

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](http://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

<b>1 Einleitung</b> .....	11
Komik und Lächerlichkeit: eine unergründliche Differenz? .....	22
Aufbau und methodisches Vorgehen .....	35
<b>2 Zum theoretischen Spannungsverhältnis von Komischem und Politischem</b> .....	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
<b>3 Ein unvollendetes Projekt zwischen Karneval und Kulturindustrie: Zur Theorie des Komischen nach und mit Michail Bachtin und Theodor W. Adorno</b> .....	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

<b>4 Humor und Hegemonie: Zum theatralen Gefüge</b>	
<b>des Lächerlichen</b> .....	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
<b>5 Konflikt und Gemeinschaft: Komische Situationen</b>	
<b>im Postmigrantischen Theater</b> .....	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

<b>6 Regel und Ausnahme: Komische Darstellungsstrategien</b>	
<b>als Suspension des Politischen</b> .....	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
<b>7 Fazit</b> .....	386
Literatur .....	395
Aufführungsverzeichnis .....	427
Abbildungen .....	428
Dank .....	432

## 6 Regel und Ausnahme: Komische Darstellungsstrategien als Suspension des Politischen

Das vorangegangene Kapitel hat an zwei einschlägigen Inszenierungen aus dem Bereich des Postmigrantischen Theaters untersucht, wie sich dort die politischen Ambivalenzen und Potentiale komischer Darstellungsmittel mit den beiden Polen von Konflikt und Gemeinschaft verknüpfen. Wenngleich VERRÜCKTES BLUT und COMMON GROUND jeweils eine klare Affinität zu einem der Pole aufweisen, hat sich freilich gezeigt, dass der jeweils andere dabei nicht zum Verschwinden gebracht wird: Der agonistische Gebrauch des Komischen in VERRÜCKTES BLUT trägt *auch* zur Bildung von Lachkollektiven bei, der gemeinschaftsstiftende Humor in COMMON GROUND befindet sich *auch* im Widerstreit mit anderen Konzeptionen von ‚Gedächtnistheater‘. Die dissoziativen und assoziativen Bezüge auf das Gefüge der Dominanzkultur in den beiden Arbeiten stehen also nicht für zwei unterschiedliche politische Ansätze, es handelt es sich eher um zwei Aggregatzustände desselben Ansatzes, die sich an den Aufführungen festmachen lassen. In beiden Fällen ist dabei deutlich geworden, dass die Verwendung des Komischen als gegenhegemoniale Strategie effektiv, aber auch mit gewissen Risiken behaftet ist. So erscheint keiner dieser beiden Modi vor hegemonialer Einverleibung oder Anpassung gefeit – zumindest nicht, wenn ein abstrakt-überzeitliches Verständnis von Konflikt und Gemeinschaft die Oberhand gewinnt: Das lautstarke Aufbegehren gegen alltagstheatrale Fremdbestimmtheiten, die das Autonomieversprechen des bürgerlichen Theaters Lügen strafen, wird dann in VERRÜCKTES BLUT zu einer symmetrischen Auseinandersetzung zwischen migrantischen Jugendlichen und theateraffinem Bildungsbürgertum; die auf emotionale Entlastung und konfliktfreies Beisammensein sinnende Komik in COMMON GROUND wird zur Ersatzbefriedigung für die hegemonialen Gelüste einer mit sich versöhnten Nation, die für humanitäre Interventionen bereit steht.

Ausgehend von der Beobachtung, dass dieser strategische Bezug auf die dissoziativen und gemeinschaftsstiftenden Momente des Komischen nicht bedeutet, die dahinterstehende hegemoniale Logik von Ein- und Ausschluss aufs Spiel zu setzen, wendet sich dieses Kapitel zwei Theaterarbeiten zu, in denen sich der Rückgriff auf komische Darstellungsmittel letzterem



annähert: zunächst AM KÖNIGSWEG in der Regie von Falk Richter und anschließend PLAYBLACK von Joana Tischkau, die sich thematisch ebenfalls an den hegemonialen Konflikten um Migration, Ethnizität und Rassismus abarbeiten. Falk Richters Uraufführung von Elfriede Jelineks Theatertext *Am Königsweg* widmet sich dabei vor dem Hintergrund von Donald Trumps Wahlsieg dem Aufschwung des autoritären Rechtspopulismus, die Playback-Performance PLAYBLACK von Joana Tischkau setzt sich mit den Produktions- und Rezeptionsbedingungen von schwarzer Popmusik in einer weißen Dominanzkultur auseinander.

Als konzeptuelles Hilfsmittel der folgenden Analysen dient das Gegensatzpaar von *Regel* und *Ausnahme*, welches sich, anders als im vorherigen Kapitel, nicht auf unterschiedliche Facetten der untersuchten Arbeiten bezieht, sondern auf ein gemeinsames Merkmal: Beiden dient das Komische als Mittel der Unterbrechung von politischen und ästhetischen Routinen. So gibt es in AM KÖNIGSWEG mehrere Auftritte der Comedienne Idil Baydar, die als satirisch-kabarettistisches Gegengewicht zur überbordenden Ästhetik des restlichen Abends fungiert und für eine andere Herangehensweise an das Thema der Aufführung steht. Und in Tischkaus Performance wird das Playback-Format zum Gestaltungsprinzip einer unterbrechenden Wiederholung, die die scheinbar automatisierte Verwertung des ‚Anderen‘ in der Kulturindustrie durch die parodistische (Wieder-)Aneignung von einzelnen Songs und Interviews in konkrete, veränderbare Gesten transformiert.

Das Begriffspaar von Regel und Ausnahme ist im theaterwissenschaftlichen Diskurs eng mit der von Hans-Thies Lehmann geprägten Formel von der „Unterbrechung des Politischen“<sup>1</sup> im postdramatischen Theater verknüpft, die bei ihm aber strenggenommen eine Unterbrechung von *Politik* meint: Lehmann spricht sich gegen die Darstellung von politischen Inhalten und ihre moralische Vereindeutigung im Theater aus und votiert für eine selbstreflexive Unterbrechung des „Theaters als Schaustellung“<sup>2</sup>. Obwohl sich AM KÖNIGSWEG und PLAYBLACK besser mit diesem Modell vertragen als der identitätspolitische Ansatz des Postmigrantischen Theaters, gehen auch sie darin nicht auf bzw. darüber hinaus: Beide Arbeiten bedienen sich einschlägiger Darstellungsprinzipien des Postdramatischen, doch in ihrer Verwendung des Komischen zeigen sie weder Berührungsängste mit der ‚gewöhnlichen‘ Politik, noch liebäugeln sie mit einem Rückzug in die

---

1 Lehmann: Wie politisch ist postdramatisches Theater, S. 25.  
2 Ebd.

unergründlichen Paradoxien der Theatersituation. Insofern tendieren sie nicht zuletzt zur Unterbrechung eines tradierten Verständnisses von politischem Theater, denn sie positionieren sich und das Theater ohne Scheu in einer theatralen Gesellschaft: Die Mitwirkung von Idil Baydar in Richters Inszenierung lässt deutlich werden, wie das etablierte Kunsttheater bei der Auseinandersetzung mit rechtspopulistischen Politiken an seine ästhetischen und sozialen Grenzen kommt, während PLAYBLACK keinen Zweifel daran lässt, wie es um die Dominanzverhältnisse zwischen kapitalistischer Massenkultur und den performativen Künsten bestellt ist – aber auch keine Anstalten macht, daran zu verzweifeln.

### Populismus im Theater: Jilet Ayse AM KÖNIGSWEG

Die Premiere von Falk Richters Inszenierung AM KÖNIGSWEG<sup>3</sup>, die am 27.10.2017 im Deutschen Schauspielhaus Hamburg stattfand, war zugleich die Uraufführung von Elfriede Jelineks gleichnamigem Stück<sup>4</sup> – wobei sich darüber streiten lässt, ob ‚Uraufführung‘ in diesem Fall noch die angemessene Bezeichnung ist. Die üblichen Handreichungen eines zur Aufführung bestimmten Textes (verteilte Rollen, dialogische Figurenrede, eine zusammenhängende Handlung, eine Unterscheidung von einzelnen Szenen oder von Haupt- und Nebentext usw.) sind in Jelineks mäandernden, assemblageartigen Theatertexten meist nicht oder nur andeutungsweise vorhanden.<sup>5</sup> Zur formalen Annäherung an diese Stücke, die ein oft tagesaktuelles Thema, kanonische Theaterstücke, Versatzstücke aus philosophischen, literarischen und essayistischen Texten, populärkulturelle Diskurse, assoziativen Sprachfluss und poetologische Reflexionen miteinander verweben, sind verschiedene Begriffe im Umlauf: Einschlägig sind die bisweilen von der Autorin selbst verwendeten Termini *Sprach-* und *Textfläche*<sup>6</sup>, öfters ist auch von

---

3 AM KÖNIGSWEG (2017). Regie: Falk Richter. Text: Elfriede Jelinek. UA: 28.10.2017. Hamburg: Deutsches Schauspielhaus Hamburg.

4 Jelinek: Am Königsweg.

5 Die frühen Theatertexte von Jelinek orientieren sich mehr an der klassischen Dramenform, sind aber nicht minder auf die Subversion des bürgerlichen Theaterapparats angelegt. Vgl. Haß: Textformen.

6 Vgl. Jelinek: Textflächen. Vorbehalte gegen eine Charakterisierung von Jelineks Theatertexten als ‚flächig‘ äußert hingegen Haß: Textformen, S. 65f., die in der

*Diskurstheater*<sup>7</sup> die Rede, und vermutlich dürfte neben Heiner Müller kein\* Theaterautor\*in häufiger mit dem von Hans-Thies Lehmann geprägten Konzept des *Postdramatischen Theaters*<sup>8</sup> in Verbindung gebracht worden sein als Jelinek.

An Letzteres anknüpfend, lässt sich *Am Königsweg*, wie andere Theater-  
texte Jelineks der jüngeren Vergangenheit, als postdramatisches Zeitstück  
charakterisieren, das sich in unmittelbarer zeitlicher Nähe und in einer nicht  
(mehr) dramatischen Form an einem ganz bestimmten *Sujet* abarbeitet: an  
der Wahl Donald Trumps zum 45. Präsidenten der USA. Im Jelinek-typischen  
Collagestil kreist das Stück um das Textgespenst eines neu eingesetzten, blinden  
Königs, der mit seinen despotischen, prunksüchtigen und misogynen  
Zügen auch ohne namentliche Nennung unschwer als Trump zu erkennen  
ist; Hinweise auf die Steuererklärung, die Immobilien und die Haarfrisur des  
Königs tun ihr Übriges. Unter den zahlreichen intertextuellen und -medialen  
Bezügen, die von der Muppet Show über die Theorie des Finanzkapitalismus  
bis hin zu Martin Heideggers *Schwarzen Heften*<sup>9</sup>, sind die Referenzen  
auf *König Ödipus* besonders markant: In den einschlägigen Motiven  
eines blinden Sehers und des blinden, geblendeten Tyrannen erweist sich die  
sophokleische Herrschertragödie als „Ausgangstext“<sup>10</sup> bzw. „Formzitat“<sup>11</sup>  
von *Am Königsweg*.

Mit dem Prinzip der aktualisierenden Überschreibung einer antiken Vor-  
lage beruht Jelineks Trump-Auseinandersetzung auf einer ähnlichen Mach-  
art wie *Die Schutzbefohlenen*<sup>12</sup>, ein an Aischylos' *Schutzfliehenden* angelehnter  
Kommentar zu den anhaltenden Fluchtbewegungen nach Europa, der  
in den Jahren 2014 und 2015 zu den meistgespielten und -diskutierten  
Stücken im deutschsprachigen Theater zählte. Neben dem Bezug auf das

---

Metapher einen problematischen Gegensatz von *flächigen* vs. *plastischen* Texten  
am Werk sieht.

7 So etwa bei Pelka: *Spektakel der Gewalt*, S. 56. u. S. 151ff.; Lehmann: *Entscheidung für das Asyl*, S. 132.

8 Vgl. Annuß: *Theater des Nachlebens*, S. 34f.; Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 194-211.

9 Wie häufig bei Jelinek gibt es am Ende des Stücks eine kurze Auflistung von einigen Texten, auf die sie in *Am Königsweg* Bezug nimmt. Vgl. Jelinek: *Am Königsweg*, S. 147.

10 Felber: *Blind vor Hass*, S. 344.

11 Annuß: *Theater und Populismus*, S. 230.

12 Jelinek: *Die Schutzbefohlenen*.

Theater der griechischen Antike und dem Überthema des Erstarkens von rechtspopulistischen und nationalistischen Bewegungen ähneln sich die beiden Stücke schließlich in ihrer grundsätzlichen Reflexion auf stellvertretendes Sprechen und politische Sichtbarkeit, was sich im Fall der *Schutzbefohlenen* über die Mehrstimmigkeit eines (Geflüchteten-)Chores, im Fall von *Am Königsweg* über die (ver-)zweifelnde Ich-Stimme der Autorin vermittelt.

Für Evelyn Annuß fungiert *Am Königsweg* „gewissermaßen als Gegenstück zu den *Schutzbefohlenen*“<sup>13</sup>. Während die *Schutzbefohlenen* über das Bild des antiken Chores mit großer Dringlichkeit die Frage einer nicht-entmündigenden Darstellung des ‚Anderen‘ verhandelten, drehe sich *Am Königsweg* vornehmlich um die eigene Hilf- und Ratlosigkeit angesichts von Trumps erratischen, am Reality-TV geschulten Politikstil.<sup>14</sup> Annuß zufolge „behandelt das Stück letztlich, wie Jelineks dekonstruktive Schreibweise an einem Politclown scheitert, dessen Doktrin darin besteht, permanent die Doktrin zu wechseln, [...] um die Einschaltquoten zu halten“<sup>15</sup>. Die Schwierigkeiten einer intellektuellen Bewältigung des Trumpismus werden demnach bereits im ersten Satz des Stücks angedeutet, der „die Frage ‚Wer spricht?‘ [...], die letztlich alle Texte Jelineks bestimmt“<sup>16</sup>, mit einer konstitutiven Ungewissheit, *um wen* es geht, verbindet: „Von wem will ich da überhaupt sprechen, darüber muss ich mich mit mir verständigen. Erst mal würde sich ja Schweigen anbieten, das wäre mir lieber, es macht keine Arbeit. Blind sein: auch sehr praktisch.“<sup>17</sup>

Falk Richters Uraufführung von *Am Königsweg* lässt sich als Versuch deuten, dieses selbstreferentielle Anschreiben gegen die Sprachlosigkeit, die sich angesichts der narzisstischen Selbstreferentialität Trumps einstellt, durch Aufbietung aller ihm zur Verfügung stehenden Theaterrmittel noch einmal zu überbieten. Der geradezu „chimärische“<sup>18</sup> Text Jelineks, in dem

---

13 Vgl. Annuß: Theater und Populismus, S. 230.

14 Vgl. ebd., S. 229f.

15 Ebd., S. 230.

16 Ebd., S. 229.

17 Jelinek: *Am Königsweg*, S. 9.

18 Vgl. Felber: Blind vor Hass, S. 345: „Vor unserem Auge erscheinen Zwitterwesen, die zwischen Miss Piggy und antiker Seherin, zwischen Kermit und König Ödipus changieren. Die sogenannte Hochkultur durchdringt hier die Populärkultur und erzeugt dadurch ein Produkt des Chimärischen, das als ‚Quintessenz des Grotesken‘ im Sinne Michail Bachtins die Grenzen der Kulturordnung auslotet und eine Liquidation kategorialer Strukturen bewirkt.“

sich die antike Tragödie und die Muppet Show, neoliberales Kreditsystem und archaischer Opferkult überlagern, wird von Richter als ein schrilles, überbordendes Bühnenspektakel in Szene gesetzt, das wie ein Panorama einschlägiger postdramatischer Theaterzeichen<sup>19</sup> anmutet: opulentes Bühnenbild, schnelle Szenen- und Kostümwechsel, hastiges Sprechen, körperbetonte Spielweise, rasant geschnittene und oft raumgreifende Videoprojektionen, dröhnende Musik, verschiedene Gesangeinlagen und vieles mehr. In den Rezensionen war von einer „Orgie an Ausstattung, Masken und Video-Material“<sup>20</sup> die Rede, von einem „bühnentechnischen Overkill“<sup>21</sup>, von einer „wilden Theatersause“<sup>22</sup>, und in mehreren Fällen wurde die Inszenierung mit dem für seine grotesken Horrorshows berühmten *Théâtre du Grand Guignol* verglichen.<sup>23</sup>

Von den acht Performer\*innen, die Teil dieser Materialschlacht sind, übernehmen zwei den Part der in Jelineks Text angedeuteten (Haupt-)Figuren der blinden Seherin und des blinden Königs: Benny Claessens wälzt sich als twitternder, publikumsbeschimpfender König schreiend und schwitzend über die Bühne, während Ilse Ritter für die wenigen ruhigen Momente des Abends zuständig ist. Sie tritt als *Alter Ego* der Autorin auf, die sich resignierend fragt, was sie mit ihren (Schreib-)Künsten und angesichts ihres fortgeschrittenen Alters in dieser ihr immer wahnwitziger scheinenden Welt noch bewirken kann. Insbesondere der Auftritt von Ilse Ritter, die seit den 1970er Jahren zu den renommiertesten deutschen Bühnenschauspielerinnen zählt, wurde in den Kritiken einstimmig als berührend, kraftvoll und ungemein passende Besetzung für die Autorinnenrolle beschrieben.<sup>24</sup> Ähnlich positiv wurde über Claessens geschrieben, der für seine schauspielerische Leistung

---

19 Vgl. den ausführlichen Überblick über „postdramatische Theaterzeichen“ in Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 139-184, in dem Lehmann die wichtigsten Stilmerkmale des postdramatischen Theaters vorstellt. Dabei lässt Richters Inszenierung insbesondere an das Phänomen theatraler *Überfülle* (vgl. ebd., S. 154f.) denken.

20 Laages: Falk Richter inszeniert Am Königsweg.

21 Schreiber: *Kindertheater des Grauens*.

22 Dössel: *Weltkasperle*.

23 Der Vergleich findet sich bei Dössel: *Weltkasperle*; Schreiber: *Kindertheater des Grauens*; Hartmann: *Das Alte lebt*.

24 „[G]espielt von der großen alten Ilse Ritter, die den hohen Ton der Theaterdiva in den Abend bringt“ (Dössel: *Weltkasperle*); „Theaterlegende Ilse Ritter, deren Autorinnenfigur [...] angesichts der ansonsten vorherrschenden Lautstärke ein

in der Inszenierung mehrfach ausgezeichnet wurde: Die Theaterzeitschrift *Theater heute* wählte ihn zum „Schauspieler des Jahres 2018“<sup>25</sup>, und am Rande des Berliner Theatertreffens, zu dem die Inszenierung auch eingeladen war, wurde ihm durch Alleinjuror Fabian Hinrichs der alljährliche Alfred-Kerr-Darstellerpreis verliehen – mit einer für den restlichen Theaterbetrieb und insbesondere Falk Richter wenig schmeichelhaften Begründung: Claessens wäre ihm „inmitten all des entfremdeten, austauschbaren und nicht zuende sozialisierten, notgedrungen oder sogar freudig mitlaufenden Servicepersonals auf den Bühnen dieses Theatertreffens“<sup>26</sup> und trotz des inszenatorischen Rahmens einer als „bunte Travestieshow getarnten preußischen Kaserne“<sup>27</sup> als eigenständiger, denkender und gefühlvoller Schauspieler aufgefallen.

Ob Hinrichs bei seinen polemischen Worten vom ‚mitlaufenden Servicepersonal‘ an die übrigen Schauspieler\*innen aus Richters Inszenierung gedacht hat, bleibt sein Geheimnis; es würde aber durchaus zu ihren Rollen passen. Anne Müller, Julia Wieninger, Matti Krause und Tilman Strauß sowie der Tänzer und Performer Frank Willens repräsentieren in den unterschiedlichen Szenen diverse schemenhaft bleibende Figuren(-gruppen), die der hyperbolischen Bildsprache der Inszenierung entsprechend die unterschiedlichsten Assoziationen wecken. Intellektuelle, die mit blutiger Binde vor den Augen über den Aufstieg des neuen Königs räsonieren, Kleriker in einer bizarren Horrormesse und deklassierter *White Trash*, der vor dem Wohnwagen gegen das liberale Establishment wettet, blutüberströmte Barbiepuppen-Generäle, perückentragende Teilnehmer\*innen einer Polit-talkshow und Ku-Klux-Klan-Maskenträger, die zum bewaffneten Aufstand ausrufen.

Genau gegen diese Form der ‚Bebilderung‘<sup>28</sup> von politischen Zusammenhängen sprach sich Fabian Hinrichs in seinem als Laudatio an Benny

---

wenig verschenkt wirkt“ (Schreiber: Kindertheater des Grauens); „Die fabelhafte Ilse Ritter“ (Grund: Lied vom Trump).

25 Simons: Gratulation an Benny Claessens.

26 Hinrichs: Laudatio.

27 Ebd.

28 Im Interview mit der Theaterzeitschrift *Theater heute* hat Falk Richter selbst auf die Bedeutung der bildlichen Komponente für den Inszenierungsprozess hingewiesen: In der dramaturgischen Auseinandersetzung mit Jelineks Text sei es zunächst vor allem darum gegangen, das Material nach verschiedenen Personengruppen und Stimmungsbildern vorzusortieren, um dann „eine Art Farbkasten“

Claessens verkleideten Rundumschlag gegen den *Status quo* des Gegenwartstheaters vehement aus: „eine Theateraufführung, ein Schauspieler muss uns nämlich nicht [...] die Präsidentschaft Trumps mit Fröschen und Fernsehkommentatoren illustrieren. Denn das sind nur Angebote, sofort damit einverstanden zu sein.“<sup>29</sup> Hinrichs' nicht gerade verklusuliertem Seitenhieb gegen Richter liegt ein gängiger Einwand gegen politisch explizites Theater zugrunde: der Verdacht, dass die direkte Auseinandersetzung mit politischen Inhalten im Gegenwartstheater über kurz oder lang auf bloßes Preaching to the Converted hinauslaufe und es dem Publikum zu leicht mache. Er dagegen plädiert für ein autonomieästhetisches Ideal vom Theater „als Gegenwelt zur durchrationalisierten, durchfunktionalisierten Schein-Wirklichkeit“<sup>30</sup>.

Am ehesten genügen konnte Hinrichs' Ansprüchen jener Akteur, der – passend zu Jelineks Ödipus-Überschreibung – von ihm sozusagen als Einäugiger unter den Blinden beschrieben wurde: Benny Claessens, der den tyrannischen König in Richters Inszenierung als eine zu gleichen Teilen infantile, aggressive und queere Figur interpretiert. Was Hinrichs vor dem Hintergrund seines antirealistischen Theaterideals an der Spielweise von Claessens so gefallen haben dürfte, ist vermutlich das konsequente Aussparen mimetischer Bezüge auf das reale Vorbild. Nicht Trump selbst, sondern der *Typus* des narzisstischen Despoten wird von Claessens dargestellt: Im rosa Kostüm und mit überdimensionierter goldener Pappkrone erscheint er als unrasierte Horrorversion eines singenden Märchenprinzen, der scheinbar wahllos auf der Bühne herumirrt und immer wieder selbstreferentielle Kommentare über sein Tun und die Theatersituation einstreut.

