freud: *Der Witz*, S. 126.

156 Deniz Göktürk weist darauf hin, dass die nur sehr beiläufige Erwähnung der „brutale[n] Schwänke“ (Freud: *Der Witz*, S. 126), die von Externen über Juden gemacht werden, während Freud zugleich ein wahres Füllhorn von jüdischen Witzen über den Leser ergießt, nicht unproblematisch ist: „Anti-semitische Karikaturen sind die abwesende Folie zu Freuds Witzen“ (Göktürk: *Reisen nach Jerusalem*, S. 49). In diesem Zusammenhang gibt Göktürk ein beklemmend anschauliches Beispiel für die strukturellen Unterschiede zwischen jüdischem Witz und Judenwitz, wenn sie zeigt, wie ein bei Freud zu findender Witz über (ost-)jüdische Selbstverleugnung in einer Hitler-Rede in einer verstümmelten, rein diffamierenden Form auftaucht. Vgl. ebd., S. 47f.

157 Für Ernesto Laclau ist die (Neu-)Formierung eines populistischen Diskurses um einen leeren Signifikanten insbesondere an die Idee eines *affektiven Investments* (vgl. Laclau: *Ideologie und Post-Marxismus*, S. 28) geknüpft: Ein bestimmtes Strukturelement, ein einzelner Signifikant, werde mit einem Mehrwert aufgeladen, der „nicht aus seinem Platz in der Struktur [des bestehenden diskursiven Terrains, H. R.] hervorgeht“ (ebd., S. 33), dafür *vice versa* auf alle anderen Elemente der Äquivalenzkette ausstrahlt.

herausgearbeitet¹⁵⁸ habe. Ihre (post-)strukturalistische Weiterentwicklung dieses Ansatzes sehen sie nicht zuletzt darin, dass sie die von Freud beschriebene Massenidentifikation mit einer idealisierten Führerfigur mit dem Bild des leeren Signifikanten strikt formal auffassen.¹⁵⁹ Auf der Ebene des Politischen macht es demnach keinen Unterschied, ob diese Anziehungskraft von einer charismatischen Führerpersönlichkeit, einer faschistischen Volksideologie oder von einer demokratisch-egalitären Vision ausgeht. Auf der Ebene der Politik gilt es hieran anschließend, so das bedenkliche Ziel, diese populistische Affektlogik für ein ‚linkes‘ Projekt umzufunktionieren.¹⁶⁰

Während hier ein binäres Identifikationsmodell vorliegt, impliziert die Art von politischer Gemeinschaft, die im Lachen des Kutschers oder auf dem im Eingangsbereich des Heimathafens ausgestelltten Foto imaginiert wird, eher ein Dreiecksverhältnis: Das konstituierende Moment, das die Subjekte der komischen Erfahrung miteinander verbindet, liegt nicht so sehr in ihrer Identifikation mit einem gemeinsamen Bezugsobjekt, sondern in der *Des*-identifikation von einer Körperlichkeit, die als komische Abweichung vom Eigenen wahrgenommen wird. Während eine solche Konstellation, in der die Konstruktion eines ‚Wir‘ erst durch die Abgrenzung von einem ‚Sie‘ entsteht, für Laclau und Mouffe nun ebenfalls als ein wichtiges, sogar unveräußerliches Moment von kollektiver Identifikation¹⁶¹ gilt, wird dieses Affektverständnis spätestens dann problematisch, sobald wir uns den Gegenreaktionen zuwenden. Denn es ist nicht plausibel, warum unterschiedliche Reaktionen auf dieselbe Geste derselben identifikatorischen Grundstruktur gehorchen sollen – dann würde es den Unterschied von Zustimmung und Ablehnung im konkreten Fall gar nicht geben. Der kollektive Widerstand gegen diese Art von ethnocodiertem Humor kann nicht einfach durch die kontingente Wahl eines anderen affektiven Bezugsobjekts erklärt werden, sondern ist als eine Desidentifikation zweiter Ordnung zu verstehen: Zurückgewiesen wird jene willkürliche Unterscheidung von Freund und Feind, Eigenem und Fremden, die der komischen Phantasietätigkeit zugrunde liegt.

158 Mouffe: Für einen linken Populismus, S. 86.

159 Vgl. Sträheli: Von der Herde zur Horde, S. 131.

160 Zur Kritik an dieser Überblendung von Demokratie- und Antagonismustheorie vgl. Bedorf: Verkennende Anerkennung, S. 258ff. und Warstat: Soziale Theatralität, S. 158-161.

161 Vgl. etwa Mouffe: Über das Politische, S. 27.

Ein ähnlicher Einwand gegen Laclaus Affektverständnis findet sich bei Urs Stäheli, der ebenfalls die Verengung auf die Frage der Objektwahl als zentrale Schwachstelle dieses Identifikationsmodells benennt. So würden kollektivistische Identifikationsprozesse nicht erst dadurch regressiv, dass sie sich an das falsche Objekt – bspw. eine auf Reinheit basierende Vorstellung vom Volk – binden. Vielmehr tendiere die affektive Abhängigkeit von einer zentralen Instanz an sich bereits zum Totalitären. Deshalb plädiert Stäheli für eine theoretische Perspektive, die unterschiedliche Arten von Affektgeschehen zulässt, anstatt alle Formen von politischer Kollektivität auf die Erfüllung eines unveränderlichen Grundprinzips¹⁶² zu reduzieren:

Das affektive Geschehen wird so unmittelbar in die Logik der Hegemonie eingefügt und übernimmt eine den hegemonialen Identifikationsprozess stützende Rolle. Unberücksichtigt bleiben aber jene Aspekte von Affekten, die sich für kein Totalisierungsgeschehen funktionalisieren lassen. Verlässt man das Begriffsregister der strukturalistischen Psychoanalyse, dann verweist der Affektbegriff auf ein Moment des Nicht-Funktionalen, das nicht vom verfehlten Versuch der Einheitsbildung abgeleitet werden kann [...].¹⁶³

An dieser Stelle bezieht sich Stäheli auf ein nicht-funktionales, betont offenes Affektverständnis, wie es die kulturwissenschaftlichen *Affect Studies* vertreten: Affekte und Affektivität beschreiben in diesem Zusammenhang soziale Relationen und sinnlich-materielle Formen der An- und Abstoßung, die nicht vollständig auf ihre diskursiven Beschreibungen reduzierbar und

162 Kaum anders als bei Laclau sieht dies bei Oliver Marchart aus, der den Affektbegriff als Chiffre für eine situative Heimsuchung von der antagonistischen Natur des Politischen verwendet: „Die Begegnung mit dem Antagonismus – ob als Konflikt oder in verdinglichter Gestalt der gläsernen Decke, die den beruflichen Aufstieg blockiert, oder der Drehtür, die den Arbeitssuchenden immer wieder auf die Straße befördert – kann sich in einer Vielzahl von Affekten manifestieren: darunter Ressentiment, Neid, Hysterie, Wut, Furcht, Aggression, Resignation, Verzweiflung, Stolz, Arroganz, Sturheit, Renitenz etc.“ (Marchart: Das unmögliche Objekt, S. 438). Bezeichnenderweise tendieren alle Affekte, die hier aufgezählt werden, ins Tragische: Komische Register wie Freude, Gelassenheit, Glück, Heiterkeit, Unbeschwertheit etc., stehen in der „Affektenlehre des Politischen“ (ebd.), die Marchart vor Augen schwebt, offensichtlich nicht an erster Stelle.

163 Stäheli: Von der Herde zur Horde, S. 134.

auch nicht notwendig auf individuelle Personen zurückführbar sind.¹⁶⁴ Der Rekurs auf diesen neo-materialistischen Affektbegriff bedeutet für Stäheli allerdings nicht, die Ontologie des Politischen durch eine – kaum weniger problematische – Ontologie des Affekts¹⁶⁵ zu ersetzen. Vielmehr geht es ihm um den Aufweis, dass es Affekt-Politiken gibt, deren Dynamik nicht der totalitären Logik und dem Einheitsversprechen hegemonialer Diskurse gehorchen.¹⁶⁶

Wie bei Stäheli bereits angedeutet wird, beinhaltet dieses Affektverständnis nicht zuletzt eine Abgrenzung von den Identifikationsmodellen der Psychoanalyse Freuds und Lacans; eine zentrale Wurzel der *Affect Studies* liegt in der bei Félix Guattari und Gilles Deleuze formulierten Kritik an Freuds Überbetonung von subjektiven Triebstrukturen.¹⁶⁷ Diese Vorbehalte führen allerdings nicht dazu, dass die von Freud eingeführte ökonomische Betrachtungsweise von affektiver Energie aufgegeben wird. Vielmehr lässt sich an Deleuze/Guattari und den *Affect Studies* eine Radikalisierung dieser Denkfigur beobachten: Wo es Freud – etwa in seinem Buch über den Witz – vornehmlich um den inneren Affekthaushalt des Individuums geht,

164 Die als *Affect Studies* bezeichneten Ansätze bilden dabei keine kohärente Schule; der Begriff ist eine lose Sammelbezeichnung für eine Spielart der angloamerikanischen *cultural studies*, in der neuro- und entwicklungspsychologische, medienwissenschaftliche, postkoloniale und queer-feministische Einflüsse sich teils überlagern, teils auseinanderstreben. Zwei übergreifende Merkmale bestehen in der mehr oder weniger konsequenten Abgrenzung von distinkten Emotionen und affektiven Intensitäten sowie im Rückbezug auf die frühneuzeitliche Affektenlehre von Baruch de Spinoza (Spinoza: Ethik). Während *Emotionen* wie Wut, Hass, Freude, Liebe etc. als kulturell kodiert und sedimentiert gelten, seien *Affekte* nie ganz auf ihre Repräsentation oder Signifikation zu reduzieren und auch nicht notwendigerweise auf menschliche Individuen begrenzt, sondern beziehen sich mit Spinoza gesprochen immanent auf das Potential eines Körpers, zu affizieren und affiziert zu werden. Auch wenn der Spinoza-Bezug zuweilen eher als Lippenbekenntnis erscheint und manchmal auch ganz fehlt, ist diese Rückbesinnung insofern aussagekräftig, als damit ein deutliches Interesse an der kritischen Analyse der „structures of feeling“ (Williams: *Marxism and Literature*) der bürgerlichen Gesellschaft bekundet wird. Zur näheren Einführung vgl. Gregg/Seigsworth: *Affect Theory Reader*, sowie Scheve/Slaby: *Affective Societies*.

165 Vgl. Stäheli: *Von der Herde zur Horde*, S. 135f.

166 Vgl. ebd., S. 136.

167 Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*.

werden nun Begehrensströme und affektive Intensitäten in größeren sozialen Zusammenhängen ins Auge gefasst.¹⁶⁸

Ein paradigmatisches Beispiel für diese post-freudianische Weiterentwicklung der Idee einer affektiven Ökonomie findet sich bei Sara Ahmed, einer der prominentesten Vertreter*innen der *Affect Studies*. In ihrem Aufsatz „Affective Economies“¹⁶⁹ beschreibt Ahmed anhand ökonomischer Metaphern, wie in rassistischen Diskursen affektive Energie mobilisiert und kanalisiert wird, um Verknüpfungen zwischen Zeichen und individuellen wie kollektiven Körpern herzustellen.¹⁷⁰ Ihren Ansatz verortet sie dabei zunächst in einer psychoanalytischen Traditionslinie:

Psychoanalysis allows us to see that emotionality involves movements or associations whereby ‚feelings‘ take us across different levels of signification, not all of which can be admitted in the present. This is what I would call the rippling effect of emotions. They move sideways (through ‚sticky‘ associations between signs, figures and objects) as well as backward (repression always leaves its trace in the present – hence ‚what sticks‘ is also bound up with the ‚absent presence‘ of historicity).¹⁷¹

Mit dieser Idee eines ‚Kräuseln‘ von Emotionen, die sich nicht so sehr *in* einem Körper manifestieren, sondern *an* diesem haften und dadurch überhaupt erst konstituieren, geht Ahmeds Argumentation zunächst in eine ähnliche Richtung wie die antiessentialistische Position von Laclau und Mouffé. Beide Perspektiven sind sich darin einig, dass das Wir-Gefühl, das ein politischer Diskurs vermittelt, als Ergebnis von teils rhetorischen, teils unbewussten Verschiebungen und Konversionen zu begreifen ist, in denen sich der Anschein einer relativ stabilen oder kohärenten Identität immer erst

168 Vgl. auch Lehmann/Roth/Schankweiler: *Affective Economies*.

169 Ahmed: *Affective Economies*.

170 Eingang zeigt Ahmed etwa am Beispiel einer rassistischen Website, wie dort der Hass auf das als fremd und anders Markierte zum Ausdruck der Fürsorge für das eigene Gemeinwesen umfunktioniert werde. Ähnliche Dynamiken beschreibt sie an Metaphern wie ‚Flüchtlingsflut‘ und ‚Überschwemmung‘, die soziale Mobilität mit Situationen von existentieller Bedrohung assoziieren: „In such affective economies, emotions do things, and they align individuals with communities – or bodily space with social space – through the very intensity of their attachments“ (Ahmed: *Affective Economies*, S. 119).

171 Ahmed: *Affective Economies*, S. 120.

sukzessive und rückwirkend herausbildet. Doch während Laclau und Mouffe dabei von einem geschlossenen Kreislauf ausgehen, in dem es nichts gibt, was außerhalb des unabschließbaren Spiels der Identifizierung und Subjektivierung steht, ist dies für Ahmed keineswegs ausgemacht. In diesem Punkt grenzt sie ihren Ansatz von der Psychoanalyse, die *ex negativo* weiterhin der Kategorie des Subjekts verhaftet bleibe, ab:

Where my approach involves a departure from psychoanalysis is precisely in my refusal to identify this economy as a psychic one (although neither it is *not* a psychic one), that is, to return these relationships of difference and displacement to the signifier of ‚the subject‘. [...] In contrast, my account of hate as an affective economy shows that emotions do not positively inhabit any-body as well as any-thing, meaning that ‚the subject‘ is simply one nodal point in the economy rather than its origin and destination.¹⁷²

Die Idee einer ökonomischen Logik von Affekten geht also bei Ahmed mit starken Vorbehalten einher, die von ihr untersuchten Bewegungen zwischen Affekten, Körpern und Zeichen um ein ‚Subjekt‘ zu zentrieren, welches diese besitzt oder inkorporiert. Stattdessen zieht sie eine Analogie zu Marx' Kritik der politischen Ökonomie: So wie Marx mit der allgemeinen Formel des Kapitals $G - W - G$ ¹⁷³ die fetischistische Logik des sich selbst verwertenden Werts beschreibt, könne auch das affektive Potential von Körpern und Zeichen als das Ergebnis einer kontinuierlichen Zirkulation und Akkumulation von Affekten verstanden werden. „Some signs, that is, increase in affective value as an effect of the movement between signs: the more they circulate, the more affective they become, and the more they appear to ‚contain‘ affect.“¹⁷⁴

Wie Ahmed selbst einräumt, ist ihr Vergleich zwischen dem kapitalistischen Verwertungsprozess und der Affektlogik politischer Diskurse etwas eklektisch.¹⁷⁵ Aber er ist präzise genug, um einen Aspekt zu problematisieren,

172 Ebd., S. 121.

173 Vgl. Marx: Das Kapital, S. 161-181 sowie die Erläuterungen bei Heinrich: Kritik der politischen Ökonomie, S. 78-87.

174 Ahmed: Affective Economies, S. 120.

175 Vgl. ebd., S. 121. Unklar an diesem Ansatz bleibt vor allem, ob die Zirkulation und Akkumulation von Affekten als ein Spezifikum von bestimmten medialen Diskursen, wie etwa rassistischen Rhetoriken, zu verstehen ist oder ob Ahmed damit eine *allgemeine Formel* von Affektivität meint – und also keine anderen

den die postfundamentalistische Hegemonietheorie zum Inbegriff von Demokratie stilisiert: die Zwanghaftigkeit und Unabschließbarkeit von Äquivalentenbildung.¹⁷⁶ Denn anders als Laclau und Mouffe geht Ahmed nicht von leeren, quasi körperlosen Einschreibungsflächen aus, die sich beliebig füllen lassen; stattdessen verknüpft sie die Re- und Desartikulation von politischen Identitäten durch ihren metaphorischen Bezug auf die rastlose Kapitalbewegung mit Fragen von Ausbeutung und Enteignung: Es geht nicht zuletzt darum, dass die Assoziation mit bestimmten Affekten, die Fixierung zu einem Knotenpunkt, an dem unterschiedliche Bedeutungen haften, den realen Körpern, die von diesen affektiven Ökonomien erfasst werden, systematisch Gewalt antut.¹⁷⁷

In ihrem Aufsatz geht Ahmed auf ein Beispiel ein, das für die Auseinandersetzung mit ethnocodierter Komik besonders aufschlussreich scheint, weil es die affektiven Konsequenzen thematisiert, die mit einer Abweichung von der weißen Norm einhergehen. Dabei handelt es sich um die von Frantz Fanon in seinem Buch *Schwarze Haut, Weiße Masken* geschilderte Szene, in der ein kleines weißes Kind seiner Mutter gegenüber bekundet, dass es Angst vor dem schwarzen Mann habe. Im wiederholten Ausruf des Kindes „Tiens, un Nègre!“¹⁷⁸ erkennt Fanon den Nukleus von rassistischer (Ent-)Subjektivierung im sozialen Alltag: Der *weiße* Blick erschüttert die leibliche Selbstwahrnehmung und stülpt ihm als Schwarzem von außen ein Körperbild über, in dessen Bann er sich gezwungenermaßen durch die Augen der Anderen betrachten muss – die Verinnerlichung der weißen Norm als Erfahrung radikaler Selbstentfremdung.¹⁷⁹

An dieser phänomenologischen Auseinandersetzung mit rassistischen Wahrnehmungsstrukturen hebt Sara Ahmed vor allem zwei Aspekte hervor, in denen sich eine ökonomische Beziehung von Affekten, Körpern und

affektiven Äquivalente gelten lassen würde (vgl. Lehmann/Schankweiler/Roth: *Affective Economies*, S. 145).

