

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

5 Konflikt und Gemeinschaft: Komische Situationen im Postmigrantischen Theater

Selten ist [...] heute jenes Theater kritisch, das in die Tagespolitik oder das Soziale einwirken möchte, das sich als Fortsetzung politischer Interventionen geriert, sich Empowerment oder Emanzipation auf die Fahnen schreibt, Minderheiten integrieren oder Randgruppen zur Anerkennung verhelfen möchte. Mögen seine Absichten integer und sein Anliegen legitim und wichtig sein, so endet es in aller Regel überm schnell Begriffenen, Wohlbekanntes nicht nur in schlechter Kunst, sondern auch in einer schlechten Politik. Die unerträglichen Verhältnisse werden instrumentalisiert, um den des konventionellen Theaters überdrüssigen Zuschauer in moralische Geiselhaft zu nehmen. Wer dürfte es wagen, ein *well-made-play* zu kritisieren, das sich der Versöhnung zwischen Deutschen und Türken, der Kritik des Finanzmarkts, den xenophoben Umtrieben von Pegida und AfD oder den Nöten der Palästinenser widmet? [...] Wer dürfte seine Langeweile äußern, wenn doch auf der Bühne gerade syrische Flüchtlinge, Rollstuhlfahrer oder Menschen mit abweichendem Chromosomensatz ins Spiel integriert werden?¹

Unser Theater ist wie eine große Maschine, die ununterbrochen an einem imaginären ‚Wir‘ arbeitet. Wir müssen jeden Tag neu darüber verhandeln, wer dieses Wir ist, weil sich die Gesellschaft immer verändert, immer im Prozess befindet. Als ich vor 15 Jahren mit Begriffen wie postmigrantisch hantierte, wurde ich eher belächelt. Ich wurde gefragt: ‚Politisches Theater, was soll das sein?‘ Es erschien nicht notwendig. Dass die anderen, die Migrant*innen, sichtbar werden, erleben wir erst seit etwa einer Dekade und schon ist es ein Problem. Wenn die Frage der Migration nicht per se zur ‚Mutter aller politischen Probleme‘ deklariert wird, so wird – leider nicht nur von rechter Seite – reaktionär behauptet, progressive Minderheitspolitiken wären das Problem.²

Was geschieht, wenn sich die politischen Auseinandersetzungen um Migration, Ethnizität und Rassismus im Feld des Kunsttheaters bemerkbar machen? Was ist davon zu halten, was soll man sich davon versprechen, wenn diese hegemonialen Konfliktlinien im Theater nachgezeichnet werden? Die beiden obigen Zitate stehen für zwei entgegengesetzte Perspektiven auf das

1 Müller-Schöll: Fiktion der Kritik, S. 55.

2 Langhoff: Gespräch mit Edition F.

Phänomen: Der Theaterwissenschaftler Nikolaus Müller-Schöll macht keinen Hehl daraus, dass er dieser Entwicklung skeptisch gegenübersteht. Ein Theater, das sich nicht über die ästhetische Form, sondern über die Repräsentation von politischen Inhalten, Positionen und Identitäten definiert, läuft ihm zufolge Gefahr, sich in kollektiver Selbstbespiegelung und bloßen Scheingefechten zu erschöpfen. Das kritische Potential des Gegenwartstheaters liegt für Müller-Schöll nicht im tagesaktuellen Engagement, sondern in einer immanenten Selbstbefragung von Theatersituation und Darstellungsmitteln.³ Die Antithese zu diesen Bedenken findet sich im zweiten Zitat, in dem Shermin Langhoff energisch für Bezugnahmen auf das gesellschaftliche Hier und Jetzt plädiert. Dass sich die Institution Theater mit Migrationsprozessen und Minderheitspolitiken auseinandersetzt, leitet sich für Langhoff aus einer ureigenen Funktion dieser ‚Maschine‘ ab, in einer permanent im Wandel begriffenen Gesellschaft an einer kollektiven Selbstverständigung über ebendiese Veränderungen zu arbeiten.

Wie man an Langhoffs Genugtuung darüber merkt, dass sie für dieses Verständnis von politischem Theater vor 15 Jahren noch ‚belächelt‘ (!) worden sei, spricht die langjährige Leiterin des Ballhaus Naunynstraße und heutige Intendantin des Maxim-Gorki-Theaters über ein Phänomen, dessen institutionelle Etablierung in der deutschen Theaterlandschaft sie maßgeblich vorangetrieben hat. Auf Langhoff geht nicht zuletzt der Name zurück, unter dem die Programmatik dieser beiden Häuser im Theaterdiskurs bekannt geworden ist: *Postmigrantisches Theater*. In ihren eigenen Worten bezieht sich dieses Schlagwort auf eine „künstlerische Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlichen Konfliktfeld, das um die politischen Kampf Begriffe ‚Migration‘ und ‚Integration‘ entstanden ist“⁴. Das post-Präfix steht dabei nicht für ein zeitlich oder thematisch abgeschlossenes ‚danach‘ („nach der Migration“), sondern zielt auf eine Neubewertung von Migration als einem die Gesellschaft *dauerhaft* prägenden Erfahrungshorizont: weg von den diskriminierenden Narrativen und Rollenschubladen, die sich mit diesem Komplex verbinden, hin zu den „Geschichten und Perspektiven derer,

3 „Vielmehr ist Theater kritisch nur dort, [...] wo es sich von jedem Grund, jeder Autorität, jeder Rückversicherung in Regeln, Normen, Institutionen, Konventionen, Handwerk und Technik löst und Spieler*innen wie Zuschauer*innen dergestalt im gleichen Maß an den Rand der eigenen Sicherheiten führt [...]“ (Müller-Schöll: *Fiktion der Kritik*, S. 55).

4 Langhoff: Gespräch mit der Bundeszentrale für politische Bildung.

die selbst nicht mehr migriert sind, diesen Migrationshintergrund aber als persönliches Wissen und kollektive Erinnerung mitbringen⁵. Während die Selbstbezeichnung „Postmigrantisches Theater“ von Langhoff heute kaum mehr verwendet wird (von anderen Akteur*innen, die in der Anfangsphase am Ballhaus aktiv waren, wird der Begriff mittlerweile eher abgelehnt⁶), geistert das Schlagwort weiterhin im Theaterkontext herum – als Fremdbezeichnung für verschiedene Spielarten des zeitgenössischen Theaters, die ein im weiteren Sinn identitätspolitisches Anliegen verfolgen.

Der Kontrast zwischen Langhoffs Enthusiasmus und Müller-Schölls Bedenken lässt erahnen, wie umstritten solche Bemühungen um eine Entproblematisierung der Chiffre ‚Migration‘ in der Theateröffentlichkeit bis heute sind. Auffällig ist, dass sich der Dissens der Beiden nicht auf die Bewertung des postmigrantischen Theaters (und ähnlicher Tendenzen) beschränkt. Vielmehr gehen beide von völlig unterschiedlichen Vorstellungen aus, was politisches Theater ‚im Kern‘ ausmacht. Müller-Schölls Position lässt dabei unschwer ein postfundamentalistisches Argumentationsmuster erkennen: Anstatt sich mit moralisch wohlfeilen Bezügen auf die Tagespolitik zu begnügen, fordert er eine theatrale Rückbesinnung auf das *Politische* ein und plädiert für ein Theater, das seine eigenen Mittel und Voraussetzungen zum Gegenstand macht, sich jeder Instrumentalisierung verwehrt und sich ganz der Erschütterung und Entgründung seiner selbst verschreibt:

Theater als Kritik begibt sich ins Jenseits aller Seinsbestimmungen und Versicherungen, dorthin, wo der Boden unter den Füßen zu wanken scheint, und nimmt sich dabei die selbst nicht weiter begründbare Freiheit, kein Theater mehr oder aber ein Theater jenseits allen bekannten Theaters zu gründen.⁷

Während Müller-Schöll für diese Art von Theater explizit das Konzept einer „postfundamentalistischen Kritik“⁸ ins Spiel bringt, besteht bei Shermin Langhoff keine direkte Verbindung zur postfundamentalistischen Philosophie. Allerdings ist ihre Vision von einem politischen Theater, das wie ein Seismograph unablässig auf die kleineren und größeren Verschiebungen im Gefüge der Gesellschaft reagiert, gut vereinbar mit einer

5 Ebd. Zum Begriff des Postmigrantischen vgl. weitführend Stewart: Postmigrant theatre, S. 56f.; Sharifi: Theater und Migration, S. 341f.

6 Vgl. Haakh/Hamdun/Herzberg: Kanon der Zukunft.

7 Müller-Schöll: Fiktion der Kritik, S. 56.

8 Vgl. Ebd., S. 53.

hegemonietheoretisch-gramschianischen Auslegung des Postfundamentalismus. Insbesondere besteht eine gewisse Affinität zu Oliver Marcharts Konzept einer „minimalen Politik“⁹, das für eine ähnliche Fokusverschiebung steht, wie sie Langhoff für das Theater einfordert: Der Blick verlagert sich hierin von einer Politik der großen Taten auf die vielen „kleinen Ereignisse“¹⁰, die über den Verlauf eines hegemonialen Stellungskriegs und die (Neu-)Formierung eines politischen Wir entscheiden.

Sowohl gegen diese ‚minimale‘ Auffassung von politischem Theater als auch gegen das Modell eines Theaters der ‚großen‘ Erschütterungen lassen sich Einwände geltend machen. Müller-Schölls apodiktische Kritik an einem Theater, das sich um eine kritische Auseinandersetzung mit Zeitfragen bemüht, erinnert an die Vorliebe einiger Postfundamentalisten für „eine von aller *Politik* gereinigte Politik des *Politischen*“¹¹, die mit realen Widersprüchen nicht in Berührung kommen will. Gleichwohl sind die von ihm geäußerten Vorbehalte in vielen Punkten nachvollziehbar. Ein interventionistisches Theater, wie es Langhoff vor Augen steht, überhöht womöglich die Möglichkeiten der performativen Künste, auf gesellschaftliche Auseinandersetzungen einzuwirken. Und vor allem läuft dieser Ansatz Gefahr, sich in den bestehenden Routinen des politischen Alltags zu erschöpfen und übergeordnete Fragen aus den Augen zu verlieren – anstatt sich vom Theater neue, postmigrantische Imaginationen eines ‚Wir‘ zu erwarten, wäre es auch einen Versuch wert, den hegemonialen Zwang zur Konstruktion eines Kollektivwillens zu hinterfragen.

Wie sich an diesen einleitenden Überlegungen andeutet, lässt sich die politische Bewertung des postmigrantischen Theaters wohl kaum auf ein simples ‚Dafür‘ oder ‚Dagegen‘ reduzieren. Im Folgenden soll die komplizierte Frage nach den Ambivalenzen und Potentialen dieses Theaters unter dem Gesichtspunkt des Komischen betrachtet werden – ein Ansatz, der in einer von allen Seiten mit großer Ernsthaftigkeit geführten Debatte ungewöhnlich erscheinen mag. Allerdings orientiert er sich schlicht an dem, was der Fall ist: So greifen gerade die Theaterarbeiten, die zu den einschlägigen und besonders erfolgreichen Produktionen des postmigrantischen Theaters zählen, vielfach auf komische Darstellungsformen zurück. Das Anliegen der folgenden Analysen ist also, diese ästhetische Auffälligkeit näher in den

9 Vgl. Marchart: Die politische Differenz, S. 289-328, insbesondere S. 293-301.

10 Ebd., S. 290.

11 Bedorf: Verkennende Anerkennung, S. 240.

Blick zu nehmen und die politischen Konstellationen zu identifizieren, die sich dabei beobachten lassen.

Beim ersten Inszenierungsbeispiel handelt es sich um jene Arbeit, die der öffentlichen Sichtbarkeit des Ballhaus Naunynstraße als erster dezidiert postmigrantisch orientierter Theaterinstitution einen enormen Schub verliehen hat: VERRÜCKTES BLUT. Nach diesem Klassiker des postmigrantischen Theaters wird im zweiten Teil des Kapitels mit COMMON GROUND von Yael Ronen eine ebenfalls vielbeachtete Theaterarbeit analysiert, die einer etwas späteren Phase des postmigrantischen Theaters angehört. Die Auswahl dieser beiden Inszenierungen begründet sich neben dem Ziel, sich mit verschiedenen Fragestellungen des Postmigrantischen auseinanderzusetzen, vor allem darin, dass sie auch in komiktheoretischer Hinsicht unterschiedlich gestrickt sind. Während Ronens Projekte sich vor allem der *gemeinschaftsstiftenden* Qualitäten des Komischen bedienen, überwiegt bei VERRÜCKTES BLUT eine *konfliktorientierte* Form von Komik, die ein paternalistisches Verständnis von (post-)migrantischem Theater einer metatheatralen Ironisierung unterzieht. Auch wenn beides von einer ästhetischen Komplexität zeugt, die Inszenierungen aus diesem Kontext oft zu Unrecht abgesprochen wird, sei vorweggenommen, dass sich in beiden Tendenzen auch einige Widersprüche bemerkbar machen: Der agonistische Gebrauch von Komik in VERRÜCKTES BLUT kommt an seine Grenzen, sobald im Theater wider Erwarten unterschiedliche Auffassungen ein- und desselben Konflikts aufeinanderprallen. Und der integrative Humor in Ronens Inszenierung schlägt stellenweise in eine bedenkliche Form der hegemonialen Anpassung um; es wird – zugespitzt gesagt – mit dem Szenario eines harmlos-unschuldigen Deutschlands geliebäugelt, das sich im Ausgleich für mehr Weltoffenheit und Empathie nicht mehr von der Singularität der Nazi-Verbrechen belastet fühlen muss.

VERRÜCKTES BLUT: Die Ironie eines Erfolgsstücks

VERRÜCKTES BLUT¹² von Regisseur Nurkan Erpulat und Dramaturg Jens Hillje handelt vordergründig von den gesellschaftlichen Konflikten um Migration und Integration. In dem Stück, das aus Improvisationen mit den Schauspieler*innen der Uraufführung hervorging, sieht sich die Deutsch-

12 VERRÜCKTES BLUT (2010). Regie: Nurkan Erpulat. UA: 02.09.2010. Ballhaus Naunynstraße in Kooperation mit der Ruhrtriennale.

lehrerin Sonia Kelich mit einer sogenannten ‚Problemklasse‘ – einer Schulklasse mit hohem Anteil an, wie es im Stücktext heißt, „Kanaken“ – konfrontiert. Auf dem Stundenplan steht Friedrich Schiller, aber die meisten Schüler*innen sind maximal desinteressiert und beachten ihre verschüchterte, wenig durchsetzungsstarke Lehrerin zunächst kaum. Dies ändert sich jedoch schlagartig, als die Lehrerin nach kurzer Zeit während eines Streits zwischen zwei Schülern zufällig in den Besitz einer Pistole kommt; sie hindert die Schüler*innen am Verlassen des Klassenraums, verkündet, der Unterricht sei noch nicht zu Ende und zwingt ihre Klasse von nun an mit vorgehaltener Waffe dazu, einzelne Szenen aus den *Räubern* nachzuspielen, um ihnen auf diese Weise doch noch die aufklärerische Ideale Schillers zu vermitteln.

Die Handlung von *VERRÜCKTES BLUT* orientiert sich an dem französischen Film *LA JOURNÉE DE LA JUPE*¹³, in der es in der Schule eines Pariser Banlieues zu einer Geiselnahme durch die überforderte Lehrerin kommt, wobei die Bühnenadaption zahlreiche kleinere und größere Änderungen vornimmt. Im Original sind nicht der deutsche ‚Nationaldichter‘ Schiller und sein einschlägiges Sturm-und-Drang-Drama das Unterrichtsthema, sondern Molières Aufsteigerkomödie *Le bourgeois gentilhomme*. Außerdem besteht im Film etwa die Hälfte der Klasse aus Schüler*innen von senegalesischer oder algerischer Herkunft, während sie hier einen türkischen oder arabischen Migrationshintergrund aufweisen. Wichtiger als diese inhaltlichen Anpassungen an den deutschen Kontext sind aber die dramaturgischen Eingriffe. Das von der Lehrerin erzwungene Stegreifspiel der Schüler*innen, das in *VERRÜCKTES BLUT* im Zentrum des Bühnengeschehens steht, gibt es in der Vorlage von Regisseur Jean-Paul Lilienfeld in dieser ausgedehnten Form nicht. Zwar kommen dort die französische Klassik und die Frage nach der Aktualität Molières anfangs kurz vor, treten aber schnell in den Hintergrund. Eine umso größere Rolle spielen im Film dafür die Geiselnahme, die Konflikte innerhalb der Klasse und das Schicksal der von Isabelle Adjani gespielten Lehrerin, die am Ende des Films von der Polizei erschossen wird, nachdem sie u. a. eine Vergewaltigung einer Schülerin aufgedeckt hat, als Zeichen gegen die Unterdrückung der Frau im Islam die Einführung eines landesweiten „Tag des Rockes“ gefordert hat und sich schließlich herausstellt, dass die Lehrerin selbst algerischer Herkunft ist.¹⁴

13 *LA JOURNÉE DE LA JUPE* (2008). Regie: Jean-Paul Lilienfeld.

14 Zu den Unterschieden zwischen Film und Theaterstück vgl. Voss: Reflexion von ethnischer Identität, S. 174-181.

Während Lilienfelds Film seine Hauptfigur tendenziell als einsame Heldin innerhalb eines verlorenen, von Kriminalität und islamischem Fundamentalismus geprägten Milieus darstellt¹⁵, erfährt dieses Bild in Erpulsats Arbeit zahlreiche Korrekturen. Denn wo sich das filmische Melodrama um eine inhärent ernste Auseinandersetzung mit der Integrationsthematik bemüht, wird ebendiese in *VERRÜCKTES BLUT* systematisch verweigert und ins Komische gewendet. Am deutlichsten wird dies in der grellen Figurenzeichnung: Die Schüler*innen sind mit ihrer Kleidung, ihrer Redeweise und ihrem Auftreten als Abziehbilder von medialen Stereotypen wie dem chauvinistischen Gangsterjungen oder dem verschüchterten Kopftuchmädchen angelegt. Wer im Vergleich zum Film viel schlechter wegkommt, ist die in der Uraufführung von Sesede Terziyan gespielte Lehrerin. Mit ihrem grauen Kostüm und ihrem unsicheren Auftreten entspricht diese Figur ganz dem Klischee einer überreizten, etwas verhärmten Bildungsbürgerin, deren Verhalten sich merklich verändert, sobald sie in Besitz der Waffe kommt. Von da an lässt sie den unterdrückten Aggressionen und Rassismen, die sie gegenüber ihren Schüler*innen hegt, freien Lauf und verhält sich vor allem den männlichen Schülern gegenüber ähnlich ausfällig, wie sie es ihnen eigentlich austreiben will.

Dieser Grundkonflikt zwischen Klasse und Lehrerin als zwei gleichermaßen überzeichneten Polen bildet in *VERRÜCKTES BLUT* die Basis für einen sich grotesk zuspitzenden Handlungsverlauf, in dem sich das erzwungene Nachspielen Schillers beständig mit Sequenzen abwechselt, in denen erneut die Geiselnahme im Vordergrund steht. Eine kontinuierliche Quelle für Komik liegt in den Überlappungen dieser beiden Spielebenen¹⁶, wenn die Lehrerin versucht, ihren Schüler*innen den Ghettoslang und -habitus auszutreiben und ihnen eine korrekte deutsche Aussprache sowie eine authentische Spielweise anzutrainieren. In einer Szene soll zum Beispiel die als äußerst schüchtern und unbeholfen eingeführte Figur des Hasan ausgerechnet den Part des sinisteren Bruders Franz übernehmen – und liest die Textzeile „Kein so finsternes, stolzes Gesicht! Du betrübst mich, Amalia“ so blass und undeutlich vor, dass die Lehrerin ihn mitten im Vortrag entnervt unterbricht: „Du betrübst mich auch, Hasan!“.

15 Vgl. ebd., S. 178f.

16 Als dritte Spielebene der Inszenierung könnte man die unvermittelten Gesangseinlagen am Ende von einigen Szenen bezeichnen, in denen das Ensemble, automatisch begleitet von einem von der Decke hängenden Flügel, deutsche Volkslieder anstimmt.

Jenseits dieser situativen Rahmenbrüche äußert sich das komische Potential der beiden inkongruenten Spielebenen vor allem im widersprüchlichen Verhalten der Lehrerin, die ihrer Klasse mit vorgehaltener Waffe erklärt, dass Gewalt keine Lösung sei und sich derart über die genuschelte Aussprache des Wortes Vernunft („Vernunft“) aufregt, dass sie ihre Schüler*innen als „Aff“ beschimpft. Diese Ironie tritt im Verlauf des Stücks immer deutlicher hervor. Wie von der Lehrerin erhofft, beginnen die Schüler*innen allmählich, sich mit den Schiller-Texten und den von Frau Kelich hochgehaltenen Werten der Aufklärung zu identifizieren. Den Höhepunkt dieser vermeintlichen Erweckung bildet eine Szene, in der sich die Figur der Mariam nach langem Zureden ihres Kopftuchs entledigt und einen surrealen Initiationstanz als emanzipierte Frau aufführt.¹⁷ Mehr und mehr fängt die Klasse jedoch an, das gewalttätige Vorgehen ihrer Lehrerin zu hinterfragen und vertritt am Ende des Stücks die weitaus aufgeklärtere Position: Als auf Wunsch von Frau Kelich darüber abgestimmt wird, ob der Schüler Musa, der die Vergewaltigung eines Mitschülers mitgefilmt hat, hingerichtet oder freigelassen werden soll, entscheiden sich die Schüler*innen einstimmig dafür, Musa eine zweite Chance zu geben. Nur die Lehrerin zeigt dafür keinerlei Verständnis und gerät, als sie mit ihren eigenen Argumenten ausgekontert wird, so sehr in Rage, dass sie anfängt, wild auf Türkisch zu schimpfen – woran die Klasse wiederum erkennt, dass offenbar auch Frau Kelich türkischer Herkunft ist.