Claessens' erster größerer Auftritt findet nach gut zwanzig Minuten der Aufführung statt. Davor tauschen sich die anderen Schauspieler\*innen (das fünfköpfige ‚Servicepersonal‘) als Seher- bzw. Intellektuellen-Figuren am Konferenztisch über den Schock des neuen König aus. Währenddessen ist Claessens bereits verschiedentlich zu sehen, wie er die anfangs weitgehend leere Bühne nach und nach stumm mit verschiedenen Artefakten befüllt: ein riesiges rotes Banner, ein Thronstuhl, ein Kissenlager, ein goldenes Holzpferd und -Löwe sowie einige Plüschtiere. Während Julia Wieninger gerade davon spricht, dass alle wegen des neuen Königs am Abgrund

---

zur Verfügung zu haben, auf den das Ensemble im weiteren Probenprozess habe zurückgreifen können. Vgl. Burckhardt/Wille: Stück des Jahres.

29 Hinrichs: Laudatio.

30 Ebd.

stunden, betritt Claessens von hinten die Bühne, ruft laut „Kuckuck“ und bittet darum, dass nun die Säulen heruntergefahren werden (was umgehend geschieht). Claessens, der eine kniehohe aufblasbare Weltkugel bei sich hat, trippelt nach vorne und bemerkt in Richtung der mit blutigen Binden um die Augen ausgestatteten Schauspieler\*innen: „Ah was, alle blind? Ist das hier ein sozialpädagogisches Projekt? Wow, ist das toll!“ Er fordert sie auf, die Bühne zu verlassen und beginnt die Ballade „I started a joke“ von den „Bee Gees“ zu singen. Während seines Gesangs schreitet Claessens, der von seinem Timbre und seinem Auftreten her einigermaßen aggressiv daherkommt, die Bühne auf und ab, streichelt die Requisiten und gibt weitere sarkastische Kommentare von sich. Auf die Liedzeile „I started to cry which started the whole world laughing“ folgt ein freudloses „Hahaha“; während der Zeile „I fell out of bed“ wälzt Claessens sich auf dem Kissenlager herum und ruft, er habe es bebildert, weil das ja so schwierig sei mit dem englischen Text. Im Anschluss an die vorletzte Strophe sorgt er dafür, dass die Musik plötzlich verstummt, gibt erneut ein kurzes „Hahaha“ von sich, mustert das Publikum und ruft mit gehetzter, abgehackter Stimme: „Ich bin die Wahrheit. Und das Leben. Wer mir folgt, ist okay. Wer nicht, nicht okay. Der ist gefeuert!“

Wie hier bereits deutlich wird, besteht Claessens Rolle in AM KÖNIGSWEG eher nicht in der theatralen Vergegenwärtigung von etwas Abwesenden (wie zum Beispiel Trump, auf den er hier anspielt<sup>31</sup>). Das Auffällige an seiner Figur ist, wie sie sich im Hier und Jetzt der Aufführungssituation verhält, wie sie dem Publikum gegenüber auftritt und für eine ironische Irritation des theatralen Als-Ob sorgt. So wird etwa gleich zu Beginn das einschlägige Theaterzeichen der blutigen Seherbinde vom ihm genüsslich fehlinterpretiert – als Hinweis auf das reale Sehvermögen seiner Mitspieler\*innen und als Indiz für eine eher kunstferne Ausrichtung der Arbeit. Passend zum Text des Liedes, das er singt, setzt Claessens zudem mehrfach polemische Nadelstiche gegen das Publikum, die eine potentiell komische Wirkung seines Auftritts problematisieren: Sein freudloses ‚Hahaha‘ gibt ein voreiliges Lachen der Lächerlichkeit preis, sein Slapstick-artiges Herumwälzen will er als Bebilderungsversuch für das sprachlich limitierte Publikum verstanden wissen. Bemerkenswert daran ist die rasante Geschwindigkeit, mit der hier

---

31 In der Realityshow *The Apprentice*, auf die Trumps Bekanntheit maßgeblich zurückgeht, wurden ausscheidende Kandidat\*innen von Trump stets mit dem Spruch „You’re fired“ entlassen.



gleich mehrere Sinnebenen zum Einsturz gebracht werden. Das komische Potential der von Claessens verkörperten Bühnenperson erwächst dabei aus der Überlappung von zahlreichen scheinbar unzusammenhängenden Kontexten: Die nur angedeutete Karikatur eines größtenwahnsinnigen Königs, in dem Märchenprinz und US-Präsident ineinander verschwimmen, verschränkt sich mit der ostentativen Spiellust eines Performers, der zugleich als kritischer Kommentator der Aufführungssituation auftritt und sarkastisch auf möglichen Spaß im Publikum reagiert usw. usf.

Für diese Art von sich selbst überschlagender Komik, die im Gegenwartstheater häufiger anzutreffen ist (und als Markenzeichen von Claessens gilt<sup>32</sup>), verwendet Hans-Thies-Lehmann in seiner Studie *Postdramatisches Theater* den Begriff des „Cool Fun“<sup>33</sup>. Die Bezeichnung verweist auf eine Spielart des Unernstes, die moralischen Vereindeutigungen, wie sie in Kabarett und Satire üblich sind, extremen Anspielungsreichtum und zweckbefreite Zitierfreudigkeit entgegensetzt: „Der Zuschauer verfolgt einen Parcours aus Allusionen, Zitaten und Gegenzitaten, Insider-Späßen, Kino- und Popmusik-Motiven, ein Patchwork aus schnellen, oft winzigen Episoden: ironisch distanziert, sarkastisch, ‚zynisch‘, illusionslos und ‚cool‘“<sup>34</sup>. Lehmanns’ Bild von der komischen Erfahrung als einer Art Hindernislauf ist für die vorliegende Szene auch deshalb stimmig, weil es so gut zu Claessens’ Bewegungen im vollgestellten Bühnenraum passt: Seine mal stürmischen, mal zärtlichen Interaktionen mit den verschiedenen Objekten im Raum, die irgendwo zwischen kindlichem Herumtollen und der Parodie einer Popmusik-Choreographie anzusiedeln sind, lassen sich auch im nicht-übertragenen Sinn als Parcours ansehen.

Anders als Hinrichs in seiner Laudatio nahelegt, ist Claessens’ ironisch-groteske *tour de force* jedoch weder eine absolute Seltenheit im Gegenwartstheater<sup>35</sup>, noch unterscheidet sie sich eklatant von der restlichen Inszenierung. Wenn auch nicht in so verdichteter Form wie in diesem

---

32 Vgl. die Analyse von Benny Claessens’ Soloperformance *Hello Useless – For W and Friends* in Voss: *Wider das System*.

33 Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 213-220.

34 Ebd., S. 215.

35 Ein anderes Beispiel für eine Ästhetik des „Cool Fun“, das bereits Lehmann erwähnt und auch aus heutiger Sicht noch absolut einschlägig erscheint, ist etwa das Theater von René Pollesch – mit dem wiederum Fabian Hinrichs in einer ganzen Reihe von Solo-Formaten zusammengearbeitet hat. Somit könnte man seine Begeisterung für Claessens auch auf eine Projektion zurückführen: Dass

Auftritt gibt es in der Aufführung zahlreiche Beispiele für die parodistische Vieldeutigkeit eines postdramatischen „Cool Fun“. So hat etwa Matti Krause eine längere Szene, in der er dem Publikum als Karikatur eines ostdeutschen Wutbürgers und AfD-Anhängers gegenübertritt. Das opulente Bühnenbild mit den Säulen und überlebensgroßen Spielzeugtieren, die Claessens nach und nach heranschafft, erweist sich für diejenigen, die die Vorlage kennen, als ironische Pastiche auf ein unfreiwillig komisches Familienporträt von Donald und Melania Trump mit ihrem Sohn Barron.<sup>36</sup> Und auch die Stück-Vorlage ist von einem mal fein ausziselierten, mal kalauernenden Sprachwitz durchzogen, der typisch für die Theater Texte von Elfriede Jelinek ist.<sup>37</sup>

Charakteristisch für die postdramatische Komik in AM KÖNIGSWEG ist die gezielte Vermeidung von moralisch-normativen Zuspitzungen und *comic relief* – der Verzicht auf die Möglichkeit, sich von einem höheren (Beobachter-)Standpunkt an einer Auflösung der performativen Ambivalenzen zu erfreuen. So weist bereits Hans-Thies Lehmann darauf hin, dass exzessive Ironie und parodistische Imitation im postdramatischen Theater oft mit einer melancholischen Grundstimmung einhergehe:

Theater öffnet [...] die allgegenwärtigen Medien mit ihrer Suggestion von Unmittelbarkeit nach, sucht aber zugleich eine andere Form von Sub-Öffentlichkeit, hinter deren vordergründiger Ausgelassenheit Melancholie, Einsamkeit und Verzweiflung wahrnehmbar werden.<sup>38</sup>

Zu einer ähnlichen Einschätzung gelangt Ingrid Hentschel, die diesen freudlosen Unterton auf den *horror vacui* einer nicht mehr dramatischen, auf sich selbst zurückgeworfenen Theatersituation zurückführt: „Das Komische wird im Gegenwartstheater zum grotesken und melancholischen Spiel mit der *Bodenlosigkeit* des Spiels selbst“<sup>39</sup>. Als paradigmatisches Beispiel für diese abgründige Selbstreferentialität gilt das Theater Elfriede Jelineks, in dem das

---

sich Hinrichs bei der Preisverleihung für Claessens entschieden hat, mag nicht zuletzt daran liegen, dass er sich selbst in dessen Spielweise wiedererkennt.

36 Zum Originalbild vgl. Seeßlen: Eine unheilige Familie.

37 Zum Zusammenspiel der verschiedenen Modi des Komischen in Jelineks Theater Texten vgl. Hoff: Satirisch, komisch, grotesk.

38 Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 214.

39 Hentschel: Spielen mit der Performanz, S. 215.

Komische immer kurz davorsteht, in Ernst, Schrecken und Hoffnungslosigkeit, spricht: ins Tragische umzuschlagen.<sup>40</sup>

In *Am Königsweg* lässt bereits die Vorlage *König Ödipus* eine gewisse Affinität zum Tragischen erkennen. Das sophokleische Drama vom unschuldigschuldigen Vatermörder, auf das sich Jelinek bezieht, gilt in aristotelischer Traditionslinie oft „als ideale Tragödie schlechthin“<sup>41</sup>. Diese Anleihen von der tragischen Grundstruktur des *König Ödipus* im Hinblick auf die Causa Trump schlagen sich für Silke Felber insbesondere im Leitmotiv der Blindheit nieder, „die in *Am Königsweg* alle Sprechinstanzen eint“<sup>42</sup>. Eine weitere Parallele ist mit Evelyn Annuß in der bereits bei Sophokles virulenten Denkfigur des Abtretens auszumachen: Neben der Andeutung der „Wunschphantasie, Trump möge abdanken“<sup>43</sup>, mache Jelinek „die Frage nach dem Abtreten auf die Autorinnenfigur beziehbar. Jelineks Stimmengewirr [...] gerät hier geradezu zur Inszenierung der eigenen, ‚tragischen‘ Schreibposition im Zeitalter von Fake News und parallelgesellschaftlichem Mediengebrauch.“<sup>44</sup>

An dieser Setzung (Trumps Wahlsieg als tragische Erfahrung, als eine Form von tragischer Ironie<sup>45</sup>) hält Richters Inszenierung weitgehend fest – auch und gerade an den Stellen, in denen sie sich – wie in Claessens’ erstem Auftritt – aus dem reichhaltigen Arsenal postdramatischer Komik bedient. Der hysterische, überdrehte und das Publikum beschimpfende König, den Claessens spielt, ist der exemplarische Fall einer Witzfigur, bei

---

40 Vgl. hierzu den Sammelband Janke/Schenkermayer: Komik und Subversion, darin insbesondere den Beitrag von Karen Jürs-Munby: Ernst der Komik.

41 Felber: Blind vor Hass, S. 345. Zum *König Ödipus* als maßgeblichem Bezugspunkt der europäischen Dramen- und Tragödientheorie vgl. prägnant Szondi: Theorie des modernen Dramas, S. 22ff. In dieser Tradition steht in der jüngeren Vergangenheit beispielsweise auch die Tragödientheorie von Christoph Menke (Menke: Gegenwart der Tragödie): Die erste Hälfte von Menkes Studie ist eine ausgedehnte philosophische Lektüre des sophokleischen *Ödipus*.

42 Felber: Blind vor Hass, S. 352.

43 Annuß: Theater und Populismus, S. 230.

44 Ebd., S. 231.

45 Zur engen Verwandtschaft von Tragik und Ironie vgl. Menke: Gegenwart der Tragödie, S. 63-67: zum Umgang mit dieser Beziehung im postdramatischen Theater vgl. Menke: Doppelter Fortschritt. Aus komiktheoretischer Perspektive hat Menkes Position freilich den Makel, dass er in seine Überlegungen die Komödie und das Komische nur in Gestalt der romantischen Komiktheorie einbezieht (vgl. Menke: Gegenwart der Tragödie, S. 134-142).

der einem das sprichwörtliche Lachen im Halse stecken bleibt. Eine zentrale Rolle dabei spielen selbstreferentielle Einschübe wie das oben beschriebene „Hahaha“, die das komische Potential von Claessens' Figur ausbremsen und auf die sich amüsierenden Zuschauer\*innen umlenken. Im Verlauf der Szene wiederholt sich dieses Muster mehrmals.<sup>46</sup> Claessens ruft dem Publikum etwa zu, er sei legitimiert worden und habe einen echten Königsausweis, keinen gefälschten, wie so viele andere. Daraufhin stapft er nach hinten – und holt nicht etwa ein Dokument hervor, sondern eine neongrüne Ku-Klux-Klan-Maske, die er sich anstelle seiner goldenen Pappkrone über den Kopf zieht. Als er die Maske wieder ablegt, hält er plötzlich inne und ruft, scheinbar irritiert durch ein Klatschen im Zuschauerraum: „Nein, noch nicht fertig, ja? Geht noch vier Stunden!“ Ein ähnliches Schema greift kurz darauf: Claessens zergeht sich gerade in einem Redeschwall über die Frage, ob er sich bei der Angabe seines Vermögens an die Wahrheit gehalten habe, als er das Publikum kurzerhand auffordert, ihm zu helfen: „Soll ich sie etwa suchen, die Wahrheit? Ja, das kann ich – aber so wie im Kindertheater. Ja, und wir suchen alle mit! Okay? Wahrheit, Wahrheit, wo bist du? Ist sie vielleicht unter dem Kissen hier? Nein, da ist sie auch nicht, die Wahrheit!“

Nach dieser absurden Überblendung von Kasperletheater<sup>47</sup> und Trump'scher *post-truth-politics* kommt es zu einem abrupten Stimmungswandel, wobei sich am Prinzip der sich unterbrechenden Komik nichts ändert. Claessens, der gerade noch hektisch die Bühne nach der Wahrheit abgesucht hat, lässt sich ermattet und lustlos auf sein Kissenlager fallen und ruft seufzend aus, er werde nur eine Anmerkung im Buch der Geschichte bleiben – „aber eine fette!“ Nach einer Pause, die den Zuschauer\*innen ausreichend Zeit lässt, um die Verwendung des Wortes „fett“ durch den übergewichtigen Schauspieler auf sich wirken zu lassen, gibt Claessens erneut ein freudloses Lachen

---

46 Von den selbstreferentiellen Rahmenbrüchen abgesehen, beziehen sich die folgenden Äußerungen von Claessens durchgehend auf Jelinek: Am Königsweg, S. 41f.

47 Hierbei handelt es sich um eine Art Meta-Anspielung auf die zahlreichen Bezüge zum Kinder- und Puppentheater, die sich in der Inszenierung finden: Zum Beispiel hört Claessens später in der gleichen Szene gebannt zu, wie sich eine Kasperle- und eine Teufelshandpuppe auf dem Balkon über den neuen König unterhalten, und immer wieder sind verschiedene Figuren aus der „Muppet Show“ im Bühnenhintergrund zu sehen. (Der Verweis auf die „Muppet Show“ findet sich gleich am Beginn von Jelineks Text, vgl. Jelinek: Am Königsweg, S. 9).

von sich: „Hahaha. Lustig, oder? Konsensbestätigender Humor. Eine fettgedruckte meinte ich!“

Wie Claessens hier mit dem dickenfeindlichen Witz liebäugelt, um sich im nächsten Schritt über seine affirmative Tendenz zu beschweren, kann man als wirkungsästhetisches Zitat verstehen: eine Komik in Anführungszeichen, die im Vollzug auf Abstand zu sich bleibt. Ein noch deutlicheres Beispiel für eine zitathafte Verwendung des Komischen ist der aufblasbare Globus, mit dem Claessens anfangs in den Raum kommt und mit dem er später herumjongliert (Abb. 3) – eine klare Anspielung auf die berühmte Szene aus Charlie Chaplins *THE GREAT DICTATOR*, in der Chaplin als Hitler-Verschnitt zu den Klängen von Richard Wagners *Lohengrin* mit der Erdkugel tanzt. Diese ikonische Persiflage auf den Größenwahn und die Menschenverachtung der Nazis wird in *AM KÖNIGSWEG* in stark veränderter, verfremdeter Form aufgegriffen. Im Vergleich mit Chaplin, der den Erdball im Film mit tänzerischer Leichtigkeit in der Luft herumschweben lässt, verhält sich Claessens betont grobschlächtig und vulgär. Unter schrillum Lachen lässt er den Globus mehrmals auf den Boden prallen, setzt sich auf ihn, lässt dabei etwa die Hälfte der Luft heraus, spuckt auf ihn und sucht nach den „Deutshis“, die er irgendwo im südlichen Afrika zu vermuten scheint. Diese groteske Überschreibung von Chaplins Choreographie funktioniert ganz ähnlich wie die Figurenzeichnung von Claessens: So wie dieser nicht einfach Trump karikiert, sondern als die (freilich durchaus auf Trump beziehbare) Karikatur eines narzisstischen Kinskönigs auftritt, nimmt die Anspielung auf Chaplin ebenfalls einen sinnlich-reflexiven Umweg: Neben der Kritik an Trump als rechtem Demagogen geht es hier auch um die performative Selbstreferenz – um einen Verweis auf die Performanz und das audiovisuelle Repertoire solcher Kritik, der die Frage ihres Ge- und Misslingens aufschiebt und sich einstweilen an sich selbst erfreut.<sup>48</sup>

---

48 Zu dieser – mit Brecht gesprochen – kulinarischen Funktion von Ironie und Zitation im Gegenwartstheater vgl. Czirik: *Falsche Freunde*, S. 19f.: „Die Montagetechnik als prominentes Gestaltungsprinzip der historischen Avantgarde hatte noch die Zerstörung von Sinnhaftigkeit zum primären Ziel und realisierte eine Annäherung an die Grenzen der hermeneutischen Verstehbarkeit. Im Gegenwartstheater scheint hingegen jede Aggregation von Zitaten darauf zu zielen, kurze Momente der Wiedererkennung, ja einer auf die Zuschauer\_innen delegierten Anagnorisis hervorzurufen [...]. Indem sie [die Zuschauer\*innen, H.R.] nämlich die Wiederholung einer Bedeutungseinheit, die fest in ihrem kulturellen Wissensfundus verankert ist, als solche identifizieren, wird im Akt

„Na, gar nicht so schlecht für ein' Kanaken, wa?“ –  
Ein satirischer Fremdkörper in AM KÖNIGSWEG

Es gibt in AM KÖNIGSWEG jedoch eine Ausnahme von dieser flirrenden Selbstreferentialität. Neben den beiden Protagonist\*innen Ritter und Claessens und dem umtriebigen ‚Servicepersonal‘ spielt eine weitere Akteurin mit, die sich deutlich von der restlichen Ästhetik des Abends abhebt. In drei Szenen (und einigen Kurzauftritten als Statistin) ist die Comedienne Idil Baydar zu sehen, die in dem von ihr kreierten Bühnencharakter „Jilet Ayse“ in diese Aneinanderreihung von ostentativ überladenen Stimmungsbildern hineinplatzt. Die schrille und polternde Jilet Ayse ist Baydars Paraderolle, eine zunächst auf YouTube und seither in zwei Soloprogrammen erprobte Kunstfigur, deren Selbstbezeichnung als „Deutschlands schlimmster Integrationsalptraum“ bereits deutlich macht, dass wir uns im Genre der Ethno-Comedy befinden. Jilet Ayse ist von Baydar als pubertierende Jugendliche mit türkischem Migrationshintergrund angelegt, die mit ihren Trainingsanzügen, ihren blondierten und hochtoupierten Haaren, ihrem grellen Make-Up und ihrer unflätigen, abgehackten Sprechweise so ziemlich alle Vorurteile gegenüber einer übergewichtigen Unterschichtsperson auf sich vereint.

Wie bereits ausgeführt, ist diese Form der karnevalesken Übererfüllung von ethnocodierten sowie in diesem Fall geschlechts- und schichtspezifischen Klischees ein gängiges Verfahren im ‚Theater‘ der Migration.<sup>49</sup> Die Besonderheit von Baydars Komik liegt nun darin, dass sie die demonstrativ zur Schau gestellte Lächerlichkeit ihrer mehrfach deklassierten Figur ebenso genüsslich auf den Kopf stellt und als Basis für einen verschmitzt-sarkastischen Umgang mit ihrem Publikum nutzt. Den von ihr als „Kartoffeln“ angeredeten (Mehrheits-)Deutschen pflegt Jilet triumphierend vorzuhalten, wegen ihrer geringen Fortpflanzung bereits kurz vor dem Aussterben zu stehen. Ihren genretypisch überzeichneten Ghettoslang rechtfertigt sie als Notwehr auf andauerndes *Othering* („Wallah, wenn ihr uns beim Deutschsein nicht mitmachen lasst, dann ficken wir eure Grammatik!“) oder sie kritisiert die Konformität der im Publikum befindlichen „Abitürken“, die

---

der Rezeption ein Überschuss produziert, der nicht auf den Inhalt oder den ursprünglichen Kontext zurückgeführt werden kann.“

49 Vgl. den Abschnitt „Wieviel Karneval steckt im Theater der Migration“ in Kapitel 4.

alles tun würden, um von der deutschen Mehrheitsgesellschaft akzeptiert zu werden.<sup>50</sup>

In einem Porträt über Idil Baydar, das anlässlich des Gastauftritts in Richters Inszenierung in der Theaterzeitschrift *Theater heute* erschien, hat Christine Wahl diese satirischen Umkehrungen des Integrationsdiskurses als „Jilet Ayses Dialektik“<sup>51</sup> bezeichnet. Durch ihre heillos klischeeüberfrachtete Rolle schaffe es Baydar, „genau in dem Moment, in dem sich das Publikum so richtig gemütlich eingerichtet hat in seinem Amusement, unter der Naitätsmaske den Schenkelklopfern die eigenen Stereotypen und blinden Flecken um die Ohren [zu] hauen.“<sup>52</sup> Ähnlich beschreibt es die Soziolinguistin Helga Kotthoff, die in einem Überblick über unterschiedliche Figurentypen der deutschen Ethno-Comedy Baydar als weibliche Vertreterin einer Komik anführt, die auf „Hyper-Verstehen“<sup>53</sup> spekuliere. Im Unterschied zu populären Ethno-Comedians wie Kaya Yanar und Bülent Ceylan oder zu der von Ilka Bessin erfundenen Kunstfigur „Cindy aus Marzahn“ kommt es im Fall von Jilet Ayse nicht nur darauf an, *ob* das Publikum die vorgeführten Stereotype (wieder-)erkennt, sondern auch, *wie* es sie rezipiert. Kotthoff zufolge eröffnet sich dabei eine politische Trennlinie zwischen denen, die Baydars Kunstfigur als spielerische Übertreibung der gesellschaftlichen ‚Realität‘ aufnehmen, und jenen, die sie als satirische Entlarvung ideologischer Konstrukte verstehen: „Wer die Darstellung ‚glaubt‘, zeigt sein rassistisches Gesicht, wer ihre performative Qualität entdeckt und goutiert, gehört zur postmigrantischen Solidarergemeinschaft.“<sup>54</sup>

Der Einfall, Jilet Ayse in AM KÖNIGSWEG auftreten zu lassen, basiert Falk Richter zufolge auf der Überlegung, dass sich Jelinek mit ihrem Trump-Stück letztlich an denselben politischen Themen abarbeite wie Baydar mit ihrer

---

50 Zur Kunstfigur der Jilet Ayse vgl. auch Jablonski: Komik des Stereotyps.

51 Wahl: Die Entwicklungshelferin.

52 Ebd.

53 Kotthoff: Ethno-Comedy, S. 89.

54 Ebd., S. 94. Im Lichte der Unterscheidung von Komik und Lächerlichkeit ist anzumerken, dass es bei diesen beiden (von Kotthoff an Youtube-Kommentaren aufgezeigten) Lesarten freilich nicht um eine Entweder-Oder-Frage geht, sondern um ein asymmetrisches Verhältnis: Während die Gläubigen nichts als virulente Stereotype sehen, sehen die Angehörigen der postmigrantischen Solidarergemeinschaft auch das, was den Mitgliedern einer von Rassismus durchwirkten Gesellschaft nun mal im Kopf herumspukt – und noch etwas anderes: die Möglichkeit und die Notwendigkeit, sich von diesen Stereotypen zu distanzieren.