176 Zur Äquivalentenbildung bei Laclau und Mouffe vgl. kritisch Demirović: *Hegemonie und diskursive Konstruktion*, S. 78-84.

177 Hinsichtlich dieser ‚Wiederentdeckung‘ des Körpers weist der Ansatz von Ahmed Überschneidungen mit Judith Butlers Auseinandersetzung mit dem verletzenden Potential performativer Handlungen auf (Butler: *Hass* spricht).

178 Fanon: *Peau noire, masques blancs*, S. 109.

179 Vgl. Fanon: *Schwarze Haut, weiße Masken*, S. 103f. Zur Blicktheorie Fanons vgl. Bedorf: *Verkennende Anerkennung*, S. 27-31 und Staudigl: *Rassismus*, S. 208-212.

Zeichen manifestiert. Der erste Punkt betrifft die *dissoziative Wirkung*, die die Angst des Kindes in der von Fanon geschilderten Situation auf weiße und schwarze Körper ausübt: „In the encounter, fear does not bring the bodies together: it is not a shared feeling, but works to differentiate between white and black bodies.“¹⁸⁰ Der zweite Aspekt liegt in der *Historizität* dieses Affektgeschehens, die bereits Fanon als ein klebriges Netz aus „tausend Details, Anekdoten, Erzählungen“¹⁸¹ beschreibt, in das der schwarze Körper durch den weißen Blick eingesponnen werde. In Ahmeds Worten: „fear opens up past histories that stick to the present [...] and allow the white body to be constructed as apart from the black body.“¹⁸²

Berechtigt ließe sich hier einwenden, dass diese beiden Punkte auch in Rahmen der postfundamentalistischen Hegemonietheorie Berücksichtigung finden würden: Der erste Aspekt beschreibt, wie Angst hier zum ‚Maßstab‘ einer Wir-Sie-Unterscheidung wird und insofern einen Antagonismus konstituiert; der zweite stellt klar, dass dieses ‚Vermögen‘ nicht essentialistisch, sondern historisch begründet ist, was dem von Laclau und Mouffe unablässig betonten, nicht determinierten Konstruktcharakter dieser Konflikte entspricht. Doch anstatt das eine auf die ontologische Ebene des Politischen, das andere auf die ontische Ebene der Politik zu beziehen, verschränkt Ahmeds affektökonomische Perspektive ‚Maßstab‘ und ‚Vermögen‘ deutlich enger miteinander: Die über die Angst artikulierte Wir-Sie-Unterscheidung ist, gerade auch in ihrer körperlichen Unmittelbarkeit, eine historisch gewordene. Anstatt eine ‚Gleichursprünglichkeit von Kontingenz und Konflikt‘ zu behaupten, erweist sich die ethnische Differenz als eine über die Zeit transportierte und – mit Ahmed gesprochen – akkumulierte Reaktion auf Kontingenz.¹⁸³

Von hier aus können wir auf die Frage zurückkommen, warum ethnischer Humor mitunter so kontroverse Reaktionen auslöst. Denn die bereits ausführlich diskutierte ‚Schlitzaugen‘-Geste und das Lachen des Kutschers

180 Ahmed: *Affective Economies*, S. 126.

181 Fanon: *Schwarze Haut, weiße Masken*, S. 103.

182 Ahmed: *Affective Economies*, S. 126.

183 Vgl. auch Mecheril/Haagen-Wulff: *Bedroht, angstvoll, wütend*, S. 134: „In der impulsiv erlebten und in der entsprechend inszenierten Angst wird die Relationalität und Kontingenz des Sozialen zurückgenommen, wodurch meine Angst sowie der gefährliche, bedrohliche, dämonische Status des Gegenüber absolut werden.“

bei Bergson gründen in derselben affektiven Gemengelage wie die Angst des Kindes vor dem schwarzen Mann: In allen drei Fällen findet eine Verschiebung des eigenen Unbehagens am Anderen (bzw. des am Anderen manifestierten eigenen Unbehagens) statt. In gewisser Weise lassen sich die imaginäre Gleichsetzung von Haut und Kleidung und die groteske Verzerrung der eigenen Körperlichkeit somit als eine Sublimierung der infantilen Angst verstehen. Allerdings löst dieses komische Ventil weder die Wir-Sie-Unterscheidung noch das asymmetrische Verhältnis von normalem und anormalem Körper auf, sondern hält an beiden fest. Genau diesen Umstand beschreibt Ahmed mit ihrem Vergleich zur kapitalistischen Zirkulation: Die Affekte verschieben sich, aber die ethnische Differenz wird sedimentiert und verhärtet sich.

Bemerkenswerterweise deutet sich eine mögliche Wendung ins Komische zunächst auch bei Fanon an. Doch ihm, der dem weißen Blick und der Anrufung des Kindes ausgesetzt ist, ist diese vermeintliche Auflösung nicht vergönnt:

„Tiens, un Nègre!“ C’était un stimulus extérieur qui me chiquenaudait en passant. J’esquissai un sourire.

„Tiens, un Nègre!“ C’était vrai. Je m’amusai.

„Tiens, un Nègre!“ Le cercle peu à peu se resserrait. Je m’amusai ouvertement.

„Mama, regarde le nègre, j’ai peur!“ Peur! Peur! Voilà qu’on se mettait à me craindre. Je voulus m’amuser jusqu’à m’étouffer, mais cela m’était devenu impossible.¹⁸⁴

Fanon betont in diesem inneren Dialog, dass die stereotype Benennung, die er durch das Kind erfährt, nicht *eo ipso* herabsetzend und verletzend wirkt. Im ersten Moment sieht er darin noch einen harmlosen ‚Schubser‘, der ihn zwar trifft, aber eben auch nicht wirklich erschüttert. Dies ändert sich jedoch im weiteren Verlauf, weil seine unverhohlen zur Schau gestellte Erheiterung beim Gegenüber keine Erwidernng findet. Die an die Mutter adressierte *Angst* des Kindes verunmöglicht diese reflexive Brechung und wirft Fanon mit Wucht auf die ihm zugeschriebene Körperlichkeit zurück.

Dieser Erfahrungsbericht löst einen vermeintlichen Widerspruch auf: Ethnische Differenzen sind zwar im ersten Schritt als radikal kontingente, grundlose Zuschreibungen zu verstehen; und doch können die rassifizierten

184 Fanon: *Peau noire, masques blancs*. S. 109.

Subjekte (und diejenigen, die sich mit ihnen solidarisieren) gute Gründe für sich beanspruchen, nicht einfach lachend darüber hinwegzugehen. Es ist nämlich gerade der Mangel einer ‚ursprünglichen‘ Identität, durch die der objektivierende weiße Blick, der Fanon auf seinen schwarzen Körper reduziert, so wirkmächtig wird: „Die Identität des Schwarzen ist nur seine, insofern sie vom anderen übergestülpt wird. Zugleich lässt sich diese ‚fremde Identität‘ nicht abschütteln, sondern wird in Ermangelung einer hinter ihr liegenden, ‚wirklichen‘ Identität übernommen“¹⁸⁵.

Um das Regime des weißen Blicks zu unterlaufen, formuliert Fanon in *Schwarze Haut, weiße Masken*, ausgehend von dieser Begebenheit, eine Einsicht, die als Minimalprogramm antirassistischer Identitätspolitik gelten kann. So entschließt sich Fanon dazu, die ihm aufoktroyierte (und ihm einzig verfügbare¹⁸⁶) Identität anzueignen: „Je décidai, puisqu’il m’était impossible de partir d’un *complexe inné*, de m’affirmer en tant que NOIR“¹⁸⁷. Diese affirmative Reinterpretation der auferlegten schwarzen Identität – das Heraustreten aus der weißen Maske – erlaubt, der Persistenz und Hartnäckigkeit von ethnocodiertem Unrecht und internalisierter Minderwertigkeit immanent zu trotzen: „Die rassistischen Anrufungen können selbst zu Orten und Einsätzen im ideologischen Kampf, als elementare Formen einer oppositionellen Formierung besetzt und umdefiniert werden [...]“¹⁸⁸.

Wie mühsam und beschwerlich dieser ideologische Kampf um Anerkennung (bzw. gegen die fixierende Wiedererkennung durch den weißen Blick) sein kann, ist vielleicht so etwas wie die ‚Lehre‘, die aus dem vorgegangenen Lehrstück über Rassismus zu ziehen wäre. Denn damit die willkürlich zugewiesene Identität überhaupt zu einer ‚Waffe‘ werden kann, muss sie zunächst den Händen derer entrissen werden, die sie ins Spiel gebracht haben: „Resignifizierung und Dekonstruktion verletzender Zeichen sind [...] immer auch als politische Praxis zu verstehen, bei der die Möglichkeit der Umdeutung zuallererst bei ebenjenen liegt, die der Gewalt des Zeichengebrauchs

185 Bedarf: Verkennende Anerkennung, S. 29.

186 Dieser bedeutsame Punkt fände bei einem universalistischen Plädoyer für Farbenblindheit keine Berücksichtigung: „der Humanismus, der dem Schwarzen suggeriert, er müsse sich bloß auf sein Mensch sein besinnen, dass er mit allen anderen, auch den weißen, Menschen teilt, unterschlägt eben jene Erfahrung der Differenz, die in der Blickstruktur aufgewiesen wurde“ (Bedarf: Verkennende Anerkennung, S. 30).

187 Fanon: *Peau noire, masques blancs*, S. 112.

188 Hall: *Rasse, Artikulation und strukturelle Dominante*, S. 136.

ausgesetzt sind“¹⁸⁹. Ob diese Umdeutung von Dauer ist und wer letztlich siegreich aus diesem Streit hervorgeht, ist keineswegs ausgemacht. Aber: Wer zwischen einer Fremd- und ihrer strategischen Umdeutung zu einer Selbstbezeichnung zu unterscheiden weiß, wird die Behauptung einer strukturellen Gleichheit zwischen den beiden Lagern, wie sie sich in der Kontroverse am Heimathafen (oder auch in der Blackface-Debatte) gegenüberstehen, mit Entschiedenheit zurückzuweisen. Er oder sie dürfte außerdem zu dem Schluss gelangen, dass diese Gleichsetzung vor allem *einer* Konfliktpartei nützt. Und zwar nicht der, die für sich beansprucht, den trügerischen Frieden einer (nicht nur, aber eben auch) durch ethnische Binnendifferenzierungen gespaltenen Gesellschaft zu stören, sondern der, der daran gelegen ist, die Empörung über rassistische Benennungspraktiken als unbegründet und überzogen erscheinen zu lassen.

Wi(e)der ein Lob der Ironie: Über die falschen Freunde des Komischen

Die affekttheoretische Perspektive auf rassistische Alltagskomik, die ich ausgehend von der Kontroverse um die ‚Schlitzaugen‘-Geste am Heimathafen-Theater skizziert habe, ging mit einer sukzessiven Abkehr von der Vorgehensweise einer postfundamentalistischen Hegemonie- und Diskurstheorie einher. Während die politische Ontologie von Laclau und Mouffe wohl eine Gleichartigkeit der beiden Konfliktparteien nahelegen und die Nicht-Notwendigkeit ihrer Motive betonen würde, wurden die komischen Aspekte der ‚Schlitzaugen‘-Geste, ihre rassistischen Implikationen sowie die Empörung darüber als ein affektiver Wirkungszusammenhang analysiert, in dem es – anders als im antagonistischen ‚Nullsummenspiel‘¹⁹⁰ des Politischen – keine beliebig austauschbaren Variablen gibt.

Die Limitiertheit eines Begriffs des Politischen, der von unverfügbaren, unveränderlichen Strukturprinzipien ausgeht, spiegelt sich wider in der Problematik einer ontologischen Vereindeutigung des Komischen. Denn es ist alles andere als erstrebenswert, das Spannungsverhältnis von Komik und Lächerlichkeit einseitig aufzulösen: Sowohl die (lächerliche) Annahme, alle Arten von Komik seien auf der Möglichkeit eines feindseligen Auslachens

189 Kalu: Dein Blackface ist so langweilig.

190 Vgl. Laclau/Mouffe: Hegemonie und radikale Demokratie, S. 233.

des Anderen gegründet, als auch eine (komische) Laissez-faire-Haltung, die von einem harmlosen Medium gesellschaftlicher Selbstverständigung ausgeht, würden den konstitutiven Widerspruch übersehen, der die beschriebene affektive Ökonomie kennzeichnet: die Asymmetrie zwischen jenen, die für ihre Nicht-Übereinstimmung mit der hegemonialen Vorstellung eines normalen Körpers der Lächerlichkeit preisgegeben werden und denjenigen, die das ungestraft komisch finden wollen.

Insofern erhärtet sich an dieser Stelle der Verdacht, dass eine Diskussion über die (Un-)Angemessenheit von komischen Situationen nicht nur *in den* im 18. Jahrhundert etablierten Begriffen und Kategorien geführt werden sollte, sondern auch über diese. Wer in Bezug auf das Vorangegangene von (ethnischem) Humor, Witz, Satire und dergleichen spricht, bewegt sich keineswegs auf neutralem Terrain; man verwendet Begriffe, die nahelegen, die beschriebene Verquickung von Konformismus und Herabsetzung zu beschönigen, das Aufbegehren dagegen zu delegitimieren. Innerhalb des Paradigmas des Komischen erscheint die Dialektik von karnevalesker Subversion und kulturindustrieller Vereinnahmung, von Hegemonie und Gegenhegemonie, von Affekt und Reflexion, der ethnocodierte Komik unterliegt, als undurchdringlich und kaum greifbar. Die Herausforderung für eine postfundamentalistische Theorie des Komischen besteht darin, das abschließende Vokabular von Komik, Lachen und Humor nicht einfach hinzunehmen, sondern es einer kritischen Revision zu unterziehen.

Das Konzept des ‚abschließenden Vokabulars‘ ist nun nicht meine Wortschöpfung, sondern geht auf den Philosophen Richard Rorty zurück, der es in seinem Buch *Kontingenz, Ironie und Solidarität* in einem anderen Kontext verwendet. Rorty formuliert darin sehr weitreichende Bedenken gegen die Möglichkeit einer Gesellschaftstheorie, die Öffentliches und Privates, Solidarität und Selbstverwirklichung, Gerechtigkeit und Autonomie abschließend miteinander versöhnt.¹⁹¹ Eine im besten Sinne liberale Gesellschaft wäre für Rorty eine, die in diesen Fragen nicht mehr auf eine weitere „Begriffs-Revolution“¹⁹² spekuliert, sondern die Kontingenz ihrer Sprachspiele zu akzeptieren gelernt hat; eine, die nicht mehr nach endgültigen (geschichtsphilosophischen, kommunikationstheoretischen, anthropologischen) Gewissheiten, sondern

191 Vgl. Rorty: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, S. 11-17.

192 „Ich habe den Verdacht, das soziale und politische Denken der westlichen Welt hat die letzte *Begriffs-Revolution*, die es noch brauchte, hinter sich“ (ebd., S. 114).

lediglich nach verbesserter Selbstbeschreibung strebt: „Eine Gesellschaft ist dann liberal, wenn sie sich damit zufrieden gibt, das ‚wahr‘ zu nennen, was sich als Ergebnis solcher Kämpfe [zwischen unterschiedlichen Sprachspielen, H. R.] herausstellt“¹⁹³.

