

Internationale Dramaturgie als Raum globaler Bezugnahme

Dramaturgische Arbeit beim Festival *Theaterformen*
und am Humboldt Forum Berlin

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
des Fachbereichs 05: Sprache, Literatur und Kultur
der Justus-Liebig-Universität Gießen

vorgelegt von
Eva Zimmermann

2024

Dekanin: Prof. Dr. Cora Dietl

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Gerald Siegmund

2. Berichterstatter: Prof. Dr. Jens Roselt (Stiftung Universität Hildesheim)

Tag der Disputation: 19.05.2025

Inhalt

Vorbemerkung	7
1. Einleitung	8
1.1. Einführung in das Thema	8
1.2. Gegenstand ‚Dramaturgie‘	10
1.3. Entwicklung der Fragestellung	10
1.4. Zielsetzung	12
1.5. Kurzabriss Methodologie und Methodik	13
1.5.1. Sampling	15
1.5.2. Fallstudien	17
1.6. Aufbau der Arbeit	18
2. Dramaturgie als Gegenstand der Arbeit	21
2.1. Innere Dramaturgie	21
2.2. Innere Dramaturgie als Bezugspunkt für dramaturgische Arbeit	24
2.2.1. Dramaturgie als Kontextualisierung und Diskursanalyse	25
2.2.2. Rahmung als Kuration von Bedeutungen	28
2.2.3. Globale transkulturelle Bezugssysteme der Dramaturgie	29
2.3. Diffusion dramaturgischer Arbeit	31
2.4. Visualisierung: Kommunikative Wechselbeziehungen in der Dramaturgie	32
3. Methodologie und Methoden	38
3.1. Methodische Erschließung des Gegenstands	38
3.1.1. Triangulation von Erhebungsmethoden	38
3.1.1.1. Teilnehmende Beobachtung	38
3.1.1.2. Expert*inneninterviews	41
3.1.1.2.1. Dramaturg*innen als Expert*innen	42
3.1.1.2.2. Strukturierung der Interviews	43
3.1.1.2.3. Forschungsethische Überlegungen und Namensnennung	44
3.1.2. Triangulation der Analysemethoden	46
3.1.3. Perspektiventriangulation	47
3.2. Methodologische Orientierung: Grounded Theory	49
3.3. Spannungsfeld Lebenswelt und Theorie	50
3.4. Stufen des Samplings	54
3.5. Darstellung als Fallstudien	55
3.6. Wichtige Phasen des Forschungsprozesses	58

3.6.1.	Initiales Kodieren und Revision der Forschungsfrage	58
3.6.2.	Axiales Kodieren und erster Strukturentwurf	58
3.6.3.	Rolle der Iteration im Forschungsprozess	60
3.7.	Zusammenfassung der Feldforschung	61
4.	Operationalisierung kulturtheoretischer Konzepte	64
4.1.	Unterscheidung Formaltheorie – gegenstandsbezogene Theorie	64
4.2.	Terminologie	68
4.2.1.	Das Internationale	68
4.2.2.	Das Transnationale	69
4.2.3.	Das Globale	70
4.3.	Herleitung des zu entwickelnden Analysewerkzeugs aus bestehender Kulturtheorie	73
4.3.1.	Grund 1: Nationalisierung, Ethnisierung, Binarisierung von ‚Kultur‘	74
4.3.2.	Grund 2: Verhältnis von Theorie und Praxis	81
4.3.3.	Grund 3: Subsumierung des Sozialen unter das Kulturelle	83
4.3.4.	Grund 4: Verhältnis von Individuum und Kultur als ein Verhältnis der Identität	86
4.3.5.	Grund 5: Topografische Imagination des jeweiligen kulturellen Raums	88
4.3.6.	Zusammenfassung: Für das Analysewerkzeug relevante Aspekte	89
4.4.	Entwicklung eines Analysewerkzeugs	90
4.4.1.	Relevante diskurstheoretische Konfigurationen und Mechanismen bei Michel Foucault	90
4.4.1.1.	Diskurs	91
4.4.1.2.	Aussage	95
4.4.1.3.	Subjektposition	98
4.4.1.4.	Diskursive Formation	101
4.4.1.5.	Diskurs in der Verknüpfung mit Institution und Macht	102
4.4.1.6.	Dispositiv	103
4.4.2.	Erweiterung der sozialen Dimension bei Andreas Wimmer	107
4.4.3.	Kategorien der Wissensanalyse im Rahmen der WDA bei Reiner Keller	111
4.4.4.	Spezifische Aussagenanordnungen: Kosmopolitismus und Agonistik	115
4.4.4.1.	Kosmopolitismus	115
4.4.4.2.	Kritik am Kosmopolitismus: Agonistik als Antwort	119
4.4.5.	Zusammenfassung Analysewerkzeug	121
5.	Fallstudie I: <i>Theaterformen</i> als Konstellation internationaler dramaturgischer Arbeit	124
5.1.	Kurzbeschreibung Forschung, Festival und Ebenen der Dramaturgie	124
5.2.	Dramaturgisch-kuratorische Rahmung eines spezifischen Diskursausschnitts	126

5.3.	Begrenzung des Ausschnitts: Übergeordnete dramaturgische Setzungen	129
5.3.1.	Deutungen des Internationalen	130
5.3.2.	Dramaturgische Herangehensweise über Rechercheaufträge	135
5.3.2.1.	Rechercheaufträge und Schwerpunktsetzungen der Festivalausgaben	136
5.3.2.2.	Rechercheaufträge im Bezugsnetz kosmopolitischer Aussagen	138
5.3.3.	Postkoloniale Setzungen im Rahmen von <i>SCHULD</i> (2018)	146
5.3.3.1.	Hintergrund: Narrative des Postkolonialen	146
5.3.3.2.	Dramaturgisch-praktische Deutungen von Narrativen des Postkolonialen	148
5.3.4.	Verstetigung von Setzungen in der langfristigen Ausrichtung	153
5.4.	Widersprüche zwischen dramaturgischer Rahmung und künstlerischer Positionierung	156
5.4.1.	Fallbeispiel 1: <i>Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs</i>	156
5.4.1.1.	Innere Dramaturgie und behandelte Phänomenstruktur	157
5.4.1.2.	Provokation: Diskursive Bezugnahmen der inneren Dramaturgie	165
5.4.1.3.	Kritische Rezeption von <i>Mitleid</i>	169
5.4.1.4.	Positionsverschiebung der Festivalleitung	171
5.4.2.	Fallbeispiel 2: nora chipaumire und das N-Wort	174
5.5.	Resümee Fallstudie I	191
6.	Fallstudie II: Dramaturgie und institutionelle Rahmung: <i>Vinyago</i> am Humboldt Forum	196
6.1.	Kurzbeschreibung Forschung, Produktion <i>Vinyago</i> und Ebenen der Dramaturgie	197
6.2.	Das Setting: Die Institution Humboldt Forum im Diskurs	199
6.3.	Innere Dramaturgie – Postkoloniale Dimensionen der Aufführung	203
6.3.1.	Einlass – freie Platzwahl, freie Sicht?	204
6.3.2.	Anordnung der inneren Dramaturgie der Aufführung	205
6.3.3.	Abgrenzung von der Phänomenstruktur der Reproduktion traditioneller Tänze im kolonialen Kontext	206
6.3.4.	Die Maske: Klassifikationen zwischen agency und (Drittem) Objekt	210
6.3.5.	Reflexion und Affizierung als rezeptive Modi	213
6.3.6.	Umgang mit dem <i>weißen</i> Blick	219
6.3.7.	Publikumsgespräche als Raum des ‚Mit‘-Verarbeitens	226
6.3.8.	Abstraktion der Aufführungsanalyse	227
6.4.	Positionskonstellationen in der Dramaturgie auf Produktions- und Kooperationsebene	228
6.4.1.	Positionierung der Dramaturgie im künstlerischen Team	231
6.4.1.1.	Erwiderung als revoltierendes Handeln	235
6.4.1.2.	Das Dazwischen als Endpunkt, der keiner ist	240

6.4.1.3. Zwischenbetrachtung: <i>Vinyago</i> als Kooperation	243
6.4.2. Sprecher*innen- und Subjektpositionen der Dramaturgie mit Institutionsanbindung	244
6.4.2.1. Zurückhaltung als dramaturgische Strategie	248
6.4.2.2. Dramaturgie und Aktivismus	252
6.4.2.3. Dramaturgische Positionierung mit den Künstler*innen	253
6.5. Abschließende Reflexionen zu Fallstudie II	258
7. Konklusion – Globale Bezugnahmen in der internationalen Dramaturgie	263
8. Literatur- und Quellenverzeichnis	271
8.1. Literatur	271
8.2. Internetquellen	279
9. Referenzierte Forschungsdaten	285
Aufführungsmitschnitte	285
Relevante Expert*inneninterviews	285
Relevante Beobachtungssituationen	285
Dank	286
Eigenständigkeitserklärung	288

Vorbemerkung

Zur übergeordneten Vision des Projekts und der Motivation für die Auseinandersetzung

Sei es auch eigenwillig, so möchte ich bei dem persönlichen übergeordneten Interesse beginnen, das die folgende Auseinandersetzung begründet.

Das Theater ist für mich ein Ort, an dem gesellschaftliche Utopien und Dystopien verhandelt werden. Das heißt, ich verstehe das Theater mit Annemarie Matzke als „Laboratorium“ des menschlichen Handelns¹ – also als einen Ort, an dem damit experimentiert wird, wie wir uns in Beziehung setzen und welche Bezugnahmen sich für uns anbieten. Als Theaterwissenschaftlerin suche ich Antworten auf solche gesamtgesellschaftlichen oder kulturanthropologischen Fragen und damit auf den Faust'schen Allgemeinplatz, „was die Welt im Innersten zusammenhält“, ² in diesem Laboratorium. Das Laboratorium erstreckt sich dabei sowohl über das, was auf der Bühne passiert, als auch auf die Arbeit, die hinter der Bühne in der ‚Organisation Theater‘ stattfindet.

Nun endet die Welt nicht an den Grenzen des Schengenraums, mein Wissen gelegentlich aber schon, weswegen die Betrachtung einer internationalen, globalen Dimension für mich von großem persönlichem Interesse ist.

Dramaturgie – einerseits verstanden als dynamisches System von Inszenierungselementen und andererseits als dramaturgische Arbeit, deren Aufgabe es ist, Produktionen, das Theater als Institution und die Zuschauenden in Kommunikation zu bringen – ist für mich, was das Theater im Innern zusammenhält.

Mein Interesse in dieser Auseinandersetzung ist also zweigeteilt: Es setzt sich zusammen aus der kulturanthropologischen Fragestellung, wie wir uns zwischenmenschlich global in Beziehung setzen – Konzepte von ‚Kultur‘ versuchen hierauf eine Vielzahl von Antworten zu geben –, und der Fragestellung, inwiefern sich in den Dynamiken der Dramaturgie ebendieses beschreiben lässt.

Inwiefern ist (internationale) Dramaturgie also ein Raum, der Auskunft darüber geben kann, wie wir uns global in Beziehung setzen?

¹ Matzke, Annemarie: Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe. Bielefeld: transcript 2014. S. 175.

² Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Der Tragödie Erster Teil. Hrsg. von Wolf Dieter Hellberg. Ditzingen: Reclam 2014. S. 13, Z. 382/383.

1. Einleitung

1.1. Einführung in das Thema

Zwei Aussagen aus dem Datenmaterial, das im Rahmen der Feldforschung erhoben wurde, sollen hier vorangestellt werden:

In ihrer dramaturgischen Arbeit sieht sich Martine Dennewald, die bis 2020 künstlerische Leiterin des internationalen Performing-Arts-Festivals *Theaterformen* in Hannover und Braunschweig war, in der Verantwortung für „das Narrativ, den roten Faden, die Art und Weise, wie die Dinge sich gegenseitig erhellen, sich gegenseitig widersprechen, sich gegenseitig ergänzen im Festival.“³

In dieser Aussage beschreibt die Festivalleiterin also die Verantwortung der dramaturgischen Position für den Raum des Festivals, in welchem zwischen den einzelnen Produktionen und anderen Programmpunkten gegenseitige Verstärkung, Ergänzung aber auch Widersprüche stattfinden. Bei der dramaturgischen Auswahl der Produktionen für eine Festivalsausgabe geht es im Sinne eines ‚Einanderaussetzens‘ der Produktionen um die Öffnung eines Raumes für kommunikative Wechselbeziehungen des ‚Sicherhellens‘, des ‚Sichwidersprechens‘, des ‚Sichergänzens‘. Der von Dennewald verwendete Ausdruck des ‚roten Fadens‘ weist in diesem Zusammenhang nicht auf eine monolineare Erzählweise hin, sondern auf die dramaturgische Aufgabe der Entwicklung einer gemeinsamen thematischen Rahmung für die Produktionen innerhalb des Festivals. Auch das von Dennewald angesprochene ‚Narrativ‘ steht in Verbindung mit der thematischen Rahmung und verbindet einzelne dramaturgische Positionierungen bzw. dramaturgische Haltungen miteinander.

Eine solche dramaturgische Haltung zeigt sich in der zweiten Aussage. Laut Martine Dennewald soll

[d]as Festival als Institution, als Gesprächspartnerin, als Arbeitszusammenhang [...] nicht zurückbleiben hinter den künstlerischen Werken, die es präsentiert. Es schließt sich aus, hinter den Kulissen dogmatisch, manipulativ, diktatorisch und unzugänglich zu sein, wenn wir uns auf der Bühne für ein kritisches, egalitäres, respektvolles und freundliches Miteinander einsetzen. In der Kantine, den

³ Dennewald, Martine: Interview. Durchgeführt von Eva Zimmermann. Hannover 10.01.2019. Z. 31/32.

*Garderoben, Besprechungsräumen und Büros entscheidet sich, ob wir der Haltung zur Welt gerecht werden, die wir künstlerisch als wegweisend empfinden.*⁴

In dieser zweiten Aussage spricht die Festivalleiterin ein spezifisches Verhältnis zwischen künstlerischen Arbeiten und der Arbeitsebene ‚hinter den Kulissen‘ an. Sie stellt die These auf, dass die Politizität⁵ der künstlerischen Auseinandersetzung nicht an den Bühnenrändern endet. Auch mit der Arbeit hinter der Bühne müsse eine persönliche ‚Haltung zur Welt‘ einhergehen, die sich an den Werten eines „kritische[n], egalitäre[n], respektvolle[n]s und freundliche[n] Miteinander[s]“⁶ orientiert.

Die ethische Dimension⁷ dieses Verständnisses von dramaturgischer Arbeit ist – wie Annet-Marie Matzke in *Arbeit am Theater* für die Schauspielerei konstatiert – „direkt an die anthropologische Dimension [Anm. E.Z.: in diesem Fall der dramaturgischen Arbeit] gebunden“⁸. Diese anthropologische Dimension wird in Bezug auf die Aussage Dennewalds so verstanden, dass sie die Institution Festival als Ganzes erfasst, Arbeit und Kunst hier also einen zusammenhängenden Raum menschlichen Handelns eröffnen und beide Sphären gerade in Bezug auf eine Ethik nicht voneinander zu trennen sind. Sowohl in der künstlerischen Auseinandersetzung, die innerhalb der Aufführung für das Publikum erfahrbar wird, als auch in der die Aufführungen rahmenden dramaturgischen Arbeit finden Bezugnahmen zur Welt statt. Jedoch können die Bezugnahmen beider Sphären, wie diese Arbeit zeigen wird, einander auch zuwiderlaufen, also in eine spezifische kommunikative Wechselbeziehung eintreten. Das heißt, zwischen den in den Aufführungen emergierenden Bezugnahmen zur Welt und den Bezugnahmen zur Welt, die in der rahmenden dramaturgischen Arbeit aufgerufen werden, können sich Widersprüche, Unvereinbarkeiten oder Konflikte zeigen. Die Untersuchung der Spezifik dieser kommunikativen Wechselbeziehungen, welche zwischen dramaturgischer Rahmung und einzelnen künstlerischen Positionierungen auftreten, steht im Mittelpunkt dieser Arbeit. Wichtig zur Einordnung dieser Widersprüche, Unvereinbarkeiten und Konflikte ist, dass diese Begriffe hier explizit nicht mit einer negativen Bewertung der

⁴ Dennewald, Martine: Einleitung. S. 5–7. In: Festival Theaterformen (Hrsg.): Postkoloniale Verstrickungen in Theater, Tanz und Performance. Ein Reader zum Projekt SCHULD, Festival Theaterformen. Hannover: o. V. 2018. S. 5.

⁵ Sie selbst reagiert in einer englischsprachigen Gesprächsrunde beim Symposium *Institution: Kunstfestival* am 11.05.2019 im Rahmen der Kunstfestspiele Herrenhausen ausweichend auf die Frage des Moderators Philipp Schulte, ob das Festival Theaterformen politisch sei, und antwortet: „I’m not sure, I don’t like to sum it up under a general title.“

⁶ Dennewald, M.: Einleitung. In: Festival Theaterformen (Hg.): Postkoloniale Verstrickungen in Theater, Tanz und Performance. S. 5.

⁷ Vgl. Matzke, A.: *Arbeit am Theater*. S. 173.

⁸ Ebd.

kommunikativen Wechselbeziehung einhergehen. Die herausgearbeiteten gegenläufigen Aussageanordnungen werden als für den Diskurs produktiv aufgefasst.

1.2. Gegenstand ‚Dramaturgie‘

Die oben angesprochenen Mechanismen und Dynamiken, mit denen sich dramaturgische Arbeit auseinandersetzt, die jedoch auch die Dramaturgien der künstlerischen Arbeiten selbst erfassen, sind Ausgangspunkt für das spezifische Verständnis von Dramaturgie, das dieser Arbeit zugrunde liegt. Wenn in der Untersuchung also von ‚Dramaturgie‘ die Rede ist, erstreckt sich das Begriffsverständnis ausdrücklich nicht nur auf die in der Inszenierung angelegte und sich in der Aufführung realisierende spezifische Ablaufdynamik einer Produktion – im Folgenden wird diese als ‚innere‘ Dramaturgie bezeichnet. Das Begriffsverständnis erstreckt sich auch nicht nur auf die dramaturgische Arbeit als Vorgang des Bezüge-Herstellens. Vielmehr werden beide Aspekte der Dramaturgie zusammengedacht, da sich in ihrem Verhältnis im Hinblick auf die Konstruktion von Bedeutungen Wechselwirkungen abzeichnen.

Dramaturgische Arbeit schließt die Arbeit an der Produktion selbst ein. Dieser Arbeitsbereich wird als ‚Produktionsdramaturgie‘ bezeichnet und besonders in der Fallanalyse zu der Tanzperformance *Vinyago* am Humboldt Forum Berlin adressiert. Durch die Auswahl der Forschungssettings treten jedoch Tätigkeitsbereiche wie Kuration und Rahmung – im Sinne der Auswahl von Produktionen, der Setzung eines übergeordneten Themas und der Kontextualisierung der Produktionen – in den Vordergrund der Auseinandersetzung.

1.3. Entwicklung der Fragestellung

Die Forschungsperspektive auf den Gegenstand der Dramaturgie wurde zu Beginn der Auseinandersetzung anhand einer initialen Fragestellung skizziert. Die Frage, inwiefern es sich bei dramaturgischer Arbeit um kulturelle Übersetzung handle, entwarf das Forschungsinteresse aus Richtung der Kulturtheorie, genauer gesagt mithilfe eines kulturwissenschaftlichen Konzepts, und diente zunächst der Erstellung eines Forschungsexposés. Diese Vorgehensweise anhand einer initialen Fragestellung war vor allem aus praktischen Erfordernissen des Forschungsprozesses wie der Notwendigkeit der Einwerbung eines Stipendiums, aber auch der ersten Kontaktaufnahme mit Dramaturg*innen und des Austauschs über eine mögliche

Feldforschung vonnöten. Die Wahl eines theoretischen Konzepts wie kultureller Übersetzung zu Beginn der Forschung war jedoch aus zwei Gründen problematisch:

Erstens war damit eine Theorieapplikation auf den Gegenstand erfolgt, bevor überhaupt Befunde aus der internationalen dramaturgischen Praxis vorlagen.

Zweitens erwies sich die erste Kommunikation mit dem Feld anhand eines theoretischen Konzepts wie kultureller Übersetzung als schwierig, da der Begriff an sich großes metaphorisches Potenzial besitzt.

Dieses metaphorische Potenzial des Begriffs ergibt sich dadurch, dass das Konzept der kulturellen Übersetzung sich durch seine kulturtheoretische Weiterentwicklung weit von einem klassischen Verständnis linguistischer Übersetzung entfernt hat. Kulturelle Übersetzung kann im Sinne des postkolonialen Kulturtheoretikers Homi K. Bhabha eher als komplexer, transgressiver Raum der Verhandlung von Hybriditäten verstanden werden.⁹ Der Begriff der kulturellen Übersetzung kritisiert damit essentialistische Konzepte von ‚Kultur‘ und ein binäres Verständnis von ‚Übersetzung‘,¹⁰ das von einem Transfer von kulturellem Ausgangs- zu Zielkontext ausgeht. Genau dieses Denken in Dimensionen von kulturellem Ausgangs- und Zielkontext als Grundlage von ‚Übersetzung‘ wurde jedoch von Dramaturg*innen im Feld immer wieder als mein Forschungsinteresse angenommen. In der Folge führten die divergierenden Begriffsverständnisse zu Missverständnissen, die sich wiederum u. a. darauf auswirkten, welche Informationen die jeweiligen Gesprächspartner*innen als hilfreich für mein Forschungsinteresse ansahen.

Doch welches Anliegen hatte meine Forschung tatsächlich?

Erstens – internationale Dramaturgie in einer umfassenden Form zu untersuchen und dies in einer Weise zu tun, die die relevanten Inhalte aus den Forschungssettings berücksichtigen und die Theorieapplikation nicht vorwegnehmen würde.¹¹

⁹ Vgl. Buden, Boris: Kulturelle Übersetzung: Warum sie wichtig ist, und wo damit anzufangen ist. Übersetzt von Hito Steyerl. In: transversal texts 06/2006. URL: <https://transversal.at/transversal/0606/buden/de> (letzter Zugriff 28.04.2024).

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Dieses Risiko, dass mit den Notwendigkeiten der Drittmittelakquise auch ein Positivismus der Methode einhergehen kann, wird von Wihstutz und Hoesch auch in *Neue Methoden der Theaterwissenschaft* konstatiert. Vgl. Wihstutz, Benjamin u. Benjamin Hoesch: Für einen Methodenpluralismus in der Theaterwissenschaft. S. 7–24. In: Dies. (Hrsg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*. Bielefeld: transcript 2020. S. 8.

Zweitens – eine kulturwissenschaftliche Beschreibung dafür zu finden, wie das Kulturelle und das Internationale tatsächlich in der internationalen dramaturgischen Praxis verhandelt werden.

Im gewählten Forschungsansatz überlagern sich daher zwei Perspektiven, die das Spannungsfeld Praxis und Theorie adressieren:

Erstens – die induktive Entwicklung des Forschungsvorgehens beginnend bei der tatsächlich stattfindenden dramaturgischen Arbeit: Um ein möglichst ganzheitliches Bild davon zu gewinnen, was internationale Dramaturgie sein kann und welche Dynamiken zwischen inneren Dramaturgien und dramaturgischer Arbeit in diesem Zusammenhang relevant werden können, wurden sowohl innere Dramaturgien von Aufführungen in den Forschungszusammenhängen (teil-)analysiert als auch über Expert*inneninterviews und die teilnehmende Beobachtung von Arbeitsgesprächen ein Zugang zur dramaturgischen Arbeit entwickelt. Es wurden hier relevante kommunikative Wechselbeziehungen über die festgestellten Ebenen der Dramaturgie hinweg herausgearbeitet.

Zweitens – die Anpassung eines Analysewerkzeugs: Im Anschluss an eine tiefergehende Reflexion, wie eine Relationalität von Kulturen bzw. das Kulturelle in Bezug auf den Gegenstand am passendsten zu betrachten sei, konnte das Internationale als diskursive Formation nach Michel Foucault identifiziert werden, also als Raum, in dem sich für die Dramaturgie relevante Diskurse überlagern.

Als aktueller und in den untersuchten Fällen relevantester Diskurs innerhalb der Vielzahl der das Internationale betreffenden und sich überlappenden Diskurse stellte sich in beiden Forschungssettings der Diskurs des Postkolonialen heraus. Die kommunikativen Wechselbeziehungen über die Ebenen der Dramaturgie hinweg werden also im Hinblick auf diesen herausgearbeitet.

Den Rahmen für die Analyse gibt also folgende übergeordnete Frage:

Inwiefern ist internationale Dramaturgie ein Raum, der Auskunft darüber geben kann, wie wir uns global in Beziehung setzen?

1.4. Zielsetzung

Erstes Ziel der Arbeit ist, eine spezifische kommunikative Wechselbeziehung herauszuarbeiten, die sich in der ersten Untersuchungseinheit des internationalen Performing-Arts-Festivals *Theaterformen* zwischen einzelnen künstlerischen Positionierungen und der

dramaturgischen Rahmung und in der zweiten Untersuchungseinheit der Tanzproduktion *Vinyago* am Humboldt Forum Berlin zwischen innerer Dramaturgie, dramaturgischer Arbeit und institutioneller Rahmung zeigte. Bei der beobachteten spezifischen kommunikativen Wechselbeziehung handelt es sich um ein Sichwidersprechen, das zwischen der jeweiligen Rahmung und den künstlerischen Positionierungen stattfand, hier also konfliktive Situationen unterschiedlicher Art erzeugte.

Zweites Ziel der Arbeit ist, eine adäquate kulturwissenschaftliche Beschreibung dafür zu finden, wie sich in der beobachteten internationalen dramaturgischen Praxis globale Bezugnahmen ausdrücken.

Die Arbeit versteht sich als interdisziplinäre Arbeit an der Schnittstelle von Theaterwissenschaft und Kulturwissenschaften und entsteht als Dissertation im Rahmen des Gießener *International Graduate Centre for the Study of Culture*. Angestrebt wird deswegen eine Nachvollziehbarkeit der Argumentation auch für ein breiteres kulturwissenschaftliches Fachpublikum über die Theaterwissenschaft hinaus.

1.5. Kurzaufsatz Methodologie und Methodik

Die genannten Zielsetzungen erfordern den Fokus auf Vorgänge einer multiperspektivischen Bedeutungsproduktion in der internationalen Dramaturgie. Diese Vorgänge lassen sich nicht mittels quantitativer Forschung über „isolierte[] Merkmale[] ursächlich erklär[en].“¹² Aus diesem Grund baut die Arbeit ihre Forschung auf Paradigmen qualitativer Forschung auf.

Der Arbeit liegt in Bezug auf ihre Zielsetzung ein interpretatives Paradigma zugrunde, das auf folgendem von Soziologe Siegfried Lamnek und Psychologin Claudia Krell formuliertem Grundsatz beruht:

*Wenn Deutungen die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit formen, muss auch die Theoriebildung über diesen Gegenstandsbereich als interpretativer Prozess, d. h. als rekonstruktive Leistung angelegt sein.*¹³

Die Fragestellung legt insofern ein qualitatives Vorgehen nahe, als dass sie nach den spezifischen Zusammenhängen, also nach den spezifischen globalen Bezugnahmen, in einzelnen Fällen¹⁴ von internationaler dramaturgischer Arbeit fragt. Um sich jeweils auf die Eigenheiten

¹² Flick, Uwe: Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung. vollst. überarb. und erw. Neuausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007. S. 27.

¹³ Lamnek, Siegfried u. Claudia Krell: Qualitative Sozialforschung. 5. Auflage. Weinheim: Beltz 2016. S. 46.

¹⁴ Im Sinne von *cases* – Untersuchungseinheiten.

des jeweiligen Falls einlassen zu können, wurde bewusst versucht, durch die Kombination verschiedener Methoden der „Komplexität im untersuchten Gegenstand gerecht [zu] werden.“¹⁵ In diesem Zug wurde auf eine Standardisierung des Vorgehens, die eher quantitativen Logiken entspricht, verzichtet. Stattdessen wurde durch ein offenes, iteratives Vorgehen ermöglicht, dass die vorläufigen Ergebnisse der ersten Phase der Feldforschung zur Weiterentwicklung des Forschungsvorgehens für die nächste Phase der Feldforschung beitragen konnten. Es erfolgte in den Forschungszusammenhängen zu Beginn der Feldphasen immer zunächst eine Exploration und die Herausarbeitung auffälliger Phänomene, an die mit der Generierung und Erweiterung von Theorie angeschlossen wurde.

Kennzeichen qualitativer Forschung sind dem Soziologen Uwe Flick zufolge „die Berücksichtigung und Analyse unterschiedlicher Perspektiven“¹⁶, die anhand des zugrunde gelegten multiperspektivischen Verständnisses von Dramaturgie in dieser Arbeit auf die Spitze getrieben wird. Außerdem ist die „Reflexion des Forschers über die Forschung als Teil der Erkenntnis“¹⁷ integraler Bestandteil qualitativer Forschung. Diese Reflexion wird in der Arbeit nicht nur in Bezug auf das Vorgehen bei der Datenerhebung während der Feldforschung relevant, sondern auch in der Auseinandersetzung mit der Verbindbarkeit von Kulturtheorie und Gegenstand sowie als Merkmal der Aufführungsanalysen. An relevanten Stellen, an denen die Subjektivität meiner Wahrnehmung als Forschende hervorgehoben werden soll, wird in der Beschreibung in die erste Person Singular gewechselt.

Darüber hinaus ist laut Flick auch „die Gegenstandsangemessenheit von Methoden und Theorien“¹⁸ für qualitative Forschung entscheidend:

Um den beiden Ausprägungen der Dramaturgie als innere Dramaturgie und als dramaturgische Arbeit gerecht zu werden, wurden auf den Gegenstand abgestimmte Methoden zur Datenerhebung verwendet. In ausgewählten Zusammenhängen dramaturgischer Arbeit wurden je nach Möglichkeit situative, offene teilnehmende Beobachtungen¹⁹ durchgeführt. Diese dienten der Erfahrung von Situationen dramaturgischen Handelns, in denen implizites

¹⁵ Flick, U.: Qualitative Sozialforschung. S. 27.

¹⁶ Ebd. S. 26.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Orientierung für das Vorgehen mittels teilnehmender Beobachtung waren u. a. Spradley, James P.: Participant Observation. Fort Worth: Harcourt Brace College 1980. und McAuley, Gay: Towards an Ethnography of Rehearsal. In: New Theatre Quarterly 14 (1998) H. 53. S. 75–85.

dramaturgisches Handlungswissen erschlossen²⁰ und die Interaktionen der Dramaturg*innen daraufhin interpretiert werden sollten, inwiefern sich in ihnen ein sozialer Sinn herstellte. Als weitere Hauptmethode fanden Expert*inneninterviews „zur Rekonstruktion subjektiver Deutungen und Interpretationen“²¹ mit den im jeweiligen Forschungszusammenhang agierenden Dramaturg*innen statt. Als Expert*innen gelten in dieser Arbeit Dramaturg*innen mit langjähriger Arbeitserfahrung im internationalen Kontext, die mit ihrer Erfahrung eine gewisse soziale Wirksamkeit auf andere Akteur*innen der dramaturgischen Arbeit entwickeln konnten, wie beispielsweise durch Ausübung überinstitutioneller Funktionen oder einer Vorbildfunktion für andere Dramaturg*innen.

Die Expert*inneninterviews wurden als Mischform von leitfadengestütztem und narrativem Interview konzipiert, um dem Gespräch einerseits im Hinblick auf das Forschungsinteresse eine Rahmung geben zu können, andererseits jedoch größtmögliche Offenheit gegenüber den Gedankengängen der Dramaturg*innen zu gewährleisten. Zur Untersuchung der inneren Dramaturgien wurden in den Forschungszusammenhängen jeweils Aufführungen gesichtet und analysiert.

Auch die Gegenstandsangemessenheit der ausgewählten Theorie wurde während des Forschungsprozesses immer wieder hinterfragt und am Gegenstand selbst überprüft.

1.5.1. Sampling

Im initialen Sample, d. h. der Auswahl der Untersuchungseinheiten, das zu Beginn der Forschungsarbeit als Ausgangspunkt gesetzt wurde, drückte sich ein Spektrum dramaturgischer Anbindung an Institutionen im deutschsprachigen Raum aus. Das Spektrum sollte sowohl die internationale dramaturgische Arbeit in Stadt- und Staatstheaterdramaturgie als auch in der Festivaldramaturgie sowie in der Dramaturgie an projektbasierten²² Institutionen erfassen.

Als Beispiele für die internationale Arbeit in Stadt- und Staatstheaterdramaturgie waren im Sample zu Beginn der Forschung die Erfahrungszusammenhänge der Dramaturgin Almut Wagner (Düsseldorfer Schauspielhaus, Theater Basel und Residenztheater München) und

²⁰ Vgl. Kelle, Helga: Teilnehmende Beobachtung. S. 224–227. In: Bohnsack, Ralf, Alexander Geimer u. Michael Meuser (Hrsg.): Hauptbegriffe qualitativer Sozialforschung. 4., vollst. überarb. und erw. Aufl. Opladen, Toronto: Barbara Budrich 2018. S. 224.

²¹ Bogner, Alexander, Beate Littig u. Wolfgang Menz: Interviews mit Experten. Eine praxisorientierte Einführung. Wiesbaden: Springer VS 2014. S. 2.

²² Langfristig soll das Humboldt Forum als Projektinstitution funktionieren, nachdem die Anschubfinanzierung durch den Bund aufgebraucht ist.

des Dramaturgen Jan Linders (Theater und Orchester Heidelberg sowie Badisches Staatstheater Karlsruhe) enthalten. Als Beispiel für die Festivaldramaturgie fungierte das internationale Performing-Arts-Festival *Theaterformen* vertreten durch die Dramaturginnen Martine Dennewald und Katharina Wisotzki. Jan Linders und Katharina Kepplinger gaben Einblicke in die Dramaturgie der interdisziplinären und zukünftig projektbasierten Institution des Humboldt Forums Berlin.

Im weiteren Forschungsprozess wurde unter stetiger Bewertung der bereits erhobenen Daten eine Verengung auf zwei aussagekräftige Fälle internationaler dramaturgischer Arbeit vorgenommen. Statt der Untersuchung einer Querschnittsverteilung internationaler dramaturgischer Arbeit konnte in zwei Fällen eine Untersuchung der tieferliegenden Dynamiken vorgenommen werden. Das finale Sample zeigt also das Festival *Theaterformen* und das Humboldt Forum als Fallstudien internationaler dramaturgischer Arbeit.

Im Hintergrund dieses finalen Samples zeigt sich eine strukturelle Verschiebung, die so auch in der institutionellen Theaterlandschaft in Deutschland allgemein vorgefunden werden kann: Sowohl das Festival *Theaterformen* als auch das Humboldt Forum sind in Bezug auf ihr Veranstaltungsprogramm projektbasierte²³ Institutionen – von den Philosophen Gerald Raunig und Stefan Nowotny werden diese auch als ‚Projektinstitutionen‘²⁴ bezeichnet. Das bedeutet in beiden Fällen konkret, dass ihre Grundfinanzierung getragen wird durch Landes- bzw. Bundeseinrichtungen. Hierüber stellt sich eine gewisse Kontinuität her, d. h. es bilden sich spezifische institutionelle Strukturen aus, innerhalb derer die dramaturgische Arbeit stattfindet. Über die jeweilige Größe und Ausgestaltung des Programms entscheidet aber letztlich der Erfolg bei der Einwerbung zusätzlicher Mittel.²⁵ Innerhalb der Projektinstitutionen geht es im alltäglichen Ringen also weniger um Existenz als um Relevanz, wobei zweite jedoch langfristig Auswirkungen auf erstere haben kann.²⁶ Projektinstitutionen bilden damit gewissermaßen einen Zwischenraum zwischen dem klassischen Stadttheater und der freien Szene, der aufgrund bestimmter Förder- und Subventionslogiken in der Theaterbranche, insbesondere der Kürzung von Grundfinanzierungen, immer relevanter wird.²⁷ Die spezifischen

²³ Vgl. zur Entwicklung von Projektlogiken an Theatern Schößler, Franziska u. Christine Bähr: *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld: transcript 2009. S. 11.

²⁴ Vgl. Nowotny, Stefan u. Gerald Raunig: *Instituierende Praxen. Bruchlinien der Institutionskritik*. Wien: transversal texts 2016. S. 169.

²⁵ Im Jahr 2023 handelt es sich für das Humboldt Forum bei dieser Aussage um Zukunftsaussichten, da die Anschubfinanzierung, die durch den Bund geleistet wurde, laut Jan Linders erst aufgebraucht werden soll, bevor eine Bewerbung um Mittel z.B. der Kulturstiftung des Bundes stattfinden kann.

²⁶ Vgl. Nowotny, S. u. G. Raunig: *Instituierende Praxen*. S. 170.

²⁷ Vgl. ebd. S. 168/169.

institutionellen Strukturen bilden insofern den Hintergrund für die Untersuchung, als dass Nowotny und Raunig Projektinstitutionen zuschreiben, dass hier Subjektivierungen²⁸ unter die Institution flexibler stattfinden können als an klassischen Institutionen. Dieser Gedanke soll im Hinblick auf die Dramaturgie als künstlerisch-institutionelle Schnittstelle und ihre Subjektivierung unter die Institution in der zweiten Fallstudie zu *Vinyago* am Humboldt Forum wieder aufgenommen werden.

Das finale Sample richtet den Fokus inhaltlich auf die Untersuchung bestimmter kommunikativer Wechselbeziehungen, die während der teilnehmenden Beobachtungen im Zwischen von inneren Dramaturgien oder der diskursiven Positionierung der Künstler*innen und dramaturgisch-institutioneller Rahmung an beiden Orten vorgefunden wurden. In beiden Fällen konnte zwischen den Positionierungen der Künstler*innen und der dramaturgischen bzw. im Fall von *Vinyago* der institutionellen Rahmung konfligierende diskursive Positionierungen beobachtet werden.

1.5.2. Fallstudien

Fallstudie I behandelt die Festival dramaturgie und -kuration beim internationalen Performing-Arts-Festival *Theaterformen* in Hannover und Braunschweig, unter der Leitung von Dramaturgin Martine Dennewald. Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen hier die Festivalausgaben 2018 und 2019.

Fallstudie II beschäftigt sich mit einem noch jungen und dennoch diskursiv schon aufgeladenen Forschungssetting: dem Humboldt Forum in Berlin. Dramaturg*innen wie Jan Linders tragen hier die Verantwortung, dass aus dem Zusammenschluss verschiedener Berliner Museumsinstitutionen durch Veranstaltungen ein *Forum* im Sinne eines Dialograums entsteht.

In Fallstudie I liegt der Fokus der Analyse zunächst auf den dramaturgisch-kuratorischen Setzungen in der Festivalrahmung. Davon ausgehend wird untersucht, wie sich zwischen einzelnen künstlerischen Positionierungen und der dramaturgischen Rahmung kommunikative Wechselbeziehungen ergeben. Es erfolgt also in dieser Fallstudie die Draufsicht auf den Rahmen der dramaturgischen Arbeit.

In Fallstudie II wird dieser Draufsicht aus Fallstudie I die Tiefenbetrachtung einer einzelnen Produktion – nämlich der Tanzperformance *Vinyago* – und der in ihrem Rahmen

²⁸ Vgl. Nowotny, S. u. G. Raunig: *Instituierende Praxen*. S. 172.

auftretenden kommunikativen Wechselwirkungen mit der institutionellen Rahmung des Humboldt Forums zur Seite gestellt. So kann über beide Fallstudien hinweg ein komplementäres Bild der Mechanismen gezeichnet werden, die die kommunikativen Wechselbeziehungen internationaler dramaturgischer Arbeit betreffen.

1.6. Aufbau der Arbeit

Das Untersuchungsinteresse verknüpft zwei voneinander zunächst unabhängige Themenbereiche: Es verbindet den Gegenstand der internationalen Dramaturgie mit der Zielsetzung, zu erörtern, inwieweit eine Betrachtung des Gegenstandes eine praktische Auswirkung auf ein Verständnis von Kulturtheorie nach sich zieht. Daher muss der Aufbau der Arbeit zwei Perspektiven in sich aufnehmen. Zum einen ist dies die Perspektive des Gegenstands selbst. Diese muss analytisch ernst genommen werden und legt daher eine vornehmlich induktive Forschungsrichtung²⁹ nahe. Zum anderen ist es die Perspektive der Kulturtheorie, in die sich die Fragestellung einbettet und die die Problemstellung vorgibt. Die Perspektiven von Theorie und Praxis müssen dann für die Entwicklung eines Analysewerkzeugs zusammenkommen.

Zunächst erfolgt im auf diese Einleitung folgenden Kapitel 2 eine Einführung zur *Dramaturgie als Gegenstand der Arbeit* ausgehend vom aktuellen Forschungsstand zum Begriff der ‚Dramaturgie‘. Die Bedeutungen des Begriffs umfassen die im Folgenden so bezeichnete ‚innere‘ Dramaturgie (als inneres dynamisches System³⁰ einer Performance bzw. Theaterproduktion) und Dramaturgie als Arbeitsprozess. Diese Bedeutungen sollen in Kapitel 2 zunächst voneinander unterschieden werden. Am Ende des Kapitels wird der Forschungsstand mit Erkenntnissen aus der ersten Phase der Feldforschung zu kommunikativen Wechselbeziehungen zwischen diesen Dramaturgieverständnissen weiterentwickelt. Zur Veranschaulichung der beobachteten kommunikativen Wechselbeziehungen im Fall des Festivals *Theaterformen* werden diese anhand von Skizzen aus meinem persönlichen Felddtagebuch visualisiert.

²⁹ Eine reine Induktion ist dabei durch die immer vorhandenen Vorannahmen, Vorwissen und Präsuppositionen nie möglich. Induktion soll hier stattdessen als eine mögliche Denkrichtung der Analyse verstanden werden, die in diesem Fall vom empirisch erhobenen Datenmaterial ausgeht.

³⁰ Vgl. Trencsényi, Katalin u. Bernadette Cochrane: Foreword: A post-mimetic, intercultural, process-conscious paradigm. S. xi-xxi. In: Dies. (Hrsg.): *New Dramaturgy. International Perspectives on Theory and Practice*. London: Bloomsbury 2014. S. xi.

Ausgehend von der Bestandaufnahme von relevanten Merkmalen der Dramaturgie und dramaturgischer Arbeit in Kapitel 2, erfolgt in Kapitel 3 die Ausrichtung von *Methodologie und Methoden* auf die Spezifität des Gegenstandes.

In Kapitel 4 wird dann der Blick auf die zweite – die kulturwissenschaftliche – Dimension der Auseinandersetzung gerichtet. Es erfolgt hier die *Operationalisierung kulturtheoretischer Konzepte*. Um die Entwicklung eines Analysewerkzeugs zur Beantwortung der Fragestellung nicht nur aus der dramaturgischen Praxis heraus, sondern auch aus theoretischer Perspektive zu begründen, muss das Analysewerkzeug im Hinblick auf seine Verortung im kulturtheoretischen Panorama entworfen werden. Terminologische Fragen, die Beschreibung eines transnationalen Raums betreffen, werden hier erörtert und die Problemstellungen anthropologischer Kulturkonzeptionen umrissen. In diesem Kapitel wird herausgearbeitet, wo Thesen bestehender Kulturtheorie in der Anwendung auf kulturelle Praxis zu kurz greifen. Diese Reflexion arbeitet auf die Entwicklung eines passenden Analysewerkzeugs hin. Nach und nach zeichnet sich ab, dass ein Zugang über Foucaults Diskurstheorie geeignet erscheint, um die kulturelle Dimension als Raum gesellschaftlicher Wissensproduktion in der dramaturgischen Arbeit zu erfassen. Im Verlauf des Kapitel 4.4. *Entwicklung eines Analysewerkzeugs* werden theoretische und praktische Perspektive bei der Entwicklung des Analysewerkzeugs zum ersten Mal eingeführt.

Unter Einbezug diskurstheoretischer Überlegungen wird in Kapitel 4.4.1.3. *Subjektposition* u. a. zusätzlich zu den Bedeutungen der Dramaturgie als innere Dramaturgie und dramaturgische Arbeit die Bedeutung von Dramaturgie als Subjektposition vorgeschlagen.

Die Überlappung der Bedeutungen von innerer Dramaturgie, Dramaturgie als Arbeitsprozess und Dramaturgie als Subjektposition besitzen besondere Relevanz für die Arbeit, da sich die innere Dramaturgie von Theaterproduktionen einerseits auch unter Einfluss dramaturgischer Arbeit formt. Andererseits kann die Dramaturgie als Subjektposition mit der inneren Dramaturgie einer Performance auch in Konflikt stehen. Das betrifft vor allem Fälle, in denen die dramaturgische Arbeit nicht bei der Entwicklung der inneren Dramaturgie, sondern erst an Rahmung und Kuration der Produktionen beteiligt war bzw. Fälle, in denen institutionsgebundene Dramaturgie auf aktivistische künstlerische Arbeit trifft. An Stellen eines solchen ‚Sichwidersprechens‘ wird der diskursive Raum erfahrbar, der sich um die Dramaturgie formiert.

Das entwickelte Analysewerkzeug ist jedoch über die Fallstudien hinweg nicht als statisch zu verstehen. Es ist besonders durch die Beobachtungen im ersten Feld informiert und so

ergeben sich über die Analyse der beiden Fallstudien durch die Auseinandersetzung mit dem Datenmaterial Verschiebungen.

Es entsteht in den Analysen kein Abgleich der jeweiligen Felder, sondern ein komplementäres Bild zweier Perspektiven auf den Gegenstand:

Fallstudie 1 (Kapitel 5), die sich mit dem *Festival Theaterformen als Konstellation internationaler dramaturgischer Arbeit* auseinandersetzt, richtet die Perspektive von der dramaturgischen Rahmung ausgehend auf die ‚innere‘ Dramaturgie der Produktion *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs* von Milo Rau sowie auf die Positionierung der Künstlerin nora chipaumire in Bezug auf das N-Wort. Sie untersucht zunächst, inwiefern die Setzungen der Festivaldramaturgie auf ein kosmopolitisches Narrativ³¹ hin gedeutet werden können, und arbeitet dann die spezifischen Konflikte heraus, die sich daraus in Bezug auf die beiden oben genannten künstlerischen Positionierungen ergeben. Direkt im Anschluss an diese Untersuchung erfolgt die Zusammenfassung ihrer Ergebnisse.

Fallstudie 2 (Kapitel 6) betrachtet aus der Tiefensicht der inneren Dramaturgie der Aufführungen von *Vinyago* auch die die Tanzperformance umgebende dramaturgische und institutionelle Rahmung des Humboldt Forums Berlin. Es wird untersucht, inwiefern es sich beim Verhältnis das sich zwischen der inneren Dramaturgie, der produktionsdramaturgischen Arbeit im künstlerischen Team und der institutionellen Rahmung entwirft, um eine agonistische Konstellation nach Chantal Mouffe handelt. Hier erfolgt die Zusammenfassung der Ergebnisse als Teil der *Konklusion* (Kapitel 7), die auf die Fallstudie folgt.

In der *Konklusion* werden die Ergebnisse der Untersuchung noch einmal kurz zusammengefasst. Die Arbeit endet mit einigen übergeordneten Schlüssen, die sich im Hinblick auf die Politizität internationaler Dramaturgie ziehen lassen.

³¹ Der Begriff des Narrativs wird in dieser Arbeit in seiner sozial- und kulturwissenschaftlichen Bedeutung verwendet und enthält keine Wertung der als Narrative gedeuteten Befunde. Zur Begriffsverwendung siehe auch Kapitel 4.4.4.1. *Kosmopolitismus*.

2. Dramaturgie als Gegenstand der Arbeit

In diesem Kapitel soll der Gegenstand der Dramaturgie im Hinblick auf die Forschungsfrage eingegrenzt werden. Dafür wird zunächst der für die Fragestellung relevante Forschungsstand referiert, bevor in Kapitel 2.4. mit ersten Ergebnissen aus der ersten Phase der Feldforschung daran angeknüpft wird.

Das Verständnis von ‚Dramaturgie‘, das dieser Arbeit als Voraussetzung dient, schließt zwei üblicherweise unter Dramaturgie gefasste Konzepte ein, die hier durch die Begriffe ‚innere Dramaturgie‘ und ‚dramaturgische Arbeit‘ unterschieden werden sollen. Im vorliegenden Kapitel wird jedoch auch immer wieder aufgezeigt, wo die Begriffsverständnisse in Bezug auf die Fragestellung dieser Arbeit produktiv ineinandergreifen.

2.1. Innere Dramaturgie

Als ‚innere‘³² Dramaturgie wird in dieser Arbeit bezeichnet, was die Theaterwissenschaftlerin Evelyn Deutsch-Schreiner in ihrer Monografie *Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart* „als die künstlerische Verknüpfung“³³ verschiedener Elemente und als die Gestaltung ihres ‚Aufeinander-Bezogen-Seins‘ innerhalb eines theatralen Kunstwerks beschreibt.³⁴ Es handelt sich laut Deutsch-Schreiner um die dynamischen Inszenierungs-, Ablauf- und Textstrukturen eines performativen Vorgangs,³⁵ sprich um die Art und Weise, in der ein solches System aus „verschiedenen Bausteinen“,³⁶ beispielsweise Zeichen und Diskursen, zusammengesetzt ist, und wie sich in ihm Bezüge, ein Sinn und eine Semantik herstellen.³⁷ Diesem Verständnis fügt die Performanceforscherin Ana Vujanovic den Aspekt hinzu, innere Dramaturgie als Organisation intendierter Affekte und Erfahrungen von Performenden und Publikum aufzufassen. Diese Einordnung entspricht einer Tendenz ab den späten

³² Bezeichnung ‚innere‘ in Anlehnung an folgendes Zitat: „Dramaturgy is now considered to be the inner flow of a dynamic system.“ (Trencsényi, K. u. B. Cochrane: Foreword. In: Dies. (Hg.): *New Dramaturgy*. S. xi.)

³³ Deutsch-Schreiner, Evelyn: *Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2016. S. 7.

³⁴ Vgl. ebd.

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Ebd.

³⁷ Innere Dramaturgie fungiert damit nicht als analoge Bezeichnung zur ‚innerlichen‘ Regie bei Carl Hagemann, bei der es um das innerliche, d.h. mentale „Nacherleben [, Steigern und Verdichten] der dichterisch-dramatischen Vision nach Maßgabe des Buches oder der Partitur“ durch den Regisseur geht. (Hagemann, Carl: *Regie als Kunst*. S. 225–237. In: Roselt, Jens (Hrsg.): *Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis*. Berlin: Alexander 2015. S. 228.)

2000er Jahren, die sich von einer semiotischen und semantischen Anlage der inneren Dramaturgie entfernt.³⁸ Die Theaterwissenschaftler*innen Christel Weiler und Jens Roselt heben in diesem Zusammenhang den „Verlauf [des] Erscheinens“³⁹ der einzelnen szenischen Mittel über die Aufführung hinweg als konstitutiv für die ‚innere‘ Dramaturgie hervor.⁴⁰ So werden auch die von Vujanovic angesprochenen Affekte durch den dramaturgischen Verlauf der Aufführung hervorgerufen.⁴¹

Insgesamt orientiert sich der Begriff der inneren Dramaturgie an den jeweiligen Paradigmen, denen auch die betreffende Form von Theater folgt. Spätestens seit der Loslösung des Theaters von einem rein textlichen Paradigma⁴² bezeichnet die innere Dramaturgie nicht mehr nur eine geschlossene Handlungsstruktur von „Anfang, Mitte und Ende“⁴³, nach der ein Tragödiertext laut Aristoteles angelegt werden sollte. Stattdessen bezeichnet sie in Verbindung mit post-dramatischen Formen, wie die Dramaturgieforscherinnen Katalin Trencsényi und Bernadette Cochrane schreiben, den „inneren Fluss eines dynamischen Systems.“⁴⁴ Die Bezeichnung als ‚innere‘ Dramaturgie wurde in Anlehnung an diese Beschreibung gewählt.

Die innere Dramaturgie nimmt ihr vorausgehende Bedeutungen in sich auf, hinterfragt und zerlegt diese und tritt so mit ihnen in Kommunikation. Die innere Dramaturgie ist also keineswegs gegenüber einem diskursiven Außen abgeschlossen. Sie bezieht sich auf ihr vorangegangene Aussagen in Form von Texten, Zeichen und anderen diskursiven Dokumenten. Vujanovic bezeichnet sie unter Verweis auf die Theaterwissenschaftlerin Maaïke Bleeker als Spielzug „vor dem Hintergrund zahlreicher vorangegangener Spielzüge“⁴⁵. Im Hinblick auf die durch die innere Dramaturgie vollzogenen Bewegungen fassen die Performance-Künstler*innen Herbordt/Mohren die Funktionsweisen postmoderner innerer Dramaturgien als

*[Verschiebung] konventionelle[r] Lesarten von Bildern, Texten und Kunstwerken
[...] [als Reformulierung] gängige[r] Definitionen von Begriffen [...] [als*

³⁸ Vgl. Vujanovic, Ana: Zusammen mäandern. Neue Tendenzen in der Landschaftsdramaturgie. S. 27–45. In: Umathum, Sandra u. Jan Deck (Hrsg.): Postdramaturgien. Berlin: Neofelis 2020. S. 38.

³⁹ Weiler, Christel u. Jens Roselt: Aufführungsanalyse: Eine Einführung. Tübingen: A. Francke 2017. S. 240.

⁴⁰ Vgl. ebd.

⁴¹ Vgl. ebd.

⁴² Trencsényi, K. u. B. Cochrane: Foreword. In: Dies. (Hg.): New Dramaturgy. S. xi.

⁴³ Aristoteles: Poetik. Griechisch/deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann [Nachdr.]. Stuttgart: Reclam 1982. S. 25.

⁴⁴ Übersetzung des Zitats: „inner flow of a dynamic system.“ (Trencsényi, K. u. B. Cochrane: Foreword. In: Dies. (Hg.): New Dramaturgy. S. xi.)

⁴⁵ Vujanovic, A.: Zusammen mäandern. In: Umathum, S. u. J. Deck (Hg.): Postdramaturgien. S. 32.

In der inneren Dramaturgie der Inszenierung werden die in sie einfließenden Kontexte und Diskurse zu einem „multidimensional network of [...] diachronic relationships“⁴⁷ zwischen Aussagen kuratiert und seziert. Diachrone Aussagen ordnen sich in der inneren Dramaturgie der Inszenierung also zu einem spezifischen multidimensionalen Raster an. Dieser Vorgang stellt sich in dramatischen Formen als abgeschlossen dar, in Formen des postdramatischen Theaters zeigt er sich wiederum als fragmentarischer Ausschnitt eines andauernden Prozesses. Jeder Theatertext besitzt eine solche innere Dramaturgie, ob diese nun schriftlich fixiert oder ausschließlich in der Inszenierung festgehalten ist.

Die innere Dramaturgie, die für die Inszenierung erarbeitet wurde, kann sich jedoch von der inneren Dramaturgie der Aufführung deutlich unterscheiden, da in der Aufführung unter Einwirkung der autopoietischen *feedback*-Schleife⁴⁸ Kontingenzen und Wechselwirkungen mit der Rezeption aufscheinen können. Die Aufführung ist damit offen dafür, dass sich in das angesprochene multidimensionale Raster auch synchrone Aussagen und Bezüge einweben.⁴⁹ Ein Beispiel für eine der inneren Dramaturgie der Inszenierung zuwiderlaufende innere Dramaturgie der Aufführung wird von Theaterwissenschaftler Josef Bairlein in Bezug auf eine Aufführung der Oper *Tosca* von Giacomo Puccini gegeben: In der betreffenden Aufführung springt „die Titelfigur am Ende entgegen Regieanweisung und Inszenierung nicht [...] in den Tod“⁵⁰, was zu Verwirrung bei Zuschauenden und Mitarbeitenden führt⁵¹ und somit vermutlich auch zu alternativen Deutungsversuchen des außergewöhnlichen Geschehens.

Hier zeigt sich, dass der Begriff der inneren Dramaturgie stark verbunden ist mit der Unterscheidung von Inszenierung und Aufführung: Im Moment ihres öffentlichen

⁴⁶ Herboldt/Mohren: Dramaturgie als gesellschaftliches Handeln. S. 97–112. In: Umathum, S. u. J. Deck (Hg.): Postdramaturgien. S. 97.

⁴⁷ Bleeker, Maaik: Dramaturgy as a mode of looking. S. 163–172. In: Women & Performance: A Journal of Feminist Theory 13 (2003) H. 2. S. 166.

⁴⁸ Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte bezeichnet als autopoietische *feedback*-Schleife die wechselseitige Beeinflussung von Akteur*innen und Zuschauenden, welche die Aufführung hervorbringt. Durch sie findet während der Aufführung ein permanenter Kommunikationsprozess zwischen Akteur*innen und Zuschauenden statt. (Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004. S. 80–82.)

⁴⁹ Vgl. Bleeker, Maaik: Dramaturgy as a mode of looking. In: Women & Performance. S. 166.

⁵⁰ Bairlein, Josef: Dramaturgie und Performance – ein Paradox? Dramaturgie betwixt and between. S. 109–119. In: Roeder, Anke u. Klaus Zehelein (Hrsg.): Die Kunst der Dramaturgie. Theorie, Praxis, Ausbildung. Leipzig: Henschel 2011. S. 110.

⁵¹ Vgl. ebd.

Sichtbarwerdens wird die innere Dramaturgie Teil des Diskurses und ist somit auch kontingenten diskursiven Dynamiken ausgesetzt, die beispielweise beeinflussen können, wie sie wahrgenommen wird. Das bedeutet, dass die Heuristik des angenommenen Inneren und des diskursiven Außen spätestens in der Aufführung porös wird und beide Sphären in der Wahrnehmung der Zuschauenden aufeinander einwirken und ineinander diffundieren.

2.2. Innere Dramaturgie als Bezugspunkt für dramaturgische Arbeit

Laut Deutsch-Schreiner umfasst der Begriff der Dramaturgie neben dem, was hier als innere Dramaturgie bezeichnet wird, auch die „Aufgabenfelder des Dramaturgen und der Dramaturgin“⁵². Die Abteilung am Theater, der sich das Berufsbild von Dramaturg*innen zuordnet, wird im Deutschen ebenfalls als Dramaturgie bezeichnet, beschränkt sich in ihren Tätigkeiten allerdings nicht auf die Arbeit an der inneren Dramaturgie. Jedoch sind beide Begriffsverständnisse eng miteinander verbunden und denselben Dynamiken ausgesetzt:

Als sich die innere Dramaturgie noch vornehmlich auf textlich zugrunde gelegte Strukturen bezog, befasste sich die dramaturgische Arbeit (ebenfalls Dramaturgie) vor allem mit der Lektüre und kritischen Analyse von Texten.⁵³ Wichtigste Aufgabenstellung war die auf diese Analyse und Interpretation des Dramas aufbauende Erstellung der Strichfassung,⁵⁴ d. h. die Erstellung eines Inszenierungstextes beispielsweise durch Streichung für die Inszenierung als irrelevant erachteter Passagen aus dem gewählten Drama.

Das Verständnis von Dramaturgie als Arbeitsprozess hat sich jedoch, wie Katalin Trencsényi und Bernadette Cochrane feststellen, mit zunehmender Anzahl nicht-textbasierter, transmedialer und multidirektionaler Performances,⁵⁵ die – anstelle des Paradigmas ‚Text‘ – Konzepte wie Raum als neues Paradigma für sich erkennen, verändert.⁵⁶ Dramaturgische Arbeit agiert in diesem Fall mit Bezug auf physische und zu imaginierende Räume und wirkt je nach Konzept z. B. auf die Schaffung immersiver oder partizipativer Räume hin. In Bezug auf Konzepte des Körpers, die beispielsweise choreographisch adressiert werden, werden Dramaturg*innen

⁵² Deutsch-Schreiner, E.: Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart. S. 7.

⁵³ Vgl. Trencsényi, K. u. B. Cochrane: Foreword. In: Trencsényi, K. (Hg.): New Dramaturgy. S. xi.

⁵⁴ Weiterführend zum Thema ‚Strichfassung‘ vgl. Weiler, C. u. J. Roselt: Aufführungsanalyse. S. 243.

⁵⁵ Vgl. Trencsényi, K. u. B. Cochrane: Foreword. In: Trencsényi, K. (Hg.): New Dramaturgy. S. xi.

⁵⁶ Vgl. ebd. und beispielhaft Turner, Cathy: Mis-Guidance and Spatial Planning: Dramaturgies of Public Space. In: Contemporary Theatre Review 20 (2010) H. 2. S. 149–161.

laut der Theaterwissenschaftlerin Anke Roeder „Körper-Lesende“⁵⁷ und im Hinblick auf *site-specific*-Arbeiten „soziale Experten“⁵⁸. Paradigmenwechsel betreffen also sowohl innere Dramaturgien als auch die Arbeit an ihnen.

Folgendes ist wichtig für das Verständnis der Arbeit an der inneren Dramaturgie: Dass innere Dramaturgien in einem Produktionsprozess erarbeitet werden, mag zunächst danach klingen, dass sie vollständig planbar und damit rein intentional angelegt sind. Damit wäre die innere Dramaturgie rückführbar auf die Intentionen einer oder mehrerer Personen. In Bezug auf die „konzeptuellen Überlegungen[, die der Inszenierung] vorangegangen sind“⁵⁹ bezeichnet Theaterwissenschaftlerin Christel Weiler Dramaturgie im Sinne der dramaturgischen Arbeit an der inneren Dramaturgie als ‚Strategie‘.⁶⁰

Aus der poststrukturalistischen Perspektive des frühen Foucault ist der Begriff der ‚Strategie‘ jedoch heikel – denn dieses Verständnis würde zum einen Kontingenzen, die im Laufe eines künstlerischen Prozesses auftreten, zunächst nicht in die innere Dramaturgie einschließen. Zum anderen könnten diskursive Eigendynamiken im Sinne von nicht in der Inszenierung intendierten Deutungen, die sich besonders in der Aufführung durch die Rezeption der Zuschauenden ergeben, in diesem Verständnis nicht berücksichtigt werden. Aus diesem Grund werden in dieser Arbeit sowohl die Ebene des Intentionalen – dort, wo sich diese in den Interviews und Beobachtungen abbildet und die als strategische Ebene verstanden werden kann – als auch die Ebene der diskursiven Eigendynamiken in der inneren Dramaturgie erkundet. Dieser Doppelfokus schlägt sich auch sprachlich nieder: Für Beobachtungen bzw. analytische Bestände, die sich nicht eindeutig der Intention einer Person oder mehrerer Personen zuordnen lassen, bleibt das Agens undefiniert und es werden dementsprechend Beschreibungen wie „in der inneren Dramaturgie entwirft sich...“ etc. gewählt.

2.2.1. Dramaturgie als Kontextualisierung und Diskursanalyse

Der Tätigkeitsbereich der Produktionsdramaturgie ist der wohl am meisten mit der Dramaturgie als Arbeitsprozess assoziierte Bereich. Die Produktionsdramaturgin wird in der Sekundärliteratur und von Dramaturg*innen selbst als Anwältin des Textes, frühe Kritikerin und

⁵⁷ Roeder, Anke: Die Kunst der Dramaturgie. Einer ist viele. S. 269–274. In: Roeder, A. u. K. Zehelein (Hg.): Die Kunst der Dramaturgie. S. 271.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Weiler, Christel: Dramaturgie. S. 84–87. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. 2. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2014. S. 84.

⁶⁰ Vgl. ebd. S. 85.

drittes Auge⁶¹ sowie als Profi-Zuschauerin⁶² charakterisiert. Sie ist direkt in den Produktions- und Probenprozess eingebunden. Je nach Fall der Zusammenarbeit mit der Regie wirkt sie aktiv an der Inszenierungskonzeption mit und macht auf Kontexte aufmerksam, die für die Regie implizit geblieben oder im Prozess implizit geworden sind. Produktionsdramaturgie präpariert, wo nötig, die innere Dramaturgie einer Inszenierung heraus. Man könnte sie also auch als Lektorin des performativen Vorgangs verstehen. Die Dramaturgin Friederike Thielmann schreibt über ihr Verständnis von Produktionsdramaturgie:

*[W]as dramaturgischer Arbeit eigen ist: zugleich Teil des Teams zu sein und außen zu stehen. Es ermöglicht zugleich, sich einzulassen und aus einer Distanz zu sprechen. Aus der Wechselwirkung dieser hybriden Stellung heraus, ist die analytisch zerlegende wie die öffnend verstrickte Position der Dramaturgie ein Gegenüber für das Team zur Prüfung und Entwicklung der Theaterarbeit und andersherum der Probenstand ein Gegenüber für meine Position.*⁶³

Am sichtbarsten für das Publikum sind Dramaturg*innen als diejenigen, die vor der Aufführung in das Stück und seinen Kontext einführen. Dabei geht es laut den *Theaterformen*-Dramaturginnen Martine Dennewald und Katharina Wisotzki nicht darum, die Interpretation des Stückes vorwegzunehmen, sondern Werkzeuge für einen Zugang bereitzustellen und beispielsweise historische Kontexte und vorgängige Bedeutungen explizit zu machen, die in der inneren Dramaturgie selbst implizit verbleiben.⁶⁴ Tätigkeiten wie Einführungen und Vermittlung, die der Kontextualisierung innerer Dramaturgien in einem spezifischen Rahmen dienen, könnten analog zur Produktionsdramaturgie, die hier als Arbeit an der inneren Dramaturgie verstanden wird, auch als Arbeit an der ‚äußeren‘ Dramaturgie verstanden werden – im Sinne eines ebenfalls kuratierten und konzeptionierten Raums außerhalb der inneren Dramaturgie. In Fall dieser Auseinandersetzung wird jedoch für die beschriebenen Zusammenhänge ‚äußerer‘ Dramaturgie eher der Begriff der dramaturgisch-kuratorischen Rahmung genutzt, da sich durch ihn der Blick auf die dramaturgische Begrenzung eines spezifischen Ausschnitts des Diskurses lenken lässt.

⁶¹ Vgl. Trencsényi, K. u. B. Cochrane: Foreword. In: Dies. (Hg.): *New Dramaturgy*. S. xiii.

⁶² Vgl. z. B. Dennewald, M.: Interview. Z. 213.

⁶³ Hadegen, Annett, Max-Philip Aschenbrenner u.a.: Ein Gesprächsaufakt. S. 46–61. Dort abgedruckte E-Mail von Friederike Thielmann. In: Umathum, S. u. J. Deck (Hg.): *Postdramaturgien*. S. 60.

⁶⁴ Dennewald, M.: Interview. Z. 303–305. und Wisotzki, Katharina: Interview. Durchgeführt von Eva Zimmermann. Hannover 10.01.2019. Z. 277–280.

Politikwissenschaftler Maarten A. Hajer spricht in *Setting the Stage: A Dramaturgy of Policy of Deliberation* von dramaturgischen Anordnungen als ‚Kontexturen‘⁶⁵, in die jede Aufeinanderfolge von Handlungen eingebettet ist.⁶⁶ Ein hierauf aufbauendes Verständnis der inneren Dramaturgie bedeutet für die dramaturgische Arbeit, dass sie sich mit den vorgängigen Kontexten der einzelnen Aussagen und Handlungen in der Inszenierung auseinandersetzt und diese im Produktionsprozess für das Team und in Verbindung mit den Aufführungen für das Publikum herausarbeitet. Die Arbeit an der Kontextualisierung setzt dabei, wie Christel Weiler schreibt, einen „umfangreichen Wissenspool“⁶⁷ vorgängiger Bedeutungen sowie die Kompetenz zur assoziativen Verknüpfung⁶⁸ im Hinblick auf „eine Vielzahl von miteinander vernetzten Diskursen“⁶⁹ voraus.

In eine ähnliche Argumentationsrichtung zielend, verwendet Hajer den Begriff der Dramaturgie als Form von Diskursanalyse.⁷⁰ Im Kontext meiner Auseinandersetzung korrespondierte dieser Gedanke mit den Beobachtungen aus der Feldforschung. Er erwies sich als geeigneter Zugang, der die verschiedenen Bedeutungen von Dramaturgie in sich aufnehmen kann, ohne diese zu vereinheitlichen, sowie die Überlappungen der Begriffsverständnisse von Dramaturgie produktiv zu machen:

In der Inszenierung entwirft sich Dramaturgie als spezifische Anordnung von Aussagen. Bereits im Entstehungsstadium vollzieht sich ihre Entwicklung dialogisch unter Einwirkung dramaturgischer Positionen und im Rückgriff auf die archäologische⁷¹ Offenlegung vorgängiger Bedeutungen, die im Inszenierungsprozess durch Iteration diskurstransformierend angeeignet werden. Dieser Prozess ist jedoch mit dem Ende des Probenprozesses nicht abgeschlossen, sondern wird durch die *feedback*-Schleife in der Aufführung weiter dynamisiert. Auch über die Aufführung hinaus kann die innere Dramaturgie in ein konfliktives Verhältnis mit anderen Aussagen geraten. Diese kommunikative Wechselbeziehung zwischen inneren Dramaturgien und anderen Aussagen kann sich wiederum auf die Haltung und Positionierung der Dramaturg*innen und damit beispielsweise auch auf zukünftige Aufführungen bzw. die jeweilige Aufführbarkeit der Produktion auswirken. Ein Beispiel aus der Feldforschung zu

⁶⁵ Im Original: ‚contexture‘ vgl. Hajer, Maarten A.: *Setting the Stage. A Dramaturgy of Policy Deliberation*. S. 624–647. In: *Administration & Society* 36 (2005) H. 6. S. 628. Hajer bezieht sich hier auf die Dramaturgien politischer Debatten.

⁶⁶ Vgl. ebd.

⁶⁷ Weiler, C.: *Dramaturgie*. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. S. 87.

⁶⁸ Vgl. ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Vgl. Hajer, M. A.: *Setting the Stage*. In: *Administration & Society*. S. 642.