Comedy – nur eben auf völlig unterschiedliche Weise. Es sei ihm reizvoll erschienen, die schwer zugängliche Vorlage „über die Kunstfigur Jilet Ayse [...] mit einer ganz direkten Ansprache zu konfrontieren“<sup>55</sup>. Diese Kontrastlogik ist der dramaturgischen Einbindung von Baydar deutlich anzumerken. Während Niels Bormann und Orit Nahmias in *COMMON GROUND* als komische Strukturfiguren eine integrative Funktion haben, wird Baydar in *AM KÖNIGSWEG* als satirischer Fremdkörper in Szene gesetzt, der mit dem restlichen Bühnengeschehen nicht viel zu tun hat. Ihre drei Auftritte, in denen die Comedienne Bausteine aus ihrem Programm „Ghettolektuell“ mit halbimprovisierten Publikumsgesprächen kombiniert, sind weitgehend Soloeinlagen, die sich auch räumlich vom sonstigen Bühnengeschehen abheben: Ihr erster Auftritt spielt die meiste Zeit vorne an der Rampe, der zweite findet bei abgedunkelter Bühnenfront auf einem seitlichen Balkon (der sogenannten ‚Gründgens-Loge‘) statt. Zudem fällt auf, dass in einer Inszenierung, in der sich Requisiten, Puppen und Schauspieler\*innen die meiste Zeit kreuz und quer über die Bühne bewegen, während Baydars Monologen außer Aufräumarbeiten nicht viel anderes geschieht.

Am Beginn der ersten Szene, in der Baydar zu sehen ist, wird der dramaturgische Sonderstatus ihrer Kunstfigur selbstironisch mit der sozialen Außenseiterposition von Jilet Ayse verknüpft. Nachdem Baydar für einige Zeit stumm das Treiben auf der Bühne verfolgt hat, beginnt sie, eine längere Passage aus Jelineks Text zu rezitieren, die eine unbewegliche, erstarrte Wippe als Bild gesellschaftlicher Ungleichheit evokiert:

Unser Leben wird in ein Vakuum gesaugt, das entsteht, wenn für uns nichts mehr übrig und alles auf der anderen Seite ist, wo feiste Ärsche die Wippe beschweren, und während wir uns selbst noch beschweren, weil wir gar nichts mehr haben, über dass wir uns noch beschweren könnten, werden wir auch schon in die Luft geschleudert und abgesaugt wie ungeliebte Embryonen, deren Stammzellen keiner mehr braucht, deren Stamm aber dennoch nicht aussterben wird, im Gegenteil. Wir werden immer mehr. Je ärmer, desto mehr. Und andere sollen folgen. Eigentlich müssten wir Menschen ja immer weniger werden, wir werden aber immer mehr und haben immer weniger. Um ihr kleines Kapital erleichtert, gehen auf Ihrer Seite viel mehr Menschen auf die Wippe drauf. Und dort sind sie dann auch, auf dieser Wippe. Dort bleiben sie und richten sich ein. Dort werden sie lange bleiben. Dort beginnen sie sich einzurichten, obwohl sie gar kein Haus mehr haben. Sie dachten ja auch, sie

---

55 Wahl: Die Entwicklungshelferin, S. 25.



hätten die Wahl. Sie haben schön gewählt, aber die Wahl haben sie ja trotzdem nicht. Das alles findet nicht in der Ewigkeit statt. Das findet hier statt. Hier oder woanders, wo ich noch nie war.<sup>56</sup>

Während der Worte „Das alles findet nicht...“ erhebt sich Baydar von ihrem Platz, schreitet langsam nach vorne an die Rampe und öffnet dort den Reißverschluss ihres goldglitzernden Blousons. Darunter kommt ein schwarzes T-Shirt zum Vorschein, auf dem in großen goldenen Lettern der Aufdruck „CUTE BUT PSYCHO“ steht (Abb. 4). Nach einer Kunstpause, in der Baydar prüfende Blicke in den Zuschauerraum wirft, entspannen sich ihre Gesichtszüge merklich, und sie fragt mit sichtlichem Stolz: „Na, gar nicht so schlecht für ein’ Kanaken, wa? Sei ma ehrlich, oder?“

Dem Ton, der mit diesem satirischen Rahmenbruch gesetzt ist, bleibt Baydar auch im weiteren Verlauf der Szene treu, in der sie auf Jilet-typische Weise eine grotesk übersteigerte Selbstkanakisierung mit beißender Kritik an Versatzstücken des deutschen Integrationsdiskurses verknüpft. Im Anschluss an die unvermeidliche Vorstellung als „Deutschlands schlimmster Integrationsalptraum Nummer Eins“ spricht sie davon, dass es hierfür auch einen Fachausdruck gebe, der dem „antilektuellen“ Publikum heute Abend besser gefallen dürfte: „Integrationsunwilliger Problemausländer mit polymultiplen Vermittlungsschwierigkeiten und potentieller Gewaltbereitschaft“. Nach dem nachdenklichen, mit einem idiomatischen „Isch schwöre“ bekräftigten Zusatz, dass sie auf ARD und ZDF noch nie etwas von einem „integrationswilligen, unproblematischen Ausländer mit polymultiplen Vermittlungserfolgen und potentieller Friedensbereitschaft“ gehört habe, kommt Baydar auf ihr eigentliches Anliegen zu sprechen: Ihr sei aufgefallen, dass Deutschland überall auf der Welt Entwicklungshilfe leiste („Ihr seid sogar in Mali! Ich wusste gar nicht, was Mali ist!“), doch umgekehrt sehe es ziemlich mau aus: „Wer macht eigentlich Entwicklungshilfe für Euch? Niemand! Deshalb bin ich hier. Wir machen das zusammen. Wir schaffen das.“

Im Anschluss an diese Anspielung auf Angela Merkels geflügelte Worte aus dem ‚langen Sommer der Migration‘ im Jahr 2015 erzählt Baydar, sie hätte herausgefunden, was mit den Deutschen (wörtlich: „Euch Deutschen“) nicht stimme. Im Internet sei sie auf die nützliche Seite „siggi.com“ gestoßen – „Sigmund Freud und so“ – und habe dort etwas über Freuds Konzept der Projektion gelesen: „Guck mal, du gehst raus in die Welt, du siehst

---

56 Vgl. mit minimalen Unterschieden Jelinek: Am Königsweg, S. 47f.

Menschen und den magst du und den gar nicht. Aber eigentlich, was du siehst, ist immer nur du selbst! Immer nur dich!“ Auf Basis dieser unorthodoxen Erklärung konstatiert Baydar, sie habe nun zum ersten Mal verstanden, woher die ganzen Vorbehalte der Deutschen gegenüber den Türken kommen würden; der Vorwurf des Landraubs, der schleichenden Umvolkung, der Sprachzerstörung („Isch gebe mir Mühe, isch hoffe, du merkst!“), der Frauenfeindlichkeit, der Islamisierung, all das sei eine Projektion infolge von *Namibia*:

Namibia! Kannst du Dich erinnern? Namibia, es war so: Die ham’ Euch jetzt nicht angerufen und gesagt, kommt mal bitte her. Ihr seid da eingeritten, Ihr habt die Frauen geschändet, Ihr habt kein Herero gelernt, habt Ihr nicht. Und dann, was habt Ihr noch gemacht, dann habt Ihr sie christianisiert. Ich bin ziemlich sicher, Ihr wart auch laut und kriminell dabei.

Mit dieser Pointe nimmt Baydars erster Auftritt zwar keine erwartbare, aber eine unter ästhetischen Gesichtspunkten durchaus konventionelle Wendung: Ihr Vorschlag, rassistische Vorurteile als Projektion des deutschen Kolonialismus zu lesen, ist eine Form der ironisch-didaktischen Perspektivumkehr, die im Genre des politischen Kabarettis sehr häufig anzutreffen ist – wenn auch nicht unbedingt zu diesem Thema. Ein besonderer Reiz liegt freilich darin, dass Baydar diesen Gedanken in einer Rolle präsentiert, von der dieser aufklärerische Gestus eher nicht zu erwarten ist. Vielmehr steht die Stoßrichtung von Baydars Aussagen in einem gewöhnungsbedürftigen Kontrast zu ihrem Auftreten und Aussehen: Eine klischeeüberfrachtete Figur wie Jilet Ayse taucht ansonsten vornehmlich in Comedyformaten auf, die sich betont undidaktisch, politisch ‚inkorrekt‘ und wenig rassismussensibel geben. In Baydars Fall hingegen verbinden sich ausgeprägter Ethnolekt und schriller Habitus mit einem überraschend tiefen Wissen über psychoanalytische und historische Zusammenhänge, die der weißen deutschen Dominanzkultur nicht gerade zum Vorteil gereichen.

In gewisser Weise potenziert sich diese mediale Überblendung von affirmativer Stereotypenkomik und kritischer Politsatire durch Baydars Mitwirkung in *AM KÖNIGSWEG*. Mit ihrem Auftritt verwischt sie nicht nur die Unterschiede von unterhaltender Comedy und didaktischem Kabarett, sondern auch die Grenze von autonomem Kunsttheater und spätmoderner Lachkultur – worauf Baydar in besagter Szene mit der spöttischen Adressierung des ‚antilektuellen‘ Publikums genüsslich anspielt. Diese Reflexion auf

gesellschaftliche Hierarchien und Tiefenstrukturen, die den Typus Jilet Ayse determinieren, setzt sich in Baydars weiteren Szenen unvermindert fort. Ihr zweiter Auftritt, der bei geschlossener Bühnenfront auf dem rechten seitlichen Balkon stattfindet, handelt von strukturellem Rassismus. Ja, sie wisse schon, Rassismus, das sei ein unangenehmes Thema, und wer laktoseintolerant sei, Chia-Samen kaufe und die Grünen wähle, denke ja erstmal, man habe nichts mit Rassismus zu schaffen. Andererseits: „Eine Kultur, die mit ihren Kindern ‚Zehn kleine N[\*\*\*\*]lein‘ singt, ist rassistisch“. Sie habe wieder ein wenig recherchiert, wo dies herkomme, und sei auf einen gewissen „Immanuel Kant und seinen Homeboy Hegel“ gestoßen, die die Menschheit in höher- und minderwertige Rassen eingeteilt hätten. Insbesondere eine Bemerkung Kants, dass zwar jeder Mensch ein Mensch, aber nicht jeder Mensch eine Person mit Individualrechten<sup>57</sup> sei, hat es ihr angetan. Hier zeige sich, was mit diesen ‚Privilegien‘ gemeint sei, von denen jetzt soviel die Rede sei. Baydar erklärt es am Beispiel des objektivierenden Blicks auf Personen mit türkischem Migrationshintergrund: „Wenn du in einen Raum kommst, kommst einfach nur du, Hannelore oder so; wenn ich in einen Raum komme, dann kommt Jilet Ayse und mit mir die ganze Türkei.“

Im Vergleich mit diesem Crashkurs in einige Themen des *Critical Whiteness*-Diskurses (Alltagsrassismus, das kolonialrassistische Erbe der Aufklärung und eine kritische Phänomenologie des weißen Blicks) und ihrem Entwicklungshilfe-Monolog in der vorherigen Szene fällt Baydars dritter und letzter Auftritt eher kurz aus, ist jedoch mehr in das szenische Geschehen eingebunden. Nach einem Monolog der Autorin-Figur Ilse Ritter, der vom Balkon

---

57 Es könnte sein, dass Baydar hier mehrere Passagen miteinander vermischt: In der für Kants rassistische Anthropologie einschlägigen Abhandlung „Von den verschiedenen Rassen der Menschheit“ heißt es: „Auf diese Weise sind N[\*\*\*\*] und Weiße zwar nicht verschiedene Arten von Menschen (denn sie gehören *vermutlich* [Zusatz in der zweiten Auflage, H. R.] zu einem Stamme); aber doch zwei verschiedene *Rassen*“ (Kant: Von den verschiedenen Rassen, S. 12). Was den Unterschied von „Mensch“ und „Person“ angeht, legen zumindest Kants *Grundlegung der Metaphysik der Sitten* und die dortige Zweck-an-sich-Formel („Der Mensch, und überhaupt jedes vernünftige Wesen, existiert als Zweck an sich selbst“, Kant: Metaphysik der Sitten, S. 78) eine weitgehende Austauschbarkeit der beiden Begriffe nahe – Kant unterscheidet zwischen „Personen“ mit einem objektiven Wert (*an sich*) und „Sachen“ mit einem nur subjektiven Wert (*für uns*), aber nicht zwischen *Mensch* (als bloßem Naturding) und (einer tatsächlich mit Rechten ausgestatteten) *Person*.

aus erfolgt, sitzt Baydar allein auf der Bühne und spricht unvermittelt in ihr Handy: „Siri, erzähl mal die Geschichte von der vergessenen Arbeiterklasse.“ Eine Computerstimme beginnt eine Passage aus Jelineks Text vorzulesen, in der die alttestamentarische Geschichte um die Opferung Isaaks durch Abraham mit der Deindustrialisierung des *Rust Belt*<sup>58</sup> überblendet wird.<sup>59</sup> Nach einigen Sätzen betritt der Schauspieler Matti Krause die Bühne. Er hält einen weißen Stahlhelm im rechten Arm, geht langsam von hinten nach vorne und beginnt zögerlich, denselben Text wie die unvermindert weitersprechende Computerstimme vorzutragen. Anfangs sprechen beide halbwegs synchron, dann ist nur noch die Ankündigung der mechanischen Stimme zu hören, dass, so wie die Opferung Issaks zurückgenommen wurde, auch das Versprechen des Königs auf Arbeit zurückgenommen werden wird. Die Stimme bricht ab, und Krause spricht mit fahriger, zusehends verzweifelter Stimme davon, dass die Arbeit der Menschen für den König nur ein Trinkgeld sei, es aber keine Arbeit mehr gebe und ob er jetzt etwa das Produkt sein solle.<sup>60</sup>

Noch während Krause mit hängenden Schultern von der Bühne schleicht, beginnt Baydar mit ihrem letzten Part: „Also, dieses Konzept Arbeit ist vorbei. Nicht mehr zukunftsfähig. Digitalisierung 4.0.“ Für alle, die noch nicht so recht wüssten, was Digitalisierung bedeute, hat sie eine griffige Erklärung parat: Das heiße nicht etwa, „dass dein Sohn aufm Gymnasium richtig gut Apple-Computer lernt und dann Pole-Position in Weltwirtschaft hat“, sondern zum Beispiel, dass Siemens einen „Bangladeschi-Jungen“ damit beauftrage, ihren Job im Backshop weg zu programmieren. Allerdings sollten sich die lieben „Professors“ und „Doktors“ im Publikum nicht zu sicher sein, denn es sei nur eine Frage der Zeit, dass vermehrt Stellen in Bereichen wie

---

58 Dass sich Trump bei der Präsidentschaftswahl im Jahr 2016 in den traditionell demokratisch geprägten *Rust Belt*-Staaten Michigan, Pennsylvania, Ohio und Wisconsin gegen Hilary Clinton durchsetzen konnte, wird allgemein auf die Popularität seines *America-First*-Wirtschaftsprogramms bei weißen Arbeiter- und Angestelltenmilieus zurückgeführt. Vgl. Pacewicz: *Rust Belt*.

59 „Abraham nahm also das Holz und legte es auf seinen Sohn Issak, das Holz auf den Sohn, damit er besser brennt, klar, wie Feuer unterm Hinter, nein, unter dem Hochofen, den es nicht mehr gibt, und wenn, dann in Indien oder China, das ist weit weg. Er, Abraham, aber nahm das Feuer und Messer in seine Hand, und es gingen die beiden miteinander durch diese verrottete Stadt, die wieder neu werden soll, vom Rost befreit, ein Opfer wird wahrscheinlich zu wenig sein, um das zu erreichen, aber besser als nichts“ (Jelinek: *Am Königsweg*, S. 137).

60 Vgl. Jelinek: *Am Königsweg*, S. 137f.

Jura und Medizin durch Algorithmen ersetzt werden würden. Vielleicht werde es bald eine „Anwalt-Maschine“ oder eine „Doktor-Maschine“ geben, die das gleiche Aufgabenprofil viel billiger übernehmen könnte. Und wer keine Arbeit mehr habe, der gelte in Deutschland als wertlos, so Baydar, die abschließend die Frage in den Raum wirft, was Menschen machen, „die viel Zeit haben und wertlos sind?“

Wie von Regisseur Richter angedacht, wirft Baydar in dieser Szene mit der ihr eigenen Direktheit ein Schlaglicht auf eine politische Gemengelage, die auch Stück und Inszenierung verhandeln – in diesem Fall, dass die Wahl Trumps und generell der Aufschwung des autoritären Rechtspopulismus in westlichen Industrienationen etwas mit der Entwertung der menschlichen Arbeitskraft durch digitale Produktivkräfte, mit Jobverlagerung in den globalen Süden und mit Abstiegsängsten einer weißen Mittelschicht zu tun haben könnte. Während Baydar dem Publikum diesen Themenkomplex in einem sehr expliziten und konfrontativen Gestus nahebringt, transportiert die Szene davor im Grunde genau dasselbe, nur auf symbolhaft-bildliche Weise: Auf textlicher Ebene deuten die Topoi des Brandopfers und der (nicht mehr) brennenden Stahllöfen im *Rust Belt* an, dass die bedingungslose Verehrung Trumps durch seine Anhänger der Bereitschaft Abrahams, Gott seinen einzigen Sohn zu opfern, in nichts nachsteht und (ersatz-)religiöse Züge trägt. Und auf akustischer Ebene ist es nicht allzu abwegig, die Überlagerung der Computerstimme mit derjenigen von Matti Krause mit der drohenden Ersetzung der menschlichen Arbeitskraft in Verbindung zu bringen. Dass Krause währenddessen einen Stahlhelm unter dem Arm hält, macht die politische Referenz noch offensichtlicher.

Während sich diese weitreichenden Überschneidungen zwischen den von Baydar angeschnittenen Themen und dem, wovon die restliche Inszenierung handelt, mit der Intention Richters decken, lässt sich sein Regieeinfall gerade deshalb auch kritisch hinterfragen: Ist es nicht doch etwas übertrieben, zweimal dasselbe zu sagen, wenn auch auf unterschiedliche Weise? Zumal Baydar ja keineswegs die Einzige ist, die in *AM KÖNIGSWEG* für komische Momente sorgt? Denkt man etwa an Fabian Hinrichs' Vorbehalte gegen die Inszenierung, steht zu vermuten, dass ihm gerade die Mitwirkung Baydars (die er in seiner Rede nicht explizit erwähnt) nicht zugesagt haben dürfte: Während er sich von Claessens' Spielweise angetan zeigte, lässt sein Vorwurf des *Preaching to the Converted* intuitiv an die drei Auftritte von Jilet Ayse denken, in denen sich klare Aussagen über gesellschaftliche Konfliktlagen mit einem Angebot zum gemeinsamen Mitlachen verbinden. Was ändert sich dadurch,

wenn dieser satirische Fremdkörper in einer Theaterarbeit platziert wird, die die meiste Zeit zu einem ganz anderen Gebrauch des Komischen tendiert?

Die hier angesprochenen Reibungspunkte zwischen Baydars Komik und der postdramatischen Ironie des restlichen Abends werden am ehesten am Ende des ersten Auftritts von Benny Claessens thematisch. Während der verschwitzte Claessens dem Publikum in gewohnter Manier das Finale ankündigt („von der Szene, nicht vom Stück! Geht noch sieben Stunden!“) bewegt sich aus dem Bühnenhintergrund langsam eine äußerst skurrile Puppengestalt nach vorne, die mit ihrem überdimensionierten Pappmaché-Kopf ein wenig an eine Karnevalsfigur erinnert. Nach einer kurzen Musikeinlage, in der Claessens stürmisch zu barocken Klängen auf seinem Thronsessel tanzt, während im Hintergrund diverse Puppen aus der Muppet Show zu sehen sind, beginnt die Gestalt zögerlich in einer brüchigen Fistelstimme zu sprechen: „Hallo. Ich heiß’ Jens und mein Hund heißt Sven.“ Die stark lispelnde und mit schwäbischem Akzent sprechende Gestalt (die keinen Hund bei sich hat) fügt hinzu, sie käme von der „Deutschen Bank“. Diesen bizarren Informationen lässt Jens einen Hinweis auf seinen Gesundheitszustand folgen: „Ich bin derzeit ein bisschen angeschlagen. Also, mein Auge hängt raus.“ Damit spielt Jens auf eine Eigenheit seiner Maske an: Da, wo man das rechte Auge vermuten würde, ist nur ein blutroter Krater und ein herunterhängender Augapfel zu sehen – was auf das berühmte Foto von den Protesten gegen Stuttgart 21 anspielt, auf dem der von einem Wasserwerfer getroffene Rentner Dietrich Wagner mit blutig-zerquetschten Augen von zwei Helfern gestützt wird.<sup>61</sup> Auch wenn das blutige Auge auf dieses zeithistorische Dokument (und beides auf den schwäbischen Akzent von Jens) beziehbar ist, handelt es sich nicht um eine satirisch-kritische Zuspitzung, wie sie Baydar praktiziert; es geht nicht darum, einen Zusammenhang zwischen schwäbischen Wutbürgern und Trump-Wählern herzustellen, vielmehr überwiegt die Lust am ausgelassenen Nonsens. Der Höhepunkt an Albernheit ist dabei erreicht, wenn Jens explizit auf sein heraushängendes Auge hinweist, was den Erwartungshorizont gleich doppelt irritiert: Wegen des roten Flecks ist sowieso unübersehbar, dass etwas an seinem rechten Auge nicht stimmt; zugleich erschwert die ostentative Künstlichkeit von Jens’ Aufmachung massiv, seine gesundheitlichen Probleme in irgendeiner Form ernst zu nehmen.