Oliver Marchart sieht in Rorty diesbezüglich den Vertreter einer alternativen Richtung des postfundamentalistischen Denkens, der ebenfalls die Unmöglichkeit eines letzten Grundes betone: „Wir müssten uns von der Idee eines archimedischen Punktes verabschieden, von dem aus wir unser eigenes, historisch bedingtes Vokabular beurteilen können.“¹⁹⁴ Das Alternative daran ist nicht zuletzt, dass hier eine andere philosophische Traditionslinie zum Zug kommt: Rortys Gewährsmänner heißen nicht Carl Schmitt oder Martin Heidegger; seine liberale Vision verbesserter Selbstbeschreibung überblendet die Liberalismustheorie von Judith Shklar¹⁹⁵ mit der pragmatischen Sprachphilosophie von Ludwig Wittgenstein, John Dewey und Donald Davidson.

Diese pragmatistische Ausrichtung zeigt sich besonders deutlich am Begriff des ‚abschließenden Vokabulars‘, worunter Rorty nicht so sehr eine bestimmte Gruppe von Wörtern, sondern vor allem einen bestimmten *Umgang mit* Wörtern versteht:

Alle Menschen tragen ein Sortiment von Wörtern mit sich herum, das sie zur Rechtfertigung ihrer Handlungen, Überzeugungen und ihres Lebens einsetzen. Es sind die Wörter, in denen wir das Lob unserer Freunde, die Verachtung für unsere Feinde, unsere Zukunftspläne, unsere innersten Selbstzweifel und unsere kühnsten Hoffnungen formulieren. Mit diesen Wörtern erzählen wir, manchmal vorausgreifend und manchmal rückwärtsgewandt, unsere Lebensgeschichte. Ich werde sie das ‚abschließende Vokabular‘ einer Person nennen. Es ist ‚abschließend‘ (*final*) insofern, als dem Nutzer keine Zuflucht zu nicht-zirkulären Argumenten mehr bleibt, wenn der Wert seiner Wörter angezweifelt wird.¹⁹⁶

193 Ebd., S. 96.

194 Marchart: Die politische Differenz, S. 23.

195 Shklars Arbeiten zur Grausamkeit (Shklar: Ordinary Vices) werden von Rorty gleich zu Beginn als zentrale Referenz eingeführt (vgl. Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 14).

196 Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 127.

Das abschließende Vokabular einer Person steht demnach für eine Rede-weise, die man als fundamentalistisch bezeichnen kann. Wer seine Wörter auf diese Weise einsetzt, tut so, als ob das Gesagte eine endgültige Gewissheit darstellen würde, als ob die Gefahr eines infiniten Regresses gebannt wäre, als ob das jeweils verwendete Sprachspiel nicht kontingent wäre, etc. Das *Post*-fundamentalistische an Rortys Position ist nun, dass er diese Art des Begründens nicht einfach überwinden will, sondern für eine *ironische* Haltung gegenüber solchen Vokabularen plädiert. Sein Ideal von liberaler Öffentlichkeit verdichtet sich in der Begriffsperson der „liberalen Ironikerin“¹⁹⁷, die ihre Begründungen und Argumente einer kontinuierlichen Selbstreflexion unterzieht. Rorty nennt drei Eigenschaften, die dafür erfüllt sein müssen: Eine Ironikerin weiß, dass es auch andere ‚abschließende Vokabulare‘ gibt, als das momentan von ihr verwendete, sie hält radikale Zweifel an ihrem Vokabular aus und hofft nicht mehr auf eine reale Essenz oder auf ein Meta-vokabular, die oder das ihr die Entscheidung zwischen unterschiedlichen Sprachspielen abnehmen könnte.¹⁹⁸

Geht man von diesen drei Kriterien aus, wird schnell deutlich, dass Rorty die Unmöglichkeit eines ultimativen Fundaments anders bewertet als Laclau und Mouffe: Für Letztere zeichnet sich in der Kontingenz und Vergeblichkeit von Gründungsversuchen eine populistische Diskurslogik ab, der es sich zu unterwerfen, die es sich zu eigen zu machen gilt. Rorty hingegen kann einer Rhetorik, die an unvergängliche Wahrheiten und Werte appelliert, nur wenig abgewinnen. Sein Plädoyer für ironische Neubeschreibungen versteht sich explizit als Gegenentwurf zu den Plattitüden des gesunden Menschenverstandes, der in seinen abschließenden Begriffen gefangen sei und die immanenten Widersprüche seines Vokabulars verleugne.¹⁹⁹ Mit dieser Weigerung, Grundfragen der politischen Theorie ausschließlich in einem inhärent ernsten Bezugsrahmen zu erörtern, wird Rorty fast zwangsläufig zu einer interessanten Position für diese Arbeit – nicht zuletzt, weil die bisherigen Beobachtungen zum ethnocodiertem Humor ganz ähnliche Vorbehalte gegen den *common sense* nahelegen. Dieser wird in der postmarxistischen

197 Ebd., S. 14.

198 Vgl. ebd., S. 127f.

199 „Das Gegenteil von Ironie ist gesunder Menschenverstand. Denn er ist die Parole derer, die alles Wichtige unbefangen in Begriffen des abschließenden Vokabulars beschreiben, das sie und ihre Umgebung gewohnt sind“ (ebd., S. 128).

Hegemonietheorie, aber auch in der Tradition Bachtins (unter dem Stichwort der volkstümlichen Lachkultur), zu einem unerschöpflichen Reservoir für Subversion und Emanzipation verklärt; demgegenüber scheint Rorty wenig Hoffnung in die unhinterfragten Selbstverständlichkeiten des Alltagsdenkens zu setzen, ist aber auch nicht für eine pauschale, unterschiedslose Verdammung des Komischen zu haben.

Zudem fügt Rortys Warnung vor einem naiven Essenzialismus, der aus dem Vorhandensein eines Begriffs darauf schließt, es gäbe irgendwo „eine einzige dauernde Wirklichkeit hinter den vielen vorübergehenden Erscheinungen“²⁰⁰, den bisherigen Überlegungen zum Topos der komischen Differenz einen wichtigen Gedanken hinzu: Die Hoffnung, dass es so etwas wie eine objektiv richtige Verwendung von Wörtern wie ‚Komik‘ oder ‚Lächerlichkeit‘ gäbe, wäre ebenso trügerisch wie die Vorstellung, dass diese Unterscheidung nur expliziert werden müsste, um das Politikum des ethnischen Humors aus der Welt zu schaffen. Man muss sich nur das Heimathafen-Beispiel und den Gegenwind, den der dortige Versuch einer Neubeschreibung des Fotos als einer Form von anti-asiatischem Rassismus erfuhr, vor Augen halten, um Rorty in diesem Punkt recht zu geben. Offensichtlich ist ein Vokabular, das die diskriminierenden und normierenden Facetten des Komischen herausstellt, nicht weniger kontingent oder anfechtbar als das Begriffssystem der heiteren Aufklärung – und schon gar nicht dessen ‚eigentliche Wahrheit‘.

Demzufolge empfiehlt sich mit Rorty, weniger nach einer abschließenden Formel für den Unterschied von Komik und Lächerlichkeit zu suchen, sondern sich um eine je situative Neubestimmung zu bemühen. Die Vorstellung von Solidarität, die er in *Kontingenz, Ironie und Solidarität* vertritt, konturiert die Ablehnung von Grausamkeit, Ungerechtigkeit und Demütigung als etwas, das überhaupt nicht nach einer Letztbegründung oder nach einem kollektiven Fundament verlangt. Einer „liberalen Ironikerin“, so Rorty, „kommt es nicht darauf an, einen solchen Grund [einen Grund, sich um Leiden zu kümmern, H. R.] zu finden, sondern darauf, sicherzugehen, dass sie merkt, wenn jemand leidet.“²⁰¹

Meine Kritik am abschließenden Vokabular des Komischen überschneidet sich somit in vielen Punkten erkennbar mit dem Ansatz Rortys, aber

200 Ebd., S. 128.

201 Ebd., S. 158. Dieses Postulat übernimmt Rorty von Judith Shklar. Vgl. Shklar: *Ordinary Vices*, S. 43f.

nicht in allen. Denn ihm geht es nicht zuletzt um ein politisches Bekenntnis zum *Status quo* der liberalen Gesellschaften, die er als die beste verfügbare Alternative ansieht, um das Streben nach Solidarität und das Bewusstsein von der Kontingenz abschließender Vokabulare zu verfeinern.²⁰² Mein Vorschlag, sich angesichts der verletzenden Potentiale des Komischen wieder auf die Kategorie des Lächerlichen zurückzubedenken und das Projekt einer heiteren Aufklärung als unvollendet zu begreifen, erinnert da eher an eine zweite Begriffsperson, die Rorty ins Spiel bringt. Das Gegenstück zur liberalen Ironikerin, „die weiß, dass alles je nach Neubeschreibung gut oder böse aussehen kann“²⁰³, ist für ihn der Metaphysiker, der diese Entspannung vermissen lässt: „er gibt keine Neubeschreibung, sondern analysiert alte Beschreibungen mit Hilfe anderer alter Beschreibungen“²⁰⁴.

Wie und weshalb sich meine Vorgehensweise von Rortys Ironismus unterscheidet, lässt sich nun – und es bietet sich an zu sagen: *ironischerweise* – mit Hilfe einer alten Beschreibung klären. Denn dieser Unterschied führt uns ein letztes Mal zu den Parallelen zwischen der Kontroverse am Heimathafen und dem Modell des Lehrstücks bei Brecht zurück: Walter Benjamin hat in seinen Studien über das epische Theater eine ganz ähnliche Abgrenzung vom Konzept der romantischen Ironie vorgenommen, die prototypisch für eine *idealiter* unendliche Selbstreflexion steht.²⁰⁵ Über das im Theater der Romantik praktizierte Heraustreten der Figuren aus ihren Bühnenrollen, das sich jeder eindeutigen Zuordnung von Schein und Sein, Inhalt und Form, Bühnenrealität und -fiktion permanent entzieht, gehe die von Brecht

202 Vgl. Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 159f.

203 Ebd., S. 128.

204 Ebd., S. 129. Wer sich die Vorgehensweise der vorliegenden Studie vor Augen führt, wird manches in Rortys folgendem Satz wiedererkennen: „Die typische Strategie eines Metaphysikers besteht darin, dass er einen offensichtlichen Widerspruch zwischen zwei Plattitüden, zwei intuitiv einleuchtenden Aussagen ausmacht und dann eine Unterscheidung vorschlägt, durch die der Widerspruch sich auflöst. Im weiteren betten Metaphysiker diese Unterscheidung in ein Netzwerk miteinander verbundener Unterscheidungen ein – in eine philosophische Theorie –, wodurch die erste Unterscheidung entlastet wird“ (ebd., S. 133f.). Allerdings würde ich mit Blick auf die von mir unternommene Verknüpfung von komischer und politischer Differenz freilich nicht sagen, dass damit irgendwelche Widersprüche „aufgelöst“ oder „entlastet“ werden sollen – es handelt sich um einen Versuch, sie wechselseitig zuzuspitzen.

205 Zum romantischen Ironieverständnis siehe bündig Wirth: Ironie, S. 17ff.

angestrebte „stete Auseinandersetzung“²⁰⁶ zwischen Zeigenden und Gezeigten nämlich weit hinaus:

Es ist das oberste Gebot dieses Theaters, dass ‚der Zeigende‘ – das ist der Schauspieler als solcher – ‚gezeigt werde‘. Mit solcher Formulierung fühlt mancher sich vielleicht an die alte Tiecksche Dramaturgie der Reflexion erinnert. Nachzuweisen, warum das irrig wäre, das würde heißen, auf einer Wendeltreppe den Schnürboden der Brechtschen Theorie erklettern. Hier mag der Hinweis auf ein einziges Moment genügen: mit all ihren reflektorischen Künsten ist die Bühne der Romantik niemals imstande gewesen, dem dialektischen Urverhältnis, dem Verhältnis von Theorie und Praxis gerecht zu werden, um das sie vielmehr auf ihre Weise sich ebenso vergeblich bemüht hat, wie heute das Zeittheater es tut.²⁰⁷

Während sich das Theater der Romantik ‚vergeblich bemüht‘ hat, der Dialektik von Theorie und Praxis mittels ironischer Reflexion gerecht zu werden, geht das epische Theater für Benjamin einen entscheidenden Schritt weiter. Die anti-illusionistische, nicht-aristotelische Dramaturgie Brechts hält es in dieser Frage mit Marx’ Feuerbach-Thesen: „Ich wollte auf das Theater den Satz anwenden, dass es nicht nur darauf ankommt, die Welt zu interpretieren, sondern sie zu verändern.“²⁰⁸ Im Gegensatz zu diesem Ziel, das Theater in einen Ort gesellschaftlichen Probehandelns zu verwandeln, verfolgt die „transzendente Buffonerie“²⁰⁹ der Romantik keine praktischen Zwecke; sie *reflektiert* bloß auf das instabile Verhältnis von Spiel und Ernst, Handeln und Zuschauen. Die romantische Ironie, hält Benjamin im zweiten Entwurf seines Aufsatzes fest, „hat kein Lehrziel; sie weist im Grunde nur die philosophische Informiertheit des Autors aus, dem beim Stückeschreiben immer gegenwärtig bleibt: die Welt mag am Ende wohl auch ein Theater sein.“²¹⁰

Benjamins Kritik an diesem ästhetisierten Weltbezug der romantischen Ironie, die ganz im Bann des reflektierenden Subjekts stehe, lässt sich, ohne eine exakte Übereinstimmung behaupten zu wollen, auch auf Rortys ironischen Postfundamentalismus anwenden. Auch Rorty tendiert nämlich dazu,

206 Benjamin: Versuche über Brecht, S. 19.

207 Ebd.

208 Brecht: Katzgraben-Notate, S. 815.

209 Schlegel: Athenäums-Fragment, S. 152.

210 Benjamin: Versuche über Brecht, S. 29.

die Kontingenz und Fragilität abschließender Vokabulare als eine, mit den Feuerbachthesen gesprochen, „rein *scholastische* Frage“²¹¹ zu behandeln und geht allzu leicht über die Untiefen der Praxis hinweg. Dies wird deutlich, wenn man seine Gegenüberstellung von ironischen Neubeschreibungen und *common sense*-artigen bzw. metaphysischen Letztbegründungen auf die antagonistische Konfliktkonstellation des Lehrstücks zu übertragen versucht. Denn keines der beiden Lager, die sich hier und in anderen Debatten um kulturelle Aneignung, *political correctness* und verletzenden Humor gegenüberstehen, vermag den Ansprüchen Rortys gerecht zu werden: Von einer ironischen Distanz gegenüber dem eigenen Standpunkt, von einem ausgeprägten Kontingenzbewusstsein oder einer wechselseitigen Akzeptanz der jeweiligen Vokabulare, wie er sie erhofft, ist wenig zu spüren.

Geht man jedoch von Rortys Überzeugung aus, „dass Grausamkeit das schlimmste ist, was wir tun“²¹² (für ihn *die* liberale Eigenschaft schlechthin), spräche dies sehr dafür, sich mit den Protestierenden zu solidarisieren – insofern die Geste durch symbolische Verletzung und Herabsetzung das Recht auf Selbsterschaffung beschneidet. Diese Option verträgt sich allerdings nicht mit Rortys Aufruf, die Kontingenz des eigenen Selbst zu akzeptieren und sich mit der Inkommensurabilität von Privatem und Öffentlichem abzufinden. Eine liberale Ironikerin wird sich schwerlich dazu durchringen können, in der Perspektive der Betroffenen im gegebenen Fall mehr als eine private, subjektive Einschätzung zu sehen, sondern etwas, das öffentlich verbindlich sein sollte. Die Selbstverpflichtung auf ironische Distanz, welche die liberale Ironikerin in eine „metastabil[e]“²¹³ Position versetzen soll, ist paradoxerweise ein denkbar schlechter Ausgangspunkt, wenn es um die Herstellung von Solidarität im Feld des Komischen geht.²¹⁴ Hier führt der „Verzicht auf den Versuch, Entscheidungskriterien zwischen abschließenden

211 Marx: Thesen über Feuerbach, S. 375.

212 Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 128.