⁷¹ Archäologie wird hier in ihrer diskursanalytischen Bedeutung nach Foucault verstanden.

dieser Arbeit ist hier Milo Raus *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs* im Rahmen der Festivalsausgabe 2018 des internationalen Performing-Arts-Festivals *Theaterformen*. Aufgrund der negativen Reaktion eines Theaterkritikers distanzierte sich die Festival dramaturgie im Nachgang zu der bereits durchgeführten Festivalsausgabe von den in der inneren Dramaturgie von *Mitleid* aufgerufenen Positionierungen.⁷²

Auch Dramaturgie als Arbeitsprozess formiert selbst Aussagen um sich, ist aber gleichzeitig in sie eingebettet und geht aus ihnen hervor. Das bedeutet, dass auch sie diskursiven Dynamiken unterliegt.

Durch die Wechselwirkung beider Dramaturgie-Verständnisse ergibt sich hier eine doppelte Performativität. Das heißt genauer: Sowohl innere Dramaturgie als auch dramaturgische Arbeit stellen jeweils performative Vorgänge dar. Die beiden Vorgänge können einander in Bezug auf ihre diskursive Positionierung zuwiderlaufen. In den Fallstudien werden produktive Widersprüche sichtbar, die sich zwischen der diskursiven Positionierung der dramaturgischen Arbeit an Rahmung und Vermittlung und der inneren Dramaturgie von Aufführungen ergeben. Zwischen innerer Dramaturgie und Dramaturgie als Arbeitsprozess selbst können mit Herbordt/Mohren also „Verschränkungen von Rede und Gegenrede, Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit“⁷³ stattfinden. Eine solche Verschränkung tritt in unterschiedlicher Ausprägung in den Fallbeispielen dieser Arbeit zutage. Im Fall der bereits erwähnten Einladung von Milo Raus *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs* entsteht beispielsweise zwischen Aufführung und Theaterkritik ein Verhältnis von Rede und Gegenrede, das zu einer Reevaluation der dramaturgischen Positionierung führt.

2.2.2. Rahmung als Kuration von Bedeutungen

Sowohl am Stadttheater als auch bei Festivals ist es die Aufgabe von Dramaturg*innen, ein übergeordnetes Thema für eine Spielzeit oder die Ausgabe eines Festivals auszuwählen und damit deren konzeptionellen Rahmen festzulegen. Ein solcher Rahmen wird entweder zunächst gesetzt, worauf entsprechende Einladungen von Produktionen bzw. die Bestückung des Spielplans mit eigenen Produktionen erfolgen. Oder aber der Rahmen ergibt sich in umgekehrter Weise thematisch aus der Auswahl einzelner Produktionen.

⁷² Siehe hierzu Kapitel 5.4.1. *Fallbeispiel 1: Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs* in dieser Arbeit.

⁷³ Herbordt/Mohren: Dramaturgie als gesellschaftliches Handeln. In: Umathum, S. u. J. Deck (Hg.): *Postdramaturgien*. S. 97.

Durch die Auswahl der Produktionen im spezifischen Rahmen setzen die Dramaturg*innen die Produktionen einander aus. Über die Aussagen des einzelnen Stückes hinaus wird es über den gemeinsamen Rahmen möglich, dass die einzelnen Produktionen miteinander in Kommunikation treten. Durch die Auswahl der Stücke, die unter dem Überthema in Kommunikation treten können, erfüllen die Dramaturg*innen die Funktion von Kurator*innen.⁷⁴ Sie denken in diesem Zusammenhang auch über themen- und zielgruppengerechte Vermittlungsangebote nach. Je nach Größe des Hauses oder Festivals sind sie (gemeinsam mit der Theaterpädagogik) an der Konzeption und Umsetzung der Vermittlungsangebote beteiligt.

Aufgaben der Erstellung von Spielplan und Festivalkonzeption betreffen vor allem Dramaturg*innen in Leitungspositionen. Im Zuge einer Leitungsfunktion sind Dramaturg*innen auch für die global-inhaltliche Ausrichtung des Festivals bzw. Theaters verantwortlich, also die Programmatik über mehrere Jahre.⁷⁵ Die langfristige Ausrichtung eines Festivals oder Theaters basiert auf kuratorischen Setzungen, die die Rahmung, Auswahl sowie interne Arbeitsprozesse über mehrere Jahre beeinflussen. In Bezug auf die dabei herzustellende Kontinuität arbeiten die Dramaturg*innen hier demnach auch an der Institutionalisierung ausgewählter Praktiken.

2.2.3. Globale transkulturelle Bezugssysteme der Dramaturgie

Internationalität lässt sich in allen angesprochenen Zusammenhängen als Wesensmerkmal dramaturgischer Arbeit ansehen. Bereits innerhalb des klassischen Literaturtheaters zeichnen sich Internationalität und Transkulturalität des dramaturgischen Arbeitens ab:

Dramaturg*innen zeichnen im Literaturtheater nicht nur oft für das Auffinden und Sichten internationaler Stücke für den deutschen Markt verantwortlich und treffen diesbezüglich eine Entscheidung darüber, welche Themen Relevanz für ihr jeweiliges Publikum haben. Sie sind dann laut der Dramaturgin Almut Wagner aus pragmatischen Gründen oftmals auch für die Übersetzung der Texte ins Deutsche verantwortlich.⁷⁶ Selbst wenn das nicht der Fall ist,

⁷⁴ Vgl. Weiler, C.: Dramaturgie. In: Metzler Lexikon Theatertheorie. S. 87. Siehe weiterführend auch die Dissertation von Nicola Scherer, die aus einer kulturpolitischen Querschnittsperspektive die Arbeit von Kurator*innen auf verschiedenen internationalen Theaterfestivals untersucht. In diesem Rahmen nimmt sie u. a. auch Bezug auf die Kuration des Festivals *Theaterformen*. Vgl. Scherer, Nicola: Narrative internationaler Theaterfestivals. Kuratieren als kulturpolitische Strategie. Bielefeld: transcript 2020.

⁷⁵ Vgl. Scherer, N.: Narrative internationaler Theaterfestivals. S. 29.

⁷⁶ Vgl. Wagner, Almut: Interview. Durchgeführt von Eva Zimmermann. München 28.07.2021. Abs. 228–230. Aufgrund eines Wechsels zur Software MAXQDA während des Forschungsprojekts sind die Ortsangaben in den

müssen Dramaturg*innen bei ihrer Tätigkeit auf einen globalen Wissensschatz zurückgreifen, um die verschiedenen Kontexteinschreibungen explizieren zu können. Dies gilt jedoch nicht nur für ‚importierte‘ Stücke. Aufgrund der transkulturellen Verfasstheit der dem sogenannten ‚deutschen Kanon‘ zugerechneten Texte, die zum Beispiel die internationalen Erfahrungen und Inspirationen der jeweiligen Autor*innen in sich aufnehmen bzw. intertextuelle Bezüge zu anderen internationalen Texten aufweisen, ist dramaturgische Arbeit an Texten grundsätzlich als Arbeit an Internationalität und Transkulturalität zu verstehen.

Über die Textarbeit hinaus sind globale transkulturelle Bezugssysteme für die dramaturgische Arbeit leitend, zum Beispiel bei der Explizierung allgegenwärtiger transkultureller künstlerischer Verfahren, die durch „die Überschreitung der [Anm. E.Z.: imaginierten] kulturellen Eigenräume hin zu einer transkulturellen Gemeinschaft“⁷⁷ zustande kommen.

Ein weiteres für die Dramaturgie relevantes globales Bezugssystem ist die globale Theaterszene, in der Dramaturg*innen sich selbst und ihre Institution positionieren. Dafür sind der Aufbau und die Pflege von Netzwerken entscheidend:

Bevor es zu einer internationalen künstlerischen Zusammenarbeit kommen kann, müssen bestimmte Voraussetzungen gegeben sein. Notwendige Voraussetzung für das Stattfinden einer internationalen ‚Zusammen-Arbeit‘ ist das Vorhandensein eines Kontakts zwischen den potenziellen Kooperationspartner*innen. Dieser Kontakt kommt über das Netzwerk zustande. Das Netzwerk ist damit der ‚Zusammen-Arbeit‘ vorgelagert. Gleichzeitig ist dasselbe Netzwerk wiederum die direkte Folge internationaler Zusammenarbeit.⁷⁸

Tanzwissenschaftlerin Martina Ruhsam identifiziert das Netzwerk in *Kollaborative Praxis: Choreographie* als „potenzielles Feld zur persönlichen Weiterentwicklung und Anknüpfung an internationale Strukturen, [das] darüber hinaus eine Kombination von Kompetenzen, Wissen und Ressourcen [ermöglicht].“⁷⁹ Ein Charakteristikum des Netzwerks ist damit seine Potenzialität.

Im Expert*inneninterview mit Almut Wagner stellt diese die Wichtigkeit eines starken globalen Netzwerks für die Dramaturgie heraus. Sie identifiziert in ihren Aussagen immer

Interviews teilweise als Absätze und nicht als Zeilen angegeben. Es wurde manuell transkribiert, nur die Zeitmarkensetzung erfolgte im Programm automatisiert.

⁷⁷ Heeg, Günther: Das transkulturelle Theater. Berlin: Theater der Zeit 2017. S. 9.

⁷⁸ Vgl. Hampel, Annika: Fair Cooperation. Partnerschaftliche Zusammenarbeit in der Auswärtigen Kulturpolitik. Wiesbaden: Springer VS 2014. S. 44.

⁷⁹ Ruhsam, Martina: Kollaborative Praxis: Choreographie. Wien/Berlin: Turia + Kant. S. 175.

wieder Dramaturg*innen als diejenigen, die durch „Scouting“⁸⁰, also Reisen, Aufführungs-sichtung und Kooperationsanbahnung an der Erweiterung des Netzwerks arbeiten.⁸¹

Der Dramaturg Jan Linders bezeichnete sich in seiner Funktion als Chefdramaturg des Badischen Staatstheaters Karlsruhe (bis Juni 2019) als „Außenminister“⁸² des Theaters, denn er war als Chefdramaturg für die Diplomatie zu anderen Häusern und das internationale Netzwerk des Theaters zuständig. In den in Deutschland derzeit vorherrschenden projektorientierten Förderstrukturen ist eine der wichtigsten dramaturgischen Aufgaben die Kooperationsanbahnung.

Unter den Netzwerkaspekt fällt auch die Kontaktpflege zu Kulturpolitiker*innen, wie im Fall der dramaturgischen Arbeit von Jan Linders am Humboldt Forum. An diesen Stellen geht seine dramaturgische Arbeit fließend in kulturpolitische Lobbyarbeit über.⁸³ Auch dieser Tätigkeitsbereich besitzt, genauso wie das übrige dramaturgische Netzwerk, vor dem Hintergrund aktueller Förderlogiken große Relevanz für das Standing eines Theaters, Festivals oder Veranstaltungsbetriebs.

In allen Tätigkeitsfeldern der Dramaturgie, ob in der Kuration, der Produktionsdramaturgie, der Vermittlung oder beim Netzwerkaufbau und der Netzwerkpflege, werden dramaturgische Positionierungen im Diskurs vorgenommen. Es werden Aussagen ausgewählt, seziert, angeordnet, kontextualisiert und gerahmt. Das heißt, es kehren Rahmung, In-Beziehung-Setzen von Aussagen sowie Kontextualisierung in unterschiedlichem Maße als Strukturmerkmale dramaturgischer Arbeit wieder, unabhängig davon wie die Dramaturg*innen die eigene Arbeit verstehen und ausüben.

Diese Strukturmerkmale werden im Folgenden zu Ankerpunkten für die Fallanalyse, um ein umfassendes Bild des Forschungsgegenstands zu zeichnen.

2.3. Diffusion dramaturgischer Arbeit

In Bezug auf die beschriebenen Tätigkeitsbereiche gibt es eine weitere Ausdehnung des begriffs ‚Dramaturgie‘: Dramaturgie diffundiert als Arbeitsprozess an ihren Rändern in alle mit

⁸⁰ Wagner, A.: Interview. Abs. 67.

⁸¹ Vgl. Wagner, A.: Interview. Abs. 67.

⁸² Aussage, die Jan Linders in mehreren öffentlichen Zusammenhängen tätigte, darunter bei der Vorstellung des Gastspiels *Draußen vor der Tür* der Praxis Theatre Group Tehran im Rahmen der Europäischen Kulturtrage am Badischen Staatstheater Karlsruhe im Jahr 2016.

⁸³ Linders, Jan: Interview. JLI I. Durchgeführt von Eva Zimmermann. Berlin 09.12.2022. Abs. 492.

dem kreativen Prozess verbundenen Bereiche. Elemente dramaturgischer Arbeit kommen sowohl in der Regie bzw. im gesamten künstlerischen Team als auch in weiter vom künstlerischen Prozess entfernten Tätigkeiten wie PR und Marketing vor. Das heißt, nicht jede für die Dramaturgie relevante Tätigkeit wird auch von Dramaturg*innen ausgeführt. Welche Aufgaben von Dramaturg*innen ausgeführt werden, kann sich je nach Struktur eines Hauses deutlich unterscheiden. Katalin Trencsényi und Bernadette Cochrane stellen außerdem fest, dass die Dramaturgie sich in ihrer neuen Form so nah am Zentrum des kreativen Prozesses bewegt, dass sich das Berufsfeld in bestimmten Zusammenhängen hier sogar auflöst und die Aufgaben von der Kompanie übernommen werden.⁸⁴

Die hier getroffene Unterscheidung zwischen dramaturgischer Arbeit außerhalb der Dramaturgie und der Arbeit der Dramaturg*innen lässt sich theoretisch leichter formulieren als sie tatsächlich in der Praxis vorzufinden ist. Dramaturg*innen arbeiten nicht im Vakuum, sondern im Team. Aufgaben werden in der Dramaturgie angeregt und dann von anderen Professionen ausgeführt. Einsichten des Teams beeinflussen die Dramaturg*innen und die Einsichten der Dramaturg*innen wiederum verweben sich tief in die innere Dramaturgie oder in von ihr geschaffene Festivalstrukturen. Dramaturgische Arbeit wird aufgrund dieser ihr zugrunde liegenden Strukturen in der vorliegenden Abhandlung viel eher auf ihre diskursive Funktion hin begriffen, bei der die jeweils beteiligten Dramaturg*innen zwar den Fokuspunkt einnehmen, die Grenzbereiche zu anderen am Arbeitsprozess beteiligten Professionen, wo sinnvoll, jedoch berücksichtigt werden.

2.4. Visualisierung: Kommunikative Wechselbeziehungen in der Dramaturgie

Bei den Beobachtungen im Rahmen der ersten Fallstudie zur Festival dramaturgie bei *Theaterformen* stellte ich erstmalig kommunikative Wechselbeziehungen zwischen der dramaturgischen Rahmung und einzelnen künstlerischen Positionierungen fest. Zunächst betrachtete ich diese induktiv, d. h. aus diesen Beobachtungen selbst heraus und ohne eine initiale Theorieapplikation, und hielt sie im Feldtagebuch als ‚Widersprüche zwischen den Aussagen der Festival dramaturg*innen und den Positionierungen der inneren Dramaturgien bzw. der Künstler*innen‘ fest. Konkret handelte es sich um die hier bereits angeführte Produktion

⁸⁴ Vgl. Trencsényi, Katalin u. Bernadette Cochrane: Foreword: A post-mimetic, intercultural, process-conscious paradigm In: Dies. (Hg.): *New Dramaturgy*. S. xiii.

Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs von Milo Rau, von deren Positionierungen sich die Festivaldramaturgie distanzierte, nachdem ein Theaterkritiker im festivaleigenen Blog-Programm *Watch & Write* auf die Reproduktion kolonialer und rassistischer Stereotype in *Mitleid* hingewiesen hatte. Außerdem war ein solches Sichwidersprechen zwischen der dramaturgischen Rahmung und den Positionierungen der Künstlerin nora chipaumire in Bezug auf den Umgang mit dem N-Wort zu beobachten.

Die initiale Auswertung der Beobachtungen führte zu einer ersten skizzenhaften visuellen Darstellung dieser aufscheinenden Dynamiken. Im Verlauf der Feldforschung stellte sich heraus, dass die Skizzen auch für die Betrachtung der zweiten Fallstudie tragfähig waren.

Die visuelle Darstellung der Dynamiken ist hier aufgrund des Mediums Papier statisch, muss jedoch in der Praxis als immer in Bewegung und als flüchtig gelesen werden. Auch reduziert die bildliche Darstellung Komplexität der Vorgänge, um abbildbar zu bleiben.

Die beobachteten kommunikativen Wechselbeziehungen stellen sich in ihrer Gesamtzusammenschau wie folgt dar:

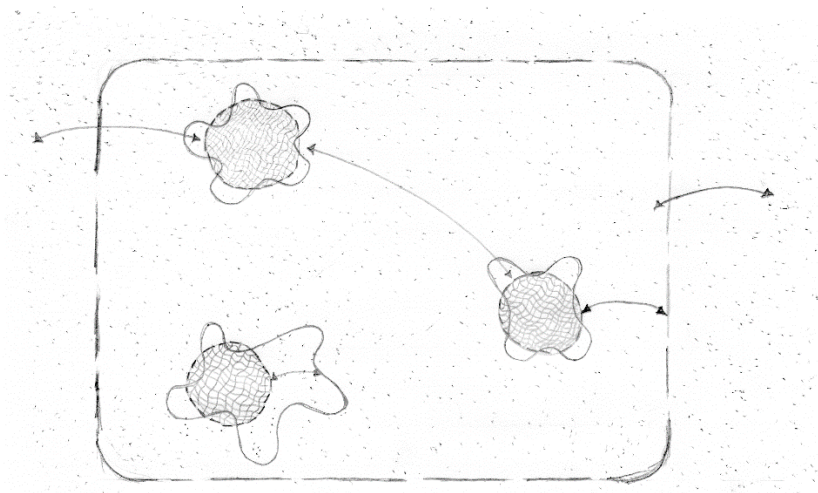


Abbildung 1: Dramaturgisch-kuratorische Rahmung mit Inhalten und Wechselbeziehungen | eigene Darstellung

Bei obiger Abbildung handelt es sich um die Zusammenschau der beobachteten kommunikativen Wechselbeziehungen, wie ich sie im Feldtagebuch skizzierte. Im Folgenden werden die einzelnen Elemente des Gesamtschaubildes erläutert.

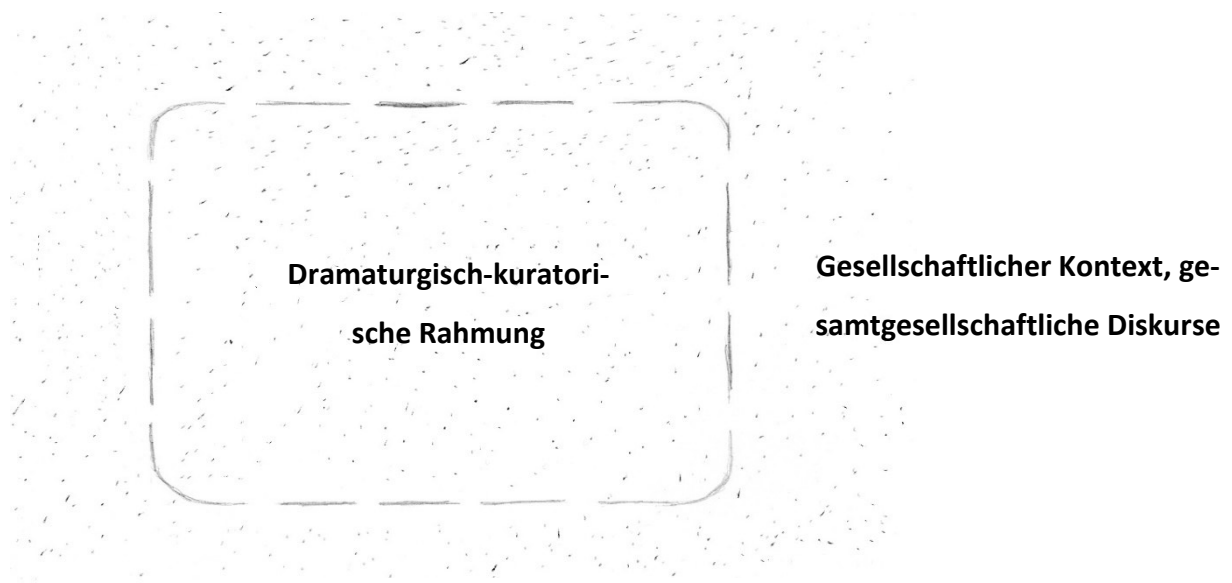


Abbildung 2: Dramaturgisch-kuratorische Rahmung | eigene Darstellung

Beschreibung Abbildung 2: Sowohl in der Spielplangestaltung als auch in der Festivalplanung legt die Dramaturgie einen Rahmen fest. Bei *Theaterformen* dient zur Festlegung der jährlichen Rahmung beispielsweise der sogenannte „Rechercheauftrag“⁸⁵. Aus der im Rechercheauftrag implizierten Aufgabe, die sich das Dramaturg*innenteam stellt, resultiert zunächst die Auswahl einzelner Performances und anschließend daran die Eingrenzung eines groben Themas. Die Rahmung baut einerseits auf langfristige diskursive Setzungen der Festivalausrichtung auf, hat aber auch andererseits die Weiterentwicklung dieser langfristigen Setzungen zur Folge. Der entstehende Rahmen ist durchlässig zum gesellschaftlichen Kontext, der ihn umgibt und durchdringt.

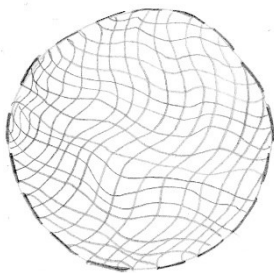


Abbildung 3: Einzelne Performance mit innerem, dynamischem Bezugssystem (innere Dramaturgie) und Durchlässigkeit gegenüber Rahmung und dem gesellschaftlichen Kontext | eigene Darstellung

Beschreibung Abbildung 3: Jede eingeladene Performance bringt ihre eigene innere Dramaturgie der Inszenierung, ihr eigenes inneres, dynamisches Bezugssystem mit, das von der jeweiligen produktionsdramaturgischen Arbeit mitentwickelt wurde. In der Aufführung ist sie

⁸⁵ U. a. Dennewald, M.: Interview. Z. 151.

nach außen hin gegenüber der Rahmung sowie dem gesellschaftlichen Kontext durchlässig, woraus Wechselbeziehungen resultieren können.

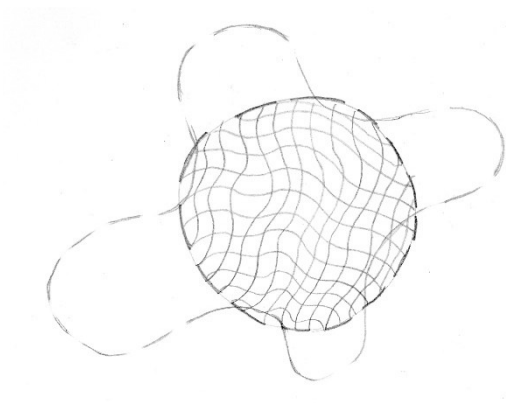


Abbildung 4: An eine Performance angeknüpftes Vermittlungsformat | eigene Darstellung

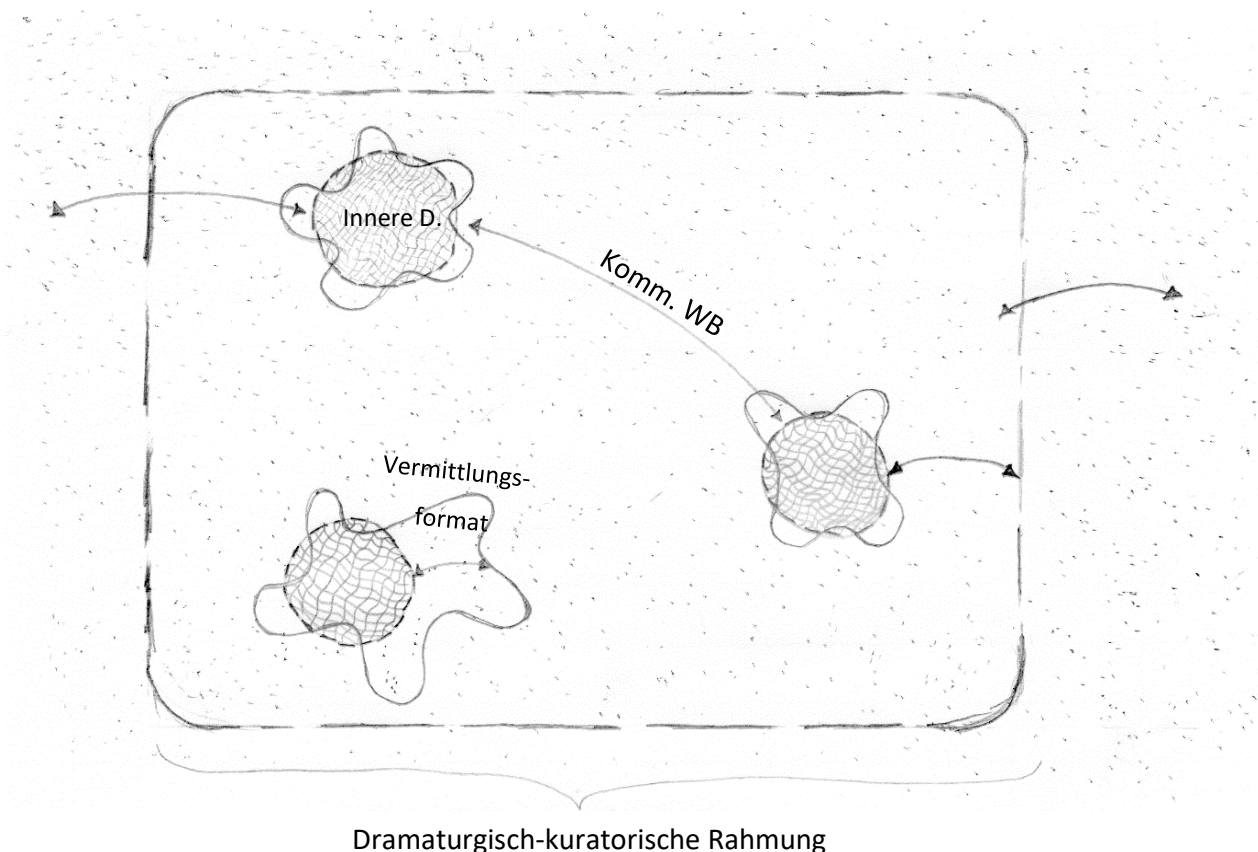
Beschreibung Abbildung 4: An die Themen der einzelnen Performances und Stücke knüpfen vom Festival geplante Vermittlungsveranstaltungen an. Auch diese beziehen den gesellschaftlichen Kontext wiederum mit ein und sind ihm gegenüber durchlässig. Zwischen Performance und Vermittlungsangeboten können ebenfalls dynamische Wechselbeziehungen entstehen.



Abbildung 5: Kommunikative Wechselbeziehung

Beschreibung Abbildung 5: Kommunikative Wechselbeziehungen zwischen den einzelnen Elementen entstehen, wenn die Aussagen und Narrative, die von inneren Dramaturgien oder Künstler*innen aufgerufen werden, Aussagen und Narrativen der Rahmung zuwiderlaufen. In diesen Situationen lassen sich die Aussagen nicht mehr als Teil desselben Narrativs lesen. In der Summe der einzelnen Elemente entwirft sich folgende vereinfachende Momentaufnahme der ephemeren Dynamiken.

Abbildung 6: Zusammenschau kommunikativer Wechselbeziehungen | eigene Darstellung



Beschreibung Abbildung 6: Innerhalb des Festivals oder im Spielplan über eine Saison hinweg geraten die einzelnen Elemente in Dialog miteinander. Künstler*innen und Vermittler*innen aber auch das Rahmenprogramm selbst können die Stücke kommentieren. Zudem können sich die Stücke auch gegenseitig kommentieren. Auch kann die Rezeption der Zuschauer*innen die einzelnen Aufführungen untereinander in Beziehung setzen. Die Rahmung selbst ist in Dialog mit dem gesellschaftlichen Kontext.

Die Skizzen visualisieren die zuvor identifizierten Vorgänge der Rahmung, Kontextualisierung, das In-Beziehung-Setzen von Aussagen als Strukturmerkmale von Dramaturgie und dramaturgischer Arbeit sowie mögliche produktive Konflikte zwischen künstlerischen Positionierungen und Positionierungen der dramaturgischen Rahmung. In der Darstellung deutet sich bereits an, dass eine diskurstheoretische Abstraktion der Dynamiken der Dramaturgie mit besonderem Fokus auf die abgebildeten diskursiven Wechselbeziehungen sinnvoll sein könnte. Dieser Ansatz lässt sich nicht nur im Anschluss an die ersten Beobachtungen dramaturgischer Praxis begründen, sondern ergibt sich auch im Anschluss an kulturtheoretische Überlegungen, die in Kapitel 4 dargestellt werden.

Der textliche Aufbau orientiert sich in beiden Fallstudien an dem hier abgebildeten Zusammenwirken dramaturgischer Strukturmerkmale. In Fallstudie I verläuft die Analyse von außen nach innen, also von der dramaturgischen Rahmung ausgehend hin zur Herausarbeitung der kommunikativen Wechselbeziehungen zwischen der dramaturgischen Rahmung und den künstlerischen Positionierungen, die vor dem Hintergrund zweier Produktionen stattfinden. In Fallstudie II wird zunächst die Aussagenanordnung innerhalb der inneren Dramaturgie der Produktion *Vinyago* zum Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung bevor sich die Analyse dem Verhältnis zwischen Künstler*innenpositionierungen und der institutionellen Rahmung widmet.

3. Methodologie und Methoden

3.1. Methodische Erschließung des Gegenstands

Das Verständnis von Dramaturgie als innere Dramaturgie einerseits und als dramaturgische Arbeit andererseits spielt auch für die methodische Erschließung des Gegenstands eine wichtige Rolle. Qualitative Forschung erhebt den Anspruch, dass „Methoden so offen zu gestalten [sind], dass sie der Komplexität im untersuchten Gegenstand gerecht werden können.“⁸⁶ Das bedeutet auch, dass „der zu untersuchende Gegenstand Bezugspunkt für die Auswahl von Methoden [ist] und nicht umgekehrt.“⁸⁷ In der qualitativen Sozialforschung wird in diesem Zusammenhang von der „Gegenstandsangemessenheit von Methoden und Theorien“⁸⁸ gesprochen.

3.1.1. Triangulation von Erhebungsmethoden

Zunächst stellt sich also auf Grundlage des herausgearbeiteten Verständnisses der Dramaturgie als innere Dramaturgie und als Arbeit von Dramaturg*innen und im Hinblick auf das konkrete Untersuchungsanliegen dieser Arbeit die Frage, welche Datenarten diesbezüglich relevant werden und daher erhoben werden müssen. Welche Daten sagen etwas über die Dynamiken der inneren Dramaturgie einer Inszenierung oder Aufführung aus? Von welchem Material und welchen Informationen sind Dramaturg*innen bei ihrer Arbeit alltäglich umgeben? Welche Situationen der internationalen dramaturgischen Arbeit gibt es?

3.1.1.1. Teilnehmende Beobachtung

Für die Untersuchung der inneren Dramaturgien sind zunächst die Daten relevant, die in den Aufführungen selbst aufscheinen, durch die Wahrnehmung der Forschenden gefiltert und dann von selbigen festgehalten werden. Der Besuch von Aufführungen wird hier als teilnehmende Beobachtung einer öffentlichen Situation verstanden. Zur Untersuchung der inneren Dramaturgien werden in dieser Abhandlung u. a. folgende mit dieser spezifischen Form der teilnehmenden Beobachtung verknüpfte Datenarten herangezogen:

- während und nach der Aufführung angefertigte Feldnotizen

⁸⁶ Flick, U.: Qualitative Sozialforschung. S. 27.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd. S. 26.

- je nach Verfügbarkeit durch die Künstler*innen zur Verfügung gestellte Aufführungsmitschnitte
- öffentlich verfügbares Videomaterial
- Programmhefte
- Theaterkritiken, die aus der Wahrnehmung eines*einer anderen Zuschauenden entstanden sind
- je nach Feldzugang Interviewaussagen der Künstler*innen zu ästhetischen Überlegungen während des Inszenierungsprozesses

Situationen beobachtbarer dramaturgischer Arbeit können je nach Arbeitszusammenhang folgende sein:

- Konzeptionsgespräche, die beispielweise der Konzeption dramaturgischer Rahmensetzungen, der Konzeption von Produktionen, Anbahnung von Kooperationen, aber auch der Antragsstellung für Drittmittelinwerbung dienen
- Awareness-Meetings⁸⁹
- Probenarbeit der Dramaturg*innen
- Stückeinführungen, die vor Aufführungen für das Publikum stattfinden
- Netzwerktreffen, wie die Jahrestagung der Dramaturgischen Gesellschaft oder die Jahrestagung des Internationalen Theaterinstituts (ITI)
- Vorträge von Dramaturg*innen bei branchenspezifischen Foren, beispielsweise beim *Symposium Institution: Kunstfestival* bei den Kunstfestspielen Herrenhausen 2019

Daten aus den genannten zum Teil nichtöffentlichen Situationen⁹⁰ internationaler dramaturgischer Arbeit wurden in der vorliegenden Arbeit mittels offener teilnehmender Beobachtung⁹¹ und unter Anfertigung von Feldnotizen erhoben. Als teilnehmende Beobachtung wird hier eine kontextsensitive Kopräsenz der Forschenden in alltäglichen Situationen internationaler dramaturgischer Arbeit bezeichnet.⁹²

Kontextsensitive Kopräsenz bedeutete im konkreten Fall dieser Forschung u. a., dass die Forschende in dem Maße an den Situationen teilnahm, wie es von den an der Situation

⁸⁹ Awareness-Meetings fanden bei *Theaterformen* zur Reflexion der eigenen Arbeit u. a. im Hinblick auf Diskriminierungssensibilität statt.

⁹⁰ Nach einem sondierenden Erstgespräch mit Martine Dennewald zur Klärung des genauen Forschungsvorgehens wurde im Hinblick auf die Eigenheiten dramaturgischer Arbeit entschieden, dass eine situative teilnehmende Beobachtung sinnvoller ist als eine Langzeitimmersion.

⁹¹ Im Gegensatz zur verdeckten teilnehmenden Beobachtung, die deswegen ethisch problematisch ist, da sie mit den an der Situation Beteiligten nicht abgestimmt ist.

⁹² Vgl. Kelle, H.: Teilnehmende Beobachtung. In: Bohnsack, R., A. Geimer u. M. Meuser (Hg.): *Hauptbegriffe qualitativer Sozialforschung*. S. 224.

Beteiligten gestattet wurde und für die jeweilige Situation als zumutbar⁹³ erachtet wurde. Die Forschende beobachtete, dokumentierte und interpretierte die wahrgenommenen Interaktionen der Beteiligten⁹⁴ und darin Prozesse, in denen zwischen den Beteiligten soziale Bedeutungen hergestellt wurden.⁹⁵ Dabei konnten auch Interaktionen und Deutungsprozesse festgestellt werden, die über das explizierte Arbeitsverständnis und Selbstbild der jeweiligen Dramaturg*innen hinausgingen. Diese Interaktionen und implizit ablaufenden Deutungsprozesse sind als implizites dramaturgisches Handlungswissen aufzufassen.

Voraussetzung für die Durchführbarkeit einer offenen teilnehmenden Beobachtung bei nichtöffentlichen Situationen war folglich die Gewährung des Zugangs zur betreffenden Situation durch die Dramaturg*innen. Oft entschied die Vertrauensbasis zwischen Forscher*in und den beteiligten Dramaturg*innen bzw. Künstler*innen über den Zugang (vgl. hierzu auch Kapitel 3.4. Stufen des Samplings). Sensible Gespräche, die Dramaturg*innen beispielsweise zur Anbahnung konkreter internationaler Kooperationen führten, konnten daher in keinem der Fallbeispiele untersucht werden.

Die Vertrauensbasis entschied bei der offenen teilnehmenden Beobachtung nicht nur, ob die Forschende Zugang zu einer Situation erhielt, sondern darüber hinaus auch, in welcher Form eine Situation durch die Forschende dokumentiert werden konnte. So war beispielsweise eine Tonaufnahme dramaturgischer Arbeitsgespräche beim Festival *Theaterformen* nicht möglich, da die Dramaturg*innen sich im Vorhinein darüber bewusst waren, dass die Tonaufnahme Einfluss auf die Unbefangenheit der Gesprächsteilnehmenden haben würde. Stattdessen verständigten wir uns gemeinsam darauf, dass ich im Rahmen der Konzeptionsgespräche und Awareness-Meetings mit Gesprächsnotizen arbeiten würde, die ich im Anschluss an das Gespräch mit ersten Interpretationen verdichten konnte. Mit Blick auf die Erhebung von Daten durch teilnehmende Beobachtung ist also zu berücksichtigen, dass sowohl die Anwesenheit der Forschenden selbst als auch etwaiger Dokumentationsutensilien immer auch auf die Situation bzw. das Beobachtete selbst einwirken.⁹⁶

Je nach Situation kann sich der Grad der Teilnahme stark unterscheiden. In den eingangs genannten Beispielen für Situationen dramaturgischer Arbeit war ich meist als passive und

⁹³ Der Organisationssoziologe Stephan Wolff spricht von ‚Zumutungen‘, die Feldforschung für das Feld mit sich bringt. Wolff, Stephan: Wege ins Feld und ihre Varianten. S. 334–349. In: Flick, Uwe (Hrsg.): Qualitative Forschung: ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000. S. 335.

⁹⁴ Vgl. Flick, U.: Qualitative Sozialforschung. S. 287.

⁹⁵ Vgl. Kelle, H.: Teilnehmende Beobachtung. In: Bohnsack, R., A. Geimer u. M. Meuser (Hg.): Hauptbegriffe qualitativer Sozialforschung. S. 225/226.

⁹⁶ Vgl. Flick, U.: Qualitative Sozialforschung. S. 287.

in Einzelfällen als moderate teilnehmende Beobachterin⁹⁷ zugegen, d. h. ich saß als Zuhörerin dabei, war aber nicht aktiv in die Gespräche involviert. In einzelnen Momenten wurde ich jedoch ins Gespräch eingebunden und z. B. nach meiner Meinung in Bezug auf bestimmte Gesprächsinhalte gefragt.

Je nach Phase des Forschungsprozesses erfolgte die teilnehmende Beobachtung 1) deskriptiv, also mit dem Ziel einen Überblick über Arbeitsprozesse und die sozialen Situationen dramaturgischer Arbeit zu gewinnen, 2) fokussiert, u. a. in Bezug auf die bereits eingegrenzte Fragestellung, oder 3) selektiv, beispielsweise zur Erhöhung der Datendichte und Verdichtung der Argumentation im Hinblick auf bestimmte Einzelaspekte.⁹⁸

3.1.1.2. Expert*inneninterviews

Ein Großteil internationaler dramaturgischer Arbeit findet allerdings kognitiv und daher oft nicht aus der Außenperspektive wahrnehmbar statt. Zu dieser nicht aus der Außenperspektive wahrnehmbaren dramaturgischen Arbeit gehören beispielsweise:

- Gedanken der Dramaturg*innen bei der Sichtung von Proben und Aufführungen zur Eruierung einer möglichen Einladung bzw. Kooperation,
- über Jahre eingespielte und deshalb entverbalisierte Teamarbeit,
- Gedanken beim Lesen von Stücken sowie von Sekundär- und Referenzliteratur,
- das Erdenken und Konzeptionieren von Zusammenhängen,
- das Schreiben von vermittelnden Texten wie Programmheften.

Da viele dramaturgisch-konzeptionelle Prozesse nicht sinnvoll beobachtbar sind und in eingespielten Teams im Arbeitsalltag nicht mehr expliziert werden,⁹⁹ kann eine teilnehmende Beobachtung als Methode der Datenerhebung im Fall internationaler dramaturgischer Arbeit nicht allein stehen. Deswegen ist eine Triangulation der Erhebungsmethoden, also die Kombination verschiedener Erhebungsansätze, angezeigt.

Zusätzlich zu der Teilnahme an Ausschnitten des dramaturgischen Alltags erfolgten in den einzelnen Untersuchungseinheiten Expert*inneninterviews¹⁰⁰ mit ausgewählten Dramaturg*innen mit internationaler Expertise. Interviews als Erhebungsmethode zeichnen sich dadurch aus, dass die Interviewten in ihrem Rahmen auch kognitive, konzeptionelle

⁹⁷ Vgl. zu diesen Bezeichnungen auch Spradley, J.: Participant Observation. S. 58–60.

⁹⁸ Vgl. Spradley, J.: Participant Observation. S. 33.

⁹⁹ Aussage Dennewalds im Erstgespräch zur Forschungsanbahnung vom 15.08.18.

¹⁰⁰ Vgl. zur weiterführenden Lektüre zur Methode Bogner, A., B. Littig u. W. Menz: Interviews mit Experten.

Arbeiten, die andernfalls nicht beobachtbar wären, explizieren können. Interviews ermöglichen also, verbale Daten über nonverbale oder teilverbale Prozesse zu erhalten. Die Soziolog*innen Alexander Bogner, Beate Littig und Wolfgang Menz bezeichnen dieses objektivierbare Wissen, das mit Hilfe von Interviews erhoben werden kann, als Prozesswissen.¹⁰¹

Gleichzeitig schaffen Interviews einen Raum zur interpretativen „Rekonstruktion subjektiver Deutungen und Interpretationen.“¹⁰² Das bedeutet, die subjektiven Deutungen der eigenen Erfahrungen der Dramaturg*innen, ihre Selbsteinschätzungen sowie ihr dramaturgisches Selbstbild, aber auch Normen,¹⁰³ nach denen die Dramaturg*innen agieren, können in Interviews sichtbar werden. Interviews können der Reflexion sowohl von Affekten und Impulsen als auch langfristiger Überlegungen und Entwicklungsprozesse dienen. Sie sind so zum einen ein Ort der wiederholenden Formulierung von Narrativen und Selbstbild, zum anderen können sie in ihrer Gesprächsform auch die Reflexion der Dramaturg*innen weiter anregen und so zur Erweiterung von Narrativen und Selbstbild beitragen. Das Wissen, das in diesem Zuge mit Hilfe von Interviews erhoben werden kann, bezeichnen Bogner, Littig und Menz als Deutungswissen.¹⁰⁴ Auf die Entwicklung von Gedankengängen und den Verlauf des Gesprächs haben dabei auch die Formulierungen von Fragestellungen sowie die Interaktionen zwischen Interviewerin und Interviewten Einfluss. Bedeutungen werden also im Gespräch zwischen Forschenden und Dramaturg*innen ko-kreiert.

3.1.1.2.1. Dramaturg*innen als Expert*innen

Der Begriff Expert*innen im Expert*inneninterview weist auf eine besondere „Macht-Wissen-Konfiguration“¹⁰⁵ hin, die in den jeweiligen Interviewten repräsentiert ist: Laut Bogner, Littig und Menz verfügen Expert*innen erstens über ein in ihrem „Professionskontext relevante[s] Spezialwissen[...].“¹⁰⁶ Zweitens wird dieses im Fall von Expert*innen „in besonderem Ausmaß praxiswirksam“¹⁰⁷:

Wir befragen Experten, weil ihre Handlungsorientierungen, ihr Wissen und ihre Einschätzungen die Handlungsbedingungen anderer Akteure in entscheidender

¹⁰¹ Bogner, A., B. Littig u. W. Menz: Interviews mit Experten. S.18.

¹⁰² Ebd. S. 2.

¹⁰³ Vgl. ebd. S. 19.

¹⁰⁴ Ebd. S. 18/19.

¹⁰⁵ Ebd. S. 14.

¹⁰⁶ Ebd. S. 13.

¹⁰⁷ Ebd.

Weise (mit-)strukturieren. Das Expertenwissen, mit anderen Worten, erhält seine Bedeutung über seine soziale Wirkmächtigkeit.¹⁰⁸

Die drei Dramaturg*innen Martine Dennewald, Almut Wagner und Jan Linders, die mit ihrem jeweiligen Arbeitszusammenhang zunächst die Ankerpunkte zur Auswahl der Untersuchungseinheiten darstellten (vgl. hierzu auch Kapitel 3.4.1 Stufen des Samplings), sind nach dieser Definition als Expert*innen internationaler dramaturgischer Arbeit anzusehen, da die internationale Dimension kontinuierlich in ihren jeweiligen Berufsbiografien präsent ist. Ihre Expertise in der internationalen dramaturgischen Arbeit konnte in der Hinsicht soziale Wirkmächtigkeit entfalten, dass ihnen entsprechende organisationale und überinstitutionelle Funktionen, wie etwa im Vorstand des *Internationalen Theaterinstituts Zentrum Bundesrepublik Deutschland*, zuteilwurden, und sie von Kolleg*innen in der Branche verschiedentlich als Vorbilder geschätzt werden. So wurde beispielsweise in informellen Gesprächen während der Feldforschung das Festival *Theaterformen* unter der Leitung von Martine Dennewald mehrfach von anderen Dramaturg*innen als Best-Practice-Beispiel in Bezug auf postkoloniale Formate angeführt.

3.1.1.2.2. Strukturierung der Interviews

Für die Expert*inneninterviews wurde eine Mischform aus leitfadengestütztem und narrativem Interview gewählt, um einerseits einen auf das Forschungsinteresse begrenzten Gesprächsrahmen zu bieten, andererseits den Dramaturg*innen die Gelegenheit zur möglichst freien Reflexion zu geben. Durch den narrativen Freiraum sollten die Interviews zu einem Gespräch und Denkraum für die Dramaturg*innen werden. Bogner, Littig und Menz plädieren diesbezüglich für einen „freie[n] Umgang mit dem Leitfaden“¹⁰⁹. Ihrer Auffassung nach „müssen in qualitativen Interviews nicht in allen Gesprächen absolut identische Fragen gestellt werden, um eine Vergleichbarkeit zwischen den Interviews herzustellen.“¹¹⁰ Stattdessen wurde in den Expert*inneninterviews im Sinne von Bogner, Littig und Menz mit mehreren Themenblöcken¹¹¹ gearbeitet, die über die Gespräche hinweg adressiert wurden:

- Aufgabengebiete der jeweiligen kontextspezifischen dramaturgischen Arbeit (in der Festivalleitung, als leitende Dramaturg*innen an Stadt- und Staatstheater, am Humboldt Forum)

¹⁰⁸ Bogner, A., B. Littig u. W. Menz: Interviews mit Experten. S. 13.

¹⁰⁹ Ebd. S. 28.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Vgl. ebd.

- Bedeutung des Internationalen in der jeweiligen dramaturgischen Arbeit
- Relevante Diskurse in der jeweiligen internationalen dramaturgischen Arbeit
- Bedeutung von Werten und Ethik in der jeweiligen internationalen dramaturgischen Arbeit
- Anbahnung und Auswahl von internationalen Kooperationen sowie dramaturgische Arbeit in internationalen Kooperationen
- Fragen im Hinblick auf die Spezifität der internationalen dramaturgischen Arbeit im Rahmen konkreter Produktionen

Die sich auf die Themenblöcke beziehenden Fragen wurden außerdem an der jeweiligen Forschungsphase ausgerichtet. Die Fragen wurden entsprechend im Verlauf der Feldforschung anhand der Theorie, der Ergebnisse, aber auch anhand weniger ergiebiger Antworten aus den vorhergehenden Forschungseinheiten weiterentwickelt. Die Fragen folgten somit einem ähnlichen Muster wie die Beobachtung und bestanden aus deskriptiven, fokussierten und selektierenden Fragestellungen. Um die Spezifität des jeweiligen Falles herauszuarbeiten, wurden an den jeweiligen Gesprächsverlauf angepasste Detailnachfragen gestellt.¹¹²

Mit dem Einverständnis der Expert*innen wurden die Interviews aufgezeichnet. Ergänzend zu diesen Audioaufnahmen fertigte ich während des Gesprächs handschriftliche Notizen an, die ich als Memos *ex post* den Interviewtranskripten hinzufügte.

3.1.1.2.3. Forschungsethische Überlegungen und Namensnennung

Wichtig für das Verständnis der Vorgehensweise und für eine Einordnung im Hinblick auf die Forschungsethik ist die Unterscheidung von Expert*inneninterviews zu Interviews mit Laien. Die Personen, mit denen ich für die Erhebung von Datenmaterial für diese Arbeit hauptsächlich gesprochen habe, sprachen mit mir in einem beruflichen Kontext, in dem journalistische Interviews und die Vorbereitung auf ebensolche durchaus zum Alltagsgeschäft gehören können. In diesem Zusammenhang waren in einigen Fällen bereits eingeschliffene *talking tracks*¹¹³, d. h. bereits vorbereitete, im Kontakt mit der Öffentlichkeit erprobte Antwortmuster, zu beobachten.¹¹⁴

¹¹² Vgl. Bogner, A., B. Littig u. W. Menz: Interviews mit Experten. S. 29.

¹¹³ Vgl. Brinkmann, Svend u. Steinar Kvale: InterViews. Learning the Craft of Qualitative Research Interviewing. 3. Aufl. Los Angeles: SAGE 2015. S. 172.

¹¹⁴ Solche *talking tracks* wurden im Datenmaterial zu mehreren Fällen durch einen Materialvergleich der Interviewtranskripte mit anderem Datenmaterial wie Zeitungsartikeln oder Interviews von anderen Wissenschaftler*innen sichtbar.

Zu den Unterschieden zwischen Interviews mit Expert*innen, die öffentlich eine Funktion repräsentieren, und Interviews mit Laien gehören laut den beiden Psychologen Svend Brinkmann und Steinar Kvale auch unterschiedliche Machtverhältnisse zwischen Interviewten und Interviewenden.¹¹⁵ Bei Interviews mit Expert*innen, die eine öffentliche Funktion repräsentieren, sehen die beiden Autoren beispielsweise auch die Möglichkeit für provokative Fragen zum Abklopfen der Positionen der Interviewten,¹¹⁶ während es bei Interviews mit Laien eine forschungsethische Empfehlung ist, auf die Anwendung von Suggestion¹¹⁷ bzw. von konfrontativen Fragen¹¹⁸ zu verzichten.

Im wissenschaftlichen Kontext der Theaterwissenschaft ist es üblich, die in den untersuchten Zusammenhängen arbeitenden Künstler*innen, Dramaturg*innen und Regisseur*innen namentlich zu nennen. Dies geschieht vermutlich aus mehreren Gründen:

- 1) Die Autor*innenschaft der Künstler*innen für ihre ästhetische Handschrift wird hervorgehoben.
- 2) Das Zusammenhängen dieser Handschrift mit der Biografie der jeweiligen Person wird gewürdigt.
- 3) Die betreffenden Künstler*innen werden als öffentliche Personen anerkannt.
- 4) Eine kontextspezifische Analyse ist möglich. Eine vollständige Anonymisierung, die auch jegliche Rückschlüsse auf den spezifischen Arbeitskontext und die jeweiligen Produktionen verhindern würde, würde dies unmöglich machen.

Aus diesen Gründen und um den an dieser Studie Beteiligten Sichtbarkeit für ihre internationale dramaturgische Arbeit zu geben, wurde entschieden, die erhobenen Daten in dieser Abhandlung nicht zu anonymisieren. Die beteiligten Dramaturg*innen waren mit diesem Vorgehen in der Theaterwissenschaft bereits vertraut. Zur Absicherung eines ethischen Vorgangs wurde zu Beginn der Aufzeichnung von allen Interviewten eine Einwilligung in die Namensnennung eingeholt. Direktzitate, bei denen der Schutz der Person aufgrund besonders offenen Sprechens im Nachhinein fraglich war, wurden entweder in der Abhandlung nicht verwendet oder vor ihrer Verwendung mit den betreffenden Interviewten rückgekoppelt. Einzelne Interviewte nutzten diese Rücksprache, um ihre ursprünglichen Formulierungen punktuell leicht anzupassen, ohne dass sich dabei jedoch Veränderungen am Sinn der

¹¹⁵ Vgl. Brinkmann, S. u. S. Kvale: *InterViews*. S. 171.

¹¹⁶ Vgl. ebd. S. 172.

¹¹⁷ Vgl. Helfferich, Cornelia: *Die Qualität qualitativer Daten. Manual für die Durchführung qualitativer Interviews*. 3., überarb. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009. S. 107.

¹¹⁸ Vgl. Bogner, A., B. Littig u. W. Menz: *Interviews mit Experten*. S. 91.

jeweiligen Aussagen ergaben. In diesem Zuge wurden die Zitate mit Blick auf Partikel und Verzögerungslaute auch etwas geglättet.

Durch die Kombination von teilnehmender Beobachtung und Expert*inneninterviews im Sinne einer Triangulation der Erhebungsmethoden kann der Blick auf die beiden Dimensionen ‚beobachtbare Prozesse‘ und ‚Aussagen über das eigene Handeln‘ in der internationalen dramaturgischen Arbeit gerichtet werden. Darüber hinaus können durch die Auswertung des eingangs genannten, für die Aufführung relevanten dramaturgischen Materials, wie Programmhefte, Überlappungspunkte von inneren Dramaturgien und dramaturgischer Arbeit, welche Prozesse der Rahmung und der Kontextualisierung betreffen, herausgearbeitet werden. Die Erkenntnismöglichkeiten in Bezug auf den Gegenstand können also durch die Triangulation der Erhebungsmethoden systematisch erweitert werden.¹¹⁹

3.1.2. Triangulation der Analysemethoden

Die Vielfältigkeit der Datenarten erfordert nicht nur eine Triangulation hinsichtlich der Erhebung, sondern auch hinsichtlich der Analyse der erhobenen Daten. Die Analyse der Daten folgt in der vorliegenden Forschung grundsätzlich einem interpretativen Paradigma.

Alle im Rahmen der Untersuchung angewandten Analysemethoden gehen zunächst von der Mikroebene einzelner Situationen bzw. einzelner Aussagen aus. Es findet keine Datenaggregation im Sinne einer Analyse größerer, zusammengefasster Datensätze statt. Um das spezifische Erkenntnisinteresse anhand der Daten aus der teilnehmenden Beobachtung und den Expert*inneninterviews untersuchbar zu machen, wird in Kapitel 4 auf Grundlage von Foucaults Diskurstheorie und Konzepten der Wissenssoziologischen Diskursanalyse ein Werkzeug zur Analyse von Aussagen entwickelt, das verschiedene analytische Perspektiven adressiert (siehe hierzu auch das folgende Kapitel 3.1.3. *Perspektivetriangulation*).

Darüber hinaus wird für die Untersuchung der die inneren Dramaturgien betreffenden Daten die Methode der Aufführungsanalyse angewendet. Eine allgemeingültige Form dieser gibt es jedoch nicht.¹²⁰ Stattdessen ergibt sich die jeweilige Perspektive der Aufführungsanalyse aus folgenden Aspekten:

¹¹⁹ Vgl. Flick, U.: Qualitative Sozialforschung. S. 520.

¹²⁰ Vgl. Weiler, C. u. J. Roselt: Aufführungsanalyse. S. 11.

- 1) der Reflexion meiner spezifischen Wahrnehmung der Aufführung als Zuschauerin, die nicht nur „persönlich-biografisch[]“¹²¹ sondern auch „situativ[] und kulturell[]“¹²² konstituiert ist – damit beginnt die Aufführungsanalyse im Moment der Aufführung¹²³
- 2) der phänomenologischen Untersuchung der „Ästhetik einer konkreten Inszenierung“¹²⁴
- 3) meinem spezifischen Erkenntnisinteresse, das ich an die Aufführung herantrage¹²⁵ – in dieser Arbeit ist dies die Untersuchung diskursiver Positionierungen, die in den inneren Dramaturgie aufscheinen

Punkt 3) folgend, werden daher die in Kapitel 4 erarbeiteten Analyseansätze zur Aussagenanalyse auch in den Aufführungsanalysen wichtige Orientierung bieten.

3.1.3. Perspektiventriangulation

Das spezifische Verständnis der Dramaturgie, in dem innere Dramaturgie und Dramaturg*innen verbunden sind, erfordert jedoch nicht nur eine Methodentriangulation, die diese Dimensionen abbildet. Flick spricht nicht umsonst von der Notwendigkeit der Gegenstandsgemessenheit auch in Bezug auf die zur Anwendung kommenden Theorien.¹²⁶ Wird Dramaturgie in all ihren Facetten als dynamische Struktur, als Arbeit und als ein an ein Individuum angebundener Beruf verstanden, müssen sowohl die Subjektebene bzw. die Ebene des individuellen dramaturgischen Handelns als auch die die Dramaturgie umgebenden diskursiven Dynamiken in der Analyse abbildbar sein. Daher kommt zur Methodentriangulation die sogenannte Perspektiventriangulation hinzu. Die Perspektiventriangulation zielt darauf ab, den Gegenstand aus verschiedenen erkenntnistheoretischen Dimensionen heraus zu verstehen. Das bedeutet, dass die Dramaturgie nicht ausschließlich auf die „Sicht des Subjekts“¹²⁷, die „Herstellung sozialer Wirklichkeiten“¹²⁸ oder die „kulturelle Rahmung sozialer Wirklichkeiten“¹²⁹ hin untersucht wird, sondern dass all diese Dimensionen je nach ihrer

¹²¹ Jost, Torsten: Analyse der Aufführung. Über die Pluralität der Perspektiven. S. 245–252. In: Fischer-Lichte, Erika, Adam Czirak u. a. (Hrsg.): Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse. München, Paderborn: Fink 2012. S. 249.

¹²² Ebd.

¹²³ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Aufführung. S. 15–26. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. S. 23.

¹²⁴ Weiler, C. u. J. Roselt: Aufführungsanalyse. S. 11.

¹²⁵ Vgl. Weiler, Christel u. Frank Richarz: Aufführungsanalyse und Theatralanalyse – ein Dialog. S. 253–261. In: Fischer-Lichte, E., A. Czirak u. a. (Hg.): Die Aufführung. S. 254.

¹²⁶ Vgl. Flick, U.: Qualitative Sozialforschung. S. 26.

¹²⁷ Ebd. S. 97.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd.

Bedeutsamkeit für das Untersuchungsinteresse in den jeweiligen Fällen, im Sinne der ausgewählten Untersuchungseinheiten internationaler dramaturgischer Arbeit (vgl. hierzu auch Kapitel 3.5 *Darstellung als Fallstudien*), dargestellt werden. Diese erkenntnistheoretischen Dimensionen werden in Bezug auf den Gegenstand trianguliert. Die Triangulation führt dazu, dass verschiedene Ausschnitte desselben Phänomens adressiert¹³⁰ und gleichzeitig die Eigenheiten der einzelnen Fälle umfassender abgebildet werden können. In den einzelnen Perspektiven angelegte Ausschlüsse¹³¹, die blinden Flecken gleichkommen, können dabei analytisch durch die anderen erkenntnistheoretischen Dimensionen aufgefangen werden.

Die für die Untersuchung von internationaler Dramaturgie relevanten erkenntnistheoretischen Perspektiven sollen im Folgenden kurz erläutert werden. Um nachzuvollziehen, wie sich in der Dramaturgie eine kulturelle Rahmung sozialer Wirklichkeiten vollzieht, wird in der Analyse die poststrukturalistische Perspektive aus dem Frühwerk Michel Foucaults wichtiger erkenntnistheoretischer Bezugspunkt. Durch die Perspektive Foucaults werden dabei vor allem Dynamiken in der diskursiven Bedeutungsproduktion sichtbar gemacht, in und zu denen Dramaturgie sich verortet.

Ausgehend von Dramaturg*innen als Ankerpunkt der Fallstudien, muss jedoch die Frage gestellt werden, wie viel Gestaltungsspielraum dem Individuum innerhalb diskursiver Dynamiken zukommt. Diese Frage wird im Frühwerk Foucaults nicht behandelt und ist damit nicht Teil seiner Perspektive. Um die Dimension des individuellen Handelns innerhalb kultureller Rahmungen einzuschließen, beziehe ich mich auf Überlegungen des Soziologen Andreas Wimmer, der anhand einer Erweiterung der Theorien von Durkheim und Bourdieu zeigt, wo der Mensch innerhalb der kulturellen Rahmung Gestaltungs- und Entscheidungsspielraum besitzt.

Die Perspektive der Herstellung sozialer Wirklichkeiten verbindet dann die innere Dramaturgie mit der dramaturgischen Arbeit. Im Hinblick auf diese Perspektive wird in den Fallstudien gefragt werden, wie innere Dramaturgie und dramaturgische Arbeit sich ins Verhältnis setzen und wo sie in Widerspruch geraten. Wo konterkariert dramaturgische Arbeit, was auf der Bühne verteidigt wird? Und wo läuft innere Dramaturgie den für die dramaturgische Arbeit gesetzten Prinzipien zuwider?

¹³⁰ Vgl. Flick, U.: Qualitative Sozialforschung. S. 95.

¹³¹ Vgl. ebd.

3.2. Methodologische Orientierung: Grounded Theory

Die in den letzten Abschnitten angesprochene qualitative Methoden- und Perspektiventriangulation lässt sich in die Methodologie der Grounded Theory (GT) einbetten. Diese ist hier als methodologische Orientierung für ein gegenstandsorientiertes qualitatives Forschungsprojekt zu verstehen. Die GT hat die Generierung einer Theorie zum Ziel.¹³² Diese Theorie ist insofern ‚grounded‘, als dass sie sich in der Lebenswelt begründet.¹³³ Die Theorieentwicklung fußt auf der Sammlung, Auswertung und Analyse aller Arten von Daten aus der Lebenswelt.¹³⁴ Im Rahmen der GT vollzieht sich eine mehrstufige¹³⁵ Transformation von Erfahrungen der Forschenden in Theorietext. Dieser Prozess ist unabhängig davon in welcher Form die Erfahrungen (Beobachtung, Interview, informelles Gespräch) stattgefunden haben. „[D]as Kodieren und das Schreiben analytischer Memos“¹³⁶ stellen dabei laut des Soziologen Jörg Strübing (hier unter Verweis auf den Soziologen Anselm Strauss) essentielle Werkzeuge zur stufenweisen Extraktion und Abstraktion der erhobenen Inhalte aus der Lebenswelt dar. Die Codes und Memos sind niemals vollständig in der Lebenswelt verortet, sondern nehmen das Vorwissen, die Interessen und die Affekte der Forschenden in sich auf.¹³⁷ Mit ihrem Ziel der Theoriegenerierung versucht die GT immer auch einen Graben zu überbrücken – den Graben zwischen Gegenstandsbezogenheit und einer auf andere Gegenstände übertragbaren Theorie.¹³⁸

Wichtig zur methodologischen Einordnung der vorliegenden Untersuchung ist, dass die GT hier ausschließlich als methodologischer Ausgangspunkt fungierte und nicht als strikte Prozessanleitung zu verstehen war. Sie diente besonders in der feldexplorativen Phase und der ersten Phase der Theoriegenerierung, also stark induktiv ausgerichteten Anteilen des Forschungsprozesses, als Orientierung für das forschungspraktische Vorgehen im Feld und in der Erstauswertung des Datenmaterials. Spätere Phasen des Forschungsprozesses beziehen

¹³² Vgl. Glaser, Barney und Anselm Strauss: *The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research*. New York: Aldine 1967. S. 256.

¹³³ Der Begriff der Lebenswelt geht zurück auf Edmund Husserl und wurde soziologisch weiterentwickelt von Alfred Schütz und Thomas Luckmann. Die Lebenswelt wird von Schütz und Luckmann als „unbefragter Boden der natürlichen Weltanschauung“ verstanden. (Schütz, Alfred u. Thomas Luckmann: *Strukturen der Lebenswelt*. Konstanz: UVK 2003. S. 29.)

¹³⁴ Vgl. Strübing, Jörg: *Grounded Theory. Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung eines pragmatistischen Forschungsstils*. 4. vollst. überarb. und erw. Aufl.. Wiesbaden: Springer VS 2021. S. 15.

¹³⁵ Vgl. ebd. S. 15.

¹³⁶ Ebd. S. 14.

¹³⁷ Vgl. ebd. S. 21.

¹³⁸ Vgl. hierzu das Kapitel *From Substantive to Formal Theory* in: Glaser, B. und A. Strauss: *The Discovery of Grounded Theory*. S. 79–100.

sich zwar weiterhin auf das Grundprinzip der GT der stufenweisen Abstraktion der Daten aus der Lebenswelt durch Kodierung und analytische Memos, allerdings kommt dann der Perspektiventriangulation mit der entsprechenden Theorie ein erhöhter Stellenwert in der Auswertungs- und Analysearbeit zu.

3.3. Spannungsfeld Lebenswelt und Theorie

Das hier angelegte Forschungsdesign der Datensammlung in der Lebenswelt und die darauf folgende Überführung der Daten in theoretische Zusammenhänge machen ein Spannungsfeld auf: das Spannungsfeld „der unaufhebbaren Andersheit von Theorie und Praxis“¹³⁹, wie der Soziologe Klaus Kraimer es bezeichnet. Vor dem Hintergrund der Feldforschung, in der Dramaturg*innen bereitwillig Einblick in normalerweise unzugängliche Arbeits- und Gedankenprozesse gegeben haben, unterliegt die Arbeit der Verpflichtung, dieses Spannungsverhältnis bewusst zu reflektieren.

Der Unterschied zwischen Theorie und Praxis ist laut Kraimer auf die von ihm so bezeichnete ‚Handlungsentlastetheit‘ der Theorie und den ‚Handlungszwang‘ bzw. die ‚Handlungsbelastetheit‘ der Praxis zurückzuführen.¹⁴⁰ Auch wenn sich Dramaturgie und Theaterwissenschaft oft in denselben Diskursen bewegen und sich darin verorten müssen, unterscheiden sich die Positionierungsprozesse im Diskurs und die Beschaffenheiten der Erkenntnisse voneinander. So vollziehen sich „Wissensvermittlung und Sichverständigen [...] in der Praxis stets situativ, Erkenntnisprozesse sind dort im Lebenszusammenhang lokalisiert.“¹⁴¹ In der dramaturgischen Praxis geht es um ‚gelebten‘ Diskurs und oft auch um praktische Handlungszwänge (wie etwa ‚Haben wir eine Bühne, die groß genug dafür ist?‘) oder strukturelle Handlungszwänge (wie etwa ‚Haben wir dafür ein Budget? Können wir diese Entscheidung bei den Geldgeber*innen verargumentieren?‘). Diese Handlungszwänge wirken auf die Positionierung innerhalb des Diskurses bzw. auf die Sichtbarkeit der Positionierung in den getroffenen Entscheidungen ein. Die Theaterwissenschaft ist insofern handlungsentlastet, als dass sie von einer Metaebene aus jene Zwänge beobachtet, Strukturen dekonstruiert und in Verbindung mit Theorie neu zusammensetzt. Aus diesem Grund sind die Erkenntnisse in Theorie und

¹³⁹ Kraimer, Klaus: Die Fallrekonstruktion – Bezüge, Konzepte, Perspektiven. S. 23–57. In: Ders. (Hrsg.): Die Fallrekonstruktion. Sinnverstehen in der sozialwissenschaftlichen Forschung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. S. 46.

¹⁴⁰ Vgl. ebd.

¹⁴¹ Ebd. S. 47/48.

Praxis fundamental unterschiedlich beschaffen, auch wenn sie sich in denselben Diskursfeldern bewegen. Dies hat zur Folge, dass es in der Kommunikation zwischen Forschender und Feld zu Unstimmigkeiten kommen kann.

Bei mehreren Begegnungen im Feld wurden beispielsweise als Reaktion auf die Vorstellung des Forschungsprojekts spezifische Erwartungshaltungen an selbiges herangetragen. So kam im Rahmen eines informellen Gesprächs mit Dramaturg*innen auf der Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft 2019 der Wunsch auf, mein Vorhaben möge in konkrete Richtlinien und Handlungsvorschläge für die internationale Dramaturgie münden.¹⁴² Dieser Wunsch überraschte mich mit Blick auf die eingangs genannten Unterschiede von theoretischer und praktischer Erkenntnis. Das Wissen der Theorie ist meines Erachtens oft nur über mehrere Übersetzungsschritte auf die alltäglichen Überlegungen in der Praxis (rück-)übertragbar¹⁴³ und läuft dort Gefahr von den Handlungszwängen der Praxis wiederum eingeholt zu werden.

Darüber hinaus erscheint mir das Konzept eines Leitfadens für internationale dramaturgische Arbeit besonders im Hinblick auf Gegenstände im Bereich der Darstellenden Kunst und auf damit einhergehende kreative Arbeitsprozesse äußerst problematisch, ist mit dem Konzept doch zuerst einmal eine Bürokratisierung der Kunst verbunden – womit sich wiederum die Frage nach dem jeweiligen Kunstbegriff derer stellen würde, die Zielgruppe eines solchen Leitfadens wären. Zudem schwingt im Konzept des Leitfadens eine Hierarchisierung der Domänen mit, die wie oben erläutert schon allein aufgrund der unterschiedlichen Beziehung zu Handlungsnotwendigkeiten in Theorie und Praxis meines Erachtens keinen Sinn ergibt.¹⁴⁴ Der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann positioniert sich zum Verhältnis von Theater und Theorie in *Wie politisch ist postdramatisches Theater?* in folgender Weise:

Theorie hat keine Vor-Schriften (Programme) zu geben, auch nicht das heute so beliebte Fragespiel mitzuspielen, wohin in Zukunft das Theater gehen werde. Theorie soll vielmehr dem, was künstlerisch veranstaltet (manchmal auch verunstaltet) wird, nachfolgen mit Versuchen, es zu reflektieren und auf Begriffe zu bringen.

Ich folge Lehmann an dieser Stelle in seiner Positionierung.

¹⁴² Persönliche Kommunikation mit mehreren Dramaturg*innen im Rahmen der Jahrestagung der *Dramaturgischen Gesellschaft* 2019 vom 31.1.–3.2.2019 in Jena und Weimar.

¹⁴³ Vgl. Kraimer, K.: Die Fallrekonstruktion. S. 23–57. In: Ders. (Hg.): Die Fallrekonstruktion. S. 46/47.

¹⁴⁴ Ein weiteres Argument gegen einen solchen Leitfaden liefert das erhobene Datenmaterial. Besonders Almut Wagner betont im Gespräch immer wieder, dass sich dramaturgische Arbeit am Einzelfall der jeweiligen Produktion und der Zusammenarbeit mit den jeweiligen Künstler*innen ausrichten muss. (Vgl. u. a. Wagner, A.: Interview. Abs. 218.)