---

61 Zur Bedeutung dieses Fotos für die Stuttgart 21-Protestbewegung vgl. Donath: Protestchöre, S. 247ff.

Ungeachtet des Nonsenscharakters der Szene finden sich in ihr durchaus Bezüge zu Jelineks Stück. Der Verweis auf das Stuttgart 21-Foto etwa kann als makabre Variation des Motivs der Blindheit gelesen werden, und es ist auch nicht zufällig, dass Jens sich als Vertreter der „Deutschen Bank“ vorstellt. Dies geht auf die Vorlage zurück: Der Name der Deutschen Bank, bei der die Trump-Corporation offene Kredite von 350 Millionen US-Dollar haben soll, fällt bei Jelinek im Zusammenhang mit den riesigen Schulden und der Steuererklärung des Königs.<sup>62</sup> Passend dazu beginnt Jens nach seiner skurrilen Vorstellung eine Passage aus *Am Königsweg* zu sprechen, in der er sich als Gläubiger des neuen Königs vorstellt („jetzt schuldet er uns sein Leben“<sup>63</sup>). Dabei gibt es einige Unterschiede zum Text, die alle den schwäbischen Akzent von Jens und seine skurrile Fistelstimme akzentuieren. Wo etwa Jelinek von verschuldeten „Eigenheimbesitzer[n]“<sup>64</sup> schreibt, ist nun von „Häuslebauern“ die Rede, und wo es im Text hinsichtlich des neuen Königs heißt, dass „keiner von ihm gedacht hätte“<sup>65</sup>, dass er König werde, verhaspelt sich Jens und sagt nach einigen „Ähms“, dass „des koina gedacht het“. Diese Abweichungen folgen wieder dem Prinzip der performativen Selbstunterbrechung, nach dem Claessens' Überschreibung von Chaplins Tanz mit der Weltkugel funktioniert: Während sich dort die Anspielung auf den Film gleichsam selbst unterbricht, ist es hier die Referenz auf Jelineks Vorlage, die durch die bizarre Erscheinung des schwäbelnden Jens gedehnt und gehemmt wird. Die sinnliche Aufmerksamkeit verschiebt sich dabei vom Stücktext auf die groteske Gegenwart der Aufführung – ganz im Sinne des bei Ingrid Hentschel beschriebenen ‚Spiels mit der Bodenlosigkeit des Spiels‘.

In erster Linie ist die Szene damit ein erneutes Beispiel für die Lust an der Fähigkeit zur ironischen Distanznahme, von der AM KÖNIGSWEG abseits der Kunstfigur Jilet Ayse geprägt ist. Zugleich aber ist sie geeignet, um über den Sinn und Zweck der Mitwirkung Baydars nachzudenken. Denn unmittelbar an Jens' Rede schließt sich Baydars erster Auftritt an – die Einlage, in der sie zunächst eine Passage aus Jelineks Stücks vorträgt und sich dann dem Publikum mit einem spöttischen „Na, nicht schlecht für ein' Kanaken?“ vorstellt. Allerdings betritt Baydar schon etwas früher die Bühne: Kurz bevor

---

62 Vgl. Jelinek: *Am Königsweg*, S. 45f.

63 Ebd., S. 47.

64 Ebd.

65 Ebd.

Jens sich zum ersten Mal ans Publikum wendet, kommt sie von hinten herein und lässt sich auf dem roten Thronsessel nieder, auf dem gerade noch Claessens herumgehüpft ist. Dieses Bild – Jilet Ayse, die sich im Glitzerkostüm auf den Königsthron fläzt, während vorne die absurde Jens-Gestalt in Schwäbisch auf Trumps Schulden bei der Deutschen Bank anspielt – lässt sich gleichsam als Allegorie auf Baydars Rolle in *AM KÖNIGSWEG* lesen. Es legt nahe, dass sie eine narrenähnliche Funktion übernimmt: Analog zum Privileg der Hofnarren, der Herrschaft ungestraft widersprechen und ihr lachend die Wahrheit sagen zu dürfen, obliegt es ihrer Kunstfigur, eine pointierte Position zum Aufschwung des Rechtspopulismus einzunehmen. Diese ‚Narrenfreiheit‘ bezieht sich nicht nur auf die gesellschaftskritischen Bemerkungen zu strukturellem Rassismus und Deindustrialisierung; es geht auch um Baydars Sonderstellung in einer Inszenierung, in der solche direkten Bezugnahmen die Ausnahme sind – die Regel bleiben in sich mehrfach gebrochene Anspielungen, die ironisch auf sich selbst verweisen. Hierzu passt, dass Baydar auf dem Stuhl Platz nimmt, auf dem in der Szene zuvor Claessens herumgetollt ist. Denn Claessens spielt nicht nur die Rolle eines (Narren-)Königs, seine Spielweise ist auch paradigmatisch für die zitathafte Verwendung des Komischen, die in Stück und Inszenierung dominiert.

Insofern das Wirkungsprinzip der Kunstfigur Jilet Ayse deutlich von dieser postdramatischen Selbstreferentialität abweicht, könnte man Baydars Auftritt als eine Art Bündnisangebot auffassen: Als Versuch, in der Auseinandersetzung mit Trump und den Seinen nicht nur die üblichen Register des postdramatischen Theaters zu ziehen, sondern sich gleichsam Hilfe von außen zu holen – wobei ‚außen‘ hier sowohl auf den medialen Kontext von Ethno-Comedy und Kabarett als auch auf die migrantischen Ränder der deutschen Dominanzkultur beziehbar ist. Wie indessen die Rede vom Bündnisangebot bereits andeutet, ist keineswegs selbstverständlich, dass diese Parteien zusammenarbeiten. Vielmehr stehen sie einem impliziten Konkurrenzverhältnis, beispielsweise hinsichtlich der Frage, welche Ästhetik sich besser eignet, den politischen Strategien des Populismus und seinen Feindbildern etwas entgegenzusetzen: der frontale satirische Angriff auf die Lächerlichkeit von ethnocodierten Wir-Sie-Konstruktionen, wie ihn Baydar praktiziert, oder doch die ironische Selbstreflexion auf die eigenen Darstellungsmittel, die auf die Gefahr einer reduktionistischen Konflikt-aushandlung mit postdramatischem Anspielungsreichtum antwortet? Baydars Auftritt in *AM KÖNIGSWEG* erscheint als ein Vorschlag, nicht in ein



Entweder-Oder-Denken zu verfallen, sondern die Möglichkeit einer Allianz zwischen diesen beiden Tendenzen auszuloten.

## Politik als Farce?

### Zur politischen Beurteilung von Idil Baydars Gastauftritt

Die bisherigen Ausführungen zu AM KÖNIGSWEG haben gezeigt, wie durch den Auftritt von Idil Baydar in Falk Richters Inszenierung eine andere Form der theatralen Kritik an rechtspopulistischen Politiken hinzukommt: Baydar, die in ihren satirischen Einlagen genüsslich die Lächerlichkeit ihrer Kunstfigur in die Waagschale wirft, erscheint als die Einzige, die ihr komisches Potential *ausspielt*, nicht *anspielt* oder *-deutet*. Im zweiten Teil der Analyse soll es um einige Reaktionen auf dieses Bündnisangebot von rassismuskritischer Komik und postdramatischem Kunsttheater gehen: Wie wurde es aufgenommen? Welche Forderungen und Ansprüche an die Institution Theater kamen dabei zu Sprache? Und was sagen diese Reaktionen über die politischen Wirkungsmöglichkeiten des Komischen aus?

Beginnen möchte ich damit, wie die Einbindung von Jilet Ayse in den Kritiken zur Aufführung besprochen wurde. Allgemein fällt auf, dass der Gastauftritt der Comedienne nicht gerade im Zentrum der Rezensionen stand. Der Schwerpunkt lag – durchaus erwartbar – darauf, das Verhältnis zur Stückvorlage zu beschreiben und einen Eindruck von der überbordenden Bildsprache der Inszenierung zu vermitteln. In mehreren Fällen wurde eher flüchtig, im Rahmen einer Aufzählung von unterschiedlichen Aspekten der Inszenierung auf die Mitwirkung von Baydar hingewiesen: „Und da ist die Berliner Comedy-Frau Idil Baydar“<sup>66</sup>; „Idil Baydar gehört auch mit zum Spektakel [...]“<sup>67</sup>; „Falk Richter mischt dem aber auch noch Idil Baydar bei [...]“<sup>68</sup>. Unter den Rezensent\*innen, die sich ausführlicher zu Baydar und ihrem Bühnencharakter äußerten, zeigten sich aber viele angetan von Baydars Komik und lobten Richters Idee, mit Jilet Ayse einen Kontrapunkt zur restlichen Aufführung zu setzen. So schrieb etwa Frauke Hartmann, dass es dadurch gelänge, „nicht in die Falle des gemütlichen Trump-Bashings

---

66 Dössel: Weltkasperle.

67 Laages: Falk Richter inszeniert Am Königsweg.

68 Becker: Wortreiche Sprachlosigkeit.

unter Gleichgesinnten [zu tappen]<sup>69</sup>. Auch Falk Schreiber sah in Baydars satirischen Belehrungen über strukturellen Rassismus eine gelungene Strategie, das Theaterpublikum aus seiner Komfortzone zu holen. Zugleich wertete er ihren Auftritt als Versuch, den altbekannten Schwächen des Theaters bei der Auseinandersetzung mit politischen Zeitfragen entgegenzuwirken:

Ein Stück gegen Trump, das ist *Preaching to the Converted*, dessen sind sich auch Regisseur und Autorin bewusst. Praktisch niemand im Publikum dürfte Trump gut finden, und doch gibt es da draußen eine wachsende Zahl von Menschen, die Trump wählen, die FPÖ oder die AfD, die sogar in der Lage sind, Mehrheiten zu generieren. ‚Am Königsweg‘ ist entsprechend weniger ein Stück über Trump als ein Stück über die eigene Machtlosigkeit angesichts einer gespaltenen Gesellschaft. Richter löst diese deprimierende Analyse nicht auf, aber er macht sie deutlich, indem er die Comedienne Idil Baydar als Kunstfigur Jilet Ayşe das Schauspielhaus-Bildungsbürgertum frontal angehen lässt [...].<sup>70</sup>

Für beide, Hartmann und Schreiber, war Baydars Mitwirkung in *AM KÖNIGSWEG* somit ein sinnvoller Ansatz, um die ästhetischen Routinen der Inszenierung aufzubrechen und das Theatermilieu mit einer Position zu konfrontieren, die über das gemeinsam-ohnmächtige Staunen über den erstarkenden Rechtspopulismus hinausführt. Zu einer deutlich negativeren Einschätzung gelangte hingegen der Theaterkritiker Jakob Hayner, der sich wenig angetan von Richters Arbeit zeigte („Erkenntnisgewinn und Kostüm- und Bühnenbildaufwand verhielten sich an dem Abend umgekehrt proportional“<sup>71</sup>). Zugleich stellten die Auftritte Baydars für Hayner mitnichten eine Abkehr vom Inszenierungsprinzip dar. Für ihn erschienen die Szenen mit der Comedienne vielmehr als absoluter Tiefpunkt der Arbeit:

Unterboten wurde das aber noch von den Zwischenspielen von Idil Baydar, die im Goldglitzerjogginganzug mit der Aufschrift *cute but psycho* als der von ihr kreierte Youtube-Charakter Jilet Ayşe, eine 18-jährige Kreuzberger Türkin, auftrat. Die Figur Jilet Ayşe würde man wohl am ehesten unter dem Genre der postrassistischen Ironie fassen (oder des postironischen Rassismus?), ihre Ausführungen über das Verhältnis von ‚Kanacken‘ und ‚Kartoffels‘ bilden

---

69 Hartmann: *Das Alte lebt*.

70 Schreiber: *Kindertheater des Grauens*.

71 Hayner: *Unter Blinden*, S. 44.

einen Sozialtypus ab, der den Weg sicher selten ins Deutsche Schauspielhaus findet, warum das aber dem dort versammelten bürgerlichen Publikum zur Erheiterung vorgeführt wurde – und was das außer ‚Isch schwöre‘ à la ‚Fack Ju Jählineck‘ zu dem Text beitragen sollte –, blieb mehr als fragwürdig.<sup>72</sup>

Im Mittelpunkt von Hayners Kritik steht somit ein Sachverhalt, der in den beiden davor erwähnten Rezensionen sehr zugunsten von Baydar ausgelegt wurde: Dass über die Kunstfigur Jilet Ayse explizit auf eine theaterferne, nicht-bürgerliche Schicht verwiesen wird, ist für Hayner keineswegs ein kluges Instrument gegen Preaching to the Converted-Tendenzen. Im Gegenteil: es erscheint ihm als Gipfel der Hybris eines um sich selbst kreisenden Milieus.

Hayners Argumentation stellt indirekt auch die These von Baydar als einem ‚satirischen Fremdkörper‘ zur Disposition. Seine Lesart von Baydars (Sonder-)Rolle im obigen Zitat erinnert an das, was im ersten Teil der Analyse als zitathafte Verwendung des Komischen bezeichnet wurde: Er sieht in den ‚Zwischenspielen‘ mit Jilet Ayse einen Versuch, die Stereotypenkomik von Filmen wie FACK JU GÖHTE herbeizuzitieren – und findet es problematisch, diesen schichtspezifischen Humor zu einem Bestandteil des „kalauernden Klaumauk[s] an diesem Abend“<sup>73</sup> zu machen. In seiner Perspektive besteht kein wesentlicher Unterschied, wenn Baydar in AM KÖNIGSWEG auftritt, um Ausschnitte aus ihrem Soloprogramm vorzutragen, und wenn Claessens sich in derselben Inszenierung den Chaplin’schen Tanz um die Weltkugel aneignet. Hayner legt nahe, dass es sich in beiden Fällen um ein intermediales Zitat handelt, um eine Komik in Anführungszeichen – auch und gerade bei Baydars Auftritt.

Eine relativ einfache Erklärung für diese Gleichsetzung wäre, dass Hayner die Unterschiede zwischen Baydars kabarettistischen Einlagen und der ironisch-grotesken Selbstreferentialität des restlichen Abends schlicht übersehen haben könnte. Doch wie direkt im Anschluss an das obige Zitat deutlich wird, war dem keineswegs so: „Die durchaus ernst zu nehmenden Momente über die Abstiegsängste der Mittelklasse und den Modus der Projektion gingen im Gelächter unter“<sup>74</sup>. Hayner hatte also sehr wohl mitbekommen, dass sich der Witz von Jilet Ayse nicht auf ein ‚Fack Ju Jählineck‘

---

72 Ebd.

73 Ebd.

74 Ebd.

reduziert, vertrat in seiner Rezension aber die Ansicht, dass sich das kritische Potential ihrer Ausführungen über die psychologischen und ökonomischen Ermöglichungsbedingungen rassistischer Ideologien im Kontext der Aufführung nicht habe entfalten können, genau genommen: dass es vom Lachen des Publikums entschärft worden sei. Seine Kritik beruht demnach auf der Vermutung, dass sich die Wirkung von Baydars Komik durch den institutionellen Kontext gravierend verändert: Im Schauspielhaus Hamburg, vor einem konventionellen Theaterpublikum, bleibt von der satirischen Konfrontation mit rassistischen Klischees womöglich nur ein harmloser Spaß für Zuschauer\*innen übrig, die sich über solche Vorurteile erhaben fühlen.

Versucht man diese Position auf eine These über politisches Theater zuzuspitzen, lässt sie an Brechts Satz denken, das Theater ‚theatere‘ alles ein. Diese Bemerkung, die sich bei Brecht auf die Widerstände bei der von ihm bezweckten Umfunktionierung des Theaterapparats bezieht<sup>75</sup>, beschreibt ziemlich genau, worum es Hayner geht. So wie Claessens’ Überschreibung von Chaplins Parodie nicht den subversiven Charme des Originals besitzt (und auch gar nicht für sich beansprucht), zeigt sich Hayner überzeugt, dass auch die Kunstfigur Jilet Ayse im Rahmen von Richters Inszenierung ihrer Stärken beraubt wird. Der einzige Mehrwert, den er in Baydars Gastauftritt zu erkennen vermag, ist für ihn ein eher unfreiwilliges, nicht-intendiertes Nebenprodukt: Man habe „erfahren [können], dass Sozialsatire in Zeiten von sogenanntem Unterschichtenfernsehen eigenartig daneben wirkt“<sup>76</sup>.

Anders als hier nahegelegt, ist diese Erkenntnis AM KÖNIGSWEG keineswegs äußerlich. Denn der Gedanke, dass bestimmte künstlerische Verfahren unter kulturindustriellen Bedingungen deplatziert anmuten und in ihren Einflussmöglichkeiten eingeschränkt sind, wird in der Arbeit mehr als nur einmal aufgegriffen: Das Staunen, dass der über eine Reality-TV-Sendung bekannt gewordene Trump nicht trotz, sondern *wegen* der Verletzung der elementarsten Regeln von Politikbetrieb und demokratischer Öffentlichkeit zum Präsidenten gewählt wurde, und die damit zusammenhängende Ohnmacht gegenüber diesem Fernsehclown, sind in Stück und Inszenierung omnipräsent – und auch die zentrale Idee hinter dem Auftritt von Idil Baydar. Im Gespräch mit *Theater heute* hat Falk Richter selbst darauf hingewiesen, dass die Affinität von Baydars Kunstfigur zum kulturellen Imaginären

---

75 Vgl. Brecht: Anmerkungen zur Dreigroschenoper, S. 991f.

76 Hayner: Unter Blinden, S. 44.

der Massenmedien und die daraus resultierende Nähe zur *persona* Trump eine wichtige Rolle gespielt hätten:

Ihre Figur Jilet Ayse kommt aus dieser YouTube-Wirklichkeit, sie ist ein YouTube-Star und passt sehr gut in den Bogen von Ödipus zu Twitter, den Elfriede Jelinek aufspannt. Auch Trump kommt aus dieser Welt des Trashfernsehens, er hatte ja seine ‚The Apprentice‘-Show und ist ohne Twitter und die neuen Medien undenkbar. Ich wollte auch das ganze Theaterspektrum von Ilse Ritter mit ihrem großen Bühnenhintergrund bis zu einer Comedien wie Idil Baydar, die ganz direkt die Zuschauer anspricht. [...] Die Idee für ihre Figur war, das haben wir zwischen uns so etwas lax festgelegt: ‚Weil es dich gibt, hat Trump gewonnen. Also: Weil sie sich von Migration so bedroht fühlen, wollen die Weißen wieder ihr Land für sich alleine haben – Schluss mit Multikulti.‘<sup>77</sup>

Bis zu einem gewissen Grad bestätigt Richters Aussage den bei Jakob Hayner herauszulesenden Verdacht, der Auftritt von Baydar diene lediglich dazu, eine Welt ‚herbeizuzitieren‘, die nicht die des Gegenwartstheaters ist. So beschreibt er sie als ‚Expertin‘ für die surreale Trash-TV- und YouTube-Wirklichkeit, der Trump entstammt. Zugleich aber zeigt sich an Richters Ausführungen, dass dieser Einbezug nicht von einer Position der Stärke aus geschieht, sondern aus der Einsicht in die eigenen Schwächen und die Limitiertheit der eigenen Mittel. Denn die Strategie, mit Baydar einen Bereich des Theaterspektrums abzudecken, der in den Residuen bürgerlicher Hochkultur üblicherweise außen vor bleibt, hat einiges damit zu tun, dass dies im Fall von Baydar auch eine andere Form des politischen Einsatzes bedeutet. Wie im zweiten Teil des Zitats umschrieben wird, steht mit ihr nicht zuletzt das personifizierte Feindbild des Rechtspopulismus auf der Bühne: Jilet Ayse als die genüsslich überzeichnete Karikatur der postmigrantischen Unterschichtsjugendlichen, die der Mehrheitsgesellschaft mit Verachtung begegnet, am Arbeitsmarkt nicht vermittelbar ist und sich habituell an den grellsten Formaten der Kulturindustrie schult.

Dass sich Baydar dieses rassistische Stereotyp zu eigen macht, um es *als* Stereotyp kenntlich zu machen, ist vielleicht der Umstand, der am meisten gegen die Sichtweise Hayners spricht. Der Vermutung, dass der kritische Gehalt dieser Kunstfigur in AM KÖNIGSWEG im kollektiven Lachen des Publikums untergegangen sein dürfte, wäre aus komiktheoretischer Perspektive entgegenzuhalten, dass es zwei sehr unterschiedliche Modalitäten gibt,

---

<sup>77</sup> Burckhardt/Wille: Stück des Jahres.

um etwas ‚einzutheatern‘. Das Theater ist nicht nur ein Ort zur Verharmlosung und Verhinderung des *Komischen*, es kann auch eine Einrichtung zur Zähmung des *Lächerlichen* sein – und Baydars Kunstfigur, die durch groteske Übererfüllung den Wahrheitsgehalt ethnocodierter Vorurteile in Zweifel zieht, ist ein paradigmatischer Fall für Letzteres. Es ist die spielerische Umdeutung dieser Zuschreibungen, die Baydar in AM KÖNIGSWEG zu einem satirischen Fremdkörper macht: Im Vergleich mit anderen Situationen wie Claessens’ ironischem Kommentar über den konsensbestätigenden Humor des Publikums oder dem absurden Auftritt der Deutschen Bank als schwäbelnder Jens hat ihre Komik keinen doppelten und dreifachen Boden, sondern ‚nur‘ einen: Durch die ostentativ künstliche Aufmachung von Jilet Ayse schimmert gleichsam das ihr anhaftende Risiko das Lächerlichen hindurch.