Dieses Finale knüpft mit der Aufdeckung einer Vergewaltigung sowie des Migrationshintergrundes der Lehrerin erneut an einige *Plot Points* der Filmvorlage an, nimmt jedoch eine ganz andere Wendung: Im Film wird einer der Schüler kurz vor Ende der Geiselnahme von einem Mitschüler erschossen, woraufhin die Lehrerin der Polizei gegenüber versichert, sie sei die Mörderin, um diesen zu schützen. In *VERRÜCKTES BLUT* wird diese Konstellation durch die Abstimmung kurzerhand auf den Kopf gestellt – nicht die Lehrerin, sondern die Klasse verhält sich edelmütig und wie in einer klassischen Komödie löst sich der Konflikt auf, ohne dass jemand ernstlich zu Schaden kommt. Dass dieses Happy End zugleich den Schlusspunkt des Lernprozesses markiert, den die Schüler*innen in der Auseinandersetzung mit den Dramentexten durchlaufen, ist sinnbildlich für die dramaturgische Doppelstruktur von *VERRÜCKTES BLUT*, die sich als ironische Überblendung von Populär- und Hochkultur beschreiben lässt: Die grellen

17 Vgl. Voss: Reflexion von ethnischer Identität, S. 200f.

ethnocodierten Stereotypisierungen, die das Stück reichlich herbeizitiert und sich damit dem Genre der Ethno-Comedy annähert, werden mit der bildungsbürgerlichen Institution Theater verschnitten, die mit Schillers *Räubern* aufgerufen ist.

(K)ein Beitrag zur Integrationsdebatte?
VERRÜCKTES BLUT als Verwirrspiel
mit der „Kanakenselbsthassnummer“

VERRÜCKTES BLUT, eine Koproduktion des Ballhaus Naunynstraße mit der Ruhrtriennale, war außergewöhnlich erfolgreich. Es wurde in der Kritik als „Überraschungshit der gerade begonnenen Theatersaison“¹⁸ und als „Stück der Stunde“¹⁹ bejubelt, als ein „perfekt passender Beitrag zu den aktuellen Zuwanderungs- und Islamdebatten“²⁰, der einen gesellschaftlichen „Nerv“²¹ treffe. Außerdem gewann die Arbeit den Publikumspreis der Mühlheimer Theater Tage, wurde zum Berliner Theatertreffen eingeladen und gilt heute als ein „Klassiker“²² des von Shermin Langhoff 2008 am Ballhaus ausgerufenen postmigrantischen Theaters. Anders gesagt: Erst durch VERRÜCKTES BLUT fand dieses Schlagwort, das mittlerweile in die sozialwissenschaftliche Migrationsforschung ‚ausgewandert‘ ist, Eingang in eine breitere (Theater-)Öffentlichkeit. Die für das deutsche Sprechtheater der 2010er Jahre so virulente Frage, was ein adäquater institutioneller und künstlerischer Umgang mit einer von Migration und strukturellem Rassismus geprägten Gesellschaft sein könnte, beginnt ziemlich genau mit diesem Stück thematisch zu werden.

Bei einem detaillierteren Blick auf die damaligen Rezensionen fällt jedoch auf, dass sich die Kritiker*innen keineswegs einig waren, wie genau sich VERRÜCKTES BLUT zu dieser Frage positioniert. Insbesondere das Zusammenspiel zwischen den humoristischen Elementen der Aufführung und ihrer Bezugnahme auf das Theater der Aufklärung wurde sehr unterschiedlich gewichtet: Wolfgang Höbel deutete das Stück im *Spiegel* als eine

18 Höbel: *Vernunft*, S. 184.

19 Von Becker/Wildermann: *Besser als Hollywood*.

20 Hoddick; *Kultur-Terroristin*.

21 Vgl. Rossmann: *Schiller als Chiller*.

22 Heinicke: *Sorge um das Offene*, S. 69.

culture-clash-Komödie, die gekonnt nach allen Seiten hin austeilen würde und die spaßbefreite Filmvorlage bei weitem übertrumpfte.²³ Andreas Rossmann hingegen bezeichnete die Arbeit in der *FAZ* als einen „Aufklärungscrashkurs“²⁴ für die Schulklasse, der die Relevanz der Schiller'schen Themen für ihr Leben begreiflich gemacht werde; und auch Sarah Heppekausen hob auf *Nachtkritik.de* „die allmähliche ästhetische Erziehung der Schüler“ als zentrales Element der Aufführung hervor – verbunden mit der irritierten Nachfrage, ob es dem Abend nicht an der nötigen Ernsthaftigkeit mangle, die das Thema Integration mit sich bringe und die bei Schiller stets vorhanden sei.²⁵ Angesichts dieser Reaktionen erweist sich die positive Resonanz auf *VERRÜCKTES BLUT* als trügerisch. Was die politische Stoßrichtung des Stücks und insbesondere sein Verhältnis zur Institution Theater betrifft, zeichnen sich hier zwei Lesarten ab, die auf Eingemeindung bzw. Exotisierung hinauslaufen: Während Höbel eine Kategorie der Massenkultur bemüht, um das Stück für eine lustvolle Verweigerung der Migrationsdebatte zu loben, vermuten Rossmann und Heppekausen, es gehe um deren Fortsetzung mit (meta-)theatralen Mitteln.

Mit einem misstrauischen Blick auf die begeisterte Aufnahme von *VERRÜCKTES BLUT* hat der Theaterwissenschaftler Julius Heinicke dem Stück eine arg konventionelle, beinah konformistische Ästhetik attestiert: „Der große Erfolg rührt daher, dass die Inszenierung (post-)migrantische Klischees in einem traditionellen europäischen Theatersetting verhandelt und so das klassische Publikum weder in liminale noch in asymmetrische Sphären getrieben wird [...]“²⁶. Die realistische Spielweise und die dramaturgische Gestaltung, aber auch die Bezüge auf den Integrationsdiskurs und seine Stereotype decken sich für Heinicke zu sehr mit dem Wissenshorizont der Dominanzkultur, um durch die Arbeit einen kritischen Spielraum eröffnet zu sehen. Zu einer deutlich positiveren Einschätzung gelangt die Kulturwissenschaftlerin Tania Meyer, der zufolge *VERRÜCKTES BLUT* diese formalen und thematischen Anleihen aus einem guten Grund macht.

23 Vor dem Hintergrund der damaligen Debatten um Thilo Sarrazins *Deutschland schafft sich ab* spricht Höbel wörtlich von einer „Amok-Komödie vom Zusammenprall der Kulturen, die ziemlich perfekt in den deutschen Spätsommer passt“ (Höbel: *Vernunft*, S. 184).

24 Rossmann: Schiller als Chiller.

25 Heppekausen: *Ästhetische Erziehung mit der Knarre*.

26 Heinicke: Sorge um das Offene, S. 69.

Im Stück gehe es keineswegs um „die selbstbestätigende Erzählung einer Aufklärungsgesellschaft“²⁷; der zentrale Punkt sei die ironische Verklammerung von pädagogischem Engagement und offener Gewalt:

In genau diesem Widerspruch besteht der systematische Witz des Stücks, der den rassistischen Paternalismus in absurder Zuspitzung zur Artikulation kommen lässt. Vorgestellt wird der Einsatz von Aufklärung als materielle wie auch als ideologische Waffe zur Degradierung. [...] *Verrücktes Blut* konstruiert ‚Aufklärung‘ als eine Art ‚Besitz‘ in der Verfügungsgewalt einer staatstragenden *weißen* Bildungsschicht [...]. Auf höchst subtile Weise und vor allem mit sarkastischem Witz wird hier die (erzwungene) Anpassung an eine hegemonial definierte Aufklärung als Dressur in Szene gesetzt [...].²⁸

Nach dieser Lesart besteht zwischen der Komik des Stücks und dem Aufklärungsprozess, der den Schüler*innen von ihrer Lehrerin aufgezwungen wird, eine Verbindung, die den zuvor erwähnten Rezensionen weitgehend entgangen wäre. Auch und gerade das Stegreifspiel, dank dem die Klasse binnen kurzer Zeit Schiller und das Theater der Aufklärung lieben lernt, ist für Meyer als eine Parodie zu verstehen, nämlich auf theaterpädagogische Zurichtungsmaßnahmen und hegemoniale Bildungsdiskurse. In ihren Augen „hintergeht die Produktion ihr Publikum auf geradezu perfide Weise“²⁹, indem sie paternalistische und stereotype Denkmuster so konsequent (über-)erfülle, dass zunehmend die Aufklärungsbedürftigkeit der vermeintlich Aufgeklärten zutage trete. Entscheidend für diese Perspektivumkehr sei die Rolle der Lehrerin: Anfangs die einzige Figur, mit der sich ein bildungsbürgerlich geschultes und gesinntes Publikum identifizieren könne, zwingt sie im Verlauf des Abends immer rabiateres Verhalten zur „Identifikation mit den eigenen Rassismen“³⁰.

In der Schlusszene wird dieses Anliegen sehr explizit übermittelt. Noch während die Schüler*innen ihre Lehrerin davon zu überzeugen suchen, die Geiselnahme zu beenden, kommt es zu einer letzten Wendung, in der sich scheinbar auch die Ebene der Rahmenhandlung auflöst: Die Darstellerin der Lehrerin fühlt sich plötzlich vom Publikum beobachtet und hat nunmehr keine Lust auf die ‚Kanakenselbsthassnummer‘, die Darsteller*innen

27 Meyer: Gegenstimmgebung, S. 11.

28 Ebd., S. 12.

29 Ebd., S. 13.

30 Ebd.

der beiden weiblichen Schüler*innen wollen in Zukunft gerne andere Rollen spielen, und jemand anders schlägt vor, Döner essen zu gehen. Als alle gerade von der Bühne gehen wollen, reißt der Schauspieler des Hasan die Waffe an sich und insistiert darauf, weiterzumachen. Die anderen Schauspieler*innen, die ihn in dieser Szene mit seinem Klarnamen Erol Afşin ansprechen, beteuern zwar, es sei vorbei, aber er möchte unbedingt weiterhin den Franz spielen – außerhalb dieser Bühne erwarte ihn schließlich nichts Besseres, als höchstens mal den „Ehrenmörder in *Alarm bei Cobra 11*“ zu spielen, da die Plätze für „Erfolgskanaken“ derzeit alle vergeben seien. Daraufhin endet das Stück mit einer Aufkündigung der vierten Wand: Der besagte Schauspieler wendet sich mit hochgehaltener Waffe dem Publikum zu und gibt einen Schuss ab, während die Lehrerin sich an die Zuschauer*innen richtet und den Unterricht für beendet erklärt.

Dieses scheinbare Aus-der-Rolle-Fallen am Ende der Aufführung, mit dem VERRÜCKTES BLUT Anschluss an eine Tradition der ironisch-kritischen Selbstkanakisierung à la *Kanak Attack* sucht, verhält sich komplementär zur Eröffnungsszene, die gleichsam den Prozess des Zum-Kanaken-Werdens vorführt: Alle Darsteller*innen betreten gemeinsam den Raum, verteilen sich auf Stühlen unterhalb der bühnenartigen Spielfläche und beginnen dort, sich die stereotype Kleidung ihrer jeweiligen Figuren (Kopftuch, Jogginganzüge etc.) anzulegen. Während die Lehrerin noch im Halbdunkel verbleibt, nimmt die Klasse im hinteren Teil der Probebühne Platz und schreitet von da aus nacheinander zum vorderen Bühnenrand. Dort angekommen, nehmen die Darsteller*innen unterschiedliche Posen ein, die an ein klischeehaftes jugendliches Protzgehabe erinnern und führen dem Publikum, wie es in der Regieanweisung heißt, „chorisch den Kanon der Kanakengesten vor“: Sie beginnen nacheinander, hörbar die Nase hochzuziehen, sich in den Schritt zu fassen, Beschimpfungen auszustoßen und laut zu spucken, bis die Lehrerin die Bühne betritt und der Unterricht beginnt.

Der desillusionierende Gestus, der sich hier am Anfang und am Ende von *Verrücktes Blut* bemerkbar macht, dehnt das stückimmanente Spiel-im-Spiel allegorisch auf die soziale Wirklichkeit aus. Der Zwang zum Rollenspiel, dem die Klasse in der Bühnenfiktion ausgesetzt ist, beginnt demnach bereits mit dem weitverbreiteten Klischee der migrantischen Jugendlichen, die mit Schiller nichts anfangen können und in einer abgeschotteten, unaufgeklärten Parallelgesellschaft leben – und setzt sich fort in Gestalt von dominanten Sehgewohnheiten und Narrativen, die die nicht-biodeutschen Darsteller*innen auch auf der Bühne in der „Kanaken“-Rolle gefangen halten.

Relativ unverblümt unterstellt VERRÜCKTES BLUT seinem Publikum, von diesen Vorurteilen so sehr okkupiert zu sein, dass es den Als-Ob-Charakter des Bühnengeschehens entwertet: Obwohl sich die Schüler*innen im Verlauf des Stücks immer stärker mit den ihnen aufoktroierten Schiller-Texten identifizieren und in ihre Rollen schlüpfen, ist es möglich, dass sie dabei in den Augen der Lehrerin – und *mutatis mutandis* die Darsteller*innen für die Zuschauer*innen – weiterhin die „Kanaken“ bleiben.

Innerhalb dieser Kritik an stereotypen Wahrnehmungsmustern dient Schiller in erster Linie als eine Chiffre für den bürgerlichen Theaterkanon und seine national-elitäre Beschränktheit. „Angesprochen wird ein Publikum, das ‚seinen Schiller kennt‘ – weniger im Sinne einer genauen Kenntnis der Texte als vielmehr in seinem Wissen um ‚sein‘ ‚deutsches Kulturgut‘“³¹. Zugleich verdichtet sich in dieser Referenz die metatheatrale Ironie des Stücks: Wenn die Lehrerin in einer Szene mit großer Hingabe die einschlägige Passage aus den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* rezitiert, wonach der Mensch „nur da ganz Mensch [ist], wo er spielt“³², dann erscheint diese autonomieästhetische Maxime schon angesichts der Geiselnahme äußerst unpassend; und die zahlreichen Bezüge auf ethnocodierte, kulturalistische und islamfeindliche Grenzziehungen tragen nicht gerade zu ihrer Glaubwürdigkeit bei.

Die ostentative Anverwandlung und Zurückweisung der „Kanaken“-Rolle, mit der VERRÜCKTES BLUT beginnt und endet, lässt sich auch als eine Persiflage auf die Vorstellung vom sich in die zweckfreie Sphäre des Ästhetischen zurückziehenden und dadurch zu sich kommenden Menschen verstehen. Die Eröffnungsszene spricht großen Teilen des Publikums die Fähigkeit ab, für die Dauer der Aufführung bzw. in der ästhetischen Erfahrung von ideologischen Konstrukten wie dem „Kanaken“ zu abstrahieren. Mit dem Schlussbild verhält

31 Meyer: Gegenstimmgebung, S. 13.

32 Die in der Inszenierung leicht gekürzte, von der Lehrerin in getragener Tonfall wiedergegebene Stelle lautet vollständig: „Nun spricht aber die Vernunft: das Schöne soll nicht bloßes Leben und nicht bloße Gestalt, sondern lebende Gestalt: das ist, Schönheit, sein; indem sie ja dem Menschen das doppelte Gesetz der absoluten Formalität und der absoluten Realität diktiert. Mithin tut sie auch den Ausspruch: der Mensch soll mit der Schönheit *nur spielen*, und er soll *nur mit der Schönheit* spielen. Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*“ (Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 372f.).

es sich genau umgekehrt: Die inszenierte Weigerung des Hasan-Darstellers, die Geiselnahme und den Theaterabend enden zu lassen, zweifelt nicht an der Eigengesetzlichkeit des Ästhetischen, sondern an der Möglichkeit, das im Spiel Gelernte dauerhaft in die soziale Wirklichkeit zu übersetzen.

In Anbetracht dieser selbstreferentiellen Verweise auf die Theatersituation ist es vielleicht mehr als eine Randnotiz, dass sich die Lehrerin in *VERRÜCKTES BLUT* nicht unbedingt als Schiller-Expertin hervortut. Da sich die Klasse unter der bewaffneten Aufsicht von Frau Kelich Schillers *Die Räuber* aneignen soll, ist es werkgeschichtlich nicht ganz stimmig, dass sie auf die Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* rekurriert, um den Sinn dieser Maßnahme zu erläutern. Denn im Vergleich mit dem rebellischen und affektgetriebenen Gestus, der in Schillers 1772 uraufgeführtem Erstlingsdrama vorherrscht, begegnet einem in den 1785 veröffentlichten ästhetischen Briefen eine Position, für die der zuvor geprobte Frontalangriff auf gesellschaftliche Institutionen nach den Erfahrungen des jakobinischen Terrors keine Option mehr ist: „Aus dem revolutionären Autor der *Räuber* ist im Zuge seiner Verbitterung über die Folgen der französischen Revolution ein liberaler Befürworter staatlich souveräner Führung geworden.“³³ Über diese Tendenzen in den ästhetischen Briefen³⁴, sich mit der politischen Wirklichkeit zu arrangieren und mit der elitären Idealität des schönen Scheins zu begnügen, spricht die Lehrerin in *VERRÜCKTES BLUT* mit ihrer Klasse bezeichnenderweise nicht.³⁵

33 Wihstutz: Urteilende Zuschauer, S. 113f.

34 Exemplarisch dafür steht die Wendung von den „einigen wenigen auserlesenen Zirkeln“ (Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 429; vgl. Wihstutz: Urteilende Zuschauer, S. 114f.) im Schlusssatz. Zur Bedeutung der für Schiller enttäuschenden Revolutionserfahrung für die *ästhetischen Briefe* vgl. auch Marquard: Schiller und Heidegger, S. 191-195 sowie Zelle: *Ästhetische Erziehung*, S. 411-418.

35 In der besagten Szene sagt die Lehrerin sinngemäß, dass Schiller in diesem Text vor dem Hintergrund der Französischen Revolution dafür plädiert, im ästhetischen Spiel einen verantwortungsvollen Umgang mit seiner Freiheit einzuüben. Unerwähnt bleibt also, dass dieses „Nadelöhr“-Theorem, wonach „man, um jenes politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen muß, weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert“ (Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 324) einen fundamentalen Bruch mit der rebellischen Grundhaltung der *Räuber* markiert – dem Stück, das die Schüler*innen im erzwungenen Stegreifspiel im Hinblick auf ihre Lebenswirklichkeit aktualisieren sollen.

Hinter dem Umstand, dass sie das nicht tut, steckt vielleicht keine Absicht; doch es ist mit Blick auf das bildungsbürgerliche Theaterverständnis, das diese Figur repräsentiert, allemal konsequent. Würde sie nämlich tiefer in die Materie einsteigen und auf die biografischen und konzeptuellen Widersprüche eingehen, die in Schillers Ästhetik „wesentliche Bestandteile einer neuen Theorie bürgerlicher Hegemonie“³⁶ aufscheinen lassen, stünde die Legimitationsgrundlage ihres Unterrichts zur Disposition: Aus dem vermeintlichen „Klassiker“ Schiller, den die Lehrerin ihren deklassierten Schüler*innen nahebringen will, wird eine zwiespältige Figur, an der man sieht, wie sich das politische Emanzipationsversprechen der Aufklärung auf eine im doppelten Sinn „freie“ Kunst zu reduzieren droht – zweckbefreit, aber wirkungslos.³⁷

Der vielleicht gelungenste Affront, den VERRÜCKTES BLUT gegen das bei Schiller propagierte Modell von ästhetischer Erziehung begeht, ist der Schlusssatz der Lehrerin, die sich, scheinbar aus ihrer Rolle fallend, an das Publikum wendet und den Unterricht für beendet erklärt. Mit diesem Aufbruch der vierten Wand weist die Inszenierung nicht nur darauf hin, dass ihrer Spiel-im-Spiel-Logik ein Erziehungsanspruch zugrunde liegt, sondern zeigt auch, wem dieser gilt: weder den Schüler*innen noch der Lehrerin oder den Darsteller*innen, sondern den Zuschauer*innen, denen eine hochgradig vorurteilsbelastete Rezeptionshaltung attestiert wird. Dass VERRÜCKTES BLUT diese pädagogische Intention so offen ausstellt, unterscheidet die Arbeit eklatant von einer maßgeblich mit dem Namen Schiller assoziierten Traditionslinie in der bürgerlichen Kunst, die sich unter dem reflexiven Potential des Ästhetischen etwas ganz anderes vorstellt: eine Art Nullpunkt, an dem sich das menschliche Urteilsvermögen vorübergehend als von allen

36 Eagleton: Ästhetik, S. 123. „Das Ästhetische ist das fehlende Verbindungsstück zwischen einer barbarischen Zivilsozietät, die ganz dem Begehren überantwortet ist, und dem Ideal eines wohlgeordneten Staates. Das ‚Ästhetische‘ Schillers entspricht in anderer Form Gramscis Begriff der ‚Hegemonie‘; beide Begriffe sind zudem politisch entstanden durch die Enttäuschung über den Zusammenbruch revolutionärer Hoffnungen. Politisch zu halten ist nur, was in einer umgestalteten Kultur und in einer revolutionierten Subjektivität fest verwurzelt ist“ (Ebd., S. 111).