Die diskursive Nähe von Theaterwissenschaft und Dramaturgie führt zuweilen auch dazu, dass es eine Doppelung in Bezug auf bestimmte theoretische Konzepte gibt, die zwar sowohl in der Theorie als auch der Praxis vorkommen, jedoch in beiden Zusammenhängen unterschiedlich verstanden werden:

Ein solches kulturwissenschaftliches Konzept, an dem diese Doppelung zwischen Praxis und Theorie im Forschungsprozess offenbar wird, ist das Konzept der kulturellen Übersetzung. Die Doppelung wird hier nicht nur sichtbar, sondern sie hat auch direkte Folgen für den weiteren Forschungsverlauf, weswegen sie hier reflektiert wird.

Der Gebrauch des Konzepts der kulturellen Übersetzung, welches in der Ausgangsfragestellung des Exposés noch enthalten war, erfordert allein in der Kulturwissenschaft eine konstante Konzeptoperationalisierung, da es bereits lange mehrsträngige Entwicklungen durchlaufen hat. Das Konzept kann u. a. im Rückgriff auf den postkolonialen Kulturtheoretiker Homi K. Bhabha als komplexer Raum der Transgression und der Verhandlung von Hybriditäten verstanden werden.¹⁴⁵ Der Begriff der kulturellen Übersetzung soll demnach laut des Philosophen Boris Buden der Kritik von essentialistischen Konzepten von ‚Kultur‘ und binarisierenden Vorstellungen von ‚Übersetzung‘ dienen.¹⁴⁶

Bereits diese kurze Skizze einer Konzeptoperationalisierung zeigt, wie weit sich das Konzept der kulturellen Übersetzung von einem klassischen, linguistischen Verständnis von Übersetzung entfernt hat. Damit verdeutlicht diese Skizze ein Phänomen, das die Kulturwissenschaftlerin Doris Bachmann-Medick als Überstrapazierung der „typische[n] metaphorische[n] Verwendung kulturwissenschaftlicher Begriffe“¹⁴⁷ identifiziert. Durch die kulturwissenschaftliche Weiterentwicklung von Konzepten neigen einige Begriffe dazu, zu Metaphern zu werden, also zu einem „sprachliche[n] Ausdruck, bei dem ein Wort [...] aus seinem eigentlichen Bedeutungszusammenhang in einen anderen übertragen wird, ohne dass ein direkter Vergleich die Beziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem verdeutlicht.“¹⁴⁸

¹⁴⁵ Vgl. Buden, B.: Kulturelle Übersetzung. In: transversal texts 06/2006. URL: <https://transversal.at/transversal/0606/buden/de> (letzter Zugriff 28.04.2024).

¹⁴⁶ Boris Buden legt sein Begriffsverständnis in dem Artikel *Kulturelle Übersetzung: Warum sie wichtig ist, und wo damit anzufangen ist* eingängig dar. Buden, B.: Kulturelle Übersetzung. In: transversal texts 06/2006. URL: <https://transversal.at/transversal/0606/buden/de> (letzter Zugriff 28.04.2024).

¹⁴⁷ Bachmann-Medick, Doris: Kulturwissenschaft in der Ermüdung? Anmerkungen zu einer Neuorientierung. In: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift o. D. URL: <https://kulturwissenschaftlichezeitschrift.de/artikel/bachmann-medick-kulturwissenschaft-in-der-ermuedung/> (letzter Zugriff 08.05.2024).

¹⁴⁸ [Art.] Metapher. In: DUDEN o. D. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Metapher> (letzter Zugriff 08.05.2024).

In der Kommunikation im Feld wurde die metaphorische kulturwissenschaftliche Verwendung des Begriffs der kulturellen Übersetzung, das ich zu Beginn der Forschung voraussetzte, zur Herausforderung. Grund dafür war, dass die Dramaturg*innen und Künstler*innen im Hinblick auf mein Forschungsinteresse von einem klassischen linguistischen Verständnis von Übersetzung und einem daran angeknüpften ‚Kulturtransfer‘ ausgingen. Die allein auf dem Begriff basierende, fälschliche Annahme des Feldes, es handle sich bei dem Forschungsinteresse um ein binäres Verständnis von Übersetzung als Transfer zwischen einem kulturellen Ausgangs- und Zielkontext und damit letztlich auch um ein essentialistisches Kulturverständnis, führte in der Kommunikation zu Beginn der Forschung zu Missverständnissen. Die implizite Annahme hatte zudem Folgen für die Informationen, die in Gesprächen als hilfreich für das Forschungsinteresse angesehen wurden.

Zu einem weiteren Missverständnis kam es in Bezug auf den Begriff der Ethnografie, der in meinen ersten Beschreibungen von geplanter Methodik und Methodologie noch vorkam. Ich bezog mich dort auf die lebensweltanalytische Ethnografie im Sinne eines sozialwissenschaftlichen Forschungsprogramms nach den Sozialwissenschaftler*innen Anne Honer, Ronald Hitzler und Paul Eisewicht.¹⁴⁹ Die Dramaturg*innen sahen jedoch in der Verwendung des Begriffs ‚Ethnografie‘ eine Gefahr, aufgrund der in dem Begriff enthaltenen historischen Konnotationen der anthropologischen Fremd- und Festschreibung in Zusammenhang mit einem kolonialen Machtgefälle. Gerade in Bezug auf eine mögliche Kommunikation mit Künstler*innen aus dem Globalen Süden wurde der Begriff von den Dramaturg*innen als problematisch erachtet.

Ein weiterer Aspekt, der eine sensible Kommunikation zwischen Forschung und Feld notwendig macht, ist der Spagat, der mit einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Praxis einhergeht: Qualitative Forschung arbeitet im Feld mit der Praxis zusammen, ist auf das Vertrauen des Feldes angewiesen, muss sich in der Feldforschung auf das Feld einlassen, muss in das Feld ‚eintauchen‘, um ein tieferes Verständnis für die Arbeitsprozesse zu erlangen. Nach dem Verlassen des Feldes und während der Abstraktion muss die Praxis jedoch aus kritischer Distanz betrachtet werden, beispielweise mit der Dekonstruktion und Interpretation von Rollen- und Selbstverständnissen. In diesem Vorgang erzeugt die qualitative Forschung eine Interpretation, die nicht notwendigerweise mit dem Selbstverständnis der

¹⁴⁹ Als vertiefende Lektüre hierzu: Hitzler, Ronald u. Paul Eisewicht: Lebensweltanalytische Ethnographie. Im Anschluss an Anne Honer. Weinheim: Beltz 2016.

Befragten übereinstimmen muss.¹⁵⁰ Im besten Fall eröffnen sich jedoch durch eine möglichst offene und selbstreflexive bzw. selbstkritische Perspektive der Wissenschaft produktive Schnittmengen zwischen beiden Bereichen.

3.4. Stufen des Samplings

Die Arbeitskontexte der drei Dramaturg*innen Martine Dennewald, Almut Wagner und Jan Linders hatte ich bereits während des Hochschulstudiums im Rahmen verschiedener Regie-Hospitanzen, Praktika und einer Künstler*innenbetreuung kennen gelernt. In allen Fällen hatten die Dramaturg*innen und ich in den gleichen Zusammenhängen, also im Rahmen des gleichen Festivals oder der gleichen Produktion gearbeitet, aber nur in wenigen Ausnahmesituationen hatte es eine direkte Zusammenarbeit gegeben. Im Hinblick auf das Sampling waren die drei Fallbeispiele nicht nur aufgrund des bestehenden Kontakts naheliegend. Vielmehr spiegelten die Kontakte eine inhaltliche Passung im Sinne eines vorab erfolgten erfahrungsgeleiteten Samplings wider: Bereits die Auswahl früherer Hospitanzen und Praktika während des Studiums war interessegeleitet auf den Arbeitskontext des internationalen Theaters hin erfolgt. Eine logische Fortsetzung dieses beruflichen Interesses an internationalem Theater zeigt sich im Forschungsinteresse dieser Dissertation.

In Bezug auf den grundsätzlichen Feldzugang ist es schwierig einzuschätzen, ob mein der Forschung vorausgehender ‚gefühlter‘¹⁵¹ *rapport*, d. h. eine gefühlte Verbindung zwischen mir und den beteiligten Dramaturg*innen, oder meine institutionelle Anbindung an die Gießener Angewandte Theaterwissenschaft die Einwilligung der Dramaturg*innen, für die Forschung als Expert*innen zur Verfügung zu stehen, wahrscheinlicher machte oder sogar letztlich den entscheidenden Ausschlag gab.

Das erfahrungsgeleitete Sampling wurde im selben Schritt auf seine theoretische Begründbarkeit¹⁵² überprüft: Dem Forschungsschwerpunkt entsprechend sollte das Sample Arbeitszusammenhänge von Dramaturg*innen in den Fokus nehmen, die auf dem Gebiet der internationalen Zusammenarbeit als Expert*innen gelten können. Außerdem war das initiale Sample als Sample maximaler Variation¹⁵³ angelegt. Die drei zu Beginn ausgewählten

¹⁵⁰ Vgl. Kraimer, K.: Die Fallrekonstruktion. In: Ders. (Hg.): Die Fallrekonstruktion. S. 49.

¹⁵¹ Schittenhelm, Karin: Theoretisches und praktiziertes Sampling. Zwischen Felderkundung, Theoriebildung und Gütesicherung. S. 283–298. In: Zeitschrift für Qualitative Forschung 2 (2021). S. 284.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Vgl. Flick, U.: Qualitative Sozialforschung. S. 165.

Arbeitszusammenhänge sollten drei verschiedene Bereiche des Spektrums dramaturgischer Arbeit im institutionalisierten Theater bzw. den institutionalisierten Performing Arts abbilden: 1) die Projektinstitution Festival, 2) das institutionalisierte Theater bzw. Stadt- und Staatstheater, 3) eine interdisziplinäre Kulturinstitution. In den genannten Zusammenhängen wurden neben den drei genannten Dramaturg*innen je nach Relevanz für die Forschung weitere Dramaturg*innen befragt.

Entsprechend allgemeinen Prinzipien qualitativer Forschung fand im Verlauf des Forschungsprozesses eine weitere schrittweise Verengung auf zwei Fälle statt.¹⁵⁴ So konnten im Feld gewonnene Erkenntnisse den Forschungsprozess beeinflussen. Stetig erfolgte eine Bewertung der Beschaffenheit der erhobenen Daten, was eine Nachjustierung in Bezug auf die Theorie einerseits und den Fokus der Untersuchung andererseits nach sich zog. Zielsetzung war nun nicht mehr eine Querschnittsverteilung internationaler dramaturgischer Arbeit zu untersuchen, sondern „durch die Konzentration auf einzelne Beispiele [und] bestimmte Ausschnitte des Feldes tiefer in dessen [Dynamiken] vorzudringen.“¹⁵⁵ Entsprechend wurde im Verlauf des Samplings auf das in zwei von drei Fällen auftretende Phänomen der kommunikativen Wechselbeziehung zwischen dramaturgisch-institutioneller Rahmung und innerer Dramaturgie fokussiert. Die erhobenen Daten zur internationalen dramaturgischen Arbeit von Almut Wagner fanden also keinen Eingang in das finale Sample, da das beschriebene Phänomen in diesen Daten nicht zutage trat. Das finale Sample beschränkt sich dementsprechend auf das Festival *Theaterformen* und das Humboldt Forum Berlin als Fallstudien internationaler dramaturgischer Arbeit.

3.5. Darstellung als Fallstudien

Was wird in dieser Untersuchung als Fallstudie verstanden? Bei einem Fall handelt es sich laut Kraimer um „eine eigenständige Untersuchungseinheit.“¹⁵⁶ Er ist „eine strukturierte, geschichtlich-konstituierte autonome Handlungseinheit mit identifizierbaren Grenzen, etwa eine Person, eine Familie, eine Organisation, ein Sozialzusammenhang von Diskursgemeinschaften, bei Strauss ‚soziale Welten‘ genannt.“¹⁵⁷ Der Organisationssoziologe Stephan Wolff

¹⁵⁴ Vgl. Flick, U.: Qualitative Sozialforschung. S. 163.

¹⁵⁵ Ebd. S. 167.

¹⁵⁶ Kraimer, K.: Die Fallrekonstruktion. In: Ders. (Hg.): Die Fallrekonstruktion. S. 42.

¹⁵⁷ Ebd. Dass der Fall hier von Kraimer als ‚geschichtlich-konstituierte‘ Einheit bezeichnet wird, kann hier auf zwei Dinge verweisen: Einerseits kann es um eine historische spezifische Lokalisation des Falls gehen, d. h.,

macht diesbezüglich darauf aufmerksam, dass es sich bei der Isolierung eines Feldes und damit auch eines Falles um eine Setzung und damit eine „konstruktive Leistung“¹⁵⁸ der Forschenden handelt, da „eine eindeutige Grenzziehung [aufgrund der faktischen Diffusion zwischen den Einheiten] unmöglich“¹⁵⁹ ist.

Als Fälle werden in dieser Arbeit durch Sampling ausgewählte Zusammenhänge dramaturgischer Arbeit verstanden, welche innerhalb der Fallanalysen aus verschiedenen erkenntnistheoretischen Perspektiven betrachtet werden. Zur Eingrenzung dieser Zusammenhänge dramaturgischer Arbeit wurden die Fälle zunächst über die Arbeitskontexte einzelner international tätiger Dramaturg*innen isoliert.

In der letztlichen Darstellung zeigen sich die Untersuchungseinheiten erstens durch die jeweiligen Organisationen – im Sinne (teil-)institutioneller Zusammenhänge – begrenzt. Zweitens wird das Blickfeld der jeweiligen Fallanalyse durch die Untersuchung der stattfindenden kommunikativen Wechselbeziehung zwischen innerer Dramaturgie und dramaturgischer Arbeit auf Mechanismen und Dynamiken innerhalb eines ‚spezifischen Ausschnitts des Diskurses‘ nach Foucault fokussiert.

Letztlich stehen an vielen Stellen der Analyse also nicht mehr die jeweiligen Dramaturg*innen, über die der Erstzugang zum Feld erfolgte, im Mittelpunkt. Sie und ihre Berufsbiografie sind lediglich als Ausgangspunkt der Untersuchung des sich um sie anordnenden Zusammenhangs zu verstehen.

Die Fragestellung, wie sich in der internationalen Dramaturgie innerhalb der beobachteten kommunikativen Wechselbeziehungen zwischen inneren Dramaturgien und dramaturgischer Arbeit eine globale Bezugnahme ausdrückt, wird in dieser Abhandlung anhand von zwei Fallstudien untersucht. Dabei wird das Konzept der Fallstudie ernst genommen.

wo sich ein Fall im Netz historischer Bedingungen und Beziehungen verortet. Andererseits macht der Fall bzw. seine Analyse einen Raum mindestens zweier Geschichten auf. Zum einen ist dies die Geschichte der Befragten, wie sie sich selbst verstehen, zum anderen ist dies die Geschichte, wie sie in der Fallanalyse im Hinblick auf die wissenschaftliche Fragestellung erzählt wird. Zwischen diesen beiden Geschichten besteht ein Unterschied in der Perspektive. Kraimer bezeichnet diesen Unterschied als „Dialektik der objektiven Fallstruktur und der subjektiven Selbstsicht.“ (S.46) Der von Kraimer verwendete Begriff der Objektivität mag an dieser Stelle anstoßen und ist hier im Zusammenhang mit Kraimers Denken der sogenannten objektiven Hermeneutik als spezifischer sozialwissenschaftlicher Analysemethode zu sehen. Dennoch weist die Aussage auch außerhalb des Kontexts der sogenannten objektiven Hermeneutik auf zwei differente Beschaffenheiten der Erkenntnis hin.

¹⁵⁸ Wolff, S.: Wege ins Feld und ihre Varianten. In: Flick, U. (Hg.): Qualitative Forschung: S. 338.

¹⁵⁹ Ebd.

Innerhalb der Fallstudien steht folglich die Idiosynkrasie¹⁶⁰ des einzelnen Falles, d. h. seine innere Eigenlogik, im Vordergrund. Es geht also nicht primär darum, einen Querschnitt durch alle Fälle zu legen bzw. den Fällen übergeordnete Vergleichspunkte zu untersuchen, die in jedem Fall gefunden werden müssen, sondern darum, dass die Idiosynkrasien der einzelnen Fälle in Bezug auf die übergeordnete Fragestellung ein komplementäres Bild ergeben. Wichtig diesbezüglich ist laut der Soziologin Diane Vaughan „[to] treat each case independently of others, respecting its uniqueness so that the idiosyncratic details can maximize our theoretical insight.“¹⁶¹ Vaughan geht also davon aus, dass der analytische Fokus auf die Idiosynkrasie eines Falles letztlich zu einer umfassenderen Theorieerweiterung führt.

In der vorliegenden Analyse wird keine Deduktion vorab festgelegter Vergleichspunkte durchgeführt, stattdessen addiert jeder Fall Bedeutungsnuancen, die so jeweils zu einer Erweiterung und/oder Revision der angelegten hermeneutischen Vorannahmen führen. Es kommt somit nicht zu Einschränkungen „durch Restriktionen aufgrund der angestrebten Vergleichbarkeit“¹⁶². Flick macht jedoch auch auf die „Grenzen des Ansatzes“¹⁶³ aufmerksam: Er geht davon aus, dass es im Zuge von Fallstudien „häufig Probleme der [theoretischen] Verallgemeinerung“¹⁶⁴ gebe. Die Erziehungswissenschaftlerin Christine Wiezorek entgegnet dem an anderer Stelle, dass es bei der Einzelfalldarstellung eben genau darauf ankomme, die Idiosynkrasie und die Nomothetik des jeweiligen Falls in der Falldarstellung engzuführen,¹⁶⁵ um eine Übertragbarkeit auf andere Gegenstände bis zu einem gewissen Grad zu gewährleisten. Alle Falldarstellungen werden einerseits von der untersuchten Fragestellung begrenzt und andererseits von den diskurstheoretischen und wissensanalytischen Konzepten, die der Untersuchung Orientierung geben. Durch diese Begrenzung wird eine Kongruenz zwischen den Falldarstellungen erzeugt.

¹⁶⁰ Nach altgriech. *Idiosynkrāsía*. In der Soziologie verwendet für ‚auffällige Eigenheit, Eigenwilligkeit‘ Vgl. [Art.] Idiosynkrasie. In: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS) o. D. URL: <https://www.dwds.de/wb/Idiosynkrasie> (letzter Zugriff 08.04.2024).

¹⁶¹ Vaughan, Diane: Theory elaboration: the heuristics of case analysis. S. 173-202. In: Ragin, Charles C. u. Howard S. Becker (Hrsg.): What is a case? Exploring the foundations of social inquiry. Cambridge: Cambridge Univ. Press 1992. S. 175.

¹⁶² Flick, U.: Qualitative Sozialforschung. S. 178.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Vgl. Wiezorek, Christine: Falldarstellungen. Unveröffentlichte Powerpoint-Präsentation. Gießener Methodenwerkstatt 2022. Folie 3.

3.6. Wichtige Phasen des Forschungsprozesses

3.6.1. Initiales Kodieren und Revision der Forschungsfrage

Die GT beginnt als induktiver Ansatz dem theoretischen Ideal entsprechend damit, sich dem Feld und damit den Daten unvoreingenommen zu nähern. Die radikale Form dieser Haltung wird vielfach als Induktionismus bzw. Induktivismus kritisiert.¹⁶⁶ Denn einer unvoreingenommenen Annäherung an die erhobenen Daten im realen Forschungsprozess stehen mehrere Vorbedingungen desselben entgegen. Unter diese Vorbedingungen fallen erstens das theoretische Vorwissen¹⁶⁷ und darauf aufbauend die hermeneutischen Vorannahmen, die die Forschenden bereits vor Forschungsbeginn mitbringen, und zweitens die praktische Notwendigkeit der Einwerbung von Forschungsförderung. Die Suche nach Förderer*innen und Verbündeten erfordert vor Auftakt der eigentlichen Forschung die Erstellung eines Antrags oder eines Exposés, in dessen Rahmen idealerweise bereits verwendete Theorie und mögliche Forschungsergebnisse, mindestens jedoch eine theoriegestützte Forschungsperspektive formuliert werden müssen.¹⁶⁸ Hieraus ergibt sich ein kommunikatives Problem für Projekte, die ihre Forschungsfrage erst auf Grundlage der erhobenen Daten nach und nach konkretisieren. Im Fall dieses Projekts führte die Einbettung in die genannten handlungspraktischen akademischen Zusammenhänge einerseits und die erforderliche Offenheit gegenüber dem Gegenstand internationaler dramaturgischer Arbeit andererseits zu einer vom real stattfindenden Forschungsprozess abweichenden Kommunikationsstrategie. So wurde im Exposé zunächst ‚Kulturelle Übersetzung als dramaturgische Praxis‘ als Forschungsthema gesetzt. Durch initiales Kodieren der Daten aus der ersten Forschungsphase wurde deutlich, dass stattdessen erst einmal die in der internationalen Dramaturgie erfolgenden Prozesse der Bedeutungsproduktion in Bezug auf das Kulturelle und das Internationale grundsätzlich untersucht werden sollten.

3.6.2. Axiales Kodieren und erster Strukturentwurf

Während der teilnehmenden Beobachtung der Festivalsausgabe 2019 von *Theaterformen* wurde ich auf Widersprüche zwischen der Positionierung der dramaturgisch-kuratorischen Rahmung des Festivals und den Positionierungen einiger Künstler*innen bzw. den

¹⁶⁶ Vgl. Kapitel *Das induktivistische Selbstmissverständnis*. S. 56–59. In: Strübing, J.: *Grounded Theory*. S. 56.

¹⁶⁷ Vgl. Ebd.

¹⁶⁸ Vgl. zu Drittmittelakquise und Methodenpositivismus auch Wihstutz, B. u. B. Hoesch: Für einen Methodenpluralismus in der Theaterwissenschaft. In: Dies. (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*. S. 8.

Positionierungen, die innerhalb einiger innerer Dramaturgien aufgerufen wurden, aufmerksam. Bei der Fachtagung *Performing Entangled Histories*, die im Rahmenprogramm der Ausgabe stattfand, forderte die Schwarze¹⁶⁹ Künstlerin nora chipaumire, die mit ihrer Performance *#PUNK100%POP*N!GGA* im Festival vertreten war, das überwiegend weiße¹⁷⁰ Publikum der Fachtagung dazu auf, das N-Wort auszusprechen, da der weiße Blick auf Schwarze Menschen und People of Color (PoC) dieses bereits aussprache und das Verschweigen des Wortes das Problem nicht löse.¹⁷¹ Diese provokante¹⁷² Aufforderung der Künstlerin stand in deutlichem Widerspruch zu der dramaturgischen Stückeinführung zu *#PUNK100%POP*N!GGA*, in der die betreffende Dramaturgin in Verbindung mit einer Erläuterung des diskursiven Hintergrunds deutlich machte, dass das N-Wort keinesfalls ausgesprochen werden dürfe.¹⁷³ Auf der Website der Ausgabe ist außerdem der folgende allgemeine Hinweis zur Aussprache des Performancetitels zu finden:

¹⁶⁹ Die Großschreibung von ‚Schwarz‘ nimmt hier Bezug auf diskriminierungssensible Sprache und verdeutlicht, „dass es sich um ein *konstruiertes* Zuordnungsmuster handelt, und keine reelle ‚Eigenschaft‘, die auf die Farbe der Haut zurückzuführen ist. So bedeutet Schwarz-sein in diesem Kontext nicht nur, pauschal einer ‚ethnischen Gruppe‘ zugeordnet zu werden, sondern ist auch mit der Erfahrung verbunden, auf eine bestimmte Art und Weise wahrgenommen zu werden.“ (Schearer, Jamie und Hadija Haruna: Über Schwarze Menschen in Deutschland berichten. In: Initiative Schwarze Menschen in Deutschland 31.01.2013. URL: <https://isdonline.de/uber-schwarze-menschen-in-deutschland-berichten/> (letzter Zugriff 31.05.2024)).

¹⁷⁰ Die Kursivierung nimmt Bezug auf diskriminierungssensible Sprache und verdeutlicht: „‚Weiß‘ und ‚Weißsein‘ bezeichnen ebenso wie ‚Schwarzsein‘ keine biologische Eigenschaft und keine Hautfarbe, sondern eine politische und soziale Konstruktion. Mit Weißsein ist die dominante und privilegierte Position innerhalb des Machtverhältnisses Rassismus gemeint, die sonst zumeist unausgesprochen und unbenannt bleibt. Weißsein umfasst ein unbewusstes Selbst- und Identitätskonzept, das weiße Menschen in ihrer Selbstsicht und ihrem Verhalten prägt und sie an einen privilegierten Platz in der Gesellschaft verweist, was z.B. den Zugang zu Ressourcen betrifft.“ ([Art.] Weiß/Weißsein. In: Rassismuskritik//Empowerment//Globaler Kontext 15.09.2012. URL: <https://weranderneinenbrunnengraebt.wordpress.com/2012/09/15/weisweisein/> (letzter Zugriff 31.05.2024)). Amnesty International nimmt auf dieses Zitat im Glossar für diskriminierungssensible Sprache Bezug. (Vgl. [Art.] Glossar für diskriminierungssensible Sprache. In: Amnesty International o. D. URL: <https://www.amnesty.de/glossar-fuer-diskriminierungssensible-sprache> (letzter Zugriff 31.05.2024)).

¹⁷¹ Paraphrase der entsprechenden Aussage der Künstlerin nora chipaumire während des Podiumsgesprächs *Künstlerische Arbeit in der Schwarzen Diaspora* mit der Kulturwissenschaftlerin Anja Bandau am 21.06.2019.

¹⁷² Provokant deswegen, weil die Künstlerin damit bewusst eine Polarisierung von Positionierungen im Diskurs sichtbar macht. Bezieht man die von ihr verkörperte *Persona* als Künstlerin mit ein, ist davon auszugehen, dass es nora chipaumire in dieser Äußerung nicht darum geht, den Gebrauch des N-Worts durch weiße Person zu legitimieren, sondern um die Entlarvung einer weißen Doppelmoral. Vgl. hierzu das entsprechende Analysekapitel 5.4.2. *nora chipaumire und das N-Wort*.

¹⁷³ Paraphrase der entsprechenden Aussage der Dramaturgin in der dramaturgischen Einführung zur Aufführung von *#PUNK100%POP*N!GGA* am 23.06.2019 in Hannover.

Den Titel dieser Arbeit hat Choreografin nora chipaumire gewählt. Wir haben uns im Festivalteam darauf geeinigt, ihn folgendermaßen auszusprechen: Hash-tagPunk-HundertPercentPop-SternchenN. [sic!]¹⁷⁴

Die widersprüchlichen Kommunikationsstrategien, die zwischen Positionierung von Künstler*innen, innerer Dramaturgie einer Aufführung und kuratorischer Rahmensetzung in dieser und weiteren Situationen in unterschiedlicher Ausprägung sichtbar wurden, weckten mein Interesse und führten zur Herstellung erster Strukturskizzen durch axiales Kodieren.¹⁷⁵ In diesem konkreten Fall handelt es sich beim axialen Kodieren um die Herausarbeitung der Beziehungen zwischen den bereits identifizierten Strukturmerkmalen internationaler dramaturgischer Arbeit. Das Ergebnis des axialen Kodierens ist die bereits bekannte Visualisierung der kommunikativen Wechselbeziehungen zwischen innerer Dramaturgie und den Strukturmerkmalen dramaturgischer Arbeit, nämlich Rahmung, Kontextualisierung und In-Beziehung-Setzen von Aussagen (vgl. Kapitel 2.4.). Im Folgenden wurde der als dynamisch zu verstehende Strukturentwurf zum praktischen Ausgangspunkt für die Theoretisierung.

3.6.3. Rolle der Iteration im Forschungsprozess

Die einzelnen Phasen von Feldarbeit, Materialarbeit, Analysearbeit und Synthesearbeit erfolgten im Forschungsprojekt iterativ. Das heißt, sie wurden nicht nur einmal konsekutiv durchlaufen, sondern für jede Fallstudie wiederholt. Nach jeder Feldforschungseinheit fand zunächst eine Phase der Auswertung und Theoretisierung der jeweiligen Fallstudie statt. Dies hatte u. a. zum Ziel, die Idiosynkrasie des einzelnen Falles herauszuarbeiten. Damit wird die Spirale von Immersion zu Abstraktion im Gesamtprojekt mehrfach durchlaufen.

Die Iteration ließ auch zu, Fragestellungen auf allen Ebenen – sowohl auf konzeptioneller Ebene der Forschungsarbeit als auch innerhalb der Fragenkataloge – zu konkretisieren und zu revidieren. Gleiches gilt für das forschungspraktische Vorgehen insgesamt. Während die erste Forschungsphase beispielsweise stärker induktiv angelegt war, um z. B. die Fragestellung besser auf das Feld abzustimmen, fand in den beiden folgenden Forschungseinheiten eine Verbindung aus induktiven und deduktiven Prinzipien statt. Das bedeutet, dass in der Erhebung, Auswertung und Theoretisierung an ausgewählten Stellen bewusst Rückgriffe auf Ergebnisse von Fallstudie I eingesetzt wurden, um die Reflexion der beiden folgenden Forschungseinheiten zu unterstützen.

¹⁷⁴ [Art.] #PUNK100%POP*N!GGA. In: Theaterformen o. D. URL: https://www.Theaterformen.de/Theaterformen_2019/de/index.php?p=programm%252Fchipaumire.html (letzter Zugriff 31.05.2024).

¹⁷⁵ Vgl. Flick, U.: Qualitative Sozialforschung. S. 393.

3.7. Zusammenfassung der Feldforschung

Zu Beginn der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand begleitete ich das dramaturgische Team des internationalen Performing Arts Festivals *Theaterformen*. Von August 2018 bis Juli 2019 nahm ich u. a. an Konzeptionsgesprächen für die Festivalausgabe 2020, Gesprächen zur Vermittlungskonzeption 2019 und einem Awareness-Meeting teil. Ich sichtete einen Großteil der Aufführungen der Festivalausgabe, die zwischen dem 20. und 30. Juni 2019 stattfanden, und führte Expert*inneninterviews mit den Dramaturg*innen Martine Dennewald und Katharina Wisotzki sowie mit Künstler*innen (u. a. Marco Canale, Amrita Hepi und Performer*innen von *Odisseia*), deren Arbeiten sich im Kontext dieser dramaturgischen Arbeit wiederfinden. Da es sich hierbei um die erste Feldforschungseinheit handelte, ging es mir in diesem Schritt der Datenerhebung darum, einen möglichst breiten Eindruck möglicher Untersuchungsgegenstände zu gewinnen. Die genannten Künstler*inneninterviews wurden direkt während des Festivals geführt, weil die Möglichkeit dazu genutzt werden sollte. Durch die spätere Anpassung der Fragestellung bedingt werden die Künstler*inneninterviews im Rahmen von *Theaterformen* innerhalb der abgedruckten Fallstudie nicht mehr untersucht.

Von der Coronapandemie im forschungspraktischen Vorgehen beschränkt, führte ich im Juli 2021 mit Almut Wagner ein zweistündiges Expertinneninterview am Residenztheater München. Wir hatten uns 2012 während der Produktion *Beben*, einer internationalen Kooperation mit dem Autor und Regisseur Guillermo Calderón, am Düsseldorfer Schauspielhaus kennen gelernt. Diese Kooperation zwischen dem Autor, Aktivisten und Regisseur und der Dramaturgin wäre für eine Umsetzung der Fallstudie insoweit relevant gewesen, als dass die Kooperation ungeachtet der beruflichen Stationen Wagners an drei unterschiedlichen Theatern bis heute andauert und als paradigmatisch für die internationale Arbeitsweise Wagners und ihre dramaturgische Schwerpunktsetzung der internationalen Autor*innenförderung gelten kann. Zusätzlich erfolgten eine Sichtung der Mitschnitte von *Borderline* und *Marienplatz*, zwei weiteren internationalen Kooperationen am Residenztheater, und die Analyse eines Audiomitschnitts der Podiumsdiskussion *Im Spannungsfeld zwischen Politik und Theater: Guillermo Calderón und seine Übersetzungen* mit Guillermo Calderón und Almut Wagner bei *Theater der Welt* 2021.

Da das forschungspraktische Vorgehen aufgrund der Coronapandemie ab Februar 2020 eingeschränkt war, erfolgte zur Verdichtung der Daten aus der Feldforschung die Auswertung und Analyse bereits existierender Daten aus öffentlich zugänglichen

Veranstaltungsmit schnitten und journalistischen Veröffentlichungen. Aufgrund der letzten Fokussierung der Fragestellung ist die Fallanalyse der internationalen dramaturgischen Arbeit Almut Wagners nicht mehr in der endgültigen Fassung dieser Arbeit enthalten.

Gleichzeitig mit der Zusammenarbeit mit dem Festival *Theaterformen* trat ich mit Jan Linders in Austausch, der in seiner Praxis als Chefdramaturg am Badischen Staatstheater Karlsruhe vor allem die Internationalisierung des Theaters mittels Gastspielkooperationen und internationalen Koproduktionen vorantrieb. Linders wechselte 2019 an das Humboldt Forum in Berlin. Durch seine neue Funktion als Bereichsleiter für das dortige Veranstaltungsprogramm eröffnete sich ihm nochmals ein anderer Blickwinkel auf seine Erfahrungen in der internationalen dramaturgischen Arbeit. Im Dezember 2022 verbrachte ich eine Woche am Humboldt Forum. Jan Linders gab mir Einblicke in seine Arbeitsstätte und ich bekam u. a. die Gelegenheit an verschiedenen Veranstaltungen wie dem SPÄTI¹⁷⁶ mit ukrainischen geflüchteten Kulturschaffenden und einer Protestveranstaltung iranischer Frauen¹⁷⁷ teilzunehmen. Ich führte im Rahmen meines Aufenthalts mehrere aufeinander aufbauende Expert*inneninterviews mit Jan Linders. Hauptfokus meines Aufenthalts wurde *Vinyago*, ein „Ausstellung, Tanz, Musik und Videokunst“¹⁷⁸ verbindendes Format, das sich anhand des Artefakts der Maske mit den kolonialen Verflechtungen des Humboldt Forums, Deutschlands und Tansanias auseinandersetzt. In je einem Videointerview befragte ich im Frühjahr 2023 die Produktionsdramaturgin Katharina Kepplinger und Gita Herrmann, die das künstlerische Leitungsteam der Produktion *Vinyago* vertrat, zu ihrer dramaturgischen Arbeit im Rahmen von *Vinyago*.

Ergänzend besuchte ich über den Verlauf der Feldforschung mehrere dramaturgische Tagungen, u. a. die Jahreskonferenz der *Dramaturgischen Gesellschaft* 2019, das Symposium *Institution:Kunstfestival* im Rahmen der Kunstfestspiele Herrenhausen 2019 und die Jahrestagung

¹⁷⁶ Der SPÄTI ist eine Veranstaltungsreihe, bei der in ungezwungenem Rahmen im großen Foyer im Humboldt Forum zweiwöchentlich Unvollendetes gezeigt wird. Im Mittelpunkt stehen u. a. künstlerische Entwürfe und neue Kompositionen. Vgl. [Art.] SPÄTI. Veranstaltungsreihe. In: Humboldt Forum o. D. URL: <https://www.humboldtforum.org/de/programm/event-reihe/sonstige/spaeti-61315/> (letzter Zugriff 10.07.2024).

¹⁷⁷ Diese Veranstaltung fand im Rahmen der iranischen Frauenbewegung statt, die sich im Anschluss an den Tod Mahsa Aminis formierte. Amini war nach ihrer gewaltsamen Festnahme durch die iranische Sittenpolizei im September 2022 verstorben. Vgl. [Art.] Todestag von Jina Mahsa Amini. Wo steht der Iran ein Jahr nach Beginn der Proteste? In: Deutschlandfunk 15.09.2023. URL: <https://www.deutschlandfunk.de/proteste-iran-todestag-jina-masha-amini-100.html> (letzter Zugriff: 10.07.2024).

¹⁷⁸ [Art.] *Vinyago*. Tanz jenseits kolonialer Biografien. In: Humboldt Forum o. D. URL: <https://www.humboldtforum.org/de/programm/laufzeitangebot/ausstellung/vinyago-57597/> (letzter Zugriff am 31.05.2024).

des *Internationalen Theaterinstituts (ITI)* 2023 zum Thema *Konflikt & Fürsorge: transformativer Konflikt in den Darstellenden Künsten und ihren Institutionen*.

Verflochten mit den in diesem Kapitel dargestellten Phasen der Feldforschung erfolgte im Forschungsprozess immer wieder die Auseinandersetzung mit kulturwissenschaftlicher Theorie zur Entwicklung eines passenden Analysewerkzeugs. Das folgende Kapitel fokussiert nun diese theoretische, kulturwissenschaftliche Dimension der Erschließung des Gegenstandes. Im Anschluss an die ersten Beobachtungen der ersten Feldphase wurden die bisherigen theoretischen Vorannahmen überprüft und eine verstärkte theoretische Auseinandersetzung aufgenommen. Diese ging vor allem von der in der Einleitung formulierten Zielsetzung aus, eine adäquate „kulturwissenschaftliche Beschreibung dafür zu finden, wie das Kulturelle und das Internationale tatsächlich in der internationalen dramaturgischen Praxis verhandelt werden“¹⁷⁹. Im folgenden Kapitel wird zunächst die Terminologie des internationalen Raums vorgestellt. In einem zweiten Schritt werden bestehende Konzepte von Kultur problematisiert und darauf aufbauend wird schrittweise ein Analysewerkzeug zur Untersuchung internationaler dramaturgischer Arbeit entwickelt.

¹⁷⁹ Einleitung dieser Arbeit. S. 12.

4. Operationalisierung kulturtheoretischer Konzepte

Die Herausforderung, bei Einzelfällen internationaler dramaturgischer Praxis anzusetzen, besteht darin, dass für die Analyse der beobachteten Befunde ein adäquates Analysewerkzeug gefunden werden muss. Vor dem Hintergrund der ersten Beobachtungen im Feld wurde bestehende Kulturtheorie im Hinblick darauf reflektiert, ob die darin jeweils repräsentierten Beziehungen zwischen einzelnen kulturtheoretischen Konzepten wie ‚Nation‘ und ‚Kultur(en)‘ auf den internationalen Arbeitskontext von Dramaturg*innen übertragbar sind und welche politischen Implikationen sich jeweils darin widerspiegeln.

Dieses Kapitel dient der Auseinandersetzung mit dem kulturwissenschaftlichen Hintergrund der Untersuchung und der Reflexion des Einsatzes kulturwissenschaftlicher Konzepte in Auseinandersetzung mit Forschungsgegenständen, die den internationalen Raum betreffen. Das Kapitel folgt in seinen Grundzügen folgender Struktur: Zunächst ordne ich die theoretischen Ansätze, die in der Untersuchung zur Anschauung kommen, nach ihrem Stellenwert für die Analyse den Kategorien Formaltheorie und gegenstandsbezogener Theorie zu. Dann operationalisiere ich die Terminologie des internationalen Raums für die Untersuchung. Im Anschluss erfolgt eine Reflexion wiederholt auftretender Problematiken in bestehenden Kulturkonzepten. Aus diesen Überlegungen resultiert dann die Auseinandersetzung mit Foucault'scher Diskurstheorie in der zweiten Hälfte des Kapitels. Es werden relevante diskursive Mechanismen referiert, die in den Fallstudien als Rahmung der Analyse dienen werden. Die Foucault'sche Diskurstheorie wird anschließend mithilfe von Überlegungen Andreas Wimmers sowie Reiner Kellers und Chantal Mouffes erweitert. Es wird über die verschiedenen Theorien ein geeignetes Instrumentarium für die Fallanalysen zusammengestellt.

4.1. Unterscheidung Formaltheorie – gegenstandsbezogene Theorie

Die in der Studie zur Geltung kommenden Theorien lassen sich nach der Grounded Theory von Glaser und Strauss in Bezug auf ihre Beziehung zum Forschungsgegenstand in zwei Kategorien aufteilen: Formaltheorien (*formal theory*) und gegenstandsbezogene Theorien (*substantive theory*):¹⁸⁰

¹⁸⁰ Vgl. Glaser, Barney G. u. Anselm L. Strauss: The Discovery of Grounded Theory. S. 79.

Formaltheorien dienen in dieser Arbeit der Verortung des Forschungsgegenstandes in einem größeren kulturtheoretischen Panorama. Sie weisen einen höheren Abstraktionsgrad als gegenstandsbezogene Theorien auf. Da zwischen dem Gegenstand und der Formaltheorie meist mehrere Stufen der Abstraktion¹⁸¹ liegen, bedeutet dies auch, dass ihr Allgemeingrad höher und damit ihre Spezifität im Hinblick auf den Gegenstand geringer bzw. impliziter ist. Mit ihren beiden zusammenhängenden Eigenschaften eines höheren Allgemeingrads und eines höheren Abstraktionsgrads erfüllen Formaltheorien zwei Funktionen für diese Arbeit. Zum einen sind sie der Beschäftigung mit dem Gegenstand vorgelagert, d.h. durch ihren Allgemeingrad können sie als hermeneutische Vorannahmen dienen¹⁸². Eine tentative Verortung des Gegenstandes im kulturtheoretischen Panorama erfolgt über die Formaltheorien also schon vor seiner Analyse. Zum anderen ist die Bildung und Erweiterung von Formaltheorien (in Anlehnung an das Vorgehen der Grounded Theory) das Ziel der Abstraktion gegenstandsbezogener Theorie innerhalb der Arbeit.

Gegenstandsbezogene Theorien sind dem Forschungsgegenstand, wie bereits ihr Name vermuten lässt, inhaltlich wesentlich näher als Formaltheorien. Sie beziehen sich direkt auf einzelne Forschungsdaten und werden für die Analyse einzelner beobachteter Situationen und ihrer Mikrodynamiken herangezogen bzw. ergeben sich aus eben diesen.¹⁸³ Glaser und Strauss weisen in diesem Zusammenhang auf das Potenzial gegenstandsbezogener Theorie in Bezug auf eine in der Feldforschung verankerte (also ‚grounded‘) Bildung von Formaltheorie hin:

A theory at such a conceptual level [Anm. EZ: gemeint ist hier die gegenstandsbezogene Theorie – ‘substantive theory’], however may have important general implications and relevance, and become almost automatically a springboard or stepping stone to the development of a grounded formal theory.¹⁸⁴

Die gegenstandsbezogenen Theorien dienen also im ersten Schritt dazu, direkt analytisch auf einzelne Beobachtungen aus dem Feld zu reagieren. In der Folge können sie zu einer

¹⁸¹ Es sind mindestens zwei Stufen: Erstens die Übertragung auf diesen spezifischen Gegenstand und zweitens die Erkenntnis, dass die Ergebnisse auch für weitere Gegenstände Geltung besitzen könnten, also die Verbindung aus Idiosynkrasie des Falles und seiner Nomothetik.

¹⁸² Auch Glaser und Strauss erkennen dies als einen möglichen Ausgangspunkt der Theoriebildung innerhalb der Grounded Theory: „[A]n important strategy in generating formal theory through theoretical sampling is to begin with someone else’s formal theory“ (Glaser, B. G. u. A. L. Strauss: The Discovery of Grounded Theory. S. 90).

¹⁸³ Vgl. ebd. S. 79.

¹⁸⁴ Ebd.

allgemeineren Formaltheorie weiterentwickelt werden bzw. die vorläufig angesetzte Formaltheorie auf ihre Anwendbarkeit auf den Gegenstand befragen und sie ergänzen.

In ihrer Funktion als hermeneutische Vorannahmen sollen im Folgenden für die Untersuchung relevante Formaltheorien vorgestellt werden. Die wichtigsten gegenstandsbezogenen Theorien werden zum Ende des Kapitels kurz angerissen. Innerhalb der Fallstudien werden dann an der jeweils relevanten Stelle die gegenstandsbezogenen Theorien fallspezifisch weiter vertieft. Dieses Vorgehen ermöglicht innerhalb der Fallstudien eine über die reine Prüfung der Formaltheorie hinausgehende Theoriebildung.

Um eine Grundlage für die Analyse zu schaffen, wird zunächst die für das Untersuchungsinteresse relevante Terminologie anhand der entsprechenden Begriffskonzepte aus der Kulturwissenschaft kurz erläutert. Da sich die Studie mit Phänomenen grenzüberschreitenden Austauschs in der Dramaturgie befasst, stehen in diesem Zusammenhang zunächst die Begriffe ‚international‘, ‚transnational‘ und ‚global‘ im Mittelpunkt. Sie werden für die Arbeit operationalisiert, voneinander abgegrenzt und Überschneidungen sichtbar gemacht.

Kapitel 4.3. dient einem tieferen Einstieg in die Kulturtheorie. Hier tut sich bedingt durch den Anspruch der Arbeit, konkrete kulturelle Praktiken mit Kulturtheorie engzuführen, ein Spannungsfeld auf. Viele formale Kulturtheorien scheinen im Vakuum jenseits konkreter kultureller Praxis entworfen zu sein. Ein bidirektionaler Abgleich mit letzterer erfolgt in den jeweiligen Texten oft nicht.

Zur Entwicklung eines für die Untersuchung des Gegenstands einsetzbaren Konzepts von Kultur und eines geeigneten Analysewerkzeugs werden deswegen hier zunächst die Problematiken bestehender anthropologischer Kulturkonzeptionen erörtert. Zu diesen Problematiken gehören neben der Distanz von Theorie und Praxis u. a. die Ethnisierung und Essenzialisierung von Kultur und die damit einhergehende Binarisierung in ‚Eigenes‘ und ‚Fremdes‘. Neben der Problematisierung betreffender Kulturkonzeptionen sollen jedoch auch darin enthaltene, für die Theorieentwicklung einsetzbare Aspekte thematisiert werden. Die in diesem Teil referierte Formaltheorie verortet das Projekt im größeren kulturtheoretischen Panorama.

Um die genannten Problematiken zu adressieren, soll im darauffolgenden Teil des Kapitels ein Analysewerkzeug mit mehr Trennschärfe entwickelt werden. Das zu entwickelnde Analysewerkzeug geht zum einen von konkreten Beobachtungen während der Feldforschung aus, ist also praxisbasiert und damit besser anwendbar auf die konkrete kulturelle Praxis. Zum

anderen wird es durch diskurstheoretische Überlegungen Michel Foucaults getragen. Diese Überlegungen kommen in der Analyse als Sonderfall sowohl im Sinne von Formaltheorie als auch im Sinne von gegenstandsbezogener Theorie zur Geltung, da sie einerseits als Rahmung des Kulturbegriffs dieser Arbeit und andererseits im Sinne der von Foucault selbst so vorgeschlagenen ‚Werkzeugkiste‘¹⁸⁵ als lose Analysekategorien dienen.

Durch die Verknüpfung von Diskurs- und Kulturtheorie wird der Begriff der Kultur nicht mehr an Individuen oder Gruppen gebunden, sondern scheint in Aussagen und Dynamiken innerhalb einer diskursiven Formation auf. Damit wird die Gefahr einer Ethnisierung, Essentialisierung oder Binarisierung von Kultur gemindert. Mit diesen Aspekten zusammenhängende Fragen der Konstruktion von Kultur können adressiert werden.

Auf der Ebene gegenstandsbezogener Theorien werden außerdem Elemente der Wissenssoziologischen Diskursanalyse nach Reiner Keller eingeführt und in den Fallstudien als Analysekategorien weiter vertieft. In der Auseinandersetzung mit den beiden Fällen erwiesen sich darüber hinaus die Konzepte Kosmopolitismus und Agonistik aus der Politischen Theorie als analytisch relevant. Diese beiden Konzepte werden deswegen als gegenstandsbezogene Theorien ebenfalls bereits in diesem Kapitel angerissen, um eine Grundlage für das Verständnis der Fallstudien zu schaffen. In den Fallstudien wird dann gezeigt, wie Kosmopolitismus und Agonistik jeweils spezifisch an den Gegenstand angebunden sind.

¹⁸⁵ Gehring, Petra: Foucault – Die Philosophie im Archiv. Frankfurt a. M.: Campus 2004. S. 156.

4.2. Terminologie

Das hier zur Geltung kommende Verhältnis der Begriffe ‚international‘, ‚transnational‘ und ‚global‘ weist wesentliche Überschneidungen mit dem von Steven Vertovec explizierten und von Ulrike Garde und John R. Severn auf die Theaterwelt übertragenen Verständnis dieser Begriffe auf. Es ist dabei allerdings anzumerken, dass es bisher keinen wissenschaftlichen Konsens über die Verwendung der Begrifflichkeiten gibt.¹⁸⁶

4.2.1. Das Internationale

Der Sozialanthropologe Vertovec konstatiert in Bezug auf das **Internationale**:

*Concerning the to-ing and fro-ing of items from one nation-state context to another (such as people/travel and goods/trade), we might best retain our description of these practices as ‘inter-national’.*¹⁸⁷

Damit zeichnet er das Internationale als Bewegung von Dingen, Personen und Gütern von einem nationalstaatlichen Kontext in einen anderen. Garde und Severn betonen eben diese Fließbewegung „flow“¹⁸⁸ noch wesentlich deutlicher und stellen den prozessualen Charakter von Internationalisierung als „set of interlocking international flows of influences, practices, people, funds and works“¹⁸⁹ heraus. Die beiden Theater- und Kulturwissenschaftler*innen erweitern somit die Definition Vertovecs um die Bewegung von Einflüssen und Praktiken und schließen so auch die Bewegung von Konzepten über nationale Grenzen in ihren Begriff des Internationalen mit ein. Bereits in Vertovecs Definition fallen auch die Begriffe ‚Reise‘ und ‚Handel‘ als mögliche Formen jener Bewegung. Diese sind in der internationalen dramaturgischen Arbeit in Bezug auf die Reisebewegungen der Dramaturg*innen und Kompagnien sowie im Hinblick auf Festivals als Plattform des internationalen Handels mit Performances relevant.

¹⁸⁶ Vgl. Garde, Ulrike u. John R. Severn: Theatre(s) and Internationalization. S. 3–33. In: Dies. (Hrsg.): Theatre(s) and Internationalization. Perspectives from Australia, Germany, and Beyond. London/New York: Routledge 2021. S. 7.

¹⁸⁷ Vertovec, Steven: Transnationalism. London/New York: Routledge 2009. S. 3.

¹⁸⁸ Vgl. Garde, U. u. J. R. Severn: Theatre(s) and Internationalization. In: Dies. (Hg.): Theatre(s) and Internationalization. S. 7.

¹⁸⁹ Ebd. S. 4.

Der „nation-centered view“¹⁹⁰, den der Begriff ‚inter-national‘ integriert,¹⁹¹ erlaubt, nationale Dispositive, die im internationalen Austausch einen Einfluss haben,¹⁹² in der Analyse sichtbar zu machen und real existente systemische Differenzen und Grenzziehungen nicht zugunsten der Gemeinsamkeiten zu verschleiern. So kann durch den Vergleich der Voraussetzungen der am internationalen Austausch Beteiligten beispielsweise ihr unterschiedliches geopolitisches Positioniertsein untersucht werden.¹⁹³

Der Begriff des Internationalen trifft jedoch noch keine Aussage über die Qualität einer Bewegung oder eines Einflusses, d.h. ihre Ausprägung und ihre Gestalt. Er attestiert lediglich, dass Bewegung über nationale Grenzen hinweg stattfindet.

4.2.2. Das Transnationale

Im Gegensatz zu der Betonung der Bewegung im Begriff des Internationalen spricht Vertovec von ‚transnational‘

*[w]hen referring to sustained linkages and ongoing exchanges among non-state actors based across national borders – businesses, non-government-organizations, and individuals sharing the same interests (by way of criteria such as religious beliefs, common cultural and geographic origins) [...] [W]e can differentiate these as ‘transnational’ practices and groups (referring to their links functioning across nation-states). The collective attributes of such connections, their processes of formation and maintenance, and their wider implications are referred to broadly as ‘transnationalism’.*¹⁹⁴

Mit der Verwendung des Begriffs des **Transnationalen** wird demnach vor allem eine Netzwerkstruktur betont. Es geht in der Definition von Vertovec auch um einen Austausch, allerdings ist dieser anhaltend und charakterisiert somit eher die Verbindungen in einem komplexen Beziehungsnetz¹⁹⁵ als eine einzelne Bewegung. Vertovec spricht im Zusammenhang mit Transnationalität daher auch von einer sozialen Formation, die Grenzen überbrückt.¹⁹⁶

¹⁹⁰ Bhabha, Homi K.: The Location of Culture. London: Routledge 2004. S. xvii.

¹⁹¹ Im Gegensatz hierzu wird der Begriff des Transnationalen mit seiner Vorsilbe ‚trans-‘ oft so verstanden, dass er nicht nur über das Nationale hinausweist, sondern es auch entkräftet, sich davon ‚emanzipiert‘, wie es Monica Juneja im Interview mit Mariachiara Gasparini ausdrückt. Vgl. Gasparini, Mariachiara: Interview with Prof. Dr. Monica Juneja. In: TRAFO – Blog for Transregional Research 29.01.2014. URL: <https://trafo.hypotheses.org/567> (letzter Zugriff 10.07.2024).

¹⁹² Vgl. Garde, U. u. J. R. Severn: Theatre(s) and Internationalization. In: Dies. (Hg.): Theatre(s) and Internationalization. S. 8.

¹⁹³ Vgl. ebd.

¹⁹⁴ Vertovec, Steven: Transnationalism. S. 3.

¹⁹⁵ Vgl. ebd. S. 5.

¹⁹⁶ Vgl. ebd. S. 4.

In der Verwendung des Begriffs Transnationalität drücken sich im Gegensatz zu Internationalität auch qualitative Aspekte wie die nachhaltige Ausprägung und Beständigkeit der Netzwerkstruktur aus.¹⁹⁷

Wie bereits angesprochen wurde, handelt es sich bei der Unterscheidung von ‚inter-‘ und ‚transnational‘ um eine Heuristik, die von Garde und Severn mit Bezug auf Vertovec so vorgeschlagen wird. Sie ist allerdings kein wissenschaftlicher Konsens.¹⁹⁸ Oft wird ‚transnational‘ inzwischen als Sammelbegriff für beide Phänomene verwendet.¹⁹⁹ Bei der Verwendung der Heuristik geht es vor allem um die begriffliche Trennschärfe, die durch die Unterscheidung von ‚international‘ und ‚transnational‘ erzeugt wird, und mit deren Hilfe der Fokus zwischen ‚flow‘ und ‚network‘ verschoben werden kann.

4.2.3. Das Globale

Das **Globale** bezeichnet oft nicht nur eine räumliche Ausdehnung über den gesamten Globus, sprich ein weltweites Netz möglicher transnationaler Verbindungslinien. Vielmehr schwingt in dem Begriff auch ein vereinheitlichendes Moment mit. Unter der Fragestellung *Globale Ästhetik?*²⁰⁰ findet beispielsweise eine Debatte darüber statt, inwieweit nun „verstärkte ästhetische Standardisierungen“²⁰¹ oder im Gegenteil „eine entnormierte Globalkunst“²⁰² auf dem weltweiten Kunstmarkt²⁰³ zu beobachten seien. Begriffe des Globalen und des Lokalen werden in dieser Debatte an Konzepte des Universalismus und des Partikularismus angeknüpft. Inwiefern das Lokale oder einzelne Partikularismen in das Globale Eingang finden, wird unter Stichworten wie der Hybridisierung²⁰⁴ bei der Kulturwissenschaftlerin Michaela Ott oder dem Glokalen²⁰⁵ bei dem Soziologen Roland Robertson diskutiert.

¹⁹⁷ Vgl. Vertovec, S.: Transnationalism. S. 3.

¹⁹⁸ Vgl. Garde, U. u. J. R. Severn: Theatre(s) and Internationalization. In: Dies. (Hg.): Theatre(s) and Internationalization. S. 7.

¹⁹⁹ Vgl. ebd.

²⁰⁰ Siehe hierzu den gleichnamigen Artikel Ott, Michaela: Globale Ästhetik? Zu universellen Normen im globalisierten Kunst- und Filmbetrieb. In: Bergermann, Ulrike u. Nanna Heidenreich: total. Universalismus und Partikularismus in post_kolonialer Medientheorie. Bielefeld: transcript 2015. S. 229–239.

²⁰¹ Ebd. S. 231.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Die Beobachtung bezieht sich bei Ott zunächst auf den Kunstmarkt und insofern auf die Bildende Kunst. Jedoch kann man, wenn man Festivals als Umschlagplätze für Performances betrachtet, hier durchaus Ähnlichkeiten zwischen beiden Kunstformen feststellen.

²⁰⁴ Vgl. Ott, M.: Globale Ästhetik? S. 234.

²⁰⁵ Vgl. Robertson, Roland: Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit. In: Beck, Ulrich (Hrsg.): Perspektiven der Weltgesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. S. 192–220.

Strittig ist in der Debatte um eine ‚globale Kunst‘ u. a. die Frage, ob die angesprochene Vereinheitlichung bzw. Standardisierung einer ‚Verwestlichung‘ gleichkomme.²⁰⁶ In dieser Frage zeigt sich, dass die Vereinheitlichung ein Spannungsfeld eröffnet, das den Begriff des Globalen direkt mit der Globalisierung in Beziehung setzt. Wie sich transnationale Verbindungslinien ausbilden und welche Gestalt sie annehmen, hängt nämlich vor allem von Prinzipien ab, nach denen die Globalisierung verläuft. Dies können neoimperialistische und damit verbundene marktökonomische Prinzipien sein. Der Verlauf nach neoimperialistischen Prinzipien führt den Kunstexperten Joaquín Barreindos zu der These, dass eine Standardisierung von ‚Globalkunst‘ eher in Richtung ‚westlicher‘ Ästhetiken erfolgt, da der ‚Westen‘ trotz aller Dekolonisierungsbestrebungen, nach wie vor festlegt, wie globale Kunst aussehe, hier also über die epistemische Hoheit verfügt.²⁰⁷

Trotz des wichtigen Verweises auf den Zusammenhang von Standardisierung und einer an geopolitische Macht geknüpften epistemischen Hoheit, erscheint die Gleichsetzung von ‚westlicher‘ und universaler Ästhetik problematisch. Dies ist der Fall, da dem Label ‚westlich‘ wiederum eine generalisierende Einordnung vorausgeht, ob denn nun etwas westlich sei oder nicht. Hinter dieser Generalisierung verschwindet auch jegliche doch vorhandene Differenz. Ott entgegnet dieser Sichtweise, dass gerade den Partikularismen, die sich ins Globale integrieren, das Potenzial der Differenz und der Hybridisierung innewohnt.²⁰⁸

Aufgrund dieser Uneinigkeit über die Implikationen des Begriffs des Globalen orientiert sich die Begriffsverwendung in der Arbeit eher an seiner Etymologie²⁰⁹ und wählt zwei unterschiedliche Begriffe, um zwischen der reinen Darstellung weltumspannender transnationaler Phänomene (‚global‘) und der Betonung der unterliegenden Globalisierungsprinzipien (‚globalisiert‘) zu unterscheiden. Der in der Arbeit verwendete Begriff des Globalen trifft somit im Vorhinein noch keine Aussage darüber, ob mit der globalen Ausdehnung des jeweilig referenzierten Phänomens auch eine Vereinheitlichung einhergeht, sondern stellt dies eher infrage. Das gewählte Begriffsverständnis schließt Hybridisierungsvorgänge bei der Herstellung transnationaler Verbindungen bewusst nicht aus. Um auf mit der Globalisierung

²⁰⁶ Vgl. Ott, M.: Globale Ästhetik? S. 231.

²⁰⁷ Vgl. Barreindos, Joaquín: Geopolitics of Global Art. The Reinvention of Latin America as a Geo-aesthetic Region. S. 98–115. In: Belting, Hans u. Andrea Buddensieg (Hrsg.): The global art world. Audiences, markets, and museums. Ostfildern: Hatje Cantz 2009. S. 100/101.

²⁰⁸ Vgl. Ott, M.: Globale Ästhetik? S. 234.

²⁰⁹ ‚Global‘ als von Globus ausgehend – ‚weltumfassend‘. Vgl. [Art.] Global. In: DWDS o. D. URL: <https://www.dwds.de/wb/global> (letzter Zugriff 28.07.2022).

verbundene Prinzipien,²¹⁰ beispielsweise marktökonomische und neoimperialistische Mechanismen, einzugehen, wird in dieser Abhandlung der Begriff ‚globalisiert‘ gewählt.

²¹⁰ Für detailliertere Informationen hierzu siehe Scheuerman, William: Globalization. In: The Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive (Winter 2018 Edition) 21.06.2002 (überarbeitet am 05.11.2018). URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/globalization/> (letzter Zugriff 18.08.2024).

4.3. Herleitung des zu entwickelnden Analysewerkzeugs aus bestehender Kulturtheorie

Im vorherigen Kapitel wurden terminologische Voraussetzungen für die Beschreibung des transnationalen Raumes erläutert, der Teil der Prämisse dieser Arbeit ist. Um nun ein passendes Analysewerkzeug zu entwickeln, das dem Anliegen gerecht wird, eine kulturwissenschaftliche Beschreibung dafür zu finden, wie das Kulturelle und das Internationale tatsächlich in der internationalen dramaturgischen Praxis verhandelt werden, muss betrachtet werden, wie sich ein solches Analysewerkzeug in bestehender Kulturtheorie verortet.

Im Folgenden wird daher in den Blick genommen, wie bereits existierende Kulturtheorien eine Relationalität von Kulturen bzw. globale und kulturelle Bezugnahmen entwerfen. Dabei werden die behandelten Kulturkonzeptionen sowohl auf übertragbare Aspekte als auch auf inhärente Problematiken hin kritisch beleuchtet. In der Ausarbeitung des Analysewerkzeugs wird dann produktiv auf die Ergebnisse Bezug genommen. Der erste Teil des Kapitels ist nach den Gründen untergliedert, aus denen eine Neuzusammensetzung der Theorie für ein angepasstes Analysewerkzeug notwendig erscheint. Alle Gründe lassen sich unter dem Thema einer problematischen Verwendung von Kulturbegriffen auf der gesellschaftlichen Makroebene subsumieren:

- Grund 1: Nationalisierung, Ethnisierung, Binarisierung von ‚Kultur‘
- Grund 2: Verhältnis zwischen Theorie und Praxis
- Grund 3: Vereinnahmung des Sozialen unter das Kulturelle
- Grund 4: Verhältnis von Individuum und Kultur als ein Verhältnis der Identität
- Grund 5: Imagination des jeweiligen kulturellen Raums

Um jeden Unterpunkt abzuschließen, wird aus der Argumentation jeweils eine Anforderung an das zu entwickelnde Analysewerkzeug abgeleitet. Abschließend werden die relevanten Aspekte nochmals zusammengefasst. Im darauffolgenden Kapitel 4.4. wird im Anschluss an die gewonnenen Erkenntnissen das Analysewerkzeug entwickelt.

Dieses Kapitel dient demnach dazu, von der Formaltheorie hin zu einer gegenstandsbezogenen Theorie zu gelangen, vom Forschungsstand der Kulturtheorie hin zu einer theoretischen Verortung des Analysewerkzeugs. Aufgrund der vornehmlich induktiven

Forschungsrichtung²¹¹ sind der Erstellung des Analysewerkzeugs außerdem die Beobachtungen aus der ersten Fallstudie vorgängig (siehe Visualisierungen in Kapitel 2.4.).

Unter anthropologischen Konzeptionen von Kultur wird hier ein weiter Kulturbegriff verstanden. Ein anthropologisches Verständnis von Kultur schließt damit nicht nur die Künste und die dazugehörigen 'Kultur'institutionen ein,²¹² sondern es beinhaltet als „soziales Totalphänomen“²¹³ auch Alltagspraktiken, Rituale, Sprachen und Lebensstile.²¹⁴ Schon diese Aufzählung deutet eine Pluralität an, eine Vielzahl möglicher Praktiken und Kombinationen, die das Individuum ausleben kann, und damit auch eine Vielzahl von Gruppierungen, denen sich das Individuum zugehörig fühlen kann. Mit all diesen Bezügen auf unterschiedlichen Ebenen verbunden ist der hohe Anspruch an anthropologische Kulturbegriffe, die Vielzahl dieser Bezüge auch einzubeziehen und diese abzubilden.

4.3.1. Grund 1: Nationalisierung, Ethnisierung, Binarisierung von ‚Kultur‘

Der ‚inter-nationale‘ Raum als Gegenstandsbereich dieser Arbeit und die damit einhergehende Betonung von Nationen und Grenzen ruft im Gegensatz zu der im letzten Abschnitt angesprochenen Vielzahl der notwendigen Bezüge des Kulturbegriffs eine problematische Konzeption von Kultur auf, von der sich die Kulturwissenschaften schon entfernt glaubten: Statt die Vielgestaltigkeit von Praktiken, Kombinationen von Praktiken und Gruppierungen in ihren Mittelpunkt zu stellen, folgten Konzeptionen von Kultur bis Mitte des 20. Jahrhunderts einem anderen, mächtigen, weltstrukturierenden Paradigma – dem Paradigma der Nation.²¹⁵ Nationalkulturelle Begriffe von Kultur wurden mit Bezug auf Ethnie und Territorium vereinheitlichend konstruiert. In Anlehnung an die Grenzen der Nationen wurde so auch die ‚Kultur‘ als in sich abgeschlossene, statische Entität imaginiert.

²¹¹ Induktion wird hier bewusst als Forschungsrichtung gefasst, da eine reine Induktion aufgrund hermeneutischer Vorannahmen nie möglich ist.

²¹² Auch die Unterteilung eines engen Kulturbegriffs bringt ihre eigenen definitorischen Probleme der Binarität der U- und E-Kultur mit sich. Diese besitzt für den Gegenstand hier jedoch nur wenig Relevanz. Für eine Erläuterung der Problematik der Unterscheidung von U- und E-Kultur siehe Grossberg, Lawrence: E- und U-Kultur. In: Hügel, Hans-Otto (Hrsg.): Handbuch Populäre Kultur. Stuttgart: Metzler 2003. S. 164–167.

²¹³ Moebius, Stephan u. Dirk Quadflieg: Kulturtheorien der Gegenwart - Heterotopien der Theorie. S. 9–13. In: Dies. (Hrsg.): Kultur. Theorien der Gegenwart. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2006. S. 10.

²¹⁴ Vgl. Mittelhammer, Florian: Kultur als Übersetzungsprozess. Annäherungen an einen Begriff. S. 21–36. In: Dätsch, Christiane (Hrsg.): Kulturelle Übersetzer. Kunst und Kulturmanagement im transkulturellen Kontext. Bielefeld: transcript 2018. S. 23.

²¹⁵ Vgl. Erfurt, Jürgen: Transkulturalität – Prozesse und Perspektiven. Tübingen: Narr Francke Attempto 2021. S. 54/55.

Wirkmächtigstes Narrativ in der Kulturtheorie sind fehlerhaft tradierte Überlegungen Johann Gottfried Herders zu diesem Thema, auch bekannt unter dem Schlagwort des Herderschen Kugelmodells. Es geht hier um die weitläufig tradierte Annahme, Herder habe Kulturen als in sich abgeschlossene Kugeln gedacht. Jedoch scheint es sich, wie u. a. Romanist Jürgen Erfurt in seiner Forschung hervorhebt, um eine Fehlinterpretation des oft zitierten Herderschen Gedankens, „jede Nation hat ihren Mittelpunkt der Glückseligkeit in sich, wie jede Kugel ihren Schwerpunkt!“²¹⁶ zu handeln.²¹⁷ In Herders Kugelmetapher selbst ist, wie Jürgen Erfurt feststellt, zunächst kein direkter Bezug zwischen Kultur und Kugel zu erkennen.²¹⁸ Herder benutzt die Kugelmetapher an dieser Stelle für die Nation und nicht für Kultur.²¹⁹ Das Zusammendenken von Nation und Kultur fußt dann eher auf einer Weiterentwicklung des Gedankens als ideologisches Projekt der jeweiligen Rezipierenden.²²⁰ Gerade diese Auslegung zugunsten einer nationalistischen Haltung zeigt den Einfluss der realpolitischen Landschaft auf Imaginationen von Kultur.

Trotz der Richtigstellungen der Fehlinterpretation in der jüngeren Forschung hat die vermeintliche Aussage Herders sowohl in der Realpolitik als auch in der Kulturtheorie immer noch viel Gewicht. So wird sie zum Beispiel von Wolfgang Welsch als Abgrenzung und Legitimation seines Konzepts der Transkulturalität herangezogen.²²¹

Wenn Begriffe von Nation und Kultur verknüpft werden – ob nun auf kulturtheoretischer oder realpolitischer Ebene –, handelt es sich dabei nicht um eine rein deskriptive, sondern um eine normative Verknüpfung,²²² die eng zusammenhängt mit der Affirmation des Konstrukts einer von Nationalstaaten strukturierten Welt. Um die Anbindung von ‚Kultur‘ an den Nationalstaat genauer zu verstehen, hilft es an dessen Beginn zurückzugehen:

Die Einigung auf „Prinzipien von Gleichheit vor dem Gesetz, politischer Teilnahme und nationaler Souveränität“²²³ bei Bildung eines Nationalstaats stellt einen von Soziologe Andreas Wimmer so bezeichneten ‚kulturellen Kompromiss‘ dar, der gleichzeitig zu einer ‚sozialen

²¹⁶ Herder, Johann Gottfried von: Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Riga: Hartknoch 1774. S. 60.

²¹⁷ Vgl. Erfurt, J.: Transkulturalität. S. 120.

²¹⁸ Vgl. ebd.

²¹⁹ Vgl. Christ, Georg, Saskia Dönitz u. a.: Transkulturelle Verflechtungen. Mediävistische Perspektiven. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen 2016. S. 29.

²²⁰ Vgl. Mittelhammer, F.: Kultur als Übersetzungsprozess. S. 21–36. In: Dätsch, C. (Hg.): Kulturelle Übersetzer. S. 26 – Fußnote 3.

²²¹ Siehe hierzu Erfurt, J.: Transkulturalität. S. 118–121.

²²² Vgl. ebd. S. 49.

²²³ Wimmer, Andreas: Kultur als Prozess. Zur Dynamik des Aushandelns von Bedeutungen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2005. S. 20.