Was die Integration dieses anderen, satirisch-konfrontativen Umgangs mit rechten Phantasmen für die Einordnung von Richters Inszenierung bedeutet, lässt sich im Zusammenhang mit einem Aufsatz von Evelyn Annuß diskutieren, in dem sie die Arbeit aus einer anderen Perspektive ähnlich scharf kritisiert wie Jakob Hayner. Den Ausgangspunkt von Annuß’ Beschäftigung mit AM KÖNIGSWEG bildet der Umgang der deutschen Theaterlandschaft mit rechtspopulistischen Kräften, den sie als äußerst problematisch beschreibt. Dabei geht sie von der Beobachtung aus, dass Theater wie das Maxim-Gorki-Theater auf rechte Angriffe und Provokationen meist „mit identitätspolitischen Gegeninszenierungen“<sup>78</sup> reagiert hätten, die sich derselben Muster bedient hätten wie das politische Gegenüber, nämlich einer „kulturalistischen Konstruktion eigener Identität via Abgrenzung von anderen“<sup>79</sup>. Ein exponierter Vertreter dieser theatralen Strategie der „Gegenbesonderung“<sup>80</sup> ist für Annuß Falk Richter, der sich bereits vor AM KÖNIGSWEG in verschiedenen Arbeiten am Erstarken der neuen Rechten abgearbeitet hat, was im Fall von FEAR (Schaubühne Berlin, 2015) zu einem öffentlichkeitswirksamen Rechtsstreit mit den Antifeministinnen Gabriele Kuby und Hedwig von Beverfoerde und der AfD-Politikerin Beatrix von Storch führte.<sup>81</sup> Aus Annuß’ Perspektive neigt Richter in diesen Arbeiten zu simplifizierenden Antworten auf rechte Rhetoriken, die sich auf

---

78 Annuß: Theater und Populismus, S. 234.

79 Ebd., S. 226.

80 Ebd., S. 229.

81 Vgl. Dössel: Fear und die Kunstfreiheit.

„selbstviktimisierende Betroffenheitsgesten und passiv-aggressive Parodien der Anderen beschränken“<sup>82</sup>. Dementsprechend zeigt sie sich geradezu entsetzt, dass ihm die Uraufführung von *Am Königsweg* anvertraut wurde:

Mit der Uraufführung überträgt Jelinek diese Frage ausgerechnet einem Regisseur, der das Publikum erwartungsgemäß gänzlich selbstironiefrei als eingeschworene Gemeinschaft gegen das Zerrbild des Provinzpopulismus mit Testosteron- und Orientierungsproblemen zu mobilisieren sucht [...]. Die Rede von der ‚Rotte junger weiße Männer‘ wird schließlich zur Steilvorlage, um Abgrenzungsgesten auf die Bühne zu bringen. Vom reflexiven Sprechen über ‚sich selbst‘ geht die Inszenierung über zur szenischen Darstellung der Anderen. Deren vermeintliche Demontage im stadttheaterlichen *Safe space* aber scheint mir unangemessen, weil sie den eigenen parallelgesellschaftlichen Blickwinkel nicht reflektiert und stattdessen auf habituelle Distinktion setzt, also offenbar gar nicht an der Auseinandersetzung mit rechten Politiken interessiert ist, die keineswegs uns als Publikum zuerst treffen.<sup>83</sup>

In gewisser Weise erweitert Annuß hier die *Preaching to the Converted*-Vorwürfe, wie sie auch bei Hinrichs und Hayner erhoben werden, um die These, dass diese kollektive Selbstbestätigung mit einer entstellenden Vorführung des politischen Gegners verknüpft sei. Nach dieser Lesart reproduziert sich der rechtspopulistische Gegensatz von ‚Volk‘ vs. ‚Elite‘ in Richters Inszenierung gleichsam unter umgekehrten Vorzeichen, indem eine theatrale Gemeinschaft der Vielen gegen den Popanz des weißen Mannes in Stellung gebracht werde. Annuß, die diese Frontenbildung vor allem an einer Szene festmacht, in der Matti Krause als zornige *White Trash*-Figur auftritt, sieht darin genau den falschen Umgang mit rechten Bewegungen. Wir-Gefühle zu beschwören, sich auf die „Anerkennung von diversen Mittelschichts-Alteritäten“<sup>84</sup> zu verlegen und das Theatermilieu zum ersten Opfer der neuen Rechten zu stilisieren, greife zu kurz: „Was auf diese Weise nicht befragt wird, sind sowohl die Voraussetzungen von Politik heute als auch die Politikstrategien der Rechten selbst [...]“<sup>85</sup>.

Während Annuß in ihrer Auseinandersetzung mit *AM KÖNIGSWEG* selbst nicht auf den Gastauftritt von Baydar eingeht, stellt sich die Frage, ob

---

82 Annuß: *Theater und Populismus*, S. 234.

83 Ebd., S. 231.

84 Ebd., S. 234.

85 Ebd., S. 229.

die von ihr formulierte Kritik auch auf die Comedienne übertragbar ist. Was sich jedenfalls recht schnell erübrigt, ist der Vorwurf, sich fälschlicherweise im Zentrum von rechten Anfeindungen zu wähen: Denn Baydar *spielt* nicht nur ein Hassobjekt der neuen Rechten, sie *ist* es auch, da sie wegen ihrer Rolle immer wieder Anfeindungen ausgesetzt ist.<sup>86</sup> Was den Umgang mit populistischen Wir-Sie-Unterscheidungen angeht, könnte man freilich überlegen, ob nicht auch und gerade in den Szenen mit Jilet Ayse ein simplifizierender Gegensatz von aufgeklärter Diversität und einer provinziell-rückständigen, mehrheitlich weißen Dominanzkultur inszeniert wird. Allerdings kann bei Baydar weder davon die Rede sein, dass sie diese politische Konfliktlinie ‚gänzlich selbstironiefrei‘ ziehen würde, noch davon, dass sie ein Zerrbild des politischen Gegners auf die Bühne bringen würde. Wenn Jilet Ayse als parodistische Übertreibung der gängigen Vorurteile von migrantischen Jugendlichen erscheint, werden keineswegs die rechten Anderen in ihrem So-Sein verunglimpft, sondern wird ein Bild von den ‚Migrationsanderen‘ karikiert, wie es in offen rassistischen Diskursen und in der sogenannten Mitte der Gesellschaft verbreitet wird. Die polemisch-genüssliche Anverwandlung und ironisch-distanzierte Betrachtung dieses Stereotyps impliziert eine kollektive Abgrenzung von einem imaginären Gegenüber – aber eben nicht im Sinne einer willkürlichen Herabsetzung des ‚Anderen‘, sondern als heiter-reflexive Kritik einer solchen. Die satirische Entlarvung dieser personalisierten Ausschluss- und Besonderungsmechanismen entzieht sich also nicht nur der hier geübten Kritik; bei genauerem Hinsehen kommt Baydar Annuß’ Forderung nach einer ‚Ästhetik, die das postprotagonistische Prinzip neu auslotet, anstatt harmlose, um die Inszenierung des Selbst kreisende Szenarien zu entwerfen‘<sup>87</sup>, sogar recht nahe.

Die Rede von einem ‚postprotagonistischen Prinzip‘ verweist bei Annuß auf die theatrale Figuration von politischen Akteuren in der medialen Öffentlichkeit. Neben populistischen Feindbildern wie ‚der‘ urbanen Elite und ‚den‘ wütenden weißen Männer bezieht sie sich damit insbesondere auf

---

86 So zählte Baydar beispielsweise zu den Betroffenen in der „NSU 2.0-Affäre“, in der zahlreiche für ihre antirassistisches Engagement bekannte Personen des öffentlichen Personen, darunter auffallend viele Frauen, Hassbriefe und Todesdrohungen erhielten, die mit „NSU 2.0“ unterzeichnet waren. Die Daten der Opfer wurden von Polizeicomputern abgerufen. Vgl. Schwarz: Teil meines Alltags.

87 Annuß: Theater und Populismus, S. 232.



autoritäre Führerpersönlichkeiten wie Trump, der eine „mediale Selbstinszenierung als eine Art Karnevalskönig“<sup>88</sup> betreibe. Annuß' Kritik an AM KÖNIGSWEG ist eng mit dieser Diagnose verknüpft: Während Jelineks Text noch die Schwierigkeiten andeute, Trumps inauthentischen Politikstil mit dem Mittel der Dekonstruktion beizukommen, begehe Richters Adaptation den Fehler, sich in einen „hysterischen Schlagabtausch von Figuration und Gegenfiguration verwickeln zu lassen“<sup>89</sup>.

Mit dieser Aufforderung, sich nicht auf die politischen Scheingefechte des Rechtspopulismus einzulassen, sondern „nach den darunter liegenden gesellschaftlichen Prozessen und Interessen zu fragen“<sup>90</sup>, nähert sich Annuß einer Konzeption von politischem Theater an, wie sie in paradigmatischer Form Hans-Thies Lehmann vertritt: Gerade weil im „öffentlichen Diskurs eine unaufhörliche Strategie der Verbildlichung, Personifikation, Sichtbarmachung“<sup>91</sup> zu beobachten sei, könne Theater nur noch dann im emphatischen Sinn politisch genannt werden, wenn es radikal mit der Erwartung breche, „auf der Bühne analog zum Alltagserleben dramatisierte Simulakren der so genannten politischen Realitäten vorzufinden“<sup>92</sup>. Jeder andersgeartete Versuch, sich mit einzelnen Personen und Ereignissen abzuarbeiten oder soziale Konflikte in modellhafte Fabeln zu übersetzen, verbleibt demgegenüber für Lehmann unweigerlich an der Oberfläche der Gesellschaft: „eine Fixierung auf Eigennamen, bekannte Persönlichkeiten verfehlt die eigentlich politische Wirklichkeit, die sich in Strukturen, Machtkomplexen und Verhaltensnormen zeigen [sic!] [...]“<sup>93</sup>. Annuß gelangt mit Blick auf den heutigen Rechtspopulismus zu einem ganz ähnlichen Schluss: „Trump ist nur das Gesicht ultrarechter Politik, die es jenseits des Angriffs auf diese Visage genauer zu bestimmen gälte“<sup>94</sup>.

Insofern hinter den hier anklingenden Vorbehalten gegen Richters Inszenierung die unerfüllte Erwartung eines möglichst radikalen Bruchs mit der Theatralität des Politischen steht, drängt sich abschließend ein Seitenblick auf einen gesellschaftstheoretischen Grundlagentext zu diesem Thema auf:

---

88 Ebd., S. 230.

89 Ebd., S. 231.

90 Ebd., S. 232.

91 Lehmann: Wie politisch ist postdramatisches Theater, S. 24.

92 Ebd.

93 Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 452.

94 Annuß: Theater und Populismus, S. 234.

*Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*<sup>95</sup> von Karl Marx – vorrangig ein Text über das Scheitern der französischen Revolution von 1848 und die Verselbstständigung der modernen Staatsmaschinerie, in dem Marx im Inszenierungscharakter von Politik und Populismus eine genuin theatralitäts- und vor allem komiktheoretische Angelegenheit erkennt.<sup>96</sup> Beginnend mit dem berühmten, gegen Hegel gerichteten Bonmot über die zwiespältigen Wiederholungstendenzen der Geschichte, kommt Marx im Verlauf seiner Analyse immer wieder darauf zu sprechen, dass die Ereignisse vom Februar 1848 bis zum Staatsstreich des Louis Bonaparte einer *Farce* auf die große französische Revolution von 1789 gleichen würden.<sup>97</sup> Der sarkastische Vergleich ist vor allem auf den Protagonisten Louis Bonaparte gemünzt, dem Neffen Napoleons und späteren Napoleon III., den Marx mit grimmigem Spott als einen dilettantischen Tölpel beschreibt, der in ein Machtvakuum hineingestolpert sei, das einzig und allein durch die Unfähigkeit und das Fehlverhalten der anderen Parteien habe entstehen können. Marx geht es dabei vor allem um die bürgerlich-liberalen Kräfte und ihren Kampf gegen das Proletariat, den er als schleichende Abschaffung von liberalen Freiheitsrechten geißelt.<sup>98</sup> Dieses doppelte Spiel habe den Auftritt von Louis Bonaparte auf der politischen Bühne entscheidend begünstigt:

In einem Augenblicke, wo die Bourgeoisie selbst die vollständigste Komödie spielte, aber in der ernsthaftesten Weise von der Welt, ohne irgend eine der pedantischen Bedingungen der französischen dramatischen Etiquette zu verletzen, und selbst halb geprellt, halb überzeugt von der Feierlichkeit ihrer eignen Haupt- und Staatsaktionen, musste der Abentheurer siegen, der die Komödie platt als Komödie nahm.<sup>99</sup>

Weil es auch die Bourgeoisie selbst nicht ernst meint mit der politischen Emanzipation, schlägt die Stunde des Konterrevolutionärs, „und was umgeworfen scheint, ist nicht mehr die Monarchie, es sind die liberalen

---

95 Marx: *Der achtzehnte Brumaire*.

96 Zu Marx' Theatralitätsverständnis siehe auch Warstat: *Soziale Theatralität*, S. 254-262.

97 „Hegel bemerkt irgendwo, dass alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce“ (Marx: *Der achtzehnte Brumaire*, S. 226).

98 Vgl. ebd., S. 263f.

99 Ebd., S. 271.

Konzessionen, die ihr durch jahrhundertelange Kämpfe abgetrotzt waren“<sup>100</sup>. Anders als verschiedentlich nahegelegt, bedeutet das von Marx verwendete Theatervokabular somit keineswegs, dass das Theater der Politik ein leerer, folgenloser Schein sei, der von den wirklichen gesellschaftlichen Umwälzungen ablenken würde, sondern geradezu das Gegenteil: Was die Akteure auf dieser Bühne tun, was sie sich und einander vormachen, hat höchst reale Konsequenzen für sie und die Gesellschaft – umso dramatischer, wenn ihnen die Theatralität ihres Handelns nicht bewusst ist.<sup>101</sup>

In Marx' Analyse des Werdegangs von Louis Bonaparte ist unschwer der Prototyp eines populistischen Politikers erkennbar, der die Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft offenlegt und die parlamentarische Demokratie von innen her aushöhlt: Die plumpe Selbstinszenierung als Wiedergänger Napoleons sichert ihm die Unterstützung der konservativen Landbevölkerung und den Sieg bei der Präsidentschaftswahl<sup>102</sup>, die Exekutive und der Militärapparat werden sukzessive parlamentarischer Kontrolle entzogen<sup>103</sup> und die verschiedenen Klassen werden solange zum eigenen Vorteil gegeneinander ausgespielt, bis der Wille zur politischen Selbstorganisation bei fast allen verschwunden ist<sup>104</sup>.

Das von Marx gezeichnete Bild von Bonaparte als Possenreißer und Falschspieler könnte nun in keinem größeren Gegensatz zu der Verherrlichung stehen, die dieser Politikertypus an anderer, postmarxistischer Stelle erfährt. Wo Marx nahelegt, die französische Gesellschaft habe sich von der schlechten Karikatur eines großen Staatsmannes übertölpeln lassen, verklärt die Hegemonie- und Populismustheorie von Ernesto Laclau die Selbstunterwerfung eines ‚Volks‘ unter eine symbolisch entleerte Führerpersonlichkeit zur ultimativen Wahrheit des Politischen: „Populism is the royal road to understanding something about the ontological constitution of the political as such“<sup>105</sup>.

---

100 Ebd., S. 229.

101 „Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen“ (ebd., S. 226).

102 Vgl. ebd., S. 306-312.

103 Vgl. ebd., S. 272-285.

104 Vgl. ebd., S. 289-297.

105 Laclau: On Populist Reason, S. 67.

Wenn Marx diesen vermeintlichen ‚Königsweg‘ moderner Politik am Beispiel von Louis Bonaparte als *lumpige Farce* bezeichnet, spricht daraus zum einen der Sarkasmus des verhinderten Revolutionärs.<sup>106</sup> Zum anderen lässt die polemische Zuschreibung erkennen, dass Marx den Umschlag von bürgerlicher Demokratie in autoritäre Demagogie – anders als Laclau – gerade nicht als ontologische Gesetzmäßigkeit verstanden haben will, sondern als etwas, das auch einen anderen Verlauf hätte nehmen können, kann oder wird. Wie Hauke Brunkhorst in seinem einführenden Kommentar zum *Achtzehnten Brumaire* herausgearbeitet hat, geht Marx in seiner Verwendung der Theatermetapher von einer „kategorialen Trennung der *Farce* von der *Komödie*“<sup>107</sup> aus, wobei sich Letztere auf die Möglichkeit eines glücklichen Ausgangs bezieht: die proletarische Revolution, die von Marx aber nur zu Beginn des Textes „kurz gestreift“<sup>108</sup> wird, wenn er den weinerlichen „Katzengjammer“<sup>109</sup> bürgerlicher Revolutionen mit der mitleidlosen „Verhöhnung“<sup>110</sup> der eigenen Schwächen und Fehler kontrastiert, die das Signum sozialistischer Umwälzungen sei. Je mehr die Wiederaufführung der großen Französischen Revolution von der Tragödie zur Farce gerät, sieht sich das Proletariat bei Marx in den „*Hintergrund* der revolutionären Bühne“<sup>111</sup> gedrängt: „Die Farce von 1848 bis 1851 verfehlt das Schema der modernen Verfassungsrevolution und zerreißt in ihrem Sturz den dramaturgischen Plan der sozialistischen Komödie“<sup>112</sup>.

Es erfordert nun nicht allzu viel Phantasie, um bei Marx’ Darstellung des populistischen Hanswurstes, dessen politischer Aufstieg einer tiefen Krise des liberal-bürgerlichen Skripts und dem desolaten Zustand progressiver Alternativen geschuldet ist, an die Präsidentschaft Trumps zu denken – die konsequenterweise mit einer derart grotesken Parodie eines Staatstreiches endete, dass sich die Schilderung im *Achtzehnten Brumaire* dagegen fast schon wieder wie ein nüchterner Tatsachenbericht ausnimmt.<sup>113</sup> Insofern

---

106 Vgl. Warstat: Soziale Theatralität, S. 261f.

107 Brunkhorst: Kommentar, S. 208.

108 Ebd.

109 Marx: Der achtzehnte Brumaire, S. 229.

110 Ebd.

111 Ebd., S. 232f.

112 Brunkhorst: Kommentar, S. 211.

113 Während sich mein Vergleich hier auf die theatralen Dimensionen von Bonaparte und seinem Staatsstreich bezieht, die von Marx beschrieben worden sind, wurde an anderer Stelle bereits ausführlicher über die strukturellen Parallelen

ist nicht verwunderlich, dass auch AM KÖNIGSWEG einige Korrespondenzen mit der marxischen Typologie des Theaters der Politik aufweist: Dass die Wahl Trumps eher einer Farce als einer Tragödie gleicht, ist bereits Jelineks postdramatischer *König Ödipus*-Überschreibung immanent und setzt sich fort in Claessens' metaironischer Darstellung des twitternden Königs, der mit den Paradoxien der Theatersituation spielt. Bemerkenswert ist aber, dass in Gestalt von Jilet Ayse auch die dritte Komponente im Marxschen Dreieck von *Tragödie*, *Farce* und *Komödie* vertreten ist. Während die restliche Inszenierung von einer immer schon vom Tragischen kontaminierten Komik geprägt ist, macht sich in den Szenen mit der Comedienne eine politische Dramaturgie bemerkbar, der dieses tragische Moment abgeht. Ihre hyperbolische Kunstfigur und ihre satirischen Ausführungen erwecken weder den Eindruck, dass die Gesellschaft unentrinnbar in eine „Tragödie des Populismus“<sup>114</sup> verstrickt sei, noch wird der Aufstieg der Neuen Rechten als aberwitzige Posse dargestellt, der mit den Reflexionskünsten des Theaters nicht mehr beizukommen sei. Wenn Baydar alltagsrassistische Stereotype, bürgerliche Distinktionspraktiken und sozio-ökonomische Ausschlussprinzipien aufs Korn nimmt, ist dies ein Versuch, der Farce ihren Schrecken zu nehmen: Die Empfänglichkeit für populistische Rhetoriken erscheint nicht als überzeitliches Verhängnis, sondern als Ergebnis einer Mesalliance von tief im Alltagsverstand verwurzelten Vorurteilen und unerfüllter demokratischer Versprechungen. Und anstatt von einer unvermeidlichen Kollision dieser beiden Kräfte auszugehen, vermittelt die gemeinsame Erheiterung über fragwürdige Wir-Sie-Konstruktionen eine starke Zuversicht, dass die Sache eine Wendung zum Guten nehmen kann.

Wie sich gezeigt hat, ist dieser untragische Ansatz nicht gefeit vor den üblichen Einwänden gegen das Komische, wie etwa vor dem ubiquitären Preaching to the Converted-Vorwurf. Die beiden Invektiven gegen Richters Inszenierung, die in diesem Punkt beleuchtet wurden, argumentieren dabei aus Richtungen, die ungefähr mit den beiden anderen Theaterformen in Marx' Modell korrelieren: Während Jakob Hayner an der Arbeit die ernste Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Umständen des

---

und Kontinuitäten zwischen dem von Marx analysierten Bonapartismus des 19. und dem Rechtspopulismus des 20. und 21. Jahrhunderts nachgedacht. Vgl. etwa Beck/Stützle: Die neuen Bonapartisten sowie im expliziten Bezug auf Trump: Brumlik: Der 18. Brumaire.

114 Stegemann: Gespenst des Populismus, S. 10.

Rechtspopulismus vermisst und sie durch Jilet Ayse im harmlosen Klauamak untergehen sieht, erscheint bei Evelyn Annuß ein wesentlicher Kritikpunkt, dass AM KÖNIGSWEG allzu bedeutungsschwer daherkomme und in populistischen Grabenkämpfen versinke, die nur dem Gegner in die Karten spielen würden. Zu behaupten, dass Richters Inszenierung wegen Baydars Mitwirkung den goldenen Mittelweg zwischen diesen beiden Positionen beschritte, wäre zu viel gesagt; dafür sind die tragischen und farcenhafte Züge der Arbeit zu stark ausgeprägt. Ihr Gastauftritt steht eher dafür ein, dass dieser Nexus nicht die einzige Form ist, die politisches Theater und auch das Theater des Politischen annehmen können. Dieses Bündnisangebot rückt die Kritik an der Aufführung in ein neues Licht: Es stimmt, dass Theater hier nicht als souveräner Gegenort zum grellen und lärmenden Spektakel einer populistischen Wirklichkeit fungiert; dass der von Jilet Ayse verkörperte ‚Sozialtypus‘ an Orten wie den Hamburger Schauspielhaus ein Fremdkörper ist; dass jeder Versuch, sich auf das rechtspopulistische Wir-Sie-Gerede einzulassen, das Risiko des Scheiterns in sich birgt. Allein: der Eindruck drängt sich auf, dass hier der Bote geschlagen wird, der eine unliebsame Botschaft überbringt.

### Wiederholung als Unterbrechung: PLAYBLACK

PLAYBLACK von Joana Tischkau, die Theaterarbeit, um die es im Folgenden gehen soll, hat auf den ersten Blick nicht viele Gemeinsamkeiten mit Falk Richters AM KÖNIGSWEG. Und auch auf den zweiten Blick sind es eher die Unterschiede, die auffallen: Institutionell ist AM KÖNIGSWEG im Stadt- und Staatstheaterbetrieb angesiedelt und wurde dort für einige Zeit als „Stück der Stunde“<sup>115</sup> gehandelt. PLAYBLACK ist – als Tischkaus Abschlussinszenierung am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Universität Gießen und als Kooperation mit dem Künstlerhaus Mousonturm – in der Freien Theaterszene verortet und zog wenig öffentliche Aufmerksamkeit auf sich. Inhaltlich widmet sich AM KÖNIGSWEG mit Trump und dem Aufschwung des Rechtspopulismus einem sehr konkreten tagespolitischen Thema, während sich PLAYBLACK mit ethnocodierten Verwertungsmechanismen in der amerikanischen und deutschen Popmusik auseinandersetzt.

---

115 Schreiber: Kindertheater des Grauens.

Auch die ästhetische Formbestimmung ist im Fall von Tischkaus Arbeit weniger eindeutig als in Richters Inszenierung, wo Jelineks dekonstruktive *König Ödipus*-Überschreibung, die selbstreferentielle Spielweise und die szenographische Überfülle sehr dafür sprechen, sie im Bereich des postdramatischen Theaters zu verorten. PLAYBLACK kann als eine Mischform aus Playback-Show, Tanzperformance und Reenactment beschrieben werden, bei der es darauf ankommt, wie eng oder weit man das Konzept des Postdramatischen versteht: Bei Christel Weiler findet sich die These, dass „der Begriff ‚postdramatisch‘ keinerlei heuristischen Wert besitzen dürfte“<sup>116</sup>, wenn es darum gehe, sich beispielsweise mit den Theaterarbeiten von Rimini Protokoll auseinanderzusetzen. Demnach wäre auch PLAYBLACK nicht als postdramatisch zu bezeichnen, weil sich die Arbeit nicht explizit am Paradigma des dramatischen Theaters abarbeitet. In einem etwas weiter gefassten Verständnis macht eine solche Einordnung aber durchaus Sinn: Die performative Experimentalform, in der hier schwarze Popkultur zur Wiederaufführung gebracht wird, ist nicht zuletzt ein Zeugnis dafür, wie sehr sich das kollektive Imaginäre der Gegenwart von einer Theater-Idee als „Vergegenwärtigung von Reden und Taten auf der Bühne durch das nachahmende dramatische Spiel“<sup>117</sup> emanzipiert hat.