37 Zur Dialektik von politischer Fremd- und ästhetischer Unbestimmtheit in Schillers Konzeption des Ästhetischen vgl. Marchart: Neue Heteronomieästhetik, S. 163f. Zu den Tücken von Schillers Gegenüberstellung von ästhetischem Spiel und Lebenspraxis vgl. Adorno: Ästhetische Theorie, S. 469ff, sowie in ähnlicher Stoßrichtung Cassirer: Geist und Leben, S. 197ff.

Zwängen und Zwecksetzungen befreit erfährt. Von diesem „ästhetischen Regime“³⁸ distanziert sich VERRÜCKTES BLUT durch die kritische Adressierung des Publikums gleich doppelt: Zum einen versteht und verhält sich die Inszenierung keineswegs als interesselos, sondern verweist explizit auf ihre Belehrungsabsichten; zum anderen bedeutet sie einem weißen bildungsbürgerlichen Publikum, dass sich hinter der Rede von Eigengesetzlichkeit und Unbestimmtheit nur allzu oft ein Instrument verbirgt, den eigenen Standpunkt absolut zu setzen.

Im ersten Moment mutet das Ende von VERRÜCKTES BLUT wie ein Bruch mit der ironischen Grundstruktur des Stücks an. Während der Widerspruch zwischen dem humanistischen Selbstverständnis der Lehrerin und ihrem gewalttätigen Verhalten auf der Binnenebene unausgesprochen bleibt, vermittelt der Aufbruch der vierten Wand eine klare Botschaft an die Zuschauer*innen: Solange in *Euren* Köpfen „Kanaken“-Stereotype herumspuken und nicht verlernt werden, bestehen die Einschränkungen fort, denen das Versprechen auf gewaltlose Selbsterziehung im Ästhetischen seit jeher unterliegt. Doch die Deutlichkeit, mit der das Anliegen übermittelt wird, heißt nicht zwingend, dass diese Ebene der Inszenierung frei von Ambivalenzen wäre – im Gegenteil. Beispielweise übt das Stück an dieser Stelle zwar Kritik an den theatralen Erblasten der Aufklärung, andererseits spricht es sich damit selbst einen aufklärerischen Anspruch zu. So führt VERRÜCKTES BLUT, wie auch Tania Meyer feststellt, nicht zuletzt vor, dass „die Waffe Aufklärung [...] angeeignet, in ihrer funktionalen Ausrichtung verschoben und gegen das als bildungsbürgerlich angenommene Publikum gerichtet werden kann“³⁹.

38 Die Abgrenzung von einem „repräsentativen Regime der Künste“ und einem „ästhetischem Regime der Künste“ findet sich bei Jacques Rancière. Im Gegensatz zum klassischen repräsentativen Regime der Künste, das noch von explizite moralische und politische Wirkungsabsichten dominiert wird, beginnt sich, so Rancière, ab 1800 zunehmend ein Kunstverständnis durchzusetzen, in dem das Verhältnis der Kunst zur Politik nunmehr durch radikale Autonomie gekennzeichnet ist (vgl. Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 63-71 sowie Rancière: *Unbehagen in der Ästhetik*, S. 16-25). Dieser Paradigmenwechsel steht für Rancière in engster Verbindung mit Schillers *Briefen* (vgl. ebd., S. 34-44) – wobei sich die Frage stellt, ob hier nicht eher die Kantische Ästhetik oder der deutlich frühere (und für Schiller ungemein prägende) Shaftesbury zu nennen wären.

39 Meyer: *Gegenstimmgebung*, S. 13.

Während Meyer die Aneignung von tradierten Erziehungs- und Bildungsansprüchen gegen das Milieu, das sich heutzutage im Theater versammelt, als den eigentlichen Clou von Erpulsats Arbeit begreift, bringt diese Umadressierung auch Unstimmigkeiten mit sich. Denn in dem Moment, in dem hier ‚das‘ Publikum für seinen stereotypen Erwartungshorizont kritisiert wird, richtet sich dieser Appell schon an ein *anderes* Publikum: Neben dem privilegierten Mittelschichtpublikum, das auf der ersten Äußerungsebene angesprochen wird, kommt im performativen Vollzug der Äußerung ein zweites kollektives Imaginäres ins Spiel – eine Gemeinschaft von urteilsstarken Zuschauer*innen, die nicht von rassistischen Vorurteilen beherrscht werden, die den paternalistischen Kulturnationalismus der Lehrerin nicht teilen und dementsprechend auch die szenische Dekonstruktion von beidem nicht als frontale Belehrung, sondern als ästhetischen Genuss erfahren.⁴⁰

In diesem performativen Selbstwiderspruch scheint auch der Grund zu liegen, warum Julius Heinicke *VERRÜCKTES BLUT* so wenig politische Brisanz beimisst. „Selbstverständlich“, so Heinicke, „richtet sich das Stück an ein reflektiertes Publikum, welches sich nicht allein mit Klischees abspesen lässt“⁴¹. Wenn sich die Inszenierung vor allem an solche Zuschauer*innen richtet, die um die Kontingenz von ethnocodierten Stereotypen wissen, dann zielt die im Programmtext angekündigte ‚lustvolle Dekonstruktion aller vermeintlich klaren Identitäten‘ laut Heinicke unvermeidlich ins Leere; das Stück behauptet eine gesellschaftliche Relevanz, die es ‚seinem‘ Publikum gegenüber gar nicht ausüben kann und muss.⁴² In ähnlicher Weise könnte man einwenden, dass sich *VERRÜCKTES BLUT* auch mit Schiller und dessen Programm von ästhetischer Erziehung tendenziell an einem Pappkameraden abarbeitet. Denn das altbackene Theaterverständnis der Lehrerin mit ihrer übergebührliehen Verehrung Schillers ist zwar ein ähnlich hartnäckiges Klischee wie die abgehängte Kreuzberger Problemklasse, hat aber recht wenig

40 Während Meyer *VERRÜCKTES BLUT* diesbezüglich in die Nähe des Brecht’schen V-Effektes rückt (vgl. ebd. S. 11), könnte man bei dieser doppelten Publikumsansprache – Walter Benjamins Überlegungen zum Antagonismus von romantischer Ironie und Epischem Theater aufgreifend (vgl. den Abschnitt „Wi(e)der ein Lob der Ironie“ in Kapitel 4) – durchaus auch an das Theater der Romantik und Dramen wie Ludwig Tiecks *Der Gestiefelte Kater* denken, wo die Verfahren des scheinbaren Aus-der-Rolle-Fallens und des Spiel-im-Spiels exzessiv verwendet werden.

41 Heinicke: *Sorge um das Offene*, S. 69.

42 Vgl. ebd., S. 72f.

mit dem zu tun, was *State of the Art* im Gegenwartstheater ist. Hier bricht VERRÜCKTES BLUT weniger mit bestehenden Sehgewohnheiten und Vorlieben als dass es sie bedient: Ein Publikum mit einer gewissen Routine darin, dass Inszenierungen sich ‚kritisch‘ am Dispositiv des dramatischen Theaters und am bildungsbürgerlichen Kanon abarbeiten, mag sich in seinem *common sense* bestätigt fühlen.

Entgegen dem ersten Anschein heben sich die ironischen Tendenzen des Stücks durch die direkte Ansprache des Publikums also keineswegs auf; sie bestehen – unfreiwillig – fort. So entzieht sich auch die abschließende Frage „Was seht Ihr in mir? Einen Schauspieler oder einen Kanaken?“, die Erol Afşin, der Schauspieler des Hasan, stellt, einer eindeutigen Antwort, wenn man die zweifache Adressierung der Zuschauer*innen berücksichtigt. Denn VERRÜCKTES BLUT handelt *von* einem Publikum, das außerstande ist, an dieser Stelle einen „Schauspieler“ vor sich zu sehen, und spielt *für* eines, das dazu sehr wohl in der Lage scheint. Umso eindringlicher die Inszenierung den Streit mit der erstgenannten Instanz sucht, umso mehr nimmt sie letztgenannte aus der Schusslinie – wobei ‚Schusslinie‘ in diesem Fall durchaus wörtlich zu verstehen ist. Denn in direktem Anschluss an diese Frage gibt derselbe Akteur noch einen Schuss in Richtung des Publikums ab, der freilich ein *unechter* Schuss ist. Der Rückgriff auf das sprichwörtliche „Theaterfeuer, das keine Pfeife Tabak anzündet“, wie es bereits in Schillers *Räubern* verspottet wird, ist sinnbildlich für den Als-Ob-Charakter des hier in Szene gesetzten Konfliktgeschehens: Sowohl der Angriff auf die Urteilsfähigkeit des Publikums als auch der Bruch mit dem Theaterahmen verbleiben in VERRÜCKTES BLUT innerhalb dieses Rahmens – wenn die Inszenierung versucht, ihr metatheatrales Verwirrspiel zu vereindeutigen, tritt erst die tiefere Ironie dieses Erfolgsstücks zutage.

„Lachen ist hier Kriegsführung“ –
Über asymmetrische Lachkollektive

Die bisherige Analyse legt nahe, dass der durchschlagende Erfolg von VERRÜCKTES BLUT teilweise auf einem Missverständnis beruht. Denn die gar nicht so subtile Ironie, mit der sich die Arbeit gegen die Zurichtungsmaßnahmen, das Bildungsversprechen und das Theaterideal der Lehrerin positioniert, wurde in kaum einer Rezension als ästhetische Dominante beschrieben. Während der bereits erwähnte Wolfgang Höbel der Ansicht war, dass

jede Partei gleichermaßen ihr Fett wegstriebe, wurde in anderen Rezensionen der Handlungsverlauf als eine gelingende ästhetische Erziehung der Klasse gewertet – nicht als ein genüsslich vorgeführtes Misslingen.⁴³

Dass sich diese Art der Rezeption nicht auf die Kritiken zu *VERRÜCKTES BLUT* beschränkte, zeigt ein Gruppeninterview, das der Berliner *Tagesspiegel* anlässlich der Einladung zum Berliner Theatertreffen mit den Darsteller*innen, dem Regisseur Nurkan Erpulat und Shermin Langhoff als der damaligen Leiterin des Ballhaus Naunynstraße führte.⁴⁴ In dem Gespräch berichtet Langhoff, dass *VERRÜCKTES BLUT* schon mehrmals zu Festivals aus dem Bereich des Kinder- und Jugendtheaters eingeladen wurde, und distanziert sich freundlich, aber bestimmt von diesem Label: Die Zielgruppe des Stücks sei „ein erwachsenes Publikum, egal welcher Herkunft. [...] Es geht hier nicht darum, vordringlich die Jugendlichen oder die Schüler aufzuklären“⁴⁵. In eine ähnliche Richtung weist eine Anekdote von Sesede Terziyan, der Darsteller*in der Lehrerin. Sie berichtet von einer Zuschauerin, der offenbar entgangen war, wo die politischen Sympathien der Arbeit liegen: Terziyans Figur würde ihr als Lehrerin aus der Seele sprechen – auch sie hätte sich im Unterricht schon oft „eine Peitsche gewünscht“⁴⁶.

Wenngleich Langhoff im Gespräch an anderer Stelle sagt, sie wolle sich über niemanden „erheben und sagen: Jemand hat verstanden oder nicht verstanden“⁴⁷, machen Terziyans Anekdote und die Verortung der Arbeit in einem theaterpädagogischen Kontext deutlich, dass die Inszenierung in beiden Fällen zumindest *anders* verstanden wurde als von den Beteiligten

43 In dieser Verkehrung macht sich eine performative Besonderheit des Komischen bemerkbar: Das Gelingen von komischen Situationen lässt sich schwerlich als Vermeidung ihres Scheiterns beschreiben – der übliche Ansatz der Austin'schen Sprechaktttheorie, auf den Derrida mit der spöttischen Frage reagierte: „Was ist ein Gelingen, wenn die Möglichkeit des Misslingens weiterhin seine Struktur konstituiert?“ (Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*, S. 36) Denn Komik verknüpft sich mit der Erfahrung eines unfreiwilligen oder inszenierten, kognitiven oder körperlichen *Misslingens*: „Die eigentliche Ursache ‚komischer Effekte‘ ist das abduktive Scheitern – entweder desjenigen, der einen Gedankengang äußert oder desjenigen, der einen Gedankengang interpretiert“ (Wirth: *Diskursive Dummheit*, S. 3).

44 Becker/Wildermann: *Besser als Hollywood*.

45 Ebd.

46 Ebd.

47 Ebd.

intendiert.⁴⁸ Allerdings stellt sich meines Erachtens die Frage, ob es sich bei diesen abweichenden Deutungen nicht um ein *notwendiges* Missverständnis handelt.⁴⁹ Denn VERRÜCKTES BLUT zeichnet sich durch einen subversiven Bezug auf politische und theatrale Diskurse aus, die durch Übertreibung und Zuspitzung bis zur Kenntlichkeit entstellt werden sollen: Aus dem äußerst stereotypen Islambild der Filmvorlage wird die geifernde Islamfeindlichkeit der Lehrerin, und aus einer paternalistischen Verklärung des Theaters zur moralischen (Integrations-)Anstalt wird das Szenario der Geiselnahme, in der die Gewaltförmigkeit dieses Unterfangens zutage tritt. Dass dieser parodistische Zug verschiedentlich übersehen wurde, ist nur auf den ersten Blick verwunderlich. Wenn sich allen Zuschauer*innen die Ironie der Inszenierung vollumfänglich erschließen würde, wäre die Kritik, die VERRÜCKTES BLUT an das Publikum richtet, weder plausibel noch notwendig. Die Möglichkeit, dass die Arbeit von Teilen der Theateröffentlichkeit in dieselben Schubladen gesteckt werden könnte, gegen die sie aufbegehrt, ist letztlich in diesem Verwirrspiel immer schon angelegt.

Was folgt aus diesem Paradox? Dekonstruktivistische Konzeptionen von Ironie dürften sich in ihrer Auffassung bestätigt sehen, dass die Wirkungs*absicht* ein notorisch unzuverlässiges und letztlich vernachlässigbares Kriterium sei, um ironische Konstellationen zu erfassen. Anstatt sie an „etwas ontologisch Gegebenes“⁵⁰ zurückzubinden, sei Ironie als ein Zustand radikaler *Unentscheidbarkeit* von Tun und Meinen, Inszenierung und Realität, Spiel und Ernst zu verstehen. „Die Ironie ist nicht zu suspendieren und ihre unverfügbare, zerstörerische Kraft besteht gerade darin, dass wir ihr Walten womöglich erst zu spät – wenn überhaupt – registrieren.“⁵¹ Daran gemessen, hat das Ende von VERRÜCKTES BLUT nur bedingt etwas mit Ironie zu tun: Das angedeutete Aus-der- („Kanaken“-)Rolle-Fallen der Akteur*innen und der scheinbare Aufbruch der vierten Wand dienen eher dazu, diesen Schwebezustand zu beseitigen und das Bühnengeschehen als Bühnengeschehen

48 „Wir haben verstanden, wenn wir sagen können, dass wir das, was uns jemand mitgeteilt hat, miteinander teilen“ (Müller: Möglichkeit des Missverstehens, S. 1).

49 „Das Ereignis des Verstehens ist ein Sonderfall des Missverstehens. Es ist *als Verstehen*, das sich ereignet hat, begrifflich thematisierbar nur vor dem Hintergrund notwendig möglichen Missverstehens“ (Ebd., S. 11).

50 Czirak: Falsche Freunde, S. 10.

51 Ebd.

kenntlich zu machen; angesichts der oben geschilderten Reaktionen erweist sich dieser Vereindeutigungsversuch als voreilig und auch kontrafaktisch.

Im besagten Tagespiegel-Interview berichten Sesede Terziyan und Gregor Löbel von einer Aufführung, in der die Unterschiede in der Rezeption von VERRÜCKTES BLUT besonders deutlich wurden. Demnach verlängerte sich der auf der Bühne dargestellte Konflikt unerwartet bis in den Zuschauerraum:

Sesede Terziyan: Aber könnt ihr euch an eine Vorstellung erinnern – das Publikum war gemischt, vielleicht 20 Jugendliche, der Rest Erwachsene und ein sehr konservatives Publikum – hier im Ballhaus.

Gregor Löbel: Die Schüler saßen fast alle vorne, die Erwachsenen hinten, und es gab eine Art Fight um die Deutungshoheit des Stückes – worüber man lacht. Die Erwachsenen haben immer gelacht, wenn die Schüler still waren, und umgekehrt haben die Schüler gejoht, wenn die Erwachsenen schwiegen.

Sesede Terziyan: So wie wir auf der Bühne miteinander gekämpft haben, gab es einen Kampf im Publikum. Einen Lachkampf.⁵²

Der hier beschriebene ‚Lachkampf‘ erscheint als ein geradezu idealtypisches Beispiel für die performativen Wirkungspotentiale von Komik: Im Wechselspiel von Lachen und Lachverzicht formieren sich im *hic et nunc* der Aufführung temporäre Lachkollektive, die ihrem gemeinsamen Verständnis der dargestellten Situation Ausdruck verleihen und dadurch das Publikum in zwei Gruppen aufspalten. Dabei zeigt die Schilderung von Löbel und Terziyan, wie eng die assoziativen und die dissoziativen Tendenzen des Komischen, *Mit-* und *Auslachen*, miteinander verwoben sind: In demselben Maße, wie das koordinierte Lachen und Nicht-Lachen von Jugendlichen und Erwachsenen der Selbstverständigung und Solidarisierung untereinander dient, fungiert es nach außen als Geste der Schließung, als Mittel zur Abgrenzung von der jeweils anderen Gruppe.

Das situative Aufeinanderprallen dieser beiden konträren Lesarten erweitert die bisherigen Überlegungen zu VERRÜCKTES BLUT um eine Facette, die über ein dekonstruktivistisches Ironiemodell hinausweist und für die eine postfundamentalistische Betrachtung sinnvoll erscheint. Wie dieser ‚Fight um die Deutungshoheit des Stückes‘ nämlich zeigt, bedeutet die ontologische Unentscheidbarkeit von Ironie nicht, dass sich *keine* Entscheidungen mehr treffen lassen: Während das eine Lager eine Position vertrat, die

52 Becker/Wildermann: Besser als Hollywood.

mit der Stoßrichtung der Inszenierung korrelierte, hatte sich ein anderes Lager für eine Deutung entschieden, die mit der negativ gezeichneten Figur der Lehrerin sympathisierte. Die Frage des Verstehens und Missverstehens, weit davon entfernt, sich zu erübrigen, erfährt im Gegeneinander der beiden Lachkollektive eine politische Wendung.

Wenn die unterschiedlichen Lesarten von VERRÜCKTES BLUT den Charakter von politischen Entscheidungen besitzen, die nicht zuletzt in der Aufführungssituation erfolgen und sicht- und hörbar werden, bleibt zu klären, aus welchen Gründen diese Entscheidungen getroffen werden – und ob der Begriff der ‚Entscheidung‘ für das hier Gemeinte überhaupt angemessen ist. Denn handelt es sich bei der Wahrnehmung von Komik nicht eher um ein Widerfahrnis, um ein ‚Ereignis‘, das einen blitzartig und unwillkürlich überkommt und überfällt? Wo also wäre bei diesen beiden Lachkollektive so etwas wie Handeln aus freien Stücken, reflexives Sich-Entschließen oder ästhetisches Urteilen zu beobachten? Mit Blick auf diejenige Gruppe, die mit ihrem Lachverhalten die Ausrichtung der Inszenierung konterkarierte, ließe sich ferner fragen, wer für dieses Missverhältnis von Wirkung und Intention verantwortlich ist: Ist es auf dramaturgische Inkonsequenzen zurückzuführen oder auf die mangelnde Urteilsfähigkeit dieses Lachkollektivs, auf beides oder auf nichts davon? Und inwieweit lässt die grundsätzliche Übereinstimmung mit dem politischen Anliegen der Arbeit, wie sie das kollektive Lachen der Gegenseite signalisiert, bereits den Schluss zu, dass dieser Gruppe die metatheatrale Anlage des Bühnengeschehens aufgegangen ist?

Was diesen letzten Punkt angeht, zeigten sich die an der Inszenierung Beteiligten im Gespräch mit dem Tagesspiegel nicht ganz einig. Angesprochen auf die Möglichkeit, dass „ein Publikum kommt, das die Brüche, die Mehrbödigkeiten, auch die Ironie nicht gleich versteht“⁵³, antworteten Sesede Terziyan und Rahel Jankowski, ihrer Wahrnehmung nach würden auch jugendliche Zuschauer*innen durchaus mitbekommen, dass die Arbeit gezielt überspitze. Andere gaben sich skeptischer: Während Nora Abdel-Maksoud den Verdacht äußerte, dass die satirische Mehrdeutigkeit der Szene, in der ihre Figur ‚endlich‘ ihr Kopftuch abreißt, vielen im Publikum entgehen würde, gab Emre Aksizoğlu zu verstehen, dass ein jüngerer Publikum seiner Ansicht nach oft an der affektiven Oberfläche der Arbeit verbleibe: Man sei „begeistert von der Energie, die wir auf der Bühne haben,

53 Becker/Wildermann: Besser als Hollywood.

und dem Spaß, den wir rüberbringen“⁵⁴, würde aber „die Vielschichtigkeit, die Brüche, nicht verstehen“⁵⁵.