Abschließung‘ führt.²²⁴ Das heißt, es wird ein verbindlicher Minimalkonsens für das jeweilige nationalstaatliche Territorium festgelegt, auf dessen Basis Gemeinschaft dann imaginiert werden kann:

*Die Idee der nationalen Solidargemeinschaft wird nun zum zentralen Bezugspunkt der öffentlichen Sinnproduktion und führt erstmals zur Unterscheidung zwischen nationaler Mehrheit und ethnischer Minderheit, zur Aufwertung des Plebs und seiner Alltagskultur zum Volk und seinem als authentisch zelebrierten Brauchtum. Parallel zur Durchsetzung des Nationalgedankens werden die Grenzen zwischen denen, die dazugehören und jenen, welchen die Partizipationsmöglichkeiten der Moderne verwehrt bleiben, neu gezogen.*²²⁵

Der Ausschluss ist hier schon Teil des ‚kulturellen Kompromisses‘ selbst, da je nach Staat die Inklusion in eine Solidargemeinschaft an einen langfristigen Aufenthaltsstatus und die vollständige politische Teilhabe an die Staatsbürgerschaft geknüpft sind. In der Konstellation von ‚nationaler Mehrheit‘ und einer Minderheit können sich laut Wimmer diejenigen, denen „Rechtgleichheit, Schutz vor arbiträrer Gewalt und politische Partizipation“²²⁶ verwehrt bleiben, nicht über den Nationalstaat identifizieren. Sie müssen andere Bezugssysteme der Solidarität und daraus folgend andere Kategorien der gemeinschaftlichen Identifikation wählen, bekommen letztere aber auch zugeschrieben, wie im Fall der Kategorie Ethnie.²²⁷

Ein zweiter Ausschluss erfolgt über die Sinnproduktion. Diese bezieht sich auf die Nation, indem sie Aspekte wie das Territorium und damit Herkunft sowie imaginierte Ursprünge²²⁸ zu ihrem Paradigma macht. Die genannten Aspekte werden in diesem Zuge zu Essenzen der Nationalkultur erklärt.

Die in diesem Fall vonstattengehende Essenzialisierung von Kultur hat auch deren Binarisierung zufolge, das heißt die reduktionistische Aufteilung in ‚eigene‘ und ‚fremde‘ Kultur, eine Abgrenzung entlang imaginierter nationaler, ethnischer und territorialer Grenzen. Diese Komplexitätsreduktion zieht konkrete schwerwiegende alltagspraktische und politische Konsequenzen nach sich: Oftmals wird sie für kulturellrassistische Fehlschlüsse bzw. nationalkulturelle Stereotypisierungen und Verallgemeinerungen herangezogen, von denen noch die scheinbar harmlosen beginnen mit „DIE Franzosen, DIE Deutschen, DIE Russen glauben, fühlen, denken, dass ..., arbeiten, essen und trinken gern ... und verhalten sich (wie) ...“²²⁹

²²⁴ Vgl. Wimmer, A.: Kultur als Prozess. S. 20.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd. S. 21.

²²⁷ Vgl. ebd.

²²⁸ Vgl. Erfurt, J.: Transkulturalität. S. 50.

²²⁹ Ebd.

Schlussendlich trägt jedoch jede derartige Äußerung zur Verfestigung von Diskriminierung, Rassismus und Fremdenhass bei. In den Geisteswissenschaften führt diese Verknüpfung von Kultur und Nation, wie Wimmer schreibt, dementsprechend zu Nervosität:

*Denn wenn sich diese Vorstellung klar unterscheidbarer, historisch dauerhafter und einmaliger Kulturen mit einem nationalistischen Projekt verbindet, das für jede Kultur einen eigenen Staat oder die kulturelle Homogenisierung bereits existierender Staatswesen fordert, ist der Schritt zur ‚ethnischen Säuberung‘ oder zur Xenophobie nicht mehr weit.*²³⁰

Nicht zuletzt aufgrund der dargelegten Problematik ist ein Anliegen existierender Kulturtheorie, akkuratere Modelle von Kultur zu entwickeln, die der Differenz (Bhabha), der Kreolisierung (Glissant), der Hybridisierung (Welsch, Bhabha) und der Vernetzung (Welsch), aber auch der Ambiguität (Bauer) einen adäquaten Platz in der Beschreibung der Relationalität von Kulturen zugestehen.

*Ansätze, welche die Differenz und Heterogenität in und von Gemeinschaften zum Ausgangspunkt nehmen, sind daher prinzipiell besser geeignet, die soziokulturelle Komplexität, die Vielschichtigkeit, die Verwobenheit in den Griff zu bekommen. Das gilt für die Kultur von Gemeinschaften nicht anders als für die des Individuums. Mischungen und Hybridität [...] sind sozusagen allgegenwärtig.*²³¹

Der Literaturwissenschaftler Stephen Greenblatt geht jedoch davon aus, dass – wenn es um ihre jeweiligen Analysewerkzeuge geht – auch diese kulturtheoretischen Modelle immer wieder auf einen ‚unverschmutzten‘ Ausgangszustand von Kulturen zurückgreifen, sich hier also weniger als behauptet von oben dargelegten Vorstellungen von Kultur und Kulturen entfernt haben:

*The problem is that the established analytical tools have taken for granted the stability of cultures, or at least have assumed that in their original or natural state, before they are disrupted or contaminated, cultures are properly rooted in the rich soil of blood and land and that they are virtually motionless.*²³²

Beispiele, die Greenblatts Behauptung in der Kulturtheorie bestätigen, finden sich u. a. in Édouard Glissants *Kultur und Identität*, wo der Philosoph die Prämisse für sein Konzept der Kreolisierung folgendermaßen erläutert:

²³⁰ Wimmer, Andreas: Kultur. Zur Reformulierung eines sozialanthropologischen Grundbegriffs. S. 401–425. In: Kölner Zeitschrift Für Soziologie Und Sozialpsychologie 48 (1996) H. 3. S. 402.

²³¹ Erfurt, J.: Transkulturalität. S. 51.

²³² Greenblatt, Stephen: Cultural Mobility. A Manifesto. Cambridge: Cambridge University Press 2009. S. 3.

*Schlagartig und dabei in vollem Bewusstsein, werden die Kulturen der Welt miteinander in Kontakt gebracht, verändern sich in ihrem Austausch, was häufig zu unabwendbaren Zusammenstößen, erbarmungslosen Kriegen führt, aber es sind auch Vorposten des Bewusstseins und der Hoffnung erkennbar.*²³³

Glissant geht hier davon aus, dass die „Kulturen der Welt“²³⁴ nicht bereits in Kontakt stünden, dass es etwas wie voneinander getrennte Ausgangskulturen gebe, die dann zu einem Zeitpunkt „schlagartig“²³⁵ aufeinanderträfen.

In anderen kulturtheoretischen Modellen ist die Bezugnahme auf ein angenommenes Getrenntsein der Kulturen impliziter als bei Glissant. Beispielsweise ist dies der Fall in einigen Konzepten von kultureller Übersetzung, die sich zu stark an der Binarität mancher linguistischer Übersetzungsbegriffe und weniger am Konzept der kulturellen Übersetzung bei Homi K. Bhabha orientieren.²³⁶ Dort sowie in Konzepten zu Transkulturalität taucht Kultur oft als ‚Kulturen im Plural‘ auf. Jedoch setzt sich die Problematik der binären Sichtweise beim Begriff der ‚Kulturen im Plural‘ geradewegs fort. Viele der Konzeptionen, die Kultur als transkulturell verstehen, scheinen sich trotzdem zumindest partiell auf eine Denkweise von Kulturen als voneinander in ‚Eigenes‘ und ‚Fremdes‘ oder ‚innen‘ und ‚außen‘ getrennten Entitäten zu stützen. So betont Wolfgang Welsch in seinem Konzept der Transkulturalität zwar die Durchlässigkeit von Kulturen und ihre Vernetztheit²³⁷, allerdings ist festzustellen, dass Kulturen als Entitäten trotzdem noch den Ausgangspunkt dieses Denkens bilden.²³⁸ Laut Welsch enden „[d]ie Lebensformen [...] nicht mehr an den Grenzen der Einzelkulturen von einst (der vorgeblichen Nationalkulturen), sondern überschreiten diese, finden sich ebenso in anderen Kulturen.“²³⁹ Er begründet hier also sein Konzept der Transkulturalität mit der Weiterentwicklung der von ihm angenommenen einstigen Abgrenzung zwischen Einzelkulturen.

Der Kulturwissenschaftler Wolfgang Müller-Funk geht unter Einbeziehung von Stephen Schwartz' *Everyman an Übermensch. The Culture of Cultural Studies*²⁴⁰ davon aus, dass die

²³³ Glissant, Édouard: Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit. Heidelberg: Wunderhorn 2005. S.11.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Vgl. Wolf, Michaela: „Cultures‘ do not hold still for their portraits“. Kultureller Transfer als ‚Übersetzen zwischen Kulturen‘. S. 85–98. In: Celestini, Federico u. Helga Mitterbauer (Hrsg.): Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers. Tübingen: Stauffenburg 2003. S. 87.

²³⁷ Vgl. Welsch, Wolfgang: Transkulturalität. Realität – Geschichte – Aufgabe. Wien: new academic press 2017. S. 14.

²³⁸ Vgl. ebd.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Vgl. Schwartz, Stephen A.: Everyman an Übermensch. The Culture of Cultural Studies. In: SubStance 29 (2000) H.1. S. 104–138.

beiden zusammenhängenden Denkfehler der Essenzialisierung und der Binarisierung von ‚Kultur‘ konstitutiv für die Cultural Studies sind.²⁴¹ Er stellt in Bezug auf Bhabhas Konzept der Hybridität fest, dass auch dieses letztlich als essenzialisierend gelesen werden kann, „nicht nur weil symbolische oder ethnische Mischung logisch die negierte Reinheit voraussetzt, sondern weil sie in einer paradoxalen Wende Hybridität, kulturelle Mischung, als identitätsstiftend deutet.“²⁴²

Es muss also gefragt werden, inwieweit ein breiter, anthropologischer Kulturbegriff einen heuristischen Mehrwert hat oder ob die Nachteile einer begrifflichen Festschreibung von Kultur überwiegen. Einige Anthropolog*innen wie Michel-Rolph Trouillot²⁴³ und Lila Abu-Lo-ghud²⁴⁴ haben sich als Antwort auf diese Frage von der Verwendung des Begriffs Kultur abgewandt.²⁴⁵ Der Kulturbegriff mit all seinen Implikationen verspricht zu wenig Präzision, um als Analysewerkzeug wirklich zu taugen, und verfängt sich immer wieder in seiner eigenen Essenzialisierung. Die Kulturtheorie im Allgemeinen scheint sich bezüglich der Frage, welche Konzepte angewandt werden können, um die Essenzialisierung von ‚Kultur‘ zu vermeiden, im Kreis zu drehen. Immer wieder gelangt sie zu Begriffskonzepten, die ‚Kultur‘ letztlich doch essenzialisieren.

Ein Lösungsansatz deutet sich in Bhabhas Konzept der ‚kulturellen Differenz‘ an. In der Alltagssprache läuft dieser Begriff ebenfalls Gefahr, Befunde der Verschiedenheit zu essenzialisieren. Entgegen der Verwendung des Begriffs in der Alltagssprache, geht es in Homi K. Bhabhas Verständnis der kulturellen Differenz allerdings gerade nicht um per se differente Kulturen, also Differenzen als Entitäten,²⁴⁶ sondern um Prozesse zweckrationaler Differenzierung. Gemeint sind also „diskriminatorische[] Praktiken“²⁴⁷, die angebunden an Autorität

²⁴¹ Vgl. Müller-Funk, Wolfgang: Alterität und Hybridität. S. 127–140. In: Babka, Anna, Julia Malle u. Matthias Schmidt (Hrsg.): Dritte Räume. Homi K. Bhabhas Kulturtheorie; Kritik, Anwendung, Reflexion. Wien: Turia + Kant 2012. S. 131.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Vgl. Trouillot, Michel-Rolph: Adieu, Culture: A New Duty Arises. In: Fox, Richard G. u. Barbara J. King (Hrsg.): *Anthropology Beyond Culture*. Oxford: Berg 2002. S. 37–60.

²⁴⁴ Vgl. Abu-Lo-ghud, Lila: Writing against Culture. In: Fox, Richard G. (Hrsg.): *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. School of American Research Press 1996. S. 137–162.

²⁴⁵ Vgl. Erfurt, J.: Transkulturalität. S. 49. Erfurt bezieht sich hier auf Trouillot, M.: Adieu, Culture. In: Fox, R. G. u. B. J. King (Hg.): *Anthropology Beyond Culture*. S. 37–60. Auch der Kulturwissenschaftler Florian Mittelhammer schildert dies. Vgl. Mittelhammer, F.: Kultur als Übersetzungsprozess. S. 21–36. In: Dätsch, C. (Hg.): *Kulturelle Übersetzer*. S. 24.

²⁴⁶ Vgl. Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Hrsg. von Elisabeth Bronfen. Tübingen: Stauffenburg 2000. S. 3.

²⁴⁷ Ebd. S. 169.

stattfinden.²⁴⁸ Kulturelle Differenzierung ist also etwas, das diskursiv produziert wird, Machtverhältnisse in einer Gesellschaft abbildet und den Dynamiken des Diskurses unterliegt. In diesem Beispiel zeichnet sich ein provisorischer Ausweg aus der in den Kulturwissenschaften weit verbreiteten Kreisbewegung der Essenzialisierung von ‚Kultur‘ ab. Der Blick wird vorerst von der Makroebene der ‚Kultur‘ abgewendet und sich der Beobachtung der jeweiligen diskursiven Mikrodynamiken zugewendet. Der Fokus wird so auf einzelne Positionierungen, ihre Verschiebungen und ihre Interpretation bzw. auf eine damit verbundene politische Haltung und sich einschreibende Machtverhältnisse gerichtet. Folglich müssen in der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand eher einzelne diskursive Praktiken zur Identifikations- und Differenzerzeugung untersucht werden, die sich in der internationalen dramaturgischen Arbeit beispielsweise in der Kommunikation mit dem Publikum oder in der Einladungspraxis von Kooperationspartner*innen abzeichnen.

Anspruch an das Analysewerkzeug:

Bei der Anwendung des Analysewerkzeugs muss es Ziel sein, kulturelle Prozesse der Identifikations- und Differenzerzeugung auf der Mikroebene des jeweils beobachteten Befundes zu untersuchen. Mit diesem Vorgehen soll eine Essenzialisierung von Kultur auf der Makroebene vermieden werden. In den beobachteten Befunden sollen darüber hinaus die politischen Implikationen der jeweiligen Differenzerzeugung herausgearbeitet werden.

Eine Herausforderung wird sein, die Analyse im Hinblick auf das internationale Spannungsfeld durchzuführen, in dem sich der Gegenstand verortet, welches von Nationen und nationalen Grenzen determiniert ist. Der Anspruch ist diesbezüglich, realexistente Grenzziehungen und Bezugnahmen auf ebensolche zu berücksichtigen, um von einem *Status quo* auszugehen und nicht in einen kulturtheoretischen Idealismus zu verfallen.

Wie Stephen Greenblatt argumentiert, kann es aus den in diesem Abschnitt genannten Gründen nicht darum gehen, neue ‚grand narratives‘ der Kulturtheorie zu entwickeln – die Spezifität kultureller Vorgänge und ihre Kontingenz selbst ließen sich nur anhand lokaler Einzelfallstudien erfahren.²⁴⁹ Deswegen empfiehlt er stattdessen die fallspezifische Analyse kultureller Prozesse und Konzepte.²⁵⁰

²⁴⁸ Vgl. Bhabha, H. K.: Die Verortung der Kultur. S. 169.

²⁴⁹ Vgl. Greenblatt, S.: Cultural Mobility. S. 16.

²⁵⁰ Vgl. ebd.

4.3.2. Grund 2: Verhältnis von Theorie und Praxis

Von Stephen Greenblatt und anderen Theoretiker*innen wird in verschiedenen Zusammenhängen immer wieder eingefordert, entweder die Theoriebildung in den Kulturwissenschaften spezifischer zu gestalten,²⁵¹ also stärker aus dem Fall selbst heraus zu argumentieren, oder die Theorie anhand von Einzelfallstudien zu überprüfen.²⁵² Denn eine Verwendung des Kulturbegriffs auf der Makroebene führt zu einer Aufnahme sehr unterschiedlicher Phänomene unter die Kultur. Diese Mannigfaltigkeit der darunter subsumierten Phänomene geht mit einer begrifflichen Unschärfe einher, die das analytische Potenzial des Begriffs stark einschränkt.

Ergänzend dazu ist anzumerken, dass nicht nur die Anwendungsbezogenheit der Theorieentwicklung an sich entscheidend ist, sondern auch die Forschungsrichtung, aus der die jeweilige Kulturtheorie zustande kommt. Es geht also um die Frage, ob Theorie der Auseinandersetzung mit der kulturellen Praxis entspringt oder ob die Einpassung der erhobenen Daten in eine bereits vorausgewählte Theorie erzwungen²⁵³ wird.

Eines der frühen Beispiele einer Kulturtheoriebildung anhand von Einzelfallstudien findet sich bei dem Anthropologen Fernando Ortiz:

In seinem 1941 veröffentlichten Text *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* stellt Fernando Ortiz fallbeispielhaft die Transkulturalisierungsprozesse für Kuba dar.²⁵⁴ Dabei zeigt er, wie wichtig das lokale Zusammenwirken historischer, ökonomischer, sozialer und politischer Wechselwirkungen sowie die spezifische Bewegung und Mobilität von Menschen hin zu diesem und an diesem Ort für spezifische Transkulturalisierungsprozesse ist.²⁵⁵ Seine Überlegungen bindet er an die ortsspezifischen Güter Zucker und Tabak an.²⁵⁶

²⁵¹ Vgl. Greenblatt, S.: *Cultural Mobility*. S. 16/17.

²⁵² Vgl. zur Anwendung des kulturtheoretischen Konzepts kultureller Übersetzung beispielsweise Bachmann-Medick, Doris: *Nach der Hybridität: Travelling Concepts im Horizont von Übersetzung*. S. 37–55. In: Ette, Ottmar (Hrsg.): *Nach der Hybridität. Zukünfte der Kulturtheorie*. Berlin: Frey 2014. S. 47.

²⁵³ Glaser und Strauss bezeichnen dieses Erzwingen der Passung zwischen Daten und vorausgewählter Theorie als *Forcing*. Vgl. Glaser, B. G. u. A. L. Strauss: *The Discovery of Grounded Theory*. S. 34.

²⁵⁴ Vgl. Ortiz, Fernando: *Contrapunteo Cubano Del Tabaco y el Azúcar*. Barcelona: Linkgua Ediciones 2023. S. 121.

²⁵⁵ Vgl. Erfurt, J.: *Transkulturalität*. S. 107.

²⁵⁶ Vgl. ebd.

Ortiz entwickelt neben dem Neologismus²⁵⁷ der *transculturación* zudem Konzepte, die sich auch in neueren Konzeptionen von Kultur wiederfinden: So lassen sich an einigen Stellen seiner Argumentation frühe postkoloniale Tendenzen²⁵⁸ erkennen, die sich gegen eine ideologische Produktion theoretischer Kulturbegriffe richten. Ortiz stellt das viktorianische Weltbild infrage, in welchem angenommen wird, dass es überlegene Völker gibt, in deren Richtung sich unterlegene Völker verändern müssten.²⁵⁹ Ortiz widerlegt diese Sichtweise durch das Herausarbeiten der wesentlich höheren Komplexität von Transkulturalisierungsprozessen im kubanischen Kontext. Er versucht dabei, den Begriff der Kultur vom in den 1940er Jahren auch auf dem panamerikanischen Kontinent vorherrschenden Paradigma der ‚Rasse‘ loszulösen, indem er Kultur nicht an ‚Rasse‘, sondern an kulturelle Artefakte wie Zucker und Tabak sowie die damit verbundenen kulturellen Praktiken und dazugehörigen ökonomischen und politischen Prozesse anbindet.²⁶⁰ Anhand seiner konkreten Fallbetrachtung und ihrer Abstraktion kommt Ortiz dann zu einem fallübergreifenden Konzept der *transculturación*.

Anhand dieses Beispiels zeigt sich nicht nur die Relevanz der an den spezifischen Anordnungsraum angebundenen kontextuellen Parameter von Ökonomie, Politik und Geschichte, die auf die spezifische kulturelle Situation einwirken, sondern auch die Bedeutsamkeit einer lokalen Betrachtung unter Einbindung der für den Ort spezifischen Bewegungsmuster.

Die Theoriebildung erfolgt hier, wie in anderem Zusammenhang von Christine Wiezorek gefordert, von der

Darstellung der Eigensinnigkeit, Eigengesetzlichkeit eines Falles [ausgehend] über die Darstellung des Falles in seiner Strukturiertheit (Idiosynkrasie) und [die] Darstellung generalisierender (über den einzelnen Fall hinausweisender) Erkenntnisse aus der Fallanalyse / Fallrekonstruktion (Nomothetik). [So kann] Plausibilität in Bezug auf den analytischen Gehalt der Auswertung / Rekonstruktion des Falles [hergestellt werden].²⁶¹

²⁵⁷ Vgl. Reichardt, Dagmar: Creating Notions of Transculturality. The Work of Fernando Ortiz and his Impact on Europe. S. 67–82. In: Harst, Joachim; Christian Moser u. Linda Simonis (Hrsg.): Jahrbuch Komparatistik 2017. Bielefeld: Aisthesis 2018. S. 68.

²⁵⁸ Vgl. ebd. S. 70.

²⁵⁹ Vgl. ebd.

²⁶⁰ Vgl. ebd. S. 70/71.

²⁶¹ Wiezorek, C.: Falldarstellungen. Folie 3.

Überwiegend induktiv angelegte Einzelfallstudien versprechen kulturelle Prozesse in höherer Komplexität, in ihren Widersprüchen und Fragmenten zur Anschauung zu bringen.²⁶² Es ist also zu erwarten, dass die aus ihnen abgeleitete Theorie weniger zu idealisierten oder ideologischen Darstellungen tendiert als es im Rahmen von vornehmlich deduktiven Ansätzen der Fall sein kann.

Somit wird die Forschung im Folgenden herausgefordert sein, herauszufinden, inwieweit der Begriff der Kultur für die folgende Analyse überhaupt eingesetzt werden kann – er eröffnet eine Gemengelage und steckt Eckpunkte ab, ist aber selbst nur noch an ausgewählten Stellen Teil der Analyse.

Anspruch an das Analysewerkzeug:

Zur Umsetzung des Praxisbezugs entsteht im Folgenden ein auf den Einzelfall angepasstes Analysewerkzeug. Dieses geht zunächst von den Beobachtungen in der Praxis aus und wird in einem vornehmlich induktiv ausgerichteten Verfahren entwickelt. Die Untersuchung kontextueller Parameter und ortsspezifischer Bewegungsmuster wird in die Fallanalysen integriert.

4.3.3. Grund 3: Subsumierung des Sozialen unter das Kulturelle

Wie im Abschnitt zu Einzelfallstudien deutlich wurde, trägt die Subsumierung soziologischer Befunde unter das Label des Kulturellen oft nicht zur analytischen Schärfe bei. Kulturbegriffe kommen hier oftmals an ihre Grenzen. Der Sozial- und Kulturwissenschaftler Wolfgang Kaschuba kritisiert im Zusammenhang mit der Kulturalismus-Debatte bereits Mitte der 90er Jahre:

Man kann heute umgekehrt von einem ‚Verschwinden des Sozialen im gesellschaftlichen Diskurs‘ sprechen, davon, daß in Teilen der wissenschaftlichen wie der öffentlichen Diskussion das Reden über Geschichte, Gesellschaft und Politik oft nurmehr ‚in terms of culture‘ stattfindet, ja, daß sich dies als eine regelrechte Diskursstrategie auffassen läßt, die ‚Kultur‘ gegen ‚Gesellschaft‘ auszuspielen versucht.²⁶³

²⁶² Vgl. Wiezorek, C.: Rechtsextremismusforschung und Biografieanalyse. S. 240–256. In: Klärner, Andreas u. Michael Kohlstruck (Hrsg.): Moderner Rechtsextremismus in Deutschland. Hamburg: Hamburger Edition 2006. S. 241.

²⁶³ Kaschuba, Wolfgang: Kulturalismus: Vom Verschwinden des Sozialen im gesellschaftlichen Diskurs. S. 27–46. In: Zeitschrift für Volkskunde: Halbjahresschrift der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde 91 (1995) H. 1. S. 30.

Neben der Reduktion analytischen Potenzials, die primär ein fachdisziplinäres Problem darstellt, geht mit der Komplexitätsreduktion eine weitere gesellschaftsrelevante Problematik einher: Die Subsumierung des Sozialen unter das Kulturelle nährt die Nationalisierung von Kultur und damit bestehende Rassismen und Diskriminierungen, indem soziale Ungleichheiten, soziale Differenzen, situatives performatives Handeln und die Prozessualität des kulturellen Wandels plötzlich unter dem Label eines statischen, oft ethnisierten Kulturbegriffs unsichtbar werden.

Laut Wimmer formieren sich Gruppen wie Klassen, „Ethnien, Subkulturen oder Geschlechtergruppen“²⁶⁴ erst, wenn sie durch andere gesellschaftliche Gruppen exkludiert werden bzw. selbst exkludierende gemeinschaftliche Alltagspraktiken ausagieren und sich darin eine Abgrenzung zwischen ‚Ihr‘ und ‚Wir‘ ausdrückt.²⁶⁵ Es handelt sich hierbei laut Wimmer jeweils um soziale Distinktionspraktiken, mit denen soziale Schließungen einhergehen. Der Anzug, die Tracht, Socken in Sandalen und Funktionsjacken, aber auch der Wissenschaftsjargon sowie der britische Working-Class- oder Upper-Class-Jargon können beispielsweise als Elemente solcher sozialen Distinktionspraktiken fungieren. Wimmer betont hier zuvörderst die Abgrenzungsfunktion gegenüber anderen Gruppen. Jedoch kann konträr zu Wimmers These angenommen werden, dass die jeweilige Intention weit weniger eindeutig ist und das Ausagieren einer gemeinschaftlichen Zugehörigkeit oft mindestens den gleichen Stellenwert besitzt wie das Ausagieren einer Abgrenzung. Beide Vorgänge sind überdies untrennbar miteinander verwoben.

Statt der Betrachtung der genauen Funktionsweisen der jeweiligen sozialen Schließungsprozesse werden die sich unterscheidenden Alltagspraktiken im kulturalistischen Diskurs unter dem Label des Kulturellen fälschlicherweise zur kulturellen Differenz der jeweiligen Ethnie, Klasse, sozialen Gruppe erklärt und als solche festgeschrieben.²⁶⁶ Diese wird dann zur Grundlage für Stereotype und Diskriminierungen.

Im Hinblick auf soziale Distinktionspraktiken lohnt auch ein Blick auf den engen Kulturbegriff, also auf das, was gemeinhin unter der sogenannten ‚Hochkultur‘ und von Florian Mittelhammer als ‚normativer Kulturbegriff‘ gefasst wird.²⁶⁷ Bei diesem Kulturbegriff handelt es

²⁶⁴ Wimmer, A.: Kultur. S. 413.

²⁶⁵ Vgl. ebd.

²⁶⁶ Vgl. ebd.

²⁶⁷ Vgl. Mittelhammer, F.: Kultur als Übersetzungsprozess. In: Dätsch, C. (Hg.): Kulturelle Übersetzer. S. 23.

sich bei näherem Hinsehen unter anderen Bedeutungsnuancen auch um einen Begriff sozialer Distinktion:

Laut Mittelhammer geht die sogenannte ‚Hochkultur‘ auf ein „neue[s] bürgerliche[s] Selbstbewusstsein[]“²⁶⁸ im 18. Jahrhundert zurück. In der Kunst fand das Bürgertum die Möglichkeit, die Werte Moral und Bildung ästhetisch zu verwirklichen, da es immer noch aus der Politik ausgeschlossen war.²⁶⁹ Spätestens Kant lud den Begriff dann elitäristisch auf, indem er Disziplin, Willen und Tauglichkeit des vernünftigen Wesens als Kriterien für die Hochkultur im Sinne einer „Praxis der Kultivierung des Menschen“²⁷⁰ festlegte.

Mit der ideellen Überhöhung des Kulturbegriffs wurde jedoch nicht nur die Grundlage einer bildungsbürgerlichen, deutschen Identität geschaffen, sondern auch die für einen universalistischen Wertemaßstab, der auch die Werke und Praktiken anderer Gesellschaftsgruppen wie insgesamt anderer Gesellschaften nach dem Grad ihrer »Kultiviertheit« bewertete und in ein hierarchisches System einpasste.²⁷¹

Unter anderem an diese Bewertung der ‚Kultiviertheit‘ anknüpfend formierte sich der Habitus der sogenannten ‚bürgerlichen Elite‘. Dieser hatte eine Schließung gegenüber anderen Teilen der Gesellschaft, die nicht über das Wissen des hochkulturellen Kanons und verknüpfter Praktiken verfügten, zur Folge.

Jedoch funktionieren solche Schließungen nicht nur in Richtung eines Elitarismus: Als Reaktion auf eine vorausgehende Schließung drehen bestimmte Subkulturen und Szenen die Schließung anhand eigener sozialer Distinktionspraktiken um, um kenntlich zu machen, dass sie bestimmte gesellschaftliche und politische Praktiken ablehnen bzw. dass sie selbst aus bestimmten Praktiken ausgeschlossen sind. Als gegenwärtige Beispiele für solche sich von einer bürgerlichen Hochkultur abgrenzenden Szenen lassen sich die Punk-Szene²⁷² und die Graffiti-Szene²⁷³ nennen. Anhand dieser beiden Szenen lässt sich zeigen, dass hier neben den kulturellen Bezügen im Sinne eines engen Kulturbegriffs (Musik und Kunst) auch soziale Distinktion bei der Konstitution der jeweiligen Szene eine Rolle spielt. Diese findet beispielsweise in Form einer anti-elitäristischen Haltung statt, die auf der Beobachtung und Ablehnung der ökonomischen und politischen Machtverhältnisse in einer Gesellschaft fußt.

²⁶⁸ Mittelhammer, F.: Kultur als Übersetzungsprozess. In: Dätsch, C. (Hg.): Kulturelle Übersetzer. S. 24.

²⁶⁹ Vgl. ebd.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Ebd. S. 25.

²⁷² Vgl. zur weiteren Lektüre Worley, Matthew: No Future. Punk, Politics and British Youth Culture, 1976–1984. Cambridge: Cambridge University Press 2017.

²⁷³ Vgl. zur weiteren Lektüre Eisewicht, Paul: Dirty Hands. Interdisziplinäre Perspektiven auf die Graffiti-Szene. Wiesbaden: Springer VS 2022.

Es gilt also, vermeintliche kulturelle Differenzen daraufhin zu überprüfen, ob statt der kulturellen Sphäre, der sie einseitig zugeschrieben werden, nicht gleichzeitig soziale Schließungsprozesse am Werk sind. Eine Analyse der „Soziogenese alltagskultureller Praktiken“²⁷⁴ erscheint notwendig.

Anspruch an das Analysewerkzeug:

Die Ausdifferenzierung sozialer und kultureller Aspekte ist an vielen Stellen der Kulturtheorie nicht präzise genug. Daher ist die genaue Betrachtung der sozialen, ökonomischen und politischen Dimensionen von Dringlichkeit. Das Analysewerkzeug nutzt ausgewählte Aspekte aus Sozialtheorien zur Sichtbarmachung sozialer Handlungsstrukturen im Kulturellen.

4.3.4. Grund 4: Verhältnis von Individuum und Kultur als ein Verhältnis der Identität

Eine weitere Problematik betrifft identitätsbasierte Kulturbegriffe. Die Problematik bezieht sich hier explizit auf diejenigen Identitätskonzepte, die situativ-aufscheinende und flüchtige Bedeutungen²⁷⁵ entweder zu einem ganzheitlichen Stigma oder im Sinne einer Radikalisierung zur persönlichen Priorität erklären. Neben den realpolitischen Konsequenzen, die dieses spezifische Identitätsverständnis nach sich zieht, wird erneut die analytische Schärfe negativ beeinflusst.

Zwar haben sich kulturtheoretische Konzepte von Identität inzwischen ihrer Fluidität und ihrer Fragmentarizität zugewandt, jedoch findet zu häufig noch die Anbindung an die Person statt. So wird die Person jeweils zum Zentrum ihres Handelns im Hinblick auf ein einzelnes Identitätsmodell.²⁷⁶ Dies kann zu einer ausschließlich zweckrationalistischen Interpretation des Handelns in Bezug auf die Affirmation oder Ablehnung des betreffenden Identitätsmodells führen. Aspekte, die nicht den Status einer Identitätskategorie besitzen, sowie Einflüsse, die außerhalb der Person auf ihr Handeln einwirken, können in diesem Fall schlecht berücksichtigt werden.

²⁷⁴ Müller, Stella u. Jens Zimmermann: Milieu – Revisited. Eine Einleitung. S. 1–18. In: Dies. (Hrsg.): Milieu – Revisited. Forschungsstrategien der Qualitativen Milieuanalyse. Wiesbaden: Vieweg 2017. S. 5.

²⁷⁵ Vgl. Zimmermann, Eva: Europa als Heterotopie. Inszenierung von Identitätskategorien während des Kulturhauptstadtjahres Donostia-San Sebastián 2016. Hildesheim: Universitätsverlag 2020. S. 29–31.

²⁷⁶ Siehe hierzu beispielsweise Chiofalo, Valentina: Identitätspolitik – Feindbild oder emanzipatorisches Instrument? In: JuWissBlog Nr. 27/2021, 09.03.2021. URL: <https://www.juwiss.de/27-2021/> (letzter Zugriff 26.08.2024).

Ein anderer Weg ist, ‚Kultur‘ nicht an die Person anzuknüpfen, sondern an diskursive Mikroelemente und -dynamiken. Von Foucault werden diese Mikroelemente als Aussagen bezeichnet. Die Anbindung des Kulturbegriffs an diskursive Mikroelemente geschieht z. B. in den Kulturtheorien Homi K. Bhabhas, der Kultur als ‚weltartikulierenden Modus‘ denkt.²⁷⁷ Bhabha lehnt „einheitliche[] Konzeptionen von Kultur und Identität zugunsten prozessualer Konzeptionen“²⁷⁸ ab. Damit wird ein prozessualer Kulturbegriff in Stellung gebracht, der von Jürgen Erfurt als „Kultur [...] als das Aushandeln von Bedeutungen“²⁷⁹ identifiziert wird. Der Aushandlungsprozess selbst wird hier also zur Sphäre des Kulturellen und eröffnet einen mehrdimensionalen Transformationsraum. Dieser Raum wird in Kapitel 4.4. zum Mittelpunkt der *Entwicklung eines Analysewerkzeugs*. In den Fallstudien zeigt sich jedoch auch, an welchen Stellen persönlich-biografische Aspekte der Sprechenden miteinbezogen werden müssen. Um an das Individuum angebundene Befunde adressieren zu können wird bei der Entwicklung des Analysewerkzeugs auf Überlegungen Wimmers zur individuellen Handlungskompetenz zurückgegriffen.

Sowohl auf der Aussagenebene als auch auf der Ebene der individuellen Handlungskompetenz werden dann situative Bezugnahmen untersucht, um die jeweiligen Befunde nicht zu essenzialisieren. Die Bezeichnung als Bezugnahme weist auf das jeweilige Bezugssystem hin, in dem sich die Aussage oder diskursive Praxis verortet. In diesem Sinne werden globale Bezugnahmen in dieser Arbeit als diskursive Praktiken verstanden, die in der internationalen Dramaturgie dazu dienen, sich zum globalen Raum in Beziehung zu setzen.

Anspruch an das Analysewerkzeugs:

Kultur soll nicht als an die Person angebundene Identität analysiert werden, sondern auf der Mikroebene einzelner Aussagen im Diskurs und ihrer jeweiligen Bezugssysteme. So kann die Aushandlung und Konstruktion kultureller Bedeutungen selbst in den Blick genommen werden. Die Daten aus der ersten Fallstudie legen eine Herangehensweise nahe, die sowohl diskursive Anordnungen und Mikrodynamiken (Foucault, Keller, Mouffe) als Ausgangspunkt gesellschaftlicher Wissensproduktion untersucht als auch die jeweilige Handlungskompetenz des Individuums in kulturellen Räumen inkludiert (Wimmer).

²⁷⁷ Vgl. Bonz, Jochen u. Karen Struve: Homi K. Bhabha: Auf der Innenseite kultureller Differenz: „in the middle of differences“. S. 132–148. In: Moebius, Stephan u. Dirk Quadflieg: Kultur: Theorien der Gegenwart. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2006. S. 133.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Erfurt, J.: Transkulturalität. S. 26.

Diese Denkweise von Kultur in Anbindung an diskursive Mikrostrukturen führt auch zu einer Verschiebung im Hinblick auf die Imagination des Raums, die mit dem jeweiligen Kulturbegriff einhergeht und die im nächsten Abschnitt im Mittelpunkt steht.

4.3.5. Grund 5: Topografische Imagination des jeweiligen kulturellen Raums

Die Konstruktion von Kultur findet immer auch über ihre räumliche Repräsentation statt. Für einen nationalisierten Kulturbegriff wäre dies also z. B. eine ausschließlich mit Nationengrenzen versehene Weltkarte. Die jeweilige räumliche Repräsentation hat Anteil daran, den jeweiligen Kulturbegriff festzuschreiben und weiterzutradieren.

Wendet man einen diskursiv geprägten Kulturbegriff an, hat dies auch Folgen für die räumliche Imagination von Kultur. Statt statischer Grenzen, die den Globus umspannen, werden nun einzelne diskursive Interaktionen kartografiert. Zwischen den diskursiven Positionierungen können Häufungen, Dynamiken im Raum aber auch ambigue Zwischenräume sichtbar werden.

Die räumliche Ausdehnung diskursiver Räume ist im Gegensatz zu anderen topografischen Imaginationen von Kultur nicht abhängig von einer imaginierten Außengrenze von Gemeinschaften, sondern bezieht sich auf das dialogische Ausagieren von (teils unvereinbaren) Bedeutungen. Trotzdem können durch den Fokus auf Konstruktionsprozesse weiterhin Bezugnahmen auf räumliche Repräsentationen anderer Kulturbegriffe untersucht werden.

Anspruch an das Analysewerkzeug:

Das Analysewerkzeug soll die Bedeutungen in erster Linie auf ihre räumliche Anordnung hin untersuchen. Dies tut es, indem es den Raum über die Diskurstheorie Foucaults denkt. Trotzdem darf das Analysewerkzeug die realpolitische und gesellschaftliche Relevanz der in den Fallstudien aufgerufenen räumlichen Repräsentationen von Kultur nicht außer Acht lassen.

4.3.6. Zusammenfassung: Für das Analysewerkzeug relevante Aspekte

Folgende Aspekte werden also für das Analysewerkzeug relevant:

- 1) Es wird ein prozessualer Kulturbegriff gewählt, der statt statischer und vereinheitlichender Kulturbegriffe Fragmentarizität, Kontingenz und Flüchtigkeit in den Mittelpunkt stellt.
- 2) Das Analysewerkzeug wird einzelfallbasiert aus den Beobachtungen aus Fallstudie I entwickelt. In Fallstudie II kann das Analysewerkzeug weiterentwickelt und neue Bedeutungsnuancen können addiert werden.
- 3) Es wird mit Sozialtheorien gearbeitet, um soziale Handlungsstrukturen und Konstruktionsmechanismen offenzulegen.
- 4) Es geht um die nie abgeschlossene Verhandlung von Bedeutungen und nicht um festgeschriebene Identitäten.
- 5) Das Analysewerkzeug operiert auf der Mikroebene der Aussage statt auf der Makroebene und kann daher auch ambigüe Zwischenräume und Dynamiken im Raum erfassen. Es setzt sich mit räumlichen Repräsentationen von Kultur auf der Ebene ihrer Konstruktion und Aushandlung auseinander.

4.4. Entwicklung eines Analysewerkzeugs

4.4.1. Relevante diskurstheoretische Konfigurationen und Mechanismen bei Michel Foucault

Viele der im letzten Kapitel geforderten Kriterien für ein Analysewerkzeug sind mithilfe von Theoriekonzepten aus dem *Œuvre* des Philosophen Michel Foucault einlösbar. Foucault setzte sich über verschiedene Schaffensperioden hinweg mit gesellschaftlicher Wissensproduktion und ihrer Machtanreicherung auseinander. Dabei lag sein Fokus in den frühen Schaffensphasen auf der Wissensproduktion und dem Begriff des Diskurses (z. B. *Archäologie des Wissens* 1969 und *Die Ordnung des Diskurses* 1970) und später auf ihrer Machtanreicherung (z. B. *Überwachen und Strafen* 1975) sowie der Subjektivierung (*Sexualität und Wahrheit* 1976–1979). Durch die Fokussierung der gesellschaftlichen Wissensproduktion unter Voraussetzungen der Macht lassen sich mit Foucault diskursive Mechanismen und Konstruktionsprozesse von Bedeutungen in gesellschaftlichen Zusammenhängen analytisch betrachten. Dabei erlaubt Foucaults Theorie jedoch niemals, als Forschende eine Vogelperspektive außerhalb des Diskurses einzunehmen. Die Forschenden werden durch ihre Arbeit und ihre Aussagen Teil des Diskurses, sie können sich selbst nicht außerhalb der Prozesse der Wissensproduktion bewegen, sind also wie die jeweiligen Gegenstände der Arbeit Dispositiven²⁸⁰ unterworfen – manchmal denselben, zuweilen auch anderen. Foucault thematisiert dieses Problem des Inbegriffenseins im Diskurs im Moment des öffentlichen Sprechens bei seiner Antrittsvorlesung über *Die Ordnung des Diskurses*,²⁸¹ wenn er über das unerfüllbare Begehren spricht, „nicht in jene gefährliche Ordnung des Diskurses eintreten [zu] müssen.“²⁸²

Die Diskurs- und Dispositivtheorie Foucaults soll die Beschäftigung mit dem Gegenstand rahmen. Im Folgenden sollen zunächst relevante diskurstheoretische Konstellationen und Mechanismen im Denken Foucaults erläutert werden, die der Untersuchung der Fälle dann als Grundlage dienen werden.

²⁸⁰ Die zugehörige Begriffserklärung findet sich in Kapitel 4.4.1.6. *Dispositiv*.

²⁸¹ Vgl. Foucault, Michel u. Ralf Konersmann: *Die Ordnung des Diskurses*. Erweiterte Ausgabe, 15. Auflage. Frankfurt a. M.: Fischer 2019. S. 2.

²⁸² Ebd. S. 10.

Als Referenzen verwende ich sowohl Michel Foucaults *Archäologie des Wissens*²⁸³ sowie *Die Ordnung des Diskurses*²⁸⁴ als auch Tanja Gnosas Dissertation *Im Dispositiv*²⁸⁵, in der die Kommunikationswissenschaftlerin einen Querschnitt des Foucault'schen Werks im Hinblick auf die darin enthaltenen diskurstheoretischen Überlegungen und ihrer Rezeption vornimmt. Während der Darlegung der Konzepte soll an ausgewählten Stellen eine erste Verknüpfung mit dem Gegenstand stattfinden.

Hürden der Foucault'schen Diskurstheorie, die den Blick auf den Gegenstand in einer Form verengen würden, werden entweder *en passant* erörtert oder im darauffolgenden Kapitel *Kritik an Foucault* durch die sozialanthropologischen Dimensionen des Kulturbegriffs bei Andreas Wimmer erweitert und ergänzt.

4.4.1.1. Diskurs

Diskurse werden im Denken Foucaults „als Gesamtheiten verstreuter Aussagen“²⁸⁶ verstanden. Der Diskurs und die damit zusammenhängende Betrachtungsmethode der Archäologie richten sich gegen eine linear-temporale, „einfach kausale[...] und sukzessive sich entwickelnde[...]“²⁸⁷ Produktion und Ordnung von Wissen im Sinne der Historik.²⁸⁸ Im Zusammenhang mit dieser von ihm abgelehnten Betrachtungsweise der Wissensproduktion stellt Foucault einen Ausschluss von Kontingenzen und Diskontinuitäten aus der Analyse fest.²⁸⁹ Die Archäologie definiert stattdessen „Systeme der Gleichzeitigkeit“,²⁹⁰ die sich räumlich konfigurieren.²⁹¹ Diese topografischen Konfigurationen sind als keineswegs homogenes Netz von Kausalitäten zu verstehen.²⁹² In den Konfigurationen können „die Ausschnitte, die Grenzen, die Höhenunterschiede, die Verschiebungen, die chronologischen Spezifitäten, die besonderen Formen des Beharrens, die möglichen Beziehungstypen problematisiert

²⁸³ Foucault, Michel: *Die Archäologie des Wissens*. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981.

²⁸⁴ Foucault, M. u. R. Konersmann: *Die Ordnung des Diskurses*.

²⁸⁵ Gnos, Tanja: *Im Dispositiv. Zur reziproken Genese von Wissen, Macht und Medien*. Bielefeld: transcript 2018.

²⁸⁶ Gnos, T.: *Im Dispositiv*. S. 25.

²⁸⁷ Ebd. S. 23.

²⁸⁸ Vgl. ebd.

²⁸⁹ Vgl. ebd. S. 23/24.

²⁹⁰ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. 12. Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994. S. 26.

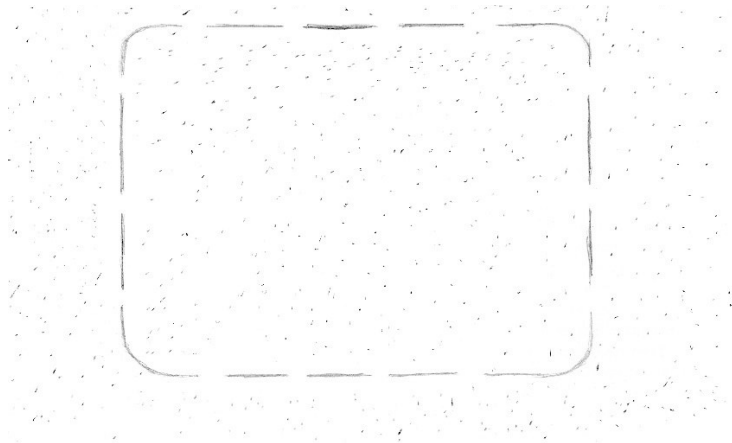
²⁹¹ Vgl. ebd.

²⁹² Vgl. Foucault, M.: *Die Archäologie des Wissens*. S. 19.

[werden].²⁹³ Es handelt sich also in diesem Fall um eine mindestens dreidimensionale, stetig im Wandel begriffene Topografie, die sich – wie der Begriff der Archäologie nahelegt – wie die Schichten der Erdoberfläche abtragen lässt und den Blick auf darin enthaltene Fundstücke freigibt. Die Fundstücke selbst, hier Aussagen, sind dann der Ausgangspunkt der Analyse.

Die vom Alltag entgrenzte, festartige Rahmung des Theaterfestivals kann als eine solche sich in Gleichzeitigkeit entfaltende diskursive Konfiguration gelesen werden. Die Visualisierungen der kommunikativen Wechselbeziehungen in der Dramaturgie aus dem gleichnamigen Kapitel 2.4 dieser Arbeit können im Sinne der Archäologie als topografische ‚Draufsicht‘ auf die in Gleichzeitigkeit stattfindende Transformation des durch das Festival begrenzten spezifischen Diskursausschnitts verstanden werden. Die Visualisierungen schreiben damit keineswegs eine statische Struktur fest, sondern sind ein Versuch, eine Momentaufnahme des Werdens²⁹⁴ in visueller Form zugänglich zu machen. Die von Foucault genannten Anordnungsprinzipien „[der] Ausschnitte, [der] Grenzen, [der] Höhenunterschiede, [der] Verschiebungen, [der] chronologischen Spezifitäten, [...] [der] möglichen Beziehungstypen“²⁹⁵ werden in den Fallstudien zu Anhaltspunkten im Hinblick auf den Gegenstand der internationalen Dramaturgie. Im Folgenden werden Visualisierungen und Foucault’sche Begrifflichkeiten zusammengebracht:

Abbildung 7: Dramaturgisch-kuratorische Rahmung | eigene Darstellung



Die **Spezifik des Ausschnitts** bezieht sich in der Arbeit auf den jeweiligen topografisch skizzierten dramaturgischen Arbeits- und Wirkungszusammenhang. In Fallstudie I ist dies der diskursive Ausschnitt, der als Theaterfestival definiert ist. In Fallstudie II geht es besonders

²⁹³ Foucault, M.: Die Archäologie des Wissens. S. 19.

²⁹⁴ Foucault zur Scheinopposition von Struktur und Werden in Foucault, M.: Die Archäologie des Wissens. S. 21.

²⁹⁵ Ebd. S. 19.

um die institutionelle Rahmung des Humboldt Forums, die bestimmte diskursive Vorbedingungen für eine internationale Kooperation mit sich bringt.

Fragen, die sich an die jeweilige Spezifik des Ausschnitts mit Blick auf den Gegenstand der internationalen Dramaturgie anschließen, sind: Inwiefern formiert sich um die Dramaturgie die Spezifik eines Diskursausschnitts? Wo tritt Dramaturgie im jeweiligen Ausschnitt wie in Erscheinung? Zur Untersuchung der Spezifik des Ausschnitts gehören auch Fragen der Institutionalisierung und Spezifika der jeweiligen Rahmung.

Für die Untersuchung der Spezifika der jeweiligen Rahmung wird der durch Foucault angeführte Aspekt der **Grenzen** relevant. Laut Foucault sorgen Institutionen für die Begrenzung des Diskurses.²⁹⁶ Der Aspekt der Grenzziehung beschäftigt sich sowohl mit Exklusions- und Schließungsprinzipien²⁹⁷ als auch mit Prinzipien der Öffnung. In den Fallstudien zeigen sich u. a. Grenzziehungen, die über moralische und/oder epistemische Setzungen erfolgen. Auch wird relevant, inwiefern dramaturgisch-kuratorische Entscheidungen jeweils zu diesen Grenzziehungen beitragen.

Die Foucault'schen Begriffe Höhenunterschiede, Verschiebungen, chronologische Spezifitäten sowie Beziehungstypen, werden in der Arbeit als Verhältnisse, Dynamiken und Wechselbeziehungen zwischen Aussagen innerhalb des spezifischen Ausschnitts verstanden:

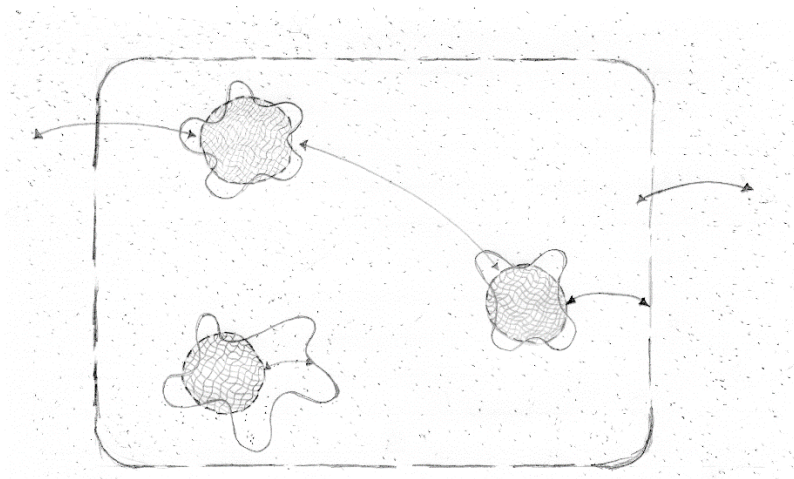


Abbildung 8: Dramaturgisch-kuratorische Rahmung mit Inhalten und Wechselbeziehungen | eigene Darstellung

Höhenunterschiede werden im Hinblick auf Machtverhältnisse innerhalb des Diskursausschnitts gedeutet. Allerdings werden auch Machtverhältnisse außerhalb des Diskurs-

²⁹⁶ Vgl. Foucault, M. u. R. Konersmann: Die Ordnung des Diskurses. S. 13.

²⁹⁷ Vgl. ebd.

ausschnitts in die Analyse miteinbezogen, sofern sie in einer Wechselwirkung mit inneren Machtverhältnissen stehen. Machtverhältnisse können sich sowohl zwischen Aussagen, Subjektpositionen und Diskursnarrativen etablieren. Sie können unterlaufen, umgekehrt oder in anderer Weise transformiert werden.

Unter **Verschiebungen** sollen Mikroverschiebungen, die innerhalb des Diskursausschnitts in Bezug auf die umgebende Gesellschaft bzw. in Bezug auf ein Dispositiv vonstattengehen, gefasst werden. In Verschiebungen kann sich Subversion als aktivisches, nicht notwendigerweise intentionales Moment ausdrücken. Solche Mikroverschiebungen werden in Fallstudie II unter dem Schlagwort der Revolte bei Philosoph Gabriel Hürlimann²⁹⁸ thematisiert.

Chronologische Spezifitäten werden im Sinne von Bezugnahme auf existierende also vorgängige Narrative verstanden.

Die **Beziehungstypen**, die sich zwischen einzelnen Aussagen oder verschiedenen Narrativen herstellen, werden im Hinblick auf ihre Anordnung im spezifischen Diskursausschnitt untersucht. Um einzelne Beziehungstypen klarer zu fassen, kommen u. a. Elemente der Wissenssoziologischen Diskursanalyse bei Reiner Keller zum Einsatz sowie das Konzept der Agonistik bei Chantal Mouffe.

In Bezug auf die erläuterten Aspekte ist der Blick immer auf die Dramaturgie gerichtet. Das heißt, es wird jeweils festgestellt, welches Verständnis von Dramaturgie sichtbar wird, welche Funktion Dramaturgie bei der jeweiligen diskursiven Mikrotransformation erfüllt, in welcher Hinsicht sie in Erscheinung tritt. Die Aspekte werden also nicht als vollständig unabhängig von den Individuen betrachtet (siehe hierzu auch Kapitel 4.4.1.3. *Subjektposition*). Hierin liegt ein großer Unterschied zu den Überlegungen in Foucaults Frühwerk, der den Individuen jegliche Gestaltungsmacht innerhalb des Diskurses abspricht und den „Diskurs als Subjekt und Schöpfer seiner eigenen Ordnung verdinglicht und essenzialisiert.“²⁹⁹

In Anlehnung an Foucault wird die Untersuchung jedoch zunächst durch das thematische Untersuchungsgebiet, das sich aus der Fragestellung der Arbeit ergibt, vorstrukturiert.³⁰⁰ Das heißt, die genannten Aspekte werden nicht alle in jedem Fall untersucht, sondern bilden nur an den Stellen den Hintergrund der Untersuchung, an denen sie als thematisch relevant aus dem Gegenstand hervortreten.

²⁹⁸ Hürlimann, Gabriel: Analytik der Revolte. Über agonistische Konstellationen von Macht, Freiheit und Subjekt im Anschluss an Michel Foucault. Wien: Turia + Kant 2013.

²⁹⁹ Wimmer, A.: Kultur. S. 406.

³⁰⁰ Vgl. Gnosa, T.: Im Dispositiv. S. 25.

4.4.1.2. Aussage

Als Aussagen bezeichnet Foucault die vielen Bestandteile, deren Verstreuung der Diskurs ist. Es handelt sich bei ihnen zunächst um „sprachliche Phänomene“³⁰¹. Sie beschreiben laut Gnosa nicht die gleiche Konstellation „wie ‚Propositionen‘, ‚Sätze‘ und ‚Sprechakte‘“.³⁰² Während es bei ‚Propositionen‘ um die „logische Wahrheitswertfähigkeit“³⁰³, bei Sätzen um eine „grammatische Einheit“³⁰⁴ und bei Sprechakten um die wirklichkeitserzeugende Wirkung (sofern sie erfolgreich sind) geht, geht es bei Aussagen um „tatsächlich Ausgesagtes“³⁰⁵:

*Die Aussageanalyse kann niemals sich auf etwas anderes beziehen als auf gesagte Dinge, auf Sätze, die wirklich ausgesprochen oder geschrieben worden sind, auf Bedeutungselemente, die geschrieben oder artikuliert worden sind.*³⁰⁶

Im Hinblick auf Sprechakte geht Foucault davon aus, dass diese meist aus einer Abfolge mehrerer Aussagen und spezifischer Formulierungen bestehen müssen, um eine Handlung zu vollziehen.³⁰⁷ Im Gegensatz zu Sprechakten fungiert die Aussage selbst als Ereignis.³⁰⁸ Sie kann nicht mit sich selbst identisch wiederholt werden. Das heißt, ihr jeweiliges Positioniertsein im Diskurs verschiebt sich durch die erneute Äußerung. Mit der Einordnung als Ereignis wird ein Fokus auf die Artikulation, also die Produktion der Aussage gelegt.

In Bezug auf den künstlerischen Gegenstand der Arbeit ist zu fragen, welche Anteile des zu untersuchenden spezifischen Diskursausschnitts als Aussagen gelten können. Zunächst ist zu erörtern, ob es denkbar wäre, auch non- oder paraverbale Äußerungen als Aussagen zu definieren. Mit dem Verweis auf „Bedeutungselemente, die [...] artikuliert worden sind“³⁰⁹ eröffnet Foucault einen Spielraum für nicht in Verbalsprache artikuliert Aussagen. So führt er unter Aussagen, die keine Sätze sind, genealogische Bäume, Handelsbilanzen, algebraische Formeln und Wachstumskurven auf.³¹⁰ Im Falle der algebraischen Formeln und Wachstumskurven argumentiert er, dass es sich bei einer Versprachlichung bereits um eine Interpretation und nicht um die Aussage selbst handle.³¹¹ Foucault bezieht sich an dieser Stelle der

³⁰¹ Gnosa, T.: Im Dispositiv. S. 26.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Ebd.

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ Foucault, M.: Die Archäologie des Wissens. S. 159.

³⁰⁷ Vgl. ebd. S. 121.

³⁰⁸ Vgl. Gnosa, T.: Im Dispositiv. S. 28.

³⁰⁹ Foucault, M.: Die Archäologie des Wissens. S. 159.

³¹⁰ Vgl. ebd. S. 120.

³¹¹ Vgl. ebd.

Archäologie des Wissens nicht auf die Kunst. Mit Bezug auf sein gesamtes *Œuvre* kann man feststellen, dass er sich bezüglich des Verhältnisses von Kunst und Diskurs nie so ganz sicher gewesen zu sein scheint.³¹² Durch den Spielraum, den er der Artikulation von Bedeutungselementen einräumt, schließt er jedoch den künstlerischen Ausdruck von Aussagen gerade im Theater, wo sich sprachlich Artikuliertes mit anderen Kunstformen verbindet, nicht aus. Er geht davon aus, dass eine Archäologie durchführbar sei, wenn „eine Übersetzung [Anm. EZ: der jeweiligen künstlerischen Inhalte] in Sprache möglich sei.“³¹³ Letztendlich liegt in seinem Denken also doch eine Einschränkung auf Sprache als Grundbedingung des Diskursiven vor.³¹⁴ Diese Einschränkung ist jedoch zugleich ein Schlupfloch für das Schreiben und Sprechen über Theater, in welchem sich dann die Sprachlichkeit der Aussagen manifestiert.³¹⁵ Dieses Schreiben und Sprechen über Theater ist nicht nur Wesensmerkmal der Theaterwissenschaft, sondern eben auch der Dramaturgie, in der es u. a. um die sprachliche Konzeptuierung, Vermittlung und Kontextualisierung sowohl in mündlicher als auch in schriftlicher Form geht.

Künstlerische Inhalte können also unter der Voraussetzung ihrer Übersetzbarkeit in Sprache als Aussagen innerhalb eines spezifischen Diskursausschnitts verstanden werden. Ein einzelnes Zeichen ist dabei noch keine Aussage.³¹⁶ Jedoch kann ein Zeichen in einem entsprechenden Korrelationsraum einer Aussage entsprechen. Der Korrelationsraum bezeichnet hier einen Teil des Bezugssystems der Aussage. Er enthält Bedeutungen, mit denen sich die Aussage jeweils ins Verhältnis setzt und zu denen sie sich thematisch verortet.³¹⁷

Eine weitere Aussage konstituiert sich in der semiotischen Auslegung des Zeichens. Analytisch ist es wenig zielführend, ganze Aufführungen³¹⁸ als Aussagen anzusehen. Sie sollen stattdessen eher als spezifische Anordnung multipler Aussagen und wirklichkeitskonstituieren-

³¹² Vgl. Gnosa, T.: Im Dispositiv. S. 66–68.

³¹³ Ebd. S. 67.

³¹⁴ Vgl. ebd. S. 68.

³¹⁵ Vgl. hierzu Foucaults Überlegungen zum Konzept der Archivierung, in der die Aussagen seines Erachtens erst erscheinen. Foucault, M.: *Die Archäologie des Wissens*. S. 189.

³¹⁶ Vgl. Foucault, M.: *Die Archäologie des Wissens*. S. 123. Zur Musik in den Aufführungen von *Vinyago* ist diesbezüglich eine weiterführende Analyse in Kapitel 6.3.5. *Reflexion und Affizierung als rezeptive Modi* dieser Arbeit zu finden.

³¹⁷ Foucault, M.: *Die Archäologie des Wissens*. S. 130/131.

³¹⁸ Wegen des Ereignischarakters und der Unwiederholbarkeit der Aussage gilt hier die Aufführung und nicht die Inszenierung als spezifische Anordnung von Aussagen.

der Sprechakte betrachtet werden, die wiederum selbst in eine spezifische Abfolge von Aussagen untergliedert werden können.³¹⁹

Wichtig ist zudem, dass der Fokus auf die Aussage in Foucaults Frühwerk Konzepte von Intentionalität, Rezeption und Wahrnehmung bis zu einem gewissen Grad ausschließt. Nur das tatsächlich Geäußerte selbst steht hier im Mittelpunkt. Die Rezeption kann jedoch über den Umweg des Ereignisses relevant werden, sie muss nur, um als Aussage zu gelten, wieder in sprachlicher Form vorliegen oder in sprachliche Form übersetzbar sein.

Auch findet bei Foucault eine Entindividualisierung statt, die sich bei Betrachtungen personaler Aspekte als unzureichend bzw. nicht hilfreich erweist. Es werden durch den Fokus auf die Lage und Funktion der Aussage im Diskurs persönlich-biografische Aspekte im Hinblick auf die Sprechenden ausklammert bzw. mit dem Verweis auf ihnen vorgängige diskursive Bedeutungen versehen (siehe hierzu auch das Kapitel 4.4.1.3. *Subjektposition*).

Für eine Übertragbarkeit auf die Kunst sind mit Blick auf die Aussage folgende weiterführende Überlegungen relevant: In der Kunst realisiert sich ein anderes Verhältnis zum Aussagegehalt als in der Wissenschaft bzw. konkret der Mathematik in Foucaults Beispielen. Beides sind Felder, die sich hinsichtlich der Wissensproduktionsweise von der Kunst unterscheiden. Die Kunst vermag im Gegensatz zu diesen Feldern durch ihre Rahmung als Kunst mit ihrer Ambiguität und damit mit ihrem ‚Aussagewert‘ zu spielen. So gewinnt sie subversives Potenzial. Die Uneindeutigkeit, ob und um welche Aussagen es sich handelt, ist der Kunst integral und eines ihrer charakteristischen Merkmale.

Durch den Fokus auf die Analyse von Aussagen, die innerhalb der künstlerischen Rahmung erscheinen, wird der Blick jedoch auf diesen diskursiven Aspekt der Kunst verengt, das heißt die Kunst wird hier keineswegs ganzheitlich betrachtet. Vordiskursive Bewegungen wie durch Kunst erzeugte Affekte werden so u. U. nicht berücksichtigt. Auch das Inkommensurable läuft Gefahr nicht betrachtet zu werden.

Foucault betont, dass nur Artikuliertes auch als Aussage betrachtet werden kann.³²⁰ Jedoch zeigt sich in der Praxis auch eine Einwirkung auf den Diskurs durch Nichtaussagen im Sinne von bewusst Verschwiegenem. Diese Nichtaussagen können ebenfalls auf ihre Funktion hin sowie auf ihre Anordnung zwischen Aussagen hin untersucht werden. In Fallstudie I entscheidet sich das kuratorische Team beispielsweise, das kuratorische Prinzip, nur weibliche

³¹⁹ Vgl. Foucault, M.: Die Archäologie des Wissens. S. 121.

³²⁰ Vgl. ebd. S. 159.

Künstlerinnen und Kollektive mit überwiegend weiblicher Besetzung einzuladen, das der Festivalsausgabe 2017 zugrundeliegt, nicht öffentlich zu kommunizieren. Hierdurch versucht das Team, bestimmte Deutungsspielräume offenzuhalten und eine Verengung der Deutungen im Sinne einer vermeintlich ‚weiblichen Ästhetik‘ zu unterlaufen.

Aussagen sind per se referenziell. Das heißt, sie sind gemeinsam mit den sie umgebenden Aussagen in ein reziprokes Bezugsnetzwerk eingebettet. Foucault bezeichnet dies als „Koexistenz zwischen Aussagen“³²¹. Dass sie sich aufeinander beziehen, heißt im umgekehrten Sinne, dass sie sich gegenseitig voraussetzen.³²² Sie bewegen sich in Feldern „von Koexistenzen, von Serien- und Folgewirkungen, [in denen eine] Distribution von Funktionen und Rollen“³²³ stattfindet. An dieser Stelle geht Foucault also doch von einer Relevanz des Chronologischen aus, welches er in anderen Bereichen ablehnt. Die Regularität der Aussagen ist „1) *historisch* fundiert, sie besteht in der Integration anderer, früherer Aussagen, und sie ist 2) durch die Integration anderer, auf einem assoziierten Feld sich bewegender *synchroner* Aussagen begründet.“³²⁴ Es geht bei der Aussagenkoexistenz demnach um eine 1) zeitliche und 2) räumliche Einordnung der Aussagen. Die Archäologie arbeitet also mindestens im dreidimensionalen [zeitlich (eine Dimension), räumlich (mind. zwei Dimensionen)] transformativen Raum. Die Aussagenanalyse hat zum Ziel, zu untersuchen, wo „im Plan des Diskurses“³²⁵ sich eine Aussage ungefähr verorten lässt. Die Aussage bringt diese Bezüglichkeit (ungefähre Standort- und Bewegungsangaben) immer schon mit sich. Jedoch verbleiben einige der multiplen Bezüge für die Analyse unzugänglich.

An diesem Bezugssystem der Aussage orientiert sich der Begriff der Bezugnahme im Titel dieser Arbeit. In der Analyse wird ein besonderes Augenmerk darauf gerichtet, wie die jeweiligen Aussagen sich zu den sie umgebenden Aussagen in Beziehung setzen.

4.4.1.3. Subjektposition

In Bezug auf den Gegenstand der Dramaturgie und die Rolle von Dramaturg*innen stellt sich auch die Frage nach der Position und Funktion des Subjekts in diskursiven Anordnungen.

³²¹ Foucault, M.: Die Archäologie des Wissens. S. 106.

³²² Vgl. Gnosa, T.: Im Dispositiv. S. 37.

³²³ Foucault, M.: Die Archäologie des Wissens. S. 145.

³²⁴ Gnosa, T.: Im Dispositiv. S. 37.

³²⁵ Foucault, M.: Die Archäologie des Wissens. S. 117.

Laut Foucault findet zwischen Autor und Subjekt einer Aussage eine Verschiebung statt. Das Subjekt der Aussage entspricht nicht dem*der Autor*in der Formulierung.³²⁶ Das Subjekt zeigt sich hier nicht als Individuum, es handelt sich dabei um eine „leere Funktion[...], die bis zu einem bestimmten Punkt von [verschiedenen] Individuen gefüllt werden kann, wenn sie die Aussage formulieren“³²⁷. Ein einzelnes Individuum kann durch verschiedene Aussagen „verschiedene Positionen und die Rolle verschiedener Subjekte einnehmen“³²⁸. Die Subjektposition emergiert in der Aussage.

*Und auch Subjekte erscheinen im Wortsinne erst dann, wenn ihnen durch die Bedingungen, die Aussagen ihnen hinsichtlich ihrer Eignung auferlegen, bestimmte Legitimationskriterien unterschoben werden, sie sich also etwa als Experten erweisen müssen, um das Recht zu haben, eine Aussage zu treffen.*³²⁹

Hierin zeigt sich die Wichtigkeit der Fragen: Wer erscheint in der Aussage als sprechend? Wer bzw. welche Aussage bekommt eine Plattform? Wem wird Raum für eine Aussage zugestanden? Wer Expert*in sein kann, wird ebenfalls innerhalb des Diskurses anhand von koexistierenden Aussagen und der Voraussetzung der Kenntnis der entsprechenden diskursiven Operationen bei dem*der Sprecher*in entschieden.³³⁰

*Wer zur Autorin werden kann, hängt davon ab, 1) welchen Bezug die Aussage auf andere Aussagen nimmt, die gleichzeitig existieren, 2) welche Aussagen bereits vorausgesetzt werden können, 3) in welcher zeitlichen Ordnung die Aussage steht, und zuletzt 4), ob die Sprecherin die nötigen Operationen beherrscht, die eine gültige Formulierung der betreffenden Aussage erfordert.*³³¹

Aus dem Fokus auf die Aussage leitet sich bei Foucault die Frage ab, „welche Position jedes Individuum einnehmen kann und muß, um ihr Subjekt zu sein.“³³² Es geht ihm mit Bezug auf die Aussage weniger darum, „die Beziehungen zwischen dem Autor und dem, was er gesagt hat (oder hat sagen wollen oder, ohne es zu wollen, gesagt hat) zu analysieren.“³³³

Hinsichtlich der Dramaturgie ist diese Feststellung insofern relevant, als dass sie erlaubt, produktiv zwischen der Person, dem Individuum der Dramaturg*in, der jeweiligen Aussage und der Dramaturgie als Funktion zu unterscheiden. Setzt man Dramaturgie als Subjektposition,

³²⁶ Vgl. Foucault, M.: Die Archäologie des Wissens. S. 136 und 138.