Die Mittel, mit denen PLAYBLACK die Beziehung von Theater und Gesellschaft auslotet, ähneln wiederum sehr der Rolle von Idil Baydar in AM KÖNIGSWEG, die in der Inszenierung als unterbrechendes Stilelement fungiert und das Publikum auf satirisch-humorvolle Weise mit dem sozialen Außen einer weißen Dominanzkultur und den ‚niederen‘ Genres der Ethno-Comedy und des Kabarett konfrontiert. Man könnte fast sagen, dass die Ausnahme in PLAYBLACK zur Regel mutiert: Denn in diesem Fall setzt sich die gesamte Aufführung aus Darstellungs- und Repräsentationsformen der Massenkultur zusammen, die in dem parodistisch angelegten Playback-Format auf rassistische Tendenzen, aber auch auf ihr transgressives Potential befragt werden. Wie in den bisherigen Beispielen umreißt der erste Teil der folgenden Analyse zunächst wieder dieses Gestaltungsprinzip der unterbrechenden Wiederholung, bevor es im zweiten Abschnitt um eine diskursive Verortung des in PLAYBLACK auffällig werdenden Brückenschlags von humoristischer Milde und pointierter Rassismuskritik geht.

---

116 Weiler: Postdramatisches Theater, S. 248.

117 Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 20.

## Eine kritische Hommage an die Wiederholungsschleifen der Kulturindustrie

In *PLAYBLACK* von Joana Tischkau tanzen die drei Performer\*innen Annedore Antrie, Clara Reiner und Tischkau selbst lippensynchron zu aus dem Off eingespielten Liedern von weißen und schwarzen Popmusiker\*innen von den 1970er Jahren bis in die Gegenwart. Dabei kopiert die Arbeit das Format der in den 1990er Jahren populären „Mini Playback Show“ des Fernsehsenders RTL, in der Kinder im Grundschulalter im Playback zu Liedern aus den Charts auftraten. Der typische Ablauf dieser Sendung stellte sich wie folgt dar: Vor dem jeweiligen Auftritt wurden die Kinder durch einen Kostümwechsel in den Star oder die Gruppe verwandelt, deren Lieder sie sich ausgesucht hatten. Nach dem Auftritt wurde die Playback-Interpretation von einer wechselnden Jury bewertet, wobei die Kommentare durchweg wohlwollend, oft überschwänglich ausfielen. Am Schluss wurde ein Sieger oder eine Siegerin gekürt, bevor die Moderatorin Marijke Amado ein versöhnliches Schlusslied sang, das kurzerhand *alle* zu Siegern erklärte: „Kinder bringen volle Action – in der Mini Playback Show. Kleine kommen ganz groß raus – in der Mini Playback Show. Alle waren Sieger, auch wenn einer nur gewinnen kann“.

Dieses Lied wird auch ganz am Ende von *PLAYBLACK* eingespielt: Die drei Performer\*innen versammeln sich ein letztes Mal gemeinsam auf der Bühne (Abb. 5), die Mitarbeiter\*innen vor und hinter der Bühne schließen sich an und alle tanzen fröhlich und ausgelassen zu den Klängen des Lieds. Doch diese Feelgood-Stimmung hat einen stark ironischen Beiklang, da die Aufführung in den 60 Minuten davor einiges dafür tut, um die Aussage des Schlussliedes der „Mini Playback Show“ in Zweifel zu ziehen. Bei aller Spielfreude, die sich im fliegenden Wechsel der jeweils passgenau auf die einzelnen Lieder abgestimmten Kostüme und Tanzstile vermittelt, führt die Auswahl und Abfolge der eingespielten Tracks zugleich vor, wie eng die Produktion von ‚Gewinnern‘ und das Glückversprechen in der Popmusik mit rassistischen Formen von symbolischer und materieller Ausbeutung verflochten ist. Das in *PLAYBLACK* verwendete Tonmaterial lässt sich dabei grob in drei Gruppen unterteilen: Der Großteil der eingespielten Musik besteht aus Liedern von afroamerikanischen und afrodeutschen Popmusiker\*innen, ein zweiter Teil hingegen aus Liedern von weißen deutschen Musiker\*innen, die ein musikalisches Genre adaptieren, das historisch aus einer subalternen



schwarzen Position heraus entstanden ist. Der dritte Part der Tonspur besteht aus Diskursmaterial, meistens Ausschnitten aus Interviews, Fernsehauftritten oder Reden zu Preisverleihungen, in denen die Künstler\*innen zu Wort kommen und sich über ihre Motivation oder die Arbeitsbedingungen in der Musikbranche äußern.<sup>118</sup>

Einen guten Eindruck vom Zusammenwirken dieser drei Materialsorten gibt das Bühnengeschehen in den ersten Minuten der Aufführung: Alle drei Performer\*innen treten zunächst gemeinsam in königsblauen Anzügen und weißen Hemden zu den Klängen von „Loco in Acapulco“ von *The Four Tops* auf, einer Soulnummer aus dem Jahr 1989, deren machohaft eingefärbte Lockerheit sie mit seitlichen Tanzschritten, kreisenden Hüftbewegungen und exaltierter Gestik genüsslich aufnehmen. Im Anschluss an dieses Lied erklingt die Anfangsmelodie von Bob Marleys „Stir it up“ (1973), zu der sich Antrie, Reiner und Tischkau nun nicht mehr synchron bewegen, sondern in geschmeidigen Bewegungen frei im Raum verteilen. Kurz darauf verlassen Antrie und Reiner die Bühne und Tischkau tanzt für eine Weile allein zu dem künstlich in die Länge gezogenen Intro, über das sich zwischendrin die Stimme eines männlichen Dokumentarsprechers legt, die die weitertanzende Tischkau mit ihren Lippenbewegungen nachahmt: „Reggae, Rastafari und Karibik. Wir sind auf Jamaika. Piraterie, Sklaverei, Armut, Arbeitslosigkeit und die Musik der Rastafaris und der Ghetto-bewohner“. Nach einem abrupten Lichtwechsel auf schummrige Disco-beleuchtung tritt Clara Reiner von hinten mit schwarzer Perücke und in einem weißen Tüllkleid auf, die mit kreisenden Armen und stark verzerrter Mimik zu Nina Hagens „African Reggae“ (1979) performt (Abb. 6). Leicht versetzt hinter ihr stellen sich Antrie und Tischkau auf, die das Playback für den Backgroundgesang übernehmen: „I wanna go to Africa to the black jah rastaman. To the black culture“. Während das Lied weiterläuft, begibt sich Antrie zu einer im Bühnenhintergrund aufgestellten Garderobenstange, wo sie sich ein braunes Karohemd und eine Schirmmütze anzieht. Die Musik wechselt zu „Dem Gone“ (2004) von Gentleman; Reiner stellt sich hinten neben Tischkau auf und Antrie begibt sich nach vorne, um das Lied mit

---

118 Während diese letzte Materialsorte auf eine dokumentarische Dimension von PLAYBLACK aufmerksam macht, steht die Arbeit mit ihrem Playback-Format und den musikalischen Reenactments auch im Zusammenhang mit verschiedenen Verfahren der Aneignung und des Sampling in den performativen Künsten. Vgl. Döhl/Wöhler: Zitieren, appropriieren, sampeln.

rhythmischen Arm- und Sprungbewegungen und einer Joint-Attrappe in der Hand zu untermalen.

Da es sich bei den letztgenannten Liedern um Reggae-Musik von weißen Deutschen handelt, ist die Aufführung an dieser Stelle bereits mittendrin im Diskurs um kulturelle Aneignung – der Frage, ob und ab wann Angehörige der Mehrheitsgesellschaft ein rassistisches Machtgefälle fortschreiben, wenn sie sich musikalischer, modischer oder anderweitiger Artefakte von kulturellen Minderheiten bedienen.<sup>119</sup> Während der Ankündigungstext zu *PLAYBLACK* hier sehr deutlich Stellung bezieht und das „weiße (deutsche) Begehren nach Schwarzer Verkörperung“<sup>120</sup> kritisiert, verhandelt die Aufführung diese Thematik über das Mittel einer wiederholenden *Gegen-Aneignung*<sup>121</sup>: Die Wiederaufführung der Lieder von Nina Hagen und Gentleman formuliert keine direkte Kritik an den beiden, aber auch die vielen kleineren und größeren Asymmetrien zwischen körperlichem Ausdruck und der Tonspur geben zu verstehen, dass die Grenze zwischen Original und Kopie, Authentizität und Künstlichkeit nicht erst in *PLAYBLACK* verschwimmt, sondern auch die eingespielten Lieder bereits Produkte von kulturellen Aneignungsprozessen sind. Das Format des Playback führt dabei zu einer eigentümlichen Mischung aus satirischer Selbstentlarvung und parodistischer Imitation. Auf der akustischen Ebene sprechen die eingespielte Musik und das restliche *found footage* ‚für sich‘, auf der visuell-körperlichen Ebene wohnt den Kostümen, den Tanzbewegungen und der Mimik eine deutliche Tendenz zur spielerischen Übertreibung und Subversion inne. Neben der Aufmachung und dem Auftreten der Performer\*innen spielt auch die Montage des Materials eine wesentliche Rolle: Der zu hörende Einspieler, der Reggae auf exotisierende Weise als jamaikanische Ghettomusik klassifiziert, lässt Nina Hagens Ausflug in dieses Genre schon im Vorhinein recht bizarr erscheinen; die surreal zuckenden Bewegungen von Clara Reiner in ihrem überdimensionierten Tüll-Kostüm tun dann ihr Übriges.

---

119 Zur Identitätspolitischen Debatte um kulturelle Aneignung vgl. Susemichel/Kastner: Identitätspolitiken, S. 86-88.

120 Vgl. Schlachthaus Theater Bern: Programmheft.

121 „Das ist keine Aneignung der herrschenden Kultur, um ihren Bestimmungen untergeordnet zu bleiben, sondern eine Aneignung, die die Bestimmungen der Beherrschung umgestalten will, eine Umgestaltung, die selbst so etwas wie ein Handlungsvermögen ist, eine Macht im Diskurs und als Diskurs oder eine Macht in der Darstellung und als Darstellung, die wiederholt, um zu erneuern – und die manchmal erfolgreich ist“ (Butler: Körper von Gewicht, S. 193).

Dieser satirisch-kritische Unterton ist in PLAYBLACK meist nicht so stark ausgeprägt wie an dieser Stelle. Schon bei dem unmittelbar anschließenden Playback zu Gentlemans „Dem Gone“ bleibt in der Schwebelage, ob es der Arbeit hier um eine Kritik dieses Künstlers geht. Im direkten Vergleich mit „African Reggae“, wo Nina Hagen mit schriller Stimme über Haschisch-Konsum und Genitalverstümmelung singt, könnte man auch den Eindruck haben, dass sich Gentleman im Genre des Reggae zu verorten weiß, ohne es zu *othern*.<sup>122</sup> In anderen Momenten tritt der komische Zug der Parodie noch mehr in den Hintergrund und die Bühnenperformance wirkt eher wie eine Hommage an die Vorlage bzw. wie der lustvolle Versuch, eine nahezu perfekte Kopie von Lied und Künstler\*in auf die Beine zu stellen.<sup>123</sup> Exemplarisch dafür ist Tischkaus Playback zu Michael Jacksons „Black or White“ (1991), wo Tischkau mit einer schwarzen Perücke und in einem Kostüm, das dem Outfit von Michael Jackson in dem dazugehörigen Musikvideo nachempfunden ist, als weibliches Double von „MJ“ auftritt und seinen ikonischen Tanzstil bis in kleinste Detail imitiert. Freilich geht es nicht nur um eine Wiederholung der Wiederholung willen, da der Welterfolg „Black or White“ sehr gut zum Thema der Arbeit passt. Denn die in und von der Popmusik versprochene Aufhebung jeglicher Rassenschranken, die PLAYBLACK auf den Prüfstand stellt, wird in diesem Lied ganz explizit propagiert – musikalisch durch einen ungewöhnlichen Stilmix von R&B, Rap und Rock, aber vor allem auf textlicher Ebene: „I said if you’re thinkin’ of being my brother, it don’t matter if you’re black or white“.

Wie sich Tischkau in besagter Szene auf Michael Jacksons Erscheinung in dem berühmten Musikvideo bezieht, verweist auf ein zentrales Darstellungsprinzip von PLAYBLACK: Das performative Zitieren von Videomaterial. Zu fast jeder Szene lässt sich eine entsprechende Vorlage ausmachen, an der sich die Choreographie in der Aufführung orientiert. Sucht man zum Beispiel auf Youtube nach „Loco in Acapulco“ von *The Four Tops*, stößt man

---

122 In einem Debattenbeitrag zum Thema kulturelle Aneignung für den *BR* (Köhler/Ohanwe: Cultural Appropriation) wird Gentleman explizit als Positivbeispiel für eine nicht-despektierlichen, respektvollen Umgang mit einer subalternen Kultur angeführt: Reggae sei für Gentleman nichts, was er „nur für ein Album“ mache, er verzichte darauf, die kontroversen Dreadlocks zu tragen und vor allem zeige er sich vielfach solidarisch mit jamaikanischen Musiker\*innen.

123 Zu den verschiedenen Konzeptionen von Parodie, insbesondere zur postmodernen Diskussion um die *blanc parody* als unkomische, neutrale Form der Parodie vgl. instruktiv Wirth: Parodie, S. 26-30.

sofort auf ein Video, in dem die Gruppe mit diesem Lied in der Fernseh-sendung „Top of the Pops“ auftritt – ein Video, auf das sich die Anfangs-szene in PLAYBLACK eindeutig bezieht.<sup>124</sup> Genauso ist es mit dem Playback zu Gentleman: Das von Autrie in der Aufführung getragene Karohemd und ihre Tanzbewegungen sind dem offiziellen Musikvideo zu „Dem Gone“ entnommen. Durch den kontinuierlichen Bezug auf diese verschiedenen Musikvideos und Fernsehauftritte nähert sich PLAYBLACK einer Videoclip-Ästhetik an. Die penible Imitation der Gesten und Tanzbewegungen sowie die oft detailgetreue Nachahmung der Kostüme führt im Zusammenspiel mit dem Playback zu einer intermedialen Szenerie<sup>125</sup>, die etwas leicht Nostalgisches an sich hat – das Bühnengeschehen als erinnernde Wiederholung von Musik(-videos), die man vielleicht zu Kinder- und Jugendzeiten gehört (bzw. gesehen) hat. Der oft fliegende Wechsel zwischen den verschiedenen Musikstilen und -genres hingegen erinnert mehr an die heutigen Rezeptionsbedingungen von Musik und setzt dahingehend noch eine zweite Form von Intermedialität in Szene. Durch das szenische Hin und Her wird die ständige Verfügbarkeit von Musik im Internetzeitalter in gewisser Weise in die Gegenwart der Aufführung übersetzt: man kann sich ohne Probleme eine etwas unorthodox zusammengestellte Youtube-Playlist mit dem Titel „Schwarze Popmusik und kulturelle Aneignung“ vorstellen, in der dasselbe Lied- und Interviewmaterial vorkommt wie in PLAYBLACK.

Weil diese Playlist jedoch nicht mit digitalen, sondern mit theatralen Mitteln ‚abgespielt‘ wird, kommt es im Verlauf der Aufführung zu vielfältigen Verwandlungen: Die drei Performer\*innen teilen sich untereinander das Playback für die verschiedenen Musiker\*innen auf, was sich auf der Bühne in häufigen und oft plötzlichen Kostüm- und Stimmungswechseln niederschlägt. Im Rahmen dieser Metamorphosen wird in PLAYBLACK neben dem Diskurs um kulturelle Aneignung auch die Streitfrage einer *cross-racial*-Besetzung angeschnitten. So mimt die weiße Performer\*in Clara Reiner in der Anfangsszene ein Mitglied der *Four Tops* und die schwarze Performer\*in

---

124 „Four Tops – Loco In Acapulco“, URL: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_IUhI2zH0\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=_IUhI2zH0_s), abgerufen am 20.07.2021.

125 PLAYBLACK lässt sich hier in Bezug zu Birgit Wiens' Verständnis von Intermedialität setzen, für die sich intermediale Theaterarbeiten wesentlich dadurch auszeichnen, dass sie sich „in einem Spannungsfeld zwischen Theater und anderen Medien“ (Wiens: *Intermediale Szenographie*, S. 19) verorten und im Theater an einer Erkundung „anderer Medien“ (ebd.) versuchen.

Annedore Autrie übernimmt den Part von Gentleman. Dieses beiderseitige Crossen ist aber nicht mit naiver Farbenblindheit zu verwechseln – und auch nichts, was die Aufführung überproportional häufig machen würde: über die Gesamtdauer hinweg gibt es eine leichte Tendenz, dass Reiner regelmäßiger den Part von weißen Musiker\*innen übernimmt als die beiden schwarzen Performer\*innen Tischkau und Autrie (und *vice versa*). Die diversen Verwandlungen und Rollenwechsel in *PLAYBLACK* stehen vielmehr in enger Verbindung mit anderweitigen Formen und Praktiken des Grenzübertretts. Wenn Autrie zu Gentlemans „Dem Gone“ oder, wie an anderer Stelle, zu Loonas „Mamboleo“ (1999) auftritt, dann tritt sie als schwarze Performer\*in in der Rolle von weißen Musiker\*innen auf, die in ihren Liedern ihrerseits mit Versatzstücken schwarzer Musikkultur arbeiten. Die Cross-Parodie unterläuft hier nicht allein ein etwaiges theaterbezogenes Verlangen nach ‚authentischer‘ Besetzung, sie bewirkt auch und vor allem die reflexive Verdopplung einer Nachahmungs- und Vereinnahmungsdynamik, die bereits in der musikalischen Vorlage wirksam ist.

Hautfarbe und Ethnizität sind dabei nicht die einzigen Identitätsmarker, die in *PLAYBLACK* durch wiederholte Überschreitung als kontingente Konstrukte einsichtig gemacht werden. Die andauernden Perücken- und Kostümwechsel sind auch mit einer kontinuierlichen Metamorphose der Geschlechterrolle(n) bzw. mit zahlreichen *cross-gender*-Besetzungen durch die drei Performer\*innen verbunden.<sup>126</sup> Ein parodistischer Glanzpunkt ist diesbezüglich das Reenactment des Fernsehauftritts<sup>127</sup> von Michael Jackson bei „Wetten, dass...?“, das direkt an das oben erwähnte Playback zu „Black or White“ anschließt. Joana Tischkau verbleibt hier in der Rolle von Michael Jackson, während Clara Reiner den Part des Moderators Thomas Gottschalk übernimmt. Dazu trägt sie eine wallende goldene Perücke, die ihr bis weit über die Schulter reicht, was sich als genüssliche Übertreibung der charakteristischen blonden Locken von Gottschalk darstellt. Während auf der Ton-ebene zu hören ist, wie Gottschalk mit wachsender Ungeduld minutenlang vergeblich versucht, das kreischende Publikum zu beruhigen („Wir wissen, ihr liebt ihn! Denkt doch mal an den Onkel Thomas! Ich will ihn doch etwas

---

126 Zum subversiven Potential von Gender-Parodien vgl. einschlägig Butler: *Unbehagen der Geschlechter*, S. 201-204.

127 Die Szene bezieht sich auf „Michael jackson at Wetten Dass...? Part 1“, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wtX3qwiWZDo>, abgerufen am 20.07.2021.

fragen.“), betont Reiner mit ihrer Spielweise den herrischen Zug von Gottschalks Verhalten: Anfangs begleitet sie den Applaus für Jackson mit einem aufgesetzten jovialen Lächeln und beruhigenden Gesten, die zusehends hektischer und ungeduldiger werden, bis sie irgendwann nur noch wütend und hilflos mit den Armen rudert – während die stumm dasitzende Tischkau den für sie bzw. Jackson bestimmten Applaus mit milder Gelassenheit über sich ergehen lässt.

Gerade in den musikalischen Playbackszenen bewährt sich das Crossen mehrfach als theatraler Reflexionsmodus, der PLAYBLACK die intersektionalen Zusammenhänge zwischen ethno- und gendercodierten Rollenmustern zu erkunden erlaubt. Besonders markant ist dies in den Genderparodien zu „CL 500“ (2015) von Gzuz und „Ich nehm dir alles weg“ (2010) von Haftbefehl: In beiden Fällen ist es Tischkau, die sich den aggressiven Gestus und die abgehackten Posen der beiden Deutschraper zu eigen macht und damit nicht zuletzt den Konstruktcharakter dieses „Macker“-Stils hervorkehrt.<sup>128</sup> In ihrem Auftritt zu „Ich nehm dir alles weg“ trägt Tischkau, wie Haftbefehl im dazugehörigen Video, einen Hoody, in ihrer Gzuz-Rolle trägt sie ein hautfarbenes Oberteil mit Tattoobemalung, was ironisch auf das Video zu „CL 500“ Bezug nimmt, in dem der tätowierte Gzuz die meiste Zeit mit nacktem Oberkörper vor einem Auto – vermutlich ein CL 500 der Marke Mercedes-Benz –, posiert. Dieser Track, in dem der weiße Rapper seinem Autofetisch frönt, wird in PLAYBLACK mit einem musikalisch sehr gegensätzlichen Lied verschnitten: mit „Mambo“ (1984) von Herbert Grönemeyer, der in dieser Szene von Reiner dargestellt wird. Neben einer gewissen thematischen Schnittmenge – Grönemeyer singt in dem Lied darüber, wie er in seinem Auto im Stau sitzt – fällt im sampleartigen Wechselspiel der beiden Stücke noch eine andere Gemeinsamkeit auf: Auch „Mambo“ ist ein Lied, in dem sich ein weißer Musiker an ein musikalisches Genre anlehnt, das in einer subalternen gesellschaftlichen Situation entstanden ist.

Genderschemata, wie sie am Beispiel von Gzuz und Haftbefehl vorgeführt werden, werden in der Aufführung freilich nicht nur thematisch, wenn es zu einem *Cross-Dressing* kommt. So gibt es ein Playback zu „When you believe“ von Whitney Houston und Mariah Carey sowie ein daran anschließendes

---

128 „Die parodistische Vervielfältigung der Identitäten nimmt der hegemonialen Kultur und ihren Kritiken den Anspruch auf naturalisierte oder wesenhafte geschlechtlich bestimmte Identitäten“ (Butler: *Unbehagen der Geschlechter*, S. 203).