Eine deutlich optimistischere Einschätzung zur Aussagekraft des kollektiven Lachens findet sich in einem Aufsatz der Autor*in Sasha Marianna Salzmann, der sich mit den Ambivalenzen des Erfolgs von *VERRÜCKTES BLUT* auseinandersetzt. Darin führt Salzmann die zahlreichen Missverständnisse in der Rezeption auf eine *Missüberschätzung* seitens der Theateröffentlichkeit zurück, die in ihrem Lob gefissentlich über die kritische Stoßrichtung der Arbeit hinweggehe: „Der Grundtenor ist, es sei ein Stück über die Aussichtslosigkeit der Integration“⁵⁶. Salzmann zufolge trägt das Lachverhalten des Publikums wesentlich dazu bei, diese Unterschiede in der Bewertung explizit zu machen. In diesem Zusammenhang berichtet *sie ebenfalls von einer (derselben?) Aufführung, in der es zu einer Aufspaltung des Publikums in zwei konkurrierende Lachkollektive kam:

Eine Vorstellung ist beispielhaft für die Kontroverse um ‚Verrücktes Blut‘: Schulklassen und das Mittelstandspublikum im Alter der Eltern- und Großelterngeneration im Zuschauerraum. Bald teilt er sich in zwei Lager auf, die gegeneinander anlachen, man verhandelt durch Zurufe und Klatschen den Kampf, den man alltäglich führt. Die Schulklassen freuen sich über die Stupidität der Lehrerin [...] und unterstützen die Darsteller/innen der Schulklassen mit Grölen. Der Mittelstand lacht aus der Befreiung heraus, dass die Lehrerin all das ausspricht, was man wegen Political Correctness nicht sagen darf, doch wohl aber denkt.⁵⁷

Auch für Salzmann stellt sich das Gegeneinander-Anlachen als eine Konfrontation von zwei sich ausschließenden Interpretationen von *VERRÜCKTES BLUT* dar. Das eine Kollektiv distanziert sich im Lachen von einem klischeebeladenden Blick auf migrantische Jugendliche, das andere amüsiert sich über eine politisch „unkorrekte“, vermeintlich authentische Darstellung der Migrationsgesellschaft. Ähnlich wie zuvor Terziyan und Löbel nimmt Salzmann bei beiden Publikumsfraktionen sehr klare soziale Zuschreibungen vor, was die Situation besonders brisant erscheinen lässt. Die parodistischen Verweise auf den Integrationsdiskurs und die dazugehörigen

54 Ebd.

55 Ebd.

56 Salzmann: Sie missüberschätzen uns, S. 4.

57 Ebd., S. 2f.

Publikumsreaktionen führen dazu, dass der ‚Kampf, den man alltäglich führt‘, nun im Theater ausgefochten wird. Die (vermutete) Zusammensetzung entspricht exakt der Grundkonstellation des Stücks: Die „Schul-klassen“ im Publikum sympathisieren mit den deklassierten Jugendlichen, der dort vertretene „Mittelstand“ hält es mit der Lehrerin. Von einem formalen Unterschied zwischen den beiden Lagern ist bei Salzmann keine Rede. Es geht darum, *mit wem* sich die beiden Gruppen identifizieren bzw. desidentifizieren.

Für Salzmann ist der springende Punkt, dass die Zuschauer*innen durch Komik dazu angeregt werden, sich in einem gegebenen gesellschaftlichen Konflikt zu verorten und ihre eigene Position darin sichtbar zu machen: „*Verrücktes Blut* erzwingt das Positionieren. Lachen ist hier aber viel mehr als Meinungsbekundung, Lachen ist hier Kriegsführung.“⁵⁸ Die martialische Wortwahl erinnert an ein dezisionistisches Politikverständnis in der Tradition Carl Schmitts: Die politische Relevanz des kollektiven Lachens scheint für Salzmann in der Möglichkeit zu liegen, entlang dessen, was als lächerlich erfahren wird, affektiv grundierte Freund/Feind-Unterscheidungen zu treffen. Ein wichtiger Unterschied ist freilich, dass Begriffe wie ‚Kriegsführung‘ oder ‚Kampf‘ hier metaphorisch verwendet werden und buchstäblich nicht so ernst gemeint sind wie „Freund“ und „Feind“ bei Schmitt.⁵⁹ Insofern ist hier nicht Schmitt selbst, sondern die bekennende (Links-)Schmittianerin Chantal Mouffe eine passende Referenz.⁶⁰ Denn Salzmann argumentiert so, wie es auch von Mouffe zu erwarten wäre: *Sie deutet die Situation als ein agonistisch-demokratisches Forum, das den Beteiligten die situative (Re-) Artikulation eines hegemonialen Konflikts erlaubt.⁶¹

Es ist nicht nur die Priorisierung des Trennenden, von Konflikt und Konfrontation, die die Analogie zu Mouffe plausibel erscheinen lässt. Ein

58 Ebd., S. 2.

59 „Die Begriffe Freund und Feind sind in ihrem konkreten, existenziellen Sinn zu nehmen, nicht als Metaphern oder Symbole, nicht vermischt und abgeschwächt durch ökonomische, moralische und andere Vorstellungen, am wenigsten in einem privat individualistischen Sinne psychologisch als Ausdruck privater Gefühle und Tendenzen“ (Schmitt: *Der Begriff des Politischen*, S. 27).

60 „Ich bin überzeugt, wir können von ihm [Carl Schmitt, H. R.] als einem der brillantesten und unversönlichsten Gegner des Liberalismus viel lernen“ (Mouffe: *Über das Politische*, S. 11).

61 Zur Rolle von künstlerischen Institutionen und Praktiken in Mouffes agonistischem Demokratiemodell vgl. Mouffe: *Agonistik*, S. 133-159.

anderer Anknüpfungspunkt ist Salzmann Hinweis, dass es beim Lachen um viel mehr gehe als Meinungsäußerung. So gehört die Forderung nach einer demokratischen Streitkultur, die über bloße Deliberation hinausweist, zum festen Repertoire Chantal Mouffes: Damit es nicht zur antagonistischen Entzweiung von unversöhnlichen Konfliktparteien komme, sei die Gesellschaft auf agonistische Arenen angewiesen, in der sie einander als „Gegner“, jedoch nicht als „Feinde“ begegnen.⁶² Der Lachkampf in VERRÜCKTES BLUT lässt sich umstandslos in ein derartiges Modell der kontrollierten Affektentladung integrieren („Wer lacht, kann nicht beißen“⁶³, heißt es bei Norbert Elias). Eine dritte Parallele liegt in Salzmanns Tendenz zu einer populistischen Wir-Sie-Logik, für Mouffe *die* „conditio sine qua non der Bildung politischer Identitäten“⁶⁴. So beschreibt Salzmann das eine Lachkollektiv als Repräsentant einer „Elite“⁶⁵, respektive einer „Theaterelite“⁶⁶, die Erpulats Arbeit und das Projekt eines postmigrantischen Theaters für sich zu vereinnahmen sucht, während das andere Lachkollektiv für die „Ausgeschlossenen“⁶⁷ einsteht, die ihren legitimen Anteil an der politischen Ordnung einfordern. Salzmanns Aufsatz endet mit dem energischen Appell, den durch VERRÜCKTES BLUT angelockten „Kreditkartenzahler/innen, die mir den Weißwein wegtrinken“⁶⁸, dürfe das Terrain nicht einfach kampfflos überlassen werden:

Theater ist nicht, wenn privilegierte Gruppen entscheiden, was relevante Kunst in der Gesellschaft ist. Theater ist die Bühne für den Appell und eine Aufforderung sich zu positionieren für die, die sonst nicht zu Wort kommen. Was gibt es also zu tun? Weitermachen. Walter Benjamin erklärte uns, der Mensch bräuchte Zeit, um das Aufgenommene zu verarbeiten und umzusetzen. ‚Kanak Sprak‘ hat 20 Jahre gebraucht, um in den Köpfen der Menschen nicht mehr wie eine ansteckende Krankheit zu klingen, sondern eine Bedeutung zu haben – im vollen Sinn dieses Wortes. Das Ballhaus Naunynstraße ist ein Meilenstein, das ‚süße Kieztheater‘ schlägt Wellen über Europa hinaus. Das Konzept des post-migrant theatre fruchtet in England, Schweden,

62 Vgl. Mouffe: Über das Politische, S. 42-47.

63 Zit. nach Schröter: Essay on Laughter, S. 870.

64 Mouffe: Über das Politische, S. 25.

65 Salzmann: Sie missüberschätzen uns, S. 3.

66 Ebd., S. 4.

67 Ebd.

68 Ebd.

Holland und neuerdings schreiben auch Akademiker/innen in den USA ihre Dissertationen über das Haus. Dank solcher Arbeit, wie Shermin Langhoff und ihre Crew sie leistet, gehen wir, die Leute mit dem background in den Vordergrund.⁶⁹

Mit ihrer abschließenden Eloge auf das Ballhaus Naunynstraße als gegenhegemonialer Theaterinstitution bekräftigt Salzmann, dass der Auftritt von konkurrierenden Lachkollektiven in VERRÜCKTES BLUT für *sie politisches Theater in bestem Sinne ist.⁷⁰ Die beiden Lager erscheinen als Fortsetzung eines zähen und langwierigen gesellschaftlichen Stellungskrieges, der sich gerade erst auf die Institution Theater auszuwirken beginnt; an die Stelle der *einen*, hegemonialen Vorstellung von dem, was Theater ist und ausmacht, tritt ein sichtbarer Konflikt zwischen privilegierten und postmigrantischen Positionen.

Salzmanns Deutung des gespaltenen Publikums ähnelt einem Szenario, das der von ihr angeführte Walter Benjamin in seinen Studien zum epischen Theater entworfen hat. Unter den verschiedenen Neuerungen, die das epische Theater mit sich bringe, führt Benjamin auch eine Infragestellung der „[Theater-]Kritik in ihren Privilegien“⁷¹ und, damit einhergehend, die radikal veränderte Ansprache des Publikums an: Anstatt es sich als eine homogene Kollektivinstanz vorzustellen, spekuliere dieses Theater auf eine Konfrontation der unterschiedlichen (Klassen-)Interessen im Zuschauer-raum.⁷² Benjamins Erwartungsfreude für den „Augenblick, da die falsche, verschleiernde Totalität Publikum sich zu zersetzen beginnt, um in ihren Schoß den Parteiungen Raum zu geben, welche den wirklichen Verhältnissen

69 Ebd.

70 Wie die deutliche Positionierung erahnen lässt, ist Salzmann der postmigrantischen Theaterbewegung eng verbunden: Einige *ihrer Theatertexte wurden am Ballhaus uraufgeführt, und seit dem Wechsel von Shermin Langhoff ans Maxim-Gorki-Theater war *sie dort unterem als Leiter*in des Studio Я und als Hausautor*in tätig.

71 Benjamin: Versuche über Brecht, S. 17.

72 Dieses materialistische Modell der Zuschaueradressierung geht bei Benjamin (und Brecht) mit einer klaren Abgrenzung vom Ideal des interessellosen Wohlfallens einher: Anstatt ästhetische Bildung als Selbstzweck zu propagieren, richtet sich das epische Theater an „Interessenten, die ‚ohne Grund nicht denken“ (Benjamin: Versuche über Brecht, S. 11).

entsprechen⁷³, scheint in Salzmanns Überlegungen zu VERRÜCKTES BLUT eine implizite Aktualisierung zu erfahren. So stehen beide einer Dissoziation des Publikums in unterschiedliche Fraktionen positiv gegenüber, und beide legen gesteigerten Wert darauf, dass die auftretenden Gruppen von sozialen Antagonismen künden. Allerdings gibt es in Benjamins Szenario neben dem sichtbaren Dissens und dem Rückbezug auf das soziale Außen noch ein weiteres Kriterium. Er differenziert zwischen zwei möglichen Formen von konfligierenden Publikumsreaktionen: zwischen einer „auf Reflexe und Sensationen begründeten Massenherrschaft“⁷⁴ und einer „Stellungnahme verantwortlicher Kollektiva“⁷⁵, auf die das epische Theater hinauswill.

Benjamins Unterscheidung zwischen einem Theater der begründeten Stellungnahme und einer affektgesteuerten „Theatrokratie“⁷⁶ ist etwas, das in den bisherigen Einschätzungen zu den unterschiedlichen Lesarten von VERRÜCKTES BLUT nicht vorkam. Für Salzmann ist das Entscheidende, dass an diesem Lachkampf Unterschiede sichtbar werden und es zu einer ‚Positionierung‘ kommt. Vom ‚Wie‘, von unterschiedlichen Arten der Positionierung, wie sie Benjamin entwirft, ist zunächst nicht die Rede. Unter formalen Gesichtspunkten verhalten sich die beiden verfeindeten Lager, Mittelstandspublikum und Jugendlichen, geradezu identisch: Wer sich auf die Seite der bildungsbürgerlichen Lehrerin schlägt und wer PARTEI für die Schulklasse ergreift, darüber entscheidet in *ihrer Interpretation die soziale Verortung der Zuschauer*innen. In dieser strukturellen Gleichsetzung wird eine weitere Parallele zwischen Salzmanns Position und der politischen Theorie von Chantal Mouffe ersichtlich. Denn eine Sonderstellung für Kategorien wie ‚Begründung‘ oder ‚Verantwortung‘ ist auch und gerade im Modell des demokratischen Agonismus nicht vorgesehen – wo Benjamin sich von der ‚Massenherrschaft‘ distanziert, ruft Mouffe dazu auf, sich den Gesetzmäßigkeiten des Populismus zu fügen und fordert, „die Rolle der Affekte bei der Konstruktion politischer Identitäten anzuerkennen“⁷⁷.

Anders als bei Mouffe, die so entschieden auf der Grundlosigkeit und dem antagonistischen Ursprung von aller Politik beharrt, finden sich bei

73 Benjamin: Versuche über Brecht, S. 17.

74 Ebd.

75 Ebd.

76 Ebd.

77 Mouffe: Über das Politische, S. 42.

Salzmann jedoch Andeutungen, die einer strikten Gleichsetzung der Konfliktparteien widersprechen und auf einen nicht-trivialen Unterschied hinweisen. Das Lachkollektiv, das sie dem bürgerlichen Mittelstand zuordnet, vertritt nicht nur ein anderes Urteil über VERRÜCKTES BLUT, sondern steht doch auch für eine andere Art des Urteilens: „Anstatt die kluge Dekonstruktion von Klischees, mit denen unser aller Köpfe voll sind, zu sehen, fühlt man sich in seiner klischeehaften Denkweise bestätigt.“⁷⁸ Während die verschiedenen Lachpositionen zuvor mit der sozialen Verortung der Zuschauer*innen in eins gesetzt werden, wird die Entscheidung für eine bestimmte Lesart hier mit unterschiedlichen ästhetischen Einstellungen verknüpft. Dieser Gedanke korrespondiert nicht nur mit den beiden Formen von politischer Kollektivität im Theater, die von Benjamin unterschieden werden, sondern auch mit der Differenz von Komik und Lächerlichkeit. So entspricht ein Lachen, das die ethnocodierten Klischees bestätigt, dem Bergson'schen Modell einer kollektiven Abwehrreaktion auf eine unerwünschte Normabweichung in Aussehen, Sprache und Verhalten: Der theatrale Status der Stereotype, die in VERRÜCKTES BLUT vorgeführt werden, spielt dabei im Grunde keine Rolle, es handelt sich um eine „soziale Geste“⁷⁹. Gelacht wird über das unfreiwillig Komische, schlechthin Lächerliche, das diesen Klischees anhaftet. Wenn das Aufführungsgeschehen hingegen als eine ‚kluge Dekonstruktion von Klischees‘ verstanden wird, weist das dazugehörige Lachen über ein alltagstheatral-lebensweltliches Verständnis der Situation hinaus. Hier wird nicht über die Klischees gelacht, sondern über ihre Künstlichkeit und die Verdrängung ihrer Gemachtheit. Dieses Lachen hat etwas von einer Komik zweiter Ordnung: Lächerlichkeit des Lächerlichen.

Da Salzmann keinen Hehl daraus macht, wem ihre Sympathien gelten, wäre es naheliegend, die von ihr angedeutete Unterscheidung als politisch motiviert abzutun: Könnte man nicht genauso gut die jeweils andere Lesart als ‚subversiv‘ bzw. ‚affirmativ‘ beschreiben? Ist diese Einteilung nicht ganz und gar abhängig von der eigenen Position im jeweiligen Konflikt? Wäre es nicht opportun, sich diese Relativität einzugestehen und das politische Gegenüber, anstatt ihm die ästhetische Urteilsfähigkeit abzusprechen, in seinem So-Sein, eben als Gegner anzuerkennen? Solche Fragen stellen die Differenz zwischen bestätigendem und subversivem Lachen als ein bloßes Zuschreibungsproblem dar. Damit wird eine wechselseitige Austauschbarkeit

78 Salzmann: Sie missüberschätzen uns, S. 3.

79 Bergson: Das Lachen, S. 24.

suggestiert, die sich aber von einem theatralitätstheoretischen Standpunkt aus nicht einlöst. Richtig ist, dass man das subversive Lachen *auch* als eine soziale Geste im Sinne eines affirmativen Lachens-Über beschreiben kann, in dem sich die Aggressionen gegen den von der Lehrerin personifizierten ‚Feind‘ entladen; und es kann durchaus sein, dass das Lachen für einen (Groß-)Teil des Publikums diese Funktion erfüllt⁸⁰. Sanktioniert wird die Unfähigkeit oder der Unwille, die rassistischen Übertreibungen des Migrationsdiskurses *als* Übertreibungen zu dechiffrieren. Damit ist aber zugleich eine Möglichkeit angedeutet, sich der ‚Bestrafung‘ zu entziehen: Es reicht demnach, sich der Kontingenz der vorgeführten Stereotype bewusst zu werden. Eine solche spielerisch-reflexive Inklusivität geht dem affirmativen Lachen der Gegenseite ab. Hier sind diejenigen zum Mitlachen eingeladen, die sich im grotesken Konflikt zwischen Klasse und Lehrerin wiedererkennen *und* sich mit ihrer ‚Rolle‘ darin abfinden. Eine Auflösung des Konflikts, ein Ende der ‚Kanakenselbsthassnummer‘ ist mit diesem Lachkollektiv nicht zu haben.

In kritischer Ergänzung zu Salzmanns Bemerkung vom ‚Lachen als Kriegsführung‘ könnte man bilanzierend sagen, dass der Lachkonflikt in *VERRÜCKTES BLUT* als ein Fall von *asymmetrischer* Kriegsführung zu begreifen ist: Wie Salzmann zurecht herausstellt, stehen die beiden Lachkollektive für die fortdauernden Konflikte der Migrationsgesellschaft ein. Aber sie begegnen sich dabei nicht auf Augenhöhe, sondern führen einen ungleichen Kampf. Diese Unterschiede betreffen insbesondere die Vorstellung, die sich die Konfliktparteien voneinander machen. Während das affirmative Lachen über die ethnocodierten Stereotype dazu dient, das Gegenüber auf die Rolle der ‚kanakischen Jugendlichen ohne Theaterbezug‘ festzulegen, lässt sich das subversive Lachen als eine Art Notwehr verstehen: Das Feindbild einer ‚kleinbürgerlichen Theaterliebhaber*in mit rassistischen Vorurteilen‘ schlägt den an seinen Klischees festhaltenden Gegner mit dessen eigenen, lächerlichen Waffen.

Dass diese reflexive Asymmetrie nicht nur in Salzmanns Text, sondern auch in der Anlage von *VERRÜCKTES BLUT* tendenziell zur Nebensache

80 Dieser Aspekt wird bei Salzmann weitgehend ausgeklammert, wohl nicht zuletzt, weil sich diese ‚Rückseite‘ des subversiven Lachens nicht mit ihrem populistischen Narrativ verträgt: Der ‚gesunde Menschenverstand‘ der Jugendlichen und Ausgeschlossenen, zu deren Sprachrohr sie sich macht, ist im Kampf gegen die ‚(Theater-)Elite‘ ein wirkungsvoller, aber sicher kein widerspruchsfreier Bündnispartner.

wird, macht deutlich, wo die Grenzen eines agonistischen Modells des Komischen liegen: Die Strategie, im Theater gegen die alltagstheatralen Zumutungen der Gegenseite zu polemisieren, macht die Projektionen des feindlichen Lagers und die eigenen Einsichten einander ähnlicher als es dem hegemoniekritischen Anliegen des postmigrantischen Theaters zuträglich erscheint. Auch wenn die Aufspaltung des Publikums in VERRÜCKTES BLUT auf den ersten Blick vielversprechend erscheinen mag, birgt das agonistische Gegenüber die Gefahr, den Unterschied zwischen den politischen Zuschreibungen des Migrationsdiskurses und ihren komischen Überschreitungsversuchen auf *einen* Wir-Sie-Gegensatz zu reduzieren. Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, sich nun einer Inszenierung aus dem Umfeld des Postmigrantischen zu widmen, in der das Komische nicht unter dem Vorzeichen der Konfrontation, sondern als ein Mittel der Versöhnung auftritt.