³²⁷ Ebd. S. 136.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Gnosa, T.: Im Dispositiv. S. 34.

³³⁰ Vgl. ebd. S. 33.

³³¹ Ebd. S. 33.

³³² Foucault, M.: Die Archäologie des Wissens. S. 139.

³³³ Ebd.

so lässt sich fragen, wie die Dramaturgie jeweils als Position innerhalb des spezifischen Ausschnitts aufscheint und welche Positionen damit in den Beobachtungen als von der Dramaturgie einnehmbar erscheinen. Von der Dramaturgie einnehmbare Positionen und Funktionen lassen sich so auch auf ihr Verhältnis zu dem jeweiligen spezifischen Ausschnitt hin analysieren, d. h. auf ihren „Platz“³³⁴ und damit auf „Möglichkeiten der Deplatzierung“³³⁵ hin sowie auf ihre „Funktion“³³⁶ und damit auf „Möglichkeiten funktioneller Wandlung“³³⁷ hin.

All dies ließe sich unabhängig vom Individuum untersuchen. In diesem Zusammenhang ist wichtig, dass die Subjektposition nicht bedeutungsgleich mit der Sprecher*innenintention ist.³³⁸ Die Subjektposition ist nicht der Aussage vorausgehend, sondern emergiert in ihr.

Da Subjekte nur einer „von vielen die Aussage typischerweise umgebenden Umständen“³³⁹ sind, dürfen sie laut Gnosa „nicht als Urheber von Diskursen“³⁴⁰ verstanden werden. Für den Gegenstand bedeutet das, dass Dramaturgie keinesfalls als Ausgangspunkt des Diskurses gedacht werden darf, sondern stattdessen „als diskursiv [k]onstituiert[...], den Diskurs aber auch ihrerseits [k]onstituierend[.]“³⁴¹ verstanden werden muss.

Um Dramaturg*innen nach Gnosa sowohl als diskursiv Konstituierte als auch als den Diskurs Konstituierende³⁴² betrachten zu können, müssen jedoch Fragen der Gerichtetheit der Intention gemeinsam mit äußeren Einflüssen auf sie in Entscheidungssituationen und Fragen berücksichtigt werden. Weiterhin sind Fragen, die mit dem jeweiligen sozialen Ort der Dramaturg*innen zusammenhängen, zusätzlich zu Foucaults Fokus der Subjektposition einzubeziehen. Die Bedeutung persönlicher Aspekte für eine Positionierung im Diskurs ist in Foucaults Überlegungen so nicht vorgesehen – der frühe Foucault würde hier wohl argumentieren, dass sich auch persönliche Aspekte stets auf vorausgängige diskursive Bedeutungen zurückführen ließen. Jedoch wären damit Fragen nach einer *agency* oder dem Handlungsspielraum des Individuums überflüssig. In dieser Hinsicht weist die Theorie Wimmers deutlich über Foucaults Diskurstheorie hinaus. Wimmer implementiert das Konzept der ‚verinnerlichten Kultur‘ und „den strategisch handelnden Menschen“³⁴³, um für die analytischen

³³⁴ Foucault, Michel: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band I. 1954–1969. Hrsg. von Daniel Defert u. François Ewald. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001. S. 867.

³³⁵ Ebd.

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Vgl. Gnosa, T.: Im Dispositiv. S. 27.

³³⁹ Gehring, P.: Foucault. S. 57.

³⁴⁰ Gnosa, T.: Im Dispositiv. S. 34.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Vgl. ebd.

³⁴³ Vgl. Wimmer, A.: Kultur. S. 407.

Ausschlüsse im Denken Foucaults eine Lösung zu entwickeln³⁴⁴ (siehe hierzu ausführlich das auf Foucault folgende Kapitel 4.4.2. *Erweiterung der sozialen Dimension bei Andreas Wimmer*).

Letztlich wird sich Dramaturgie nie als ausschließlich von den Dramaturg*innen ausging zeigen. Stattdessen ergibt sich ein zur Unvollständigkeit verdammt Blick auf die diskursive Gemengelage, in der sich Dramaturg*innen bewegen.

4.4.1.4. Diskursive Formation

Im Hinblick auf die Betrachtung von Dramaturgie im transnationalen Raum wird außerdem Foucaults Begriff der diskursiven Formation relevant. Laut Gnosa sind „[v]erschiedene Diskurse [...] auf der Ebene der Aussagen miteinander zu diskursiven Formationen verbunden.“³⁴⁵ Innerhalb diskursiver Formationen zeichnen sich „Verstreungen“³⁴⁶, „Formen der Verteilung“³⁴⁷ und „Systeme der Streuung“³⁴⁸ ab – „[e]ine Ordnung in ihrer sukzessiven Erscheinung, Korrelationen in ihrer Gleichzeitigkeit, bestimmbare Positionen in einem gemeinsamen Raum, ein reziprokes Funktionieren, verbundene und hierarchisierte Transformationen.“³⁴⁹ Jeweils auftretende Regelmäßigkeiten werden von Foucault Formationsregeln genannt.³⁵⁰ In der jeweiligen diskursiven Formation können sich einzelne Diskurse spezifisch konstellieren und überlappen. Diskursive Formationen selbst sind laut Gnosa schlecht analysierbar und es kann nur über die Untersuchung der Aussagen eine Analysierbarkeit hergestellt werden.³⁵¹

In dieser Arbeit wird das Internationale als solche diskursive Formation verstanden, in der sich verschiedene Diskurse überlappen. Es besteht in der Arbeit nicht der Anspruch, alle Diskurse, die sich im Internationalen überlappen abzubilden. Stattdessen sollen über die Untersuchung der Aussagen und Aussagenkonstellationen die jeweils aufscheinenden Diskurse herausgestellt werden. Als relevantester Diskurs in der diskursiven Formation des Internationalen stellt sich in beiden Fallstudien das Postkoloniale heraus.

³⁴⁴ Vgl. Wimmer, A.: Kultur. S. 407.

³⁴⁵ Gnosa, T.: Im Dispositiv. S. 44.

³⁴⁶ Foucault, M.: Die Archäologie des Wissens. S. 57.

³⁴⁷ Ebd. S. 58.

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ Ebd. S. 57.

³⁵⁰ Vgl. ebd. S. 58.

³⁵¹ Vgl. Gnosa, T.: Im Dispositiv. S. 44.

4.4.1.5. Diskurs in der Verknüpfung mit Institution und Macht

Bei Diskursen handelt es sich laut Foucault um durch Macht aufgeladene Spannungsfelder, die weder transparent noch neutral sind.³⁵² Foucault beschreibt die Dynamik des Diskurses – seine Kontingenz – als etwas Bedrohliches.³⁵³ Er geht in der *Ordnung des Diskurses* immer wieder auf die mit dem Diskurs zusammenhängende Unruhe ein. Diese geht, wie er schreibt, auf das Ephemere des Diskurses zurück,³⁵⁴ ist aber auch auf seine Unverfügbarkeit und kontextuelle Aufgeladenheit, d. h. die ständige Aufnahme vorgängiger Kontexte in den Diskurs, zurückzuführen.³⁵⁵

Um diese Bedrohlichkeit unter Kontrolle zu bringen, entwickeln sich Foucault zufolge innerhalb von Gesellschaften Prozeduren, die dazu beitragen sollen, den Diskurs zu kanalisieren.³⁵⁶ Eine solche Prozedur sei die Ausschließung bestimmter Aussagen aus dem Diskurs. Sie kann zum Beispiel durch Verbote, durch Grenzziehung (bei Foucault zwischen Vernunft und Wahnsinn) oder durch die Unterscheidung von ‚wahr‘ und ‚falsch‘ vollzogen werden. Foucault benennt in diesem Zusammenhang drei Verbotstypen: „Tabu des Gegenstandes, Ritual der Umstände, bevorzugtes oder ausschließliches Recht des sprechenden Subjekts.“³⁵⁷ Die Grenzziehung regelt, was in einer Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt als ‚vernünftig‘ und als ‚wahnsinnig‘ (bzw. als ‚der Norm entsprechend‘ und ‚abnorm‘) gilt.³⁵⁸ Die Unterscheidung von ‚wahr‘ und ‚falsch‘ bezieht sich bei Foucault auf den Diskurs selbst – es geht hier um die Maßgabe, nach der ein Diskurs selbst zu unterschiedlichen Zeitpunkten der Geschichte als wahr betrachtet wird. Foucault führt hier die antike Rhetorik an, bei der die Form des Diskurses darüber entschied, ob dieser als wahrhaft betrachtet werden konnte,³⁵⁹ während seit der Aufklärung vor allem der Inhalt der Aussage selbst rational ‚verifizierbar‘ sein muss.³⁶⁰ Die drei genannten Ausschließungssysteme des Verbots, der Grenzziehung und der Unterscheidung von ‚wahr‘ und ‚falsch‘ gehen bei Foucault ineinander über, sind also nicht vollständig voneinander getrennt. Ausschließungssysteme werden durch die Institutionen einer Gesellschaft getragen und durchgesetzt.³⁶¹

³⁵² Vgl. Foucault, M. u. R. Konersmann: *Die Ordnung des Diskurses*. S. 11.

³⁵³ Vgl. ebd. S. 9/10.

³⁵⁴ Vgl. ebd. S. 10.

³⁵⁵ Vgl. ebd.

³⁵⁶ Vgl. ebd. S. 10/11.

³⁵⁷ Ebd. S. 11.

³⁵⁸ Vgl. ebd. S. 12/13.

³⁵⁹ Vgl. ebd. S. 14.

³⁶⁰ Vgl. ebd. S. 14/15.

³⁶¹ Vgl. ebd. S. 13.

Für die Entwicklung des Diskurses spielt die Institution laut Foucault auch sonst eine entscheidende Rolle: So gestalteten Institutionen beispielsweise die Anfänge des Diskurses.³⁶² Bei der Dialoginitiation kommt der Institution gestalterische und repräsentative, damit aber auch den Diskurs beschneidende und verknappende³⁶³ Bedeutung zu. Die institutionelle Rahmung entscheidet, welche „Subjekte bestimmte anerkennbare Aussagen formulieren dürfen“³⁶⁴ und welche Situationen diesen Aussagen Geltung verleihen.³⁶⁵ Auch der sogenannte ‚Wille zur Wahrheit‘, der bei Foucault ein System bezeichnet, das festlegt, was zu einem bestimmten Zeitpunkt als erstrebenswerte Erkenntnis anerkannt wird und dafür den anerkannten diskursiven Rahmen festlegt, „stützt sich [...] auf eine institutionelle Basis.“³⁶⁶ Die Institution weiß sich laut Foucault selbst in der Machtposition innerhalb des Diskurses.³⁶⁷

In beiden Fallstudien werden daher der jeweilige institutionelle Kontext, darin stattfindende Grenzziehungen sowie die Beziehung zur Subjektposition der Dramaturgie in die Untersuchung miteinbezogen. So können Aussagen darüber getroffen werden, inwiefern bestimmte globale Bezugnahmen in Abhängigkeit von institutionellen Mechanismen getätigt werden.

4.4.1.6. Dispositiv

Die behandelten Aspekte der Diskursive und institutionellen Ebenen verknüpfen sich gemeinsam mit anderen Elementen zu Dispositiven. Das Dispositiv ist laut der vielzitierten Textstelle in *Überwachen und Strafen* eine dynamische Konfiguration, die

*Diskurse[], Institutionen, architektonische[] Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze[], administrative[] Maßnahmen, wissenschaftliche[] Aussagen, philosophische, moralische[] und philanthropische[] Lehrsätze, kurz, Gesagtes ebenso wie Ungesagtes*³⁶⁸

vernetzt. Voraussetzung „für die Entstehung eines Dispositivs“³⁶⁹ ist das Vorhandensein „eines strategischen Ziels.“³⁷⁰ Das Dispositiv entsteht aus einer gesellschaftlichen, politischen

³⁶² Vgl. Foucault, M. u. R. Konersmann: Die Ordnung des Diskurses. S. 9/10.

³⁶³ Vgl. ebd. S. 34.

³⁶⁴ Gnosa, T.: Im Dispositiv. S. 171.

³⁶⁵ Vgl. ebd.

³⁶⁶ Foucault, M. u. R. Konersmann: Die Ordnung des Diskurses. S. 15.

³⁶⁷ Vgl. ebd. S. 10.

³⁶⁸ Foucault, Michel: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III. 1976–1979. Hrsg. von Daniel Defert u. François Ewald. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003. S. 392.

³⁶⁹ Gnosa, T.: Im Dispositiv. S. 161.

³⁷⁰ Foucault, M.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III. 1976–1979. S. 393.

oder ökonomischen ‚Anforderung‘³⁷¹ heraus und erfüllt basierend auf der jeweiligen Anforderung eine strategische Funktion. Das bedeutet auch, dass es bei dem ‚strategischen Ziel‘ nicht um die Handlungsstrategien eines Subjekts geht.³⁷² Die Entstehung des Dispositivs ist damit nicht auf die Intentionen eines Individuums oder mehrerer Individuen zurückzuführen.³⁷³ Das Dispositiv als solches produziert Diskurs,³⁷⁴ der sich dann von Macht durchzogen zeigt.³⁷⁵ Diese Konfiguration bedeutet nicht, dass das Dispositiv die diskursiven Prozesse vollends kontrolliert, es bleibt Raum für nichtintendierte Eigendynamiken.³⁷⁶ Trotzdem ordnen sich in der Foucault’schen Vorstellung das Wissen und seine Produktion der Macht unter.³⁷⁷ Gnosa widerspricht Foucault an dieser Stelle insoweit, als sie statt von einem hierarchischen Modell, das das Dispositiv über dem Diskurs anordnet, von einer „Interdependenz von Wissen und Macht“³⁷⁸ ausgeht. Sie argumentiert so zum Beispiel, dass der Diskurs und damit der Wille zum Wissen Auswirkung darauf hat, was als Strategie infrage kommt und welche Institutionen sich dementsprechend formieren und entwickeln können.³⁷⁹ Laut Gnosa können Diskurs und Dispositiv trotz ihrer gegenseitigen Abhängigkeit in der Analyse bis zu einem gewissen Punkt getrennt behandelt werden.³⁸⁰ Sie können der Analyse als zwei Dimensionen des Erkenntnisgewinns dienen.

In Bezug auf diese Arbeit sind so die während der Feldforschung entstandenen Visualisierungen zunächst als Abbildung diskursiver Dynamiken zu verstehen. Arbeitet man aus ihnen jedoch die jeweiligen institutionellen oder (kultur-)politischen Bezüge heraus, wird dieser Raum als Teil eines Dispositivs sichtbar. Es zeigen sich dann in den dialogischen, diskursiven Beziehungen auch die eingeschriebenen Machtbeziehungen.

Es gibt verschiedene Strukturebenen, die herangezogen werden können, um zu klären, was als Dispositiv gelten kann.³⁸¹ So kann ein diskursiver Gegenstandsbereich, wie in Foucaults Fall die Sexualität, zur Bezeichnung einer Dispositiv-Konfiguration dienen.³⁸² In anderen

³⁷¹ Vgl. Gnosa, T.: Im Dispositiv. S. 161.

³⁷² Vgl. ebd.

³⁷³ Vgl. Gnosa, T.: Im Dispositiv. S. 162.

³⁷⁴ Vgl. Gnosa, T.: Im Dispositiv. S. 165.

³⁷⁵ Vgl. Foucault, M.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III. 1976–1979. S. 595.

³⁷⁶ Vgl. Gnosa, T.: Im Dispositiv. S. 162.

³⁷⁷ Vgl. ebd. S. 171.

³⁷⁸ Ebd. S. 173.

³⁷⁹ Vgl. ebd. S. 173.

³⁸⁰ Vgl. ebd. S. 174.

³⁸¹ Gnosa nennt diese unterschiedlichen Strukturebenen ‚Identifikationskriterien‘ (vgl. hierzu Gnosa, T.: Im Dispositiv. S. 165).

³⁸² Vgl. ebd.

Fällen basiert die Benennung des Dispositivs zum Beispiel auf der sich in der Konfiguration vollziehenden Machttechnologie, wie beim *dispositif panoptique*.³⁸³ Die Entscheidung, welche Strukturebene zur Bezeichnung des Dispositivs herangezogen wird, basiert eher auf der jeweils durch die Forschenden angewandten Heuristik als auf ontologischen Zuschreibungen.³⁸⁴

Auch in ihren „chronotopischen Reichweiten“³⁸⁵, also ihren Einflussgebieten, variieren Dispositive zuweilen stark, so dass Gnosa die Unterscheidung von „Mikro-, Meso- und Makrodispositive[n]“³⁸⁶ vorschlägt. Allerdings schließt sie die Verwendung des Begriffs des Mikrodispositivs im selben Atemzug wieder aus, da der Begriff „die Unterscheidung von Institution und Dispositiv unterläuft.“³⁸⁷ Gnosa identifiziert außerdem verschiedene Klassen von Dispositiven in Foucaults Denken,³⁸⁸ darunter „institutionelle“³⁸⁹ sowie „diskursive“³⁹⁰, „strategische“³⁹¹ und „materielle Dispositive“³⁹². Diesen Klassen können Einzeldispositive dann wiederum zugeordnet werden.³⁹³ Auch bei den Klassen handelt es sich um heuristische „Akzentuierungen des Dispositivbegriffs [...], die einzig den Zweck erfüllen, bestimmte Elemente des jeweils in Frage stehenden Dispositivs besonders hervorzuheben.“³⁹⁴

Zwischen den einzelnen Elementen des Dispositivs sind sogenannte Positionswechsel möglich,³⁹⁵ das heißt Diskurse können innerhalb des Dispositivs ihre Funktionen verändern³⁹⁶ und so

*mal als Programm einer Institution, mal im Gegenteil als ein Element erscheinen, das es erlaubt, eine Praktik zu rechtfertigen oder zu verschleiern, die selbst stumm bleibt, oder er kann als Sekundärinterpretation dieser Praktik funktionieren und ihr Zugang zu einem neuen Rationalitätsfeld verschaffen.*³⁹⁷

³⁸³ Vgl. Gnosa, T.: Im Dispositiv. S. 165.

³⁸⁴ Vgl. ebd.

³⁸⁵ Ebd. S. 167.

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. 19. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012. S. 35.

³⁹⁰ Ebd. S. 37.

³⁹¹ Foucault, M.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III. 1976–1979. S. 595.

³⁹² Foucault, Michel: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV. 1980–1988. Hrsg. von Daniel Defert u. François Ewald. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005. S. 290.

³⁹³ Vgl. Gnosa, T.: Im Dispositiv. S. 167.

³⁹⁴ Ebd. S. 168.

³⁹⁵ Vgl. Foucault, M.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III. 1976–1979. S. 393.

³⁹⁶ Vgl. ebd.

³⁹⁷ Ebd. S. 392/393.

Die Möglichkeit des Positionswechsels zeigt, dass allein die Bestimmung einer Aussage oder eines Diskurses noch nicht ausreicht, um zu verdeutlichen, welche Funktion er innerhalb eines Dispositivs erfüllt bzw. wie er sich zum Dispositiv verortet. Es ist jeweils die genaue Anordnung von Diskurs und jeweils verknüpften dispositivischen Elementen zu untersuchen.

In der Analyse wird den unterschiedlichen Funktionsstellen innerhalb der Konfiguration des Dispositivs unterschiedlich viel Bedeutung beigemessen, je nachdem welche Relevanz sie für die jeweils verfolgte Strategie haben.³⁹⁸

Die dargelegten Fragmente Foucault'scher Diskurstheorie bilden den Denkraum der Untersuchung. Vor ihrem Hintergrund ist die gesamte Auseinandersetzung mit dem Gegenstand zu sehen. Foucault bleibt in der Entwicklung seiner Konzepte oft vage genug, um im Sinne einer Formaltheorie auf eine Vielzahl an Gegenständen übertragbar zu sein. Allerdings bedeutet dies hinsichtlich eines konkreteren Gegenstandsbezugs auch, dass eine Zuhilfenahme weiterer Konzepte notwendig ist. Fragmente ausgewählter gegenstandsbezogener Theorien werden deswegen im Folgenden referiert, um ein für die Untersuchung geeignetes Instrumentarium zusammenzustellen.

³⁹⁸ Vgl. Gnosa, T.: Im Dispositiv. S. 165.

4.4.2. Erweiterung der sozialen Dimension bei Andreas Wimmer

Der Sozialanthropologe Andreas Wimmer ordnet den Kulturbegriff bei Foucault folgendermaßen in die Kulturtheorie ein: Foucault schaffe es, in der Diskurstheorie Raum für „Heterogenität und Konfliktivität“³⁹⁹ zu schaffen, wo andere Kulturbegriffe versagten. Auch „die Machthaltigkeit dieser Prozesse“⁴⁰⁰ werde von Foucault herausgestellt. Diese sei nicht negativ besetzt, es handle sich dabei um eine schöpferische Macht, die den Diskurs durchziehe und nicht unterdrücke.⁴⁰¹

Jedoch kritisiert Wimmer, dass

*die Foucaultsche Diskurstheorie die Gestaltungskraft und Verbindlichkeit des kulturellen ebenso systematisch [unterschätze] wie dies unter Vorzeichen des klassischen Kulturbegriffs der Fall war. Denn wie einst die Kultur, so wird nun der Diskurs als Subjekt und Schöpfer seiner eigenen Ordnung verdinglicht und essentialisiert. Kultur hat also nicht nur in der breiten Öffentlichkeit, sondern auch in der postmodernen Ethnologie als Diskurs wieder Konjunktur.*⁴⁰²

Wimmer verweist hier also darauf, dass über den Diskursbegriff eine Perspektive gewählt wird, in der die untersuchten Anordnungen allein auf die Dynamiken des Diskurses zurückgeführt werden. Das bedeutet, dass das Individuum im Frühwerk Foucaults keinen Gestaltungsspielraum zugemessen bekommt. Um den Gegenstand der Dramaturgie – im Sinne einer sowohl an Individuen gebundenen als auch eigenständigen Subjektposition – möglichst umfänglich erfassen zu können, ist jedoch die Unterscheidung zwischen diesen beiden Dimensionen, die jeweils ihre eigene *agency* entwickeln, wichtig. Daher sollen die in der Foucault'schen Diskurstheorie enthaltenen Ausschlüsse in dieser Hinsicht durch eine Erweiterung mithilfe weiterer sozialanthropologischer Untersuchungsdimensionen in Anlehnung an Wimmer aufgefangen werden.

Für den Gegenstand dieser Arbeit nicht weitgehend genug ist u. a., dass das Subjekt als ein die Aussage umgebender Umstand⁴⁰³ in der Diskurstheorie Foucaults sehr wenig Gestaltungsspielraum besitzt und im Foucault'schen Denken auch nie zum Mittelpunkt der Analyse wird. Damit ist das Individuum nicht länger in einer handelnden Position, der Diskurs selbst wird zum Handlungsträger.⁴⁰⁴ Unter diesen Umständen „können die Erfolgsbedingungen

³⁹⁹ Wimmer, A.: Kultur. S. 406.

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Vgl. ebd.

⁴⁰² Ebd.

⁴⁰³ Vgl. Gehring, P.: Foucault. S. 57.

⁴⁰⁴ Vgl. Wimmer, A.: Kultur als Prozess. S. 31.

unterschiedlicher Weltkonstruktionen gar nicht reflektiert und keine Aussagen darüber gemacht werden, wieso sich gerade dieser Diskurs in jener sozialen Konstellation verbreitet.“⁴⁰⁵ Für eine Betrachtung der Dramaturgie sind jedoch beide Perspektiven notwendig: die Einwirkung des Diskursiven auf die ‚innere‘ Dramaturgie und eine dramaturgische Positionierung auf der einen Seite sowie die Gestaltungskompetenz der Dramaturg*innen auf der anderen Seite.

Wimmer geht es um einen solchen Kulturbegriff, der sowohl die Mikroebene als auch die Makroebene einer Soziogenese von Kultur ernst nimmt, das heißt, der einerseits die gesellschaftlichen Prozesse, die auf das Individuum wirken, in sich aufnimmt und dem Individuum innerhalb dieser Prozesse andererseits in beschränktem Maße Reflexions- und Strategiefähigkeit sowie Gestaltungsspielraum zuspricht. Er geht für seinen Kulturbegriff von folgender Kurzformel aus:

*Kultur [ist] als ein offener und instabiler Prozess des Aushandelns von Bedeutungen zu definieren, der kognitiv kompetente Akteure in unterschiedlichen Interessenlagen zueinander in Beziehung setzt und bei einer Kompromissbildung zur sozialen Abschießung und entsprechenden kulturellen Grenzmarkierung führt.*⁴⁰⁶

Damit bezieht sich sein Kulturbegriff nicht nur auf ein Bezugsnetz zwischen Aussagen, sondern auch auf die Beziehungen zwischen kognitiv kompetenten Akteuren. Kommt es bei der Aushandlung zu einer Verständigung zwischen den Akteuren bezeichnet Wimmer dies als ‚kulturellen Kompromiss‘. Das Konzept des kulturellen Kompromisses meint „einen über den generierenden und offenen Entstehungsprozess hinaus bestehenden Konsens über die Geltung von Normen, Klassifikationen und Weltdeutungsmustern [...] [als] Leitplanken des Verbindlichen“⁴⁰⁷. Er wird dadurch ermöglicht, „dass es gerade die semantische Überdichte und mehrseitige Anschlussfähigkeit von Symbolen erlaubt, sich aus unterschiedlichen Interessenlagen heraus zumindest aufs Mehrdeutige zu verständigen.“⁴⁰⁸

Je verbindlicher und damit institutionalisierter dieser kulturelle Kompromiss ausgestaltet ist, desto wahrscheinlicher erzeugt er eine soziale Schließung gegenüber Akteur*innen, die nicht Teil des Aushandlungsprozesses sind.⁴⁰⁹ Die Exklusion ist hier nicht unbedingt primäres Ziel

⁴⁰⁵ Wimmer, A.: Kultur als Prozess. S. 31.

⁴⁰⁶ Wimmer, A.: Kultur. S. 413.

⁴⁰⁷ Ebd. S. 409.

⁴⁰⁸ Ebd. S. 411.

⁴⁰⁹ Vgl. ebd. S. 412.

der Akteur*innen, sie tritt als Folge der Kompromissbildung auf. In Fällen, in denen die Exklusion ein intendiertes Ziel ist, handelt es sich um eine identitätspolitische Strategie.

Obwohl Wimmer davon ausgeht, dass auf der Makroebene eine verbindliche Dimension des Kulturellen besteht, verfügt das Individuum aus seiner Perspektive trotzdem über Handlungsspielraum. Um zu veranschaulichen, wie Kultur auf das Individuum wirkt, modifiziert Wimmer unter dem Schlagwort der ‚verinnerlichten Kultur‘⁴¹⁰ Bourdieus Konzept des Habitus. Bourdieu versteht unter Habitus „das Produkt der Einprägungs- und Aneignungsarbeit [...], die erforderlich ist, damit die Hervorbringungen der kollektiven Geschichte (Sprache, Wirtschaftsform usw.) sich in Form dauerhafter Dispositionen in allen [...] Individuen [...] erfolgreich reproduzieren können.“⁴¹¹ Der Habitus kann, wie Wimmer zusammenfasst, „Handlungen, Wahrnehmungen und Interpretationen hervorbringen [...]. [Er] besteht aus einem Repertoire von Handlungszielen und gedanklichen Grundmustern, die sich im Laufe des Lebens sedimentieren oder eben habitualisieren.“⁴¹²

Die Problematik des Habitus-Konzepts nach Bourdieu besteht laut Wimmer jedoch darin, dass die jeweilige sozioökonomische Lage Handlungen und Wünsche des Individuums so stark determiniere, dass ein Agieren außerhalb des durch die Lage Vorgegebenen nicht möglich erscheint.⁴¹³ Damit „läuft [dies] wiederum auf ein totalisierendes Kulturverständnis hinaus – nun in der Form einer Ideologietheorie.“⁴¹⁴

Stattdessen geht Wimmer von Folgendem aus:

*Die Handelnden sind jedoch fähig, mit Hilfe [ihrer] Kompetenz, die sich nicht in habituellen Dispositionen auflöst, ihre eigene Situation kritisch einzuschätzen und Strategien zu entwerfen, welche von den vorgegebenen kulturellen Mustern abweichen [...]. Diese Fähigkeit ist auch für den Prozess des Aushandelns normativer Ordnungen von großer Bedeutung [...]. Der modifizierte Habitusbegriff soll es erlauben, zwischen einer Theorie des zweckrationalen Handelns und dem Modell normativ-kultureller Prägung zu vermitteln[.]*⁴¹⁵

Insofern produziert die ‚verinnerlichte Kultur‘ kein ‚übersozialisiertes Individuum‘.⁴¹⁶ Der Habitus dient als soziale Gemengelage, in der sich das Individuum wiederfindet. Das

⁴¹⁰ Wimmer, A.: Kultur. S. 407.

⁴¹¹ Bourdieu, Pierre: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979. S. 186.

⁴¹² Wimmer, A.: Kultur. S. 407.

⁴¹³ Vgl. ebd. S. 407/408.

⁴¹⁴ Ebd. S. 408.

⁴¹⁵ Ebd.

⁴¹⁶ Vgl. ebd. S. 407.

Individuum kann jedoch ausbrechen, Brüche produzieren und sich widersetzen. Es verfügt somit über *agency*⁴¹⁷, die im Latour'schen Sinne eine Wirkung entfaltet auf den Prozess der Kultur und im Bhabhaschen Sinne auf den Diskurs.⁴¹⁸ Allerdings wird der Bewegungsspielraum durch die normative Ordnung begrenzt.⁴¹⁹ Das Individuum gerät in ein Spannungsfeld zwischen eigenem Handeln/Äußern und normativer Ordnung, die den Raum einschränkt und vorgibt, bis zu welchem Grad sich eine solche Individualität formulieren kann. Es gibt also keinen nichtdiskursiven Raum, in den sich das Handeln retten könnte.⁴²⁰

Wimmers Perspektive fokussiert das Verhältnis von Individuum und Handlungsstruktur. In der Rückführung in den Kontext des Diskurses bei Foucault und damit auf die Betrachtung eines Aussage-Aussage-Verhältnisses kann diese zusätzliche Dimension jedoch fruchtbar werden, da sich in der Aussage sowohl Brüche mit als auch Affirmationen der habitualisierten Voraussetzungen zeigen. Hier kann argumentiert werden, dass sowohl *agency* als auch Subjekt der Äußerung nicht vorgängig sind und erst in der Äußerung sichtbar werden. Sie können dann daraufhin untersucht werden, wie sie sich in der Aussage entwerfen.

Wichtig ist: In der Erweiterung des Analysewerkzeugs um eine sozialanthropologische Dimension soll sich keine einseitige Bestimmung des Kulturellen über die soziale Lage des Individuums ausdrücken. Stattdessen ist die soziale Dimension als eine unter vielen verschiedenen Bedeutungsdimensionen des Kulturellen zu verstehen. Ich erhoffe mir durch die Aufnahme der sozialanthropologischen Dimension zusätzliches Analysevokabular für die Beschreibung sozialer Schließungsprozesse zu erhalten, um die jeweiligen globalen Bezugnahmen aus der sozialen Dimension heraus verorten zu können. So können auch transnationale soziale Prozesse und Milieus⁴²¹ abgebildet werden. In der Folge ist beispielsweise die Verortung der Dramaturg*innen in Bezug auf ein transnationales Künstler*innenmilieu feststellbar. Allerdings muss für jeden Befund kritisch reflektiert werden, wo ein individueller Gestaltungsspielraum zum Tragen kommt und wo wiederum die jeweilige Subjektposition vom Individuum unabhängig und diskursiv vorformiert ist.

⁴¹⁷ Vgl. Harrasser, Karin u. Christina Lutter: Spielräume. Zwei Szenen zur Differenz. S. 237-249. In: Babka, Anna, Julia Malle u. Matthias Schmidt (Hrsg.): Dritte Räume. Homi K. Bhabhas Kulturtheorie. Kritik, Anwendung, Reflexion. Wien: Turia + Kant 2012. S. 243.

⁴¹⁸ Vgl. ebd.

⁴¹⁹ Vgl. ebd.

⁴²⁰ Vgl. ebd. S. 242.

⁴²¹ Zum Milieubegriff siehe Bohnsack, Ralf: Milieu als Erfahrungsraum. In: Müller, S. u. J. Zimmermann (Hg.): Milieu - Revisited. S. 19-52.

Während in diesem Abschnitt eine Perspektiverweiterung hinsichtlich des Individuums und sozialer Handlungsspielräume stattfand, widmet sich der nächste Abschnitt einer Präzisierung des Instrumentariums zur Aussagenanalyse.

4.4.3. Kategorien der Wissensanalyse im Rahmen der WDA bei Reiner Keller

Im Hinblick auf die Analyse der diskursiven Positionierungen kommen zur Konkretisierung der durch Foucault entwickelten Diskurstheorie vier Konzepte zum Einsatz, die der Soziologe Reiner Keller im Rahmen der Wissenssoziologischen Diskursanalyse (WDA) als „Kategorien der Wissensanalyse“⁴²² fasst.

Bei den vier Konzepten handelt es sich um ‚Deutungsmuster‘, ‚Klassifikationen‘, ‚Phänomenstruktur‘ und ‚narrative Strukturen‘.⁴²³ Die vier Konzepte dienen der Analyse der von Keller so bezeichneten Wissensbausteine,⁴²⁴ d. h. mit ihnen lassen sich einzelne Diskursfragmente konkreter untersuchen als über die alleinige Verknüpfung mit Foucault’scher Diskurstheorie. Keller bezeichnet die Konzepte als ‚sondierend‘⁴²⁵ und ‚allgemein‘⁴²⁶. Die Konzepte sind demnach zwar näher an der Analyse konkreter Daten als die Foucault’sche Diskurstheorie es oftmals ist,⁴²⁷ erweisen sich aber dennoch als flexibel genug, um zur Untersuchung verschiedener Datenformate einsetzbar zu sein.⁴²⁸

Im Folgenden sollen die vier genannten Konzepte im Rückgriff auf die Ausführungen Kellers in seinem Artikel *Diskurse und Dispositive analysieren*⁴²⁹ kurz skizziert werden. Die Konzepte werden an den relevanten Stellen des Analyseteils wieder aufgenommen.

Unter Einbeziehung von Überlegungen der Soziologen Lüders und Meuser versteht Keller unter **Deutungsmustern** „kollektive[] kulturelle[] Konstrukte“⁴³⁰, die sich über eine Reihe

⁴²² Keller, Reiner: Diskurse und Dispositive analysieren. Die Wissenssoziologische Diskursanalyse als Beitrag zu einer wissenschaftlichen Profilierung der Diskursforschung. In: Forum Qualitative Sozialforschung 8 (2007) H. 2. Artikel 19. S. 1.

⁴²³ Vgl. ebd.

⁴²⁴ Ebd.

⁴²⁵ Ebd. S. 10.

⁴²⁶ Ebd.

⁴²⁷ Vgl. ebd. S. 8.

⁴²⁸ Ebd. S. 9.

⁴²⁹ Keller, Reiner: Diskurse und Dispositive analysieren. Die Wissenssoziologische Diskursanalyse als Beitrag zu einer wissenschaftlichen Profilierung der Diskursforschung. In: Forum Qualitative Sozialforschung 8 (2007) H. 2. Artikel 19.

⁴³⁰ Ebd. S. 10.

sozialer Interaktionen hinweg entwickeln⁴³¹ und damit gesellschaftlich über eine gewisse Verankerung verfügen. Deutungsmuster dienen der Weltdeutung,⁴³² also der Interpretation gesellschaftlich relevanter Zusammenhänge. In Verbindung mit Deutungsmustern bilden sich entsprechende Handlungsorientierungen⁴³³ und gesellschaftliche Regeln⁴³⁴ aus. Deutungsmuster „können auch zur Grundlage institutioneller Strukturierungen von Handlungspraxis werden.“⁴³⁵ Sie sind also ein wichtiges Bezugsmoment für diskursive Grenzziehungen, die durch Institutionen vorgenommen werden. Die Übernahme von Deutungsmustern ist Teil der Sozialisation des Individuums.⁴³⁶ Es können durch das handelnde Individuum jedoch auch „bewusste wie unbewusste, affirmative, kritische, ablehnende und kreative Bezugnahmen“⁴³⁷ auf Deutungsmuster stattfinden. Damit ist die Affirmation von Deutungsmustern für das Individuum nicht zwangsläufig. Als Beispiel für das Deutungsmusterkonzept führt Keller u. a. das Deutungsmuster ‚Mutterliebe‘ an, welches als kulturelles Konstrukt im Zusammenspiel mit den entsprechenden Normen dazu dient, die Frau nach der Geburt des Kindes in mehrfacher Hinsicht in die gesellschaftliche Ordnung einzuordnen.⁴³⁸

Als zweites Konzept zur Wissensanalyse dient Keller das Konzept der **Klassifikationen**. Klassifikationen sind grundlegende Unterscheidungssystematiken, auf denen die jeweilige „Erfahrung, Deutung und Behandlung“⁴³⁹ von Phänomenen beruht. Es handelt sich damit bei Klassifikationen nicht um nachträglich angewandte Kategorien. Stattdessen gehen Klassifikationen der Erfahrung von Phänomenen voraus.⁴⁴⁰ Die Einordnung des Phänomens in ein Klassifikationsregime bedingt also die Erfahrung.

Klassifikationsregime entwickeln sich wie Deutungsmuster ebenfalls über eine Reihe sozialer Interaktionen hinweg und sind damit kollektiv. Sie werden von Institutionen getragen und stabilisiert.⁴⁴¹ Im Hinblick auf sein eigenes Konzept von Klassifikationsregimen knüpft Keller

⁴³¹ Vgl. Keller, R.: Diskurse und Dispositive analysieren. S. 11.

⁴³² Vgl. ebd.

⁴³³ Vgl. ebd. S. 12.

⁴³⁴ Vgl. ebd.

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Vgl. ebd.

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Vgl. ebd. S. 11. Keller bezieht sich hier auf eine kulturgeschichtliche Analyse von Yvonne Schütze. Siehe hierzu Schütze, Yvonne: Das Deutungsmuster "Mutterliebe" im historischen Wandel. In: Meuser, Michael u. Rainer Sackmann (Hrsg.): Analysen sozialer Deutungsmuster. Beiträge zur empirischen Wissenssoziologie. Pfaffenweiler: Centaurus 1992. S. 39–48.

⁴³⁹ Keller, R.: Diskurse und Dispositive analysieren. S. 13.

⁴⁴⁰ Vgl. ebd. S. 12.

⁴⁴¹ Vgl. ebd.

an Foucault an, in dessen Diskurstheorie solche Klassifikationsregime als *episteme* konzeptualisiert sind.⁴⁴² Als *episteme* sind Klassifikationsregime immer auch ordnende Elemente eines Dispositivs.

Ein Beispiel für eine solche der Erfahrung vorausgehende Klassifikation ist die Unterscheidung von Menschlichem und Nichtmenschlichem, die in Fallstudie II für die Auseinandersetzung mit Ritualmasken im Rahmen der Tanzperformance *Vinyago* relevant wird. Die Unterscheidung von Menschlichem und Nichtmenschlichem ist dabei Ausdruck der *episteme*, in die die Ritualmasken im kolonialen Zusammenhang verbracht werden. Im Ausgangskontext der Ritualmasken besitzen diese hingegen ihre eigene *agency*, die im Tanz zutage tritt (siehe hierzu Kapitel 6.3.4. *Die Maske: Klassifikationen zwischen agency und (Drittem) Objekt*).

Für den postkolonialen Zusammenhang ist außerdem die Klassifikation in Schwarz und weiß, die auf einem kolonialen Klassifikationsregime beruht, von Relevanz. Erst durch die Unterscheidung zweier Gruppen von Menschen anhand eines willkürlich gewählten Merkmals, formieren sich diese als Gruppen.⁴⁴³ Auch die von Wimmer beschriebenen sozialen Schließungen können demnach nur auf Grundlage vorausgegangener Klassifikationsprozesse stattfinden.

Drittes Konzept zur Wissensanalyse ist das Konzept der Phänomenstruktur. Phänomene werden in diesem Zusammenhang im Anschluss an Hermann J. Schnackertz und dessen Lesart Husserls „nicht als Summe vorgegebener Tatsachen aufgefasst, sondern als Horizont möglicher Konstitutionsleistungen des Bewusstseins.“⁴⁴⁴ Aspekte, die jeweils zur Konstruktion eines Phänomens dienen,⁴⁴⁵ bilden die **Phänomenstruktur**. Als solche Aspekte nennt Keller beispielhaft

*die Bestimmung der Art des Problems oder des Themas einer Aussageinheit, die Benennung von Merkmalen, kausalen Zusammenhängen (Ursache-Wirkung) und ihre Verknüpfung mit Zuständigkeiten (Verantwortung), Problemdimensionen, Wertimplikationen, moralischen und ästhetischen Wertungen, Folgen [und] Handlungsmöglichkeiten[.]*⁴⁴⁶

⁴⁴² Vgl. Keller, R.: Diskurse und Dispositive analysieren. S. 13.

⁴⁴³ Vgl. ebd.

⁴⁴⁴ Schnackertz, Hermann J.: Phänomenologische Literaturwissenschaft. S. 596-598. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. 5., aktl. und erw. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2013. S. 596.

⁴⁴⁵ Vgl. Keller, R.: Diskurse und Dispositive analysieren. S. 14.

⁴⁴⁶ Ebd.

Die für die jeweilige diskursive Konstruktion des Phänomens spezifischen Aspekte werden an den relevanten Stellen der Analyse aus der jeweiligen Aussageeinheit herausgearbeitet. Wichtig für ein allgemeines Verständnis der Phänomenstruktur ist jedoch, dass es sich hierbei nicht um eine objektive Struktur handelt, sondern das Erscheinen des Phänomens mit der jeweiligen diskursiven Positionierung der Sprechenden eng verknüpft ist. Selbiges gilt für die Einzelaspekte, die jeweils zur Konstruktion des Phänomens genutzt werden.

Narrative Strukturen verbinden die drei obigen Diskurselemente in einer spezifischen diskursiven Anordnung.⁴⁴⁷ Diese diskursive Anordnung funktioniert als Erzählung als Modus menschlicher Welterfahrung⁴⁴⁸ und wird im Folgenden in ihrer Gesamtheit auch als Narrativ bezeichnet.

*In synchroner Hinsicht verknüpfen [narrative Strukturen] die unterschiedlichen Deutungselemente eines Diskurses zu einem zusammenhängenden, darstell- und erzählbaren Gebilde. In diachroner Perspektive werden dadurch die Aktualisierungen und Veränderungen der Diskurse im Zeitverlauf verbunden.*⁴⁴⁹

So schaffen narrative Strukturen sowohl in synchroner als auch diachroner Perspektive Kohärenz⁴⁵⁰ und Anschlussfähigkeit sowohl in ihrer Beziehung zu weiteren Aussagen als auch im Sinne eines dem Narrativ inhärenten Identifikationspotenzials.

Die durch Foucault konzeptualisierten Bezugsnetzwerke von Aussagen können durch die referierten Kategorien ‚Deutungsmuster‘, ‚Klassifikationen‘, ‚Phänomenstruktur‘ und ‚narrative Strukturen‘⁴⁵¹ aus der Wissenssoziologischen Diskursanalyse nach Reiner Keller näher eingegrenzt werden. Alle vier Konzepte weisen auf spezifische Anordnungen hin, wie sich einzelne Aussagen in der Verstreuung des Diskurses zueinander verhalten und in Beziehung setzen.⁴⁵² Durch die Ergänzung des Analyseinstrumentariums in dieser Hinsicht können Aussagen und Aussagenkomplexe nun daraufhin untersucht werden, inwiefern sie sich zu existierenden gesellschaftlichen Deutungsmustern in Beziehung setzen, inwiefern sie entlang bestimmter

⁴⁴⁷ Vgl. Keller, R.: Diskurse und Dispositive analysieren. S. 16.

⁴⁴⁸ Vgl. ebd. S. 16/17.

⁴⁴⁹ Ebd. S. 17.

⁴⁵⁰ Vgl. ebd.

⁴⁵¹ Vgl. ebd. S. 1.

⁴⁵² Bei Keller werden die Konzepte als „in Diskursen spezifisch prozessierte Strukturierungselemente“ gefasst. Keller, R.: Diskurse und Dispositive analysieren. S. 10.

Klassifikationen agieren, anhand welcher Strukturen sie Phänomene konstruieren und welche Narrative sie affirmieren oder ablehnen.

4.4.4. Spezifische Aussagenanordnungen: Kosmopolitismus und Agonistik

Zwei solche spezifische Aussagenanordnungen, die sich über die Untersuchung der genannten Kategorien der Wissensanalyse in den Fallstudien zeigen, sind ‚Kosmopolitismus‘ und ‚Agonistik‘. Besonders zwischen der dramaturgischen bzw. der institutionellen Rahmung und den ‚inneren‘ Dramaturgien einiger Aufführungen schienen sie wiederkehrend auf. Die beiden Konzepte ‚Kosmopolitismus‘ und ‚Agonistik‘ werden im Folgenden in Vorbereitung auf die in den nächsten Kapiteln folgende Analyse der Fälle kurz vorgestellt. In der Analyse selbst werden sie dann gegenstandsbezogen weiter ausgearbeitet.

4.4.4.1. Kosmopolitismus

Das Konzept ‚Kosmopolitismus‘ wird als gegenstandsbezogene Theorie besonders im Hinblick auf die erste der beiden Fallstudien relevant. Im Rahmen der dramaturgischen Arbeit von *Theaterformen* sind verschiedene Bezüge der festivaldramaturgischen Haltung sowie konkreter dramaturgischer Strategien auf den Kosmopolitismus identifizierbar. Diese lassen sich hinsichtlich der Intention deuten, dass sie sich an Maßgaben einer globalen Ethik orientieren. In der Fallstudie wird auch untersucht werden, inwiefern die Abgrenzung gegenüber bestimmten künstlerischen Positionierungen dazu führt, dass die kosmopolitische Haltung der Festivaldramaturgie deutlicher in Erscheinung tritt.

Kosmopolitismus bezeichnet das bis in die griechische Antike zurückreichende „Ideal des Weltbürgertums“.⁴⁵³ Unter dem Begriff ist weit gefasst die Haltung bzw. die gedankliche Grundeinstellung zu verstehen, dass alle Menschen der Welt unabhängig von ihrer Verschiedenheit zu einer Gemeinschaft gehören. Diese Gemeinschaft wird in den meisten Begriffsverständnissen moralisch ausgelegt („alle Menschen [gehören] einer universellen moralischen Gemeinschaft“⁴⁵⁴ an). In einigen Begriffsverständnissen geht die zunächst moralische Dimension in eine politische über (Kosmopolitismus als „transnationale und globale

⁴⁵³ Kleingeld, Pauline: Kants politischer Kosmopolitismus. S. 333–348. In: Byrd, B. Sharon; Joachim Hruschka u. Jan C. Joerden (Hrsg.): Jahrbuch für Recht und Ethik - Themenschwerpunkt: 200 Jahre Kants ‚Metaphysik der Sitten‘. Berlin: Duncker&Humblot 1997 (5). S. 334.

⁴⁵⁴ Ebd.

Ordnung“⁴⁵⁵). Deutungen des Begriffs, die auf der Tradierung eines Kantischen „Weltbürgerrechts“⁴⁵⁶ beruhen, wird oft die darin implizierte „rationalist vision of the subject“⁴⁵⁷ und die „universalistic assumption concerning reason, moral values and human rights“⁴⁵⁸ vorgeworfen.⁴⁵⁹

Als Folge der kritischen Auseinandersetzungen mit universalistischen Verständnissen des Begriffs wird in Aktualisierungen des Konzepts die Betonung der Differenz und des Pluralismus im Sinne der durch den postmarxistischen Philosophen Étienne Balibar formulierten ‚Gleichheit in Differenz‘ als notwendig erachtet.⁴⁶⁰ Es geht bei den Begriffsaktualisierungen also um eine differenzierte Form eines transnationalen bzw. globalen Bewusstseins unter den Vorzeichen der Globalisierung. Unter dieses transnationale Bewusstsein kann auch der von Ulrich Beck so bezeichnete ‚kosmopolitische Imperativ‘⁴⁶¹ gefasst werden, mit der globalen Vernetzung zusammenhängende Risiken und Herausforderungen transnational gemeinsam zu adressieren.

Damit in das globale Bewusstsein auch subalterne Perspektiven einbezogen werden und die Setzung einer eurozentrischen Perspektive als scheinbar universale vermieden wird, fordert die feministische Philosophin Rosi Braidotti, dass Aktualisierungen des Begriffs ‚Kosmopolitismus‘ Stellung zu Gräueltaten und strukturellen Ungleichheiten beziehen müssen.⁴⁶² Homi K. Bhabha schreibt in Bezug auf einen kosmopolitischen Umgang mit den Gräueltaten der Vergangenheit, dass es auf die Anerkennung einer „konfliktreichen Ambivalenz zwischen kultureller Aneignung und kultureller Entfremdung“⁴⁶³ als Modus einer globalen

⁴⁵⁵ Kleingeld, P.: Kants politischer Kosmopolitismus. In: Byrd, B. S.; J. Hruschka u. J. C. Joerden (Hg.): Jahrbuch für Recht und Ethik. S. 335.

⁴⁵⁶ Ebd. S. 337–339.

⁴⁵⁷ Blaagaard, Bolette, Rosi Braidotti u. Patrick Hanafin: Introduction. S. 1–7. In: Dies. (Hrsg.): After Cosmopolitanism. Abingdon, Oxon: Routledge 2013. S. 3.

⁴⁵⁸ Ebd.

⁴⁵⁹ Vgl. ebd. S. 2.

⁴⁶⁰ Vgl. Kleingeld, Pauline u. Eric Brown: Cosmopolitanism. In: The Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive (Winter 2019 Edition) 23.02.2002 (überarbeitet 17.10.2019). URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/cosmopolitanism/> (letzter Zugriff am 06.09.2022) und Balibar, Étienne: Die Grenzen der Demokratie. Aus dem Französischen von Thomas Laugstien. Hamburg: Argument 1993. S. 118/119.

⁴⁶¹ Begriff von Ulrich Beck. [Video] Transcript Verlag: Ulrich Beck (1944–2015) im Gespräch mit transcript. In: YouTube 18.09.2012. URL: https://www.youtube.com/watch?v=yVhS_oor9sk (letzter Zugriff: 23.01.2024). 3:18.

⁴⁶² Vgl. Braidotti, Rosi: ‘Becoming-world’. S. 8–27. In: Blaagaard, B., R. Braidotti u. P. Hanafin (Hg.): After Cosmopolitanism. S. 8. Im Original: „to account for the atrocities and structural injustices“.

⁴⁶³ Bhabha, Homi K.: Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung. Hrsg. von Anna Babka u. Gerald Posselt. Wien: Turia + Kant 2012. S. 48.

Erfahrung⁴⁶⁴ ankommt. Die ‚moralische Grenzlinie‘⁴⁶⁵ verläuft für Bhabha dabei über die gegenwarts- und zukunftsbezogene Reflexion barbarischer Vergangenheit und über die Fragen: Was wissen wir heute und was hätten wir damals tun müssen?⁴⁶⁶ Das globale ‚Wir‘, das er an dieser Stelle ins Feld führt, kommt für ihn durch einen ambivalenten, gedanklichen Perspektiv- bzw. Schauplatzwechsel zustande. Die Anerkennung dieser ambivalenten Bezugnahme auf Orte der Vergangenheit und die Übernahme der damit einhergehenden Verantwortung sieht Bhabha als Schlüssel zu einer globalen Ethik.⁴⁶⁷

Laut Rosi Braidotti kann „cosmopolitanism as an economic and social notion [...] be regarded as the affirmative response to processes of planetary interrelation.“⁴⁶⁸ Damit werden in diesem Fortdenken des Begriffs auch nicht menschliche planetare Entitäten und Dynamiken als für eine globale Ethik relevant anerkannt. Dies verbindet neuere Begriffsapplikationen von Kosmopolitismus zum Beispiel mit Praxistheorien zu Global Citizenship (Education):

*Global Citizenship steht für eine ethische Haltung und eine lebenspraktische Orientierung, die den einzelnen Menschen zum Protagonisten einer nachhaltigen Entwicklung macht. Sie soll die Reflexion auf den globalen Horizont fest im individuellen Bewusstsein verankern. Ihr besonderer Anspruch liegt darin, dass das soziale Bewusstsein und die ethische Haltung des Individuums sich nunmehr auf den Lebensraum Erde und die Menschheit in ihrer Gesamtheit beziehen.*⁴⁶⁹

Kosmopolitismus bezieht sich hier also nicht mehr nur auf die Beziehung zwischen Menschen über Staatsgrenzen hinweg, sondern definiert den Verantwortungsbereich des Menschen auch im Hinblick auf das ökologische Gefüge der Erde.

Für diese Arbeit wird Kosmopolitismus als diskursorganisierendes Narrativ⁴⁷⁰ verstanden, das als sinnstiftende Erzählung auf verschiedenen diskursiven Ebenen arbeitet und mit verschiedenen diskursiven Elementen in Zusammenhang steht:

- 1) Einforderung des Kosmopolitismus: Bereits zu Beginn des Kapitels wurde erwähnt, dass es sich im normativen Verständnis von Kosmopolitismus zunächst um eine Haltung im

⁴⁶⁴ Vgl. Bhabha, H. K.: Über kulturelle Hybridität. S. 51.

⁴⁶⁵ Ebd. S. 48.

⁴⁶⁶ Ebd.

⁴⁶⁷ Vgl. ebd. S. 54/55.

⁴⁶⁸ Blaagaard, B., R. Braidotti u. P. Hanafin: Introduction. In: Dies. (Hg.): After Cosmopolitanism. S. 4.

⁴⁶⁹ Bernecker, Roland u. Ronald Grätz: Global Citizenship – Perspektiven einer Weltgemeinschaft. In: Deutsche UNESCO-Kommission o. D. URL: <https://www.unesco.de/bildung/hochwertige-bildung/global-citizenship-education/global-citizenship-perspektiven-einer> (letzter Zugriff 22.08.2024).

⁴⁷⁰ Reiner Keller betont, dass Narrative „als konfigurative[] Akt[e] der Verknüpfung disparater Zeichen und Aussagen in Gestalt von Erzählungen ein Grundmodus der menschlichen Ordnung von Welterfahrung“ sind. (Keller, Reiner: Diskurse und Dispositive analysieren. S. 16/17.)

Sinne einer Grundeinstellung handelt, die in einem bestimmten Verhalten resultiert⁴⁷¹ und bestimmte diskursive Positionierungen bedingt. Innerhalb des Kosmopolitismus sind bestimmte Aussagen möglich, andere wiederum sind ausgeschlossen. Kosmopolitismus konstituiert sich demnach als spezifische Aussagenanordnung, welche hier als Narrativ bezeichnet wird.

Mit einer kosmopolitischen Haltung hängt eine moralische und ggf. politische Einforderung zusammen. Diese Einforderung nach einer Ethik des globalen Zusammenlebens stellt den gesellschaftlichen *Status quo* infrage und bezieht sich auf eine utopische, zukünftige Dimension gesellschaftlichen Lebens – als Imperativ ethischen Handelns funktioniert die Einforderung jedoch gleichzeitig auf Ebene der Gegenwart.

Als Haltung, die sowohl Verhalten und Aussagen einschließt, verfügen kosmopolitische Narrative über großes Identifikationspotenzial für die jeweilige Sprecher*in, das heißt die Anbindung der Aussage an die Sprecher*in ist relativ hoch und kann daher im Sinne Foucaults als Teil einer Technologie des Selbst funktionieren.

2) Beziehung zu anderen Aussagen im Diskurs: Im Verständnis der politischen Theoretikerin Chantal Mouffe tendieren kosmopolitische Positionierungen durch ihre stark ausgeprägte moralische Werthaltung dazu, in einen Gut-Böse-Dualismus zu verfallen. Das bedeutet, Aussagen, die nicht den im jeweiligen kosmopolitischen Narrativ eingeforderten moralischen Werten entsprechen, werden abgelehnt bzw. aus dem Narrativ exkludiert. Die daraus resultierenden

Konflikte tendieren dazu – so [Mouffes] These –, im antagonistischen Modus aufzubrechen, wenn die Kanäle nicht da sind, über die sie eine agonistische Form annehmen könnten. Wenn nun die Wir-Sie-Konfrontation moralisch zwischen Gut und Böse statt zwischen ‚Gegnern‘ formuliert wird, dann kann der Gegenspieler nur als zu vernichtender Feind wahrgenommen werden.⁴⁷²

Obwohl sich kosmopolitische Positionierungen in Opposition zu antagonistischen Modellen, die auf einer Freund-Feind-Dynamik basieren, wähnen, kann die soziale Schließung, die kosmopolitischen Narrativen innewohnt, Mouffe zufolge paradoxerweise dazu führen, dass Konflikte mit Positionierungen außerhalb des kosmopolitischen Spektrums antagonistisch ausgetragen werden.

⁴⁷¹ Vgl. [Art.] Haltung. In: DWDS o. D. URL: <https://www.dwds.de/wb/Haltung> (letzter Zugriff 10.07.2024).

⁴⁷² Mouffe, Chantal: Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007. S. 12.

3) Dynamiken auf dispositivischer Ebene: Kosmopolitismus kann sowohl institutionelle, juristische als auch politische Umsetzung erfahren. Projekte wie die Europäische Union, die Vereinten Nationen oder die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte basieren in ihrer Grundlage auf kosmopolitischen Ideen.

Mouffe betont jedoch, dass es bei kosmopolitischen Transformationen innerhalb eines Dispositivs letztlich vergleichbar mit antagonistischen Transformationen um die Etablierung einer unipolaren, hegemonialen Ordnung geht, die ihre eigene Herrschaft verschleiert,⁴⁷³ „indem sie ihre Interessen mit denen der Menschheit identifiziert [...].“⁴⁷⁴

4.4.4.2. Kritik am Kosmopolitismus: Agonistik als Antwort

Chantal Mouffes Kritik des Kosmopolitismus setzt an dessen Argumentationsmustern und diskursiven Dynamiken an. Sie beschreibt zunächst die Grundannahme kosmopolitischer Narrative, „daß wir dank der Globalisierung und Universalisierung der liberalen Demokratie eine kosmopolitische Zukunft vor uns hätten, die Frieden, Wohlstand und die weltweite Achtung der Menschenrechte bringen werde.“⁴⁷⁵

Diese universalistische Grundannahme wird in kosmopolitischen Narrativen oft als der Argumentation zugrundeliegende Gewissheit in Bezug auf die Zukunft behandelt. Mouffe mahnt hier an, dass – indem ein universaler und rationaler Konsens als erstrebenswert und erreichbar gesehen werde – der Antagonismus als Grundbedingung des Politischen negiert werde.⁴⁷⁶

Mouffe kritisiert, dass im Kosmopolitismus somit eine Utopie zum Ausgangspunkt für die politische Praxis und damit auch für die politische Positionierung im Diskurs werde. Diesen Vorgang bezeichnet sie als „postpolitisch“⁴⁷⁷. Der kosmopolitische Fehlschluss sei blind für die realen Funktionsweisen des Politischen.⁴⁷⁸ Er könnte der Demokratie entgegen seines eigentlichen Anliegens einer demokratischeren Welt mehr schaden als nutzen, da er zur „Verschärfung des antagonistischen Potenzials einer Gesellschaft bei[trage].“⁴⁷⁹

Ihre Thesen nimmt Mouffe zum Anlass, um zu zeigen,

⁴⁷³ Vgl. Mouffe, C.: Über das Politische. S. 13.

⁴⁷⁴ Ebd.

⁴⁷⁵ Ebd. S. 7.

⁴⁷⁶ Vgl. ebd. S. 8.

⁴⁷⁷ Ebd. S. 7.

⁴⁷⁸ Vgl. ebd. S. 10.

⁴⁷⁹ Ebd. S. 8.

*daß die Anerkennung der Untilgbarkeit der Konfliktdimension im gesellschaftlichen Leben keineswegs das demokratische Projekt untergräbt, sondern vielmehr die notwendige Voraussetzung ist, die Herausforderungen demokratischer Politik in den Griff zu bekommen.*⁴⁸⁰

Anhand ihres Konzepts der Agonistik will sie demonstrieren, dass Diskursräume, die einen Pluralismus der Positionierungen und damit auch eine unvermeidbare Gegnerschaft verschiedener diskursiver Positionierungen anerkennen, dem demokratischen Projekt zuträglicher sein können als die von ihr so bezeichnete ‚kosmopolitische Illusion‘.

Mouffes Konzept der Agonistik bezieht sich dementsprechend auf eine bestimmte Anordnung von Aussagen im Diskurs. Diese Anordnung wird besonders im Hinblick auf die zweite Fallstudie relevant und dort ausführlicher behandelt. Jedoch soll das Konzept hier kurz eingeführt werden, da auch in Fallstudie I einige Überlegungen von der Reflexion des Konzepts profitieren können.

Die Agonistik, wie Mouffe sie versteht, geht in ihren Grundzügen auf die Praxis der Agonistik in der griechischen Antike sowie auf die zugehörige philosophische Theorie des Agonismus zurück. Im Altgriechischen bedeutet *agon* (ἀγών) so viel wie Wettstreit. Dieser Wettstreit wurde in der griechischen Antike sowohl anhand von sportlichen Leistungen als auch anhand von theatralen Darbietungen (wie in den Dionysien) sowie rhetorisch in philosophischen Streitgesprächen ausgetragen.⁴⁸¹ In all diesen Formen ging es darum, dass die Wettstreitenden nicht im Sinne von Feinden, sondern im Sinne von Kontrahenten miteinander interagierten. In der „rednerischen Auseinandersetzung“⁴⁸² wurde anerkannt, dass es „[ü]ber jede Sache [...] zwei einander entgegengesetzte Meinungen [gibt].“⁴⁸³ Die Äußerung dieser entgegengesetzten Positionierungen im Gespräch miteinander entsprach dem „Schema von Rede und Gegenrede“⁴⁸⁴.

Auch Mouffe geht es in ihrem Konzept darum, Konflikte zwischen differenten politischen Positionierungen nicht in einer Freund-Feind-Polarisierung der Sprechenden, sondern als positiv-produktiv für die Dynamik des Diskurses zu denken. In dieser Sichtweise ist ein

⁴⁸⁰ Mouffe, C.: Über das Politische. S. 10/11.

⁴⁸¹ Neumann, Uwe: Agonistik. S. 261–285. In: Ueding, Gert, Gregor Kalivoda u. Franz-Huber Robling (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Tübingen: Niemeyer 1992. S. 261/262.

⁴⁸² Ebd. S. 266.

⁴⁸³ Phrase, die Protagoras zugeschrieben wird, hier in der Übersetzung von Uwe Neumann zitiert. In: Neumann, U.: Agonistik. In: Ueding, G., G. Kalivoda u. F. Robling (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. S. 266.

⁴⁸⁴ Ebd. S. 267.

Konsens nicht das einzig verfolgenswerte Ziel eines Austauschs.⁴⁸⁵ Mit Blick auf die Anordnung der Positionierungen im selben Raum, deutet Mouffes Argumentation daraufhin, dass sich in Opposition befindliche Positionierungen horizontal hinsichtlich des darin repräsentierten Machtverhältnisses im selben diskursiven Raum ansiedeln können müssen. Es soll statt einer unipolaren, hegemonialen Ordnung eine multipolare Ordnung entstehen.⁴⁸⁶

Aus Mouffes Argumentation geht allerdings nicht hervor, inwieweit bestimmte Positionierungen aus dem Agon ausgeschlossen sind. In manchen ihrer Formulierungen deutet sich diesbezüglich eine radikale Perspektive an, beispielsweise, wenn sie von der ‚kosmopolitischen Illusion‘ spricht, dass „eine kosmopolitische Zukunft [...] die weltweite Achtung der Menschenrechte bringe[...]“.⁴⁸⁷ Im Hinblick auf solche Aussagen Mouffes stellt sich mir die Frage, ob die Kennzeichnung dieses Wunsches als kosmopolitische Illusion auch heißt, dass selbst undemokratische Positionierungen, die beispielsweise mit einer Verletzung der Menschenrechte einhergehen, nach Mouffes Auffassung in den agonistischen Raum inkludiert werden müssten. Sollte dies nicht der Fall sein und Mouffe die Grenzlinie anhand der Menschenrechte ziehen, wäre dies ein Widerspruch zu einigen der von ihr geäußerten Kritikpunkte am Kosmopolitismus.

In Fallstudie II werden nur Positionierungen innerhalb eines demokratischen Spektrums daraufhin analysiert, inwieweit sich ein agonistisches Verhältnis zwischen ihnen abzeichnet. Konkret geht es dort um das postkoloniale Anliegen der Künstler*innengruppe Asedeva, das in der Tanzkoproduktion *Vinyago* im institutionellen Setting des Humboldt Forums ausagiert wird, welches seitens der Presse und von Aktivist*innen vielfach für seine kolonialen Bezüge kritisiert wird.

4.4.5. Zusammenfassung Analysewerkzeug

Aus den in diesem Kapitel erläuterten Theoriefragmenten kann nun das Analysewerkzeug zusammengestellt werden:

Als Denkraum für die Untersuchung von Aussagen und beobachteten Situationen dient Foucaults Diskurstheorie. Vor ihrem Hintergrund können diskursive Mechanismen und Konstruktionsprozesse von Bedeutungen in der internationalen dramaturgischen Arbeit untersucht werden. Das Internationale wird dabei als diskursive Formation verstanden, in der sich

⁴⁸⁵ Vgl. Mouffe, C.: Über das Politische. S. 43.

⁴⁸⁶ Vgl. ebd. S. 13.

⁴⁸⁷ Ebd. S. 7.

verschiedene Diskurse überlappen. Als relevantester Diskurs wird sich in beiden Fallstudien das Postkoloniale herausstellen. Die beiden Zusammenhänge internationaler dramaturgischer Arbeit werden als spezifische Ausschnitte des Diskurses behandelt. Es werden jeweils nicht nur spezifische Grenzziehungen und die jeweilige Subjektposition der Dramaturgie untersucht, sondern auch die Frage einbezogen, inwiefern institutionelle und dispositivische Aspekte sich für den jeweiligen Zusammenhang als relevant erweisen.

Um darüber hinaus – wo relevant – auch persönlich-biografische Aspekte adressieren zu können, wird mit Wimmers Konzept der ‚verinnerlichten Kultur‘ gearbeitet, das dem Individuum, wenn auch einen begrenzten, Gestaltungsspielraum in Bezug auf habitualisierte Dispositionen einräumt.

Hinsichtlich des durch Foucault konzeptualisierten Bezugsnetzes, in das die Aussagen in der Verstreuung des Diskurses eingebettet sind, kann das Analysewerkzeug durch die Hinzunahme von vier Konzepten nach Reiner Keller für die Aussagenanalyse konkretisiert werden. Anhand dieser von Keller so bezeichneten „Kategorien der Wissensanalyse“⁴⁸⁸ können spezifische Aussagenanordnungen offengelegt werden. Hierdurch können die ausgewählten Aussagen daraufhin untersucht werden, welche Bezugnahmen auf umgebende Aussagen und Aussagenkomplexe durch sie vorgenommen werden.

Zwei spezifische Aussagenanordnungen, die sich in den Fallstudien als relevant herausstellen, sind Kosmopolitismus und Agonistik. Kosmopolitismus lässt sich in Fallstudie I als Narrativ deuten, an dem sich die Festival dramaturgie beispielsweise im Hinblick auf die Realisierung einer globalen Ethik orientiert. Agonistik wird besonders hinsichtlich der zweiten Fallstudie relevant, in der es, wie angesprochen, um einen produktiven Konflikt der unterschiedlichen diskursiven Positionierungen der Künstler*innengruppe Asedeva und der institutionellen Rahmung des Humboldt Forums geht.

Die bis hierhin eingeführten Konzepte werden in den Fallstudien nicht als Checkliste behandelt, die es abzuarbeiten gilt, sondern finden dort Anwendung, wo sie für die Analyse der internationalen Dramaturgie heuristischen Mehrwert besitzen. Jede Fallstudie wird auf sich abzeichnende Eigenlogiken untersucht. Es geht, wie bereits in Kapitel 3 *Methodologie und Methoden* ausgeführt wurde, nicht um einen Vergleich zwischen beiden Fallstudien. Jedoch

⁴⁸⁸ Keller, R.: Diskurse und Dispositive analysieren. S. 10.

wird in der Konklusion reflektiert, inwiefern in Bezug auf einzelne Aspekte eine Komplementarität der Fallstudien feststellbar ist.

5. Fallstudie I: *Theaterformen* als Konstellation internationaler dramaturgischer Arbeit

5.1. Kurzbeschreibung Forschung, Festival und Ebenen der Dramaturgie

Im Mittelpunkt der ersten Fallstudie, steht die dramaturgische Arbeit im Rahmen des internationalen Performing-Arts-Festivals *Theaterformen* in Hannover und Braunschweig. Die Analyse bezieht sich ausschließlich auf Festivalsausgaben unter der Leitung von Martine Dennewald, die das Festival von September 2014 bis Herbst 2020 leitete. Für diese Arbeit begleitete ich die Festivalsausgabe 2019 und die Vorbereitung der Festivalsausgabe 2020 als teilnehmende Beobachterin. In die Forschung flossen darüber hinaus auch einige meiner Beobachtungen des Festivals 2017, bei dem ich als Künstlerbetreuerin tätig war, sowie einige Beobachtungen des Festivals 2018 ein, welches ich als Zuschauerin verfolgte und das in den für diese Arbeit dokumentierten Gesprächen immer wieder von Bedeutung war.

Als Dramaturg*innen werden in der folgenden Analyse nicht nur die Festivalleiterin Martine Dennewald, sondern auch die für Auftragsarbeiten zuständige und am KSB⁴⁸⁹-Förderantrag für die Festivalsausgabe 2020 beteiligte Projektdramaturgin Katharina Wisotzki sowie weitere Teammitglieder verstanden, die ebenfalls Einführungen zu Performances durchführten und damit öffentlich als Teil der Festival dramaturgie in Erscheinung traten. Insgesamt fiel jedoch in der Auseinandersetzung mit *Theaterformen* auf, dass in der eigenen Schwerpunktsetzung des Festivals auf der Website sowie in den Medien immer wieder der Fokus auf Dennewald und ihre künstlerische Agenda gerichtet wurde.⁴⁹⁰ Eine ähnliche Gewichtung bildet sich in den Daten dieser Fallstudie ab.