Reenactment eines gemeinsamen Auftritts der beiden Sängerinnen bei Oprah Winfrey<sup>129</sup>, bei dem Tischkau und Reiner genüsslich auf das divenhafte Image der beiden rekurrieren: Beide tragen knöchellange Glitzerkleider und Tischkau, die die Rolle von Carey übernimmt, trägt eine goldene Perücke mit aufgedrehten blonden Haaren, die sie sich während des Interviews wiederholt zurechtstreicht. Reiner, die als Houston-Verschnitt eine Perücke mit braunen Locken trägt, legt im Interview ihrerseits ein recht affektiertes Lachen an den Tag. Die akustische Ebene wirkt einem etwaigen entlarvenden Eindruck allerdings gezielt entgegen. Oprah Winfrey fragt die beiden nach ihrer angeblichen Rivalität, was von beiden verneint wird – woraufhin Winfrey anmerkt, dass es solche Gerüchte immer nur über Frauen gäbe. Statt der Antwort von Carey oder Houston ist dann plötzlich die Stimme von bell hooks zu hören, zu der Reiner die Lippen bewegt: „It’s the imperialist white supremacist capitalist patriarchy“<sup>130</sup>. Nach dieser Feststellung wechselt der Sound unvermittelt zurück zum Interview und Tischkau synchronisiert mit ihren Lippen Carey, die im unverfänglichen Plauderton antwortet, dass das nun mal „pretty standard“ sei.<sup>131</sup>

Die hier angesprochene Geltung von rassistischem und sexistischen Standards wird auch im Fortgang der Szene problematisiert, in der das Interviewsetting beibehalten wird. Die Tonspur wechselt nach einiger Zeit erneut und man hört, wie Mariah Carey in einem anderem Interview nach ihrer *mixed-racial* Herkunft gefragt wird: „I ask you this for everybody else, not because I really care. [...] They all say: ‚Oh, that is a white girl!‘, ‚No, she is black!‘, ‚No, she isn’t, she is white!‘, ‚I think, she is black!‘, ‚I think, she is white!‘ – So, what you are you?“. Carey beantwortet die Frage („My mother is irish, my father venezuelan and black“), was die Interviewerin zu dem halbernten Appell veranlasst, dass jetzt alle aufhören sollten, sich über ihre Ethnizität

---

129 Die Szene bezieht sich auf: „Mariah Carey and Whitney Houston Shut Down Rumors That They’re Rivals | The Oprah Winfrey Show | OWN“, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AD9DRhJsPs>, abgerufen am 20.07.2021.

130 bell hooks nutzt diese bewusst sperrige Formulierung als begriffliche Klammer, um auf die intersektionalen Verschränkungen von verschiedenen Systemen der Produktion von sozialer Ungleichheit aufmerksam zu machen. Vgl. hooks: *Writing Beyond Race*, S. 1-8.

131 PLAYBLACK ‚präzisiert‘ hier durch die Montage mit hooks gewissermaßen Carey, die in der Interview-Vorlage mit Winfrey an dieser Stelle sagt: „It’s sexist but...“.

auszulassen: „Please stop discussing this girl’s race! Thank you! Human being first!“. Doch der Ton springt zurück zu ihrer Ausgangsfrage: „So, what you are you?“, und man hört wieder Carey, wie sie, anscheinend in einem anderen Interview, erneut Auskunft über die Herkunft der Eltern erteilt. Dieses Prozedere wiederholt sich danach noch zweimal: zunächst ist die „What you are you?“-Frage zu hören und anschließend Carey, wie sie – offenbar jedes Mal in einem anderem Interview und in einer leicht abgewandelten Form – über ihren Familienstammbaum spricht, sprechen muss.

Der hegemoniale Wiederholungs- und Identifizierungszwang, den das Mittel der Montage hier offenlegt, wird in *PLAYBLACK* insgesamt als ein zentrales Bewegungsgesetz von Popmusik vorgeführt. Durch die parodistische Wiederholung von einschlägigen Hits und dem kontrastierenden Einsatz von dokumentarischem Zusatzmaterial zeigt die Arbeit, wie sehr das ausdifferenzierte Genresystem zugleich eine Reproduktionsmaschine für rassistische Klischees und patriarchale Rollenbilder ist, in der sich Diversität oft auf Exotisierung und Sexualisierung reduziert. In dieser intersektionalen Kritik an der Kultur- und Musikindustrie geht *PLAYBLACK* allerdings nicht auf. Die Form des Playbacks und die detailverliebte Wiederaufführung implizieren auch eine performative Erneuerung des karnevalischen Überschreitungsversprechens, das von den Liedern und ihren Stereotypen ausgeht: Wer möchte nicht einmal so cool sein wie ein Gangsterrapper, so gelassen wie ein kiffender Rastafari und so elegant wie eine Popdiva? Die spielerische Anverwandlung dieser Rollen lässt den inneren Widerspruch zwischen kolonialpatriarchaler Vereinnahmungphantasie und utopischem Wunschbild, der hier wirksam ist, gleichsam ungeschminkt hervortreten. Keine der beiden Seiten überdeckt die andere, keine der beiden erscheint hier als das ‚wahre‘ Gesicht der Popmusik.

Dieses Oszillieren zwischen Parodie-als-Kritik und Parodie-als-Hommage ist nicht damit zu verwechseln, dass die Theaterarbeit von einer unauflösbaren Ambivalenz des Parodierten ausgehen würde, im Gegenteil. *PLAYBLACK* arbeitet aus den performativen Wiederholungsschleifen der Popmusik vielmehr unterschiedliche, unterscheidbare Aspekte heraus: Formen der Solidarisierung und des Aufgehens im Hier und Jetzt, der Entgrenzung und Hybridisierung, aber auch der Selbstverleugnung und des *Othering*, der Unterdrückung und Ausbeutung. Letzteres bezieht sich konkret auf die Beispiele der Sängerin Lori Glori und des Pop-Duos *Milli Vanilli*, die in *PLAYBLACK* als negativer Höhepunkt eines strukturellen Unrechts an schwarzen Künstler\*innen aufgeführt werden. Die Geschichte von Lori Glori



wird im Anschluss an ein Medley mehrerer Lieder von DJ Bobo („There’s a Party“ (1994), „Respect Yourself!“ und „Pray“ (beide 1996)) erzählt. Die drei Performer\*innen tanzen in der Szene gemeinsam zu den Eurodance-Klängen und wechseln sich mit der Lippensynchronisation der verschiedenen Stimmen ab. Am Ende des Medleys ertönt spannungsvolle Musik und darüber legt sich eine Stimme mit Schweizer Akzent, zu der Tischkau die Lippen bewegt:

Lori Glori hat erreicht, wovon andere nur träumen. Sie ist ein Star. Doch dann kommt alles anders. Ein einziger Studiotag mit einem der erfolgreichsten Künstler Europas bricht ihr das Genick. 16 Songs singt sie für DJ Bobo ein. Songs, die dem Künstler Millionen beschern. Loris Stimme hallt durch volle Konzertsäle. Doch nicht sie selbst steht dabei auf der Bühne. Sondern DJ Bobos Freundin Nancy.

Diese Sätze werden in einem recht pathetischen Tonfall vorgetragen, den Tischkau mit ausgreifenden Armbewegungen untermalt. Ungeachtet dieser ironischen Distanz wirft die Erwähnung von Lori Glori ein neues Licht auf das Playback-Prinzip der Aufführung: Die Entkopplung von Musik und Bühnenchoreographie, die sich *PLAYBLACK* zunutze macht, bezieht sich nicht nur auf die „Mini Playback Show“, sondern auch auf eine übliche Auftrittspraxis in der Musikindustrie. Diese führte im Fall der schwarzen Sängerin Lori Glori dazu, das sie für ein verhältnismäßig geringes Entgelt bei einigen Hits von DJ Bobo als weibliche Backgroundstimme im Studio fungierte, ihr Platz auf der Bühne bei Live-Auftritten allerdings von einer weißen Sängerin (Nancy Baumann) eingenommen wurde; Lori Glori trat weder als beteiligte Künstlerin in Erscheinung, noch wurde sie finanziell am Erfolg der Lieder beteiligt.<sup>132</sup>

Der ungleich bekanntere Fall des Pop-Duos *Milli Vanilli* verhält sich spiegelverkehrt zu Lori Gloris Erfahrungen mit DJ Bobo. Die Songs des Duos wurden von dem weißen Komponisten Frank Farian produziert und von unterschiedlichen Sängern eingesungen, während in der Öffentlichkeit, auf der Bühne und in den Videos stets die beiden schwarzen Tänzer Fab Morvan und Rob Pilatus als Gesichter von *Milli Vanilli* auftraten – in Playback, versteht sich.<sup>133</sup> In *PLAYBLACK* wird diese Geschichte ziemlich

---

132 Vgl. den Bericht über Lori Gloris (erfolglose) Klage gegen DJ Bobo: Spiegel Online [o.A.]: Glück für Bobo.

133 Zum Skandal um Milli Vanilli vgl. Philips: We sold our souls.

am Ende der Aufführung erzählt: Im Anschluss an eine kurze Applauspause des anwesenden Publikums erklingt auch vom Band Applaus und es treten Autrie und Tischkau in schwarz-rot-goldenen Glitzerkostümen und knielangen Lackstiefeln auf. Autrie trägt dazu eine schwarze Lockenperücke, Tischkau eine Perücke mit langen Dreadlocks. Reiner empfängt die beiden auf ironisch-überschwängliche Weise und jemand ruft in den abgespielten Applaus hinein: „*Boney M!*“. Während alle drei in der rechten Sofaecke auf der Bühne Platz nehmen, wechselt der Ton und eine andere Stimme, die dem Youtuber und Musikjournalisten DJ Vlad gehört<sup>134</sup>, begrüßt „Fab Morvan from *Milli Vanilli*“. DJ Vlad spricht weiter und Reiner synchronisiert mit ihren Lippen: Es sei für ihn eine Ehre, endlich mit Fab Morvan sprechen zu dürfen, denn es sei immer etwas ganz Besonderes, mit Leuten zu sprechen, von denen man als Kind ein Fan gewesen sei und die man immer im Fernsehen gesehen habe. Denn damals habe MTV ja wirklich noch Musikvideos gezeigt und *Milli Vanilli* seien damals eine große Nummer gewesen. Morvan, der in dieser Szene von Tischkau dargestellt in betont lässiger Haltung auf dem Sofa flätzt, bestätigt lakonisch-selbstbezüglich: „MTV Babys!“. DJ Vlad merkt daraufhin an, dass die Musikvideos seiner Ansicht nach ursächlich für den Erfolg von *Milli Vanilli* gewesen seien, was Morvan genauso sieht: „No Doubt!“.

Im Anschluss an dieses nostalgische Vorgeplänkel, das nicht zuletzt wie ein selbstironischer Kommentar auf die vielen Videoclip-Parodien in *PLAYBLACK* anmutet, leitet DJ Vlad über zur Geschichte von *Milli Vanilli*. Zuvor will er aber noch wissen, wie es denn so gewesen sei mit dem Aufwachsen in Deutschland und Frankreich, damals in den 70ern und 80ern: Hat es da viel Rassismus gegeben? Morvan erwidert, dass er ja aus Frankreich komme und seine Jugend in einer ethnisch sehr gemischten Umgebung verbracht hätte. Rob Pilatus, das zweite Mitglied von *Milli Vanilli* sei in München aufgewachsen, was eine sehr konservative Stadt in Deutschland sei, wo es nur wenig andere „black kids“ gegeben habe. Er sei viel verprügelt worden und das Tanzen sei sein Weg gewesen, um damit klar zu kommen. DJ Vlad fragt daraufhin nach der Beziehung der beiden zu dem *Milli Vanilli*-Produzenten Frank Farian und Morvan antwortet, dass dieser anfangs eine „father figure“ für sie gewesen sei. An dieser Stelle springt die Tonspur für einige Sekunden

---

134 *PLAYBLACK* bezieht sich hier auf: „Fab Morvan on the Rise and Fall of Milli Vanilli (Full Interview)“. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lqmO9VE0PuY>, abgerufen am 20.07.2021.

zu „Daddy Cool“ von *Boney M.* – einer vierköpfigen deutsch-karibischen Disco-Kombo, die ebenfalls von Farian produziert wurde und auf einem ähnlichen Prinzip wie *Milli Vanilli* beruhte: von den vier Künstler\*innen waren nur zwei auf den Studioaufnahmen der Band zu hören und der schwarze Tänzer Bobby Farrell übernahm das Playback für die von Farian gesungenen männlichen Parts.<sup>135</sup>

Nach diesem kurzen Intermezzo (zu hören sind die beiden Liedzeilen „She’s crazy like a fool / What about it Daddy Cool“, untermalt von der neben Tischkau sitzenden Autrie) wechselt der Ton wieder zu dem Gespräch zwischen DJ Vlad und Morvan, der von Farians beeindruckendem Studio mit goldenen Schallplatten an der Wand erzählt. Er und Rob hätten damals fast nichts gehabt, weshalb sie bereitwillig den Vertrag mit Frank unterzeichnet hätten. Auf die Frage von DJ Vlad, wie hoch die Summe genau gewesen sei, spricht Morvan von „Fifteen-Hundred Deutschmark“, das seien etwa 1000 Dollar – also eigentlich „Peanuts“, aber für ihn und Rob sei das damals viel Geld gewesen. Sie hätten allerdings nicht gewusst, dass sie in eine Falle gelaufen seien (die Morvan mimende Tischkau beugt sich währenddessen mit verschwörerischer Miene zu Reiner, die ihre Augen erwartungsvoll aufreißt): „That dude was only looking für one thing only: Can they perform? And what do they look like?“ Daraufhin hört man wieder DJ Vlad, wie er das Erfolgsrezept von Frank Farian zusammenzufasst:

DJ Vlad: Frank Farian, who is a white german producer...

Morvan: Exactly!

(an dieser Stelle springt die Tonspur der Aufführung für einen kurzen Moment zu „Rasputin“ (1978) von Boney M., wobei die von Autrie lippensynchronisierte Zeile passenderweise lautet: „he was big and strong, in his eyes a flaming glow“)

DJ Vlad: goes and...

Morvan: Picks!

DJ Vlad: Well, he does the song himself, with his own vocals. But instead of putting himself as the singer, he finds you Caribbean people (es erklingt kurzzeitig „By the rivers of the Babylon“ (1978) von Boney M., wobei Autrie dieses Mal kurz aufspringt, zu tanzen beginnt und sich danach wieder hinsetzt), right?

Morvan: That’s right!

DJ Vlad: And has them essentially lip-synching...

Morvan: The male vocals were done by Frank.

---

135 Vgl. Iken: Mummy Cool.

DJ Vlad: So, you have the producer, a white singer, doing the vocals, that a black lead singer is now lip-synching...

Morvan: That's right!<sup>136</sup>

Nach diesen anklagenden Worten zu Farians Manipulationstechniken löst sich die Interviewkonstellation auf der Bühne unvermittelt auf. Tischkau und Autrie eilen zu den Standmikrofonen und es erklingt ein viertes Lied von *Boney M.*: „Gotta go home“ (1979). Reiner, die im Hintergrund blitzschnell ihr Kostüm wechselt und nun eine schwarze Schlaghose, ein rotes Satinhemd mit goldenen Farbtupfern, eine schwarze Federboa und eine Perücke im Afrolook trägt, schließt sich an und die drei geben in ihren schwarz-rot-goldenen Outfits eine letzte und äußerst ausgelassene Playback-Einlage: Autrie und Tischkau, die die weiblichen Stimmen mimen, tanzen fingerschnipsend und hüftkreisend, während Reiner die männliche Stimme übernimmt und wild auf der Bühne herumspringt.

Im ironischen Kontrast zwischen der extremen Fröhlichkeit dieser Nummer und der von Rassismus und Ausbeutung berichtenden Interviewszene, der hier kurz vor Ende der Aufführung erzeugt wird, verdichten sich die zentralen Gegensätze, die PLAYBLACK im Prinzip des Playbacks aufeinanderprallen lässt. Auf der einen Seite – eingedenk der Geschichten von Lori Glori, *Boney M. und Milli Vanilli* – erscheint die Aufführungspraxis des Playbacks wie der Inbegriff für die Verwertung von schwarzen Körpern und Stimmen in der Popmusik: *realiter* kommt ihnen keine oder nur wenig Handlungsmacht zu, zu Profitzwecken wird vordergründig der Anschein von Freiheit und Diversität erzeugt. Auf der anderen Seite greift PLAYBLACK selbst auf diese Praxis zurück, um ihr eine zweite Bedeutung abzutrotzen: die

---

136 PLAYBLACK greift hier an einer Stelle verfremdend in das Ausgangsmaterial ein: Im Interview bezieht sich DJ Vlad bei diesen Worten nicht auf *Milli Vanilli*, sondern auf *Boney M.* Dementsprechend sagt er im Original nicht: „He finds *you* Caribbean people“, sondern „he finds *four* Caribbean people“ (vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=lqmO9VE0PuY>, ca. 6:43). Durch diese (in der Theateraufführung kaum wahrnehmbare) Manipulation lösen sich auch die vermeintlichen Unebenheiten in Vlads Darstellung auf: Denn bei den Studioaufnahmen von *Milli Vanilli* war Farian selbst nicht als Sänger tätig, das war nur bei *Boney M.* der Fall – und auch nur dort gab es die Rolle eines Leadsängers. Zugleich liefert der Eingriff eine gewisse Erklärung für die vielen kurzen *Boney M.*-Einspieler, die es in dieser Szene gibt: Die Arbeit verschneidet die beiden Fälle gewissermaßen zu *einem* Fall – zu einem Casus Frank Farian.

eines betont spielerischen und lustvollen Sich-Behauptens in der aufoktroyierten Identität, wie es im Playback zu „Gotta go home“ zu beobachten ist. Die Form der Gegen- und Wieder-Aneignung zielt also nicht darauf ab, eine authentische schwarze Subjektivität in Szene zu setzen; sie dient in PLAYBLACK dazu, ein performatives Konstrukt von ‚Echtheit‘ aufs Spiel zu setzen – die parodistische Wiederholung als Mittel zur Unterbrechung einer freudlosen, vereinnahmenden Wiederholung.

### „Ein bisschen Spaß muss sein“?

In allen vorangegangenen Inszenierungsanalysen wurde mehr oder weniger ausführlich auf Rezensionen, Interviews und anderes theaternahes Material eingegangen, um die Arbeiten im öffentlichen Diskurs zu situieren und verschiedene politische Perspektiven auf die jeweilige Art und Weise der Mobilisierung des Komischen aufzuzeigen. Auf PLAYBLACK ist dieser rekapitulierende Ansatz nicht in gleicher Weise anwendbar, da es hier nur wenig vergleichbares Material gibt, in dem sich ‚stöbern‘ ließe. Die ausführlichste mir bekannte Kritik zu Tischkaus Arbeit findet sich im Rahmen eines kurzen *taz*-Artikels über das Festival „25 Jahre Postdramatisches Theater“ am Berliner HAU, auf dem auch PLAYBLACK zu sehen war. Der Autor Tom Mustroph lobte darin die Präzision der verschiedenen Reenactments, die „fröhliches Erinnern beim Publikum“<sup>137</sup> erzeugt hätten, zeigte sich in der Bewertung der Aufführung und ihrer Wiederholungsästhetik aber letztlich zwiespalten:

„Playback“-Regisseurin Joanna Tischkau blieb leider vornehmlich eine schlaue Materialsammlerin. Sie ordnete aber nicht ein und scheute sich auch vor einer Positionierung dazu, ob Differenz für sie bereits Diskriminierung bedeutet oder sie hier noch begrifflich trennt.<sup>138</sup>

Das hier anklingende Bedürfnis nach *mehr* Einordnung ist ein denkbar schlechter Ausgangspunkt, um Tischkaus Verfahren der parodistischen Gegen-Aneignung einzuordnen. Selbst wenn die Aufführung es unterlassen würde, sich klar zu positionieren und die Grenzen zwischen unterschiedlichen Umgangsweisen mit Ethnizität scharf zu stellen, hat man dadurch

---

137 Mustroph: Das Recycle-Festival, S. 24.

138 Ebd.

noch nichts über das ‚schlaue Materialsammeln‘ als solches in Erfahrung gebracht – ganz zu schweigen von der Möglichkeit, dass der Witz der Ausführung exakt im Zusammentragen dieser Kipp-Momente liegen könnte.

Da PLAYBLACK zwar auf verschiedenen Festivals gastierte, aber dabei weitgehend unterhalb des Radars einer breiteren Theateröffentlichkeit stattgefunden hat, bietet sich an dieser Stelle ein Quervergleich an, um sich den politischen Implikationen des Prinzips einer unterbrechenden Wiederholung anzunähern. Denn es gibt eine Theaterarbeit, die ebenfalls auf dieses Mittel zurückgreift und die ironischerweise zu den meistbesprochenen und -gewürdigten der letzten Jahre zählt. Die Rede ist von Anta Helena Reckes „Schwarzkopie“ von Anna-Sophie Mahlers MITTELREICH-Inszenierung an den Münchner Kammerspielen. In Reckes Regiedebüt aus dem Jahr 2017 wird Mahlers zwei Jahre ältere Bühnenadaption von Josef Bierbichlers gleichnamigem Familienroman über einen Seegasthof in der südbayerischen Provinz bis in kleinste Detail nachgestellt. So sind das Bühnenbild, die Abläufe, die Kostüme, der Text, die Musik, usw. in beiden Arbeiten weitgehend identisch. Der Unterschied besteht in der Hautfarbe der Akteure: Das weiße Bühnenpersonal der Vorlage wird in der „Schwarzkopie“ gegen schwarze Darsteller\*innen ausgetauscht, um auf den „problematischen Schein-Universalismus weißer Körper auf deutschen Bühnen“<sup>139</sup> aufmerksam zu machen. Dieser Kniff hinterfragt einerseits die Reichweite der dargestellten Geschichte (auf welchen Erfahrungshorizont, so Recke, beziehe sich etwa die in der Ausgangsinszenierung getätigte Aussage, man wisse nicht, was der Großvater im Krieg gemacht habe: wohl kaum auf ihren senegalesischen Großvater, der als Mitglied der französischen Armee in Deutschland stationiert war?<sup>140</sup>); andererseits geht es um die Kritik einer theatralen Repräsentationslogik, in der Weißsein die unmarkierte Norm ist, während schwarze Körper und Perspektiven entweder nicht oder bevorzugt als prekäre Existenzen, Geflüchtete und Fremde in Erscheinung treten.

Auch wenn Reckes Wiederaufführung von Mahlers Inszenierung nicht auf Anhieb von allen Kritiker\*innen goutiert wurde – „Schwarz allein reicht nicht“<sup>141</sup>, lautete etwa die ungnädige Überschrift in der *Süddeutschen Zeitung* –, wurde die Arbeit zum überwiegenden Teil als eine sehr sinnvolle und aufschlussreiche Intervention in die Routinen des Theaterbetriebs aufgefasst.