213 Ebd.

214 Vgl. passend dazu Oliver Marcharts Kritik an Rorty: „Metaphysische Grundlegungsfiguren bestimmen nicht nur die Philosophie, sondern auch das Denken des Alltags und die Diskurse der Politik. Wer meint, ihnen sonstwohin entkommen zu können, wird unbemerkt von ihnen eingeholt“ (Marchart: Die politische Differenz, S. 24).

Vokabularen zu formulieren²¹⁵, für den Rorty plädiert, schlicht dazu, dass alles beim Alten bleibt.²¹⁶

Dass Rorty angesichts der Kontroverse am Heimathafen große Scheu haben dürfte, sich auf die Seite der Protestierenden zu schlagen, ist mehr als bloß Spekulation. Ihm kommt die zweifelhafte Ehre zu, zu einem recht frühen Zeitpunkt – nämlich in der zehn Jahre nach dem Kontingenzbuch erschienenen Streitschrift *Achieving Our Country*²¹⁷ – eine linke (bzw. linksliberale) Version einer These entwickelt zu haben, die in letzter Zeit große Resonanz findet: Die von den neuen sozialen Bewegungen ins Leben gerufene ‚Identitätspolitik‘ habe aus verschiedenen Gründen ihren emanzipatorischen Impuls verloren und stecke mittlerweile in einer ideologischen Sackgasse. Anstatt sich mit symbolischen Stigmatisierungen, kulturellen Differenzen und ihrer akademischen Aufarbeitung zu beschäftigen, so bereits Rortys damalige Diagnose, müsse die (amerikanische) Linke anfangen, wieder verstärkt über ökonomische Fragen zu reden und „eine neue Form des Gemeinschaftsgefühls auf der Ebene der nationalen Politik finden“²¹⁸ – ansonsten könnten die Armen in Versuchung geraten, „einen starken Mann“²¹⁹ zu wählen, der ihre Abstiegsängste anspricht und die Errungenschaften der neuen Linken einkassiert.²²⁰

Es ist durchaus beachtlich, wie sehr die von Rorty hier formulierten Bedenken und das von ihm angedeutete Szenario dem zwanzig Jahre später so virulenten Argumentationsschema gleichen, welches die Wahlerfolge von Donald Trump, des Rassemblement National oder der AfD in früher

215 Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 128.

216 Bei Barbara Kirchner und Dietmar Dath findet sich die berechtigte Frage, „was die Alternative zu den von Rorty verworfenen Theorien ist, die sich zutrauen, das Private und das Öffentliche nicht nur zu vereinen, sondern ihre wechselseitige Vermitteltheit [...] zu thematisieren und theoretischen wie praktischen Aufhebungsmaßnahmen gegenüber offenzuhalten: Wenn denn die bösen, falschen, kontingenzvergessenen Theorien endlich weg sind, die der Professor nicht mag, und sich also nicht mehr vermessen, die so schön und sauber getrennten Domänen zu vermitteln, was vermittelt sie denn schließlich doch wieder, im wirklichen Alltag? Werbung, Parastaatliche Propaganda. Kulturindustrie“ (Dath/Kirchner: Der Implex, S. 298).

217 Rorty: Stolz auf unser Land.

218 Ebd., S. 98.

219 Ebd., S. 87.

220 Vgl. ebd., S. 87-103.

mehrheitlich linksorientierten Regionen und Milieus auf eine fortschreitende Entfremdung linksintellektueller Kreise von Arbeiter- und Angestelltenmilieus zurückführt.²²¹ Im Kern dieser Debatte steht der bereits bei Rorty zu findende Vorwurf, über einen verstärkten Fokus auf rassistische und sexistische Ausgrenzungsformen sei die Klassenfrage aus den Augen verloren worden: „[D]ie Linke habe sich zu sehr auf Kämpfe gegen kulturelle Diskriminierung konzentriert und darüber den eigentlich wichtigeren Kampf gegen ökonomische Ausbeutung vergessen.“²²²

Rorty ist nicht nur einer der ersten, der diesen Zusammenhang zwischen dem Aufstieg des autoritären Rechtspopulismus und einem Versagen der Linken hergestellt hat; an seiner Entwicklung vom liberalen Ironiker zu einem „linkspatriotischen“²²³ Kritiker der Identitätspolitik deutet sich auch an, wie eng diese politische Auseinandersetzung mit komiktheoretischen Fragen verbunden ist. Bereits im vorangegangenen Kapitel hat sich das Narrativ der pauschalen Humorfeindlichkeit als zentraler Baustein erwiesen, um die Kritik an ethnocodierten Ein- und Ausschlussverhältnissen zu delegitimieren. Die weit verbreitete Legende von den Spaßverderbern der *political correctness* steht *pars pro toto* für den Verdacht, dass die heutige Identitätspolitik um keinen Deut besser, vielleicht sogar schlimmer sei als ihre Feinde. Gerade unter denen, die sich mit großem missionarischem Eifer um eine symbolische Aufwertung von sozialen Minderheiten bemühen und jede sprachliche Entgleisung unerbittlich an den Pranger stellen würden, seien Ignoranz und Unverständnis gegenüber den Deklassierten und Abgehängten weit verbreitet. Ein aktuelles, theaternahes Beispiel für diese Gegenerzählung findet sich bei Bernd Stegemann:

Durch die einseitige Fokussierung auf Fragen von Race und Gender ist dieser Diskurs weitestgehend erblindet für die Ausgrenzungen, die aus den Eigentumsverhältnissen resultieren. Ungestraft macht heute niemand mehr einen Witz, der sexistische oder rassistische Anteile hat. Über Arbeiter, prekäre Existenzen und Forderungen nach Gleichheit kann gefahrlos gelacht werden.²²⁴

221 Zu dieser Diagnose vgl. Eribon: Rückkehr nach Reims; Baron: Proleten, Pöbel, Parasiten; Lilla: After identity politics.

222 Dowling/Dyck/Graefe: Rückkehr des Hauptwiderspruchs, S. 413.

223 Vgl. Marchart: Die politische Differenz, S. 24, der Rorty ein Umkippen in Richtung „Linkspatriotismus“ bescheinigt.

224 Stegemann: Gespenst des Populismus, S. 147.

Stegemann, dessen Kritik an der Identitätspolitik im Zusammenhang mit einem Votum für einen auf ökonomische Fragen ausgerichteten „Links-populismus“²²⁵ steht, zeichnet hier das Bild einer in Geschlechterfragen und Belangen ethnischer Zugehörigkeit hyperkritischen, aber ansonsten total enthemmten Lachkultur. Diese Behauptung, der zufolge rassistischer und sexistischer Humor heutzutage auf breiter Flur geächtet sein müsste, scheint zumindest gewagt.²²⁶ Davon abgesehen ist auffällig, dass Stegemann das Komische damit einer statischen Freund/Feind-Logik unterwirft, aus der es kein Entrinnen zu geben scheint: *Entweder* wird das Lachen über eine bestimmte soziale Gruppe tabuisiert, weil sie die Mächtigen auf ihrer Seite hat, *oder* sie hat keine Fürsprecher, dann wird sie der Lächerlichkeit preisgegeben. Man könnte Stegemanns Ansatz vielleicht zugutehalten, dass er versucht, den Ausgeschlossenen (s-)eine Stimme zu geben, aber dies geschieht mit derselben autoritären Einfallsslosigkeit, die er einer auf *gender* und *race* fixierten Identitätspolitik ankreidet. Anstatt für ein befreiendes und subversives Lachen zu plädieren, für eine solidarische Komik, die nicht im Bann von Norm und Abweichung steht, liebäugelt er seinerseits mit Lachverböten, wenn er sich über die Verspottung von Armut und sozialer Ungleichheit empört.²²⁷

225 Vgl. ebd., S. 166-174.

226 Jedenfalls ist diese angebliche Neureglementierung des Lächerlichen bislang nicht zu den politischen Eliten durchgedrungen: Im Jahr 2019 kam die damalige CDU-Bundesvorsitzende Annegret Kramp-Karrenbauer nach einem mit transfeindlichen Witzen gespickten Karnevalsauftritt sehr wohl „ungestraft“ davon. Und etwa ein Jahr später erschien es dem damaligen Bundesminister des Innern, Horst Seehofer, als die angemessene Reaktion auf eine satirische Kolumne über Rassismus in der Polizei, eine Strafanzeige gegen die *taz* zu stellen.

227 Auffällig daran ist das schematische Verständnis von sozialen Zugehörigkeiten: Offenbar sind „prekäre Existenzen“ für Stegemann zwingend weiß und männlich. Dass ethno- und geschlechtercodierte Ungleichbehandlung immanent mit ökonomischer Ausbeutung verschränkt ist, dass also gerade „Geschlecht und Ethnizität weiterhin zuverlässige Indikatoren für geringeres Einkommen und Vermögen“ (Dowling/Dyk/Graefe: Rückkehr des Hauptwiderspruchs, S. 417) sind, bleibt außen vor. Davon abgesehen, eignet sich die historische Arbeiterbewegung kaum dazu, ökonomische und kulturelle Emanzipation, Arbeitskämpfe und Bemühungen um selbstbestimmte Lebensformen so linear gegeneinander auszuspielen. Denn auch dort stößt man, wie Jens Kastner und Lea Susemichel feststellen, auf ein „Dilemma“, das „ausnahmslos alle Identitätspolitiken betrifft“ (Susemichel/Kastner: Identitätspolitiken, S. 52): Der

Dass Stegemann von einem fragwürdigen Standpunkt aus argumentiert, heißt freilich nicht, dass an der Problematik, die bei ihm sowie – implizit und ungleich avancierter – bei Rorty aufgeworfen wird, nicht doch etwas dran ist. Denn in der Frage des Umgangs mit Humor, Ironie und Satire verdichten sich einige fragwürdige Tendenzen, die der identitätspolitischen Kritik an symbolischen Verletzungen, Mikroaggressionen und diskriminierender Sprache innewohnen:

Politische Korrektheit ist Moral, und Moral und Humor sind nicht unbedingt Geschwister. [...] Sprachregelungen sind, wie Regelung immer, autoritär, und was politisch korrekter Haltung zweifellos eignet, ist jene positivistisch-gewalttätige Identität von Sache und Begriff, die Adorno perhorresziert hat.²²⁸

Der Kolumnist des Satiremagazins *titanic*, Stefan Gärtner, führt hier zwei Punkte an, die in der polemisch geführten Debatte über die *political correctness*²²⁹ auch und gerade von solchen Stimmen aufgegriffen werden, die trotz ihrer Kritik „hinter die Kernanliegen progressiver, emanzipatorischer Identitätspolitik [...] nicht zurückfallen [wollen]“²³⁰. Zum einen, dass viele Akteure mit einem starken moralischen Impetus und einem entsprechend behelenden Duktus auftreten, womit suggeriert wird, der Gebrauch des richtigen Jargons (mit Rorty gesprochen: des richtigen ‚abschließenden Vokabulars‘) garantiere schon für die Überwindung sozialer Ungleichheit.²³¹ Zum anderen wird – etwa mit Blick auf den Vorwurf der kulturellen Aneignung – vor einem Rückfall in ein essentialistisches Identitätsverständnis gewarnt, das die Möglichkeiten einer Subversion sozialer Grenzziehungen und darüber hinausweisender Solidarisierungen sträflich vernachlässigt.²³²

Kampf um die *Selbstabschaffung* des Proletariats als Klasse beginnt paradoxerweise mit der Aneignung der proletarischen Identität in gemeinsamen Erfahrungen, Praktiken und Kämpfen.

228 Gärtner: Aus Gründen.

229 Die Polemik betrifft nicht zuletzt den Begriff der *political correctness* selbst, der zumindest in Deutschland eher in rechten Kreisen gebräuchlich ist, nicht in identitätspolitischen Kontexten. Vgl. hierzu Schubert: *Political Correctness*.

230 Berendsen/Cheema/Mendel: *Triggerwarnung*, S. 10f.

231 Vgl. etwa die Kritik an überhöhten Moralvorstellungen bei Patsy L'Amour LaLove: *Beissreflexe*, S. 34f.

232 Vgl. Susemichel/Kastner: *Identitätspolitiken*, S. 86-91.

Der Hang zu einer Fixierung von Zugehörigkeiten und die zu geringe „Fehlertoleranz“²³³ fallen umso stärker ins Gewicht, weil sich die Durchsetzung von differenzsensiblen Sprech- und Verhaltensweisen weitgehend auf ein akademisch geprägtes, urbanes Milieu beschränkt. In diesem Zusammenhang wird immer wieder daran gezweifelt, inwieweit solche Maßnahmen den Gruppen zugutekommen, die von Benachteiligung und Unterdrückung betroffen sind. Denn die moralische Aufladung und die Unzugänglichkeit der Diskurse lasse eher auf eine Distinktions- und Selbstoptimierungsstrategie von Bessergestellten schließen, die auf diese Weise ihr schlechtes Gewissen beruhigen wollen: „*Political correctness* ist ein Sprachspiel unter Privilegierten, das sich in der Regel in Abwesenheit derer vollzieht, um die es dabei angeht.“²³⁴ Mit dieser hermetischen Anmutung geht ein weiterer Vorwurf gegen identitätspolitische Ansätze einher, der ihnen eine Verquickung mit dem neoliberalen Strukturwandel der Gesellschaft nachsagt. Und auch diese Diagnose hat stichhaltige Argumente auf ihrer Seite: Angesichts einer Unternehmenskultur, die auf meritokratische Bilder von kultureller Vielfalt und globaler Vernetzung zurückgreift, um die Aufkündigung des nationalstaatlich-fordistischen Wohlfahrtsversprechens zu rechtfertigen, kann kein Zweifel daran bestehen, „dass bestimmte Formen der Entfremdungskritik, aber auch Diversity- und Gleichstellungspolitiken anschlussfähig an das neoliberale Projekt sind.“²³⁵ Dass eine auf das individuelle (Fehl-) Verhalten ausgerichtete Reglementierung und die exzessive Betonung der Sprecher*innenposition dem kapitalistischen Zeitgeist nahestehen, ist kaum von der Hand zu weisen.²³⁶

233 Berendsen/Cheema/Mendel: Triggerwarnung, S. 16.

234 Pfaller: Erwachsenensprache, S. 40.

235 Dowling/Dyk/Graefe: Rückkehr des Hauptwiderspruchs, S. 417.

236 „Der diskurstheoretische Reduktionismus, dass ‚weiße Räume‘ und konkrete Dominanzverhältnisse durch institutionalisierte Benennungspraxis verändert werden könnten, blendet die gesellschaftlichen Mechanismen von Rassismus aus, vor allem die Tatsache, dass Rassismus eine strukturierende Funktion für Ausbeutung besitzt. Diese Funktion wird mit der Betonung individueller Verhaltenskodizes indes unsichtbar gemacht. Was bleibt, ist eine überall zu beobachtende neoliberale Innerlichkeit, die von gesellschaftlicher Veränderung nichts mehr wissen will, weil sie das Individuum gar nicht mehr als gesellschaftlich stratifiziert denken kann, sondern nur noch als individuell positioniert“ (Perinelli: *Critical Whiteness*, S. 87).