Als Performing-Arts-Festival konzentriert sich *Theaterformen* vor allem auf „neue Dramatik, experimentelle Formate, Performances, szenische Installationen“⁴⁹¹, partizipative Stadtraumprojekte⁴⁹² sowie weitere *site-specific* Arbeiten.⁴⁹³ *Theaterformen* ist kein

⁴⁸⁹ Kulturstiftung des Bundes.

⁴⁹⁰ Vgl. [Art.] Über uns. Historie. In: Theaterformen o. D. URL: <https://www.theaterformen.de/ueber-uns#historie-acbo> (letzter Zugriff: 03.09.2024).

⁴⁹¹ [Art.] Über uns. Archiv. In: Theaterformen o. D. URL: https://www.Theaterformen.de/Theaterformen_2020/de/ueber-uns/ (letzter Zugriff: 06.04.2024).

⁴⁹² Vgl. ebd.

⁴⁹³ Dennewald, M.: Interview. Z. 7/8.

Nachwuchsfestival.⁴⁹⁴ Die Künstler*innen, die eingeladen werden, verfügen meist schon über eine gewisse internationale Sichtbarkeit⁴⁹⁵ oder sind Dennewald zufolge „in ihren Ländern schon auf ‘nem sehr, sehr guten Weg.“⁴⁹⁶ Sie betont im Gespräch auch, dass das Internationale bei *Theaterformen* sehr früh in seiner globalen Dimension ernst genommen wurde, was sich darin ausdrückt, dass bereits Festivalleiter*innen vor ihr damit begannen, auch außereuropäische Produktionen einzuladen.⁴⁹⁷ Ihre Aussage impliziert, dass sich *Theaterformen* früher als andere internationale Festivals von einer eurozentristischen Einladungspraxis gelöst hat.

Den Festivalausgaben unter der Leitung von Martine Dennewald lässt sich eine weitere Besonderheit entnehmen, die für die dramaturgische Arbeit im Rahmen des Festivals von großer Relevanz ist: Jeder Ausgabe geht der von der Dramaturgin so bezeichnete ‚Rechercheauftrag‘⁴⁹⁸ voraus, aus dem sich die jeweilige Schwerpunktsetzung ergibt. Dieser Rechercheauftrag, den sich die Dramaturg*innen selbst stellen, bedingt bei *Theaterformen* nicht nur, welche künstlerischen Inhalte zur Einladung infrage kommen. Die mit dem Rechercheauftrag einhergehenden dramaturgischen Überlegungen haben zusätzlich direkten Einfluss auf die Arbeitsebene bei *Theaterformen*. In Verbindung mit einer Weiterentwicklung in Bezug auf die künstlerischen Inhalte erfolgt die Reflexion darüber, wie die Zusammenarbeit im Team, mit den Künstler*innen und in Bezug auf die inneren Dramaturgien aussehen und wie der gemeinsame Raum im Festival gestaltet werden soll. Auf Grundlage dieser selbstreflexiven Anlage der Festivalrahmung versteht sich *Theaterformen* laut Dennewald auch als Festival über das „Festivalmachen“⁴⁹⁹. Die Beschaffenheit als „Metafestival“⁵⁰⁰ adressiert dabei besonders „Probleme, die damit zu tun haben, dass es ein internationales Festival ist.“⁵⁰¹

In Bezug auf die Selbstreflexivität hebt sich besonders die Festivalausgabe *SCHULD* aus dem Jahr 2018 hervor, in der es darum ging, dass Künstler*innen die Geschichten erzählten, deren Perspektiven bisher durch die Nachwirkungen des Kolonialismus verdeckt wurden. In diesem Zusammenhang reflektierte das Festival u. a. auch seine eigenen neokolonialen Verstrickungen. Diese Festivalausgabe und *Theaterformen* als gesamtes Festival unter der Leitung von

⁴⁹⁴ Dennewald, M.: Interview. Z. 382.

⁴⁹⁵ Damit unterwirft sich die Festivalkuration hier zu einem gewissen Grad einem globalen Kanon von Künstler*innen, auf die dies zutrifft.

⁴⁹⁶ Dennewald, M.: Interview. Z. 383/384.

⁴⁹⁷ Vgl. ebd. Z. 11.

⁴⁹⁸ Ein Begriff, den Martine Dennewald spezifisch für den Konzeptionsschritt bei *Theaterformen* verwendet, der der Auswahl und Einladungsentscheidung sowie einer thematischen Schwerpunktsetzung vorausgeht. Vgl. z. B. Dennewald, M.: Interview. Z. 151.

⁴⁹⁹ Ebd. Z. 108.

⁵⁰⁰ Ebd.

⁵⁰¹ Ebd. Z. 110/111.

Martine Dennewald wurden während meiner Forschung immer wieder von anderen international tätigen Dramaturg*innen als Best-Practice-Beispiel für die Themen Awareness und postkoloniales Kuratieren angeführt.⁵⁰²

Theaterformen vereint – wie in Kapitel 2.4. anhand der Visualisierung der Dynamiken innerhalb der Dramaturgie gezeigt wurde – unterschiedliche Ebenen von Dramaturgie. Diese Ebenen umfassen die Dramaturgie in Form von Festivalleitung und Kuration, die inneren Dramaturgien der Produktionen und die dramaturgische Arbeit in den künstlerischen Teams, wobei letztere in dieser Fallstudie in den Hintergrund rückt und dafür in Fallstudie II stärker zur Geltung kommt. Sie bilden gemeinsam die Spezifik eines diskursiven Ausschnitts nach Foucault, der im Folgenden seziert werden soll.

Fallstudie I beginnt mit der Untersuchung der dramaturgisch-kuratorischen Setzungen der Festivalleitung und zeigt dabei auf, inwiefern diese in ihrer stetigen Entwicklung auf innere Dramaturgien und Künstler*innenpositionierungen innerhalb des Festivals Bezug nehmen. Anhand der Produktion *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs* von Milo Rau und Äußerungen nora chipaumires in Bezug auf das N-Wort wird außerdem gezeigt, wie in zwei Fällen die dramaturgische Rahmung mit den Positionierungen der inneren Dramaturgie der Produktionen selbst respektive denen der Künstler*innen in einen produktiven Widerspruch gerät.

5.2. Dramaturgisch-kuratorische Rahmung eines spezifischen Diskursausschnitts

Bei *Theaterformen* handelt es sich um ein Festival, das jährlich stattfindet und das über mehrere Jahre hinweg von derselben Festivalleitung gesteuert wird. Diese konzeptionelle Anlage sowie die existenzsichernde institutionelle Anbindung des internationalen Performing-Arts-Festivals an die Staatstheater Hannover und Braunschweig bewirken, dass das Festival einen höheren Institutionalisierungsgrad im Vergleich zu anderen Festivals aufweist. Im Rahmen von *Theaterformen* können die Dramaturg*innen an einer mehrjährigen Ausrichtung des Festivals im Sinne einer ausgabenübergreifenden Programmatik arbeiten. Der Institutionalisierungsgrad des Festivals geht damit einher mit der langfristigen Stabilisierung der dramaturgisch-kuratorischen Rahmung.

⁵⁰² So zum Beispiel von Jan Linders in einem informellen Gespräch während der Pause von nora chipaumires *#PUNK100%POP*N!GGA* am 23.06.2019 im *Ballhof Eins* in Hannover.

In der Rahmung eines wiederholt unter derselben Leitung stattfindenden Festivals können sich zwei Dimensionen verbinden. Zum einen ist dies die bereits angesprochene Dimension der langfristigen Ausrichtung des Festivals. Zum anderen handelt es sich um die Dimension der Schwerpunkte der einzelnen Festivalsausgaben. Festivalleitung und -kuration bestimmen diese beiden Dimensionen der Rahmung im Fall von *Theaterformen* nicht im Vorhinein von jeglicher dramaturgischer Auseinandersetzung. Stattdessen entwickelt sich die langfristige Ausrichtung – beruhend auf einigen im Vorhinein gesetzten übergeordneten Werten – in einem Reflexionsprozess von Ausgabe zu Ausgabe. Die ausgabenspezifischen Schwerpunkte werden anhand des Rechercheauftrags entwickelt. Auf das Konzept der Rechercheaufträge wird in Kapitel 5.3.2. *Dramaturgische Herangehensweise über Rechercheaufträge* noch näher eingegangen. Sowohl die langfristige Ausrichtung (immer in ihrem jeweiligen Entwicklungsstand) als auch der jeweilige Rechercheauftrag begrenzen die mögliche Auswahl der Künstler*innen, die zur jeweiligen Ausgabe eingeladen werden. Das heißt, beide Faktoren bedingen, welche diskursiven Positionierungen innerhalb des Festivals stattfinden können. Damit können die Rahmung des Festivals und die darin stattfindenden Aufführungen mit Foucault als ein spezifischer Ausschnitt des Diskurses verstanden werden. Die Diskursbegrenzung, die in diesem Zuge stattfindet, identifiziert das Festival nach Foucault insofern als Institution, als dass die Rahmung aus langfristiger Ausrichtung und individueller Schwerpunktsetzung beschränkt, welche Positionierungen innerhalb des Ausschnitts formuliert werden können. Die dramaturgische Arbeit an langfristiger Ausrichtung und thematischer Schwerpunktsetzung ist in dieser Hinsicht als institutionalisierende Praxis zu verstehen. Dennewald verwendet diesbezüglich zweimal den Begriff der „Entscheidungsgewalt“⁵⁰³, die mit der Verbindung von Festivalleitung und Dramaturgie einhergehe.⁵⁰⁴ Die Subjektposition der Festival dramaturgie befindet sich hier also in einer für die Dramaturg*innen erkennbaren Machtposition.

Dennewald beschreibt ihre Funktion als Dramaturgin und Festivalleiterin von *Theaterformen* wie folgt:

[I]ch bin verantwortlich für die Erzählung des Festivals hier, für das Narrativ, den roten Faden, die Art und Weise wie die Dinge sich gegenseitig erhellen, sich gegenseitig widersprechen, sich gegenseitig ergänzen im Festival.⁵⁰⁵

⁵⁰³ Dennewald, M.: Interview. Z. 40 und Z. 42.

⁵⁰⁴ Vgl. ebd. Z. 39.

⁵⁰⁵ Ebd. Z. 28–31. Zitate aus den Expert*inneninterviews haben in der Arbeit ihre eigene Formatierung.

Mit dieser Aussage, die bereits in der Einleitung dieser Abhandlung hervorgehoben wurde, deutet Dennewald bereits an, welche verschiedenen Beziehungstypen es zwischen künstlerischen Aussagen untereinander, aber auch zwischen künstlerischen und dramaturgischen Aussagen innerhalb der Festivalrahmung geben kann: Es werden von ihr der ‚rote Faden‘, das ‚gegenseitige Erhellen‘, das ‚Sichwidersprechen‘, das ‚Sichergänzen‘ genannt. Sie spricht in diesem Zuge auch über die dramaturgische Verantwortlichkeit dafür, wie sich die Aussagen in Beziehung setzen.

Voraussetzung dafür, welche Aussagen sich im spezifischen Ausschnitt wie anordnen, ist bei *Theaterformen* die durch die Dramaturg*innen vorgenommene Rahmensetzung und die Auswahl der Performances. Während eines Festivals ist es durch den begrenzten Zeitrahmen für die Zuschauer*innen möglich – und bei *Theaterformen* auch so üblich⁵⁰⁶ –, mehrere Veranstaltungen und Vermittlungsangebote in zeitlicher Nähe zueinander zu besuchen. Das bedeutet, die Zuschauer*innen erleben in vielen Fällen nicht nur eine Aufführung, sondern eine Zusammenschau der Veranstaltungen im Festival. In der Rezeption durch die Zuschauenden können sich die Veranstaltungen ‚gegenseitig erhellen‘ – sie stehen also durch eben diese verknüpfende Rezeption in Kommunikation miteinander. In ihren unterschiedlichen Positionierungen zu einem Thema wird ein spezifischer Ausschnitt des Diskurses erfahrbar.

Die Widersprüche, die in diesem Zusammenhang zwischen unterschiedlichen Positionierungen sichtbar werden können, werden ebenfalls bereits in MDs Aussage angesprochen. Dass sie auch dafür verantwortlich sei, „wie [...] die Dinge sich [...] gegenseitig widersprechen“⁵⁰⁷, klingt zunächst so, als seien alle potenziellen und auftretenden Widersprüche Teil der dramaturgischen Planung. Wenn man jedoch davon ausgeht, dass es sich bei Widersprüchen auch um kontingente diskursive Ereignisse handeln kann, lässt sich der Begriff ‚verantwortlich‘ noch auf eine andere Weise deuten: Die Festivaldramaturgie kann hier insofern als verantwortlich gelten, als sie sich zu den auftretenden Widersprüchen positioniert. Sie übernimmt somit Verantwortung für das Festival als spezifischen Ausschnitt des Diskurses und die darin aufscheinenden Positionierungen.

Im Falle, dass einzelne Widersprüche rückwirkend eine (Re-)Positionierung der Festivaldramaturgie erfordern, kann dies als Teil des dramaturgischen Ansatzes von *Theaterformen*

⁵⁰⁶ Als teilnehmende Beobachterin fiel mir wiederholt auf, dass ich oft denselben Menschen bei den Aufführungen begegnete. Resümierend ließe sich hier über den Gesamtverlauf des Festivals von einer Festivalgemeinschaft sprechen.

⁵⁰⁷ Dennewald, M.: Interview. Z. 31/32.

aufgefasst werden, das Festival als ‚lernende Institution‘⁵⁰⁸ zu gestalten. In dieses Narrativ des Festivals als lernende Institution kann eine diskursive Repositionierung der Dramaturgie integriert werden. Die Repositionierung wird somit als Gelegenheit zur Weiterentwicklung des Festivals und nicht als Versäumnis begriffen. Das Beispiel der Positionsverschiebung der Festivalleitung in Bezug auf *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs*, das in Kapitel 5.4.1. erörtert wird, deutet daraufhin, dass auch andere Positionen wie Kritiker*innenstimmen in die dramaturgische Reflexion einer möglichen Repositionierung miteinbezogen werden, um den dramaturgisch-kuratorischen Ansatz weiterzuentwickeln.⁵⁰⁹

5.3. Begrenzung des Ausschnitts: Übergeordnete dramaturgische Setzungen

Wie bereits erläutert, ergibt sich die Rahmung und damit die Begrenzung des Diskursausschnitts aus einer Verbindung von langfristigen dramaturgischen Setzungen, die das Festival in seiner Programmatik über längere Zeiträume prägen, und Schwerpunkten, die für einzelne Festivalsausgaben gelten. Im Folgenden sollen die wichtigsten dramaturgischen Setzungen, die *Theaterformen* als Festival rahmen, im Hinblick darauf untersucht werden, welche diskursiven Grenzziehungen und Ordnungen sie vornehmen.

Zunächst wird kurz auf die offensichtlichste kuratorische Setzung eines internationalen Performing-Arts-Festivals eingegangen: die Deutung des Internationalen. Darauffolgend wendet sich die Analyse den Rechercheaufträgen zu, in denen sich in mehrfacher Hinsicht kosmopolitische Narrative als dramaturgische Setzungen für *Theaterformen* entwerfen. Genauer untersucht wird diesbezüglich auch die Entwicklung postkolonialer Setzungen in Verbindung mit dem Rechercheauftrag zur Festivalsausgabe *SCHULD* (2018). Abschließend wird darauf eingegangen, wie dramaturgische Setzungen sich in der langfristigen Ausrichtung von *Theaterformen* verstetigen. Der darauffolgende Teil der Analyse widmet sich den beiden Fallbeispielen, in denen künstlerische Positionierungen mit den untersuchten Setzungen in einen produktiven Konflikt geraten.

Im Aufbau der Fallstudie werden verschiedene Perspektiven auf den Gegenstand eingenommen, um in der Analyse die multidimensionalen Eigenlogiken des Falles herauszuarbeiten. So wird im Rahmen der Auseinandersetzung mit den Rechercheaufträgen u. a. gezeigt werden,

⁵⁰⁸ Vgl. Dennewald, M.: Interview. Z. 590.

⁵⁰⁹ Vgl. ebd. Z. 611.

an welchen Stellen biografische Bezugnahmen der handelnden Dramaturg*innen für bestimmte dramaturgische Setzungen relevant werden. Diesbezüglich kommt die im Theoriekapitel eingeführte Erweiterung Foucaultscher Diskurstheorie durch Andreas Wimmer zum Tragen, der dem Individuum bei aller diskursiver Verwobenheit eine gewisse Handlungskompetenz einräumt. Die Analyse bezieht sich in diesem Teil überwiegend auf Daten aus den Expert*inneninterviews und von *Theaterformen* veröffentlichte Dokumente wie den Reader *Postkoloniale Verstrickungen in Theater, Tanz und Performance*, der in Zusammenhang mit der Festivalsausgabe *SCHULD* (2018) erstellt worden war.

In den beiden Fallbeispielen, die sich mit Milo Raus *Mitleid* (Festivalsausgabe 2018) sowie den Äußerungen nora chipaumires in Bezug auf das N-Wort (Festivalsausgabe 2019) auseinandersetzen, wird demgegenüber besonders die Wechselbeziehungen zwischen einzelnen Aussagen hervorgehoben. Innerhalb dieser Wechselbeziehung wird die Subjektposition der Festival dramaturgie auch unabhängig von den sie ausfüllenden Individuen relevant. Datengrundlage sind hier vor allem Beobachtungen aus dem erweiterten Festivalkontext sowie die aus der Sichtung von Aufführungen bzw. ihrer Mitschnitte resultierenden Feldnotizen. Sowohl im Hinblick auf die theoretische Perspektive als auch auf die analysierten Datenarten wird in Fallstudie I dementsprechend eine Triangulation vorgenommen, um die Eigenlogiken des Falls zu rekonstruieren.

5.3.1. Deutungen des Internationalen

Der Aspekt der Internationalität ist die offensichtlichste kuratorische Setzung eines internationalen Performing-Arts-Festivals. Eine Analyse mag beinahe überflüssig erscheinen, die Deutung des Internationalen hat jedoch Anteil daran, wie sich über die Festival dramaturgie eine Bezugnahme zur Welt herstellt. Im Fall von *Theaterformen* lassen sich verschiedene Deutungen des Internationalen in Verbindung mit verschiedenen Funktionen für die dramaturgische Arbeit herausarbeiten.

Als Deutungsmuster werden, wie in Kapitel 4.4.3. dargelegt, in diesem Zusammenhang mit Lüders und Meuser „historisch, in Interaktionen ausgebildete Interpretationsmuster der Weltdeutung und Problemlösung“⁵¹⁰ verstanden. Diese müssen jedoch, wie Keller betont, nicht vom handelnden Individuum übernommen werden. Neben der Möglichkeit der Affirmation

⁵¹⁰ Lüders, Christian u. Michael Meuser: Deutungsmusteranalyse. S. 57-80. In: Hitzler, Ronald u. Anne Honer (Hrsg.): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung. Opladen: Leske & Budrich 1997. S. 62/63.

der Deutungsmuster besteht für das Individuum die Möglichkeit, diese abzulehnen, zu kritisieren oder kreativ auf sie Bezug zu nehmen.⁵¹¹

Dementsprechend soll hier kurz erläutert werden, an welcher Stelle im Zusammenhang mit *Theaterformen* gesellschaftliche Deutungsmuster in Bezug auf das Internationale affirmiert und wo diese erweitert werden.

1) Das Internationale als Normalität

Auf meine Frage, was der internationale Aspekt konkret für die Arbeit bei *Theaterformen* bedeutet, antwortet Dennewald im Interview u. a., dass das Internationale schwierig benennbar sei, da es tief in die DNA des Festivals eingeschrieben ist.⁵¹² Das Internationale tritt demnach aufgrund seiner Verwobenheit mit den institutionellen Strukturen des Festivals für das Team nicht mehr unmittelbar in Erscheinung. Im Rahmen von *Theaterformen* besitzt das Internationale demnach „selbstverständliche[] Gültigkeit“⁵¹³ und entspricht in Anlehnung an Überlegungen der Erziehungswissenschaftler*innen Sabrina Schröder und Daniel Wrana der Normalität,⁵¹⁴ deren innere Ordnung ohne Zuhilfenahme weiterer Parameter zunächst nicht differenzierbar ist. Die Normalitätsgrenze der internationalen Kuration liegt in der Einladung von Arbeiten „aus dem deutschsprachigen Raum“⁵¹⁵. Diese werden bei der Auswahl „so gut wie nicht[]“⁵¹⁶ berücksichtigt.

Trotz der Normalität des Internationalen im Rahmen von *Theaterformen* werden in den Beobachtungen und weiteren Gesprächen Deutungen ersichtlich, die das Internationale weiter ausdifferenzieren.

2) Das Internationale als Ressourcenfrage

Laut Projektdramaturgin Katharina Wisotzki ist das Internationale bei *Theaterformen* vor allem eine Ressourcenfrage im Hinblick auf verschiedene Arten von Ressourcen, jedoch inhaltlich zunächst nicht vordefiniert.⁵¹⁷ Unter anderem resultiert aus der Internationalität des Festivals ein umfassender Pool an Künstler*innen, Möglichkeiten zur Kooperation und

⁵¹¹ Vgl. Keller, R.: Diskurse und Dispositive analysieren. S. 12.

⁵¹² Dennewald, M: Interview. Z. 57/58.

⁵¹³ Schröder, Sabrina u. Daniel Wrana: Normalisierungen – eine Einleitung. S. 9–34. In: Bühler, Patrick, Edgar J. Forster u. a. (Hrsg.): Normalisierungen. Wittenberger Gespräche 2014. Halle-Wittenberg: Martin-Luther-Universität 2015. S. 12.

⁵¹⁴ Vgl. ebd.

⁵¹⁵ Dennewald, M: Interview. Z. 46.

⁵¹⁶ Ebd.

⁵¹⁷ Wisotzki, K.: Interview. Z. 47–49.

Ästhetiken, aber noch kein dramaturgisches Konzept.⁵¹⁸ Allerdings ist Internationalität auch eine Ressourcenfrage in finanzieller Hinsicht. Damit adressiert sie, dass globale Vernetzung und Kooperation an die Verfügbarkeit ausreichender finanzieller Mittel gebunden sind.

Mehrere Elemente der spezifischen Festivalkonzeption beeinflussen den Mittelbedarf: Die leibliche Kopräsenz als grundlegende Voraussetzung des Theaters hat Auswirkung auf den finanziellen Ressourcenbedarf eines international angelegten Festivals. In Verbindung mit dem Ziel, besonders außereuropäisch zu kuratieren, hat die Anforderung, am selben Ort zusammenzukommen, vielfältige globale Reisebewegungen zur Folge. Zum einen reisen die Dramaturg*innen zur Sichtung und Auswahl von Produktionen an verschiedenste Orte. Zum anderen reisen zur Durchführung des Festivals ganze Kompagnien oder im Fall von *site-specific* Arbeiten zumindest Regisseur*innen und Produktionsleitungen nach Hannover und Braunschweig. Grundsätzlich erfordert die Fokussierung auf Künstler*innen mit einer gewissen internationalen Sichtbarkeit außerdem die Partizipation am globalen Handel von Produktionen. Die internationale Festival-dramaturgie unterliegt damit pragmatischen und global-ökonomischen Zwängen.

3) Das Internationale als Mehrsprachigkeit

Wenn sich das Internationale in der alltäglichen dramaturgischen Arbeit zeigt, dann tut es dies, wie Dennewald beschreibt, u. a. als Mehrsprachigkeit. Sie führt an mehreren Stellen unseres Gesprächs aus, wie wichtig das Beherrschen mehrerer Sprachen für das gesamte Team ist.⁵¹⁹ Oft, sagt sie, kann ein Sprachwechsel in die Erstsprache⁵²⁰ der Künstler*innen helfen, wenn es im Kooperationsprozess zu einem unerwarteten Schweigen kommt.⁵²¹

Es mag also eine funktionelle Hegemonie des Englischen im internationalen Austausch geben, jedoch wird diese im Arbeitsalltag bei *Theaterformen* mit sprachlicher Vielfalt ergänzt.

4) Das Inter-Nationale

An der Alltagspraxis wird besonders ersichtlich, dass ‚zwischen Nationen‘ (inter-national) kuratiert wird, wann immer es um politische Systemdifferenzen und die teils erschwerte grenzüberschreitende Mobilität von Personen mit unterschiedlicher Staatsangehörigkeit geht.

⁵¹⁸ Vgl. Wisotzki, K.: Interview. Z. 58–60.

⁵¹⁹ Vgl. Dennewald, M.: Interview. Z. 63–65.

⁵²⁰ Vgl. ebd. Z. 224.

⁵²¹ Vgl. ebd. Z. 224/225.

Was passiert, wenn man Theaterformen macht, wenn man ein Festival macht, das viel mit dem globalen Süden zu tun hat, ist, dass du ein starkes geopolitisches Bewusstsein entwickelst. [...] wie schwer es für manche Leute ist Visen zu bekommen, welche Art von Visen abgelehnt werden, aus welchen Gründen, so. Und dass man sich dagegen zu wehren hat, das lernst du[.]⁵²²

Dennewald beschreibt hier, dass die Problemlage der Visavergabe vor allem bei Kooperationen mit dem globalen Süden auftritt. Das eigene globale geopolitische Positioniertsein wird in solchen Fällen durch den Kontrast zwischen den involvierten Kooperationspartner*innen sichtbar. Sie erwähnt hier auch kurz, dass ein möglicher Umgang nicht zwingend die Akzeptanz dieser geopolitischen Setzungen einschließt, sondern es bis zu einem gewissen Grad auch möglich ist, sich in der gemeinsamen Arbeit dagegen zu wehren.

Die Nation wird nicht nur hinsichtlich der Problemlage der Visavergabe zum Referenzpunkt für die dramaturgische Arbeit, sondern auch hinsichtlich der Vermarktung und Vermittlung der einzelnen Festivalsausgaben. In Programmankündigungen fällt auf, dass nicht nur die nationalen Ausgangskontexte der einzelnen Produktionen, sondern auch die der einzelnen Künstler*innen hervorgehoben werden. Diese Verortung im Hinblick auf die Nation kann als Teil der vermittelnden Kontextualisierung dem Publikum gegenüber gedeutet werden. Sowohl in den Stückeinführungen, beispielsweise zu den Aufführungen von *Untitled* von Zoukak während der Festivalsausgabe 2019, als auch auf einer Weltkarte im Reader zur Festivalsausgabe *SCHULD*,⁵²³ auf der die Künstler*innen und Produktionen verortet werden, wird die Nation als Referenzpunkt gewählt.

Theaterformen bezieht sich mit der Hervorhebung der Nationen auf ein bestimmtes Deutungsmuster zur Konstitution kultureller Differenz. Vermutlich geschieht diese Einordnung der Künstler*innen, um dem Publikum gegenüber einen allgemeinverständlichen Bezugspunkt zu wählen, da das Muster, kulturelle Differenz über nationale Grenzen zu deuten, gesellschaftlich sehr präsent ist. Hierdurch reproduziert *Theaterformen* ein nationalkulturelles Narrativ. In der Einordnung manifestieren sich die nationalen Grenzen, die in der sonstigen Arbeitsweise eher ungeordnete Relevanz besitzen.

Allerdings muss bezüglich der Einordnung der Produktionen in nationale Kontexte betont werden, dass die Dramaturg*innen in den Stückeinführungen oft die in der inneren Dramaturgie repräsentierten Bezüge und Deutungsmuster aufgreifen, diese für das Publikum

⁵²² Vgl. Dennewald, M.: Interview. Z. 576–581.

⁵²³ [Abb.] Theaterformen-Netzwerk. In: Festival Theaterformen (Hrsg.): Postkoloniale Verstrickungen in Theater, Tanz und Performance. Ein Reader zum Projekt SCHULD, Festival Theaterformen. Hannover: o. V. 2018. Umschlaginnenseite.

kontextualisieren, jedoch ohne sie bereits zu interpretieren.⁵²⁴ Im Fall des dokumentarischen Stücks *Untitled* der Gruppe Zoukak, in dem es um Berichte libanesischer politischer Gefangener in Syrien geht, führt die Stückeinführung so u. a. in die historische und politische Konfliktsituation zwischen beiden Ländern ein. Auch die Verortung der Personen im Hinblick auf ihre Staatsangehörigkeit ergibt sich hier aus dem Kontext, da die Konstruktion nationaler Zugehörigkeit integraler Bestandteil der Problemlage der politischen Gefangenschaft ist. Die Konstruktion nationaler Zugehörigkeit wird hier dementsprechend nicht erst durch die Festival dramaturg*innen in der Stückeinführung vorgenommen, sondern ergibt sich bereits aus dem Thema des Stückes selbst.

5) Problematisierung gesellschaftlicher Deutungsmuster des Internationalen

In den Rechercheaufträgen, die sich die Dramaturg*innen zur Konzeptionierung der einzelnen Festivalausgaben stellen, findet bei *Theaterformen* eine Problematisierung bestimmter gesellschaftliche Deutungsmuster des Internationalen statt. Im Rahmen der Rechercheaufträge werden global-marginalisierte Positionen sowohl inhaltlich als auch handlungspraktisch durch konkrete dramaturgisch-kuratorische Maßnahmen in den Mittelpunkt gerückt (siehe hierzu die beiden folgenden Kapitel). Problematisiert werden u. a. die global unterrepräsentierte Position von Frauen in der Theaterbranche (2017), durch den Kolonialismus marginalisierte Positionen aus der ganzen Welt (2018), marginalisierte Positionen innerhalb der Stadtgesellschaft (2019) sowie auf Inseln und in der sogenannten globalen Peripherie (2020). Ausgewählte dieser Rechercheaufträge werden in Kapitel 5.3.2. näher behandelt. Im Zusammenhang mit der jeweiligen Problematisierung entscheidet sich zum einen, welche geographischen Räume des Globalen von der Kuration in die jeweilige Festivalausgabe eingeschlossen werden – hierbei gilt stets die bereits angesprochene Vorbedingung, dass nicht nur europäisch, sondern größtenteils außereuropäisch kuratiert wird. Zum anderen entscheidet sich in Zusammenhang mit der im Rechercheauftrag repräsentierten Problematisierung, welche subalternen Räume⁵²⁵ eröffnet werden sollen. Damit positioniert sich das Festival in Opposition zu hegemonialen Deutungen des Internationalen.

⁵²⁴ Vgl. Wisotzki, K.: Interview. Z. 277–280.

⁵²⁵ Die Öffnung eines subalternen Raumes durch die Subjektposition der *weißen* Festival dramaturgie ist nicht widerspruchsfrei. In der postkolonialen Theorie werden solche Situationen unterschiedlich kritisch bewertet. Die Einordnungen reichen von negativ-ausgelegtem ‚Wohlwollen‘ bis hin zu ‚transnationaler Solidarität‘ vgl. Castro Varela, María do Mar u. Nikita Dhawan: Prekarität und Subalternität. Zusammenhänge und Differenzen. S. 15–17. In: Verein Shedhalle Newspaper (2007) H. 2. S. 16/17.

6) Das Internationale als ‚interpersonell‘

Auf der Grundlage des globalen geopolitischen Bewusstseins und einer Diskriminierungssensibilität im Hinblick auf marginalisierte Positionen agiert *Theaterformen* stark wertetheorienorientiert. Es ist zu beobachten, dass zwischen allen am Festival Beteiligten sehr wertschätzend kommuniziert und eine interpersonelle Achtsamkeit in den Fokus der dramaturgischen Arbeit gerückt wird.

[E]s spielt ja in alles mit rein in jedes Gespräch mit Künstler*innen [...]. Wenn wir konsistente Werte haben, ist es VIEL leichter, die nach außen zu vermitteln, an neue Mitarbeiter*innen, so wenn wir die Künstlerbetreuer*innen einladen, dann sagen, wir sind ein gastfreundliches Festival, wir sind ein [spricht lachend weiter] freundliches Festival, so ist das, so. Dann weiß man, woran man ist und dann kann man sich so daran ausrichten [...].⁵²⁶

In der Anlage als „freundliches Festival“⁵²⁷ beeinflusst das Internationale als Konzept, das zunächst örtliche bzw. ganz konkret ‚inter-nationale‘ Differenzen betont, den interpersonellen Umgang zwar, tritt jedoch in den Hintergrund. Der konkrete Austausch zwischen zwei kooperierenden Menschen, unabhängig davon, wo sie sich in der Welt befinden, tritt in den Vordergrund. Globale Verbundenheit drückt sich hier also nicht in einer abstrakten universal imaginierten Weltgemeinschaft aus, sondern bezieht sich konkret auf die jeweils kooperierenden Individuen.

5.3.2. Dramaturgische Herangehensweise über Rechercheaufträge

Neben dem Internationalen als übergeordneter Rahmensetzung ist bei *Theaterformen* auch die bereits auf den letzten Seiten eingeführte Herangehensweise anhand von Rechercheaufträgen als eine solche übergeordnete dramaturgische Setzung zu deuten. Die Herangehensweise zieht sich durch alle Ausgaben unter der Leitung von Martine Dennewald. Sie prägt die Konzeptionierung des Festivals und formt das Festival von Ausgabe zu Ausgabe. In diesem Kapitel sollen zunächst die Rechercheaufträge unter Martine Dennewald referiert werden. Im Anschluss wird das Konzept des Rechercheauftrags im Hinblick auf die sich darin wiederkehrend abzeichnenden kosmopolitischen Bezüge gedeutet.

⁵²⁶ Dennewald, M.: Interview. Z. 420–424.

⁵²⁷ Ebd. Z. 423.

5.3.2.1. Rechercheaufträge und Schwerpunktsetzungen der Festivalsausgaben

Der Rechercheauftrag definiert die Aufgabe, die sich die Dramaturg*innen in Vorbereitung auf das Festival stellen. In diesem Sinn definiert der Rechercheauftrag nicht direkt das Thema, das jährlich die Auswahl der Performances begrenzt. Vielmehr ergibt sich im Anschluss an den Recherche- und Auswahlprozess ein Schwerpunkt,⁵²⁸ der sich jedoch nicht immer über alle zum Festival eingeladenen Performances erstrecken muss.

Die Rechercheaufträge unter der Leitung MDs waren:

- für 2015: das Kennenlernen der Stadt Hannover⁵²⁹ – dieser Rechercheauftrag mündete in ein partizipatives Festivalprogramm
- für 2016: Sichtung von Produktionen aus Südostasien – dieser Rechercheauftrag mündete in den von der Kulturstiftung des Bundes geförderten Schwerpunkt der Einladung von sieben Produktionen aus Metropolen Südostasiens (Titel der Festivalsausgabe: *Our Common Futures*)⁵³⁰
- für 2017: ein Jahr lang Sichtung von Produktionen nur von Frauen⁵³¹ – dieser Rechercheauftrag mündete in ein Festival, dessen Produktionen ausschließlich von weiblichen Regisseurinnen, Choreographinnen und überwiegend weiblichen Kollektiven verantwortet wurden⁵³²
- für 2018: „Zusammenarbeit mit Künstler*innen vom afrikanischen Kontinent“⁵³³ – dieser Rechercheauftrag mündete in die vom Fonds TURN geförderte Festivalsausgabe *SCHULD*, in der umfassende Strukturarbeit am Festival selbst die Einladung der Produktionen ergänzte
- für 2019: Sichtung von *site-specific* Projekten, um Geschichten der Menschen in Hannover zu erzählen (Titel der Festivalsausgabe: *Untold Stories Disappear – erzählte Geschichten bleiben*)⁵³⁴

⁵²⁸ Vgl. Dennewald, M.: Interview. Z. 153–155.

⁵²⁹ Vgl. ebd. Z. 114.

⁵³⁰ Vgl. ebd. Z. 130.

⁵³¹ Dennewald wählt wiederholt die Bezeichnung ‚Frauen‘. Es bleibt im generierten Datenmaterial unklar, ob hiermit nur cis-Frauen gemeint sind oder sich die Bezeichnung auf FLINTA erstreckt: „Das Akronym FLINTA* steht für Frauen, Lesben, intersexuelle, nicht-binäre, trans und agender Personen – also für all jene, die aufgrund ihrer Geschlechtsidentität patriarchal diskriminiert werden.“ ([Art.] Das Queer-Lexikon: Was bedeutet FLINTA*? In: Tagesspiegel 03.03.2022. URL: <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/queer-spiegel/was-bedeutet-flinta-3387385.html> - letzter Zugriff 02.04.2024).

⁵³² Vgl. Dennewald, M.: Interview. Z. 461.

⁵³³ Ebd. Z. 175/176.

⁵³⁴ [Art.] 2019. In: Theaterformen o. D. URL: <https://www.theaterformen.de/theaterformen-archiv> (letzter Zugriff: 06.04.2024).

- für 2020: Sichtung von Produktionen von Inseln und aus der sogenannten globalen Peripherie (Titel der Festivalsausgabe: *A Sea of Islands*)⁵³⁵

Ob das sich aus dem Rechercheauftrag jeweils ergebende Thema als „Label“⁵³⁶ für die jeweilige Ausgabe kommuniziert wird, hängt zum einen von Kriterien der die Festivalsausgaben fördernden Institutionen ab, zum anderen aber auch von Überlegungen, die mit der Recherche einhergehen. Beispielsweise wurde der Titel der Festivalsausgabe *SCHULD* aus dem Jahr 2018, die durch Fonds TURN gefördert wurde, offensiver kommuniziert als dies bei anderen Festivalsausgaben der Fall war. Dies war vermutlich u. a. der Fall, um der Förderinstitution gegenüber eine Verbindlichkeit hinsichtlich des beantragten Konzepts zu signalisieren.

Im Gegensatz hierzu wurde für 2017 im Team entschieden, die Ausgabe nicht öffentlich als ‚Frauenfestival‘ zu kommunizieren,⁵³⁷ sondern die Ergebnisse des Rechercheauftrags stattdessen als „versteckte[s] kuratorische[s] Prinzip“⁵³⁸ zu behandeln:

Es war der Versuch, eine strukturelle Ungleichheit in dieser einen Festivalsausgabe nicht im Sinne einer ‚gerechten‘ Teilung oder Quote zu beheben, sondern in einer leicht subversiven Geste gänzlich umzukehren, und er ist doppelt aufgegangen: Einerseits, weil das versteckte kuratorische Prinzip nur den Wenigsten aufgefallen ist; damit wäre die These widerlegt, es gäbe eine spezifisch weibliche Ästhetik oder Thematik, und es spricht für die selbstverständliche Präsenz von Regisseurinnen und Choreografinnen im internationalen Kontext. Andererseits, weil im Nachhinein nun doch gesprochen wird über die Situation von Frauen im Theater; das Festival wird seiner Rolle gerecht, einem breiten Spektrum an künstlerischen Positionen eine Stimme zu geben und dem hannoverschen Publikum wie den Gästen aus dem Ausland Theaterarbeiten vorzustellen, die längst schon mehr Aufmerksamkeit verdient hätten.⁵³⁹

Betrachtet man diese Entscheidung diskursanalytisch, werden durch das bewusste Verschweigen der Information, wie kuratiert wurde, also durch eine ‚Nichtaussage‘ in Anlehnung an Foucault, nicht nur den Rezipierenden weiterführende Deutungen ermöglicht. Auch die Offenheit des eigenen dramaturgisch-kuratorischen Denkens wird gewahrt.⁵⁴⁰ Es findet an dieser

⁵³⁵ [Art.] 2020. In: Theaterformen o. D. URL: <https://www.theaterformen.de/theaterformen-archiv> (letzter Zugriff: 06.04.2024).

⁵³⁶ Begriff, den Dennewald in diesem Zusammenhang verwendet. Dennewald, M.: Interview. Z. 161.

⁵³⁷ Vgl. ebd. Z. 153.

⁵³⁸ [Art.] Positive Bilanz für das Festival Theaterformen 2017. In: Theaterformen 18.06.2017. URL: https://www.theaterformen.de/Theaterformen_2017/de/index.php?p=aktuell%252Ffestival-theaterformen-zieht-positive-bilanz.html (letzter Zugriff 06.04.2024).

⁵³⁹ Ebd.

⁵⁴⁰ Vgl. Dennewald, M.: Interview. Z. 151.

Stelle die diskursive Praxis einer Veruneindeutigung⁵⁴¹ statt. Anstatt die möglichen Deutungen in Bezug auf die Produktionen durch das Label ‚Frauenfestival‘ und damit durch die Fokussierung des Geschlechts der Eingeladenen einzuschränken bzw. in eine bestimmte Richtung zu lenken, soll das Zurückhalten der Information interpretative Offenheit im Hinblick auf die Ästhetiken ermöglichen.

5.3.2.2. Rechercheaufträge im Bezugsnetz kosmopolitischer Aussagen

Bei der Auseinandersetzung mit den Rechercheaufträgen fällt deren Einbettung in ein Bezugsnetz von Aussagen auf, die als Elemente kosmopolitischer Narrative gedeutet werden können. Im Folgenden werden die Funktionen der Rechercheaufträge hinsichtlich ihrer Bezüge zum Kosmopolitismus analysiert. In die Untersuchung werden auch Aussagen der Dramaturg*innen einbezogen, die sich nicht spezifisch auf die Rechercheaufträge beziehen jedoch das kosmopolitische Narrativ der dramaturgisch-kuratorischen Arbeit stützen, in das die Rechercheaufträge eingebettet sind.

1) Lernprozess vor einem kosmopolitischen Hintergrund

In der chronologischen Abfolge der einzelnen Rechercheaufträge wird eine Denkbewegung der Dramaturg*innen deutlich. In erster Linie geht es bei den Rechercheaufträgen darum, beim Team und der Festivalleitung vorhandene Lücken im kulturellen Kontextwissen über den jeweils gewählten Zusammenhang zu schließen.⁵⁴² So waren es für Dennewald bei ihrer ersten Ausgabe als Festivalleiterin 2015 der Festivalstandort Hannover und das lokale Publikum, die sie erst kennenlernen musste.⁵⁴³ Um herauszufinden, „wie sehr [die Menschen] bereit sind mitzugehen“,⁵⁴⁴ entwickelte das Team ein partizipatives Festivalprogramm.

Vor der Festivalausgabe 2016 hatte der Rechercheauftrag die Funktion, „das Fremdeste, das Hermetischste, das, was am weitesten weg ist, das, wo ich [Martine Dennewald] überhaupt keine Ahnung davon hab“⁵⁴⁵ in den Mittelpunkt zu stellen. Realisiert wurde letztlich ein Programm mit Künstler*innen aus Metropolen Südostasiens. Der Rechercheauftrag sollte auch hier Wissenslücken schließen, die bestanden, weil bestimmtes historisches Wissen aus der

⁵⁴¹ Konzept, das beispielsweise in der politischen Kommunikation Anwendung findet. Vgl. Völker, Hanna u. Constanze Spieß: Veruneindeutigungen. S. 543–548. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 52 (2022) H. 4. S. 543.

⁵⁴² Vgl. Dennewald, M.: Interview. Z. 115–140.

⁵⁴³ Vgl. ebd. Z. 114.

⁵⁴⁴ Ebd. Z. 117.

⁵⁴⁵ Ebd. Z. 127/128.

Region Südostasien dem Team und Dennewald „extrem fremd“⁵⁴⁶ war, da es nicht im eurozentrischen Bildungskanon⁵⁴⁷ enthalten ist.⁵⁴⁸

Dieser Ansatz, im europäischen Kanon unterrepräsentiertes Wissen im Festival stattfinden zu lassen, setzte sich dann auch über die folgenden Festivalausgaben fort: Auch der weibliche Blick war global im Theater 2017 noch unterrepräsentiert. Die fehlende Repräsentation gab den Anlass, dass ein Jahr lang nur Produktionen von Frauen bzw. überwiegend weiblichen Kollektiven gesichtet wurden.

Der Rechercheauftrag 2018 lässt sich noch direkter als Fortsetzung des Rechercheauftrags von 2016 lesen. Dennewald formuliert es so:

Also das baut so alle zwei Jahre im Grunde genommen aufeinander auf. 2018 ergibt sich dann mehr aus 2016, weil dann klar geworden war, dass das zwar löblich gewesen war, zu sagen, okay, was bedeutet dieses Transkulturelle, dieses sehr weit entfernte, dieses Fremde. Aber ich hatte es mir in einem Punkt einfach gemacht mit Ostasien, weil die meisten dieser Länder wirtschaftlich recht gut gestellt sind. [...] [M]anchmal haben sie schon ne direkte Kolonialgeschichte mit Europa, aber weniger natürlich als in anderen Teilen der Welt. [...] [A]uch wenn es postkoloniale Auswirkungen gibt, auch wenn Dinge immer noch kolonial strukturiert sind, ist es nicht so, dass es dieses ganz krasse Machtungleichgewicht gibt, zwischen Europa und Ostasien. So. Weil die Tigerstaaten halt so in den Achtzigern zu Geld gekommen sind. Und dem war ich noch so aus dem Weg gegangen, weil ich dachte, okay, ich seh schon, da kommt was auf uns zu und das wird schwierig und ich kann damit auch nicht alles gleichzeitig machen, so. Und 2018 wars dann soweit, dass ich fand, wir müssen uns dem stellen. Und das fing dann an als Zusammenarbeit mit Künstler*innen vom afrikanischen Kontinent, sofort gekoppelt damit, dass wir neokoloniale Strukturen des Festivals infrage stellen mussten.⁵⁴⁹

Der Rechercheauftrag für 2018, der in die Zusammenarbeit mit Künstler*innen vom afrikanischen Kontinent und die Untersuchung des Festivals auf neokoloniale Strukturen mündete, nimmt damit die Leerstellen und sichtbar gewordenen Lücken aus 2016 auf. Daran knüpfen der Lernprozess und die Erweiterung des Wissens der Dramaturg*innen an.

Nicht nur in vorstehendem Gesprächsausschnitt, sondern wann immer Dennewald im Interview über die verschiedenen Rechercheaufträge spricht, finden sich Marker in den Formulierungen wie „ich hatte es mir in einem Punkt einfach gemacht“⁵⁵⁰ (rückwirkende Reflexion des

⁵⁴⁶ Dennewald, M.: Interview. Z. 118/119.

⁵⁴⁷ Zum Begriff des Kanons vgl. Brüggmann, Franziska: Institutionskritik im Feld der Kunst. Entwicklung - Wirkung - Veränderungen. Bielefeld: transcript 2020. S. 43: „Ein Kanon besteht aus einer Reihe autoritativer Texte oder Werke, der Prinzipien oder Regeln festlegt, was historisiert und somit für die nachfolgenden Generationen als sichtbar und wertvoll bestimmt wird.“

⁵⁴⁸ Vgl. Dennewald, M.: Interview. Z. 138–140.

⁵⁴⁹ Ebd. Z. 167–177.

⁵⁵⁰ Ebd. Z. 166.

eigenen Anspruchs); „ich fand, wir müssen uns dem stellen“⁵⁵¹ (Haltung/Priorisierung), „ich [habe] mir die Aufgabe gestellt“⁵⁵² (Anspruch), „was für mich wichtig ist“⁵⁵³ (Haltung/Überzeugung). In den genannten Teilaussagen wird eine besonders ausgeprägte Anbindung der Subjektpositionen an die Sprecherin deutlich: Mithilfe des sehr persönlichen Sprechens stellt die Dramaturgin hier ihren hohen intrinsischen Anspruch an den Rechercheauftrag und ihre Reflexion dieses Anspruchs sowie eine starke persönliche Überzeugung heraus.

Im Hinblick auf die verschiedenen Rechercheaufträge formuliert die Festivalleiterin während des Gesprächs immer wieder, was ihr persönlich ‚wichtig ist‘⁵⁵⁴, über die Welt zu lernen. Diese Formulierung weist auf einen übergeordneten persönlichen Kodex hin, der ihre dramaturgisch-kuratorische Herangehensweise leitet. Unter anderem ist ihre persönliche Utopie⁵⁵⁵, „irgendwann alle Sprachen“⁵⁵⁶ zu beherrschen. Sie stellt sich in Bezug auf das Lernen über verschiedene Kulturen unter anderem die Fragen: „Was bedeutet es, dieses Fremde zu assimilieren? Ist das gut, ist das schlecht?“⁵⁵⁷ Dieser intrinsische Anspruch der Wissensaneignung über verschiedene Kulturen sowie die damit zusammenhängende Frage des Assimilierens von Kulturen können auf konzeptueller Ebene als Aspekte der intellektuellen Haltung des Kosmopolitismus interpretiert werden. Der Kosmopolitismus wird dabei als Weg, um sich zur Welt in Beziehung zu setzen, verstanden: Der Kulturwissenschaftler Pramod Nayar schreibt über Kosmopolitismus, dass es sich dabei um eine ‚intellectual-cultural condition‘⁵⁵⁸ der gedanklichen globalen Vernetzung von Orten und Bezugnahme auf Orte handelt, während das Transnationale eine geographische Zuschreibung bezeichnet.⁵⁵⁹ Im Lernen über globale Zusammenhänge kann sich der kosmopolitische Wunsch nach Global Citizenship⁵⁶⁰ ausdrücken.

⁵⁵¹ Dennewald, M.: Interview. Z. 174.

⁵⁵² Ebd. Z. 125.

⁵⁵³ Ebd. Z. 245.

⁵⁵⁴ Entsprechend des Formulierungsmarkers.

⁵⁵⁵ Vgl. Dennewald, M.: Interview. Z. 203.

⁵⁵⁶ Ebd. Z. 202.

⁵⁵⁷ Ebd. Z. 124.

⁵⁵⁸ Nayar, Pramod K.: *Postcolonialism. A Guide for the Perplexed*. London: Bloomsbury 2010. S. 178.

⁵⁵⁹ Nayar, P. K.: *Postcolonialism*. S. 179.

⁵⁶⁰ Bernecker, R. u. R. Grätz: *Global Citizenship*. In: Deutsche UNESCO-Kommission o. D. URL: <https://www.unesco.de/bildung/hochwertige-bildung/global-citizenship-education/global-citizenship-perspektiven-einer> (letzter Zugriff 22.08.2024).

2) Kosmopolitisches Milieu

Eine Zuordnung zur intellektuellen Haltung des Kosmopolitismus zeichnet sich auch in weiteren Aussagen der Dramaturginnen Martine Dennewald und Katharina Wisotzki ab, die sich nicht direkt auf die Rechercheaufträge beziehen, jedoch zu ihrer Einbettung in ein kosmopolitisches Bezugsnetz beitragen. An mehreren Stellen beziehen sich die beiden Dramaturginnen auf das Milieu einer internationalen Theaterszene:

Dennewald erwähnt so u. a. das internationale ‚Theatermilieu‘⁵⁶¹, in dem sie aufgewachsen ist. An anderer Stelle beschreibt sie ein Milieu, das durch „die Internationalisierung von Künstler*innenbiografien“⁵⁶² global vernetzt ist. Auch Wisotzki beobachtet ein Milieu globaler Ähnlichkeiten zwischen Künstler*innen, als wir über die Relevanz ‚interkultureller Differenzen‘ in der dramaturgischen Arbeit sprechen:

[D]iese internationale Kunstwelt, is ja auch eine Szene oder ganz viel- also ich würde sagen, man begegnet auf ne Art und Weise immer wieder den gleichen Leuten oder dem gleichen Ausschnitt von Gesellschaft, also man gerät ja in ner gewissen Weise immer wieder an ne gleiche intellektuelle Elite in allen Ländern, das heißt, ganz viel da ist auch gleich.⁵⁶³

In erweiterten Milieustudien ist oft auch vom ‚kosmopolitischen Milieu‘ die Rede, das die beschriebene global vernetzende Bezugnahme als intellektuelle Haltung zur Welt aufweist.⁵⁶⁴ Allerdings wird der Begriff des ‚kosmopolitischen Milieus‘ in den entsprechenden deutschsprachigen Forschungen oft nur im Zusammenhang mit migrantischen Milieus im engeren Sinne angeführt.⁵⁶⁵ Diese verkürzende Einordnung soll hier unter den Voraussetzungen einer omnipräsenten globalen Vernetzung infrage gestellt werden. Nicht die Migration von Personen, sondern die globale Bewegung von Ideen und die transnationale Mechanik verschiedenster Dispositive führen zur Herausbildung eines global vernetzten kosmopolitischen Milieus. Das Milieu kann daher auch Personen einschließen, deren Biografien in erster Generation keinen sogenannten ‚Migrationshintergrund‘ aufweisen.

⁵⁶¹ Dennewald, M.: Interview. Z. 92.

⁵⁶² Dennewald, M.: Interview. Z. 276.

⁵⁶³ Wisotzki, K.: Interview. Z. 405–409.

⁵⁶⁴ Vgl. Barz, Heiner; Meral Cerci u. Zeynep Demir: Bildung, Milieu & Migration. Kurzfassung der Zwischenergebnisse, 12/2013. In: Stiftung Mercator o. D. S. 36. URL: https://www.stiftung-mercator.de/content/uploads/2020/12/Barz_et_al_Zwischenergebnisse_Studie_Bildung_Milieu_Migration.pdf (letzter Zugriff: 03.09.2024).

⁵⁶⁵ Siehe hierzu z. B. die sogenannten [Art.] SINUS-Migrantenmilieus. In: SINUS-Institut o. D. URL: <https://www.sinus-institut.de/sinus-milieus/migrantenmilieus> (letzter Zugriff: 06.04.2024). Aber auch Sadiq, Parvin: Studie: Einwanderer sind nicht gleich Einwanderer. Was versprechen sich Eltern mit Migrationshintergrund von Bildung? In: Zeit Online 24.03.2015. URL: <https://www.zeit.de/gesellschaft/familie/2015-03/migranten-bildung-milieus/seite-2> (letzter Zugriff 06.04.2024).

3) Theaterverständnis als genuin international

Ähnlich ihren Aussagen zu ihrem persönlichen Anspruch an den Rechercheauftrag zeigt sich auch im Sprechen Dennewalds über ihr Theaterverständnis eine starke persönlich-biografische Identifikation mit dem internationalen Raum. Diese Identifikation zieht ebenfalls eine ausgeprägte Anbindung der Subjektposition an die Sprecherin nach sich:

Das heißt, das Theatermilieu, in dem ich [in Luxemburg] aufgewachsen bin, war sowieso mehrsprachig und war sowieso sozusagen international, selbst wenn die Leute, dies gemacht haben in manchen Fällen zumindest tatsächlich Luxemburger*innen waren, aber in den meisten Fällen wahrscheinlich auch nicht, weil in den meisten Fällen waren wahrscheinlich [...] Ausländer*innen dabei. Und das Nationaltheater in Luxemburg, das auch erst 89 gegründet wurde, arbeitet auch DEZIDIERT mit ausländischen Regisseur*innen, weil es gibt gar nicht so viele in Luxemburg. Also damit bin ich halt aufgewachsen und mit der großen Leichtigkeit, andere Länder zu bereisen, weil es ja sowieso um die Ecke ist. Also ich glaube, es ist tatsächlich anders, als wenn du in Berlin aufwächst oder in Bonn und da hauptsächlich in die Stadt- und Staatstheater gehst oder selbst in die freie Szene.⁵⁶⁶

Ihre dramaturgisch-kuratorische Ausrichtung auf das Internationale wird von Dennewald als sich stark aus ihren persönlichen Interessen und Etappen der eigenen Biografie ergebend erlebt: Konkret nennt sie in diesem Zusammenhang ihr Aufwachsen im multilingualen Luxemburg und ihre Erfahrung eines multilingualen und auf Internationalität ausgerichteten Theatersystems. Indem Dennewald die biografischen Aspekte als Hintergrund für ihr Verständnis des Internationalen angibt, affirmiert sie an dieser Stelle ihre sozialisationsbedingten und habituellen Voraussetzungen. Dennewald greift auf biografische Voraussetzungen zurück, um im Hinblick auf ein internationales Theaterverständnis in der Gesprächssituation ein Narrativ zu entwickeln.

Dieser Vorgang der Affirmation sozialisationsbedingter Voraussetzungen und der Konstruktion eines Narrativs aus eben diesen lässt sich mit Wimmer unter den Begriff der ‚verinnerlichten Kultur‘ fassen. Wimmer versteht unter verinnerlichter Kultur die kompetente Bezugnahme des Individuums auf sozialisatorische Muster bzw. habituelle Dispositionen.⁵⁶⁷ Er führt diese kompetente Bezugnahme als Argument ins Feld, um zu verdeutlichen, dass sich das Individuum nicht nur in sozialisatorischen bzw. diskursiven Voraussetzungen bewegt und auf diese reagiert, sondern auch eigene Handlungskompetenz besitzt. Jedoch könnte die

⁵⁶⁶ Dennewald, M.: Interview. Z. 92–102.

⁵⁶⁷ Wimmer, A.: Kultur. S. 407/408. und Kapitel 4.4.2. *Erweiterung der sozialen Dimension bei Andreas Wimmer in dieser Arbeit.*

biografische Bezugnahme, die hier vonstattengeht, nach Foucault auch als Teil einer Subjektivierung unter bestimmte Narrative gedeutet werden, die eben eine solche persönliche Bezugnahme bereits in das Narrativ einschließen. Hier soll nun kurz dargestellt werden, inwiefern derartige persönliche Bezugnahmen als Teil kosmopolitischer Narrative gedeutet werden können.

Das persönliche Sprechen, das sowohl die eingangs genannten Formulierungsmarker als auch eine biografische Bezugnahme einschließt, funktioniert in obigem Beispiel als ein ‚Bei-sich-Bleiben‘ der Sprecherin. Die Sprecherin bleibt bei sich, indem sie ihre individuelle Perspektive aus ihrem persönlichen biografischen und sozialisatorischen Bezugsrahmen herleitet, ohne diese zu verallgemeinern. Diese Strategie des Sprechens erinnert an Strategien der wertschätzenden Kommunikation.⁵⁶⁸ Solche Strategien gehen mit der Anerkennung radikaler Perspektivität und der Vermeidung von Verallgemeinerungen der eigenen Perspektive einher. Das persönliche Sprechen erkennt also die Validität pluraler Perspektiven, Lebensrealitäten und menschlicher Anliegen⁵⁶⁹ an und schließt so eine achtsamkeitsethische Dimension ein.⁵⁷⁰ Diese Handlungsprinzipien globaler Anerkennung pluraler Perspektiven und globaler Achtsamkeitsethik lassen sich wiederum kosmopolitischen Narrativen zuordnen.

4) Globale Suchbewegung

Anschlusspunkte hieran finden sich wiederum in der Ausgestaltung der Rechercheaufträge. Die globale Suchbewegung von *Theaterformen* nach neuen Schwerpunkten, ist u. a. als Suche nach bisher global marginalisierten Perspektiven zu verstehen: Es geht darum, unterrepräsentierten Gruppen „eine Stimme zu geben“⁵⁷¹, um aus kanonisierten Narrativen auszubrechen. Am deutlichsten wird dies in der überwiegend von Frauen gestalteten Ausgabe 2017 und der Ausgabe *SCHULD* 2018 mit postkolonialem Schwerpunkt.

⁵⁶⁸ Konzepte wertschätzender Kommunikation gehen in ihren Grundzügen auf das von Psychologe Marshall B. Rosenberg entwickelte Handlungskonzept der Gewaltfreien Kommunikation zurück. Vgl. hierzu als weiterführende Lektüre: Rosenberg, Marshall B.: *Gewaltfreie Kommunikation. Eine Sprache des Lebens*. 12., überarb. und erw. Aufl. Paderborn: Junfermann 2016.

⁵⁶⁹ Vgl. Lang-Wojtasik, Gregor u. Ulrike Michalski: *Kultureller Wandel für eine große Transformation wie und durch wen? Der Beitrag von Global Citizenship Education und gewaltfreier Kommunikation*. S. 10–17. In: *ZEP – Zeitschrift für internationale Bildungsforschung und Entwicklungspädagogik* (2022) H. 3. S. 14, Spalte 1.

⁵⁷⁰ Vgl. ebd. S. 14, Spalte 2.

⁵⁷¹ [Art.] *Positive Bilanz für das Festival Theaterformen 2017*. In: *Theaterformen* 18.06.2017. URL: https://www.theaterformen.de/Theaterformen_2017/de/index.php?p=aktuell%252Ffestival-theaterformen-zieht-positive-bilanz.html (letzter Zugriff 06.04.2024).

Bereits in der Schwerpunktsetzung wird der politische⁵⁷² Wille sichtbar, global allen Menschen ein ethischeres Zusammenleben zu ermöglichen und gesellschaftlich existente Diskriminierungen z. B. aufgrund von Geschlecht und Ethnizität abzubauen. Das Festival entwirft sich hier also in globaler Verantwortlichkeit.

Globale Verantwortlichkeit als ein Deutungsmuster, das kosmopolitische Narrative auszeichnet, wird von *Theaterformen* nicht nur auf die menschliche Gemeinschaft beschränkt. In der Ausgabe 2019 wird in das kosmopolitische Narrativ auch Planetares Denken miteinbezogen. Beispielsweise erfolgt dies durch die Einladung von *Hate* auf der Ebene der inneren Dramaturgie einer Performance, in der sich die Künstlerin Laetitia Dosch sowohl mit der historischen Beziehung von Mensch und Pferd als auch mit der Utopie einer Gleichberechtigung von Mensch und Pferd auseinandersetzt.

Auf der Arbeitsebene wird außerdem versucht, das Festival ressourcen- und klimaschonend zu produzieren, indem für die Festivalausgabe 2019 überwiegend *site-specific* Arbeiten eingeladen werden, für die lediglich die Regisseur*innen anreisen müssen und nicht ganze Produktionsteams.⁵⁷³

Mit Bhabha lässt sich das Festival als kosmopolitische Zusammenschau globaler Ambivalenz verstehen: Durch die jeweilige Schwerpunktsetzung wird der das Festival umgebende gesellschaftliche Raum inklusive der ihm zugrunde liegenden Funktionsweisen befragt. Der gesellschaftliche *Status quo* wird infrage gestellt. Als umgebender gesellschaftlicher Raum wird dabei nicht nur das Lokale in Hannover und Braunschweig verstanden. Stattdessen verbinden sich im Festival die niedersächsischen Aufführungsorte und die in den Stücken aufgerufenen Schauplätze und ortsspezifischen Geschichten zu einer kosmopolitischen Zusammenschau des Netzes globaler Ambivalenz⁵⁷⁴ im Sinne Bhabhas. Er bezieht sich hier auf das globale System der Moderne, das durch seine innere Dialektik widersprüchliche Gegenwarten hervorruft.⁵⁷⁵ Einzelne dieser widersprüchlichen ortsspezifischen Gegenwarten werden im Festival erfahrbar. Die Teilnehmenden werden ihnen in Gleichzeitigkeit im selben Raum ausgesetzt. In manchen Festivalausgaben scheint die Betonung dieses globalen Netzes stärker als die Betonung des Lokalen, wenn es um die Befragung des umgebenden gesellschaftlichen Raumes

⁵⁷² Auch wenn Martine Dennewald auf dem Symposium *Institution: Kunstfestival* am 11.05.2019 während der Kunstfestspiele Herrenhausen auf die Frage von Philipp Schulte, ob das Festival *Theaterformen* politisch sei, ausweicht und meint: „I’m not sure. I don’t like to sum it all up under a general title.“

⁵⁷³ Aussage Dennewalds auf der Pressekonferenz zu *Theaterformen* 2019 auf die Frage eines HAZ-Redakteurs, wie internationale Theaterfestivals mit dem Klimawandel vereinbar seien.

⁵⁷⁴ Bhabha, H. K.: Über kulturelle Hybridität. S. 49.

⁵⁷⁵ Vgl. ebd. S. 36/37.

geht; in anderen wiederum (z. B. 2019) ist die Befragung des Lokalen durch *site-specific* Elemente stärker sichtbar.

5) Rechercheaufträge als Selbsttechnik

Während des Symposiums *Institution: Kunstfestival* bei den Kunstfestspielen Herrenhausen 2019 bezeichnet Dennewald die verschiedenen Rechercheaufträge auch als ‚Obsessionen‘ und ‚kuratorische Richtlinien‘. Der Begriff der ‚Obsession‘ spielt auf die affektive Dimension an, die die Rechercheaufträge tangieren. Es geht bei ihrer Durchführung nicht nur um die Konzeption des Festivals als geschlossenen Raum, sondern darum, dass der Rechercheauftrag auch die Menschen, die für das Festival arbeiten, bis in ihre persönlichen Haltungen hinein verändert. Dennewald spricht in Bezug auf den Rechercheauftrag im Interview von einem „grundsätzlichen Lernprozess [ihrerseits] und im ganzen Team“⁵⁷⁶. Auch als ‚kuratorische Richtlinie‘ beschreibt der Rechercheauftrag nicht bloß eine thematische Überschrift, sondern erfasst sowohl das ‚Was wird kuratiert?‘ (Auswahl) als auch das ‚Wie wird kuratiert?‘ (gesamter gemeinschaftlicher Arbeitsprozess). Das kosmopolitische Narrativ, zu dem die einzelnen Aussagen beitragen, erfasst durch den Fokus auf eine universale Ethik des globalen Zusammenlebens demnach auch die Arbeitsebene und das persönliche Sich-in-Beziehung-Setzen des *Theaterformen*-Teams.

Der „grundsätzliche[] Lernprozess“⁵⁷⁷, der auf den Rechercheauftrag folgt, lässt sich mit Foucault als sogenannte „Technologie des Selbst“⁵⁷⁸ einordnen. Foucault versteht hierunter „das Nachdenken über Lebensweisen, die Wahl einer Lebensform, die Regulierung des eigenen Verhaltens, die Selbstzuweisung von Zielen und Mitteln.“⁵⁷⁹ Die Teammitglieder durchlaufen durch die Auseinandersetzung mit den Rechercheaufträgen einen Subjektivierungsprozess unter kosmopolitischen Normen, d. h. das Lernen dient als Selbsttechnik dem Ziel, mit Blick auf globale Macht- und Ungleichheitsverhältnisse ethischer zu handeln.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass in der dramaturgisch-kuratorischen Herangehensweise über Rechercheaufträge verschiedene Facetten kosmopolitischer Subjektpositionen kulminieren. Diese Subjektpositionen sind über das Lernen als Selbsttechnik, die kompetente Bezugnahme auf sozialisationsbedingte und habituelle Voraussetzungen im Sinne

⁵⁷⁶ Dennewald, M.: Interview. Z. 135.

⁵⁷⁷ Ebd.

⁵⁷⁸ Foucault, M.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV. 1980–1988. S. 261.

⁵⁷⁹ Ebd.

Wimmers sowie die Selbstzuordnung zu einem kosmopolitischen Milieu stark an die jeweiligen Sprecher*innen rückgebunden.

5.3.3. Postkoloniale Setzungen im Rahmen von *SCHULD* (2018)

Da die Rechercheaufträge die Inhalts- mit der Arbeitsebene verbinden, geht mit ihnen auch eine Strukturarbeit an der Festivalrahmung einher. Am eindrücklichsten zeigte sich dies an der Festivalsausgabe *SCHULD* aus dem Jahr 2018, bei der sich aus dem Rechercheauftrag ein postkolonialer Schwerpunkt ableitete. Für die Strukturarbeit ergab sich daraus laut Dennewald das Ziel,

*das Festival selbst auf neokoloniale Strukturen abzuklopfen. Von der kuratorischen Auswahl und Rahmung bis hin zum finanziellen Gefälle zwischen dem Festival zweier Staatstheater und den eingeladenen, weitgehend unabhängig arbeitenden Theatergruppen sind sie allgegenwärtig.*⁵⁸⁰

Die zur Umsetzung dieses Vorhabens eingesetzten dramaturgisch-kuratorischen Maßnahmen stehen im Folgenden im Mittelpunkt der Betrachtung. Um sie zu Narrativen des Postkolonialen verorten zu können, wird hier zunächst kurz auf Elemente kolonialer Ordnungsprozesse und ihre Dekonstruktion im Postkolonialen eingegangen.

5.3.3.1. Hintergrund: Narrative des Postkolonialen

Folgende Ordnungsprozesse können als Elemente kolonialer Narrative verstanden werden:

- Repräsentation der Kolonisierten über die diskriminatorischen Praktiken *Othering* und *racialization*, also die Konstruktion von ‚Rasse‘ als Abgrenzungs- und Abwertungskategorie⁵⁸¹
- Universalisierung eurozentrischer Werte und Perspektiven und Aufzwingen dieser; Unterschlagung und Abwertung anderer Werte- und kultureller Referenzsysteme⁵⁸²
- Aufzwingen von Sprache, Durchsetzung sprachlicher Hegemonie⁵⁸³

⁵⁸⁰ Dennewald, M.: Einleitung. In: Festival Theaterformen (Hg.): Postkoloniale Verstrickungen in Theater, Tanz und Performance. S. 6.

⁵⁸¹ Vgl. Castro Varela, María do Mar u. Nikita Dhawan: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. 3. Auflage. Bielefeld: transcript 2020. S. 30, Fußnote 10.

⁵⁸² Vgl. ebd. S. 240.

⁵⁸³ Castro Varela und Dhawan weisen diesbezüglich allerdings daraufhin, dass dieser Versuch nie vollständig gelingen kann, da Sprache als dynamisches System nicht kontrolliert werden kann und es zur sprachlichen Hybridisierung kommt. (Vgl. Castro Varela, M. u. N. Dhawan: Postkoloniale Theorie. S. 251/252.)