---

139 Recke: Uh Baby, S. 55.

140 Vgl. ebd., S. 56.

141 Fischer: Schwarz allein reicht nicht.

In einer Art Metakritik, die sich an der Herangehensweise anderer Rezensionen wie dem oben erwähnten SZ-Titel abarbeitete, gelangte Matthias Dell in seiner Besprechung von Reckes MITTELREICH-Aneignung zu dem provozierenden Schluss, die Redaktionen wären vielleicht gut beraten gewesen, statt Theaterkritiker\*innen

Kunstkritikerinnen in Reckes avanciertes Projekt zu schicken. Die hätten vermutlich nicht wie der Ochs vorm Scheunentor gestanden, weil Konzeptkunst in ihrem Fach eine Geschichte hat, weil Reckes Idee in der Linie von Arbeiten der ‚Appropriation Art‘ steht, von Elaine Sturtevant oder Sherrie Levine, und einen Resonanzraum mit lauter Großkünstlernamen wie Marcel Duchamps und Andy Warhol hinter sich weiß.<sup>142</sup>

Für Dell reiht sich Reckes „Schwarzkopie“ in eine vielfältige Tradition von (neo-)avantgardistischen Wiederholungs- und Aneignungspraktiken ein, die sich bewusst auf andere Kunstwerke beziehen, um auf die ihnen zugrunde liegenden Produktions- und Rezeptionsmechanismen zu reflektieren und beispielsweise ihren Originalitätsanspruch infrage zu stellen.<sup>143</sup> Eine ganz ähnliche Beobachtung findet sich in Florian Malzachers Essay über politisches Gegenwartstheater, in dem Reckes MITTELREICH-Version an prominenter Stelle als „eines der überraschend wenigen Beispiele für *institutional critique* im Theater“<sup>144</sup> beschrieben wird. Reckes Aneignung von Mahlers Inszenierung, die beide an den Münchner Kammerspielen gezeigt wurden, konfrontiere das Theater auf bemerkenswerte Weise mit seinen institutionellen Leerstellen: „Es gibt nicht viele Häuser, die das öffentliche Untersuchen des eigenen Tuns zum Teil ihres Spielplans machen.“<sup>145</sup>

Sowohl formal als auch inhaltlich sind sich Reckes „Schwarzkopie“ und Tischkaus PLAYBLACK in vielen Punkten ungemein ähnlich. So kritisieren beide Arbeiten den Umgang mit schwarzen Körpern in einer weißen Dominanzkultur, greifen dazu auf das Mittel der Aneignung zurück und operieren in einem Spannungsfeld von Kopie und Abweichung. Beide Arbeiten unterbrechen dabei das, was sie wiederholen: Reckes MITTELREICH-Version

---

142 Dell: Finde den Unterschied.

143 Zur Appropriation Art siehe Rebellmund: Appropriation Art; zu neo-avantgardistischen Wiederholungsverfahren in den performativen Künsten siehe Kalu: Ästhetik der Wiederholung.

144 Malzacher: Gesellschaftsspiele, S. 21.

145 Ebd.

interveniert durch Imitation in die Besetzungspraktiken und die Publikumsadressierung, die in der Vorlage wirksam sind; Tischkaus Aneignung der „Mini Playback Show“ hingegen in die Stereotypisierungs- und Vereinnahmungsprozesse, die der Popmusik zu eigen sind. Zu diesen strukturellen Überstimmungen zwischen den beiden Arbeiten kommt hinzu, dass Recke und Tischkau seither in verschiedenen Konstellationen zusammengearbeitet haben. So wirkte Tischkau im Jahr 2019 als Choreographin in Reckes zweiter Regiearbeit *DIE KRÄNKUNGEN DER MENSCHHEIT* mit, einer Art szenischem Essay über die ‚Entdeckung‘ von Weißsein als möglicher vierter Kränkung der Menschheit. Und im Jahr 2020 konzipierten die beiden gemeinsam mit Elisabeth Hampe und Frieder Blume das „Deutsche Museum für Schwarze Unterhaltung und Black Music“, eine Ausstellungsinitiative, die in vielerlei Hinsicht wie das Nachfolgeprojekt zu *PLAYBLACK* anmutet. Anhand von Schallplatten, Fandevotionalien, Magazinen und anderen Objekten begibt sich das „DMSUBM“ auf einen Streifzug durch schwarze deutsche Populärkultur, in dem auch *Milli Vanilli* und *Boney M.* erneut vorkommen.<sup>146</sup>

Die Kollaborationen zwischen Tischkau und Recke lassen es als evident erscheinen, dass die Gemeinsamkeiten zwischen *PLAYBLACK* und der *MITTELREICH*-Kopie alles andere als Zufall sind. Auf den zweiten Blick fallen aber auch einige Unterschiede zwischen den beiden Arbeiten auf. Die offensichtliche Differenz besteht darin, auf *was* sich die Aneignungen jeweils beziehen: In Reckes Fall wird eine Romanadaption aus dem Bereich des Kunsttheaters wiederaufgeführt, während Tischkaus Arbeit das Format der „Mini Playback Show“ sowie zahlreiche Musikvideos ehemaliger und mehr oder weniger aktueller Charts zitiert, imitiert und parodiert – allesamt Versatzstücke aus dem Kosmos von Massenkultur, Pop und Unterhaltung. In diesem Zusammenhang fällt auch auf, dass zwar beide Arbeiten durch Wiederholungsstrategien rassistische Repräsentationsprinzipien sichtbar machen, aber es entsprechend ihrer Gegenstände mit unterschiedlichen Verhältnissen von Ein- und Ausschluss zu tun haben. Der Ausgangspunkt der *MITTELREICH*-Aneignung ist die fast vollständige Abwesenheit von schwarzen deutschen Positionen in der Institution Theater, während sich *PLAYBLACK* mit vielfältigen Konstellationen der Exotisierung, Stereotypisierung

---

146 Vgl. den Internetauftritt des „DMSUBM“: <http://www.dmsubm.de>, abgerufen am 20.07.2021.



und Exploitation von Differenz in der deutschen und amerikanischen Popmusik auseinandersetzt.

Man könnte dies so auslegen, dass es sich bei den genannten Differenzen um eine Art implizite Arbeitsteilung handelt, die den zahlreichen Parallelen keinen Abbruch tut. Das würde bedeuten: PLAYBLACK und die „Schwarzkopie“ von MITTELREICH beziehen sich zwar auf unterschiedliche Bereiche des Sozialen und verhandeln auch unterschiedliche Dinge, aber sie unterscheiden sich nicht entscheidend darin, *wie* und *wozu* sie es tun – in ihren Aneignungs- und Wiederholungsstrategien und in ihrem grundsätzlichen Anliegen. Während die Übereinstimmung in der künstlerisch-politischen Stoßrichtung unstrittig scheint, fallen bei genauerem Hinsehen durchaus unterschiedliche Vorgehensweisen auf: Die Mittel, die Tischkaus Arbeit aufruft, bewegen sich in einem Spektrum, das von liebevoller Hommage über parodistische Übertreibung bis hin zur karikaturesken Verzerrung reicht. Sie sind also überwiegend im Bereich des Komischen angesiedelt. Reckes MITTELREICH-Aneignung beschreitet hingegen einen anderen Weg: Im Unterschied zu den verschiedenen und ostentativen Abweichungen, die in PLAYBLACK auffällig werden, wird im Fall der „Schwarzkopie“ einzig und allein die Besetzung ausgetauscht und auf anderweitige Eingriffe möglichst verzichtet. Diese formale Strenge verknüpft sich mit der objektiven Ironie, die im institutionenkritischen Gestus der Arbeit begründet liegt: Wenn die Wiederaufführung von Mahlers MITTELREICH-Inszenierung innerhalb der Münchner Kammerspiele auf die Aporien ebendieser Institution reflektiert, dann geschieht der Vollzug der Kritik paradoxerweise im Einverständnis mit dem Kritisierten – und *vice versa* signalisiert die Kritik eine gewisse Anteilnahme am Kritisierten.<sup>147</sup>

Diese ironische Grundspannung, die der „Schwarzkopie“ zu eigen ist, bedeutet allerdings nicht, dass die Kritik an den universalistischen Geltungsansprüchen des Kunsttheaters und der sozialen Partikularität dieser Ansprüche nicht *ernst* gemeint sei. Recke hat sich explizit gegen Versuche

---

147 „Natürlich ist die Geste der Kopie in Schwarzer deutscher Besetzung eine Kritik an den unbedachten Ausschlussmechanismen die System Theater [sic] in Deutschland, aber eine Kritik, die das System wertschätzt und auch deshalb Zugehörigkeit einfordert“ (Müller: Kopie und Mehrwert). Für eine Problematisierung des ironischen Pakts zwischen *Institutional Critique* und der Institution Kunst am Beispiel Daniel Buren vgl. Bürger: Nach der Avantgarde, S. 13-15, sowie S. 85-95.

gewandt, die Umbesetzung auf eine bestimmte Weise zu verniedlichen und zu verharmlosen:

Ich finde es schwierig, wenn Leute das Projekt belächeln, weil sie sich nicht vorstellen können, dass Schwarze Profis das gleiche machen können wie *weiße*. [...] Ich finde es nicht schlimm, wenn jemand das Projekt lustig findet. In seiner Dreistigkeit liegt ja auch ein Witz. Wenn es aber jemand belächelt, dann versteht die Person unser Vorhaben als naiv, und das ist ein Problem.<sup>148</sup>

Das Problem, auf das Recke hier aufmerksam macht, entspricht ziemlich genau dem Gegensatz von Mit- und Auslachen, von Komik und Lächerlichkeit: Da in der Wiederaufführung von MITTELREICH mit schwarzen Schauspieler\*innen durchaus ein Witz liegt, kann sie es gut nachvollziehen, wenn die Entlarvung der weißen Norm zu einem gewissen Vergnügen führt. Anders sieht es aber aus, wenn das Vorhaben auf eine überhebliche Art belächelt wird und den schwarzen Darsteller\*innen implizit die Eignung fürs Theater abgesprochen wird – ausnahmsweise lustig, für den Ernstfall ungeeignet.<sup>149</sup> In diesem Fall schlägt das spielerische, konsequenzverminderte Moment der „Schwarzkopie“ in eine hegemoniale Geste der Degradation und des Auf-Abstand-Haltens um, die das Anliegen der Kritik konterkariert.

Die hier gezogene Trennlinie zwischen einem herauf- und einem herabsetzenden Lachen macht auf einen weiteren Unterschied zwischen den beiden Arbeiten aufmerksam. Denn das Besondere an Tischkaus Arbeit ist, dass sie das *Verhältnis* dieser beiden Erfahrungsformen auslotet. Wenn Recke darauf insistiert, dass die von ihr angeleitete (und mit Zustimmung der Institution durchgeführte) Unterbrechung der institutionellen Routinen des Theaters kein harmloser Spaß sei, so handelt PLAYBLACK zu einem nicht unwesentlichen Teil von den gesellschaftlichen Voraussetzungen dieses Missverständnisses: die Aufführung geht nicht von einem Zustand weitgehender Unsichtbarkeit schwarzer Positionen aus, sondern wendet sich den limitierten, verzerrten und widersprüchlichen Vorstellungen von Diversität und Hybridität zu, die in Pop und Unterhaltung existieren.

---

148 Recke: Uh Baby, S. 57.

149 „Als im Haus allmählich bekannt wurde, dass ich diese Aneignung [von *Mittelreich*, H. R.] auf die Bühne bringe, entgegneten einige: ‚Hey, ich hab’ gehört, dass du Mittelreich mit Flüchtlingen umbesetzen willst. Das ist ja lustig!‘“ (Recke: Uh Baby, S. 56).

Das Interesse für die politischen Kipp-Momente, die in diesem Kontext verborgen liegen, wird am deutlichsten in der Figur, die im Verlauf von PLAYBLACK als einzige von allen drei Performer\*innen verkörpert wird: Dem Schlagersänger Roberto Blanco, der im Ankündigungstext zur Aufführung als „König Schwarzer Deutscher Unterhaltungskunst“<sup>150</sup> beschrieben wird. Blanco und sein Lied „Ein bisschen Spaß muss sein“ (1972) sind so etwas wie Fixpunkte, auf die die Arbeit an verschiedenen Stellen immer wieder zurückkommt – bzw. auf die sie sich zurückgeworfen sieht. Bei den ersten beiden Szenen handelt es sich um zwei separate Playback-Auftritte zu „Ein bisschen Spaß muss sein“, in denen zuerst Autrie und dann Reiner als Blanco-Verschnitt agieren. Beide treten in rotem Anzug mit eingenähtem weißem Hemd, schwarzer Hose und schwarzer Lockenperücke auf und untermalen mit schunkelnden Armbewegungen und aufgesetztem Lächeln den Gute-Laune-Gestus des Lieds: „Ein bisschen Spaß muss sein / Dann ist die Welt voll Sonnenschein / So gut wie wir uns heute verstehen / So soll es weitergehen“.

Diese friedliche Unbeschwertheit wird in der dritten Szene mit Blanco-Bezug gezielt unterlaufen. Während erneut die rasselnden Anfangstöne von „Ein bisschen Spaß muss sein“ ertönen, tritt Tischkau von hinten in besagtem Kostüm ins Bühnenhalbdunkel. Just an der Stelle im Lied, an der Blanco eigentlich zu singen beginnt, gibt es jedoch einen harten Bruch: Die Tonspur wechselt zu „Ich nehm dir alles weg“ von Haftbefehl und Tischkau reißt sich mit einem Ruck Anzug und Hemd vom Leib, kurz darauf auch ihre Perücke. Mit äußerst aggressivem Gesichtsausdruck lippensynchronisiert sie den Track, der sich im Vergleich mit Blancos Schunkelnummer nicht ganz so harmonisch und harmlos ausnimmt: „Ich nehm dir alles weg / Die Schlüssel zu deinem Haus / Die Bitch, die du liebst / Den Mercedes, den du fährst“.

Tischkaus abrupte Metamorphose vom Schlagersänger Blanco zum Gangsterrapper Haftbefehl überblendet zwei Formen von postmigrantischer Kulturproduktion, deren Grundstimmung kaum gegensätzlicher sein könnte. Auf der einen Seite die unbeschwertere Belustigung, auf der anderen Seite ein gewaltaffiner und jedenfalls konfrontativer Gestus des Sich-Durchboxens. Obwohl Blanco diesbezüglich wie ein idealtypisches Beispiel für gezähmte und verordnete Unterhaltung erscheint – nur ein *bisschen* Spaß, aber der *muss* sein –, geht es PLAYBLACK jedoch ersichtlich nicht darum, den Sänger vorzuführen. In der vierten und letzten Szene, in der es um

---

150 Schlachthaus Theater Bern: Programmheft.

Blanco geht, werden die Ambivalenzen dieser Figur mittels eines eingespielten Interviews verhandelt.<sup>151</sup> Erneut ist es Tischkau, die in der Rolle von Blanco agiert, wobei sie diesmal nicht im „Blanco-Kostüm“ auftritt, sondern sich im Verlauf des Interviews nach und nach die schwarze Hose, den roten Anzug mit eingenähtem weißem Hemd und die Lockenperücke anlegt. Dieser Ankleideprozess korrespondiert mit der Tonspur des Interviews, wo ebenfalls die öffentliche Rolle von Blanco und sein künstlerisches Selbstverständnis thematisiert werden. Als der von Reiner gemimte Moderator andeutet, dass die Medien in letzter Zeit über „einige Skandalchen“ berichtet hätten, hört man den von Tischkau lippensynchronisierten Blanco auf seinen Prominentenstatus verweisen: wenn man bekannt sei, dann sei man nun einmal immer auch ein „Arbeitgeber für viele kleine Journalisten“. Auf die Frage, welche Wünsche er angesichts seines 60-jährigen Bühnenjubiläums für die Zukunft hätte, antwortet Blanco, dass ihm 60 weitere Jahre auf der Bühne natürlich am liebsten wären, aber es würde ihm ausreichen, wenn es einfach so weitergehen würde. Er sei Entertainer und habe in der Unterhaltungsbranche bisher erfolgreich viele unterschiedliche Dinge gemacht, auf die freue er sich auch weiterhin: Auf Fernsehauftritte, Galas, Songs und Interviews wie dieses. „Aber“, so der Moderator in Anspielung auf Blancos bekanntestes Lied, „nervt das nicht irgendwann nach einer gewissen Zeit, immer wieder den gleichen Song singen zu müssen“? Blanco weist diesen Gedanken von sich: Es sei doch normal, dass die Leute immer gerne die Hits hören wollten, das sei bei ihm nicht anders als bei Michael Jackson. Er wäre undankbar, wenn er den Song nicht mehr gerne singen würde.

Dass Blanco sich hier mit Michael Jackson vergleicht, um seine Dienstleistungsmentalität zu rechtfertigen, hat in seiner Unangemessenheit etwas unfreiwillig Komisches an sich: Der Schlägersänger füllt keine Konzertsäle, er tingelt vornehmlich durch Betriebsfeste, Jahrmärkte, Einkaufszentren und Ladeneröffnungen und verkauft dort, wie es in einem *Spiegel*-Porträt zu Blanco aus dem Jahr 1997 heißt, „den Deutschen, was sie unter südamerikanischer Lebensfreude verstehen“<sup>152</sup>. Allerdings erinnert Blancos konformistischer Verweis auf die Marktlogik, der er genauso unterworfen sei wie der *King of Pop*, daran, dass man das Angebot nicht getrennt von der Nachfrage betrachten sollte. Denn die Rolle, die Blanco als „Deutschlands

---

151 Es handelt sich um Ausschnitte aus „So-Talk Roberto Blanco“, URL: [https://www.youtube.com/watch?v=z0YU\\_IZDH0s](https://www.youtube.com/watch?v=z0YU_IZDH0s), abgerufen am 20.07.2021.

152 Tuma: Arbeiten im Akkord.

bekanntester Schwarzer<sup>153</sup> in der weißen Mehrheitsgesellschaft spielt, sagt mindestens genauso viel über das Publikum aus, wie über den, der sie spielt: wer etwas über hegemoniale Ein- und Ausschlussverhältnisse und den aktuellen Stand der Auseinandersetzungen um Rassismus, Ethnizität und *political correctness* in Erfahrung bringen will, der kommt schwerlich an ihm vorbei. So ist Blanco – der von sich selbst sagt, nie persönlich Erfahrungen mit Rassismus gemacht zu haben und dass ihm seine Hautfarbe bei seiner Karriere sehr geholfen habe<sup>154</sup> – in den entsprechenden Auseinandersetzungen ein wiederkehrender Bezugspunkt. Im Jahr 2015 fiel dem Bayerischen Innenminister Joachim Herrmann in einer Talkshow als Beispiel für ‚gelungene‘ Integration neben einigen Fußballspielern von Bayern München unter anderem Roberto Blanco ein; dieser sei ein „wunderbarer N[\*\*\*\*]“, der den meisten Deutschen immer wunderbar gefallen habe. Die Kritik an dieser rassistischen Sprechweise führte zu einer wochenlangen Debatte – teilweise über den beleidigenden und herabsetzenden Gehalt des N-Wortes, vornehmlich aber über die unvermeidliche Frage, was man in Deutschland eigentlich noch sagen dürfe.<sup>155</sup>

Ein anderes Beispiel für die Reflexe, die der schwarze Schlagersänger im rassistischen Alltagsbewusstsein auslöst, findet sich in einem Artikel von Bernd Graff für die Medienseite der *Süddeutschen Zeitung* aus dem Jahr 2019. Anlässlich des 40-jährigen Jubiläums des Satiremagazins *titanic* verlautbarte Graff, dass das Heft zu Zeiten der alten BRD sehr kompromisslose Satire gemacht hätte und sich damals Dinge getraut hätte, die man „heute auf dem Minenfeld der Political Correctness weiträumig umfahren würde“<sup>156</sup>. Als Beispiel für diese frühere Lust am Tabubruch verwies er auf eine *titanic*-Ausgabe mit Roberto Blanco auf dem Titel: „Der Vorschlag zur Bundespräsidentenwahl: ‚Warum nicht mal ein N[\*\*\*\*]?‘, der Roberto Blanco zeigte (Oktober 2003), käme nicht einmal mehr in den Möglichkeitspool für einen Titel-Entwurf“<sup>157</sup>. Dieses vergiftete Lob blieb von Seiten der *titanic* nicht unbemerkt, die Graffs Argumentation in der darauffolgenden Ausgabe in der Rubrik „Humorkritik“ energisch zurückwies. Dieser habe nicht verstanden

---

153 Ebd.

154 Vgl. Jakat: Stolz auf meine Hautfarbe.

155 Zu dieser Debatte und der darin auffällig werdenden Faszination des ‚N-Wortes‘ vgl. Dell: Das N-Wort.

156 Graff: 40 Jahre Titanic.

157 Ebd.

oder wolle nicht verstehen, dass der Gebrauch des N-Wortes im besagten Titel nichts mit einer vorsätzlichen Verletzung von politischer Korrektheit zu tun gehabt habe:

Zwar steckt der Witz tatsächlich im N-Wort, wie die Austauschprobe aufs Exempel beweist: ‚Warum nicht mal ein Schwarzer?‘ Doch besteht der als mustergültig satirischer exakt darin, dass Leute, die der Volksmund N[\*\*\*\*] nennt, ipso facto nicht Bundespräsident werden. Der selbe Witz würde heute, wo die Vokabel nicht mehr ganz so gängig ist, der PC-Vorwurf dafür umso gängiger, sich auf die genau andere, nämlich die Seite derer schlagen, die Resentiment mit Anarchie verwechseln.<sup>158</sup>

Man kann sich darüber streiten, inwieweit die Verwendung von diskriminierendem Vokabular zum vorgeblichen Zweck, den rassistischen *Status quo* der deutschen Politik vorzuführen, im Jahr 2003 eine ‚mustergültige‘ Satire war – oder ob der Spruch es dem angesprochenen ‚Volksmund‘ nicht generell zu leicht macht, sich in der Absurdität des Gedankens eines schwarzen Bundespräsidenten bestätigt zu sehen. Die Aussage, dass die Wiederholung eines solchen Witzes unter heutigen Bedingungen nichts Subversives an sich hätte, sondern ein ressentimentgeladener Akt wäre, der rassistisches Lächerlich-Machen mit komischer Provokation gleichsetzen würde, bleibt davon unbenommen. So oder so zeigt das Beispiel, dass PLAYBLACK sich mit Blanco einen Fixpunkt ausgewählt hat, der im politischen Ringen um die Grenzverläufe von harmlosem Spaß, offener Diskriminierung und satirischer Kritik von nicht unerheblicher Bedeutung ist. Die überaffirmierende Ernennung Blancos zum ‚König Schwarzer Deutscher Unterhaltungskunst‘ macht deutlich, wo die Unterschiede zu Reckes „Schwarzkopie“ liegen: Während dort an ein Publikum appelliert wird, dass die Ernsthaftigkeit in der gewitzten Auswechslung der MITTELREICH-Besetzung zu erkennen vermag, solidarisiert sich Tischkau auf nicht ganz ernstgemeinte Weise mit einer vermeintlichen Witzfigur, die sich bereits einen Platz im ideologischen Repertoire ergattert hat.

Insofern zeigt sich, dass zwischen den beiden Arbeiten zwar kein politischer Gegensatz besteht, es sich aber trotzdem um zwei unterschiedliche Modelle von politischem Theater handelt – und um zwei unterschiedliche Ansätze, auf die politischen Widersprüche der Institution Theater aufmerksam zu

---

158 Mentz: Humorkritik (2019), S. 48.

machen. Die Aneignung von MITTELREICH führt in pointierter Weise vor, wie fundamental das Kunsttheater gegenwärtig an seinem tradierten Anspruch scheitert, als Spiegel der Gesellschaft zu fungieren – wobei nicht auszuschließen ist, dass mit der „Schwarzkopie“ zwar die Selbstbespiegelung des weißen Blicks aufgebrochen wird, aber nicht die Larmoyanz eines um sich selbst kreisenden Theaterbetriebs. Der Ansatz von PLAYBLACK ist ein anderer. Die ‚schlaue Materialsammlerin‘, als die Tom Mustroph Joana Tischkau apostrophierte, trägt aus den Wiederholungschleifen der Popmusik und der Massenkultur gleichsam die Splitter eines zerbrochenen Spiegels zusammen. Tischkaus Arbeit zeigt, wie ‚scharfkantig‘ dieses scheinbar harmlose Material ist und wie Hybridisierung, Vereinnahmung und Exklusion darin zusammentreffen. Zugleich aber – und dies ist das Vorrecht der Komödie – gibt sie Hoffnung, dass in diesem glitzernden Haufen ein soziales Ganzes zu finden ist.