COMMON GROUND: Zwischen komischer Vergemeinschaftung und dezentrierter Solidarität

Die Theaterarbeit COMMON GROUND⁸¹ kann als eine Art inoffizieller Nachfolger von VERRÜCKTES BLUT gelten. Das betrifft in erster Linie die institutionellen Rahmenbedingungen und den Erfolg der beiden Arbeiten. So handelt es sich bei COMMON GROUND um die zweite Produktion aus dem Umfeld des Postmigrantischen Theaters, die zum Berliner Theaterfest eingeladen wurde. Während die Einladung von VERRÜCKTES BLUT im Jahr 2011 dazu beitrug, dass das Ballhaus Naunynstraße vermehrt auch von einer erweiterten Theateröffentlichkeit wahrgenommen wurde, steht die Einladung von COMMON GROUND im Jahr 2015 für den Eintritt in eine zweite Phase des Postmigrantischen Theaters: Mit der Spielzeit 2013/2014 wurde Shermin Langhoff, die Gründerin und langjährige Leiterin des Ballhaus, zur neuen Intendantin des Berliner Maxim-Gorki-Theaters, das sich seither sowohl personell als auch thematisch zu einer Vorzeigebühne in Sachen Diversität und Internationalität entwickelt hat. Ohne den Verweis auf das ‚neue Gorki‘, das ethnisch gemischte, multilinguale Ensemble und den dortigen Anspruch, die Berliner Stadtgesellschaft der Gegenwart in ihrer ganzen Vielfalt zu repräsentieren, kommt bis heute kaum eine Diskussion

81 COMMON GROUND (2014). Regie: Yael Ronen. UA: 14.03.2014. Berlin: Maxim-Gorki-Theater.

über die Inklusions- und Exklusionsmechanismen in der deutschen Theaterlandschaft aus.⁸²

Wenngleich viele Personen und Themen aus der Zeit am Ballhaus auch am Gorki weiterhin präsent sind – u. a. wurde VERRÜCKTES BLUT ins Repertoire übernommen, und Nurkan Erpulat agiert als Hausregisseur –, war der Wechsel an das kleinste der landeseigenen Ensembletheater mit einer deutlichen Ausweitung der am Ballhaus verfolgten Agenda verknüpft. Während das Schlagwort des Postmigrantischen am Ballhaus nicht nur, aber vor allem einer kritischen Bezugnahme auf den deutsch-türkischen Migrationskontext diente, war und ist das Gorki darauf ausgerichtet, sich in intersektionaler Perspektive mit sehr verschiedenen, oft tagesaktuellen Identitäts- und Zugehörigkeitskonflikten auseinanderzusetzen, wobei häufig explizite Bezüge zum Geschlecht, zur Sexualität, Nationalität und/oder Ethnizität der Performer*innen hergestellt werden.

COMMON GROUND, das am 14. März 2014 uraufgeführt wurde, ist paradigmatisch für die thematischen Erweiterungen, die sich mit dem Wechsel ans Gorki verbinden. Während sich VERRÜCKTES BLUT vor dem Hintergrund der Sarrazin-Debatte an islamfeindlichen und rassistischen Klischees arbeitete, setzt sich diese Arbeit in der Form eines semi-dokumentarischen Reiseberichts mit den Nachwirkungen und der Erinnerung an die Jugoslawienkriege der 1990er-Jahre auseinander. Im Zentrum des Recherchestücks, angekündigt als Gemeinschaftsarbeit von „Yael Ronen & Ensemble“, steht die bereits im Titel angedeutete Frage, ob und wie die Konfliktparteien von damals heute eine gemeinsame Verständigungsgrundlage, einen *Common Ground* finden können. Fünf der insgesamt sieben Schauspieler*innen stammen aus unterschiedlichen Teilrepubliken des ehemaligen Jugoslawiens; sie treten im Stück gleichsam als (Zeit-)Zeugen ihrer selbst (und als Vertreter*innen der serbischen, kroatischen und bosnischen Communities Berlins) auf, die von den damaligen Ereignissen und ihren immer noch traumatischen Auswirkungen auf die Gegenwart berichten.

In ästhetischer Hinsicht gibt es einige markante Unterschiede zwischen COMMON GROUND und VERRÜCKTES BLUT: Erpulats Arbeit bewegt sich als metatheatrales Spiel-im-Spiel gerade noch im Spektrum des bürgerlich-dramatischen Illusionstheaters und knüpft auf ironisch-kritische Weise an ein Theaterverständnis an, in dem sich Schauspieler*innen fiktive Figuren

82 Vgl. etwa Heinicke: Sorge um das Offene, S. 67f.; Malzacher: Gesellschaftsspiele, S. 23; Boenisch: Shifting Institutional Dramaturgies, S. 129ff.

erarbeiten. Nicht so COMMON GROUND, wo dieses Prinzip von einer auto-fiktionalen Darstellungsweise überformt wird, in der sich Authentifizierungsstrategien, die aus dem postdramatischen Theater bekannt sind (Stichwort: „Experten des Alltags“), mit Körpertechniken des professionellen Schauspiels zu einer Hybridform verbinden, die charakteristisch für den Regiestil von Yael Ronen ist.

Die nachfolgenden Ausführungen konzentrieren sich auf einen Aspekt von COMMON GROUND, der ebenfalls als ein Markenzeichen von Yael Ronen gilt: der düstere, zum Sarkasmus neigende Humor, den sie in ihren Theaterarbeiten im Umgang mit politischen Konflikten an den Tag legt. Dies gilt auch für COMMON GROUND, wo die mit Schmerz, Trauer und Wut assoziierte Erinnerung an die Jugoslawienkriege immer wieder von Momenten der ironischen Distanznahme durchkreuzt wird. In diesem Hang zum Komischen liegt eine Gemeinsamkeit zu VERRÜCKTES BLUT, wobei in der weiteren Analyse deutlich werden wird, dass die beiden Schlüsselarbeiten des Postmigrantischen Theaters hier durchaus Unterschiede aufweisen. Denn während in Erpulats Arbeit die konflikthaften und dissoziativen Züge des Komischen im Vordergrund stehen, sind es bei COMMON GROUND in erster Linie die entlastenden und gemeinschaftsstiftenden Potentiale, die sich bemerkbar machen. Diese integrative Funktion wird im ersten Abschnitt an der Trickster-ähnlichen Rolle der israelischen Schauspielerin Orit Nahmias und des deutschen Schauspielers Niels Bormann beschrieben, die in COMMON GROUND durch gezielte komische Rahmenbrüche die kollektive Erinnerungsarbeit stabilisieren. Im zweiten Abschnitt geht es um die Frage, inwieweit der schwarzhumorige Umgang mit den Tabus der deutschen Erinnerungspolitik, den dieses deutsch-israelische Duo zur Schau stellt, sich ungewollt mit einem hegemonialen Wunsch nach einer Rückkehr zur ‚Normalität‘ gemein macht.

Zwei Außenseiter zwischen den Fronten:
Orit Nahmias und Niels Bormann
als komische Strukturfiguren in COMMON GROUND

Wer die Hintergründe oder den Verlauf der Kriege durchschauen will, die Jugoslawien zwischen 1991 bis 1995 auseinanderrissen, ist hier falsch. Die israelische Regisseurin Yael Ronen, die mit ‚Common Ground‘ ihre zweite Arbeit als Hausregisseurin am Berliner Gorki Theater vorstellt, hat es nicht

auf eine Geschichtsstunde abgesehen, nicht auf einen Crashkurs ‚Jugoslawienkriege in 100 Minuten‘.⁸³

Wie Anne Peter in ihrer Rezension für *nachkritik.de* festhält, unterscheidet sich der in COMMON GROUND verfolgte Ansatz grundlegend vom klassischen Dokumentartheater der 1960er-Jahre, das einen faktenbasierten, sachlichen Kontrapunkt zu den ideologischen Verzerrungen der bürgerlichen Massenmedien setzen wollte.⁸⁴ COMMON GROUND geht es – charakteristisch für die sogenannte „Dritte Welle“⁸⁵ des dokumentarischen Theaters seit der Jahrtausendwende – nicht darum, einen gleichermaßen objektiven *und* parteiischen Standpunkt einzunehmen, sondern darum, die subjektive Gemachtheit von Kategorien wie Geschichte, Authentizität und Evidenz herauszustellen.⁸⁶ Als Ausgangsmaterial für die Auseinandersetzung mit den Jugoslawienkriegen dient dabei die Biographie der Darsteller*innen: Alle sieben Akteur*innen, die in COMMON GROUND auf der Bühne stehen, treten unter ihrem echten Vornamen auf.

In der fiktionalisierten Rolle ihrer Selbst berichten sie von einer gemeinsamen Reise an die einstigen Schauplätze des Bosnienkrieges von 1992-1995, die das Ensemble im Rahmen der Produktion unternommen hat. In der Aufführung wird diese Reise als eine quasi-therapeutische Erfahrung für alle Beteiligten beschrieben, in deren Verlauf die traumatischen Erinnerungen des Krieges und die bis heute bestehenden politischen Spannungen noch einmal durchlebt worden seien. Im Mittelpunkt dieses vielschichtigen Erinnerungsprozesses, der durch die szenische Rekapitulation der Reise performativ gedoppelt wird, steht dabei die Perspektive der Betroffenen, denn fünf der sieben Schauspieler*innen – namentlich Aleksandar Radenković, Dejan Bućin, Jasmina Musić, Mateja Meded und Vernesa Berbo – stammen aus dem ehemaligen Jugoslawien und haben als Kinder oder Jugendliche den kriegserischen Zerfall des Landes teils vor Ort, teils bereits in Deutschland miterlebt.

83 Peter: Euer Krieg ist viel zu chaotisch.

84 Vgl. programmatisch Weiss: Notizen zum Dokumentarischen Theater.

85 Vgl. Irmer: Search for new realities, S. 16-18.

86 Vgl. gegenwärtigen Formen des Dokumentarischen in den performativen Künsten vgl. die Sammelbände Hahn: Beyond Evidence; Nikitin/Schlewitt/Brenk: Dokument, Fälschung, Wirklichkeit.

Komplettiert wird das Ensemble bzw. die Reisegruppe von den Schauspieler*innen Orit Nahmias und Niels Bormann. Sie treten im Zuge der performativen Aushandlung der biographischen, familiären und emotionalen Verstrickungen als Außenstehende auf, die keinen direkten Bezug zu den Jugoslawienkriegen haben. Nicht trotz, sondern gerade wegen ihrer externen Position sind diese beiden Figuren von immenser Bedeutung für die affektive Dramaturgie von COMMON GROUND – und zwar auf drei miteinander verschränkten Ebenen: Zum einen lässt ihr Beobachterstandpunkt die beiden zu natürlichen, freilich ambivalenten Identifikationsfiguren für das Publikum werden, wodurch den unbeteiligten Zuschauer*innen die Einfühlung in das sonstige szenische Geschehen erleichtert wird. Zweitens verkörpern Bormann und Nahmias als Deutscher und als Israelin die erinnerungspolitische Norm, an der die in COMMON GROUND vorgeführte Gedächtnisarbeit implizit gemessen wird. Und drittens setzen beide durch ihr teils deplatziertes, teils absurdes Verhalten gezielte Kontrapunkte zum Rest des Bühnengeschehens, die den tragischen Grundgestus der Inszenierung um eine komische Dimension erweitern.

Die stabilisierende, rahmende Funktion dieses Duos zeigt sich bereits deutlich an der Eröffnungsszene von COMMON GROUND, die Nahmias und Bormann gemeinsam bestreiten und in der die drei soeben genannten Aspekte eng ineinandergreifen. Zunächst ist es Nahmias, die alleine die Bühne betritt und sich in englischer Sprache ans Publikum wendet. Sie fragt, ob sie zu hören sei und bedankt sich für das Kommen. Ihr Name sei Orit Nahmias, sie komme aus Israel, sei in Jerusalem geboren und Jüdin. Nach einer kurzen Kunstpause fügt Nahmias hinzu, dass sie sich nicht immer so vorstelle: im Gegenteil, normalerweise vermeide sie es, über ihre Herkunft zu sprechen, um nicht in ein Gespräch über den Nahostkonflikt, den Holocaust, Gott und die positiven Auswirkungen des Toten Meeres auf Schuppenflechte verwickelt zu werden. Und auf so eine Konservierung, so Nahmias, hätte sie nicht immer Lust – insbesondere, wenn ihr Gegenüber ein Berliner Taxifahrer mit dem Namen Mohammed sei. Am heutigen Abend sei das jedoch anders. Einer der wenigen Vorteile ihrer israelischen Herkunft liege nämlich darin, dass man immer gleich für eine Expertin in Sachen „war, peace-building, reconciliation or deconflicting“ gehalten werde. Darin hätte sie eine „business opportunity“ gesehen und ihre Karriere auf dieser Annahme aufgebaut. So hätte sie bereits erfolgreich ein Projekt mit Deutschen und Israelis absolviert, sei aber daran gescheitert, diesen Ansatz auf den Israel-Palästina-Konflikt zu übertragen – was nicht an ihr gelegen habe,

sondern daran, dass Israelis und Palästinenser*innen sich in der Bewertung von so gut wie jedem historischen Ereignis uneins seien. Deshalb habe sie entschieden, die von ihr entwickelte Methode – von Nahmias als die „Orit-Nahmias-looking-at-yourself-through-someone-else’s-mirror-method“ bezeichnet – auf eine Gruppe von Leuten aus dem ehemaligen Jugoslawien zu übertragen, die heute alle in Berlin leben. Im Laufe des Projekts sei allerdings deutlich geworden, dass es hier sogar noch komplizierter zugehe als im Israel-Palästina-Konflikt: Es gebe nicht zwei unvereinbare historische Narrative, sondern gar deren sechs.

An dem hier reformulierten Eingangsmonolog von Nahmias fällt vor allem der entwaffnende Humor auf, der sich etwaige Einwände gegen den Ansatz von COMMON GROUND selbstbewusst und genüsslich aneignet: Nahmias stellt sich als zynische Spielleiterin vor, die mit solchen Projekten lediglich versucht, ihre israelische Herkunft finanziell auszuschlachten – eine Rolle, in der einerseits das antisemitische Stereotyp des geldgierigen Juden anklingt, die sich andererseits auf die Regisseurin Yael Ronen beziehen lässt, die wie Nahmias aus Israel kommt. Ähnlich doppeldeutig erscheint die Bemerkung, ein Vorgängerprojekt mit Israelis und Palästinensern sei gründlich gescheitert. Zum einen wird damit angedeutet, dass man sich von Nahmias’ Methode, die an diesem Theaterabend angewandt werden soll, nicht allzu viel versprechen sollte; zum anderen handelt es sich um einen ironischen Verweis auf DRITTE GENERATION⁸⁷, Ronens erster – und sehr erfolgreicher – Regiearbeit in Deutschland aus dem Jahr 2008, an der sowohl Nahmias als auch Bormann beteiligt waren und in der deutsche, palästinensische und israelische Schauspieler*innen zu einer theatralen Konfliktaushandlung aufeinandertrafen.

Während Nahmias ihren Monolog hält und über ihre Methode spricht, hat auch Niels Bormann die Bühne betreten. Er verbleibt zunächst im Dunkeln und blickt sichtlich erbost auf die Englisch sprechende Nahmias sowie auf die englischen Untertitel, die oberhalb der linken und rechten Bühnenfront eingeblendet werden. Mit rudern den Armen sucht er daraufhin den Kontakt zur Licht- und Tontechnik, die an einem Pult im hinteren Zuschauerraum sitzt. Als die Kontaktaufnahme erfolglos bleibt, bittet er Nahmias auf Englisch um ein Wort, die jedoch entgegnet, dass sie erst ihren Monolog beenden wolle. Daraufhin wendet Bormann ein, dass das nicht gehe, denn

87 DRITTE GENERATION (2009). Regie: Yael Ronen. UA: 20.03.2009. Berlin: Schaubühne am Lehniner Platz.

sie spräche ja Englisch; man sei aber in Deutschland, die Leute im Publikum würden ebenfalls Deutsch sprechen und schließlich sei das hier ein postmigrantisches Theater: „Post‘ means ‚after‘, ‚nach‘. You enter the stage, *after* you learned the language“. Als Nahmias auf die Untertitel verweist, wird sie von Bormann darauf hingewiesen, dass die eben auch auf Englisch seien und erhält die Empfehlung, erstmal ein bis zwei Jahre Deutsch zu lernen, dann wiederzukommen und den Monolog zu beenden. Als er nach ihrem linkem Arm greift und Anstalten macht, sie von der Bühne zu zerren, fällt Nahmias ein, dass Bormann doch für sie übersetzen könnte. Bormann ist von dieser Aufforderung wenig angetan. Er wechselt zwar ins Deutsche, übersetzt im Folgenden jedoch nicht Nahmias, sondern hält einen eigenen Monolog: Nachdem er seine Meinung bekräftigt hat, dass man auf einer deutschen Bühne auch Deutsch sprechen sollte („der deutsche Steuerzahler hat ein Anrecht darauf“), betont er, dass Nahmias keineswegs der „Kopf der Gruppe“ sei. Sie neige als Israelin dazu, ihre Probleme auf alle Dinge in der Welt zu projizieren und sei zudem so unverschämt, anderen Leuten ihre Meinung aufzudrängen. Er selbst glaube nicht wirklich an das Projekt, finde es aber „für uns Deutsche“ sehr wichtig, sich mit den hier lebenden Menschen auseinanderzusetzen. Aus diesem Grund sei er selbst nach Bosnien gefahren und sei fasziniert davon gewesen, wie toll sich all die ehemaligen Flüchtlinge „hier bei uns entwickelt haben“. Er habe vor dem Projekt wirklich große Sorgen gehabt, sei aber äußerst positiv überrascht worden: Es habe keinerlei Vergewaltigungen gegeben, und er habe sich die ganze Zeit sicher gefühlt; niemand sei betrunken oder bewaffnet zur Probe gekommen und niemand habe das Dorf von jemand anderem abgefackelt. Bei einem Serbenanteil von dreißig Prozent in der Gruppe sei das äußerst bemerkenswert und zeige, dass „Nationen und Individuen“ sich auch ändern könnten. Das beste Beispiel dafür sei Aleksandar Radenković (Bormann sagt zunächst fälschlicherweise „Milosević“, woraufhin ihn Radenković aus dem Off korrigiert), dem es gelungen sei, hier am Gorki ein vollwertiges Ensemblemitglied zu werden und in einem anderen Stück am Haus über Analverkehr zu sprechen – für Bormann nachgerade ein „Triumph des menschlichen Geistes“.

Das selbstironische Spiel mit dem Erwartungshorizont des Publikums, das mit Nahmias' Eingangsstatement begonnen hat, setzt sich in Bormanns Monolog nahtlos fort. Er tritt als Karikatur eines pedantischen Vertreters der deutschen Mehrheitsgesellschaft auf, der manisch fixiert ist auf die Verwendung der deutschen Sprache und zahlreiche rassistische und paternalistische

Plattitüden aneinanderreihet. Zugleich wird er als Gegenspieler⁸⁸ von Nahmias eingeführt, die während seiner Rede die ganze Zeit weiterspricht und die er auch auf mehrmalige Nachfrage hin in dem Glauben belässt, er würde sie übersetzen: „Trust me, I know how to talk to my Volk“. Die effektvolle Verwendung des NS-belasteten Volksbegriffs verleiht der Figur Bormanns einen diabolischen Zug und deutet an, dass hinter der Maske eine zweite Maske lauert: der dümmliche Deutsche als verhinderter Nazi.⁸⁹ Die neurotische Beziehung zur Vergangenheit wird auch am Ende von Bormanns Rede betont, wenn dieser mit beklommener Stimme erzählt, wie sehr ihn die Bilder aus Jugoslawien Anfang der 1990er-Jahre erschüttert hätten. Der kurze Anschein von Empathie wird jedoch von seiner anschließenden Bemerkung sofort konterkariert: Er sei ungemein erleichtert gewesen, dass Deutschland diesmal mit alledem nichts zu tun gehabt habe.

Bevor die Verständigung über die Jugoslawienkriege der 1990er überhaupt angefangen hat, wird zu Beginn von COMMON GROUND schon einmal das Misslingen dieses Versuchs durchgespielt: Der Auftritt von Nahmias und Bormann führt genüsslich vor, wie beide an der Auseinandersetzung mit dieser Thematik scheitern bzw. außerstande zu ihr sind. In den Rezensionen zu COMMON GROUND wurde diese Figurenzeichnung einhellig als äußerst gelungen beschrieben. Besonders hervorgehoben wurde das harmonische Wechselspiel zwischen der makabren, düsteren Komik der beiden Figuren und den ernsthaften Passagen des Abends. Anne Peter lobte in ihrer Rezension, dass durch Nahmias und Bohrmann an den richtigen Stellen für „Comic Relief“⁹⁰ gesorgt sei; eine Einschätzung, die sich auch bei Tobias Becker fand: „Selbstreflexion, schwarzer Humor und derbe Späße sorgen dafür, dass sich das Publikum emotional öffnet“⁹¹. Auf diese selbstreflexiven Qualitäten der Figuren von Nahmias und Bohrmann wiesen zahlreiche weitere Kritiken hin: Das ungleiche Paar sei einerseits dafür zuständig, die „Außenperspektive“⁹² bzw. den „Blick von außen“⁹³ auf den

88 Vgl. die Beschreibung dieser Szene bei Julia Prager, die auch auf den zwischen Bormann und Nahmias hin- und herwechselnden Lichtkegel aufmerksam macht: Prager: Theater der Anderssprachigkeit, S. 126-131.