- Unterdrückung und Marginalisierung nicht *weißer* Perspektiven:⁵⁸⁴ Einrichtung von Klassen-, Hierarchie- und Ausbeutungsverhältnissen

Anhand aller genannten Punkte lässt sich erkennen, dass hier eine systematische Unterscheidung von Kolonisierenden und Kolonisierten konstruiert wird. Um das Machtverhältnis zwischen Kolonisierenden und Kolonisierten zu stabilisieren, also den Machterhalt der Kolonisierenden zu gewährleisten, werden die Unterscheidungen zur Abwertung der Kolonisierten eingesetzt.⁵⁸⁵

Das Postkoloniale fußt zunächst auf einer Diskursanalyse des Kolonialen⁵⁸⁶ - es nimmt also Bezug auf die oben genannten Ordnungsprinzipien des Kolonialismus. Das Postkoloniale analysiert das Koloniale als transnationales⁵⁸⁷ Gesamtphänomen⁵⁸⁸ aus ökonomischen, kulturellen, sozialen Macht- und Ausbeutungsverhältnissen, die im Zuge des Kolonialismus oft gewaltsam installiert wurden. Postkoloniale Narrative gehen dabei davon aus, dass die dispositiven Dynamiken des Kolonialismus auch nach dem Ende der Kolonialzeit bis in die Gegenwart fortwirken bzw. sich als neokoloniale Dynamiken neu in Dispositiven festsetzen.⁵⁸⁹

Als Gegennarrative sind postkoloniale Narrative eine Form des Widerstands gegen das Koloniale und koloniale Kontinuitäten. Sie enthalten ein „Set diskursiver Praktiken“,⁵⁹⁰ das gegenläufig zu kolonialen diskursiven Praktiken agiert. Sie haben das Ziel, hegemoniale Dynamiken zu transformieren.⁵⁹¹

Der Begriff ‚postkolonial‘ bezieht sich laut Nayar besonders auf eine intellektuelle Auseinandersetzung und die Bildung postkolonialer Theorie in diesem Zuge.⁵⁹² In dieser Arbeit soll er auch für künstlerisch-aktivistische und dramaturgische Auseinandersetzungen genutzt werden, die sich im Schwellenbereich von intellektuellen und praktischen Anwendungen bewegen und dabei auf postkolonialer Theorie fußen bzw. selbige weiterentwickeln. Der Begriff der ‚Dekolonisierung‘ wird zwar von einigen Theoretiker*innen und Praktiker*innen für

⁵⁸⁴ Vgl. Hamann, Ulrike: Prekäre koloniale Ordnung. Rassistische Konjunkturen im Widerspruch. Deutsches Kolonialregime 1884-1914. Bielefeld: transcript 2015. S. 304.

⁵⁸⁵ Vgl. ebd. S. 24/25.

⁵⁸⁶ Vgl. Castro Varela, M. u. N. Dhawan: Postkoloniale Theorie. S. 25.

⁵⁸⁷ Castro Varela und Dhawan machen jedoch diesbezüglich darauf aufmerksam, dass „der Gebrauch des Begriffes ‚postkolonial‘“ (Castro Varela, M. u. N. Dhawan: Postkoloniale Theorie. S. 24.) stets sensibel auf den jeweiligen Kontext erfolgen muss.

⁵⁸⁸ Castro Varela, M. u. N. Dhawan: Postkoloniale Theorie. S. 24.

⁵⁸⁹ Vgl. ebd. S. 26.

⁵⁹⁰ Ebd. S. 25.

⁵⁹¹ Vgl. ebd. S. 25.

⁵⁹² Vgl. Nayar, P. K.: Postcolonialism. S. 1.

entsprechende Zusammenhänge der praktischen Dekonstruktion neokolonialer Strukturen verwendet; jedoch ist die inflationäre Verwendung des Begriffs umstritten, solange der betreffende Prozess nicht mit tiefgreifenden systemischen Umwälzungen, wie der Restitution von Land, einhergeht:

„Dekolonisierung“ [...] bezeichnet einen längeren historischen Ablösungsprozess, der politische wie wirtschaftliche, soziale wie kulturelle Dimensionen einschließt und länger dauert als die Dekolonisation – wenn er überhaupt jemals abgeschlossen sein kann. Denn auch der Wandel von Erinnerungskulturen oder die Geltendmachung von Rechtsansprüchen wie Wiedergutmachung oder Rückgabe von „Raubkunst“ aus der Kolonialzeit sind ein Teil davon.“⁵⁹³

Aufgrund dieser tiefgreifenden Implikationen soll der Begriff ‚Dekolonisierung‘ hier nur in Zusammenhängen verwendet werden, wo er durch Aussagen der Interviewten vorgegeben wird oder Teil eines Zitats ist.

5.3.3.2. Dramaturgisch-praktische Deutungen von Narrativen des Postkolonialen

Wie dem Reader *Postkoloniale Verstrickungen in Theater, Tanz und Performance*⁵⁹⁴ zu entnehmen ist, wurden 2018 im Rahmen der Festivalsausgabe *SCHULD* folgende dramaturgisch-kuratorische Maßnahmen ergriffen, um dem Thema Postkolonialismus an der Schnittstelle von künstlerischem Inhalt und Arbeitsstrukturen von *Theaterformen* gerecht zu werden und hier neokoloniale Verstrickungen zu adressieren:

- „Kuratorische Entscheidungsfindung [...] [gemeinsam] mit zwei Partnerfestivals in Mosambik und Südafrika; [...] Feedback zur eigenen Arbeit“⁵⁹⁵
- Statt ausschließlich vorproduzierter Gastspiele: Koproduktion zweier Arbeiten und Eigenproduktion dreier „Kurzstücke mit Künstler*innen aus Mosambik, Nigeria und Südafrika“⁵⁹⁶

⁵⁹³ Metzler, Gabriele: Einleitung. S. 4–5. In: Hesse, Christine, Jutta Klaeren, und Hein André (Hrsg.): Europa zwischen Kolonialismus und Dekolonisierung. Cd. Informationen zur politischen Bildung. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2018. S. 5.

⁵⁹⁴ Festival Theaterformen (Hrsg.): Postkoloniale Verstrickungen in Theater, Tanz und Performance. Ein Reader zum Projekt SCHULD, Festival Theaterformen. Hannover: o.V. 2018.

⁵⁹⁵ Dennewald, M.: Einleitung. In: Festival Theaterformen (Hg.): Postkoloniale Verstrickungen in Theater, Tanz und Performance. S.6.

⁵⁹⁶ Ebd.

- Zur Rahmung der „durch die Kunst aufgeworfenen Diskurse“⁵⁹⁷: Engagement Schwarzer Moderator*innen und gemeinsame Entwicklung eines Gesprächsprogramms
- Ausrichtung des „Vermittlungsangebot[s] auf vielfältigere Zielgruppen“⁵⁹⁸
- „Feedback aus dem Globalen Süden“⁵⁹⁹: Einladung von und Publikationsplattform für „Kulturjournalist*innen vom afrikanischen Kontinent“⁶⁰⁰

Mit diesen Anpassungen der Festivalstrukturen nimmt die Festivaldramaturgie Bezug auf verschiedene in postkolonialen Narrativen wiederkehrende Handlungsaufforderungen zur Dekonstruktion kolonialer Strukturen:

Durch die gemeinsame kuratorische Entscheidungsfindung mit Partner*innen aus Mosambik und Südafrika soll die Deutungshoheit darüber, wessen Inhalte eine Bühne bekommen, mit Festivals auf dem afrikanischen Kontinent geteilt werden. Damit soll eine rein eurozentrische Perspektive bei der Auswahl und Einladung vermieden werden. Die Partnerfestivals in Mosambik und Südafrika werden auch als beratende *Peers* für Feedback zur Arbeit bei *Theaterformen* herangezogen.

Aus diskursanalytischer Perspektive zeigt die Anpassung im Hinblick auf die kuratorische Entscheidungsfindung das Bewusstsein der Festivalleitung für die Machtgeladenheit der kuratorischen Subjektposition: Das Moment der Einladungsentscheidung verfügt darüber, welche künstlerischen Inhalte eine Plattform bekommen. Dies bedeutet zwar nicht, dass die Subjektposition der Festivaldramaturgie alle diskursiven Positionierungen in dem spezifischen Ausschnitt des Diskurses festlegt – dies würde das Element der Kontingenz des Diskurses negieren –, sie setzt jedoch wichtige künstlerische Positionierungen, um die sich dann weitere Positionierungen gruppieren können. Dennewald bezeichnet diese Machtgeladenheit in unserem Gespräch wiederholt als „Entscheidungsgewalt“⁶⁰¹ der dramaturgisch-kuratorischen Position.

Die Stärkung von Koproduktionen und Residenzformaten ist als Antwort auf finanzielle Ungleichheit und das daraus resultierende Machtgefälle zwischen Europa und dem afrikanischen Kontinent und den Kapitalabfluss⁶⁰² im Rahmen des Kolonialismus zu lesen. Anders als bei Gastspielen, bei denen die Künstler*innen oftmals für die Produktion der Stücke in Vorleistung gehen müssen und so das finanzielle Risiko größtenteils alleine tragen, kann

⁵⁹⁷ Dennewald, M.: Einleitung. In: Festival Theaterformen (Hg.): Postkoloniale Verstrickungen in Theater, Tanz und Performance. S.6.

⁵⁹⁸ Ebd.

⁵⁹⁹ Ebd.

⁶⁰⁰ Ebd.

⁶⁰¹ Dennewald, M.: Interview. Z. 40 und Z. 42.

⁶⁰² Der Begriff ‚Kapital‘ ist hier im Sinne des weiten Kapitalbegriffs bei Bourdieu zu verstehen.

Theaterformen durch die Anlage als Koproduktion oder Künstler*innenresidenz das finanzielle Risiko der Produktion von Performances gemeinsam mit den Künstler*innen tragen. Dies heißt laut Katharina Wisotzki jedoch nicht, dass auch inhaltlich-dramaturgische Eingriffe von Seiten der Festivalleitung in die Produktion erfolgen: „Wir laden die Künstler*innen [für ein Auftragswerk] ein, aber das Thema ist ihnen freigestellt“⁶⁰³ und auch „eine Koproduktion heißt nicht zwingend, dass das Festival inhaltlich beteiligt ist.“⁶⁰⁴ Aus der Künstler*innenperspektive schildert die Regisseurin Jade Bowers ihre Erfahrung in einem Interview, das vom Festivalteam durchgeführt wurde, so:

*As a visiting international I really appreciated the freedom to choose and create a work I found relevant and resonant for where I am as a new director – and also the freedom to explore the subject and shape of that work. And yet, a very clear curatorial vision emerged in terms of the programme and the way in which works ‘spoke’ to each other. In terms of rehearsal and performance I felt quite free to do what I needed to do without being bound by anyone’s rhetoric or agenda.*⁶⁰⁵

Die finanzielle Koproduktion ist bei *Theaterformen* also in einer Weise konzeptioniert, dass mit der Mittelvergabe nicht gleichzeitig auch Einfluss auf die künstlerischen Inhalte genommen wird.

Um im gesellschaftlichen Diskurs unterrepräsentierte Perspektiven sichtbar zu machen und einem gesellschaftlichen Machtungleichgewicht zwischen weißen und Schwarzen Positionierungen zu begegnen, werden als Gesprächsinitiator*innen und für die Konzeption der Gespräche Schwarze Moderator*innen eingeladen. Um Perspektivinklusion geht es auch bei dem Anliegen der Adressierung vielfältigerer Zielgruppen bei der Programmgestaltung. Auch in der Rezeption sollen Perspektiven vom afrikanischen Kontinent nicht nur inkludiert werden, sondern durch den Blog *Watch & Write* und die gleichzeitige Veröffentlichung der Rezensionen auf der Internetplattform *nachtkritik.de* auch eine höhere Sichtbarkeit und Deutungsmacht bekommen.

In den Fällen von Moderation und Theaterkritik geht es darum, dass neue mögliche Subjektpositionen für den spezifischen Diskursausschnitt vordefiniert werden. Diese unterscheiden sich insofern von gesellschaftlich möglichen Subjektpositionen, als rassistisch exkludierte Positionen in ihrer Sichtbarkeit gestärkt und in der Festivalrahmung besonders hervorgehoben

⁶⁰³ Wisotzki, K.: Interview. Z. 178.

⁶⁰⁴ Wisotzki, K.: Interview. Z. 202.

⁶⁰⁵ Bowers, Jade: Ein Interview zum Theaterstück *Jungfrau*. S. 28–35. In: Festival Theaterformen (Hrsg.): Postkoloniale Verstrickungen in Theater, Tanz und Performance. Ein Reader zum Projekt SCHULD, Festival *Theaterformen*. Hannover: o.V. 2018. S. 34.

werden. Diese Setzung weist zwei machtanalytische Dimensionen auf: Einerseits wird sie durch die Subjektposition der Festivaldramaturgie verantwortet, die auch in Bezug auf Vermittlungsformate und Theaterkritik in dieser spezifischen Konstellation entscheidet, wer zur Äußerung befähigt wird. Andererseits entsteht die Setzung selbst aus der Verortung der Festivaldramaturgie in einem bestimmten Teil eines postkolonialen Narrativs.

Die Art, in der bestimmte vormals unterdrückte Positionierungen hervorgehoben werden, zeigt, dass in einem von Rassismus geprägten System eine Nivellierung der Unterschiede nicht ausreicht und Machtkonstellationen stattdessen umgekehrt werden müssen. Unauflösbare Problematik ist dabei jedoch, dass anhand derselben Unterscheidung agiert wird, auf der auch koloniale Ordnungen beruhen.

Das postkoloniale Narrativ, mit dem bei *Theaterformen* gearbeitet wird, lässt sich also in folgende drei mehr oder weniger explizite ethische Handlungsaufforderungen zusammenfassen:

1. weiße Deutungshoheit abgeben
2. finanzielles Risiko teilen, Kapitalflüsse neu konzipieren
3. Wer spricht, wer wird angesprochen und wer antwortet? Gesprächsgestaltung auf jeder Ebene durch PoC und Schwarze Menschen

Sowohl die Form als konkrete ethische Handlungsaufforderungen als auch die darin repräsentierten Anliegen sind als Teil eines rassismuskritischen Aktivismus zu verstehen, der sich gegen in institutionellen Strukturen eingeschriebenen Rassismus wendet. Im Gegensatz zu diesen normalisierten und daher oft ausgeblendeten rassistischen Mikrodynamiken innerhalb des Dispositivs müssen die rassismuskritischen Praktiken als Gegennarrativ immer wieder sichtbar ausagiert werden, um zu Mikroveränderungen innerhalb des Dispositivs beizutragen.

Anhand der dramaturgischen Arbeit an Festivalstrukturen wird ersichtlich, dass nicht nur die künstlerischen Inhalte, sondern auch Produktionsbedingungen und Rahmung dahingehend befragt werden, welche diskursiven Positionierungen sich in ihnen abbilden.

Laut Dennewald ist eine rein künstlerische Auseinandersetzung mit postkolonialen Anliegen nicht ausreichend, sondern kann nur als Teil einer Aufarbeitung gelten, die auch die Arbeitsprozesse hinter der Bühne erfasst.⁶⁰⁶ Im Reader zur Festivalsausgabe formuliert sie

⁶⁰⁶ Vgl. Dennewald, M.: Einleitung. In: Festival *Theaterformen* (Hg.): Postkoloniale Verstrickungen in Theater, Tanz und Performance. S. 5.

diesbezüglich einen Anspruch, der bereits in der Einleitung dieser Abhandlung als relevant für das Verhältnis zwischen inneren Dramaturgien und dramaturgischer Arbeit herausgestellt wurde:

*Das Festival als Institution, als Gesprächspartnerin, als Arbeitszusammenhang soll nicht zurückbleiben hinter den künstlerischen Werken, die es präsentiert. Es schließt sich aus, hinter den Kulissen dogmatisch, manipulativ, diktatorisch und unzugänglich zu sein, wenn wir uns auf der Bühne für ein kritisches, egalitäres, respektvolles und freundliches Miteinander einsetzen. In der Kantine, den Garderoben, Besprechungsräumen und Büros entscheidet sich, ob wir der Haltung zur Welt gerecht werden, die wir künstlerisch als wegweisend empfinden.*⁶⁰⁷

Ähnlich äußern sich auch der Künstler und Kurator Julian Warner und die Dramaturgin Elisa Liepsch, die 2018 als Leiter*innen der *Theaterformen*-Festivalakademie fungierten. Sie schreiben in ihrem Band *Allianzen: Kritische Praxis an weißen Institutionen*, dass es

*2018 [...] in Deutschland nicht mehr aus[reicht], ein Stück, eine Performance, ein Panel oder ein Festival zu rassismuskritischen oder postkolonialen Inhalten zu veranstalten, ohne die Kolonialität der eigenen Produktionsbedingungen und Institutionen zu adressieren.*⁶⁰⁸

An beiden Zitaten und der darin jeweils enthaltenen These wird ersichtlich, dass es in Bezug auf das Postkoloniale das Bestreben gibt, eine Kohärenz zwischen künstlerischen Inhalten, also der ästhetischen Ebene, und Produktionsbedingungen, also der ethischen Handlungsebene der Zusammenarbeit, sowie den institutionellen Strukturen herzustellen.

Im Hinblick auf das bei *Theaterformen* im Spezifischen und bei Theater mit postkolonialem Anspruch im Allgemeinen zum Tragen kommende Kunstverständnis lässt sich also konstatieren, dass die Verwobenheit der ästhetischen und ethischen Dimension von Theater⁶⁰⁹ hier besonders herausgestellt wird. Der Theaterwissenschaftler Gerald Siegmund vermutet als Grund für die allgemein beobachtbare Verschiebung des Fokus auf Theater als ethischen Handlungsraum einen Wechsel des Dispositivs.⁶¹⁰ Er verweist unter Rückgriff auf

⁶⁰⁷ Dennewald, M.: Einleitung. In: *Festival Theaterformen* (Hg.): Postkoloniale Verstrickungen in Theater, Tanz und Performance. S. 5.

⁶⁰⁸ Liepsch, Elisa u. Julian Warner: Einleitung. S. 18-33. In: Dies. (Hrsg.): *Allianzen: Kritische Praxis an weißen Institutionen*. Bielefeld: transcript. S. 10.

⁶⁰⁹ Vgl. [Video] Siegmund, Gerald: Die Praxis des Theaters denken. Zum Darstellungsproblem des Theaters. Vortrag von 1:42:27 bis 1:57:12. In: Ludwig-Maximilians-Universität München: Jahrestagung 2021 der Forschungsgruppe "Krisengefüge der Künste" (Tag 2) In: YouTube 06.04.2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xaVtsajm3A> (letzter Zugriff 30.05.2024). Bei 1:44:18.

⁶¹⁰ Vgl. ebd. Bei 1:56:00.

Überlegungen Christopher Balmes auf einen Wechsel des Legitimationsmythos des Theaters.⁶¹¹ In Anlehnung an die Überlegungen Siegmunds und Balmes würde ich zumindest von einer Verschiebung innerhalb des Dispositivs in Bezug auf einen der Legitimationsmythen des Theaters ausgehen. Dass das Theater sich nun als Anstalt kosmopolitischer Ethik⁶¹² legitimiert, geht grundsätzlich überein mit seiner historisch wiederkehrenden Selbstreflexion sowie seinen Potenzialen an gesellschaftspolitischer Wirksamkeit und Widerständigkeit gegen bestehende Ordnungen. Die konkrete Entwicklung ist auf den Anspruch der Inklusion vielfältiger Perspektiven aus der Stadtgesellschaft⁶¹³ zurückzuführen, vor dessen Hintergrund die Relevanz des Theaters sich messen lassen muss. Besonders postkoloniale Narrative entfalten aufgrund ihrer normativen Dimension einen gesellschaftlichen Druck zur diskriminierungskritischen Selbstreflexion, dem insbesondere Theater mit internationaler oder postmigrantischer Schwerpunktsetzung durch die Bezugnahme auf das Postkoloniale folgen.

Balme spricht angesichts der Verwobenheit von ästhetischer Dimension und ethischer Dimension auch das damit einhergehende Spannungsfeld von gesellschaftspolitischer Wirksamkeit des Theaters und der Autonomie der Kunst an.⁶¹⁴ Die Festival dramaturgie agiert bei *Theaterformen* an dieser Schnittstelle von ästhetischer und handlungsethischer Ebene. Die Herstellung der angestrebten Kohärenzen zwischen den beiden Ebenen mit Blick auf das Postkoloniale fügt sich ein in die Funktionen der Dramaturgie im Rahmen der Institution. Insofern ist die Dramaturgie hier als Zentrum der beschriebenen Aushandlung zwischen gesellschaftspolitischer Wirksamkeit und Autonomie der Kunst zu verstehen.

5.3.4. Verstetigung von Setzungen in der langfristigen Ausrichtung

Das Zusammendenken von ästhetischer und ethischer Dimension in den Bezugnahmen auf die Welt bezieht sich im Fall von *Theaterformen* nicht ausschließlich auf die postkoloniale

⁶¹¹ Vgl. Siegmund, G.: Die Praxis des Theaters denken. In: Ludwig-Maximilians-Universität München: Jahrestagung 2021 der Forschungsgruppe "Krisengefüge der Künste" (Tag 2) In: YouTube 06.04.2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xaVtsa3jm3A> (letzter Zugriff 30.05.2024). Bei 1:57:00. Der Begriff ‚Mythos‘ sagt hier mit Balme nichts über einen Wahrheitsgehalt aus, sondern bezieht sich auf die identitätsstiftende Funktion von Mythen.

⁶¹² Statt des ehemaligen Legitimationsmythos der Schaubühne als moralischer Anstalt nach Schiller.

⁶¹³ Vgl. [Video] Balme, Christopher: Einführung in das erste Panel. Von 00:01:29 bis 00:16:21. In: Ludwig-Maximilians-Universität München: Jahrestagung 2021 der Forschungsgruppe "Krisengefüge der Künste" (Tag 1) In: YouTube 06.04.2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2GSKRpOmt7k&t=os> (letzter Zugriff 30.05.2024). 0:11:12.

⁶¹⁴ Vgl. ebd. 0:11:30.

Festivalausgabe *SCHULD* aus dem Jahr 2018, sondern wird auch in der langfristigen Ausrichtung der Institution verstetigt:

*In den Jahren 2018 und 2019 durchlief das Festivalteam eine fünfteilige, von der Kulturstiftung des Bundes geförderte Fortbildung. Die Arbeit mit dem Institut für diskriminierungsfreie Bildung | IDB beinhaltete [sowohl] die Reflexion der Arbeitsprozesse innerhalb der Institution als auch eine Analyse der Öffentlichkeitsarbeit, den Umgang mit Diskriminierung in der Festivalarbeit und eine Formulierung möglicher antirassistischer Strategien für die Zukunft. Monatliche Awareness-Sitzungen, eine neue Einstellungspolitik, die Zusammenarbeit mit anderen Institutionen, die Bestellung externer Berater*innen für produktionsbezogenes Feedback und Fortbildungsmöglichkeiten sind nur einige Beispiele für die aus der Prozessbegleitung hervorgegangenen internen Veränderungen.⁶¹⁵*

In den Jahren 2018 und 2019 wurden externe Berater*innen des *Instituts für diskriminierungsfreie Bildung (IDB)* hinzugezogen, um tieferliegende organisationale und institutionelle Strukturen im Hinblick auf Diskriminierungssensibilität und Antirassismus weiterzuentwickeln. Teil dieser Arbeit war auch die gemeinsame Entwicklung einer *Diskriminierungskritischen Leitlinie*, der obiges Zitat entnommen wurde. In dem Zitat werden verschiedene Machtpositionen benannt, die im Beratungsprozess zusammenkommen: die Institution *Theaterformen*, die durch das Festivalteam vertreten wird, die Kulturstiftung des Bundes und das IDB. Der Impuls zur diskriminierungskritischen Selbstreflexion wird von Förderinstitutionen auf Bundesebene getragen, das IDB selbst wird beispielsweise auch auf der Webseite der Antidiskriminierungsstelle des Bundes als wissenschaftlich fundierte Beratungsorganisation aufgeführt.⁶¹⁶ In der Beratungssituation besteht zwischen dem Festivalteam und dem IDB eine asymmetrische Machtbeziehung: Die Beratenden nehmen eine höhere Ebene ein als die Rat-suchenden. Die Institution, die im Diskurs über eine hohe Machtgeladenheit verfügt, befindet sich im Beratungsprozess also in der niedrigeren Machtposition. In Bezug auf die diskriminierungskritische Anlage des Beratungsprozesses ist davon auszugehen, dass diese Machtasymmetrie von Seiten der Institution gewünscht ist, um die im Hinblick auf ein kosmopolitisches Narrativ notwendigen strukturellen Veränderungen vorzunehmen.

⁶¹⁵ [Art.] Leitlinie. In: Theaterformen o. D. URL: https://www.Theaterformen.de/Theaterformen_2020/de/leitlinie/index.html (letzter Zugriff 16.12.2023).

⁶¹⁶ Vgl. [Art.] Beratung zum Thema Diskriminierung. In: Antidiskriminierungsstelle des Bundes o. D. URL: https://www.antidiskriminierungsstelle.de/DE/ueber-diskriminierung/lebensbereiche/bildungsbereiche/schule/hinweise_und_kontaktmoeglichkeiten/Ansprechpartner_innen_neu_2020.html (letzter Zugriff 16.12.2023).

Die diskriminierungskritische Prozessbegleitung hat auch konkrete Auswirkungen in Form von dramaturgisch-kuratorisch Maßnahmen, die über die Festivalsausgabe 2018 hinausreichen:

In der Aufzählung von Maßnahmen wird u. a. „die Bestellung externer Berater*innen für produktionsbezogenes Feedback“⁶¹⁷ genannt. Hieran ist ersichtlich, dass auch die Arbeit an der ästhetischen Dimension in den Beratungsprozess inkludiert wird.

Im Festivalteam war in Bezug auf eine diskriminierungskritische Probenbegleitung im Vorhinein auch darüber diskutiert worden, inwiefern solche oder ähnliche Maßnahmen die Autonomie der Kunst einschränken könnten.⁶¹⁸ Während der Vorbereitung der Festivalsausgabe 2019 beobachtete ich eine Situation, in der die diskriminierungskritische Prozessbegleitung zum Einsatz kam:

Bei meinem Besuch der Probe der *site-specific* Arbeit *Die Geschwindigkeit des Lichts* von Marco Canale und hannoverschen Senior*innen⁶¹⁹ am 22.05.2019 im Rahmen der Festivalsausgabe 2019 war eine der für die Festivalsausgabe engagierten Expert*innen für diskriminierungskritische Prozessbegleitung ebenfalls anwesend. Aus der kurzen Selbstvorstellung der Expertin für die am Projekt Teilnehmenden zu Beginn der Probe wurde ersichtlich, dass sie zum ersten Mal zugegen war. Sie hielt sich während der Probe im Hintergrund, lud die Teilnehmenden jedoch vage dazu ein, sich bei Gesprächsbedarf an sie zu wenden. Aus ihrer Vorstellung ging für mich nicht hervor, mit welchen konkreten Anliegen die Projektteilnehmenden sich an sie wenden konnten. Die Zurückhaltung der Expertin könnte als Konsequenz aus den vorhergegangenen Diskussionen über die Gefahr einer Einschränkung der Autonomie der Kunst gedeutet werden.

Eine weitere konkrete aus der Prozessbegleitung resultierende Maßnahme, um auch während der Durchführung der Festivalsausgabe 2019 Diskriminierungen entgegenzutreten, war der Einsatz sogenannter Awareness-Teams, an die sich „Menschen, die auf dem Festival Diskriminierung erfahren oder beobachten, [wenden können].“⁶²⁰ Diese waren sowohl an der zentralen „Info-Bude“⁶²¹ als auch auf ihren Rundgängen durch entsprechende T-Shirts gut sichtbar. Die Awareness-Teams standen „in unmittelbarem Kontakt mit der Festivalleitung.“⁶²²

⁶¹⁷ [Art.] Leitlinie. In: Theaterformen o. D. URL: https://www.Theaterformen.de/Theaterformen_2020/de/leitlinie/index.html (letzter Zugriff 16.12.2023).

⁶¹⁸ Der*die betreffende Gesprächspartner*in soll an dieser Stelle nicht genannt werden.

⁶¹⁹ Festival Theaterformen: Programm 2019. Hannover: o. V. 2019. S. 14.

⁶²⁰ Ebd. S. 105.

⁶²¹ Ebd.

⁶²² Ebd.

Die langfristige Ausrichtung des Festivals *Theaterformen* unter Dennewald, aus der die angesprochene Leitlinie und die konkreten dramaturgisch-kuratorische Maßnahmen hervorgehen, erscheint als immer nur vorläufiges Ergebnis eines andauernden Aushandlungsprozesses, eines Prozesses der Iteration: Im Anschluss an die jeweiligen Rechercheaufträge werden in jeder Festivalausgabe unterschiedliche diskursive „Regler“⁶²³ aufgezogen – am deutlichsten ist dies zu sehen an den beiden Ausgaben mit feministischem (2017) und postkolonialem Bezug (2018). Damit einhergehend übt die Festival dramaturgie im Sinne einer Selbsttechnik „Haltungen“.⁶²⁴ Diese Haltungen werden dann entweder von Festival zu Festival wiederholt und angepasst und damit in der langfristigen Ausrichtung des Festivals verstetigt – wie eben in der *Diskriminierungskritischen Leitlinie* – oder aufgrund weiterer Reflexionen wieder verworfen. Katharina Wisotzki sieht die Weiterentwicklung des Festivals insofern als Fortsetzung eines gemeinsamen Gesprächs⁶²⁵, in dem sich auch die eigenen Fragen weiterentwickeln.⁶²⁶ Die Deutung, ob das Probieren der Haltung erfolgreich war, kann sich wie im folgenden Fallbeispiel u. a. an der Rezeption ausgewählter kritischer Stimmen orientieren. Diese können dementsprechend als Adressat*innen der Entwicklung von Haltungen interpretiert werden.

5.4. Widersprüche zwischen dramaturgischer Rahmung und künstlerischer Positionierung

5.4.1. Fallbeispiel 1: *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs*

Eine solche Re-Evaluierung der Haltung der Festivalleitung fand im Fall der Produktion *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs* von Milo Rau im Nachgang der Aufführungen im Festival 2018 statt. Die Produktion war als eine von drei Produktionen, „die europäische Perspektiven auf postkoloniale Themen behandelten“⁶²⁷, zum Festival 2018 eingeladen worden. Dennewald ordnet diese kuratorische Entscheidung folgendermaßen ein:

[E]s war mir sehr wichtig, dass auch dort, wo wir Europäer:innen stehen, kein Vakuum bleibt. [...] Diese drei Arbeiten brauchte es, um das Programm hier zu

⁶²³ Vgl. Dennewald, M.: Interview. Z. 444.

⁶²⁴ Dennewald sagt hierzu am 11.05.2019 während des Symposiums *Institution: Kunstfestival* bei den Kunstfestspielen Herrenhausen 2019: „As a festival we have ‘Haltungen’ – stances.“

⁶²⁵ Vgl. Wisotzki, K.: Interview. Z. 93.

⁶²⁶ Vgl. ebd. Z. 95.

⁶²⁷ Dennewald, Martine u. Kerstin Ortmeier: Augenhöhe herstellen. Interview durchgeführt von Esther Boldt. In: Internationales Theaterinstitut 18.01.2022. URL: <https://www.iti-germany.de/journal/augenhoehe-herstellen> (letzter Zugriff 30.08.2024).

verankern und um nicht konzeptionell bei der Aussage stehen zu bleiben, wir geben jetzt den Anderen die Bühnen, ist das nicht toll? Nein. Denn das reicht absolut nicht.⁶²⁸

Teil der kuratorischen Haltung war es also, neben den Stimmen aus vom Kolonialismus betroffenen Regionen auch europäische Perspektiven in das Festival zu inkludieren, die sich mit den neokolonialen Verstrickungen Europas auseinandersetzten.

Im Fall von *Mitleid* polarisierte diese ästhetische Auseinandersetzung stark und führte während des Festivals u. a. zur kritischen Rezeption durch einen der für *Watch & Write* eingeladenen Blogger. Unter Erwähnung dieser kritischen Stimme distanzierte sich die Festivalleitung im Rahmen des Symposiums *Institution: Kunstfestival* am 11.05.2019 nachträglich von den in *Mitleid* aufgerufenen Positionierungen. Um die Wechselbeziehung zwischen innerer Dramaturgie und kuratorischer Rahmung nachvollziehen zu können, wird hier zunächst die innere Dramaturgie im Rahmen einer kurzen Analyse des mir durch Milo Raus Theaterproduktionsgesellschaft *International Institute of Political Murder* zur Verfügung gestellten Aufführungsmitschnitts unter Fokussierung der wissensanalytischen Konzepte nach Keller vorgestellt.⁶²⁹ Darauf folgend wird die kritische Rezeption untersucht, auf deren Grundlage die Festivalleitung ihre Haltung reevaluierte.

5.4.1.1. Innere Dramaturgie und behandelte Phänomenstruktur

In *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs* setzt sich der Schweizer Theatermacher Milo Rau kritisch mit einem spezifischen Blick auseinander, der in Entwicklungshilfe-NGOs und den europäischen Medien auf ‚Afrika‘ gerichtet wird. Das Textmaterial zu *Mitleid* stammt aus Interviews, die Rau „mit NGO-Mitarbeitern, Geistlichen und Kriegsoptionen in Afrika und Europa“⁶³⁰ führte. Es ist in der Inszenierung zu zwei Monologen zusammengesetzt, in die zudem die Biografien der beiden Darstellerinnen eingewoben sind. Das Bühnenbild besteht aus einem Müllhaufen, in dem sich u. a. alte Plastikstühle, Autoreifen, Plastikfetzen sowie ein angesengtes Sofa finden. Links neben dem Müllhaufen sind ein Tisch und eine Kamera

⁶²⁸ Dennewald, M. u. K. Ortmeier: Augenhöhe herstellen. In: Internationales Theaterinstitut 18.01.2022. URL: <https://www.iti-germany.de/journal/augenhoehe-herstellen> (letzter Zugriff 30.08.2024).

⁶²⁹ Die Beschreibung meiner Erfahrung der Aufführung orientiert sich an meiner Wahrnehmung beim ersten Sichten des durch das *International Institute for Political Murder* bereitgestellten Mitschnitts, da ich beim mehrfachen Sichten des Mitschnitts feststellte, dass sich eine gewisse Gewöhnung und ein Vorbereitetsein einstellte.

⁶³⁰ Schaubühne am Lehniner Platz u. Milo Rau (IIPM): Pressemappe *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs*. S. 4. In: International Institute of Political Murder 31.12.2015. URL: https://international-institute.de/wp-content/uploads/20151231_Pressemappe_Mitleid.pdf (letzter Zugriff: 07.07.2024).

positioniert – dieser Aufbau erinnert an ein Regiepult. Inmitten des Mülls steht auf der rechten Seite ein Redepult mit integrierter Kamera.

Die innere Dramaturgie der Inszenierung ist in drei Teilen angeordnet. Diese Dreiteilung der Inszenierung ist als Anspielung auf antike Tragödien⁶³¹ und die in ihnen intendierte Rezeptionswirkung der Katharsis zu verstehen. In *Mitleid* wird einem intendierten *weißen* Publikum die Grausamkeit seines neokolonialen Blickes auf die sogenannte Dritte Welt vor Augen geführt. Wie im Folgenden gezeigt wird, hat die in *Mitleid* dabei zur Anschauung kommende „moralische Doppeldeutigkeit“⁶³² das Potenzial, über den Verlauf der Aufführung Affekte in den Zuschauenden zu provozieren. Allerdings ist die über ein momentanes Unbehagen hinausgehende, nachhaltige Läuterung der Zuschauenden nicht das erklärte Ziel der Inszenierung.⁶³³ Stattdessen erkundet *Mitleid* die Fragen, wie *weiße* Europäer*innen die Welt sehen und wo Empathie und europäischer Humanismus enden⁶³⁴ und entlarvt dabei eine kathartische Reinigung des *weißen* Publikums als Utopie.

Gerahmt wird die Inszenierung durch den Monolog von Consolate Sipérius. Consolate Sipérius ist sowohl der Name der Schauspielerin als auch der Name der Rolle. Trotzdem soll hier nicht von Selbstdarstellung gesprochen werden, um die Ambiguität hervorzuheben, die zwischen Schauspielerin und Rolle besteht.⁶³⁵

Zu Beginn der Inszenierung nimmt Sipérius am Tisch Platz und spricht in die Kamera. Ihr Gesicht wird in Nahaufnahme auf einer großen Leinwand, die über dem Müllhaufen hängt, gezeigt. Sie spricht Französisch und wird auf der Leinwand untertitelt. Nach wenigen Sätzen wird deutlich, dass es sich entweder bei der Rolle oder der Schauspielerin selbst um eine Genozid-Überlebende des Hutu-Tutsi-Konflikts in Burundi handelt, die Zeugin der Ermordung ihrer Eltern wurde. Die Kurzbiografie der Schauspielerin in der Pressemappe zu *Mitleid*

⁶³¹ Vgl. Rau, Milo: »Der Kongo ist die Konsequenz von Europa« Interview durchgeführt von Jakob Hayner. In: Jungle World 21.01.2016. URL: <https://jungle.world/artikel/2016/03/der-kongo-ist-die-konsequenz-von-europa> (letzter Zugriff am 10.07.2024).

⁶³² Schaubühne am Lehniner Platz u. M. Rau (IIPM): Pressemappe *Mitleid*. S. 11. In: International Institute of Political Murder 31.12.2015. URL: https://international-institute.de/wp-content/uploads/20151231_Pressemappe_Mitleid.pdf (letzter Zugriff: 07.07.2024).

⁶³³ Vgl. hierzu Raus Kritik am politischen Theater. In: Schaubühne am Lehniner Platz u. M. Rau (IIPM): Pressemappe *Mitleid*. S. 9. In: International Institute of Political Murder 31.12.2015. URL: https://international-institute.de/wp-content/uploads/20151231_Pressemappe_Mitleid.pdf (letzter Zugriff: 07.07.2024).

⁶³⁴ Vgl. ebd. S. 9/10.

⁶³⁵ Vgl. Kurzenberger, Hajo: Darstellung. 4. Selbstdarstellung: von der Darstellung sozialer Rollen zur theatralen Inszenierung des Selbst. S. 62–65. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. S. 62, zweite Spalte.

authentifiziert und beglaubigt,⁶³⁶ dass es sich hierbei tatsächlich um die Erfahrungen der Schauspielerin selbst handelt und die Biografie der Überlebenden nicht anderem Interviewmaterial entnommen wurde. Es erfolgen während des Anfangsmonologs mehrere Authentifizierungsvorgänge⁶³⁷, die der „Überblendung oder Synchronisation von Körper und Identität“⁶³⁸ dienen. Unter anderem erfüllen das Vorzeigen des Passes und der Adoptionsunterlagen von Consolate Sipérius⁶³⁹ eine solche identitätsbeglaubigende Funktion.

Dennoch schleicht sich bei mir als Zuschauender gleich zu Beginn eine gewisse Verunsicherung in Bezug auf das Verhältnis der Schauspielerin zum Text ein. Diese Verunsicherung wird durch das Wissen um die Verwendung dokumentarischen Materials in Verbindung mit der verfremdenden Vortragsart erzeugt. Die Vortragsart weicht von einer vollständigen Verkörperung ab und kommt insofern einer Brechung von Authentizität gleich, als die Äußerungen aufgesagt klingen, wie ein distanzierter Bericht, der zuweilen in Zynismus umschlägt. Zynismus wird in diesem Zuge nicht als rezeptive Wertung verstanden, sondern als Modus, der bereits in der Inszenierung angelegt ist. Ähnlich der Ironie fungiert Zynismus in *Mitleid* als „Technik der Illusionsbrechung“⁶⁴⁰, die für eine Distanzierung vom Gesagten sorgt.

Im Anfangsmonolog wird Sipérius Biografie in Abhängigkeit von der Ermordung ihrer Eltern im Hutu-Tutsi-Konflikt dargelegt, an die sich Sipérius ‚Opfer-‘ und Zeug*innenstatus und ihre Adoptionsgeschichte anschließt. Aus den unterschiedlichen Passagen ihrer Biografie werden in der Inszenierung nur diejenigen ausgewählt, die in ein Narrativ passen, das Sipérius viktimisiert. Das distanzierte Sprechen deutet darauf hin, dass Sipérius nicht ihre eigene Version der Geschichte erzählt, sondern jene Passagen ihrer Biografie wiedergibt, die in ein stereotypisches Narrativ ‚der hilfsbedürftigen Afrikaner‘ aus einer *weißen* Perspektive passen. Wenn sie von Rassismus geprägten Erfahrungen im Kontext der Adoption erzählt, schlägt ihr Tonfall in Zynismus um.

Im Anschluss an den einleitenden Monolog von Consolate Sipérius betritt Ursina Lardi die Bühne. Sie leitet ihren Monolog, der den größten Zeitanteil der Aufführung einnehmen wird, mit einem Kommentar zum europäischen Theater ein, indem sie sich zunächst zynisch über

⁶³⁶ Nikitin, Boris: Unzuverlässige Zeugen und Coming-outs. S. 227–237. In: Krämer, Sybille u. Sibylle Schmidt (Hrsg.): Zeugen in der Kunst. Paderborn: Wilhelm Fink 2016. S. 227.

⁶³⁷ Ebd.

⁶³⁸ Ebd.

⁶³⁹ Rau, Milo (IIPM): *Mitleid*. Die Geschichte des Maschinengewehrs. Aufführungsmitschnitt o. D. 08:25 und 09:43.

⁶⁴⁰ Müller, Wolfgang G.: Ironie. S. 352–353. In: Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 352.

die moralischen Haltungen des europäischen Theaters äußert und dann die vierte Wand durchbricht und dem Publikum die affektiven Kosten ihrer (*weißen*) Position erklärt. Dieser Teil der Aufführung dient der Exposition und der Vorandeutung der in *Mitleid* vorgenommenen künstlerischen Positionierung in Bezug auf Haltungen des europäischen Theaters, aber auch in Bezug auf das der Inszenierung vorausgehende Interviewmaterial. Ursina Lardi stellt eine ehemalige *weiße* NGO-Mitarbeiterin dar, die in ihrem Monolog von ihren Erfahrungen aus der humanitären Hilfsarbeit berichtet. In ihrem Text werden Bezugnahmen auf die Biografie der Schauspielerin mit den Erfahrungsberichten von NGO-Mitarbeitenden aus den von Rau durchgeführten Interviews und Kommentaren auf das europäische Theater so verwoben, dass auch hier für die Zuschauenden die Ambiguität zwischen Schauspielerin und Rolle besonders hervorgehoben wird.⁶⁴¹ In ihrem Sprechen und ihrer Haltung wechseln sich unterschiedliche Distanznahmen zum Gesagten ab.

Nach ihrem Kommentar auf das europäische Theater steigt Ursina Lardi über den Müll an das Redepult und zeigt dem Publikum das durch die Medien weit verbreitete Foto des 2015 während des syrischen Bürgerkriegs auf der Flucht ertrunkenen Jungens Alan Kurdi. Während sie das Foto hochhält, erklärt sie, dass sie das Foto nicht kannte, da sie keine Zeitung lese, weil ja das Leben schon schwer genug sei und sie versuche, eine gute Mutter und Ehefrau zu sein. Das sei ja schon ganz schön viel.⁶⁴² Mit dem Hochhalten des Fotos und ihren zeitgleichen Äußerungen setzt sie hier nicht nur das Foto, sondern seine mediale Allgegenwärtigkeit und die damit verwobenen gesellschaftlichen Deutungen und Narrative gegen ihre trivial wirkenden Alltagssorgen. Sie spricht dabei die mit dem Foto zusammenhängenden gesellschaftlichen Deutungen nicht an, überlässt diese der Imagination der Zuschauenden. Aufgrund meiner eigenen Deutungen empfinde ich die Szene als Provokation. Die Gegenüberstellung des ertrunkenen Kindes und Lardis Alltagssorgen erscheint mir pietätlos und ist für mich schwer auszuhalten. Die Szene entfaltet also eine affektive Wirkung auf mich.

Diese angestrebte affektive Wirkung kann als wichtigste Inszenierungsstrategie von *Mitleid* gedeutet werden, die in dieser Szene eingeführt wird: Nicht nur an dieser Stelle, sondern über den gesamten Text Lardis hinweg verbinden sich immer wieder mehrere zunächst kontextuell-unverbundene Sachverhalte – an der oben beschriebenen konkreten Stelle sind dies das

⁶⁴¹ Vgl. Kurzenberger, Hajo: Darstellung. 4. Selbstdarstellung: von der Darstellung sozialer Rollen zur theatra-
len Inszenierung des Selbst. S. 62–65. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. S. 62, zweite Spalte.

⁶⁴² Rau, M.: *Mitleid*. Aufführungsmitschnitt. Ab 19:15.

Foto bzw. seine potenzielle Interpretation durch die Zuschauenden und die zeitgleichen Aussagen Lardis über ihre Alltagssorgen.

An anderer Stelle ist dies der auf mich unethisch wirkende Vergleich Lardis zwischen der Organisation eines Geflüchtetenlagers und der Organisation eines ACDC-Konzerts:

*Eine Helferin sagte mir, es ist tausendmal schwieriger, ein ACDC-Konzert zu organisieren als so ein Lager. Na, das sind ja keine Asozialen. Das sind süße Jungs – junge Männer, die das Pech haben, dass in ihrem Land Krieg herrscht.*⁶⁴³

Im weiteren Verlauf fällt u. a. die Aussage, dass die Geflüchteten im Lager aussähen wie Hipster, weil sie gut gekleidet und frisiert seien (in Verbindung mit dem Zeigen der entsprechenden Fotos).⁶⁴⁴ Solche Äußerungen lösen bei mir unmittelbar ein Gefühl von Ekel aus. Sie erinnern mich an Aussagen aus dem rechten Spektrum über „die Flüchtlinge“ die es „in Deutschland ja gut hätten, weil jeder ein Fahrrad/Handy/... geschenkt bekäme“. Innerhalb der Aufführung zieht Lardi keine direkte Schlussfolgerung aus ihrer Beobachtung und der im Tonfall impliziten Wertung. Dies hat das Wirkungspotenzial, dass sich in den Gedanken der Zuschauenden ein Abgrund im Hinblick darauf eröffnet, welche rassistischen Schlussfolgerungen für die einzelnen Zuschauenden selbst denkbar und vorstellbar sind. Ich frage mich: Meint sie jetzt, dass sich an der Kleidung ablesen lässt, dass diese Männer kein Leid erfahren hätten? Kein Mitgefühl verdienen? Auch frage ich mich als Zuschauende immer wieder, ob Lardi das „wirklich meint“, was sie sagt bzw. „ob ihr klar ist, was sie damit sagt.“

Dass die Zuschauenden die potenziell rassistische Schlussfolgerung aus den geschilderten Sachverhalten in ihrer Deutung selbst ziehen müssen, hat das Potenzial, eine affektive Spannung in ihnen zu erzeugen. Bei mir erzeugt die Auseinandersetzung mit möglichen rassistischen Deutungen des Gesagten wie bereits erwähnt den Affekt des Ekels, welcher an späterer Stelle noch genauer analysiert wird. Die affektive Spannung, die in den Zuschauenden potenziell ausgelöst wird, kann sich im Verlauf der Aufführung von *Mitleid* durch den rassistischen Subtext der Aussagen Lardis immer weiter aufsummieren und stellt somit ein wichtiges Element des dramaturgischen Bogens dar.

Lardis gesamter Monolog ergeht sich in solchen Unterschwelligkeiten des ‚rassistisch, aber gut gemeint‘ oder des ‚rassistisch, aber so ist es halt‘. Allerdings erfolgt diese Bezugnahme der Inszenierung auf rassistische Narrative, ohne dass alternatives Handeln aufgezeigt würde.

⁶⁴³ Rau, M.: *Mitleid*. Aufführungsmitschnitt. Bei 28:30.

⁶⁴⁴ Vgl. ebd. Bei 24:30.

Die Ambiguität der Aussagen wird durch die distanznehmende Sprechweise und die Erwartungshaltung der Zuschauenden, dass es sich bei *Mitleid* um ein Meta-Stück⁶⁴⁵ sowie um eine Meta-Kritik des collagierten Textmaterials handelt, verstärkt.

Viele Schilderungen Lardi lassen sich außerdem auf einen Narzissmus⁶⁴⁶ bzw. Egozentrismus hin deuten, der der *weißen* Position zugeschrieben wird.

*[D]ie Geschichte mit diesem Mann, dem ich das Leben gerettet habe [...] Ich habe ihn freigekauft mit 960 Dollar, eigenes Geld [...] und dann hab ich [...] ihm ein Visum für die Schweiz besorgt [...] Er kannte die Summe nicht mehr! [eschauffiert sich] Obwohl ich sie VOR ihm auf den Tisch gelegt habe. Der dachte, das waren 50 Dollar, das waren aber fast TAUSEND gewesen.*⁶⁴⁷

Lardi möchte in dieser Aussage für ihre vermeintliche Großzügigkeit und Hilfsbereitschaft in der Situation anerkannt werden. Ihr Monolog geht an dieser Stelle über in eine explizite Schilderung von Gewalt:

*Ich hatte gesehen, wie im Hintergrund eine Frau umgebracht wurde mit einer Machete. Ja, sie kniete am Boden und ihr wurde zweimal [deutet mit der Hand zwei Machetenschläge mit kleinen Bewegungen an] so in den Nacken geschlagen, bis der Kopf so runterhing [sucht nach Worten] an ein paar Sehnen hing der nur noch [...]*⁶⁴⁸

Lardi beschreibt Situationen der Gewaltausübung aus einer sehr nahen, detaillierten Perspektive und dennoch, als ginge sie das alles nichts an, als sei es Schicksal, dass die Schwarzen Personen das Leid erfahren. In Verbindung mit ihrer Stimmlichkeit wirkt dieser Berichtsstil voyeuristisch-abgestumpft auf mich.

Weit weniger detailliert als auf Momente der Gewaltausübung wird in *Mitleid* auf die historischen bzw. ortsspezifischen Zusammenhänge der Konflikte eingegangen. Es werden Gedanken zu den Hutu-Tutsi-Konflikten in Burundi mit Gedanken zur NGO-Arbeit im Kongo und Gedanken zur Situation der Geflüchteten aus Syrien vermischt. Lardi gibt in diesem Zusammenhang einen Hinweis darauf, dass diese Blindheit für die ortsspezifischen

⁶⁴⁵ Vgl. Schaubühne am Lehniner Platz u. M. Rau: Pressemappe *Mitleid*. S. 11. In: International Institute of Political Murder 31.12.2015. URL: https://international-institute.de/wp-content/uploads/20151231_Pressemappe_Mitleid.pdf (letzter Zugriff: 07.07.2024).

⁶⁴⁶ Vgl. ebd. S. 9.

⁶⁴⁷ Rau, M.: *Mitleid*. Aufführungsmitschnitt. Von 47:36 bis 50:36

⁶⁴⁸ Ebd. Von 50:37 bis 51:00.

Zusammenhänge und die damit einhergehenden Generalisierungen paradigmatisch für das europäische Theater seien, wenn sie lapidar sagt:

*Am europäischen Theater machen wir das doch sowieso schon, das Leiden der anderen zu Geld machen – der Syrer, der Zentralafrikaner, unserer Großeltern, der Juden, der antiken Griechen, der modernen Griechen – das ist alles unser Kapital.*⁶⁴⁹

Diese Blindheit gegenüber den ortsspezifischen Zusammenhängen gelte auch für die Ausbildung der NGO-Mitarbeitenden: „Sprachkurs: Ja, Erste-Hilfe-Kurs: Ja, Geschichte und Politik: Nein, ist heute noch so bei vielen NGOs.“⁶⁵⁰

In *Mitleid* geht es also nicht um die dokumentarische Aufarbeitung eines spezifischen Konflikts. Es geht um die Haltung und die Perspektive, die Rau den europäischen Medien und europäischen Helfer*innen und nicht zuletzt eben dem europäischen Theater zuschreibt.⁶⁵¹ *Mitleid* will den *Status quo* des gesellschaftlichen Rassismus und des Rassismus innerhalb des Theatersystems zeigen,⁶⁵² in dem nicht-weiße Menschen lediglich als Opfer von Flucht fungieren können und damit als *token* für einen bestimmten ‚Minoritätentrend‘ eingesetzt werden. Von Lardi werden Tiere, arbeitslose Menschen sowie Menschen mit Behinderung als vergangene ‚Trends‘ im europäischen Theater angeführt.⁶⁵³

Der Blick der Inszenierung ist auf die weiße Ursina Lardi gerichtet, weite Teile der Aufführung werden durch ihren Monolog ausgefüllt. Die Schwarze Consolate Sipérius sitzt als generalisierende Verkörperung all dieser Konflikte passiv am linken Bühnenrand. Für die Darstellung werden Rassismus und rassistische Stereotype auf der Bühne reproduziert.⁶⁵⁴ Der zynische Unterton der Sprechenden und die sich darin abzeichnende Distanznahme vom Gesagten machen das Publikum jedoch auf die Doppelbödigkeit des Dargestellten aufmerksam.

Zum Ende ihres Monologs erzählt Lardi wiederum in sehr visuellen Beschreibungen von einem Traum, in dem sie gezwungen wurde, die Überlebende eines Massakers zu demütigen und auf sie zu urinieren.⁶⁵⁵ Lardi pinkelt daraufhin auf die Bühne. Im Anschluss referenziert

⁶⁴⁹ Rau, M.: *Mitleid*. Aufführungsmitschnitt. Bei 22:04.

⁶⁵⁰ Ebd. Bei 46:34.

⁶⁵¹ Vgl. Schaubühne am Lehniner Platz u. M. Rau: Pressemappe *Mitleid*. S. 9. In: International Institute of Political Murder 31.12.2015. URL: https://international-institute.de/wp-content/uploads/20151231_Pressemappe_Mitleid.pdf (letzter Zugriff: 07.07.2024).

⁶⁵² Vgl. ebd. S. 9.

⁶⁵³ Vgl. Rau, M.: *Mitleid*. Aufführungsmitschnitt. Bei 26:00.

⁶⁵⁴ Vgl. ebd. U. a. bei 26: 32.

⁶⁵⁵ Vgl. ebd. Bei 1:28:21.

sie in distanzierendem Tonfall die Tragödie des Ödipus, um sich einzugestehen, dass sie bzw. die *weiße* Position die Verantwortung und die Schuld für die Gewalt trägt und dies auch immer irgendwie wusste.⁶⁵⁶ Doch ihr Eingeständnis bleibt in der Inszenierung ohne Konsequenz. Im direkten Anschluss geht Lardi dazu über, von den letzten Tagen vor der Abreise aus einem nicht näher bezeichneten Krisengebiet zu erzählen. In diesem Zusammenhang schildert sie ein weiteres Mal detailliert die Gewalterfahrungen eines Jesuiten, dem sie am Tag vor der Abreise begegnete.⁶⁵⁷ Sie geht von der Bühne und gleichzeitig wird eine Videoaufnahme von ihr auf die Leinwand projiziert. In der Videoaufnahme gibt sie die Worte des Jesuiten wieder. Der Jesuit erklärt, dass gerade die Gewalterfahrungen des Mensch gewordenen Gottes der Grund sind, dass er noch glauben kann.⁶⁵⁸ Dann verschwindet Lardis Projektion langsam von der Leinwand, im Hintergrund sind laute Regengeräusche zu hören.

Das letzte Wort hat jedoch Consolate Sipérius. Ihr Gesicht erscheint groß auf der Leinwand. Zunächst nimmt sie auf die Regengeräusche Bezug und erklärt, dass diese wie auch Feuerwerksgeräusche Panik in ihr auslösen – für sie sind es die Geräusche von Maschinengewehren.⁶⁵⁹ Dann vergleicht sie ihre eigene Überlebensgeschichte mit der des jüdischen Mädchens Shosanna aus dem Film *Inglourious Basterds*. Sipérius fasst das Filmkapitel *Die Rache des Riesengesichts* zusammen, in dem Shosannas Gesicht der Nazi-Führungsebene auf einer Kinoleinwand erscheint, als Omen für die sogleich beginnende jüdische Rache an den Nazis. Sipérius Sprechen wird während ihrer Erzählung immer eindringlicher. Die Filmszene endet damit, dass die Widerständler mit Maschinengewehren auf die im brennenden Kino eingeschlossenen Nazis feuern.

Mit Blick auf den Ekel vor den Aussagen Lardis und den potenziellen eigenen Deutungen, der sich inzwischen aufsummiert hat, ist meine Erwartungshaltung nun, dass Sipérius die Filmszene nachspielt und mit einem Maschinengewehr auf das Publikum zielt. Stattdessen bricht sie jedoch diese Erwartungshaltung, die sich auch bei anderen Zuschauenden so zeigt⁶⁶⁰: Statt aus einer „Fake-Kalaschnikow“⁶⁶¹ Gewehrschüsse auf das Publikum abzugeben und so die Schlusszene aus *Inglourious Basterds* bis ins Detail zu referenzieren, entscheidet

⁶⁵⁶ Vgl. Rau, M.: Mitleid. Aufführungsmitschnitt. Bei 1:31:35.

⁶⁵⁷ Vgl. ebd. Ab 1:35:10.

⁶⁵⁸ Vgl. ebd. Ab 1:36:24.

⁶⁵⁹ Vgl. ebd. Bei 1:38:10.

⁶⁶⁰ Die Jugendredaktion: „Mitleid.“: In Milo Raus’ Stück ist das Publikum der Nazi. In: Berliner Zeitung 06.03.2017. URL: <https://spreewild.de/kultur/theater/2017/03/mitleid-in-milo-raus-stueck-ist-das-publikum-der-nazi/index.html> (letzter Zugriff am 07.07.2024).

⁶⁶¹ Rau, M.: Mitleid. Aufführungsmitschnitt. Bei 1:41:42.

sie sich, den Sound von spielenden Kindern abzuspielen – ein schönes Geräusch, das, wie sie sagt, im Kongo allgegenwärtig ist und in ‚traurigen‘ Dokumentationen über den Völkermord stört und daher herausgeschnitten werden muss.⁶⁶² Sie bringt damit noch einen abschließenden Kritikpunkt an der medialen Berichterstattung an.⁶⁶³

5.4.1.2. Provokation: Diskursive Bezugnahmen der inneren Dramaturgie

Im Folgenden soll der Blick auf die in *Mitleid* angelegten Potenziale der Provokation gerichtet werden. Die Intention zur Provokation wird hier als bewusste diskursive Strategie eines Regelbruchs bzw. der Herausforderung einer normativen Ordnung verstanden. Wichtig dabei ist, dass es sich bei Provokation jedoch letztlich um eine rezeptive Wirkung handelt, die bei den Zuschauenden erreicht, aber auch verfehlt werden kann. Grundlage für das in *Mitleid* angelegte Provokationspotenzial sind die Bezugnahmen auf spezifische diskursive Anordnungen. Diskursive Mechanismen, die Provokation hervorzurufen, sollen im Folgenden anhand der in *Mitleid* aufgerufenen Phänomenstruktur, Klassifikationen, narrativen Strukturen und der im Stück erfolgenden Adressierung aufgezeigt werden.

Die Phänomenstruktur, die in *Mitleid* re-konstruiert wird, ist ein neokolonialer eurozentrischer Blick, der – so die These – nicht nur in Entwicklungshilfe-NGO-Logiken stattfindet, sondern auch im Handeln der Intellektuellen⁶⁶⁴ und mitunter auch Effekt auf die Art und Weise hat, wie Theater im europäischen Raum gemacht wird.

Der in *Mitleid* behandelte spezifische, neokoloniale Blick zeichnet sich dadurch aus, dass er blind gegenüber der Mitverantwortung ist, die der Globale Norden an Konflikten im Globalen Süden trägt, und diese Mitverantwortung dementsprechend medial nicht adressiert. Stattdessen wird ein zwischen *Mitleid* und Abgestumpftheit schwankender Blick besonders auf Gewalt und Tod gelenkt, der die Betroffenen einseitig zu Hilfsbedürftigen stereotypisiert. Diese in *Mitleid* kritisierte Phänomenstruktur ist vergleichbar mit in postkolonialen Narrativen kritisierten Phänomenstrukturen.

Die Art, in der *Mitleid* auf die Phänomenstruktur Bezug nimmt, ist als Beobachtung zweiter Ordnung⁶⁶⁵ des beschriebenen neokolonialen Blickes zu verstehen. In der Beobachtung

⁶⁶² Vgl. Rau, M.: *Mitleid*. Aufführungsmitschnitt. 1:43:00.

⁶⁶³ Vgl. Schaubühne am Lehniner Platz u. M. Rau: Pressemappe *Mitleid*. S. 12. In: International Institute of Political Murder 31.12.2015. URL: https://international-institute.de/wp-content/uploads/20151231_Pressemappe_Mitleid.pdf (letzter Zugriff: 07.07.2024).

⁶⁶⁴ Vgl. ebd. S. 9.

⁶⁶⁵ Rau, M.: *Mitleid*. Aufführungsmitschnitt. 1:43:06.

zweiter Ordnung arbeitet Rau aus dem Interviewmaterial bestimmte rassistische Deutungsmuster heraus, die von den Interviewten wiederholt affirmiert werden. Die Produktion nimmt eine Fokussierung auf die rassistischen Aussagen von NGO-Mitarbeitenden vor und betrachtet diese mikroskopisch genau. Es wird also eine Verengung auf spezifische Aussageereignisse vorgenommen, anhand derer dann durch die Darstellungsweise systemische Kritik geübt werden soll. Um die Aussageereignisse und die sich in ihnen manifestierenden Grausamkeiten künstlerisch herauszupräparieren, werden ihre Inhalte in der Inszenierung von *Mitleid* reproduziert. An dieser Stelle laufen nun die Inszenierung von *Mitleid* und die im Anti-Rassismus angewandten Grenzziehungen auseinander. Die Grenze, die hier durch *Mitleid* tangiert wird, besteht darin, Diskriminierungen und koloniale Machtverhältnisse nicht zu reproduzieren. Durch die Überschreitung dieser moralischen Grenzlinie entsteht in *Mitleid* ein Provokationspotenzial. Für die Kritik, die die Medien laut Rau am Rassismus in *Mitleid* üben,⁶⁶⁶ scheint es diesbezüglich irrelevant bzw. nicht weitgehend genug zu sein, dass es in *Mitleid* nie zur vollständigen Verkörperung der Aussagen durch die beiden Schauspielerinnen kommt, sondern in der Haltung der Schauspielerinnen immer eine gewisse Distanzierung vom Gesagten beobachtbar ist.

Außerdem führt die inszenatorische Fokusverengung auf spezifische Aussageereignisse in *Mitleid* dazu, dass eine vornehmlich weiße Perspektive thematisiert wird. Die Schwarze Perspektive, repräsentiert in Consolate Sipilius, wird auch in der Anordnung des Bühnenbilds und der inneren Dramaturgie sichtbar an die Ränder der Aufführung verdrängt.

Folgende Klassifikationen werden in der inneren Dramaturgie aufgerufen, um die Geschichte zu erzählen: Wie auch die Dramaturgin Lily Climenhaga in ihrem Close Reading von *Mitleid* analysiert, handelt es sich bei den in der Produktion aufgerufenen diskursiven Klassifikationen um die Binaritäten,⁶⁶⁷ die Grundlage einer rassistischen Weltanschauung sind. Die Differenzierung in Schwarz und weiß korrespondiert in dieser Weltanschauung mit dem adressierten eurozentrischen Selbstverständnis als großzügig und helfend, während Konflikt-Überlebende und Geflüchtete aus den verschiedensten Regionen als hilfsbedürftig und unterlegen dargestellt werden. Darüber hinaus wird über die Darstellungsweise eine klare

⁶⁶⁶ Vgl. Schaubühne am Lehniner Platz u. M. Rau: Pressemappe *Mitleid*. S. 9. In: International Institute of Political Murder 31.12.2015. URL: https://international-institute.de/wp-content/uploads/20151231_Pressemappe_Mitleid.pdf (letzter Zugriff: 07.07.2024).

⁶⁶⁷ Vgl. Climenhaga, Lily: Performative Compassion: Blindness and Cynicism in Milo Rau's *Mitleid*. Die Geschichte des Maschinengewehrs. S.70–88. In: Forum Modernes Theater 33 (2016) H. 1/2. Tübingen: Narr. S. 74.

Grenze zwischen der Person der NGO-Mitarbeiterin und dem Leid der Anderen gezogen. *Mitleid* reproduziert und re-konstruiert damit obige rassistische Klassifikationen.

Bezüglich der narrativen Struktur ist bei *Mitleid* festzustellen: Das Stück beobachtet die Zusammenhänge, erklärt nichts, löst nichts auf.⁶⁶⁸ Die Produktion ist ein zynischer Vortrag des *Status quo*.⁶⁶⁹ *Mitleid* stellt damit sowohl implizit als auch an manchen Stellen der Inszenierung explizit die Frage nach der Funktion des Theaters. Milo Rau geht es nicht darum, dass das intendierte *weiße* Publikum einen Wohlfühl-Unterhaltungsabend verlebt. Den Beschreibungen von Reaktionen einiger Zuschauender nach zu urteilen, erreicht er dieses Ziel auch.⁶⁷⁰ *Mitleid* bricht, wie Rau selbst im Interview erklärt, mit der von Rau so bezeichneten politischen Korrektheit⁶⁷¹ und nutzt die politische und moralische Doppeldeutigkeit der Kunst.⁶⁷²

Auf der Rezeptionsebene adressiert *Mitleid* ein spezifisches *weißes* Publikum. Die Produktion ist, wie Climenhaga schreibt, „constructed for the Schaubühne’s notably white and middle-class audience of season ticket holders.“⁶⁷³

Die Produktion arbeitet mit Veruneindeutigung als inszenatorischer Strategie und beeinflusst damit vor allem, welche Rezeptionshaltungen möglich sind. Die Doppelbödigkeit der Aussagen besitzt das Potenzial, die Zuschauenden zu verunsichern und verschiedene Affekte in ihnen auszulösen: Bei mir persönlich ist dies vor allem der Affekt des Ekels, des Angewidertseins von den vorgetragenen Aussagen. Die Art und Weise, in der die Inhalte kommuniziert werden, ist schwer erträglich für mich, sie erzeugt ein körperliches Unwohlsein. Viele der Aussagen gehören für mich in den Bereich des Nichtsagbaren. Ich empfinde sie als menschenverachtend.

⁶⁶⁸ Vgl. Rau, Milo: „In jedem von uns steckt ein Pegidist“ Interview durchgeführt von Florian Merkel. In: Die WELT 22.01.2016. URL: <https://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article151350224/In-jedem-von-uns-steckt-ein-Pegidist.html> (letzter Zugriff am 10.07.2024) S. 5.

⁶⁶⁹ Vgl. Schaubühne am Lehniner Platz u. M. Rau: Pressemappe *Mitleid*. S. 9. In: International Institute of Political Murder 31.12.2015. URL: https://international-institute.de/wp-content/uploads/20151231_Pressemappe_Mitleid.pdf (letzter Zugriff: 07.07.2024).

⁶⁷⁰ Die Jugendredaktion: „*Mitleid*.“: In Milo Raus’ Stück ist das Publikum der Nazi. In: Berliner Zeitung 06.03.2017. URL: <https://spreewild.de/kultur/theater/2017/03/mitleid-in-milo-raus-stueck-ist-das-publikum-der-nazi/index.html> (letzter Zugriff am 07.07.2024).

⁶⁷¹ Vgl. Schaubühne am Lehniner Platz u. M. Rau: Pressemappe *Mitleid*. S.10. In: International Institute of Political Murder 31.12.2015. URL: https://international-institute.de/wp-content/uploads/20151231_Pressemappe_Mitleid.pdf (letzter Zugriff: 07.07.2024).

⁶⁷² Vgl. ebd.

⁶⁷³ Climenhaga, L.: Performative Compassion. In: Forum Modernes Theater 33 (2016) H. 1/2. S. 74.

Die Intention der Ansprache ist es, dem überwiegend *weißen* Publikum und dem europäischen Theater den Spiegel vorzuhalten. *Mitleid* kann ein Erfahrungsraum sein, in dem die Zuschauenden sich auch mit sich selbst und internalisierten Rassismen auseinandersetzen müssen. In diesem Sinn dient der Raum sowohl der Ent-Subjektivierung als auch der Subjektivierung im Foucault'schen Verständnis: Der Prozess der Ent-Subjektivierung betrifft hierbei vor allem das Erkennen internalisierter Rassismen, das durch die Doppelbödigkeit der Aussagen angeregt werden kann. Der Affekt des Ekels deutet demgegenüber auf eine Subjektivierung hin: Er hängt zusammen mit der Verinnerlichung gesellschaftlicher Normen.⁶⁷⁴ Er kann nur erzeugt werden, wenn z. B. eine moralische Grenze tangiert wird. Dies bedeutet jedoch auch, dass die moralische Grenze bereits verinnerlicht sein muss. Laut dem Soziologen Thorsten Benkel „ist das Ekelgefühl auch ein Indikator für die gelungene Identifikation des Unerwünschten.“⁶⁷⁵ Mit Foucault gesprochen, muss schon eine Subjektivierung unter (in Bezug auf *Mitleid*: anti-rassistische) Normen vorliegen, um von den Aussagen angewidert zu sein. Dementsprechend besteht die Gefahr, dass bei manchen Zuschauenden aufgrund anderer verinnerlichter moralischer Grenzen nicht die intendierten Affekte angesprochen werden können.

Um die erläuterten Aspekte kurz zusammenzufassen: Die Phänomenstruktur, auf die sich *Mitleid* bezieht, lässt sich so auch als Kritikpunkt in rassismuskritischen Positionierungen wiederfinden.⁶⁷⁶ Doch während rassismuskritische Arbeitsweisen auf Mikroveränderungen innerhalb bestehender Dispositive hinwirken wollen, richtet *Mitleid* den Fokus auf den *Status quo* des Rassismus. Dabei wohnt der Inszenierung das Potenzial inne, durch die Reproduktion der kritisierten Tatbestände und rassistischen Klassifikationen zu provozieren. *Mitleid* fordert die normierenden Narrative innerhalb des Spektrums Postkolonialismus und Rassismuskritik heraus.

⁶⁷⁴ Vgl. Benkel, Thorsten: Die Idee des Ekels. Analyse einer Affekt(konstrukt)ion. S. 9–29. In: Psychologie & Gesellschaftskritik 35 (2011) H. 1. S. 9.

⁶⁷⁵ Ebd.

⁶⁷⁶ Vgl. z. B. die Kritik an NGO-Narrativen bei Herrmann, Gita: Vinyago-Berichterstattung. Ein Plädoyer für mehr Diversität. In: Tagesspiegel 21.12.2022. S. B 25 – Kultur in Berlin. Auch online auffindbar unter URL: https://www.tagesspiegel.de/berlin/berliner_kultur/vinyago-im-humboldt-forum-ein-pladoyer-fur-mehr-diversitat-9066697.html, durch eine Paywall geschützt.