Aus den Widersprüchen, die sich hier feststellen lassen, ziehen einige Kritiker*innen jedoch einen reichlich überzogenen Schluss, wenn sie die partiellen Überschneidungen zwischen einigen neoliberalen und identitätspolitischen Diskursen zu einer aktiven Komplizenschaft stilisieren. Denn um aus der relativen Verbreitung in universitären Kreisen und Teilen der Kulturszene abzuleiten, es gäbe so etwas wie eine kulturelle Hegemonie der *political correctness*, muss man sich die Wirklichkeit schon arg zurechtbiegen.²³⁷ Es würde immerhin bedeuten, dass identitätspolitische Ansätze eine größere Bedeutung für die Reproduktion von sozialer Ungleichheit hätten als die weiße, heteronormative Dominanzkultur, gegen die sie polemisieren. Auch der oben zitierte Stefan Gärtner wendet sich in diesem Sinne gegen eine überzogene PC-Kritik, die den Kämpfen gegen symbolische Diskriminierung ihren emanzipatorischen Charakter abspricht:

Man kann der PC von links vorwerfen, autoritär, gratismoralisch, humorlos und anmaßend zu sein, und man darf bezweifeln, daß sie jene, die sie grimmig

237 Robert Pfaller vermutet in der heutigen Identitätspolitik gar ein besonders perfides Machtinstrument der herrschenden Klasse, um ökonomische Deregulierung und Prekarisierung voranzutreiben: „Die postmodernen Politiken wurden ausgerufen, als die hegemonialen Gruppen die Versprechungen der Moderne von Gleichheit preisgaben“ (Pfaller: *Erwachsenensprache*, S. 25). Ganz ähnlich hört sich das bei Bernd Stegemann an, in dessen Augen die Gesellschaft gezielt einer neofeudalen Verhaltensordnung unterworfen wurde: „Die intellektuellen Eliten haben die Sprachüberwachung und ihre Codes so hegemonial ausgebaut, dass man sie als die höfische Sprache unserer Zeit bezeichnen kann“ (Stegemann: *Gespens des Populismus*, S. 153). Das in diesen beiden Zitaten aufgebaute Narrativ einer neoliberalen Elitenverschwörung hat etwas von einer unfreiwilligen Parodie eines hegemonietheoretischen Ansatzes: Es wird die Existenz von verborgenen Mächten suggeriert, die das Bewusstsein der Gesellschaft mit ihren Ränkespielen nach Belieben manipulieren und steuern können. Gramsci versteht unter Hegemonie etwas kategorial anderes, nämlich einen permanenten, zähen und vor allem nicht-determinierten Aushandlungsprozess von Interessenslagen, der in der kapitalistischen Gesellschaft nie wirklich an ein Ende kommt, sondern sich als beständiger Übergang von einem instabilen Gleichgewicht ins nächste vollzieht. Insofern deuten die Überlappungen zwischen Neoliberalismus und manchen identitätspolitischen Ansätzen noch lange nicht auf einen großangelegten Plan hin, sondern wären mit Gramsci eher als eine strategische Indienstnahme bzw. ein erfolgreiches Erkämpfen von Zugeständnissen zu interpretieren.

exekutieren, zu besseren Menschen macht. Was bei allem Argwohn aber nicht aus den Augen verloren sei, ist, daß sie ihren Grund hat. Und zwar ihren schlechten.²³⁸

Bei allen berechtigten Vorbehalten gegen den Kritikstil, der hier um sich greift, bleibt Gärtner zufolge zu bedenken, dass es sich nicht um grundlose, aus der Luft gegriffene Forderungen handelt. Wie er am Beispiel von antirassistischen Protesten gegen Seifenwerbungen ausführt, sind die chauvinistischen Implikationen der inkriminierten Motive, Zeichen und Wörter in den allerseltensten Fällen ‚pure Einbildung‘. Man könnte im Gegenteil sagen, dass die von ihnen transportierten Hierarchien und Machtasymmetrien so tief im kollektiven Imaginären verwurzelt sind, dass sie als selbstverständlich und unbedenklich gelten. In Anbetracht dessen relativiert sich der Vorwurf der Lachfeindlichkeit für Gärtner entscheidend: „Die politische Korrektheit ist gewiß humorlos; aber sonderlich humorig sind die Verhältnisse vielleicht auch nicht.“²³⁹

Ein solches an den Verhältnissen begründetes Misstrauen gegen ein uneingeschränkt positives Verständnis des Komischen lässt sich an der Position Stuart Halls veranschaulichen. Ungeachtet seiner Wertschätzung für Michail Bachtins Karnevals- und Lachtheorie²⁴⁰ sprach dieser sich gegen eine Deutung von ethnischem Humor aus, die so tut, „als ob Witze in einem Vakuum existierten, völlig losgelöst von den Zusammenhängen und Situationen, in denen sie erzählt werden“²⁴¹. Dabei hat Hall das britische Fernsehen der 80er Jahre vor Augen, an dem ihm eine problematische Tendenz auffällt, sich im Deckmantel des Komischen über ethnische Zugehörigkeiten hinwegzusetzen:

Jüdische Witze, die Juden unter sich erzählen, sind Bestandteil des Selbstbewusstseins der Gemeinschaft. [...] Werden rassistische Witze jedoch über die Rassenschranke hinaus erzählt und unter Bedingungen, in denen Verhältnissen „rassisch“ begründeter Minderwertigkeit vorherrschen, dann vertiefen Sie die *Unterschiede* und reproduzieren die ungleichen Beziehungen. Denn in dieser Situation basiert die Pointe auf dem Vorhandensein von Rassismus.

238 Gärtner: Aus Gründen.

239 Ebd.

240 Vgl. Hall: Metaphern der Transformation, S. 115-120, sowie die Ausführungen zu Bachtin in Kapitel 3.

241 Hall: Konstruktion von Rasse, S. 163.

So reproduzieren sie die Kategorien und Verhältnisse des Rassismus, indem sie sie durch Lachen normalisieren. [...] Die Zeit *mag* kommen, wo Schwarze und Weiße sich gegenseitig Witze über sich erzählen können, ohne die rassistischen Kategorien der Welt, in der sie erzählt werden, zu reproduzieren. In Großbritannien ist die Zeit dafür mit Sicherheit *noch nicht reif*.²⁴²

Die Gefahr, dass Komik zu einer Normalisierung und auch Erneuerung von Rassismus beitragen kann, steht für Hall demnach in einem engen Zusammenhang mit ihrer politischen Reichweite. Während er den Witzen, die innerhalb der jüdischen Gemeinschaft zirkulieren, wohlwollend gegenübersteht, gilt seine Kritik solchen Formen des Komischen, die sich ‚über die Rassenschranke hinaus‘ auf die Gesellschaft als Ganzes beziehen. Geht es in einem Fall um die subversive Selbstaufwertung einer Minderheit, die über ihre eigene Lächerlichkeit lacht, handelt es sich im zweiten Fall um ein hegemoniales Lachen: Seine pseudouniverselle Anmutung nivelliert und perpetuiert die rassistischen Hierarchien und Denkmuster, auf denen es basiert. Solange diese antagonistische Spaltung Bestand hat, hält Hall die Zeit für ein unbeschwertes, sozusagen farbenblindes Lachen noch nicht reif.

Mit diesem expliziten Hinweis auf die ‚Unreife‘ der Gesellschaft läuft einer der häufigsten Vorwürfe gegen die Identitätspolitik ins Leere – dass nämlich eine verstärkte Aufmerksamkeit gegenüber sozialen Gruppenzugehörigkeiten auf die Aufkündigung der universellen Freiheits- und Gleichheitsprogrammatisierung der westlichen Aufklärung hinauslaufe. Demgegenüber zeigt sich an Halls Argumentation exemplarisch, dass die sogenannten Identitätspolitiken meist weniger am Ideal des bürgerlichen Universalismus Anstoß nehmen, sondern vor allem an seinen historischen Bruchlinien, an den darin verborgenen Partikularismen.²⁴³ Davon ausgehend scheint Hall für eine Art Burgfrieden zu plädieren, in dem die partikularen Gruppen, die dem antagonistischen Spiel von Einschluss- und Ausschluss unterworfen sind, gleichsam unter sich bleiben.

242 Ebd., S. 164.

243 „Der Vorwurf, Identitätspolitik sei partikularistisch und würde damit den Universalismus der Kämpfe um soziale Gerechtigkeit unterminieren, verkennt den ursprünglichen Impuls vieler sozialer Bewegungen, die heute als ‚identitätspolitisch‘ gelabelt werden: aufzuzeigen, dass und wo sich universale Versprechen als machtvolle Verallgemeinerungen der partikularen Interessen bestimmter sozialer Gruppen erweisen“ (Dowling/Dyk/Graefe: Rückkehr des Hauptwiderspruchs, S. 416).

Die Frage, die sich aufdrängt, ist jedoch, ob sich dieser Vergesellschaftungsprozess zurückdrehen lässt, ob eine Rückkehr zu einem vorhegemonialen Zustand, in der nicht die falsche Allgemeinheit des Komischen dominiert, denkbar ist.²⁴⁴ Mit der Existenz von globalen Kulturindustrien scheint ein solcher Burgfrieden nur schwerlich vereinbar. An dieser Stelle weist der Rückgriff auf das „alte Vokabular“ des Komischen vielleicht den Weg, wie mit den Bedenken oder dem Unverständnis gegenüber dem „neuen Vokabular“ der Identitätspolitik umzugehen ist: Nachdem bisher vor allem das verborgene Nachleben des Lächerlichen im Vordergrund stand, gilt es nun, sich der Frage anzunähern, wie unter diesen Bedingungen eine solidarische Erneuerung der Kategorie des Komischen aussehen könnte.

244 Auch die Forderung, sich von identitätspolitischen Themen ab- und endlich wieder ökonomischen Themen zuzuwenden, führt nicht zwingend zu einer befriedigenden Antwort auf diese Frage. Derartige Rufe nach einer „neuen Klassenpolitik“ laufen eher auf den Wunsch nach Wiederherstellung des fordistischen Wohlfahrtsstaats hinaus und zielen auf das ökonomische Einkommen als eine – von der Identitätspolitik angeblich sträflich vernachlässigten – Achse in der Herstellung von sozialer Ungleichheit. Dieser paternalistischen Idee von Klassenpolitik, die eine Umverteilung gesellschaftlichen Reichtums zugunsten der – ausschließlich weiß gedachten – Arbeiterklasse fordert, gebricht es im Vergleich zu den marxistischen Kategorien des Klassenkampfes und des Proletariats an einer entscheidenden Dimension: Statt einen gerechten Anteil am gesellschaftlichen Allgemeinen einzufordern, behaupten letztere die Möglichkeit, den Horizont einer in partikuläre Interessen gespaltenen Gesellschaft zu überwinden: „Vom Standpunkt des Klassenkampfes hätte aber kein Arbeiter jemals so geredet: Nicht die Gesellschaft – wer ist das eigentlich? – hätte sie auffangen sollen, sondern die Solidarität der anderen Arbeiter/innen. Nicht die Gesellschaft hätte das Leiden der Klasse beendet, sondern einzig ihr eigenes Handeln. [...] In ihren stärksten Momenten – es waren nicht so viele, aber es gab sie – konnte die Arbeiterbewegung auf diesen abstrakt-allgemeinen Gesellschaftsbegriff verzichten, weil sie sich selbst genug war, vielleicht schon die neue Gesellschaft verkörperte“ (Klopotek: Klassensprecher, S. 35).

„Ick bin ein Obama“ – Das Risiko der Lächerlichkeit und die Chance des Komischen

In der bisherigen Annäherung an die hegemonialen Konfliktlinien in der Bewertung von ethnocodiertem Humor spielte das ‚Schlitzaugen‘-Foto vom Heimathafen Neukölln und die damit verknüpfte Kontroverse eine herausgehobene Rolle. Ich möchte meine Durchquerung dieses alltagstheatralen Spannungsfeldes von Komik und Lächerlichkeit nun mit einer Fotografie aus einem etwas anderen öffentlichen Kontext abschließen.

Im linken Bildvordergrund des besagten Fotos²⁴⁵ ist ein weißer Mann in einem schwarzen Anzug mit hellblauer Krawatte zu sehen, dessen Gesicht und Hände vollständig mit schwarzer Farbe bemalt sind. Der oberhalb des Betrachters und leicht versetzt zu ihm stehende Mann nimmt mit seinem rechten, leicht angewinkelten Arm eine Pose ein, mit der Redner typischerweise ihr Publikum begrüßen. Vor leicht bewölktem Hintergrund ist im rechten Teil des Bildes die Spitze der Berliner Siegestsäule mit ihrer Goldfigur zu erkennen, die zu den ikonischen Wahrzeichen der Stadt gehört. Durch den ebenfalls ausgestreckten rechten Arm der Figur, die einen goldenen Siegeskranz emporhält, ergibt sich eine gewisse Korrespondenz zur Körperhaltung des Mannes. Ein Schriftzug links unten macht deutlich, dass es sich um ein Wahlplakat handelt: „Die PARTEI, Liste 13“. Auf einem weiteren Schriftzug rechts oben steht der als Zitat gekennzeichnete Satz „Ick bin ein Obama“, darunter ist der Name des auf dem Plakat abgebildeten Mannes zu lesen: Martin Sonneborn.

Martin Sonneborn ist der ehemalige Chefredakteur des Satiremagazins *titanic* und einer der Mitbegründer sowie der immer noch amtierende Gründungsvorsitzende der Partei „Die PARTEI“, für die er seit 2014 auch im Parlament der Europäischen Union sitzt. Das Erkennungszeichen der PARTEI (der Name ist ein Akronym von *Partei für Arbeit, Rechtsstaat, Tierschutz, Elitenförderung und basisdemokratische Initiative*) ist ihre offen zur Schau gestellte Farblosigkeit. Ihre Mitglieder treten in der Öffentlichkeit meist in uniformen grauen Anzügen auf, ihre Programmatik beschränkt sich auf absurde Slogans wie „*Inhalte überwinden!*“ oder „*Wählt die PARTEI – sie ist sehr gut!*“. Sonneborn gibt in Interviews und Talkshows vor allem Anti-botschaften zum Besten, wie etwa die, dass die PARTEI bereit sei, mit jeder

245 Vgl. <https://www.facebook.com/MartinSonnebornEU/photos/d41d8cd9/212103148851484/>, abgerufen am 20.07.2021.

Partei zu koalieren, die sich ihnen nur als Steigbügelhalter anbiete – oft mit dem Zusatz, dass dies nicht für eine Spaßpartei wie die FDP gelte.²⁴⁶

Im Verbund mit dieser inhaltlichen Leere profiliert sich die PARTEI, „die wahlweise als Spaß-Partei abqualifiziert oder als Satire-Partei geadelt wird“²⁴⁷, vor allem durch verschiedene öffentlichkeitswirksame Aktionen. Im Jahr 2017 beispielsweise verkaufte sie in Reaktion auf Gold-Verkäufe der AfD, die sich damit eine Lücke im Parteienfinanzierungsgesetz zunutze machte – ein höherer Gesamtumsatz einer Partei führte automatisch zu einem höheren staatlichen Zuschuss – ihren Anhängern Geld unter Wert. Für eine Überweisung von bspw. 50 Euro bekam man von der PARTEI 55 Euro und, aus formalen Gründen, eine Werbepostkarte zurück.²⁴⁸ Und als die NPD im Jahr 2011 in der Nähe des Jüdischen Museums Berlin eine Wahlwerbung mit dem Titel „Gas geben!“ plakatierte, auf der ihr damaliger Vorsitzender Udo Voigt auf einem Motorrad sitzend zu sehen war, entwarf die PARTEI ein Alternativplakat – mit demselben Titel, allerdings mit dem Motiv des zerstörten Unfallautos des tödlich verunglückten Rechtspopulisten Jörg Haider.²⁴⁹

In diese Reihe von satirischen Aktionen, die sich mit einer gehörigen Lust an der Provokation ausgewählten Sujets annehmen, fügt sich auch das oben beschriebene PARTEI-Plakat ein, das ebenfalls aus dem Jahr 2011 stammt. Als zentraler Bezugspunkt für den geblackfachten Sonneborn, der vor dem Hintergrund der Berliner Siegestsäule mit dem Versprechen wirbt, ein Obama zu sein, dient dabei die Rede, die der damalige Präsidentschaftskandidat Barack Obama 2008 am selben Ort vor geschätzt 200.000 Menschen hielt.²⁵⁰ Insofern diese breit rezipierte Rede und der eintägige Berlinbesuch Obamas als Höhepunkt des regelrechten Hypes gelten kann, der damals in den deutschen Medien um den späteren Präsidenten losbrach, erweisen sich Sonneborns Maskerade und die Ablichtung vor einschlägiger Kulisse als ein betont plumper Versuch, etwas von dieser Begeisterung abzubekommen. Die subversive Ausrichtung des Plakats wird durch den Ausspruch „Ick bin ein Obama“ unterstrichen, der auf die „Ich bin ein Berliner“-Rede

246 Vgl. hierzu Kertesz: Wir koalieren nicht mit Spaßparteien.

247 Wirth: Was kann die Satire.

248 Ebd.

249 Vgl. Beikler: Hauptsache geschmacklos.

250 Vgl. Becker/Neller: Obama-Besuch. Dieser Bericht über Obamas Berlinbesuch ist mit einem Foto bebildert, das offenbar als Vorbild für Sonneborns Plakat diente.