89 „The ultimate comical effect occurs when, after removing the mask, we confront exactly the same face as that of the mask“ (Žižek: Parallax View, S. 109).

90 Peter: Euer Krieg ist viel zu chaotisch.

91 Becker: Unsere Neunziger.

92 Wahl: Bosnien, der Krieg und wir.

93 Müller: Virtuose Recherche.

Jugoslawienkonflikt zu repräsentieren, andererseits bestehe seine Aufgabe in der kontinuierlichen Verunsicherung dieser Position.⁹⁴ Mit am ausführlichsten ging Ulrich Seidler auf die dramaturgische Funktion des Duos ein:

Die Fünf [Schauspieler*innen aus dem ehemaligen Jugoslawien, H.R.] wären vielleicht auch ohne Niels Bormann und Orit Nahmias, die sie bei ihrer Expedition begleiteten, ausgekommen. Aber [...] sie beide helfen dem Zuschauer – und sicher haben sie auch der Regisseurin geholfen – bei aller Identifikation die eigene hilflose Außenperspektive zwischen hysterischer Empathie und analytischer Handlungsstarre selbstironisch zu überprüfen. Diese tragische Hilflosigkeit darf keine Ausrede sein. Weil es vielleicht gar keine Außenperspektive gibt.⁹⁵

Die Hinzunahme des ungleichen Duos kann demnach als Plädoyer für eine nicht ausschließlich tragische Form der emotionalen Anteilnahme verstanden werden, die ohne Innen-Außen-Differenz und falsch verstandene Ohnmacht auskommt. Sich lachend von der Beobachterposition zu distanzieren, die man in Nahmias und Bormann gespiegelt bekommt, erscheint quasi als der kürzeste Weg, den Betroffenen näherzukommen. Dass sich grotesk-komische Momente in *COMMON GROUND* so mühelos mit pathetischen Sequenzen abwechseln, liegt daran, dass sie sich auf unterschiedliche Dinge beziehen – es geht nicht darum, sich über das Anliegen des Abends lustig zu machen, sondern darum, sich selbst nicht allzu ernst zu nehmen.

Man muss freilich sagen, dass sich die selbstreflexiven und -ironischen Tendenzen von *COMMON GROUND* nicht auf die Spielweise von Nahmias und Bormann beschränken, sondern sich auch bei den anderen fünf Darsteller*innen finden. Denn die Distanznahme von sich selbst ist in *COMMON GROUND* eine Art übergreifendes Darstellungs- und Erzählprinzip.⁹⁶ In der Szene, die unmittelbar an die Exposition anschließt, findet etwa ein medialer Schnelldurchlauf durch die Geschichte der 90er Jahre statt, der ironisch das Nebeneinander von Öffentlichem und Privatem, Politischem und Banalem betont: Musikalisch untermalt von einem Mashup aus damaligen Charts und visuell von flackernden Bildschirmen begleitet, treten

94 Vgl. Peter: Euer Krieg ist viel zu chaotisch, sowie Pilz: Das eigene Leben im anderen.

95 Seidler: Wunden des Bosnienkriegs.

96 Vgl. hierzu das Kapitel „Common Ground: Die (Un-)Möglichkeit, von einem Krieg zu berichten“, in Oberkrome: Recherche und Erkundung.

abwechselnd die Darsteller*innen nach vorne an die Rampe. Dort referieren sie historische Schlagzeilen und berichten, was sie zu einem bestimmten Zeitpunkt gemacht haben. Zum Beispiel sagt Dejan Bućin von sich: „9. März 1991. Massendemonstrationen gegen Slobodan Milosevic in Belgrad. Panzer auf den Straßen, zwei Menschen tot. Dejan Bućin ist jetzt sechs. Sein Vater ist Diplomat. Die Familie zieht zurück von Salzburg nach Belgrad.“ Dieses Stilmittel der Selbst-Episierung kommt auch im späteren Verlauf der Aufführung zum Tragen, wenn es um die gemeinsame Reise nach Bosnien geht. Während deren einzelne Stationen nachgestellt werden, berichten die Darsteller*innen ausführlich, was sie oder die anderen an den einzelnen Stationen gesagt, gedacht und gefühlt haben – und ironische Kommentare sind dabei eher die Regel als die Ausnahme.

Um hier die dramaturgische Sonderstellung von Nahmias und Bormann zu verstehen, hilft es, sich zu vergegenwärtigen, dass beide keinen biographischen Bezug zum ehemaligen Jugoslawien haben. Als Außenstehende wären sie prädestiniert für die Rolle ein*er distanzierter Beobachter*in, die das Geschehen kommentiert und moderiert. Doch diese Vermittlerfunktion übernimmt das deutsch-israelische Duo allenfalls *ex negativo*: Während die anderen fünf Darsteller*innen berichten, wie sie auf der Reise von traumatischen Erinnerungen, aber auch von Schuld- und Rachegefühlen heimgesucht worden seien, wird an Bormann und Nahmias vorgeführt, wie sie diesen affektiven Dynamiken mit Unverständnis begegnen und sich wiederholt unpassend verhalten. Der *Common Ground*, nach dem in der Aufführung gesucht wird, ist nicht zuletzt in der Erkenntnis zu finden, dass beide bei dieser Suche mehr Verwirrung stiften als helfen – man könnte auch sagen: sie helfen, *indem* sie Verwirrung stiften.⁹⁷

Exemplarisch für dieses Zusammenspiel von Störung und Selbstverständigung ist eine Szene ziemlich genau in der Mitte des Abends, die sich an eine Songeinlage von Dejan Bućin anschließt. Dieser singt gerade ein Lied der Belgrader Rockband *Partibrejkers*, als er von Niels Bormann jäh unterbrochen wird – auf eine Weise, die sehr an die Eingangsszene mit Nahmias erinnert. Bormann versucht dem singenden Bućin zunächst das Mikrophon

⁹⁷ Denn, so ließe sich hinzufügen, ein performativ verstandener „Common Ground“ besteht eben nicht so sehr aus dokumentarischem Faktenwissen und kollektiven Überzeugungen; es geht auch um eine praktische Fähigkeit, sich innerhalb des gemeinsamen Sinnhorizontes auf angemessene Weise zu verhalten: „Das Spiel, möchte man sagen, hat nicht nur Regeln, sondern auch einen Witz“ (Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 450).

aus der Hand zu reißen, was nach kurzem Gerangel erfolglos bleibt, und sorgt dann per Handzeichen dafür, dass die Beleuchtung wieder angeht und die Musik erlischt. Es täte ihm sehr leid, Buçin würde wunderschön singen, aber es gebe ein Verständnisproblem im Saal. Als Buçin ihm entgegnet, das Lied werde doch übersetzt, erwidert Bormann: „Aber da steigt doch keiner mehr durch. Das ist doch viel zu chaotisch. Und euer Krieg ist schlecht organisiert. Also, bevor wir jetzt anfangen über Gefühle zu singen, sollten wir erstmal eine solide Wissensgrundlage schaffen.“

Wieder agiert Bormann stark überzeichnet – er ist so manisch auf Ordnung und Übersichtlichkeit fixiert, er übersieht, dass es zum Wesen eines Kriegs gehört, Chaos zu stiften. Im weiteren Verlauf der Szene kippt dieser Wunsch nach Fakten ins Groteske. Bormann fängt an, die politische Landkarte zu Beginn des Bosnienkriegs an seinem eigenen Körper darzustellen: Sein rechter hochgestreckter Arm sei also Kroatien und darunter liege – „wie eine Banane“ – die Republika Srpska; sein linkes Bein sei Serbien und oberhalb seines rechten Arms liege irgendwo Slowenien, das sich für unabhängig erkläre (Abb. 1). Als Buçin ihn darauf hinweist, dass da noch Mazedonien (linker Fuß) sowie Montenegro (in Bormanns Schritt) hinzukämen und dass die einzelnen Ethnien vor dem Krieg auch alle sehr gemischt gelebt hätten, beendet Bormann seine körperlichen Verrenkungen abrupt, tritt gegen ein Bühnenelement und ruft mit entnervter Stimme, das sei alles wahnsinnig kompliziert und er habe sich das jetzt ganze zwei Monate anhören müssen.

Nachdem Bormann daran gescheitert ist, sich einen Reim auf die politischen Verhältnisse in Jugoslawien zu machen, versucht es Buçin und beginnt von seinem Familienstammbaum zu erzählen: Die Vorfahren seines Urgroßvaters seien aus Sizilien nach Montenegro und Kroatien gezogen, seine Urgroßmutter sei halb Kroatin, halb Ungarin gewesen, seine Großmutter hätte einen Montenegriner geheiratet, sein Vater und seine Mutter seien beide in Bosnien geboren, aber in Serbien aufgewachsen usw. usf. Er selbst sei bei einer Volkszählung als Serbe eingestuft worden, seine Schwester hingegen als Bosnierin, später dann auf eigenen Wunsch als Montenegrinerin. Während dieser munteren Aufzählung wird er von den anderen Darsteller*innen unterstützt, die sich durch angeklebte Bärte, vorgehaltene Kostüme und in markanten Posen als Buçins Verwandte aufstellen, wobei die jeweilige Doppel- oder Dreifachnationalität durch kleine Fähnchen symbolisiert wird (Abb. 2).

Die Interaktion zwischen Buçin und Bormann lässt sich als eine reflexive Aushandlung des politischen Selbstverständnisses von COMMON GROUND

deuten. Bormanns Forderung nach Fakten spielt auf ein didaktisch-aufklärisches Dokumentartheater an, von dem der ironisch-semibiographische Ansatz in *COMMON GROUND* sich abhebt – und wofür die Arbeit in vielen Rezensionen gelobt wurde.⁹⁸ Dabei wird der Wunsch nach Informationsvermittlung in der Szene auf zweierlei Arten ins Lächerliche gezogen: zunächst durch Bormanns absurd grotesken Versuch, sich selbst zur Landkarte des ehemaligen Jugoslawiens zu machen; und dann durch den fröhlichen Reigen von multiplen Zugehörigkeiten, als der Buçins verwickelte Familiengeschichte präsentiert wird, wobei die biographischen Details aufgrund des Tempos und der schiereren Fülle an Informationen kaum nachvollziehbar sind. In diesem zweiten Teil der Szene liebäugelt *COMMON GROUND* mit dem Bild vom ehemaligen „Vielvölkerstaat“ Jugoslawien, in dem unterschiedliche Nationalitäten einst friedlich zusammengelebt hätten. Durch die übertrieben heitere Stimmung von Buçins Einlage bleibt diese nostalgische Perspektive jedoch ironisch gebrochen. Das politische Moment der Szene besteht eher darin, dass ein Überblick über die Konfliktlage und damit auch eine Positionierung von Grund auf verweigert wird: Statt einer sachlichen Begründung für den kriegerischen Zerfall Jugoslawiens gibt es ein sich selbst nicht ernst nehmendes Wunschbild heiterer Verbundenheit jenseits nationaler Grenzen und klarer Identitäten – ein Zustand fröhlich-anarchischer Unordnung als (verlorengegangener) *Common Ground*. Und ironischerweise ist es Bormann, der dieses unstete Fundament mit seiner Forderung nach einer stabilen Wissensgrundlage sichtbar macht.

Die Literaturwissenschaftlerin Julia Prager hat in ihrer Analyse von *COMMON GROUND* darauf hingewiesen, dass die Figuren von Bormann und Nahmias, die als satirisch überzeichnete Außenstehende „bis zu einem gewissen Grad immer außerhalb des Stücks [bleiben]“⁹⁹, in einem engen Bezug zu theatralen Clowns- und Narrenfiguren stehen. Diese clowneske Dimension macht sie neben dem Spiel- und Sprachwitz der beiden vor allem an der konflikthafter Beziehung des deutsch-israelischen Duos fest. Hierbei, so Prager, handele es sich um eine „Variation des klassischen Auftritts von Rotclown (der kindlichen anarchischen Figur) und Weißclown (als verlustigter Repräsentant der gesellschaftlichen und väterlichen Ordnung)“¹⁰⁰. Die

98 Vgl. etwa Peter: Euer Krieg ist viel zu chaotisch; Wahl: Bosnien, der Krieg und wir.

99 Prager: Theater der Anderssprachigkeit, S. 136.

100 Ebd.

Konstellation von Rot- und Weißclown verweist auf das klassische Prinzip des dialektisch aufeinander bezogenen Komikerduos, das sich theatergeschichtlich in verschiedensten Varianten bis zur *Commedia dell'Arte* und zur antiken lateinischen Komödie zurückverfolgen lässt.¹⁰¹ Bormanns Verhalten als selbsternannter Vertreter der deutschen Mehrheitsgesellschaft weist in dieser Lesart Überschneidungen mit der Figur des besserwisserischen, verschlagenen und am Ende oft unterlegenen Weißclowns auf, während Nahmias den Part eines (oft eher tölpelhaften, in diesem Fall aber) schlagfertigen und antiautoritären Rotclowns übernimmt.¹⁰²

Anknüpfend an Pragers Überlegungen lässt sich die Sonderrolle von Nahmias und Bormann in *COMMON GROUND* auch mit dem von Rudolf Münz verwendeten Begriff der Strukturfigur in Verbindung bringen. Die Bezeichnung „Struktur-Figur“¹⁰³ bezieht sich dabei auf einen tricksterähnlichen (Proto-)Typ von komödiantischen Figuren bzw. Masken der *Commedia*, die sich nach Münz alle durch eine oszillierende Doppelgesichtigkeit und Gegensätzlichkeit sowie ihren sozialen und dramaturgischen Außenseiterstatus auszeichnen. Münz beschreibt sie als von außen kommende Angehörige „einer ‚anderen‘ Welt“¹⁰⁴, die in einem eigentümlichen Spannungsverhältnis zu Kategorien wie Handlung, Fabel und Narration stehen: Einerseits sind sie kein Teil der dargestellten Welt, jedenfalls nicht im Sinne von (individuellen) Charakteren; andererseits wird das Geschehen aus der Perspektive dieser Akteure erzählt und durch ihren Auftritt gerahmt.¹⁰⁵ Eine ähnliche

101 Prager bezieht sich hier auf Richard Weihes Arbeiten zur Aktualität des Clowns in der Populärkultur: Weihe: *Über den Clown. Zur Geschichte dieser Figurenkonstellation* vgl. weiterführend Kapitza: *Commedia* sowie Hiß: *Das verlorene Buch*, S. 147-169, insbesondere ab S. 166.

102 Vgl. Prager: *Theater der Anderssprachigkeit*, S. 126-140.

103 Münz: *Theatralität und Theater*, S. 150.

104 Ebd.

105 Vgl. ebd., S. 149ff. Das vom Romanisten D'Arco Silvio Avalle entlehnte Konzept der Strukturfigur überschneidet sich in sehr vielen Punkten mit der etwas bekannteren, ebenfalls von Münz geprägten Idee des *Harlekin-Prinzips* (vgl. Münz: *Theatralität und Theater*, S. 60-65). Letztere ist noch expliziter als kulturübergreifende und theatergeschichtliche Konstante angelegt und steht im Rahmen des Münzschen strukturalen Theatralitätsverständnis letztlich „schlechthin für ein ‚anderes‘ Theater“ (ebd., S. 60). Auch, um diese Implikationen zu umgehen (vgl. die Ausführungen am Anfang von Kapitel 4), scheint mir an dieser Stelle der Begriff der Strukturfigur passender. Grundsätzlich

Dynamik des Herein- und Heraustretens ist auch bei Nahmias und Bormann zu beobachten: Einerseits ist und bleibt ihnen die ‚Welt‘ des ehemaligen Jugoslawiens in COMMON GROUND fremd; andererseits ist es gerade ihr Eintritt in diesen historischen und emotionalen Horizont, der die Aushandlungsprozesse auf der Bühne vielfach konstituiert und vorantreibt. Insofern ist naheliegend, die beiden als Strukturfigur(-en)¹⁰⁶ im Münz’schen Sinne zu bezeichnen; zusätzliche Plausibilität gewinnt diese These mit Blick auf ein weiteres von Münz angedeutetes Merkmal der Strukturfigur: „dem eigenartigen Darbietungsprinzip des Einschlebens von Kunst- bzw. Künstlernamen [...], dass dem normalen A/B/C-Prinzip des Dramentheaters bewusst und prinzipiell entgegensteht.“¹⁰⁷ Dieses Prinzip der zwischengeschalteten Künstlernamen (z. B. „Alberto Nasseli – Zan Ganassa – I. Zanni“¹⁰⁸) stellt Münz zufolge nichts Geringeres als „das unbestreitbare Zentrum der Commedia-Struktur“¹⁰⁹ dar. Im Unterschied zu einer dramatisch-illusionistischen Nachahmungslogik, in der ‚A‘ vor den Augen von ‚C‘ als ‚B‘ auftritt, liegt der Akzent bei einer Strukturfigur auf der Verwandlung selbst, auf dem nie abgeschlossenen und selbstreflexiv ausgestellten *Übergang* von Bühnenrealität und sozialer Wirklichkeit.¹¹⁰

Dieser Topos eines permanenten Dazwischen ist meines Erachtens sehr gut geeignet, um den ambivalenten Status der Bühnenfiguren von Nahmias und Bormann in COMMON GROUND auf den Begriff zu bringen: Da ihre Figuren an die bürgerliche Identität von Nahmias und Bormann angelehnt sind und sich insbesondere auf die deutsche und israelische Staatsangehörigkeit

ließen sich Bormann und Nahmias aber durchaus auch als Träger, Ausprägungen oder Wiedergänger des Harlekins-Prinzips betrachten.

106 Da sich eine Strukturfigur im Münz’schen Sinne durch eine ursprünglich-archaische Einheit von Gegensätzen in *ein- und derselben Figur* auszeichnet (die im Prinzip eines Komikerduos à la Rot- und Weißclown gewissermaßen in zwei Figuren ‚zerfallen‘ scheint), könnte man überlegen, ob wir es hier mit *zwei* Strukturfiguren zu tun haben oder ob Bormann und Nahmias zusammen *eine* Strukturfigur bilden – für die weiteren Ausführungen ist diese Frage nicht entscheidend.

107 Münz: *Theatralität und Theater*, S. 150.

108 Ebd.

109 Ebd., S. 151.

110 Gerade in diesem Aspekt der unaufhörlichen, nie abgeschlossenen Verwandlung überschneidet sich das Konzept der Strukturfigur sehr mit dem Münz’schen Harlekin-Prinzip. Vgl. Münz: *Theatralität und Theater*, S. 64.

der beiden beziehen, handelt es sich offensichtlich nicht um klassisches Rollenspiel im bürgerlich-dramatischen Sinne. Genauso evident ist aber, dass beide nicht als ‚sie selbst‘ agieren, sondern mit großer Spielfreude eine mögliche Karikatur ihrer selbst vorführen. Wie Julia Prager in ihrer Analyse von COMMON GROUND anmerkt, verschränkt sich diese theatrale Exzentrizität dabei im Verlauf der Aufführung zusehends mit einer politischen Abständigkeit der beiden Figuren:

Weder Niels noch Orit finden Zugang zum Geschehen oder zu einem anderen Verstehen jenseits der eigenen Vorstellung, was das Aufgeführte meinen könne. [...] Während Niels vom Trug der nicht zur Gänze kommenden oder der nicht auffindbaren ‚Fakten‘ frustriert scheint, verhindert Orits psychologischer und von der eigenen Gefühlswelt eingenommener Ansatz ebenso eine Nähe zum Anderen, Nicht-Bekanntem.¹¹¹

Je weiter die Beschäftigung mit dem emotionalen und politischen Trauma der Jugoslawienkriege voranschreitet, um so mehr treten die beiden Strukturfiguren Nahmias und Bormann – auf unterschiedlichen Wegen – aus dieser Auseinandersetzung heraus. Bei Bormann äußert sich dies in einem markanten Wechsel der affektiven Register: In das anfangs selbstgewisse und herrische Auftreten seiner Figur, die stellenweise in eine nazistische Richtung geht¹¹², mischt sich nach und nach die bemitleidenswerte Niedergeschlagenheit eines unfreiwilligen Soziopathen, der unfähig ist zu emotionaler Anteilnahme. So unterhält sich Bormann in einer Szene, in der die Busreise nach Prijedor nachgestellt wird, mit Jasmina Musić über ihren seit dem Bosnienkrieg verschollenen, mutmaßlich von serbischen Tschetniks getöteten Vater¹¹³ und fragt scheinbar einfühlsam, ob „verschwunden“ für sie schon immer gleichbedeutend mit „tot“ gewesen sei. Nachdem Musić

111 Prager: Theater der Anderssprachigkeit, S. 137.

112 Prager spricht diesbezüglich davon, dass der ‚Weißclown‘ Bormann an solchen Stellen in die Rolle eines Horror- oder Evil-Clowns kippe. Vgl. ebd. S. 138.