von John F. Kennedy anspielt, mit dem Obama während seiner Kampagne und zu Beginn seiner Amtszeit immer wieder verglichen wurde. Durch diesen Bezug auf gleich zwei vermeintliche Lichtgestalten der amerikanischen Politik ergibt sich eine Konstellation, die der medialen Überhöhung Obamas eine genüsslich zelebrierte Inauthentizität entgegensetzt. Sonneborn erscheint gerade nicht als charismatischer Hoffnungsträger, dem man seine Stimme anvertrauen sollte; seine stumpfe Wiederholung sät vielmehr Zweifel an der Vertrauenswürdigkeit dieses von Obama in Reinform verkörperten Politikertypus.²⁵¹

Die politische Brisanz des Plakats liegt freilich nicht allein in der satirisch-kritischen Reinszenierung des Berlinbesuchs Obamas, sondern im Mittel des *Blackface*: Sonneborn parodiert nicht nur die Symbolik und die Gestik von Obamas politischer Inszenierung; er eignet sich auch die Hautfarbe des ersten schwarzen US-Präsidenten an. Aus heutiger Sicht fällt auf, dass sein Auftritt als ethnischer *Crosser* im Jahr 2011 bei weitem nicht so viele – und vor allem nicht derart kontroverse – Reaktionen auslöste, wie es aufgrund derselben Praxis nur wenige Monate später am Berliner Schlossparktheater geschah. Die Theaterwissenschaftlerin Kathrin Sieg führt das „Ick-bin-ein-Obama“-Plakat dementsprechend als ein Beispiel dafür an, wie wenig problematisch der Gebrauch von *Blackface* in der deutschen Öffentlichkeit zum damaligen Zeitpunkt noch empfunden wurde.²⁵² *Vice versa* lässt sich an der Rezeption des Plakats ganz gut ablesen, dass die in den Jahren 2012ff. geführte *Blackface*-Debatte den öffentlichen Diskussionsstand doch gravierend verändert hat. Zwar wurde von mehreren Medien über das von Sonneborn am Berliner Ernst-Reuter-Platz feierlich enthüllte Plakat und seine Verkleidung als Obama berichtet, aber es finden sich nur zwei (bezeichnenderweise englischsprachige) Texte aus dem Jahr 2011, die die rassistischen Konnotationen seiner Ethno-Maskerade thematisieren. Zum einen ein Artikel von Moises Mendoza²⁵³ auf der Onlineplattform *The Local*, die sich im Stil einer Lokalzeitung an ein englischsprachiges Publikum in Deutschland richtet; zum anderen ein eng daran angelehnter Bericht der britischen Tageszeitung *Daily Mail*.²⁵⁴

251 Zum charismatischen Politikstil Obamas vgl. Soly: Das Obama-Projekt, S. 1-6.

252 Vgl. Sieg: Race, Guilt and Innocence, S. 115.

253 Mendoza: Blackface.

254 Daily Mail Online: Outrage at German comedian [o. A.].

Der kurze Text von Mendoza mutet in diesem Zusammenhang beinahe wie ein Vorspiel zur späteren *Blackface*-Debatte an, welches deren wesentliche Elemente bereits in sich birgt. So stellt Mendoza fest, dass der Anblick eines weißen Mannes, der sich zu parodistischen Zwecken großflächig mit schwarzer Schminke beschmiert, unguete Erinnerungen an das rassistische Genre der *Minstrelsy* weckt und unterstützt diese These, indem er zwei kritische Stellungnahmen einbringt: Tahir Della, ein führendes Mitglied der *Initiative Schwarze Menschen in Deutschland*, sowie Quaide Williams, ein Vertreter der deutschen Abteilung der US-Demokraten, betonten beide den verletzenden Charakter des Plakats und bezeichnen es als exemplarisch für die alltägliche Verbreitung und Nivellierung von Rassismus in Deutschland.²⁵⁵ Auch Sonneborn selbst wird von Mendoza zitiert. Angesprochen auf die Kritik an seiner Wahlwerbung verteidigt sich dieser auf eine Weise, die ebenfalls an die *Blackface*-Debatte erinnert und dortigen Versuchen ähnelt, den Rassismusvorwurf zu entkräften. So verweist Sonneborn auf die parodistischen Intentionen seiner Verkleidung und gibt an, dass ihm deren rassistische Geschichte bisher nicht bekannt gewesen sei: „If Americans associate it with that, then I’m sorry, but I’m not going to take it down.“²⁵⁶

An dieser „Der-Zweck-heiligt-die-Mittel“-Einschätzung hat sich bei Sonneborn auch rückblickend wenig verändert, wie einem Interview aus dem Jahr 2020 zu entnehmen ist. Darin erwähnt er das Obama-Plakat als ein Beispiel für eine satirische Aktion, die heute kaum mehr denkbar wäre, die er aber dennoch nicht bereut:

Vor zehn Jahren hatten wir ein Wahlplakat. Ich hatte mich schwarz angemalt und plakatiert: „Ick bin ein Obama!“ Das war kurz nach Obamas Besuch und der hysterischen Verehrung, die die Berliner diesem – zumindest nicht unproblematischen – Politiker entgegengebracht haben. Ich wollte das persiflieren. Ein US-Journalist hat mich danach nachts angerufen und gefragt, ob das nicht rassistisch sei. Ich sagte: „Das ist kein Rassismus, das ist Schuhcreme.“ Blackfacing als Phänomen war damals niemandem von uns bekannt. Auch wenn ich das heute nicht wiederholen würde, finde ich die Aktion immer noch in Ordnung. Ich bin kein Rassist. Ganz im Gegenteil. Wir kämpfen seit Jahren für humanistische Ideale und gegen Rechtsradikale. Manchmal sogar erfolgreich. Nach unseren Aktionen sind schon DVU-Landtagsabgeordnete und FDP-Kreisvorsitzende zurückgetreten.²⁵⁷

255 Vgl. Mendoza: *Blackface*.

256 Ebd.

257 Zit. nach Kurianowicz: Martin Sonneborn.

Die entwaffnende Antwort, die Sonneborn dem Journalisten (es dürfte sich hierbei um den oben erwähnten Mendoza handeln) gegeben haben will, ist typisch für den von ihm gepflegten lakonischen Stil – der Kniff, nicht über die *Bedeutung*, sondern über das *Material* der Verkleidung zu sprechen, lässt die Frage gekonnt ins Leere laufen. Weit weniger gewitzt verhält sich Sonneborn indessen, wenn er im obigen Zitat zur Verteidigung auf die anti-faschistische Ausrichtung der PARTEI verweist und von sich selbst feststellt, ‚kein Rassist‘ zu sein. Denn so wenig wie es ein hinreichender Maßstab von Rassismuskritik sein kann, ob sich jemand explizit rassistisch positioniert²⁵⁸, so wenig sagen die politischen Verdienste einer Person darüber aus, ob sie in anderen Zusammenhängen nicht doch rassistisch handelt. Die entscheidende Frage ist vielmehr, inwiefern Sonneborn sich in diesem konkreten Fall einer rassistischen Praxis bedient hat – und dafür spricht wohlgerne nicht nur die Geschichte des *Blackface* (von der Sonneborn sagt, dass er sich dieser damals nicht bewusst gewesen sei), sondern auch die performative Struktur einer Verkleidung, die schwarze Menschen auf ein phänotypisches Merkmal

258 Wenn Rassismus als eine Frage von bewussten Einstellungsmustern behandelt wird, besteht zum Beispiel die Gefahr, die Kontinuitäten zwischen einem offenen, biologisch-deterministischen Rassismus und seiner heutigen kulturalistisch-nationalistischen Form aus dem Blick zu verlieren; außerdem wird die faktische gesellschaftliche Wirksamkeit von essentialistischen Konstrukten wie ‚Rasse‘ auf ein Problem der subjektiven Haltung verkürzt, die strukturell-objektive Seite des Phänomens ausgeklammert. Gegen beides empfiehlt sich eine Perspektivumkehr, die nicht die willkürlichen, historisch variablen Begründungsmuster in den Mittelpunkt stellt, sondern vom Wissen der Betroffenen ausgeht: „Den Rassismus ohne große subjektivivisektionistische Eingeweidelelerei zu objektivieren, ist gar nicht so schwer, man muss nur die Expertise derer zum Sprechen bringen, die er meint, die er verfolgt [...]. Was das ist, Rassismus, wissen die besser als die Rassisten, welche es allzugenau gar nicht wissen dürfen, da von ihrer Seite her ein der Angelegenheit nicht äußerliches, sondern vielmehr unveräußerlich zentrales Element von Unterbestimmtheit, definitiverischer (also nicht nur: moralischer) Unsauberkeit mitspielt. Denn wie bei jeder Sorte von Machterwerb und Machterhalt, Produktion und Verteilung, Praxis und Hexis, die sich auf Unrecht, das heißt auf eine nicht vertragsförmig von beiden Parteien ausgehandelte [...] Autoritätsbeziehung gründen, gilt auch bei der rassistischen Souveränität [...] die Daumenregel von Carl Schmitt, souverän sei, wer über den Ausnahmezustand entscheide“ (Dath/Kirchner: *Der Implex*, S. 150).

reduziert und sie als Abweichung von der ‚normalen‘ weißen Hautfarbe ausstellt.

Sonneborns Argumentation erinnert an Stephanie Aehnelts Umgang mit den kritischen Reaktionen auf das im Eingangsbereich des Neuköllner Heimathafens ausgestellte Foto, die zur Entkräftung der Vorwürfe gegen sie ebenfalls auf die multikulturelle und humoristische Ausrichtung des Theaters verwies. Doch während Aehnelts Verhalten im Jahr 2014 als faden-scheiniger Versuch gewertet wurde, Deutungshoheit zu wahren und dazu führte, dass auch das Programm des Heimathafens kritisch diskutiert wurde, blieb eine vergleichbare Zuspitzung im Fall des Obama-Plakats aus. Diese unterschiedliche Resonanz kann man als Zufall abtun – oder als ein Indiz dafür werten, wie grundlegend die dazwischenliegende *Blackface*-Debatte den Diskurs über rassistischen Zeichengebrauch verändert hat. Ein nicht zu unterschätzender Faktor scheint aber auch, dass sich in Sonneborns Fall deutlich mehr Aspekte identifizieren lassen, die über eine symbolische Verletzung hinausweisen bzw. anders mit dieser Möglichkeit umgehen: Aehnel versucht, ihr ‚Schlitzaugen‘-Foto in einen humoristischen Kontext zu stellen, um die herabsetzende Wirkung als Missverständnis abzutun – womit sie übersieht, dass man ihre Geste auch und gerade als Scherz rassistisch werten kann. Demgegenüber wird der provokative Charakter im Fall des genretypisch überzeichneten „Ick-bin-ein-Obama“-Plakats nicht in Abrede gestellt, sondern ist Teil des satirischen Kalküls. Wenngleich Sonneborn vorgeblich von den rassistischen Konnotationen seiner Ethnomaskerade überrascht wurde, erscheint es durchaus gewollt, dass seine grelle Parodie auf Obamas Berlin-Besuch ästhetische und politische Geschmacksgrenzen herausfordert und überschreitet.

Im Vergleich der beiden Fotos ergibt sich somit ein Unterschied zwischen einem bewussten Spiel mit dem eigenen Empörung- und Irritationspotential und einem Humorverständnis, das sich die Hände nicht schmutzig machen will. Diese Beobachtung entspricht einer Differenzierung, die der Komiktheoretiker Uwe Wirth in einem Aufsatz über Sonneborns Satire-Partei vorgenommen hat. Darin analysiert er die Aktionen der PARTEI als eine neuartige Strategie, satirische Kritik an gesellschaftlichen Missständen zu artikulieren. Diesen von ihm auf den Begriff einer „real-satirischen Wende“²⁵⁹ gebrachten Stil beschreibt Wirth als Abkehr von einem traditionellen Verständnis von Satire als einer Kunstform, die gesellschaftliche

259 Wirth: Was kann die Satire.

Zustände stets aus der Distanz und im impliziten Einverständnis mit dem Publikum zu kritisieren pflegte:

Diese Haltung, auf die man sich seit der Aufklärung und ihrer Indienstnahme der Satire als polemisches Werkzeug der Gesellschaftskritik gern beruft, ist in den letzten Jahrzehnten zunehmend unglaubwürdig geworden. Zum einen, weil wir den Satirikern nicht mehr glauben, dass sie wirklich eine ‚quasi-transzendente‘ Position der Gesellschaftskritik außerhalb des Systems einnehmen können; zum anderen, weil wir grundsätzlich nicht mehr glauben, dass sich durch satirische Gesellschaftskritik unser Gesellschaftssystem überhaupt verändern ließe.²⁶⁰

Wie am Schlagwort des ‚Quasi-transzendentalen‘ deutlich wird, überschneidet sich diese Analyse der PARTEI indirekt mit der Frage eines postfundamentalistischen Verständnisses des Komischen. Die politische Wirkungslosigkeit von Satire und ihr haltlos gewordener Anspruch, „reine Kritik an den Zuständen üben zu können“²⁶¹, verweisen auf eine institutionelle Krisensituation, in der die gesellschaftliche Funktion von Satire einerseits radikal in Frage gestellt wird, sich andererseits in bestehenden Routinen zu erschöpfen droht. Auf diese Ausgangslage reagieren Sonneborn und die PARTEI Wirth zufolge mit einer „für unsere Mediengesellschaft rekonfigurierte[n] Form der Satire“²⁶², die sich durch einen subversiven Bezug auf mediale Aufmerksamkeitsökonomien auszeichne. Anstatt sich auf den der Satire zugewiesenen Platz in der Öffentlichkeit zu beschränken, trete die PARTEI eher als ein Konkurrent anderer politischer Parteien und Akteuren auf, der sich derselben Strategien wie sie bediene. Wie Wirth unter Bezug auf die politische Topologie Jacques Rancières ausführt, bestehe das politische Moment der PARTEI daher weniger darin, in alter satirischer Tradition auf soziale Missstände hinzuweisen, sondern auch und zugleich darin, einen medialen Raum zu erschaffen, „um dort die Zustände und die Missstände eines partiell paradoxen Gesellschaftssystems sichtbar zu machen“²⁶³. Diese (Re-)Konfiguration und (Neu-)Erschaffung des öffentlichen Raums gelingt der PARTEI Wirth zufolge vor allem deshalb, weil sie die Aporien

260 Ebd.

261 Ebd.

262 Ebd.

263 Ebd. Wirth bezieht sich hier auf die *Zehn Thesen zur Politik* (Rancière: Zehn Thesen zur Politik).

der Politik nicht von einem externen Standpunkt aus kritisiere, sondern mit ihren satirischen Aktionen von innen heraus entlarve. Diesbezüglich sieht er als zentrales Charakteristikum der PARTEI an,

dass sie sich in ihrer Mimikry fragwürdiger Praktiken politischer Akteure *selbst* als fragwürdiger Akteur offen zur Schau stellt. Dieses *Sich-selbst-offen-Zur-Schau-Stellen* ist genau die Differenz, die aus einer fragwürdigen Praktik eine subversive Performance macht.²⁶⁴

Das „Ick-bin-ein-Obama“-Plakat, auf das Wirth selbst nicht eingeht, entspricht dem von ihm beschriebenen Schema: Sonneborns parodistisches Reenactment von Obamas Berlinbesuch, das sich offen als Kopie zu erkennen gibt, legt es darauf an, eine latente Fragwürdigkeit des Originals hervorzukehren. Doch bedeutet diese subversive Ausrichtung des Plakats nun, dass hier ein Fall vorliegt, bei dem der Gebrauch von *Blackface* einmal nicht dem Bereich des Lächerlichen, sondern dem des Komischen zuzuordnen wäre? Aus der Perspektive einer *post*fundamentalistischen Theorie des Komischen ist klar, dass es sich nicht so eindeutig verhält und es sich bei den politischen Implikationen, die Wirth der Satire-Partei zuschreibt, um keine abschließende, sondern eine *anfechtbare* Begründung handelt. Denn man kann die parodistische Absicht Sonneborns durchaus zur Kenntnis nehmen und trotzdem, aus wieder anderen Gründen, zu dem Schluss gelangen, dass dieser Impetus die degradierenden Aspekte seiner Verkleidung auf gar keinen Fall zu rechtfertigen vermag. Exemplarisch durchgeführt findet sich dieses Argument in Steffen Kaupps Dissertationsschrift über transkulturelle Satire im deutsch-türkischen Migrationskontext. Für Kaupp, der das Plakat zu Beginn seiner Arbeit als Beispiel für die Schwächen der deutschen Gegenwartssatire im Umgang mit ethnischen Stereotypen diskutiert, steht Sonneborns Ethnomaskerade in einem fundamentalen Widerspruch zu seinem satirisch-kritischen Wirkungsanspruch:

While certainly delivering a critical commentary about the German political establishment, Sonneborn's satire at the same time also achieves this critical work at the expense of buying into a long history of racist oppression, which in a way negates the whole idea of satire, as it is commonly understood as a mouthpiece for the disenfranchised.²⁶⁵

264 Ebd.

265 Kaupp: *Transcultural Satire*, S. 5.

Die hier in aller Kürze vorgenommene Abwägung zwischen dem satirischen Gehalt des Plakats und seinem verletzenden Potential endet mit einem unmissverständlichen Urteil: Der Rückgriff auf das zutiefst mit rassistischer Diskriminierung verknüpfte Mittel des *Blackface* ist für Kaupp schlicht unvereinbar mit dem gesellschaftskritischen Anspruch von Satire, der in seinen Augen eine immanente Verpflichtung auf Solidarität mit den Ausgeschlossenen mit sich bringt. Dazu ist freilich anzumerken, dass sich die obrigkeitkritische Aussage des Plakats und der geblackfacede Sonneborn nicht ganz so klar voneinander trennen lassen, wie sich das im obigen Zitat anhört. Wie auch Kaupp kurz andeutet²⁶⁶, richtet sich das Plakat nicht ausschließlich gegen das Establishment der deutschen Politik und die mediale Überhöhung Obamas hierzulande; es geht auch um die Person Obamas und darum, mit dem Mittel der satirischen Provokation Kritik an dieser zu üben – an Obama als Wahlkämpfer, der mit seiner Präsidentschaftskampagne neue Maßstäbe in der digitalen Kommunikation, im rhetorischen Auftreten und choreographischer Planung gesetzt haben soll, was man ihm ebenso als übermäßiges Pathos oder gar Manipulation auslegen könnte; an Obama als einem Präsidenten, der im Vergleich mit seinem Nachfolger überaus gut wegkommen mag, dessen politische Bilanz sich aber auch als Ansammlung von unvollendeten und halbherzigen Reformprojekten zusammenfassen lässt.²⁶⁷

Weil Sonneborns Satire auch die Absicht verfolgt, diese andere Seite des Politikers Obama sichtbar zu machen, ist es nicht ohne weiteres möglich, eine saubere Grenze zwischen einem problematischen und einem legitimen Teil des Satire-Plakats zu ziehen. Denn zum Gesamtbild Obamas, wie immer man nun zu ihm stehen mag, gehört auch dessen Ethnizität dazu:

266 Vgl. ebd., S. 4.

267 „Das Krankenversicherungsprojekt endete in der Praxis als unentwirrbares Knäuel von desaströsen Deals mit Gesundheitsunternehmen wie Humana, United-Health Group und Wellpoint. Den Weg zur grünen Energie säumten Absprachen mit Konzernen wie General Electric und Duke Power, die sich die neuen Auflagen leisten können und so die schwächere Konkurrenz aus dem Feld drücken, deren Belegschaft damit auf der Straße steht und die Statistik in Richtung der schlechtesten Beschäftigungsquote seit den Siebzigern verschieben hilft. Die Absicht besserer Behandlung Terrorverdächtiger fasste der Lehrer [gemeint ist Obama, H.R.] in der Ankündigung zusammen, Guantánamo zu schließen; es geschah nicht. Die Politik des Ausgleichs führte von einer wunderschönen Rede in Kairo zu Drohrentod, NSA-Skandal und einem Riesenmilitärbudget“ (Dath: *Niegeschichte*, S. 461).

Von Anfang an wurde Obama im Wahlkampf als möglicher, erster schwarzer Präsident der Vereinigten Staaten wahrgenommen. Kein schreibender Beobachter der Primaries und dann der eigentlichen *Election Campaign* ließ es sich nehmen, die Hautfarbe des Kandidaten vor jeglicher Beschäftigung mit dessen Themen und Forderungen zu markieren. Obama stand für einen Politikwechsel, für eine personelle Erneuerung der herrschenden ‚Kaste‘ in Washington und für einen partnerschaftlicheren Zugang Amerikas zur Weltpolitik – aber vor allem stand er für die politische Teilhabe von rund 45 Millionen farbigen US-Bürgern am höchsten Amt der Republik. Diese brisante und elementare Komponente des Wahlkampfes kam auf allen öffentlichen Versammlungen, in allen Werbespots und Medienevents zur Geltung, noch bevor der Kandidat eine Forderung formuliert oder einen Satz ins Mikrofon gesagt hatte.²⁶⁸

Wie Matthias Warstat hier bezüglich der körperlichen Aspekte von Obamas Rhetorik feststellt, waren und sind dessen Hautfarbe und die Zuschreibung ‚Schwarz‘ irreduzible Bestandteile seiner öffentlichen Wahrnehmung, die erheblich zur Plausibilität des Images vom Reformer, der nicht zum (*weißen*) Establishment gehört, beigetragen haben. Meines Erachtens liegt hierin der Punkt, an dem das „Ick-bin-ein-Obama“-Plakat scheitert, an dem es ästhetisch misslingt. Zwar trägt Sonneborn, dessen subversiver Charme als Vorsitzender der PARTEI viel mit seinem biederem ‚biodeutschen‘ Aussehen zu tun hat, dem Umstand, dass Obamas Ethnizität eine bedeutende Rolle für seine Glaubwürdigkeit und seine Popularität gespielt hat, mit seinem Auftritt als ethnischer Crosser in gewisser Weise Rechnung; aber mit dem Mittel des *Blackface* bedient er sich aus dem symbolischen Repertoire ebenjener rassistischen Verhältnisse, die abzumildern zu den wichtigsten Hoffnungen zählt, die sich mit Obama verknüpfen und wegen denen er gewählt wurde.

Diese ästhetische Dissonanz wird von Steffen Kaupp an der *Positionalität* Sonneborns festgemacht: Sein zentrales Versäumnis bestehe darin, sich nicht damit auseinanderzusetzen, welche Assoziationen es aufrufe, wenn er als „a middle-class, white satirist“²⁶⁹ in dieser Verkleidung auftrete. Mit Uwe Wirth könnte man ergänzen, dass die Plakat-Aktion hier den Fehler begeht, von einem unmarkierten Standpunkt aus ‚reine‘ Kritik an Obama üben zu wollen. Denn im Umgang mit dem *Blackface* ist vom Gestus des ‚Sich-als-fragwürdigen-Akteur-zur-Schau-zu-stellens‘, in dem für Wirth die subversive

268 Warstat: Obamas Körper, S. 178.

269 Kaupp: *Transcultural Satire*, S. 5. Vgl. ergänzend seine Ausführungen zu Positionalität und *colourblindness* auf S. 28-33.

Kraft der PARTEI liegt, wenig zu sehen. Stattdessen wird das Plakat durch den geblackfaceden Sonneborn zu einem unfreiwilligen Vexierbild²⁷⁰, das zwischen parodistischer Kritik an Obama und der verletzenden Erneuerung eines Machtgefälles von Norm und Abweichung hin- und herpendelt.

Diese Kippbewegung lässt sich anhand eines nicht unbedingt naheliegenden theoretischen Querverweises nachvollziehen, nämlich mithilfe von Helmuth Plessners *Grenzen der Gemeinschaft*²⁷¹. Zwar handelt es sich bei Plessner um eine einschlägige komiktheoretische Position, aber dies bezieht sich eher auf seine Untersuchung *Lachen und Weinen*²⁷². Die 1924 erschienene Grenz-Schrift hingegen ist ein Text, dessen Stoßrichtung viel mit dem politischen Kontext der Weimarer Republik zu tun hat: Plessner entwirft darin eine Sozialtheorie, die die Distanz, die Unverbundenheit und die Anonymität der Gesellschaft emphatisch gegen verschiedenste radikale Entwürfe von politischer Gemeinschaft (das sind für Plessner vor allem die völkische *Bluts-* und die kommunistische *Sachgemeinschaft*) verteidigt. Auf den ersten Blick steht das von Plessner hochgehaltene Verhaltensethos in größtmöglichem Gegensatz zu identitätspolitischen Stimmen, die in antirassistischen Kontexten mit der individuellen Betroffenheit und der kollektiven Zugehörigkeit argumentieren. Es wirkt eher wie eine Steilvorlage für diejenigen, die der leidigen Frage nach der „Positionalität“²⁷³ das Ideal einer betont

270 Die Metapher des Vexierbildes wird hier in einem etwas anderen Sinn verwendet als es im theaterwissenschaftlichen Kontext üblich ist. In Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* (Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*) steht das Stichwort der „perzeptiven Multistabilität“ für ein mögliches Hin- und Herspringen der Wahrnehmung zwischen einer Ordnung der ‚Präsenz‘ und einer Ordnung der ‚Repräsentation‘ (vgl. ebd., S. 150f., sowie S. 256ff.). Ob und wie es bei den Zuschauer*innen zu diesem im Gegenwartstheater gezielt anvisierten Umschlag kommt, wird als ein „emergentes Phänomen“ (ebd., S. 257) beschrieben, für das „kein Grund angegeben werden kann“ (ebd.). Demgegenüber liegt hier ein Vexierbild vor, das weniger aus einer phänomenalen und einer semiotischen Bildebene besteht, sondern vielmehr aus zwei konkurrierenden Erfahrungsweisen des *Verhältnisses dieser beiden Ebenen*. Die Frage, welche dieser beiden Möglichkeiten wahrgenommen wird, bzw. wer welche in den Vordergrund stellt, erscheint somit alles andere als nachrangig, sondern als der genuin politische Aspekt des Ganzen.

271 Plessner: *Grenzen der Gemeinschaft*.

272 Plessner: *Lachen und Weinen*.

273 Zu den bekanntesten Konzepten Plessners zählt die Idee einer *exzentrischen* Positionalität des Menschen, der nicht auf sein (positionales) Körper-Sein

unpersönlichen Debattenkultur entgegenhalten, die in der Erörterung kollektiver Belange konsequent von individuellen Befindlichkeiten und Statusunterschieden abstrahiert.²⁷⁴ Das Interessante an Plessners Plädoyer für eine möglichst affektneutrale, geradezu unterkühlte Öffentlichkeit ist jedoch, dass er dieses Modell an eine politische Schutzfunktion knüpft. Denn der von Zurückhaltung und Reserviertheit geprägte gesellschaftliche Umgangstil, den er skizziert, hat den Zweck, dass das verletzliche, nackte, menschliche Selbst nicht seiner Würde beraubt wird:

Zwischen den Polen der Gemeinschaft, Blut und Sache, spannt sich das ungeheure Gebiet einer noch nicht politisch und ökonomisch faßbaren, gewissermaßen unbestimmten Öffentlichkeit, mit der das ganze Risiko der Erniedrigung menschlicher Würde gegeben ist. Hier ist das oberste Gebot für

und -Haben festgestellt sei, sondern selbst den „Umschlag“ (Plessner: Lachen und Weinen, S. 242) oder „Ausgleich“ (ebd.) zwischen diesen beiden Existenzweisen vollziehen kann und muss. Ein häufiges Missverständnis besteht diesbezüglich in der Gleichsetzung von ‚Exzentrizität‘ und ‚Körper-Haben‘, als ob Plessner die *conditio humana* im planvoll-abständigen Verhältnis zum Körper-Sein aufsuchen würde – was er ausdrücklich nicht tut: auch Tiere existieren „in dieser Trennung – keine Bewegung, kein Sprung wäre [...] möglich ohne sie“ (ebd.), allerdings stellt sich dort die Vermittlung von Sein und Haben nicht als „Problem“ (ebd.). Volker Schürmann (Schürmann: Souveränität als Lebensform, insbesondere S. 94-104, sowie 134ff.) schlägt vor, Exzentrizität nicht als Eigenschaft, sondern als ein Prinzip oder Dispositiv der *Ansprechbarkeit* des Menschen zu verstehen.

274 Vgl. etwa die Kritik an identitätspolitischen Artikulationsstrategien in Robert Pfallers *Erwachsenensprache*, die zwar nicht explizit auf Plessner Bezug nimmt, wo aber nahezu deckungsgleich als entscheidende – und angeblich bedrohte – Errungenschaft der bürgerlichen Öffentlichkeit die Distanznahme zum eignen Ich beschrieben wird: „Gerade diese Fähigkeit, im öffentlichen Raum das eigene, vermeintlich authentische Selbst hintanzuhalten, war die entscheidende Tugend mündiger Bürger“. (Pfaller: *Erwachsenensprache*, S. 24). Ein Beispiel für eine direkte Vereinnahmung Plessners wäre der Soziologe Wolf Lepenies, demzufolge mit den *Grenzen der Gemeinschaft* auch die sogenannte Willkommenskultur des Jahres 2015 als Ausdruck einer moralinsauren ‚Gemeinschaftsideologie‘ zu bestimmen wäre – außer Acht lassend, dass man mit Plessner mindestens dasselbe über völkisch-konservatives Überfremdungsdenken und Sozialhygienetum sagen könnte und redlicher Weise auch müsste. Vgl. Lepenies: Ein moralischer Parvenü.

den einzelnen, sich nicht dadurch auszuschalten, *daß er sich lächerlich macht* [Meine Hervorhebung, H. R.].²⁷⁵

Über allem, was in der Sphäre der Öffentlichkeit geschieht und nicht in der Rückhaltlosigkeit gemeinschaftlicher Bindungen aufgeht, schwebt für Plessner das hier angedeutete „*Risiko der Lächerlichkeit*“²⁷⁶, welches sich seines Erachtens nie ganz bannen lässt: „[A]ller ungehemmten Affektäußerung“²⁷⁷ wohnt ihm zufolge potentiell der Umschlag von Würde und Integrität in „absolute Schutzlosigkeit“²⁷⁸ inne. In dieser Möglichkeit liegt der programmatische Ausgangspunkt für sein distanzbasiertes, eminent theatrales Gesellschaftsmodell – Gesellschaft im emphatischen Sinne als respektvolles Maskenspiel, in dem alle Personen das Recht (aber auch die Pflicht) haben, ihr Gesicht zu wahren.²⁷⁹

Der Berührungspunkt zwischen den *Grenzen* und der bisherigen Analyse des „Ick-bin-ein-Obama“-Plakates liegt also darin, dass Plessners Gesellschaftstheorie das Verhältnis zwischen persönlicher Verletzbarkeit und der Eigenlogik des öffentlichen Raums auslotet. Seine Wertschätzung für die „Künstlichkeit, Irrealisiertheit und Maskiertheit des öffentlichen

275 Plessner: *Grenzen der Gemeinschaft*, S. 80f. Zur Abgrenzung von ‚Gesellschaft‘ und ‚Gemeinschaft‘ vgl. auch ebd., S. 58f. Dort ordnet Plessner ein physikalisches Fachgespräch explizit der Skala der Gemeinschaft zu und frönt somit nicht dem notorischen, mit Ferdinand Tönnies assoziierten Dualismus von Gesellschaft als der genuin modernen und Gemeinschaft als der primitiv-vormodernen Form des sozialen Zusammenlebens. Er verwendet dieses Begriffspaar eher im Sinne eines Kontinuums, in dessen unbestimmter Mitte die Gesellschaft, an dessen Enden (bzw. *Grenzen*) hingegen die Gemeinschaft liegt.

276 Ebd., S. 70.

277 Ebd., S. 71.

278 Ebd., S. 73.

279 Vgl. hierzu Warstat: *Soziale Theatralität*, S. 61-81, der das von Plessner in den *Grenzen* konturierte Theatralitätsverständnis als eine defensive Sozialethik charakterisiert: „Die theatrale Logik der Öffentlichkeit besteht für Plessner darin, dass jeder Teilnehmer und jede Teilnehmerin des öffentlichen Lebens darum weiß, dass *alle* Mitwirkenden dieses öffentlichen Geschehens elaborierte Maskierungsstrategien einsetzen. [...] Spielst du mir etwas vor, dann spiel ich dir was vor – auf diese Weise wahren beide Seiten ihr Gesicht: Gesichtswahrung als realistisches, allerdings auch bescheiden und gänzlich defensiv anmutendes Ziel einer Ethik der Öffentlichkeit“ (ebd., S. 73f.).