113 Hier gibt es eine kleine Verwechslungsgefahr, denn die *Figur* der Jasmina Musić, mit der sich Bormann unterhält, wird in COMMON GROUND von der *Schauspielerin* Mateja Meded gespielt, während Meded ihrerseits als Musić auftritt. Der Grund für diesen, nur ganz am Ende der Aufführung kurz angedeuteten Rollentausch, liegt in einer familiengeschichtlichen Täter-Opfer-Verstrickung der beiden (auf die in COMMON GROUND umso ausführlicher eingegangen wird): Der Vater von Meded soll in demselben Gefangenlager als Aufseher gedient haben, aus dem Musićs Vater verschwand.

ihm entgegnet, dass sie diesen Euphemismus erst als Jugendliche verstanden hätte, nimmt das Gespräch eine aberwitzige Wendung. Der dicht bei ihr sitzende Bormann überlegt, ob es nicht sein könne, dass ihr Vater entführt worden sei, worauf ihm Musić leicht irritiert antwortet, dass man ja von seiner Verschleppung durch Tschetniks wisse. Darum gehe es ihm nicht, erwidert Bormann in ernstem Ton und mit bedächtiger Stimme; ob es nicht auch sein könne, dass er anders entführt worden sei. Musić fragt nach: „Anders, wie anders?“. Bormann: „Ich meine, von etwas nicht Menschlichem.“ Nachdem Musić das Gespräch an dieser Stelle abbricht und es vorzieht, zu schlafen, kristallisiert sich im weiteren Verlauf der Szene heraus, dass Bormann an Außerirdische zu glauben scheint: Er erzählt nun Aleksandar Radenković, dass er seit längerem in einem entsprechenden Club aktiv sei und dass es in den 1990er-Jahren auffällig viele UFO-Sichtungen gegeben hätte – und zwar just zur Zeit der Jugoslawienkriege, da müsse es doch einen Zusammenhang geben.

In der hier angedeuteten Verwandlung des unsympathischen Pedanten Bormann zum verschrobenern Verschwörungstheoretiker kreuzen sich nun mehrere Punkte, die bereits angesprochen wurden: Zum einen deckt sich diese groteske Aliengläubigkeit mit der von Münz beschriebenen Eigenschaft von Strukturfiguren, einer ‚anderen‘ Welt anzugehören; zweitens lässt sich dieser Charakterzug als ein verschmitzter Hinweis verstehen, wozu die zuvor von Bormann erhobene Forderung nach schnellen Erklärungen für schwer begreifliche Zusammenhänge im Einzelfall führen kann. Drittens – und dieser Punkt scheint in politischer Hinsicht besonders wichtig – zeigt diese Wandlung, wie sich das dramaturgische Kräfteverhältnis in *COMMON GROUND* zu Ungunsten Bormanns verschiebt. Während er in der Eröffnungsszene noch die alleinige Deutungshoheit über das Projekt reklamierte und sich gegenüber Nahmias und den fünf Schauspieler*innen mit jugoslawischem Migrationshintergrund als überlegen präsentierte, ist hier von diesem Anspruch wenig übriggeblieben: Aus dem besserwisserischen Pedanten, der lächerlicherweise im Zentrum dieser Auseinandersetzung stehen wollte, ist ein harmlos-komischer Exzentriker geworden, der den Betroffenen bei dieser Verhandlung zwar sicher keine Hilfe sein kann, das Unterfangen aber auch nicht ernstlich bedroht.

Im Unterschied zu Bormanns allmählicher Dezentrierung ist bei Nahmias zunächst keine vergleichbare Entwicklung zu beobachten. Allerdings muss diese Figur ihre Randständigkeit auch nicht erst lernen. Von Anfang an kokettiert Nahmias damit, dass sie genug mit ihrer israelischen und jüdischen Identität zu kämpfen habe, um sich ernsthaft auf andere Konfliktlagen

und Traumata einzulassen. Die meiste Zeit der Aufführung beschränkt sie sich darauf, kurze und bissige Kommentare über die Situation in Jugoslawien und die Dynamiken innerhalb der Reisegruppe abzugeben. Dieser desillusionierte und betont abgeklärte Gestus verleiht ihrer Figur noch stärker tricksterähnliche Züge: Während die mit Bormann assoziierte Komik überwiegend im gespielten Fehlverhalten des von ihm dargestellten Charakters gründet, liegt der Reiz bei Nahmias deutlich mehr in einer offen zur Schau gestellten Lust an Provokation und Grenzüberschreitung.¹¹⁴

Nahmias ist es auch, der in COMMON GROUND das Schlusswort gehört. In dieser letzten Szene, die am Flughafen in Sarajevo spielt, versucht sich die Aufführung an einem hoffnungsvoll-versöhnlichen Ausblick: Nacheinander halten die Schauspieler*innen einen kurzen Monolog, in dem sie auf unterschiedliche Weise eine Auflösung der politischen und emotionalen Spannungen in Aussicht stellen. Alexandar Radenković berichtet etwa, dass er an diesem Tag aus sentimentalischen Gründen nicht mit seinem deutschen, sondern mit seinem serbischen Pass ausgereist sei. Dejan Bućin erzählt, dass es am Tag des Abfluges in ganz Bosnien erstmals größere gemeinsame Demonstrationen der bosniakischen, muslimischen und serbischen Bevölkerungsgruppen gegeben habe. Und Niels Bormann sagt, dass er sich eine Alien-Invasion wünsche, durch die per Dekret alle Nationen abgeschafft würden – wie in Arthur C. Clarkes Roman *Die letzte Generation*, den er gerade lese. Zuletzt spricht Nahmias davon, dass sie am Tag der Abreise zum ersten Mal seit ihrem Umzug nach Berlin Heimweh nach Israel gehabt habe. Sie müsse sich eingestehen, dass, egal wo sie hingehet, in gewisser Weise auch immer ihr Land mitkommen würde – das sei wie bei einem eifersüchtigen Ex-Freund, den man nicht loswerde. Diese mildere Sicht auf Israel verdanke sie nicht zuletzt der Beschäftigung mit der chaotischen Situation im ehemaligen Jugoslawien: „Yes! We are not the center of the world! And we are not the most fucked up!“ Diese sarkastische Einsicht wiederholt Nahmias abschließend in einer abgemilderten Variante, die auf den Eröffnungssatz von Tolstois *Anna Karenina* anspielt: „I guess all happy countries resemble one another, but every sad country is sad in its own special way“. Die Schlusspointe übernimmt Bormann. Als Nahmias zögernd anmerkt, der Satz klänge auf russisch irgendwie besser, nähert sich ihr der scheinbar unverbesserliche Bormann und fügt an: „...or in German“.

114 Zur Aktualität der Trickster-Figur in interkulturellen Kontexten vgl. El Hissy: *Getürkte Türken*, S. 10ff.

Vergleicht man das Ende von COMMON GROUND mit dem Schluss von VERRÜCKTES BLUT, wird deutlich, welche Arbeit zu einem dissoziativen und welche zu einem assoziativen Verständnis des Komischen neigt: VERRÜCKTES BLUT versuchte mit dem finalen Aufbruch der vierten Wand einen deutlichen Hinweis zu geben, dass der gespielte Konflikt zwischen Lehrerin und Schüler*innen als metatheatrale Metapher für sehr reelle Konflikte im Feld des Theaters zu verstehen sei; COMMON GROUND hingegen gelangt zu einem fast klassischen Happy End, in dem alle politischen Feindseligkeiten für einen kurzen Moment weit weg wirken. Der Schmerz und die Kämpfe der Vergangenheit, die sich im Verlauf der Reise mehr und mehr auf die Gruppe zu übertragen schienen, weichen in dieser letzten Szene einem Wunschbild des friedlichen Zusammenhalts, in dem der einzige akute Konflikt darin besteht, welcher Sprache man sich im Theater bedient. Und die Nichtigkeit dieser Kontroverse ist so offensichtlich, dass sie das heitermelancholische Grundgefühl und die kollektive Verbundenheit noch einmal stärkt: in Gestalt einer letzten Einladung zum Mitlachen, die bezeichnenderweise wieder einmal von Nahmias und Bormann ausgesprochen wird. Nachdem nun im ersten Teil der Analyse gezeigt wurde, wie diese beiden Strukturfiguren dazu beitragen, dass in COMMON GROUND nicht das Trennende, sondern das Gemeinsame im Vordergrund steht, wird es im zweiten Teil der Analyse um eine mögliche Kehrseite dieses Verfahrens gehen: Inwieweit fordert ein derart ironisch-vergnüglicher Umgang mit erinnerungspolitischen Fragen nicht auch falsche Freunde zum Mitlachen auf?

Humor ohne Hegemonie? Zwischen Tabubruch und Entlastung des deutschen Gedächtnistheaters

Ein weiteres Indiz dafür, dass in COMMON GROUND die assoziative, gemeinschaftliche Seite des Komischen dominiert, während in VERRÜCKTES BLUT die dissoziative, konflikthafte Seite im Vordergrund steht, sind die Theaterkritiken zu den beiden Inszenierungen. Grundsätzlich wurden beide Arbeiten positiv besprochen. Doch in der Art und Weise des jeweiligen Lobs spiegelt sich die gegensätzliche ästhetische Ausrichtung der beiden wider. Wie deutlich wurde, waren sich die Rezensent*innen im Fall von VERRÜCKTES BLUT überhaupt nicht einig, was genau sie an der Arbeit so gut fanden; mal wurde sie für ihre starke Ähnlichkeit mit einer *culture-clash*-Komödie gelobt, mal für ihre dringend notwendige Revitalisierung des Schiller'schen

Theaterverständnisses – und bezeichnenderweise kaum einmal für ihre institutionen- oder hegemoniekritische Ausrichtung. Demgegenüber waren es in den Kritiken zu COMMON GROUND fast immer dieselben zwei bis drei Punkte, die an der Inszenierung anerkennend herausgestellt wurden: 1. der Verzicht auf den belehrend-didaktischen Gestus, wie er im konventionellen Dokumentartheater üblich sei; 2. die Weigerung, sich auf eine klare politische Haltung oder Position im Umgang mit der Vergangenheit festlegen zu lassen; 3. der entwaffnende Humor und die starke Bereitschaft zur Selbstironie, was vor allem an Bormann und Nahmias festgemacht wurde.

Eine der wenigen Ausnahmen zu diesem einhelligen Lob stellt ein Artikel von Fabian Wolff in der *Jüdischen Allgemeinen* dar, in dem der Autor anlässlich der Einladung von COMMON GROUND zum Berliner Theatertreffen zu einer differenzierteren Einschätzung der Arbeitsweise von Yael Ronen gelangt.¹¹⁵ Wie die anderen Rezensent*innen auch, wertet Wolff das quasi-therapeutische Prinzip der kollektiven Stückentwicklung und den beißenden Humor grundsätzlich positiv und beschreibt es als sehr zeitgemäße Form von Theater. Allerdings mischen sich in dieses Lob auch kritische Töne, insbesondere bezüglich Ronens Kritik an den politischen Verhältnissen in Israel, die in ihren Arbeiten und Interviews immer mal wieder durchscheint. Dass Ronen das Zusammenleben von israelischen und palästinensischen Migrant*innen in Berlin als Musterbeispiel gegen die für sie beklemmenden Zustände in Israel ausspiele, sei nicht unbedenklich; hierzulande, so Wolff, fände diese Argumentation wohl nicht zuletzt bei jenen Anklang, die ihr eigenes Unbehagen gegenüber dem jüdischen Staat durch jüdische Stimmen legitimiert sehen wollen.¹¹⁶

Im selben Artikel erwähnt Wolff auch, dass es bereits im Kontext von DRITE GENERATION (Yael Ronens erster Produktion in Deutschland aus dem Jahr 2009, in der nach dem gleichen Prinzip wie in COMMON GROUND deutsche, israelische und palästinensische Schauspieler*innen aufeinandertrafen) durchaus kritische Wortmeldungen gab.¹¹⁷ So forderte Isaak

115 Wolff: Gefühl von Schuld.

116 „Israel als Land, das sich selbst schadet, ist ein beliebtes Narrativ, nicht nur bei echten, sondern auch vermeintlichen Freunden. Die Begeisterung über Israelis in Berlin hat auch etwas damit zu tun, dass man implizit oder explizit leichter an lebende Kronzeugen kommt, die die eigene vage negative, vage ‚besorgte‘ Meinung zu Israel bestätigen und das sogar dürfen“ (Wolff: Gefühl von Schuld).

117 Vgl. ebd.

Behar, der Gemeindeälteste der jüdischen Gemeinde Berlins, die Berliner Schaubühne zur Absetzung Stücks auf, weil darin die Shoah mit den Erfahrungen der palästinensischen Bevölkerung im Kontext der israelischen Staatsgründung gleichgesetzt werde, wovon er als Überlebender der Shoah sich persönlich verletzt fühle. Yael Ronen entgegnete dieser Kritik, dass sie die Aufregung zwar verstehe, dass es in dem Stück aber schwerpunktmäßig um den Dialog zwischen der Enkelgeneration und um die Manipulation des historischen Gedächtnisses einer Gesellschaft gehe.¹¹⁸ Während die konkrete Kontroverse daraufhin recht schnell wieder abflaute (wohl auch, weil Behar von Anfang an darauf hinwies, DRITTE GENERATION nicht selbst gesehen zu haben), so zeigt der Protest doch, dass der Humor von Yael Ronen offenbar nicht frei von Tücken ist.

Neben dem persönlichen Unverständnis von Behar und der Gefahr, sich von politischen Kräften vereinnahmen zu lassen, die an einer Relativierung der Shoah interessiert sind, betrifft dies auch die Frage, ob sich diese Art von Provokation und Grenzüberschreitung nicht irgendwann abnutzt: Wenn DRITTE GENERATION der Auftakt und COMMON GROUND so etwas wie die Fortsetzung der von Ronen angeleiteten theatralen Konfliktaushandlungen war, dann hat sich dieses Arbeitsprinzip seither zu einer seriellen Routine entwickelt. 2016, also nur ein Jahr nach COMMON GROUND, wurde mit THE SITUATION¹¹⁹ ein weiteres Projekt Ronens zum Theatertreffen eingeladen, in dem dieser Ansatz unter erneuter Beteiligung von Nahmias auf die damalige ‚Flüchtlingskrise‘ und das palästinensisch-israelisch-arabische Zusammenleben in Berlin appliziert wurde.

Spätestens mit der (nur leicht veränderten) Wiederauflage von DRITTE GENERATION am Maxim Gorki im Jahr 2019 scheint hier ein Punkt erreicht, an dem sich die damaligen Argumente der Rezensent*innen weitestgehend verflüchtigt haben. Wenn man davon ausgeht, dass sich Ronen mittlerweile so etwas wie ihr eigenes Genre erschaffen hat – und unter ‚Genre‘ das Vorhandensein von einigermaßen stabilen, sich wiederholenden ästhetischen Mustern versteht, die für ein geneigtes Publikum erwart- und vorsehbar sind¹²⁰ –, dann sind die Lust am Tabubruch, die ironische Distanz zum klas-

118 Vgl. Weigand: Protest gegen Dritte Generation.

119 THE SITUATION (2016). Regie: Yael Ronen. UA: 04.09.2016. Berlin: Maxim-Gorki-Theater.

120 Zu den politischen Implikationen eines so verstandenen Genrebegriffs vgl. Kappelhoff: Genre und Gemein Sinn, S. 100-108.

sischen dokumentarischen Theater und der angebliche Verzicht auf eine eindeutige Haltung keine sonderlich stichhaltigen Punkte mehr. Sinnvoller scheint es, eine Arbeit wie COMMON GROUND an der Eigenlogik des Genres zu messen und nach den politischen Implikationen zu fragen, die sich aus dramaturgischen Eigenheiten wie den beiden dezentrierten Strukturfiguren und dem mit ihnen assoziierten Humor ergeben.

Die Frage nach möglichen Kollateralschäden oder Abnutzungserscheinungen von Ronens Methode steht im Zusammenhang mit übergeordneten Bedenken gegen den Versuch, dem Nationalsozialismus und der Shoah mit dem Mitteln des Komischen zu begegnen. Als deren prononciertester Vertreter darf Theodor W. Adorno gelten, der sein einschlägiges Diktum über die Unmöglichkeit von Lyrik nach Auschwitz mit Blick auf die komischen Künste sogar um einiges schärfer ausgelegt hat.¹²¹ Der Fortbestand der gesellschaftlichen Bedingungen, die Auschwitz möglich machten, verbiete es den Gegnern des Faschismus kategorisch, sich im Lachen über die eigene Ohnmacht gegen ihn hinwegzutäuschen: „Die geschichtlichen Kräfte, welche das Grauen hervorbrachten“, seien, so Adorno, „viel zu mächtig, als dass es irgendeinem zustünde, sie zu behandeln, als hätte er die Weltgeschichte hinter sich.“¹²² Adornos Vorbehalte resultieren aus der Sorge, dass das offene und verdeckte Nachleben des Faschismus durch satirische Selbstermächtigung und parodistische Degradation zwangsläufig verharmlost wird. Allerdings ist nicht ganz klar, inwieweit diese Kritik überhaupt auf COMMON GROUND anwendbar ist. Der dort anzutreffende Humor klammert das ‚Nachleben‘ des Nationalsozialismus schließlich mitnichten aus, er handelt regelrecht davon: In Gestalt des deutsch-israelischen Duo Nahmias und Bormann wird ein grelles satirisches Licht auf den Umstand geworfen, dass und wie das Gedenken an die nationalsozialistischen Verbrechen sowohl in Deutschland als auch in Israel zum konstitutiven Bestandteil des jeweiligen nationalen Selbstverständnisses geworden ist.

Exemplarisch für den ironischen Umgang mit den Aporien und Widersprüchen der heutigen Erinnerungskultur, der in COMMON GROUND versucht wird, ist das Ende von Bormanns Eingangsmonolog, in dem er erzählt,

121 „Der Satz, nach Auschwitz lasse kein Gedicht mehr sich schreiben, gilt nicht blank, gewiß aber, dass danach, weil es möglich war und bis ins Unabsehbare möglich bleibt, keine heitere Kunst mehr vorgestellt werden kann“ (Adorno: Ist die Kunst heiter, S. 603).

122 Ebd., S. 604.

wie wenig er vor dem Projekt über die Jugoslawienkriege gewusst habe. Ihm seien nur die Fernsehbilder von damals bekannt gewesen, wie zum Beispiel

dieses eine aus dem Jahr 1993, wo so ein völlig abgemagerter Mann in einem Konzentrationslager steht. Ich weiß noch, wie ich gedacht habe: ‚Oh mein Gott! Wieder Konzentrationslager auf europäischem Boden! Wieder passiert ein Völkermord in unserem Hinterhof!‘ [Pause] Aber: Diesmal hat Deutschland nichts damit zu tun. Was für eine Erleichterung. Wir sind nicht mehr der Inbegriff der Bösen! Und deshalb werden wir Euch ewig dankbar sein für diesen Krieg!

Bormann, der den letzten Satz an die fünf Darsteller*innen aus dem ehemaligen Jugoslawien richtet, bezieht sich hier vermutlich auf die ikonisch gewordenen Fernsehbilder von ausgemergelten Insassen des von bosnischen Serben betriebenen Gefangenenlagers Trnopolje, die unter anderem im *Time Magazine*, der *Daily Mail* und der *taz* abgedruckt wurden und schon damals in Verbindung mit dem nationalsozialistischen Lagerapparat gebracht wurden.¹²³ Die Pointe entsteht dadurch, dass sich Bormann diesen Vergleich in zwei Schritten aneignet: Anfangs scheint er ehrlich bestürzt von diesen Bildern und der Existenz von ‚Konzentrationslagern‘. Doch im zweiten, impliziten Teil des Vergleichs entpuppt sich seine Betroffenheit dann als einigermaßen verlogen. Er, der Deutsche, ist vor allem erleichtert und ‚dankbar‘, dass es Konzentrationslager waren, die nicht auf Deutschland zurückgehen.