Menschen²⁸⁰ steht und fällt mit der Überzeugung, dass durch theatrale Abständigkeit die Würde und Individualität des Menschen geschützt wird. Auf einer rein formalen Ebene scheint das Plakat dieser Logik zunächst zu entsprechen, da es ja durch die Verkleidung Sonneborns und seinen offen ausgestellten Inszenierungscharakter recht offenkundig theatrale Züge trägt. Allerdings erfüllt die satirische Aktion eine andere wichtige Voraussetzung von Plessners Öffentlichkeitsverständnis nicht. Denn dieses knüpft sich irreduzibel an ein „Prinzip der Gegenseitigkeit. Jeder gibt dem anderen so viel Spielraum, als er selbst beansprucht, erst aus dem Gegeneinander der einzelnen Maßnahmen darf sich die Vergrößerung des einen Spielraums auf Kosten des anderen entwickeln“²⁸¹. Eine solche Gegenseitigkeit lässt das „Ick-bin-ein-Obama“-Plakat vor allem an einer Stelle vermissen, nämlich hinsichtlich Sonneborns Auftritt als ethnischer *Crosser*, der der von Plessner beschriebenen Dialektik von schützender Maske und drohender Bloßstellung ein hohes Maß an Plausibilität verleiht – liegt doch in dieser Spannung die entwürdigende Logik des *Blackface*: Der verkleidete weiße Akteur verhüllt nicht nur sich, sondern stellt auch die Unmaskiertheit all jener heraus, die auf das körperliche Merkmal der schwarzen Hautfarbe festgelegt werden, die also nicht den Status einer *Person* genießen. Diese performative Asymmetrie zwischen schwarzer Haut und der Maske als weißem Privileg steht dem in den *Grenzen* konturierten Theatralitätsmodell diametral entgegen.²⁸² Der dort beschriebene Umgang mit dem ‚Risiko der Lächerlichkeit‘ sieht vor, dass alle in der Öffentlichkeit etwas aufs Spiel setzen – „wenn man sich

280 Plessner: *Grenzen der Gemeinschaft*, S. 94.

281 Ebd., S. 101.

282 Nicht unerwähnt sollte freilich bleiben, dass man Plessner wohlwollend und auch etwas selektiv lesen muss, um ihn *so* zu lesen: Es gibt in den *Grenzen* seitensweise Passagen, in denen sich Plessner völkischer und rassistischer Argumentationsfiguren bedient (vgl. etwa die Polemik gegen den sozialistischen Internationalismus: Plessner: *Grenzen der Gemeinschaft*, S. 49ff.) – was auch kein einmaliger Ausreißer ist, sondern sich wenige Jahre später in seinem zweiten, erstmals 1931 erschienenen Entwurf einer politischen Anthropologie (Plessner: *Macht und menschliche Natur*), wiederholen und verschärfen wird. Ich teile zwar Axel Honneths Einschätzung, dass der „machtpolitische Rassismus“ (Honneth: Plessner und Schmitt, S. 27), dem Plessner bisweilen das Wort redet, seinem an der Menschenwürde orientierten Öffentlichkeitsmodell elementar zuwiderläuft (vgl. ebd., S. 25-28.), aber das ändert nichts an den Stellen selbst.

in die Gefahr begibt, andere zu verletzen *und von anderen verletzt zu werden* [meine Hervorhebung, H. R.]²⁸³.

An den bisher untersuchten medialen und alltagstheatralen Formen ethnocodierten Humors ist deutlich geworden, dass diese Waffengleichheit in der Realität nicht immer gegeben ist. Während im theatralen Gefüge des Lächerlichen erbittert um die Übergänge von Spiel und Ernst gerungen wird, klingt es bei Plessner in den *Grenzen* jedoch so, als ob es tatsächlich allgemeingültige Spielregeln und Schutzmaßnahmen gäbe, auf die sich alle Akteure im Vorhinein verständigt hätten. Dass es soziale Umstände gibt, in denen die Masken unfreiwillig fallen gelassen, weggerissen oder vorenthalten werden, bleibt nahezu unerwähnt: „Plessners Gesellschaftsmodell [...] betrifft Masken aller Art, betrifft aber kaum dasjenige, was unter der Maske anzutreffen ist.“²⁸⁴

Obwohl Plessner diese Ebene in seinem Gesellschaftsmodell weitgehend ausklammert und in gewisser Weise am gesellschaftlichen Status Quo „vorbeischiebt“²⁸⁵, thematisiert er die Konflikthaftigkeit und die Fragilität des sozialen Miteinanders indirekt, wenn er die theatralen Verkehrsformen der Öffentlichkeit in einer geradezu martialischen Sprache beschreibt: „Das Individuum muss zuerst sich eine Form geben, in der es unangreifbar wird, eine Rüstung gleichsam, mit der es den Kampfplatz der Öffentlichkeit betritt.“²⁸⁶ Wegen dieser feudal-aristokratischen Metaphorik, die sich durch den gesamten Text zieht²⁸⁷, ist Plessner verschiedentlich eine antimoderne Tendenz zugeschrieben worden, prominent in Helmut Lethens Re-Lektüre der *Grenzen*. Ähnlich wie Carl Schmitt gehe Plessner von einer zutiefst feindseligen Logik des Sozialen aus und sei ganz darauf fixiert, den Ausbruch von Willkür, Unordnung und Gewalt durch extreme Schutzmaßnahmen zu verhindern:

283 Plessner: *Grenzen der Gemeinschaft*, S. 106.

284 Warstat: *Soziale Theatralität*, S. 76.

285 „Plessners Philosophie schreibt an der sozialen Ungleichheit und deren Bedingungen und deren dauernder Reproduktion vorbei“ (Schürmann: *Souveränität als Lebensform*, S. 12).

286 Plessner: *Grenzen der Gemeinschaft*, S. 82.

287 Neben der „Rüstung“ beschreibt Plessner alltägliche Interaktionen mit weiteren gewöhnungsbedürftigen Begriffen wie „Diplomatie“, „Takt“, „Zeremoniell“ oder „Nimbus“.

Plessners Aufmerksamkeit entgehen freilich die Situationen, in denen der Auftritt *mit* Rüstung unfreiwillig komisch wirkt, in denen ungerüstet zu sein angemessener wäre, und die soldatische Montur zum Indiz des heroischen Unsinnns wird, weil sie die Ambition aufrecht erhält, sinnvoll zu sein. [...]. Die Fixierung auf Situationen, in denen nur das gepanzerte Ich dem Fluch der Lächerlichkeit zu entgehen scheint, ist symptomatisch für die neusachliche Intelligenz der [Weimarer, H. R.] Republik. Hierin sind auch die Anschlussstellen der Konzepte Carl Schmitts zu suchen.²⁸⁸

Diese Deutung der *Grenzen der Gemeinschaft* als einer autoritären Verhaltenslehre, der jeder Sinn für das Komische abgehe, erscheint jedoch als ein *wishful misreading*²⁸⁹; sie übergeht die zahlreichen Stellen, an denen Plessner

288 Lethen: Verhaltenslehre der Kälte, S. 91. Die vor Lethen bereits bei Rüdiger Kramme (Kramme: Plessner und Schmitt) zu findende These, Plessners Gesellschaftstheorie sei höchst kompatibel mit Schmitts politischer Ontologie wird nicht zuletzt durch gegenseitige Verweise gestützt: In *Macht und menschliche Natur* bringt Plessner die von ihm hier proklamierte Unergründlichkeit des Menschen mit dem Schmitt'schen Freund-Feind-Prinzip in Verbindung (Plessner: *Macht und menschliche Natur*, S. 141ff. sowie S. 191ff.), während Schmitt in die zweite Auflage des *Begriff des Politischen* einen Passus eingefügt hat, der Plessners politische Anthropologie dafür lobt, dass sie nicht die Augen vor der Möglichkeit eines ‚bösen‘, ‚gefährlichen‘ Wesen des Menschen verschließe (vgl. Schmitt: *Der Begriff des Politischen*, S. 56). Zu den Grenzen dieser Affinität vgl. Honneth: Plessner und Schmitt, wonach die Unterschiede zwischen Schmitts Souveränitätsverständnis und Plessners Votum für die wechselseitig-spielerische Distanznahme im öffentlichen Raum derart gravierend ausfallen, dass Plessner Schmitt nur da nahekommt, „wo er sich selber sehr fremd geworden ist“ (ebd., S. 28).

289 Vgl. die scharfe Kritik an Lethens Plessner-Bild bei Joachim Fischer (Fischer: *Panzer oder Maske*, S. 80-91), der den Ansatz, die *Grenzen* nicht als Gesellschaftstheorie, sondern als „Verhaltenslehre“ zu lesen, einen ebenso spöttischen wie aufschlussreichen Vergleich unterzieht: „Plessners Schrift über die ‚Grenzen der Gemeinschaft‘ als ‚Verhaltenslehre‘ zu lesen ist wie Kants ‚Kritik der reinen Vernunft‘ als Brevier der privaten Denkkunst nehmen; auch dabei kommt etwas heraus, aber Kants Anspruch, Geltungsgrenzen von Erkenntnis zu begründen, ist beiseite gesetzt. ‚Grenzen der Gemeinschaft‘ meint von der kritischen Methode der Philosophie her ja nicht Verwerfung der Gemeinschaft, sondern Bedingungen der Möglichkeit von Gemeinschaft anzugeben, die zugleich die Grenzen ihrer Geltung sind. [...] [D]urch die Zurückweisung

den Vertretern eines gesellschaftsfeindlichen „Gemeinschaftsradikalismus“²⁹⁰ seinerseits vorwirft, dass sie den spielerischen und künstlichen Charakter der Öffentlichkeit „ins Lächerliche ziehen. Ihr Wert rigorismus ist auf Unerbittlichkeit und Ernst gestellt und [...] hat keinen Sinn für die Ernsthaftigkeit der Heiterkeit, für die Schwermut der Grazie und das Bedeutsame der verhüllenden, nichtssagenden Liebenswürdigkeit“²⁹¹.

Auch wenn Plessner selbst nicht dezidiert zwischen Komik und Lächerlichkeit unterscheidet²⁹², geht sein Gesellschaftsmodell somit keineswegs in der Vermeidung des Lächerlichen auf. Seine eindringliche Kritik an den „Gemeinschaftsapologeten“²⁹³, die ihr nur mit Geringschätzung und Verachtung begegnen und überall bedrohliche und amoralische Unwägbarkeiten sehen würden, erteilt vielmehr allen Sehnsüchten nach einer Form von Sozialität, die *nicht* diesem Risiko ausgesetzt wäre, eine entschiedene Absage: „Keine naturhafte, keine geistige, keine seelische Bindung einer Gemeinschaft ist [...] so stark, dass ihr Bruch ganz aus dem Bereich der Möglichkeit rückt“²⁹⁴. Insofern Plessner mit der Begrenztheit von Gemeinschaft nicht hadert, sondern vehement Partei für die Offenheit und Unbestimmtheit des Gesellschaftlichen ergreift, vertritt auch er in gewisser Weise eine postfundamentalistische Position – eine, die sich aber kategorisch vom tragischen Unterton des (Links-)Heideggerianismus unterscheidet.²⁹⁵ Denn

wird positiv Platz geöffnet für eine Begründung von ‚Gesellschaft‘ beziehungsweise Öffentlichkeit als Realisierungsmodus des Menschen“ (ebd. S. 86).

290 Plessner: Grenzen der Gemeinschaft, S. 93.

291 Ebd., S. 94.

292 In den *Grenzen* deutet sich eine Differenzierung von unterschiedlichen gesellschaftlichen Einsatzformen des Komischen allenfalls zwischen den Zeilen an, wenn im Kapitel über das Risiko der Lächerlichkeit von der „Waffe der Ironie“ (ebd., S. 73) die Rede ist, womit Plessner auf einen legitimen öffentlichen Gebrauch des Komischen abzielen scheint. Zu den entsprechenden Ausführungen in *Lachen und Weinen*, wo Plessners Definition des Komischen eine klare Abgrenzung zum politischen Freund-Feind-Schema beinhaltet, vgl. das Fazit dieser Arbeit.

293 Ebd., S. 60.

294 Ebd., S. 59.

295 Zu den postfundamentalistischen Implikationen von Plessners Philosophie siehe Schürmann: Souveränität als Lebensform, S. 76-93. Demnach ist Plessner ein alternativer „Kandidat zur Bestimmung des Politischen“ (ebd., S. 77), der mit Blick auf Marcharts Re-Lektüren des Linksheideggerianismus nicht

seiner Doppelbestimmung der Öffentlichkeit, die als Kampfplatz *und* als „Schutzraum“²⁹⁶ konzipiert wird, wohnt auch die Chance des Komischen inne – im Horizont einer agonalen Gesellschaft, die sich einer Letztbegründung in unmittelbarer Gewalt und authentischer Gemeinschaftlichkeit entzieht, sondern sich zwischen diesen beiden Möglichkeiten entscheidet, die ein Dazwischen zu denken erlaubt: „Der Mensch in der Rüstung will fechten. Eine Form, die unangreifbar macht, hat stets zwei Seiten, sie schützt nach innen, und sie wirkt nach außen.“²⁹⁷ Weil Plessner diese gegenläufigen Tendenzen zusammenführt, lassen sich mit ihm beide Seiten des Vexierbildes auf den Begriff bringen, als das sich Sonneborns Plakat verstehen lässt: das Moment der spielerischen Entlarvung, welches der in den *Grenzen* anvisierten Logik des öffentlichen Raums entspricht; aber eben auch die diskriminierenden Züge des *Blackface*, die einer einseitigen Einschränkung des Spielraums gleichkommen.

Im Verlauf dieses Kapitels ist deutlich geworden, dass nicht am Schreibtisch entschieden wird, welche dieser beiden Seiten im Vordergrund steht, sondern dass dies in einem sich zuspitzenden politischen Konflikt praktisch ausgehandelt wird. Aus identitätspolitischen Erwägungen wird das Pendel zu (Un-)Gunsten der verletzenden Aspekte ausschlagen, während jede anderslautende Deutung sich einer erneuten Abwertung der Betroffenen verdächtig macht. Dementgegen steht eine hegemoniale Lesart, die nur auf den ersten Blick weniger apodiktisch daherkommt: Ihr zufolge darf bei der Beurteilung des Plakats einzig der satirisch-humoristische Aspekt eine Rolle spielen, während die Möglichkeit eines nicht hinnehmbaren Grenzübertritts nicht mehr in Betracht gezogen wird. Gemessen an Plessners Ideal einer spielerisch-agonalen Distanzkultur erscheinen nun beide Perspektiven in gewisser Weise unzureichend *und* angemessen zugleich.

Dieser Standpunkt hat auf den ersten Blick, passend zu den von Lethen behaupteten Affinitäten zwischen Plessner und Schmitt, etwas von einer

zuletzt „als Gegengift zu Heidegger“ (ebd.) dienen kann. Auf diesen theoriepolitischen Kontrast weist interessanterweise sogar Helmut Lethen hin: „Verblüffend genug, [...] zählt Plessner bei der Charakterisierung der Öffentlichkeit alle Merkmale auf, die Martin Heidegger wenig später in der Sphäre des ‚Uneigentlichen‘ sichtet: Abständigkeit, Seinsentlastung, Aufenthaltslosigkeit, Zerstreuung und Entwurzelung – um sie im Gegensatz zu Heidegger aufzuwerten“ (Lethen: Verhaltenslehre der Kälte, S. 83).

296 Schürmann: Souveränität als Lebensform, S. 11.

297 Plessner: Grenzen der Gemeinschaft, S. 82.

Position der Unentscheidbarkeit, die vermeintlich über den Parteien steht und von da aus zu einer willkürlichen Entscheidung auffordert. Man kann die Enthaltung eines Urteils aber auch als einen Ansatz verstehen, sich nicht endlos auf dieses Spiel einzulassen – der Witz bei einem Vexierbild liegt im Gewährwerden der Kipplogik, nicht im Hin- und Herspringen der Wahrnehmung. Der geblackfachte Satirepolitiker, der sich um eine subversive Verulkung des Medienrummels um den ersten schwarzen US-Präsidenten bemüht und sich dazu einer rassistischen Ethno-Maskerade bedient, ist vielleicht weder komisch noch lächerlich, sondern beides und deshalb etwas anderes: ein Paradebeispiel für das un(auf)geklärte Verhältnis dieser beiden Kategorien. Sich ihrer einseitigen Auflösung zu verweigern, sondern darauf zu beharren, dass sich die Chance des Komischen nur da entfalten kann, wo alle etwas riskieren, ist *auch* eine Option. Während diese Möglichkeit in den alltagstheatralen Kämpfen um *political correctness* und ethnischen Humor nur schwerlich gegeben ist, wendet sich das nächste Kapitel wieder dem Theater im engeren Sinne zu – also derjenigen Institution, die historisch auf Engste mit einer Unterscheidung von legitimen und illegitimen Lachsituationen verbunden ist.