Wie auch Fabian Wolff in seinem eingangs erwähnten Artikel über COMMON GROUND zu dieser Szene feststellt, geht es hier um „Spott über deutsche Abwehrmechanismen“¹²⁴. Das Gefühl der ererbten Schuld ist für Bormann offenbar so erdrückend, dass er vollkommen unfähig ist, sich in anderes Leid einzufühlen, sondern nur begierig darauf wartet, diesen historischen Ballast endlich loszuwerden. Zumindest teilweise transportiert die satirische Entlarvung dieser Mechanismen auch eine breiter angelegte Kritik an dem Umstand, dass die nationalsozialistischen Verbrechen gegen die Menschheit mittlerweile zu einem ikonografischen und politischen ‚Paradigma‘ geworden sind, um die Schwere von Kriegsverbrechen, Pogromen und anderen politischen Gräueltaten zu beurteilen.¹²⁵ Es gibt allerdings einen Aspekt an Bormanns Aussage, der im Unterschied zu seinem Schuld-

123 Zur Debatte um das Foto vgl. Brokoff: Nichts als Schmerz, S. 166-170.

124 Wolff: Gefühl von Schuld.

125 Vgl. Jinks: Representing Genocide.

bewältigungs-Komplex und dem KZ-Bezug nicht karikiert wird, sondern mehr oder weniger so stehen bleibt: die Behauptung, dass Deutschland diesmal *nichts* damit zu tun gehabt haben soll. Im komischen Sinnzusammenhang der Szene mutet lediglich der Schluss, den Bormann daraus zieht, als nicht ernst zu nehmend und grotesk an (‚Was für eine Erleichterung‘), nicht aber seine Präsumtion, die aus mehreren Gründen nicht minder fragwürdig ist. Zum einen, weil das Ende des Staates Jugoslawiens wohl kaum ohne seine Gründung im Kontext des titoistischen Widerstands gegen die nationalsozialistische Besatzung und ihre Kollaborateure zu verstehen ist.¹²⁶ Zum anderen spielte der deutsche Staat Anfang der 1990er-Jahre sehr wohl eine aktive und wichtige Rolle beim Zerfall Jugoslawiens in einzelne Nationalstaaten – vor allem durch das Vorpreschen bei der diplomatischen Anerkennung Kroatiens und Sloweniens, die von der Bundesrepublik bereits Ende 1991 und damit knapp einen Monat vor der restlichen EG als unabhängige Staaten betrachtet wurden.¹²⁷ Dabei wurde Deutschland spätestens im Jahr 1999 durch den Krieg der NATO gegen Serbien zu einer auch militärisch involvierten Konfliktpartei – mit einem Einsatz, den der damalige Außenminister Joschka Fischer auf dem Parteitag der Grünen mit der Parole „Nie wieder Auschwitz“ rechtfertigte.¹²⁸

Nun könnte man freilich – und nicht zu Unrecht – sagen, dass die besagte Szene all diese Punkte nicht ernsthaft abstreitet. Da sowieso eine ironische Distanz zu Bormanns Figur besteht, gibt es auch keinen Grund, die Voraussetzungen seiner Aussage für voll zu nehmen. Allerdings legt die Inszenierung auch nicht gerade nahe, an ihnen zu zweifeln. Die Pointe bezieht sich auf die Entlarvung eines neuen deutschen Bedürfnisses, als *die Guten* dazustehen. Die kritisch daran anknüpfende Erkenntnis, dass sich hinter diesem Bedürfnis nach moralischer Integrität wiederum ein ganz und gar nicht unschuldiges Deutschland verbergen könnte, das seit 1989 wieder die politische Führungsrolle innerhalb Europas für sich reklamiert und dafür

126 In ihrer Analyse der Szene spricht Verena Arndt von einem „Verschweigen des Theaterabends, dass die deutsche Besatzungspolitik 1941-1944 zumindest *eine* der Ursachen der post-jugoslawischen Kriege und Genozide war“ (Arndt: Inbegriff des Bösen, S. 160).

127 Zur deutschen Jugoslawienpolitik nach 1989 und ihrem historischen Tiefenraum siehe Hawel: Die normalisierte Nation, S. 228-246.

128 Zum politischen Vorlauf des Kosovo-Kriegs in Deutschland und den vielfachen Bezugnahmen zu Auschwitz in der öffentlichen Debatte siehe ebd., S. 264-276. Vgl. auch Gritsch: Inszenierung eines gerechten Krieges.

seine Vergangenheit instrumentalisiert, ist hingegen kein Teil der komischen Erfahrung.¹²⁹

Diese wenig trennscharfe Bezugnahme auf die deutsche Erinnerungspolitik, in der die Theaterwissenschaftlerin Verena Arndt ein strategisches „Entgegenkommen an das deutsche Publikum“¹³⁰ vermutet, wiederholt sich in einer Szene, die vom gemeinsamen Besuch des von der Republika Srpska betriebenen Gefangenenlagers in Omarska handelt. Die Schauspieler*innen erfahren zu ihrer Bestürzung, dass in dem Gebäude heute eine Schule untergebracht ist und es nicht einmal eine Gedenktafel gibt, die an die hier verübten Kriegsverbrechen erinnert. Am Ende zeigt ihnen ihr Begleiter, ein ehemaliger Insasse, ein unweit der Schule angebrachtes Denkmal eines Adlers in Kreuzform; Aleksandar Radenković liest die darauf angebrachte Inschrift zunächst auf serbisch vor und übersetzt sie anschließend auf Bormanns Bitte ins Deutsche: „Da steht: ‚Den Kämpfern, die ihr Leben eingebaut haben in das Fundament der Republika Srpska.‘“ Während sich die anderen Darsteller*innen daraufhin mit betretener Miene abwenden, fragt Bormann noch einmal nach, was das bedeute, er verstehe es nicht. Daraufhin tritt Vernesa Berbo zu ihm und sagt: „Das wäre, als gäbe es ein Denkmal für SS-Soldaten in Auschwitz, Niels. Verstehst du?“

Verena Arndt schreibt in Bezug auf diesen Satz, dass sich die Inszenierung angesichts der um ein Vielfaches höheren Zahl der in Auschwitz Ermordeten (sie spricht von schätzungsweise 1,21 Millionen Toten im Vergleich zu deren 5 000 im Lager Omarska) dem Vorwurf aussetze, „dass sie damit den Holocaust relativiere“¹³¹. Sie gelangt aber zu dem Schluss, dass diese Art der Aufrechnung zutiefst fragwürdig wäre und sieht in diesem Vergleich letztlich „ein legitimes Mittel zur Verdeutlichung der Problematik“¹³². In der Tat spielt der implizit vorausgesetzte Wissenshorizont des Adressaten eine wichtige Rolle bei dieser Analogie. Die Aussage zielt darauf ab, Bormann – und einem deutschen, mit der NS-Vergangenheit vertrauten Publikum, als dessen „Sprachrohr“¹³³ er hier agiert –, die Ungeheuerlichkeit dieser Inschrift begrifflich zu machen. Irreführend ist allerdings das Argument, dass man die

129 Zu dieser Verkehrung der deutschen NS-Vergangenheit in einen moralischen ‚Standortvorteil‘ vgl. Schneider: *Bewältigung der Vergangenheit*.

130 Arndt: *Inbegriff des Bösen*, S. 160.

131 Ebd., S. 165.

132 Ebd.

133 Ebd.

Todeszahlen der beiden Lager nicht gegeneinander ausspielen sollte. Denn Berbo vergleicht gar nicht so sehr die Verbrechen von Omarska und die von Auschwitz, es geht ihr um das *Gedenken* daran. Der zynisch-bittere Vergleich impliziert, dass so etwas wie dieses revanchistische Denkmal im Kontext der NS-Verbrechen undenkbar wäre. Jedoch stellt sich die Frage, ob eine derartige Aussage die deutsche Erinnerungskultur nicht um einiges besser dastehen lässt, als sie tatsächlich ist – die gezielte Verschleppung von Reparationszahlungen, die populäre Legende von der unschuldigen Wehrmacht und, nicht zu vergessen, die unzähligen Soldatendenkmäler, deren Inschriften einen großen elliptischen Bogen um die Schuldfrage schlagen (‘für die Toten beider Weltkriege’, ‘für die gefallenen Söhne unserer Stadt’, ‘Sie gaben ihr Leben für unser Land’, etc. pp.), sprechen eine *andere* Sprache.¹³⁴ Anstatt auf die Parallelen zwischen serbischer und deutscher Schuldabwehr hinzuweisen und die deutsche Erinnerungspolitik entsprechend als ein widersprüchliches, über Jahrzehnte mühsam ausgehandeltes Resultat unterschiedlicher Interessenslagen kenntlich zu machen, tritt sie hier in COMMON GROUND als Norm in Erscheinung, an der sich der serbische Umgang mit der Vergangenheit zu messen hat.

Trotz der ausbleibenden Kritik am Komplex der „Wiedergutwerdung der Deutschen“¹³⁵ könnte man freilich sagen, dass es Yael Ronens gutes Recht ist, in dieser Sache auf falsche Pietät und übergenauen Tadel zu verzichten: Als Jüdin und Israelin muss sie sich weder den Humor noch die Analogien, die in ihrer Inszenierung zum Einsatz kommen, vom *Status quo* der deutschen Verdrängungsmechanismen diktieren lassen, oder ihre Aufgabe darin sehen, derlei ideologische Verzerrungen gerade zu rücken. Eine solche Haltung vertritt zumindest der Schriftsteller Max Czollek in seiner 2018 erschienenen Streitschrift *Desintegriert Euch*¹³⁶, in der er energisch dazu aufruft, sich von der Rolle zu emanzipieren, die Juden und Jüdinnen im Gedächtnistheater der deutschen Dominanzkultur zugeschrieben werde. Unter dem „deutsche[n] Gedächtnistheater“¹³⁷ versteht Czollek mit dem Soziologen Michal Bodemann eine bestimmte Form des Umgangs mit der

134 Zur (west-)deutschen Entschädigungspolitik vgl. Surmann: Abgegoltene Schuld; zur medialen Darstellung der Wehrmacht vgl. Westemeier: Bild der Wehrmacht.

135 Geisel: Wiedergutwerdung.

136 Czollek: *Desintegriert euch*.

137 Ebd., S. 24.

NS-Vergangenheit, in der die öffentliche Trauer über die jüdischen Opfer zur „Konstruktion eines neuen Selbstbildes als befreite und geläuterte Deutsche“¹³⁸ missbraucht werde. In diesem nur scheinbar opferzentrierten Erinnerungsdispositiv der deutschen Gesellschaft sei für jüdische Positionen lediglich vorgesehen, als „Vertreter*innen der Vernichteten“¹³⁹ in Erscheinung zu treten. Die Funktion dieser aufoktroierten „*Judenrolle*“¹⁴⁰ bestehe darin, hegemoniale Bedürfnisse nach ‚Entlastung‘, ‚Versöhnung‘ oder ‚Normalität‘ zu erfüllen:

Nach wie vor bewegen sich Juden und Jüdinnen in einem Koordinatenfeld, das vom Begehren einer deutschen Position gestimmt wird. Dieses Begehren beschränkt die Repräsentation des Jüdischen auf Erfahrungen mit Antisemitismus, die Haltung zu Israel und den möglichen familiären oder künstlerischen Bezug zur Shoah.¹⁴¹

Czollek zufolge ist es in dieser ideologischen Matrix perfiderweise unerheblich, ob eine jüdische Stimme den Staat Israel kritisiert oder sich mit ihm solidarisiert, wie gelungen oder misslungen sie die deutsche Vergangenheitsbewältigung findet oder in welchem Ton sie in der Öffentlichkeit auftritt. In letzter Instanz werde sie immer auf ihre eigentliche Rolle im deutschen Gedächtnistheater zurückgeworfen: „was immer Juden oder Jüdinnen tun – wichtig ist allein, dass sie danach bereitwillig Auskunft geben, dass sie es eben irgendwie *für die Deutschen* tun.“¹⁴² Seine Polemik gegen diese Überdeterminiertheit des Jüdischen sieht Czollek zugleich als Beitrag zu einer übergreifenden Kritik am „Integrationsparadigma“¹⁴³ der deutschen Gesellschaft, in dem es übliche Praxis sei, jüdische und muslimische Minderheiten

138 Ebd. Als frühes und wegweisendes Beispiel für dieses Selbstbild verweist Czollek auf Richard von Weizsäckers Rede zum 40. Jahrestag über das Ende des Zweiten Weltkrieges als einem ‚Tag der Befreiung‘ – eine Aussage, die Czollek angesichts des Umstandes, dass die Mehrheit der deutschen Bevölkerung das NS-Regime bis zum Kriegsende unterstützte, als paradigmatisch für die Nivellierung der Täter-Opfer-Differenz im kollektivem Bewusstsein kritisiert (vgl. ebd., S. 20-23).

139 Ebd., S. 24.

140 Ebd., S. 25.

141 Ebd., S. 28.

142 Ebd., S. 31.

143 Ebd., S. 64.

gegeneinander auszuspielen. Anstatt sich von Narrativen wie ‚jüdisch-christliches Abendland‘ vereinnahmen zu lassen, gelte es, politische Allianzen für ein intersektionales Verständnis von „Gesellschaft als eines Ortes der radikalen Vielfalt“¹⁴⁴ zu schmieden.

Überträgt man Czolleks Thesen auf COMMON GROUND, ergibt sich eine interessante Perspektive auf die dortige Figurenkonstellation. Das deutsch-israelische Außenseiterduo kann als Versuch begriffen werden, die alltagstheatrale Erwartungshaltung des von Czollek kritisierten Gedächtnistheaters mit den Mitteln des Komischen zu unterlaufen: auf der einen Seite der als Karikatur angelegte Bormann, der die NS-Vergangenheit in und vor sich her trägt, sich in den Mittelpunkt drängt und zur Randfigur wird; auf der anderen die sarkastische und selbstironische Nahmias, die eben nicht als leidendes, schützenswertes Opfer auftritt, sondern einen geradezu schelmischen Umgang mit der ihr zugeschriebenen Expertise in Sachen Nahost-Politik und Holocaust pflegt. Die ironische Destabilisierung der üblichen Rollenmuster verknüpft sich in COMMON GROUND mit der Annäherung an etwas, für das im deutschen ‚Gedächtnistheater‘ ansonsten kein Platz vorgesehen ist: an den Erfahrungshorizont von Migrant*innen aus dem ehemaligen Jugoslawien.

Ungeachtet dieses solidarischen Anstoßes zu einer vielfältigeren Erinnerungskultur bleibt festzuhalten, dass es in COMMON GROUND wenig Bestrebungen zu einem „popularen Bruch“¹⁴⁵ mit der hegemonialen Erinnerungs-

144 Ebd. S. 72. Czolleks Arbeit an diesen ‚Allianzen‘ steht in einem engen Zusammenhang zur Institution des Maxim-Gorki-Theaters: So war er 2016 Mitorganisator des Desintegrationskongresses im Studio Я des Gorki sowie im Jahr 2017 von den „radikalen jüdischen Kulturtagen“ am selben Ort (vgl. ebd., S. 17). 2020 gehörte er zu den Initiator*innen der in 13 Städten abgehaltenen „Tage der Jüdisch-Muslimischen Leitkultur“, deren Auftaktveranstaltung ebenfalls am Gorki stattfand

145 Das Konzept des popularen oder populistischen Bruchs verweist in der Hegemonietheorie von Laclau und Mouffe auf eine Aufspaltung des politischen Raums in zwei antagonistische Lager bzw. ‚Äquivalenzketten‘ (paradigmatisch dafür wäre der revolutionäre Diskurs des Jakobinismus, vgl. Laclau: Politik und Ideologie, S. 182ff.). Was in COMMON GROUND geschieht, erscheint demgegenüber eher als Beispiel für die Re- oder Neuformierung einer hegemonialen Äquivalenzkette – des deutschen Gedächtnistheaters im Sinne Czolleks: Einige Signifikanten lösen sich aus dem bestehenden Zusammenhang des hegemonialen Diskurses (der inhärent ernste Paternalismus im Umgang mit den

kultur gibt. Wenn Humor und Ironie im Rahmen der Inszenierung als Mittel der Desintegration fungieren, dann geschieht dies weniger zur polemischen Abrechnung, sondern in der Form eines augenzwinkernden Kompromisses mit dem herrschenden Gedächtnistheater. Wie ausgeführt, nimmt die von Bormann gespielte Figur deutsche Entlastungs- und Versöhnungssehnsüchte nur zum Teil aufs Korn, sie kommt ihnen mindestens genauso sehr entgegen. Interessant ist auch, was nicht ins Lächerliche gezogen wird: das Szenario vom geläuterten und unschuldigen Deutschland, das seine faschistische Vergangenheit vorbildlich überwunden habe und nun – zum Beispiel auf dem Balkan – wieder mehr außenpolitische Verantwortung übernehmen müsse.

In der Figurenzeichnung von Nahmias gibt es eine ähnliche Tendenz, dass die angedeutete Subversion von tradierten Diskursen auf halbem Weg stehen bleibt. So weist Julia Prager in ihrer Analyse von *COMMON GROUND* darauf hin, dass der Part von Nahmias implizit „an die historisch weitverbreitete Rolle des ‚Assimiliationsjuden‘“¹⁴⁶ anknüpft. Hierbei handelt es sich um ein antisemitisches Stereotyp aus dem deutschsprachigen Volkstheater des 19. Jahrhunderts, mit dem jüdischen Emanzipationsbestrebungen das höhnische Zerrbild einer mangelnden (sprachlichen, habituellen etc.) Anpassungsfähigkeit an die deutsche Norm entgegengesetzt wurde.¹⁴⁷ Während Prager diesbezüglich die Ansicht vertritt, dass Nahmias' selbstbewusster Auftritt als englischsprechende Ironikerin diese „diffamierende Theaterpraxis als Teil ihrer Geschichte ausstellt“¹⁴⁸, bleibt fraglich, ob hier die Voraussetzungen für ein selbstreflexives, als Zitat erkennbar gemachtes Zitat erfüllt sind. Denn es lässt sich auch als eine strukturelle Überschneidung mit sehr bedenklichem Subtext deuten: Die von Prager festgestellten Parallelen legen nahe, dass eine desinteressierte bis dissidente Haltung gegenüber dem israelischen Staat, wie sie die von Nahmias dargestellte Figur an den Tag legt, in einem deutschen Kontext noch lange keine Verunsicherung der Rollenschemata des Gedächtnistheaters bewirkt, sondern potentiell als

jüdischen Opfern und ihren Nachkommen), andere kommen neu hinzu (symbolische Anerkennung von jugoslawischen Migrant*innen) und wieder andere verändern ihre Bedeutung (die Parole ‚Nie wieder Auschwitz‘ wird pervertiert zu ‚mehr deutsche Kampfeinsätze im Ausland‘).

146 Prager: *Theater der Anderssprachigkeit*, S. 136.

147 Vgl. ebd. Prager bezieht sich an dieser Stelle auf Spieldiener: Weg des erstbesten Narren.

148 Prager: *Theater der Anderssprachigkeit*, S. 137.

spiegelverkehrte Version eines ‚Assimiliationsjuden‘ fungiert – eine ästhetische Kontinuität, die sich auf fragwürdige Weise über den Zivilisationsbruch der Shoah, in den der Antisemitismus des 19. Jahrhunderts mündete und auf den die Gründung des Staates Israel antwortete, hinwegsetzt.

Der Hinweis auf die antisemitischen Tendenzen der Volkstheatertradition ist jenseits der Frage, ob bzw. wie Nahmias’ Figur konkret mit ihnen umgeht, noch in einem allgemeineren Sinn relevant. Denn das grenzüberschreitende Potential, das Rudolf Münz Strukturfiguren wie dem Harlekin zuschreibt, steht in einem derart eklatanten Kontrast zu solch tradierten Formen der komödiantischen Degradierung, dass einige Ergebnisse aus dem ersten Teil der Analyse von COMMON GROUND an dieser Stelle zu präzisieren sind: Das dramaturgische Verfahren, über die Aufbietung von komischen Außenseiterfiguren an einer kollektiven Selbstverständigung zu arbeiten, steht hier weniger im Dienst einer tiefgreifenden Karnevalisierung von politischen Konfliktlinien; vielmehr behält es gewisse Züge eines hegemonialen Wirkprinzips, insofern lediglich der gesellschaftliche *status quo* und dominante Repräsentationsmechanismen ironisch unterlaufen werden. Der Anschein von Konfliktfreiheit, den herzustellen sich die Arbeit bemüht, ist nicht ohne Verdrängung von potentiellen und tatsächlich existierenden Bruchlinien zu haben.

Damit steht COMMON GROUND vor einem ähnlichen Paradox wie VERRÜCKTES BLUT, nur das politische Vorzeichen ist ein anderes: In Erpulas Arbeit führte der konflikthafte Bezug auf die Konflikte der Migrationsgesellschaft zu einem Punkt, an dem der Unterschied zwischen einer (meta-)theatralen Reflexion auf stereotype Feindbilder und ihrer populistischen Erneuerung nicht nur von Teilen der Theateröffentlichkeit, sondern auch von den Parteigänger*innen des Postmigrantischen vernachlässigt wurde. An COMMON GROUND lässt sich beobachten, wie die Suche nach kollektivem Zusammenhalt mitunter zur Angleichung an einen existierenden hegemonialen Konsens tendiert.

In beiden Fällen erweist sich der Rückgriff auf komische Darstellungsformen somit als ambivalente Strategie. Allerdings ist es nicht die übliche Mehrdeutigkeit von komischen Situationen, sondern ihre vermeintliche Eindeutigkeit, die am postmigrantischen Theater so zwiespältig erscheint. Sowohl der ironische Angriff auf die aufgezwungene „Kanaken“-Rolle in VERRÜCKTES BLUT als auch die humorvolle Erweiterung des deutschen Gedächtnistheaters in COMMON GROUND richten sich gegen alltagstheatrale Formen von Konflikt und Gemeinschaft. Keine der beiden Inszenierungen arbeitet

daran, den Unterschied zwischen den Konstellationen, von denen sie sich abgrenzen und jenen, die sie im Medium des Komischen entwerfen, *als* Unterschied kenntlich zu machen – was dazu führt, dass diese Grenze an einigen Stellen auf eine Weise verwischt wird, die den hegemoniekritischen Impulsen der beiden Arbeiten zuwiderläuft. Indirekt ist damit bereits gesagt, wovon das nächste Kapitel handelt: von Aufführungen, die weniger eine agonistische oder konsensualistische Spielart des Komischen repräsentieren, sondern in denen es zur Schau- und Infragestellung des Spannungsverhältnisses von Komischem und Politischem kommt.