5.4.1.3. Kritische Rezeption von *Mitleid*

Die kritische Rezeption von *Mitleid* im Hinblick auf das Thema Rassismus begann bereits 2015 bei der Vorpremiere am Nationaltheater Rennes.⁶⁷⁷ Sie fand also schon statt, bevor die Produktion 2018 zum Festival *Theaterformen* eingeladen wurde. Milo Rau äußert sich bezüglich seiner Intentionen und zum Vorwurf der Rassismus-Reproduktion in *Mitleid* folgendermaßen:

*Ich persönlich halte nicht viel von Zeigefinger-Kritik. Es ist ästhetisch wirksamer, die Dinge zu zeigen, wie sie sind, und das Urteil den Zuschauern zu überlassen [...] Wenn ‚Mitleid‘, wie einige kritische Stimmen behaupten, rassistisch ist, dann deshalb, weil die Wirklichkeit es ist: Wir haben kein Wort erfunden, das war gar nicht nötig – es basiert alles auf meinen eigenen Erfahrungen und auf Interviews, die wir im Lauf der Recherchen geführt haben. ‚Mitleid‘ ist deshalb auch eine Kritik am politischen Theater, am Engagement überhaupt. Mir war es wichtig, das extrem selbstgerechte Selbstbild unserer Intellektuellen, Künstler und Meinungsmacher – also auch von mir selbst – an der Realität unseres Handelns zu messen.*⁶⁷⁸

Rau dementiert hier also den Vorwurf der Rassismus-Reproduktion nicht. Er verweist darauf, dass der Rassismus bereits im erhobenen Textmaterial und seinen Erfahrungswerten enthalten ist. Gleichzeitig beschreibt er den künstlerischen Ansatz von *Mitleid*. Es soll der Theaterbranche den Spiegel des eigenen rassistischen Handelns vorhalten.

Raus Arbeit liegt damit auch ein anderes Kunstverständnis zugrunde als es in der dramaturgisch-kuratorischen Rahmung von *Theaterformen* zur Anschauung kommt. Raus *Mitleid* ist kein Theater des „pädagogischen Aktivismus“⁶⁷⁹, es „soll [...] nichts erklären, nichts lösen, sondern Widersprüche verschärfen.“⁶⁸⁰

Die Aufführung von *Mitleid* wird auch im Rahmen der *Theaterformen*-Ausgabe *SCHULD* kritisch rezipiert. Ayodeji Rotinwa beobachtet die Aufführung als einer der Kulturjournalist*innen des offiziellen *Watch-&-Write*-Blogs der Festivalsausgabe. Die Einrichtung des Blogs ist

⁶⁷⁷ Vgl. Schaubühne am Lehniner Platz u. M. Rau: Pressemappe *Mitleid*. S. 9. In: International Institute of Political Murder 31.12.2015. URL: https://international-institute.de/wp-content/uploads/20151231_Pressemappe_Mitleid.pdf (letzter Zugriff: 07.07.2024).

⁶⁷⁸ Ebd.

⁶⁷⁹ Rau, Milo: „In jedem von uns steckt ein Pegidist“. In: Die WELT 22.01.2016. URL: <https://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article151350224/In-jedem-von-uns-steckt-ein-Pegidist.html> (letzter Zugriff am 10.07.2024) S. 5.

⁶⁸⁰ Ebd.

Teil der dramaturgisch-kuratorischen Maßnahmen im Rahmen der Festivalsausgabe und dient der Diversifizierung von Kritiker*innenstimmen.

Rotinwa wählt für seine Kritik das Format des Briefs und schreibt darin an seinen Freund Timehin: „Vorher muss ich noch sagen, dass dieses Stück nicht für Dich oder für mich gedacht ist. Aber die Geschichte handelt von Dir und mir, genauer gesagt, von Leuten wie dir und mir.“ Rotinwa kritisiert, dass das Stück ausschließlich europäische Zuschauende adressiert.⁶⁸¹ Er stellt heraus, dass er die Zielsetzungen des Stücks anerkennt, betrachtet „aber den Preis dafür [...] [als] unerträglich“.⁶⁸²

Mir kommt es so vor, als ob der Regisseur Rau weiße Neugier, Schuldgefühl und das Ausmaß von Mitgefühl kritisieren will, indem er das afrikanische Leid mit dem gut geölten, gut dokumentierten Mechanismus einer einzelnen Geschichte [im Sinne des Begriffs bei Chimamanda Adichie] reproduziert. [...] aber die Gefahr einer einzelnen Geschichte liegt darin, dass sie Klischees erzeugt. Wie Adichie schon sagte: "Das Problem bei Klischees ist gar nicht, dass sie nicht stimmen, sondern dass sie unvollständig sind." Interessant ist ja auch, dass Rau eine längere Geschichte damit hat.[...]

Gibt es wirklich keine andere originelle Möglichkeit, um sich des Themas weißen Schuldgefühls, Komplizenschaft und fragwürdigen Mitgefühls anzunehmen, ohne dafür das kongolesische Leid heranzuziehen? Hast du gewusst, dass einige der Waffen, mit denen die meisten Konflikte in Zentralafrika in Gang gehalten werden, im Tausch gegen Diamanten und Öl direkt aus Europa kommen?

*Es hat den Anschein, als ginge es Rau nicht um eine strenge Untersuchung dieser Details, Timehin.*⁶⁸³

Aus Rotinwas Rezension gehen folgende Kritikpunkte an *Mitleid* hervor: Er kritisiert die in *Mitleid* eingesetzten Mittel, um Kritik zu erreichen. Durch die Anwendung einer einzelnen Perspektive werden laut Rotinwa Klischees erzeugt. Das durch den Kolonialismus verursachte Leid wird nach seiner Auffassung instrumentalisiert und reproduziert. Zudem kritisiert er einen unpräzisen Umgang mit Details in *Mitleid*.

Während es *Mitleid* also um eine Darstellung der Doppelbödigkeit eines ‚Sprechens über‘ geht, bezieht sich Rotinwa auf die Auswahl der dargestellten historischen Zusammenhänge, die in *Mitleid* deutlich weniger präzise erscheint als die Sezierung eines europäischen

⁶⁸¹ Vgl. Rotinwa, Ayodeji: *Mitleid um welchen Preis?* In: nachtkritik 17.06.2018. URL: https://nachtkritik.de/?view=article&id=15571&layout=*%&catid=1459 (letzter Zugriff 10.07.2024).

⁶⁸² Ebd.

⁶⁸³ Ebd.

Habitus. Aus Rotinwas Kritik lässt sich herauslesen, dass er davon ausgeht, dass sich Raus Zielsetzung auch ohne die Reproduktion rassistischer Narrative und Bilder realisieren ließe.

5.4.1.4. Positionsverschiebung der Festivalleitung

Unter Erwähnung der kritischen Stimme Rotinwas distanziert sich die Festivalleiterin Martine Dennewald am 11.05.2019 auf dem zu den Kunstfestspielen Herrenhausen gehörigen Symposium *Institution: Kunstfestival* von den in der Produktion *Mitleid* aufgerufenen Positionierungen.⁶⁸⁴ Sie erklärt während ihrer Vorstellung von *Theaterformen*, dass sie vor dem Hintergrund ihres dazugewonnenen Wissens die Auswahlentscheidung vermutlich nicht noch einmal so treffen würde.⁶⁸⁵ Sie wägt die Änderung ihrer Haltung ab, indem sie zunächst die inhaltliche Kritik Raus an einer euro- und egozentrischen Haltung der *weißen* Medien und in einigen Entwicklungshilfe-Logiken anerkennt. Unter Erwähnung der Kritik Rotinwas begründet sie dann die Distanznahme damit, dass der Fokus des Stückes auf eben diese *weiße* Perspektive sowie die Darstellungen der Gewalt wiederum zulasten der Genozid-Überlebenden im Spezifischen und Schwarzer Menschen im Allgemeinen gehen. Sie konstatiert mit Blick auf die von Rotinwa geäußerte Kritik, dass sie erkennt: „Black [people] suffer more than white [people].“⁶⁸⁶ Ich verstehe ihre Aussage hier so, dass – bei aller berechtigter Kritik an einer *weißen* rassistischen Haltung – bei der Sezierung dieser Haltung darauf geachtet werden muss, die Gewalt in Form von Macht- und Diskriminierungsverhältnissen gegenüber PoC und Schwarzen Menschen nicht darstellerisch zu reproduzieren.

Wie Climenhaga konstatiert, ist *Mitleid* in seinen künstlerischen Positionierungen an den Adressat*innentypus eines *weißen* Schaubühne-Publikums gerichtet. Diese Adressierung widerspricht der Adressierung einer diverseren Zielgruppe, die *Theaterformen* als Festival für 2018 als expliziten Anspruch formuliert.

Im Folgenden wird zuvörderst die Festivaldramaturgie als Subjektposition und ihre (Re-)positionierung als diskursive Dynamik analysiert. Im Fokus soll nicht die individuell-biografische Dimension stehen, die in der Analyse der Rechercheaufträge Relevanz besaß, sondern die diskursive Funktion der Festivaldramaturgie.

⁶⁸⁴ Teilnehmende Beobachtung des Symposiums *Institution: Kunstfestival* am 11.05.2019 im Rahmen der Kunstfestspiele Herrenhausen.

⁶⁸⁵ Paraphrase der Aussage Dennewalds während ihrer Vorstellung des Festivals *Theaterformen* während des Symposiums *Institution: Kunstfestival* am 11.05.2019 im Rahmen der Kunstfestspiele Herrenhausen.

⁶⁸⁶ Aussage Dennewalds während ihrer Vorstellung des Festivals *Theaterformen* während des Symposiums *Institution: Kunstfestival* am 11.05.2019 im Rahmen der Kunstfestspiele Herrenhausen.

Die Dramaturgie verändert ihre Haltung hier aufgrund der beschriebenen Rezeption hin zu einer Distanzierung von den geäußerten Positionierungen in *Mitleid*. Auch die Auswahlentscheidung wird hinterfragt. Im Hinblick auf die bereits erfolgten Aufführungen scheint diese Distanzierung zunächst folgenlos. Allerdings hat sie diskursive Konsequenzen:

Aus der dramaturgischen Subjektposition wird eine (nachträgliche) Grenzziehung im Hinblick auf das Sagbare innerhalb des spezifischen Ausschnitts des Diskurses vorgenommen. Der Akt der Grenzziehung wird öffentlich ausgestellt. Die besagte Grenzziehung vollzieht sich in Form einer diskursiven Schließung: Aussagen, die vorher im spezifischen Ausschnitt des Diskurses als möglich angesehen wurden, werden nun als nicht sagbar kategorisiert. Die Reevaluierung erfolgt auf Grundlage ethischer Zweifel.

Mit der Nennung der Kritiker*innenstimme im Kontext der Distanzierung wird außerdem ein Höhenunterschied im Sinne Foucaults (vgl. hierzu auch Kapitel 4.4.1.1. *Diskurs*) zwischen der künstlerischen Positionierung und der Kritiker*innenpositionierung sichtbar. Durch die Verschiebung der Deutungshoheit in die Kritiker*innenposition wird nicht nur das vormalige koloniale Machtverhältnis zwischen weißer und Schwarzer Positionierung transformiert, sondern in diesem Fall auch das Machtverhältnis zwischen Kunst und Kritik.

Durch die öffentliche Positionsveränderung der Festival dramaturgie und den Akt der Grenzziehung wird der Lern- und Reflexionsprozess im Festivalteam ausgestellt und das Festival als ‚lernende Institution‘⁶⁸⁷ entworfen. In Bezug auf die Performativität der Positionsverschiebung wird mit Keller die Frage der intendierten Adressat*innen relevant: Bei der öffentlichen Positionsverschiebung im Rahmen des Symposiums *Institution: Kunstfestival* handelt es sich um eine Art Selbstoffenbarung einem spezifischen im kosmopolitischen Spektrum verorteten Publikum gegenüber. Durch die Positionsverschiebung kommt mit Foucault eine Selbsttechnik zur Anschauung. Laut Foucault sind mit dem Vollzug einer Selbsttechnik für das Individuum Transformations- und Modifikationsprozesse verbunden.⁶⁸⁸ Dennewald zeigt in dieser Situation, dass sich ihre Haltung modifiziert hat. Sie ordnet die eigene Arbeit einem kosmopolitischen Ethos unter. Es vollzieht sich eine Subjektivierung ihrer Position unter kosmopolitische Normen.

⁶⁸⁷ Vgl. Dennewald, M.: Interview. Z. 590.

⁶⁸⁸ Vgl. Foucault, Michel: "Technologien des Selbst". S. 24–62. In: Martin, Luther H. (Hrsg.): *Technologien des Selbst*. Frankfurt a. M.: Fischer 1993. S. 26.

Die Positionsverschiebung macht darüber hinaus das Spannungsfeld zwischen ästhetischer und ethischer Dimension sichtbar, das sich um die Dramaturgie konstituiert.

Die dramaturgische Arbeit der Rahmung weist hier ein anderes Kunstverständnis und eine andere narrative Struktur auf als die innere Dramaturgie von *Mitleid*. Während Rau den dialektischen Raum exploriert und ausschöpft und dabei ambigue ästhetische Mittel nutzt, setzt die dramaturgische Arbeit der Rahmung klare gesellschaftliche Wertmaßstäbe an die Kunst an. Die innere Dramaturgie des Stückes verstellt sich der Rückführung ins Direktive, ins Moralische. Im Gegensatz hierzu wird durch die Positionierung der Festivalleitung Sagbares von Nicht-Sagbarem getrennt.⁶⁸⁹

An diesem Fallbeispiel zeigt sich: Wenn die beiden Dimensionen in innerer Dramaturgie und dramaturgischer Arbeit in einen produktiven Konflikt geraten, wird genau darin die Politizität des Theaters erfahrbar.

Durch die Aktualisierung von Haltungen arbeitet das Festival hier auch über die Performances hinaus performativ, es inszeniert sich selbst in seinem Reflexionsprozess als ‚lernende Institution‘⁶⁹⁰. Durch diese Selbstaktualisierung erhält das Festival seine gesellschaftspolitische Relevanz.

Bei *Theaterformen* entsteht durch die sich einerseits in der dramaturgisch-kuratorischen Rahmung manifestierende kosmopolitische Haltung und die Einladung von Künstler*innen mit einer bestimmten künstlerisch-politischen Positionierung ein konzeptueller Doublebind. Das Festival wird durch diese Gegenüberstellung immer wieder temporär zum agonistischen Raum nach Chantal Mouffe, in dem sich in Opposition befindliche Positionierungen ansiedeln. In diesem Raum stellt auch das Festival selbst sich und seine Haltungen zur diskursiven Disposition. Allerdings wird im Fall von *Mitleid* der agonistische Raum durch die Reevaluierung der Positionierung der Festivaldramaturgie wieder aufgelöst.

Ein zweites Fallbeispiel, in dem sich eine Gegenüberstellung von künstlerischer Positionierung und Positionierung der Festivaldramaturgie zeigt, ist der Fall der Äußerungen der Künstlerin nora chipaumire zum N-Wort, der im Folgenden analysiert werden soll.

⁶⁸⁹ Vgl. Keller, R.: Diskurse und Dispositive analysieren. S. 17.

⁶⁹⁰ Vgl. Dennewald, M.: Interview. Z. 590.

5.4.2. Fallbeispiel 2: nora chipaumire und das N-Wort

Das zweite Fallbeispiel innerhalb Fallstudie I behandelt den Widerspruch, der während der Festivalsausgabe 2019 zwischen einer Äußerung der Künstlerin nora chipaumire und der Haltung der Festival dramaturgie beobachtbar ist. Am 21.06.2019 findet als Teil der Fachtagung *Performing Entangled Histories* ein Podiumsgespräch zum Thema *Künstlerische Arbeit in der Schwarzen Diaspora* mit chipaumire und der Kulturwissenschaftlerin Anja Bandau statt. In diesem Rahmen sprechen chipaumire und Bandau u. a. über die Performance *#PUNK100%POP*N!GGA*, die die Künstlerin in dem Jahr bei *Theaterformen* präsentiert. Der Titel der Performance wird von der Festival dramaturgie aufgrund des darin enthaltenen N-Wortes als „unaussprechbar“⁶⁹¹ angesehen. Als chipaumire im Rahmen des Podiumsgesprächs darauf angesprochen wird, fordert die Schwarze Künstlerin das überwiegend weiße Tagungspublikum dazu auf, das N-Wort auszusprechen und begründet dies wie folgt: "You say N**** [chipaumire nennt hier den Begriff] even, when you don't say it. You say it in how you behave. Silence is not solving the problem because you are saying it in the way you are looking at me."⁶⁹²

Auch in der Aufführung von *#PUNK100%POP*N!GGA* am 23.06.2019, die ich als Zuschauerin verfolge, nutzt chipaumire das N-Wort. Unter anderem referenziert sie damit Patti Smiths umstrittenen Song *Rock N Roll N*****⁶⁹³ oder sie schreit es über die laute Musik hinweg als Mischung aus agitierender Ansprache des Publikums und Selbst-Agitation, um sich zur Punkmusik in einen aggressiven energetischen Modus zu bringen.

In der zur Aufführung gehörigen Stückeinführung wird das Publikum von einer der Festival dramaturg*innen im Zuge der Einordnung des N-Wortes in seinen historischen Kontext direktiv darauf hingewiesen, dass das N-Wort keineswegs ausgesprochen werden darf.⁶⁹⁴ Zusätzlich findet sich auf der deutschen Version der *Theaterformen*-Website folgender weniger direkte Hinweis:

⁶⁹¹ Festival Theaterformen: Programm 2019. Hannover: o. V. 2019. S. 16.

⁶⁹² Aussage der Künstlerin nora chipaumire während des Podiumsgesprächs *Künstlerische Arbeit in der Schwarzen Diaspora* mit der Kulturwissenschaftlerin Anja Bandau am 21.06.2019.

⁶⁹³ Im Titel des Songs ist das N-Wort ausformuliert enthalten.

⁶⁹⁴ Paraphrase der entsprechenden Aussage der Dramaturgin in der dramaturgischen Einführung zur Aufführung von *#PUNK100%POP*N!GGA* am 23.06.2019 in Hannover.

Den Titel dieser Arbeit hat Choreografin nora chipaumire gewählt. Wir haben uns im Festivalteam darauf geeinigt, ihn folgendermaßen auszusprechen: Hash-tagPunk-HundertPercentPop-SternchenN. [sic!]⁶⁹⁵

Im Zwischen dieser beiden Positionierungen konstelliert sich eine weitere Positionierung, die in der Analyse berücksichtigt werden soll: In der Pause der Aufführung bin ich bei einem Gespräch zweier Zuschauender zugegen, von denen eine Person den Titel der Performance vollständig ausspricht und daraufhin von der anderen Person dahingehend gerügt wird: Die Dramaturgin habe gesagt, man dürfe das N-Wort nicht aussprechen.⁶⁹⁶

Bevor ich zur Analyse der Konstellation dieser verschiedenen Positionierungen komme, möchte ich zunächst kurz auf die diskursive Verortung des N-Wortes eingehen, um zu umreißen, warum die unterschiedlichen diskursiven Positionierungen eine solche Tragweite entfalten.

Der Begriff ‚N-Wort‘ oder ‚N‘ stellt eine distanzierende Bezugnahme auf einen Begriff dar, den *weiße* Menschen im Kontext des Kolonialismus und der Versklavung Schwarzer Menschen als abwertende Bezeichnung für selbige verwendeten.⁶⁹⁷ Der Begriff, der sich hinter ‚N‘ verbirgt, ist also hochgradig rassistisch und drückt aus, dass Schwarze Menschen als weniger wert und unterlegen angesehen werden. Ihn zu reproduzieren, bedeutet nicht nur, auf systemischer Ebene eine gewaltvolle koloniale Ordnung⁶⁹⁸ zu reproduzieren, sondern auch, einen anderen Menschen zu demütigen und potenziell zu retraumatisieren. In weiten Teilen der deutschen Gesellschaft besteht daher ein Konsens darüber, dass *weiße* Menschen das diskriminierende N-Wort nicht aussprechen sollten.⁶⁹⁹ Dies gilt zum einen für die Nutzung des Begriffs zur direkten Ansprache einer Person – diese ist als rassistische Beleidigung

⁶⁹⁵ [Art.] #PUNK100%POP*N!GGA. In: Theaterformen o. D. URL: https://www.Theaterformen.de/Theaterformen_2019/de/index.php?p=programm%252Fchipaumire.html (letzter Zugriff 31.05.2024). Fehler ist im Original enthalten.

⁶⁹⁶ Persönliche Kommunikation in der Pause der Aufführung von #PUNK100%POP*N!GGA am 23.06.2019 in Hannover.

⁶⁹⁷ Vgl. [Video] Gyamerah, Daniel: Interview im Rahmen der Initiative Demokratie leben! In: Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend o.D. URL: <https://www.demokratie-leben.de/warum-sollte-man-das-n-wort-nicht-benutzen> (letzter Zugriff 01.06.2024).

⁶⁹⁸ Vgl. Kilomba, Grada: Das N-Wort. In: bpb - Dossier Afrikanische Diaspora 03.06.2009. URL: <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/afrikanische-diaspora/59448/das-n-wort/> (letzter Zugriff 01.06.2024).

⁶⁹⁹ Vgl. Kharraz, Gitta: Geldstrafe für AfD-Politiker nach rassistischer Beleidigung. In: beck-aktuell. Heute im Recht 15.02.2023. URL: <https://rsw.beck.de/aktuell/daily/meldung/detail/ag-tiergarten-geldstrafe-fuer-afd-politiker-nach-rassistischer-beleidigung> (letzter Zugriff 01.06.2024).

strafrechtlich relevant.⁷⁰⁰ Zum anderen gilt die Norm aber auch für die Verwendung des N-Wortes, wenn über das Begriffskonzept an sich gesprochen wird. Gerade in Bezug auf diese zweite Verwendung reicht der Konsens jedoch bisher nicht in alle Teile der Gesellschaft. Dies könnte sich u. a. durch den Umstand erklären lassen, dass es im deutschsprachigen Raum im Unterschied zu den USA noch viele *weiße* Menschen gibt, die in ihrer Schulbildung wenig bis gar nicht mit den Themen Kolonialismus und Rassismus konfrontiert wurden.⁷⁰¹ Zudem gibt es *weiße* Personen, die die moralische Anweisung, den Begriff nicht auszusprechen, bewusst ablehnen – Gründe hierfür können entweder ideologischer Natur sein oder der Überzeugung entspringen, sich nichts verbieten zu lassen.⁷⁰²

Unter Schwarzen Menschen und PoC findet im Gegensatz hierzu in einigen Zusammenhängen eine widerständige Rückaneignung des Begriffs ‚N‘ statt. Durch die Aneignung des Begriffs durch eine Schwarze Person, die mit seiner Reproduktion durch diese einhergeht, soll das mit der diskriminierenden Bezeichnung einhergehende Stigma gebrochen werden und durch *self-empowerment* sowohl für das Individuum als auch für die betreffende soziale Gruppe ersetzt werden.⁷⁰³ Mit Wimmer findet hier über die Reproduktion des Begriffs eine soziale Schließung⁷⁰⁴ statt, die einerseits Ausdruck einer bestimmten Gruppenzugehörigkeit innerhalb der *Black Community* ist und andererseits das Tabu der Begriffsverwendung außerhalb dieser Gruppe betont.

Allerdings steht auch dieser widerständige Gebrauch des Begriffs immer wieder in der Kritik, da hierdurch wiederum eine Normalisierung des Begriffs eintritt. Der Schwarze britische Labour-Party-Politiker David Lammy⁷⁰⁵ argumentiert in diesem Zusammenhang beispielsweise:

And I know that there are artists out there – Black artists – who use this term in their Hip Hop music or use this term in their Grime music and think it is a term of endearment – I understand the history of reclaiming the term, owning the term of

⁷⁰⁰ Vgl. Kharraz, G.: Geldstrafe für AfD-Politiker nach rassistischer Beleidigung. In: beck-aktuell. Heute im Recht 15.02.2023. URL: <https://rsw.beck.de/aktuell/daily/meldung/detail/ag-tiergarten-geldstrafe-fuer-afd-politiker-nach-rassistischer-beleidigung> (letzter Zugriff 01.06.2024).

⁷⁰¹ Vgl. Greb, Verena: Germany battles over the N-word. In: Deutsche Welle 14.02.2020. URL: <https://www.dw.com/en/always-derogatory-germany-battles-over-the-n-word/a-52327824> (letzter Zugriff 05.06.2024).

⁷⁰² Vgl. ebd.

⁷⁰³ Vgl. Wang, Cynthia S., Jennifer A. Whitson, Eric M. Anicich u.a.: Challenge Your Stigma: How to Reframe and Revalue Negative Stereotypes and Slurs. S. 75–80. In: Current Directions in Psychological Science 26 (2017) H. 1. S. 78.

⁷⁰⁴ Wimmer, A.: Kultur. S. 413.

⁷⁰⁵ Zum Zeitpunkt der Einreichung dieser Dissertation ist Lammy britischer Außenminister.

*abuse that was used in relation to you and your people, but I say the time has come to do away with it. If Black lives matter, don't own it, now reject it, reject it.*⁷⁰⁶

Er ruft in seinem Statement auch Schwarze Künstler*innen dazu auf, von der Verwendung des Begriffs, den er als den beleidigendsten Begriff der englischen Sprache ansieht,⁷⁰⁷ abzu-
sehen, da er verwendet wird und wurde „to dehumanise, brutalise and minimise grossly,
black people for centuries.“⁷⁰⁸

Im Zusammenhang mit den eingangs beschriebenen Äußerungen von nora chipaumire und der Festivaldramaturgie vermute ich, dass die beiden Positionierungen in Bezug auf ihre
letztlichen Zielsetzungen im Diskurs näher zusammen liegen, als dies zunächst offensichtlich
ist. In der Form, in der ich chipaumires Äußerungen während des Podiumsgesprächs wahr-
nehme, besitzen diese einen doppelten Boden. Wahrnehmbar ist ein zynischer Unterton als
Distanznahme vom Gesagten. Durch den Modus der Äußerung erfolgt also keine vollständige
Identifikation der Künstlerin mit ihrer Aufforderung zur Aussprache des N-Wortes. Dies
passt zur *Persona*, als welche sich nora chipaumire öffentlich inszeniert. Wo persönliche
Überzeugung aufhört und wo das Ausstellen diskursiver Mechanismen anfängt, ver-
schwimmt in ihren Äußerungen oft.

Die Doppeldeutigkeit ist auch in der Abfolge der Aussagen selbst ersichtlich. Auf die Auffor-
derung selbst folgt die Begründung der Aufforderung, dass das N-Wort sich bereits in den
weißen Blicken auf Schwarze Menschen abzeichne und es deshalb nur folgerichtig wäre, es
auszusprechen. Ich verstehe die Begründung als eine Kritik *weißer* Doppelmoral, die sich in
einem sogenannten politisch korrekten Umgang mit Sprache ausdrückt, der sich jedoch nicht
bis ins alltägliche Handeln hinein fortsetzt.

Die Aussagen von nora chipaumire und der Festivaldramaturgie haben also vermutlich ähn-
liche Zielsetzungen im Spektrum postkolonialer Narrative, da es beiden Seiten darum geht,
der systemischen Diskriminierung Schwarzer Menschen und PoC etwas entgegen zu setzen.
Allerdings tun sie dies mit zwei konträren diskursiven Strategien, die im Folgenden näher
untersucht werden sollen.

⁷⁰⁶ Transkription von [Video] David Lammy explains why it's never acceptable to use the N-word. In: LBC
09.08.2020. URL: <https://www.lbc.co.uk/lbc-app/david-lammy-dont-use-the-n-word-racism-black-lives-matter/> (letzter Zugriff 05.06.2024). 2:13–2:49.

⁷⁰⁷ Ebd.

⁷⁰⁸ Ebd.

Die Aussagen chipaumires werden besonders durch den Kontext ihres Stattfindens kontrovers. Die Aussagen finden im Rahmen von *Theaterformen* im Kontext eines Narrativs kosmopolitischer Ethik statt. Diese Ethik wird im Rahmen des Festivals oft normativ vertreten. Beispiele hierfür sind neben den direktiven Anweisungen in diesem Fall der in einem vorhergehenden Kapitel beschriebene Einsatz von Berater*innen für Antidiskriminierung auf Proben und einzelne normativ wirkende Aussagen in Stückeinführungen.⁷⁰⁹ In diesem Kontext kosmopolitischer Normierung und Grenzziehung wirken die Äußerungen chipaumires als eine Provokation, die verschiedene diskursive Bewegungen in Gang setzt. Die Festival dramaturgie bekräftigt wiederholt die eigene Haltung gegen die Aussprache des N-Worts und dokumentiert diese auf der Website. Dies tut sie in einer direkten, eindeutigen Form, während chipaumire Aussagen mit doppeltem Boden wählt.

Einen zusätzlichen Anhaltspunkt hinsichtlich möglicher Deutungen der Strategie der Künstlerin liefern auch Beobachtungen von chipaumires Reaktionen, wenn jemand das N-Wort im Titel der Performance *#PUNK100%POP*N!GGA* ausspricht. Die Videoaufnahme einer solchen Situation existiert im Fall des Q&A mit nora chipaumire im Rahmen des *Festival Internacional de Artes Escenicas* in Madrid.⁷¹⁰ Die weiße Festivalkuratorin dort spricht den Titel der Performance vollständig aus⁷¹¹ und ruft damit ein verschmitztes Lächeln auf chipaumires Gesicht hervor. Die Künstlerin dankt ihr im Anschluss dafür, dass sie gerade zur Provokateurin geworden sei.⁷¹² Diese sowie die Beobachtung des Gesprächs der beiden Zuschauenden im Rahmen von *Theaterformen* legen nahe, dass chipaumire den Titel der Performance als gesellschaftliches Experiment gesetzt haben könnte. Sie selbst beobachtet, wie die Menschen mit dem Titel der Performance oder ihrer Anweisung, das N-Wort auszusprechen, umgehen. Sie nimmt hier die Subjektposition eines *Advocatus Diaboli* ein.

⁷⁰⁹ Trotz der erkennbaren kuratorischen Intention, ‚bei sich zu bleiben‘, lassen sich in einzelnen Situationen Auswirkungen eines normativen Verständnisses des Kosmopolitismus als ‚kosmopolitischer Imperativ‘ im Sinne Ulrich Becks auf die dramaturgische Interaktion mit dem Publikum während Einführungen beobachten: So wird in der Einführung zu *Adoption* am 28.06.2019, das Publikum darauf hingewiesen, dass es sich im Rahmen der Performance, die als gemeinsames Gespräch zwischen Publikum und den Residenzkünstler*innen Selina Thompson und Scottee konzipiert ist, in einer bestimmten Weise verhalten soll: „Be kind and mindful [in your communication].“ (Feldnotizen) Die Aufforderung des Publikums, sich wertschätzend und sensibel gegenüber den Adoptionserfahrungen der Künstler*innen und involvierten Hannoveraner*innen zu verhalten, wirkt hier jedoch direktiv. Diese Direktivität der Aussage ist in meiner Wahrnehmung der Situation der eigentlichen Aussageintention, einen *safe space* zu schaffen, eher entgegengesetzt.

⁷¹⁰ Vgl. [Video] La Casa Encendida: "We are always performing", Nora Chipaumire + Q&A | La Casa Encendida. In: YouTube 23.09.2019. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_xidq1dkZjQ (letzter Zugriff 05.06.2024).

⁷¹¹ Vgl. ebd. 4:04–4:09.

⁷¹² Vgl. ebd. 4:40–4:47.

Die diskursive Funktion eines *Advocatus Diaboli* zeigt die Wichtigkeit der Unterscheidung von Subjektposition und handelndem Individuum. In Bezug auf die Äußerung chipaumires muss aufgrund der Formulierung der Äußerung in Zweifel gezogen werden, dass es sich bei der Aufforderung, das N-Wort auszusprechen, um eine persönliche Überzeugung der Künstlerin handelt. Stattdessen erfüllt die Äußerung einen bestimmten Zweck in dem spezifischen Ausschnitt des Diskurses. In der Äußerung zeichnet sich eine Gegenposition zu den sie umgebenden normativen Äußerungen ab. Die Provokation ist als Herausforderung des Tagungspublikums hinsichtlich der im spezifischen Diskursausschnitt aufscheinenden Positionierungen zu lesen.

Die Äußerung der Künstlerin und der Performancetitel selbst führen dazu, dass die Festivaldramaturgie sich genötigt sieht, die eigene konträre Position zu wiederholen und sichtbar zu machen. Die Provokation erzeugt also durch die in ihr sichtbar werdende Gegnerschaft zwischen den Positionierungen eine diskursive Dynamik. Die spezifische Subjektposition eines *Advocatus Diaboli* macht überdies vor dem Hintergrund der entworfenen *Persona* chipaumires Sinn, die sich selbst als Provokateurin und *Enfant terrible* inszeniert. chipaumire „[verweigert sich bewusst einer] moralischen Positionierung, um die Funktionsweise von Politik zu thematisieren.“⁷¹³ Durch diese Ästhetisierung der Beziehung zwischen zwei diskursiven Positionierungen macht sie bestimmte Mechaniken des Diskurses sichtbar:

Sie entlarvt potenzielle Grenzen des Sprachhandelns. Die Vermeidung der Aussprache des Wortes ohne die entsprechende Handlungspraxis erscheint ihr rein kosmetisch. Der Nichtgebrauch eines Wortes ist ohne die entsprechende Handlungspraxis nicht in der Lage, Mikroveränderungen im Dispositiv in Richtung einer diskriminierungsfreien Globalgesellschaft herbeizuführen. Damit zeigt sie die diskursive Macht von Klassifikationen und hier spezifisch die der voneinander abhängenden Klassifikationen Schwarz und weiß. Zunächst über Sprache geschaffen, lassen sich die Klassifikationen als Ausdruck einer kolonialen Ordnung nicht allein durch den Nichtgebrauch von Sprache zurücknehmen. Außerdem zeigt chipaumire durch ihre Äußerung, dass im Spektrum kosmopolitischer Zielsetzungen, das laut Chantal Mouffe eigentlich über Konsens operiert, die Gegnerschaft von Positionierungen möglich ist.

Die Festivaldramaturgie reagiert auf die uneindeutige, zynische Bezugnahme chipaumires auf eigene Erfahrungen mit alltäglich vorkommendem Rassismus mit einer Vereindeutigung

⁷¹³ Deck, Jan: Politisch Theater Machen—Eine Einleitung. S. 11–28. In: Ders. u. Angelika Sieburg (Hrsg.): Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten. Bielefeld: transcript 2011. S. 28.

der eigenen Position. Als kommunikative Ziele der Festival dramaturgie lassen sich zum einen Klarheit und Transparenz in Bezug auf den eigenen Ethos, wie etwa anhand der Formulierung auf der Webseite, identifizieren. Zum anderen kann eine direktive Grenzziehung während der Stückeinführung als kommunikatives Ziel gedeutet werden. In beiden Kommunikationssituationen wird von dramaturgischer Seite ein geringerer Deutungsspielraum als erstrebenswert angesehen, als er durch die Äußerung der Künstlerin eröffnet wird. „[D]as Spektrum möglicher Lesarten [...] [wird dementsprechend] reduziert.“⁷¹⁴ Durch die Direktivität der Äußerung während der dramaturgischen Einführung zur Aufführung entwirft sich die Subjektposition der Dramaturgie auch als für das Handeln bzw. Sprechen des Festivalpublikums sowie für den gemeinsamen Raum des Festivals verantwortlich. Auch der an anderer Stelle bereits angesprochene Einsatz von Awareness-Teams und die beobachtete Direktivität in weiteren Stückeinführungen bekräftigen dieses Handlungsschema.

In der Gesprächssituation, die ich zwischen zwei Zuschauenden beobachte, wird die Äußerung von einer der beiden Personen als Anweisung rezipiert und als Grenzziehung im Sinne eines Verbotes angenommen. Hier erfolgt eine Subjektivierung unter die dramaturgischen Setzungen, die mit dem Hinweis auf die Subjektposition der Dramaturgie begründet wird. Nicht die historischen und diskriminierenden Implikationen des N-Wortes selbst werden hier als ausschlaggebend für die Beachtung der Regel angeführt, sondern die wahrgenommene Autorität der dramaturgischen Subjektposition.

Bei der oben angesprochenen Thematisierung diskursiver Mechaniken innerhalb des Postkolonialen geht es chipaumire auch um die Einschreibungen des Politischen in Schwarze Körper. Während des Podiumsgesprächs erläutert sie hierzu: „Being African does not necessarily mean being Black. But being Black is about an aesthetics, it's a political positioning.“⁷¹⁵ Die Zuschreibung ‚Schwarz‘ wird von chipaumire demzufolge nicht im Sinne einer bestimmten Hautfarbe oder im Hinblick auf eine bestimmte Herkunft verstanden, sondern bezeichnet in den Überlegungen chipaumires die in der kolonialen Ordnung vorgesehene gesellschaftliche Positionierung als Schwarz gelesener Menschen. chipaumires künstlerische Praxis im Allgemeinen und #PUNK100%POP*N!GGA im Besonderen befassen sich mit der (Un-)Möglichkeit

⁷¹⁴ Völker, H. u. C. Spieß: Veruneindeutigungen. S. 543–548. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 52 (2022) H. 4. S. 545.

⁷¹⁵ Aussage chipaumires während des Podiumsgesprächs *Künstlerische Arbeit in der Schwarzen Diaspora* mit der Kulturwissenschaftlerin Anja Bandau am 21.06.2019.

einer Entsubjektivierung aus der kolonialen Ordnung über performative Akte einer widerständigen politischen Positionsverschiebung.

Das N-Wort ist insofern mit diesem Problemkomplex verbunden, als es sprachlich die Positionierung des Körpers innerhalb der kolonialen Ordnung vornimmt. Erst über die Sprache und durch sie vorgenommene Klassifikationen wird Erfahrung möglich. Entsprechend wird der Körper erst über die Sprache im Diskurs sichtbar. Die Unterscheidung des Schwarzen und des *weißen* Körpers ist eine Klassifikation, die zur Stabilisierung der kolonialen Ordnung vorgenommen wird. Beide Körper entstehen erst durch ihre sprachliche Unterscheidung. Durch die Unterscheidung werden sie in eine spezifische Relation zueinander gesetzt. In der Folge schreibt sich die durch die Klassifikation gestützte koloniale Ordnung als Verkörperung in den Körper ein. Das N-Wort ist Ausdruck dieser Verkörperung. Es repräsentiert einerseits die Machtverhältnisse innerhalb der kolonialen Ordnung und dient als Teil eines Sprechakts der Reaffirmation des kolonialen Machtverhältnisses zwischen Schwarzen und *weißen* Körpern. Das *disembodiment* und die Dekonstruktion der Klassifikation stehen in #PUNK100%POP*N!GGA im Mittelpunkt.

chipaumires Positionierung in Bezug auf das N-Wort hängt somit mit dem ästhetischen Anliegen zusammen, das sie in #PUNK100%POP*N!GGA verfolgt. Im Folgenden soll die Performance anhand meiner Eindrücke der Aufführung am 23.06.2019 in Hannover im Hinblick auf ausgewählte fragmentarische Elemente kurz vorgestellt werden und auf die Dekonstruktion der Klassifikation hin befragt werden.

In #PUNK100%POP*N!GGA setzt sich chipaumire „[g]emeinsam mit dem [...] Tänzer Shamar Watt, dem [...] Punkgitarristen David Gagliardi, der [...] DJ Atiyyah Khan und dem Komponisten Philip White“⁷¹⁶ mit der Politizität des Schwarzen Körpers auseinander. chipaumire selbst vermeidet für ihre choreographischen Arbeiten den Terminus Tanz, da sie Tanz als koloniales Konzept deutet.⁷¹⁷ Die innere Dramaturgie der Performance ästhetisiert u. a. das diskursive Anliegen, dass sich auch in der Äußerung auf der Fachtagung ausdrückt.

#PUNK100%POP*N!GGA widmet sich einer Schwarzen Rückaneignung verschiedener Musikstile – nämlich der im Titel der Performance benannten Stile Punk und Pop sowie der Kongolesischen Rumba, die sich im Titel hinter dem N-Wort verbirgt. chipaumire erkundet

⁷¹⁶ [Art.] #PUNK100%POP*N!GGA. S. 16-17. In: Festival Theaterformen: Programm 2019. S. 16.

⁷¹⁷ chipaumire nimmt hierauf während des Podiumsgesprächs *Künstlerische Arbeit in der Schwarzen Diaspora* mit der Kulturwissenschaftlerin Anja Bandau am 21.06.2019 Bezug.

die Musikgenres musikalisch und choreographisch, reimaginiert⁷¹⁸ sie und die ihnen jeweils inhärente Beziehung zum Schwarzen Körper bzw. die mit jedem Genre einhergehenden Körperbilder.

Die Performance ist dramaturgisch in drei Teile gegliedert. Die drei Teile, von denen jeder sich mit einem der drei Musikstile beschäftigt, werden je nach Aufführungsrahmen auch separat aufgeführt. chipaumire selbst bezeichnet die drei einzelnen Teile als drei Alben, ihre Gesamtheit als Trilogie oder als Triptychon.⁷¹⁹

Ihre Auswahl der drei Musikstile begründet chipaumire sowohl mit deren unterschiedlichen Wirkung auf den Körper als auch mit deren widerständigem Potenzial, das sich Ihres Erachtens in jedem der Genres ausdrückt:

*Each one of them lives in a certain sound or vibration that is different. It was important to me to address to how our body responds very differently, and vibrates to different stimulation. All three of them (punk, pop, rumba) are sounds that are inherently related to resistance, but at the same time are cultivating a different kind of possibility.*⁷²⁰

chipaumire wählt die Musikstile aufgrund der durch die Sounds ausgelösten unterschiedlichen Stimulierung des Körpers. Darüber hinaus verfügen alle drei Musikstile laut chipaumire über widerständiges Potenzial, da sie sich historisch im Kontext ihrer Entstehung in verschiedener Weise der jeweiligen normierenden Ordnung widersetzen.

Als Referenzpunkte für ihre eigene künstlerische Auseinandersetzung wählt chipaumire drei Künstlerinnen mit internationaler Reichweite: Patti Smith, Grace Jones und Rit Nzele – „women who take ownership of their body, and do their work without compromise.“⁷²¹ Den spezifischen Sound dieser drei Künstlerinnen macht sie zum Ausgangspunkt für eine konzertartige Soundcollage.

⁷¹⁸ Vgl. [Video] Teatro do Bairro Alto: nora chipaumire em Lisboa In: YouTube 12.02.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tkxmeQS9uZY&t=69s> (letzter Zugriff 10.07.2024). 0:27.

⁷¹⁹ Vgl. [Art.] #PUNK100%POP*N!GGA. In: Company chipaumire o. D. URL: <https://www.companychipaumire.com/currentwork> (letzter Zugriff 10.07.2024).

⁷²⁰ Crippa, Laura: I am what I am, fighting for happiness | interview with Nora Chipaumire. In: abcdance 25.08.2018. URL: <https://web.archive.org/web/20181004002217/http://www.abcdance.eu/i-am-what-i-am-fighting-for-happiness-interview-with-nora-chipaumire-engita/> (letzter Zugriff 11.08.2024).

⁷²¹ Ebd.

chipaumire demontiert⁷²² die Musikstile: Sie zerlegt sie in ihre einzelnen Soundelemente und setzt diese zu einer Soundcollage zusammen, die durch musikalische Brüche immer wieder kakofonisch wirkt. Über die Soundelemente hinweg spricht bzw. schreit sie einzelne kurze Textschnipsel in ein Mikrofon. Sie verschwimmen mit der Musik und tragen zum Rhythmus und immer wieder auch zu dessen Abhandenkommen bei. Sie selbst bezeichnet ihre Bezugnahme auf die Musikstile als Reimagination oder Rewriting⁷²³ des jeweiligen Musikstils.

Auch in der choreographischen Auseinandersetzung zeigt sich eine Reimagination der mit dem jeweiligen Genre einhergehenden Körperbilder. In der Performance werden bestimmte Bewegungsästhetiken aus dem Punk oder aus der Kongolesischen Rumba verkörpert und andere wie zum Beispiel die Bewegungsästhetik des Balletts durch die Performenden karikiert. Wichtigstes choreographisches Element über die Performance hinweg ist der Groove. chipaumire und Watt bringen sich gegenseitig in einen Zustand des *Flows*, der in der Programmankündigung treffend als Groove beschrieben wird.⁷²⁴ Die Soundcollage scheint sich dem Groove unterzuordnen. Im Groove verschwimmt die Unterscheidung von Körper und Musik. Wie die Sprache wird auch der Körper Teil des Rhythmus.

chipaumire beschreibt das Anliegen von *#PUNK100%POP*NI!GGA* und ihrer künstlerischen Praxis allgemein wie folgt: „I use my work to question how status and power are experienced and presented with the body.“⁷²⁵ Auf der Fachtagung erläutert sie u. a., dass sich ihr Körper der Subjektivierung unter die normativen Ordnungen des klassischen Tanzes widersetze.⁷²⁶ Stattdessen ist ihre Körperpraxis eher zu verstehen als Erkundung und Dekonstruktion biografischer Einschreibungen – insbesondere gesellschaftlicher Ordnungen – in ihren Körper.⁷²⁷

⁷²² Für weiterführende Überlegungen zu Konzepten der (De-)Montage siehe die Dissertationsschrift von Ekaterina Trachsel: Trachsel, Ekaterina: *De-Montage im zeitgenössischen Theater: ein dramaturgisches Verfahren im Spannungsfeld von Widerstand und Affirmation*: Georg Olms 2023.

⁷²³ [Video] Teatro do Bairro Alto: nora chipaumire em Lisboa In: YouTube 12.02.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tkxmeQS9uZY&t=69s> (letzter Zugriff 10.07.2024). 0:27.

⁷²⁴ Vgl. Festival Theaterformen: Programm 2019. S. 16.

⁷²⁵ [Video] Afrovibes Festival: #Punk Short. In: YouTube 29.08.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eH35z-rIkKk&t=137s> (letzter Zugriff 10.07.2024) 2:17.

⁷²⁶ Paraphrase einer Aussage chipaumires während des Podiumsgesprächs *Künstlerische Arbeit in der Schwarzen Diaspora* mit der Kulturwissenschaftlerin Anja Bandau am 21.06.2019.

⁷²⁷ Vgl. [Art.] *#PUNK100%POP*NI!GGA*. In: Company chipaumire o. D. URL: <https://www.companychipaumire.com/currentwork> (letzter Zugriff 10.07.2024).

Sowohl für die Performer*innen als auch für das Publikum ist die Aufführung in mehrfacher Hinsicht körperlich anstrengend. Vor Beginn werden Ohrstöpsel durch das Einlasspersonal verteilt. Zu Recht, denn es wird laut. Die Performance aller drei Teile dauert an diesem Tag insgesamt länger als die angekündigten drei Stunden und 15 Minuten inklusive zweier Pausen. Die Luft in *Ballhof Eins* ist heiß und stickig, es gibt keine Sitzplätze. Da es während der Aufführung keine Möglichkeit gibt, meine Eindrücke direkt zu notieren, basieren die Schilderungen hier auf meiner Erinnerung nach der Aufführung. Die körperliche Erfahrung über die drei Stunden von Wechseln zwischen Groove und Irritation durch die stellenweise kakophonisch anmutende Soundcollage, zunehmender Erschöpfung aufgrund der Hitze, der stickigen Luft und des langen Stehens beeinflussen meine Wahrnehmung der Dramaturgie der Aufführung. Zuweilen finde ich keinen Zugang zu *#PUNK100%POP*N!GGA*. Trotz der dreiteiligen Anordnung, entsteht in meiner Wahrnehmung kein kohärenter Bogen, die Aufführung wirkt an vielen Stellen wie eine Ansammlung verschiedener Themen und musikalischer sowie zeichenhafter Fragmente.

Die Zuschauenden stehen im Quadrat um eine zunächst freie Fläche. Als die Aufführung beginnt, setzen sich einige Personen zum Zuschauen auf den Boden, doch sie werden von Shamar Watt und nora chipaumire zum Aufstehen aufgefordert. Dass das Publikum steht,⁷²⁸ dient nicht nur der Erzeugung einer Konzertatmosphäre, sondern ist, wie chipaumire auf der Fachtagung erläutert, als ein Aspekt ihres Widerstandes gegen Aufführungssituationen des klassischen als westlich kategorisierten Tanzes zu verstehen.⁷²⁹

Im Interview mit dem Tanzkünstler David Pallant erklärt chipaumire zur Rolle der Zuschauenden folgendes:

*Im Grunde sind die Zuschauenden das Stück! Sie machen zunächst alle den gleichen Fehler: Sie denken, dass wir das Stück sind, während sie aber – ohne es zu wissen – ihre eigene Rolle in seinem Verlauf einnehmen, was ich großartig finde.*⁷³⁰

Der ‚Fehler‘, den die Zuschauenden laut chipaumire machen, betrifft also ihre Blickrichtung und ihr Verhalten während der Aufführung. Der Blick der Zuschauenden ist zu Beginn unidirektional auf die Performer*innen gerichtet. Allein aus der Programmankündigung der

⁷²⁸ Im Theaterformen-Programm wird vorher darauf hingewiesen, dass es keine ‚festen‘ Sitzplätze gibt. Vgl. [Art.] *#PUNK100%POP*N!GGA*. In: Festival Theaterformen: Programm 2019. S. 17.

⁷²⁹ Paraphrase einer Aussage chipaumires während des Podiumsgesprächs *Künstlerische Arbeit in der Schwarzen Diaspora* mit der Kulturwissenschaftlerin Anja Bandau am 21.06.2019.

⁷³⁰ Chipaumire, Nora: You're part of it. Interview durchgeführt von David Pallant. Übersetzung: Mieke Woelky. In: Tanz im August o. D. URL: <https://www.tanzimaugust.de/magazin/2019-nora-chipaumire-interview> (letzter Zugriff 01.08.2024).

Performance ist nicht ersichtlich, welche Rolle die Zuschauenden in ihrem Rahmen einnehmen sollen. Dementsprechend nehmen einige vermutlich den Prinzipien des Guckkastentheaters entsprechend an, „dass [die Performer*innen] das Stück sind.“⁷³¹

Die musikalische und choreographische Anlage der Performance, deren Hauptelement der Groove ist, soll die Zuschauenden zum Mitgrooven animieren und dafür sorgen, dass statt der unidirektionalen Blickordnung ein gemeinschaftlicher Raum entsteht. Der Begriff des Grooves beschreibt „situativ erzeugte swingende rhythmische Strukturen[...]“.⁷³² Die musikalische Anlage erfordert von Performenden und Zuschauenden gleichsam ein aktives Erspüren des Rhythmus⁷³³ sowie die Synchronisierung von Körper und Rhythmus. Die Aufforderung der Zuschauenden aufzustehen, zeigt außerdem: Die Zuschauenden sollen es sich nicht in ihrer Beobachter*innenposition bequem machen. chipaumire stellt also in gewisser Weise die Position des Publikums und ein koloniales Blickregime infrage, aber gleichzeitig heraus, dass Publikum und Performer*innen sich im selben Raum bewegen, in denselben Diskursen. chipaumire und Watt performen aus jeglicher für sie erreichbarer Position im Raum, sie bewegen sich zwischen dem Publikum hindurch, eignen sich den Raum an. Über den Groove wird die Relationalität zwischen den Körpern der Zuschauenden und denen der Performenden verhandelt, es wird verhandelt, inwiefern *#PUNK100%POP*N!GGA* ein gemeinsamer Raum ist, in dem man sich zueinander in Beziehung setzt.

Das Bühnenbild unterstützt die Verhandlung der Relationalität zwischen Zuschauenden- und Performer*innenkörpern. Im ersten der drei Performanceteile *#PUNK* besteht es aus einer freien quadratischen Fläche, auf der zwei Mikrofonständer platziert sind. Das Bühnenbild in *100%POP* besteht aus einer rollenden Holzvorrichtung, dessen Rückseite mit pinken Neonlampen ausgestattet ist, die den Aufführungsraum spärlich erleuchten. Das Lichtdesign gleicht der Beleuchtung in einem Club. Im letzten Teil ist die rollende Holzvorrichtung nun umgedreht, zum Vorschein kommen treppenartig angeordnete Holzblöcke, von denen einige mit Lautsprechern ausgestattet sind. Die erhöhten Ebenen der Konstruktion werden von den Performer*innen für ihre Performance genutzt. In allen drei Varianten beschränkt sich das Bühnenbild entweder auf die Funktion der zusätzlichen atmosphärischen Beleuchtung oder

⁷³¹ Chipaumire, Nora: You're part of it. Interview durchgeführt von David Pallant. Übersetzung: Mieke Woelky. In: Tanz im August o. D. URL: <https://www.tanzimaugust.de/magazin/2019-nora-chipaumire-interview> (letzter Zugriff 01.08.2024).

⁷³² Streeck, Jürgen u. Douglas Henderson: Das Handwerk des Hip-Hop: Freestyle als körperliche Praxis. S. 180–206. In: Wulf, Christoph u. Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis. München, Paderborn: Wilhelm Fink 2010. S. 186.

⁷³³ Vgl. ebd.

die Funktion des Einzugs zusätzlicher beispielbarer Ebenen. Durch die Freiflächen werden Räume geschaffen, in denen sich Publikum und Performer*innen geleitet von Musik und Performance in Relation setzen können.

#PUNK fungiert als Einleitung der dreiteiligen Anordnung. chipaumire ruft immer wieder „This is an introduction! This is an introduction, baby!“ Mit #PUNK bezieht sich chipaumire auf ein Genre, das ihrer Auffassung nach überwiegend mit „skinny white boys, English boys“⁷³⁴ assoziiert wird. chipaumire geht jedoch davon aus, dass die Entstehung von Punk eine direkte Folge der Kollision der Brit*innen und der Kolonisierten gewesen sei, die in den 1960er und 1970er Jahren als ‚billige Arbeitskräfte‘ nach Großbritannien geholt worden waren.⁷³⁵ Sie hebt also hervor, dass die Assoziation des Punks mit ‚weißen Jungs‘ vor einem post-kolonialen Hintergrund zu kurz greift. Punk beschreibe vielmehr die urbane Kollision des Britischen Imperiums mit den Kolonien.⁷³⁶

Den Musikstil Punk erkundet sie musikalisch in Anlehnung an den Sound Patti Smiths. In diesem Teil der Performance werden als Soundelemente Punkgitarrensolos, Geschrei, akustische Rückkopplungen, Noise, Entlehnungen aus karibischem Ska eingesetzt. chipaumires Ziel ist „to revisit the impoliteness of Punk.“⁷³⁷ In Anlehnung an Patti Smiths umstrittenen Song *Rock N Roll N****** (bei Smith ausformuliert) nimmt chipaumire eine Umdeutung des N-Wortes vor.

*PUNK is inspired by Patti Smith's famously/infamously Rock N Roll N*****[im Originalzitat ausformuliert]. So a great deal of tension around someone who has white skin, calling herself a n****[im Originalzitat ausformuliert]. But I completely agree with her, because a n****[im Originalzitat ausformuliert], for me, is that which is made to produce, and never gets compensation or acknowledgement. So all of us can be n****[im Originalzitat ausformuliert], it's not really a question of race.*⁷³⁸

In dieser Aussage subvertiert chipaumire die dem N-Wort zugrunde liegende rassifizierende Klassifikation und deutet den Begriff auf die ökonomische Funktion von Menschen als

⁷³⁴ [Video] La Casa Encendida: "We are always performing", Nora Chipaumire + Q&A | La Casa Encendida. In: YouTube 23.09.2019. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_xidqdkZjQ (letzter Zugriff 10.07.2024). 6:59.

⁷³⁵ Vgl. ebd. Ab 9:28.

⁷³⁶ Vgl. ebd.

⁷³⁷ Aussage chipaumires während des Podiumsgesprächs *Künstlerische Arbeit in der Schwarzen Diaspora* mit der Kulturwissenschaftlerin Anja Bandau am 21.06.2019.

⁷³⁸ Crippa, L.: I am what I am, fighting for happiness | interview with Nora Chipaumire. In: abcdance 25.08.2018. URL: <https://web.archive.org/web/20181004002217/http://www.abcdance.eu/i-am-what-i-am-fighting-for-happiness-interview-with-nora-chipaumire-engita/> (letzter Zugriff 11.08.2024).

Produktionsfaktor innerhalb der kapitalistischen Ordnung um. Sie verwendet den Begriff in der Performance als ästhetisches Element, das sie beispielsweise über die Lautstärke der Musik hinweg schreit, als agitierende Ansprache des Publikums und als Form der Selbst-Agitation. Jedoch nimmt sie in #PUNK auch Bezug auf die rassifizierende Klassifikation und erzählt in einer Art Sprechgesang von eigenen Erfahrungen mit sogenanntem ‚Alltags‘rassismus.

Pop sind für chipaumire all die Elemente der Populärkultur, die global für alle ökonomischen Schichten zugänglich sind.⁷³⁹ In *100%POP* erkundet sie den Musikstil Pop, indem sie sich auf den Sound von Grace Jones bezieht. Mich erinnert die in *100%POP* erschaffene Soundscape an die Hintergrundmelodie in Jones' *I've Seen That Face Before*, aber auch rhythmische Entlehnungen aus dem Song *Pull Up To The Bumper* sind zu hören. Leitsounds von *100%POP* sind Bluesgitarrensounds. Shamar Watt und nora chipaumire bedienen abwechselnd ein DJ-Pult, das nun zwischen den Zuschauenden aufgebaut ist. Zur Soundscape von *100%POP* imitiert Watt in einem Tutu Bewegungselemente des Ballett, womit er das Ballett als westlich kategorisierte Tanzform karikiert und außerdem die in diesem Zusammenhang zutage tretenden Genderrollen hinterfragt. Hierin spiegelt sich auch eine indirekte Bezugnahme auf Grace Jones wider, die bei ihren Konzerten Genderrollen und Geschlechtsstereotype austestet.⁷⁴⁰

Bei Kongolesischer Rumba handelt es sich um ein breites Spektrum populärer kongolesischer Tanzmusik,⁷⁴¹ die wiederum global Einfluss auf verschiedene Musikstile „wie Gospel, Ragtime, Jazz, Rock'n'Roll, Disco, Tango, Chachacha [sic!], Disco“⁷⁴² hat. Im letzten Teil von #PUNK*100%POP*N!GGA*, der sich auf Kongolesische Rumba und Rit Nzele bezieht, wirkt es auf den ersten Blick als reproduzierten chipaumire und Watt als afrikanisch stereotypisierte und exotisierte Bewegungsmuster. Dabei ist die Kongolesische Rumba in mehrfacher Hinsicht politisch: Erstens wurde die Musik während des Sklavenhandels durch versklavte

⁷³⁹ [Video] Teatro do Bairro Alto: nora chipaumire em Lisboa In: YouTube 12.02.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tkxmeQS9uZY&t=69s> (letzter Zugriff 10.07.2024). 1:20.

⁷⁴⁰ Vgl. Oliveira, Diana: Who Is Grace Jones? Androgyny in Art. In: The Collector 27.09.2023. URL: <https://www.thecollector.com/who-is-grace-jones/> (letzter Zugriff 20.08.2024).

⁷⁴¹ Vgl. White, Bob W.: Rumba Rules. The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire. Durham: Duke University Press 2008. S. 31.

⁷⁴² [Art.] Die Geschichte der kongolesischen Rumba und ihr Einfluss auf die heutige Gesellschaft. In: Institut Français 27.05.2024. URL: <https://www.institutfrancais.de/de/berlin/event/die-geschichte-der-kongolesischen-rumba-und-ihr-einfluss-auf-die-heutige-gesellschaft#/> (letzter Zugriff: 03.09.2024).

Menschen vom afrikanischen Kontinent hinüber auf den amerikanischen Kontinent getragen⁷⁴³ – als Zeichen der eigenen ungebrochenen Identität ist sie daher ein Symbol des Widerstandes gegen den Kolonialismus.⁷⁴⁴ Zweitens spiegelt sie die Intersektionalität weiblicher, Schwarzer Unterdrückung wider, wurden doch in der kolonial-patriarchalischen Ordnung weibliche Bewegungen in Verbindung mit der Kongolesischen Rumba als unsittlich kategorisiert.⁷⁴⁵ chipaumires Bewegung zu Kongolesischer Rumba kann also gleichzeitig als widerständige Praxis der Befreiung des Schwarzen weiblichen Körpers gedeutet werden. Ähnlich wie der Musikstil Pop schafft es Kongolesische Rumba außerdem Menschen über soziale Schichten und ökonomischen Status hinweg zu verbinden.⁷⁴⁶

In diesem Teil der Performance tragen chipaumire und Watt jeweils eine Krone auf dem Kopf. chipaumire hantiert mit einem Baseballschläger. Unter anderem lehnt sie sich wiederholt in dominant wirkenden Posen auf den Schläger. Die Ansammlung der in den Requisiten zur Anschauung kommenden Zeichen deuten auf die Rückaneignung von Macht hin. Krone und Baseballschläger können als Zeichen der Umkehrung der kolonialen Ordnung gelesen werden.

chipaumire und Watt sind sowohl in *#PUNK* als auch in diesem letzten Teil der Performance in Markensportkleidung gekleidet. Auch im Bühnenbild werden im letzten Teil Markenlogos ausgestellt. Die Kleidung wird nun selbst Teil der sich bewegenden Körper. Das Tragen der Markenlogos lässt sich als ein Ausagieren der eigenen Subjektivierung unter die globale kapitalistische Ordnung deuten.

Im mittleren Teil der Performance *100%POP* trägt chipaumire einen klassischen schwarzen Frack, der an den Kleidungsstil Grace Jones erinnert. Gleichzeitig dient die elegante Kleidung laut chipaumire als Zeichen für die kulturelle Praxis der *Sapeurs*.⁷⁴⁷ *Sapeurs* sind Männer in der Demokratischen Republik Kongo, die sich trotz eines niedrigen ökonomischen Status

⁷⁴³ Vgl. [Art.] Die Geschichte der kongolesischen Rumba und ihr Einfluss auf die heutige Gesellschaft. In: Institut Français 27.05.2024. URL: <https://www.institutfrancais.de/de/berlin/event/die-geschichte-der-kongolesischen-rumba-und-ihr-einfluss-auf-die-heutige-gesellschaft/> (letzter Zugriff: 03.09.2024).

⁷⁴⁴ Vgl. ebd.

⁷⁴⁵ Vgl. Braun, Lesley Nicole: Congo's Dancers. Women and Work in Kinshasa. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press 2023. S. 48.

⁷⁴⁶ White, B. W.: Rumba Rules. S. 31.

⁷⁴⁷ Vgl. [Video] Artforum: Nora Chipaumire and Ari Marcopoulos on Resisting Empire Through Performance. In: YouTube 07.08.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sHW2odQaiwY> (letzter Zugriff: 01.08.2024). 1:40.

elegant und teuer aussehend kleiden.⁷⁴⁸ Die Praxis ist verbunden mit dem politischen Widerstand und dem Einstehen für „demokratischere Strukturen“⁷⁴⁹ im Kongo. Die Anhänger kleiden sich in gehobenem Stil, um sich von „langhaarige[n] Umstürzler[n]“⁷⁵⁰ abzugrenzen. Ihr Stil ist einerseits Referenz der modischen Eleganz der französischen Kolonialherren,⁷⁵¹ andererseits kreativer Ausdruck der Überzeugung, dass Luxus ein Recht für alle sein sollte.⁷⁵² Der Körper wird in dieser kulturellen Praxis laut chipaumire als Kunstobjekt angesehen.⁷⁵³

Durch den Fokus auf die Arbeit mit Musik und Körper anstatt auf Sprache und Narration werden Bedeutungen in *#PUNK100%POP*N!GGA* nicht direktiv kommuniziert, sondern scheinen entweder fragmenthaft auf und müssen in der Rezeption ausgedeutet werden oder aber stellen sich in der Relationalität zwischen den leiblich ko-präsentierten Körpern und in der Rezeptionserfahrung über die Körper der Zuschauenden her.

Die ästhetische Auseinandersetzung in *#PUNK100%POP*N!GGA* eröffnet durch die teils zeichenhaften, teils performativen Fragmente ein Spektrum globaler Bezugnahmen. So tangiert die Performance u. a. etwa Bezugnahmen auf den globalen Kapitalismus. Auf dessen Dynamiken lassen sich mitunter auch die Logiken des globalen Konsums zurückführen – diese sind in der Inszenierung in den Markenlogos in Kostüm und Bühnenbild repräsentiert. Diese Logiken des globalen Konsums sind wiederum Teil des Spannungsfeldes, in dem sich die Populärkultur bewegt – das Spannungsfeld widerständiger Bezugnahmen einerseits und Subjektivierung des Genres unter die globale kapitalistische Ordnung andererseits. Die Fragmenthaftigkeit des Einsatzes der Inszenierungselemente eröffnet ein Spektrum möglicher Deutungen.

Auf der performativen Ebene erfolgen in *#PUNK100%POP*N!GGA* vor allem dekonstruktive Bezugnahmen auf die Kontinuität globaler kolonialer Normen, wie sich Schwarze Körper

⁷⁴⁸ Vgl. Evancie, Angela: The Surprising Sartorial Culture Of Congolese 'Sapeurs'. In: National Public Radio 07.05.2013. URL: <https://www.npr.org/sections/pictureshow/2013/05/07/181704510/the-surprising-sartorial-culture-of-congolese-sapeurs> (letzter Zugriff 07.05.2013).

⁷⁴⁹ Bednarz, Thorsten: Zusammenbruch auf der Bühne. Weltmusikstar Papa Wemba ist gestorben. In: Deutschlandfunk 24.04.2016. URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/zusammenbruch-auf-der-buehne-welt-musikstar-papa-wemba-ist-100.html> (letzter Zugriff 10.07.2024).

⁷⁵⁰ Ebd.

⁷⁵¹ Vgl. Evancie, A.: The Surprising Sartorial Culture Of Congolese 'Sapeurs'. In: National Public Radio 07.05.2013. URL: <https://www.npr.org/sections/pictureshow/2013/05/07/181704510/the-surprising-sartorial-culture-of-congolese-sapeurs> (letzter Zugriff 07.05.2013).

⁷⁵² Vgl. [Video] Artforum: Nora Chipaumire and Ari Marcopoulos on Resisting Empire Through Performance. In: YouTube 07.08.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sHW2odQaiwY> (letzter Zugriff: 01.08.2024). 2:14.

⁷⁵³ Vgl. ebd. 2:11.

bewegen sollen. Sowohl in der Musikauswahl als auch in der Choreographie wählt chipaumire nicht Hip-Hop⁷⁵⁴ als einerseits stereotypisch rassifizierte Musikkategorie und andererseits widerständigen Bezugspunkt für Schwarze Identitäten. chipaumire „[is] not co-signing [...] expected ways of moving [...]“.⁷⁵⁵ Stattdessen arbeitet die Künstlerin u. a. daran, existente Schwarze Einschreibungen in andere Musikstile und ihr widerständiges Potenzial hervorzuheben. Sie experimentiert in ihrer künstlerischen Praxis nicht nur damit, den Schwarzen Körper als Gegenkörper, als Körper der Umkehrung und Entsubjektivierung aus bestehenden Ordnungen zu entwerfen, sondern zeigt in ihrer Praxis auch, welche Einschreibungen durch die koloniale Ordnung verdeckt sind. Es findet in #PUNK100%POP*N!GGA der Versuch einer Rückaneignung des eigenen Körpers und eines Schwarzen Körperbildes aus einer globalen kolonialen Ordnung statt. Dieser geht einher mit der Aneignung und teilweisen Umwertung des N-Wortes in der inneren Dramaturgie der Aufführung.

Die Auseinandersetzung mit dem N-Wort setzt sich in den Äußerungen chipaumires während der Rahmenveranstaltungen fort. Die Künstlerin fügt der choreographischen Auseinandersetzung einen weiteren Raum hinzu, in dem die in der kolonialen Ordnung repräsentierte Relationalität zwischen Schwarz und weiß kategorisierten Körpern reflektiert und dekonstruiert werden kann. Die Reflexion des Publikums auf das eigene Sprachhandeln hin kann durch chipaumires Äußerungen auf der Fachtagung potenziell angeregt werden.

Sowohl im Fall von *Mitleid* als auch im Fall der Äußerungen chipaumires in Bezug auf das N-Wort zeigen sich zwischen den Positionierungen der Festivalrahmung und den künstlerischen Positionierungen unterschiedliche Bezugnahmen zur Welt. Die Subjektposition der Festivalldramaturgie muss ihre gesellschaftspolitische Haltung in Narrativen kosmopolitischer Ethik und Rassismuskritik transparent machen und möchte in Bezug auf die eigene Haltung eine Kohärenz herstellen. Durch die Direktivität bestimmter Aussagen entwirft sich die Festivalldramaturgie auch in Verantwortung für das Handeln des Publikums während des Festivals. Im Gegensatz hierzu kann die künstlerische Positionierung in beiden Fällen den ästhetischen Spielraum der Mehrdeutigkeit ausnutzen, um diskursive Spannungsfelder zu

⁷⁵⁴ Trotzdem sind auch immer wieder Soundelemente wie Sprechgesang zu hören, die u. a. im Hip-Hop Relevanz besitzen, da zwischen den Musikstilen eine gegenseitige Beeinflussung stattfindet.

⁷⁵⁵ Georges-Graves, Nadine: *Black Dance: Brooklyn* 2017. S. 223–235. In: Thomas, Helen u. Stacey Prickett (Hrsg.): *The Routledge Companion to Dance Studies*. Milton: Routledge 2020. S. 229.

erkunden. Beide künstlerische Positionierungen arbeiten mit Provokation als diskursiver Praxis, um Dynamiken im Diskurs anzuregen.

Beide Fallbeispiele zeigen den Pluralismus der Positionierungen innerhalb eines Spektrums postkolonialer Kritik. Sowohl die Subjektposition der Festivalleitung als auch die künstlerischen Positionierungen, die in *Mitleid* aufgerufen werden, als auch chipaumires Positionierungen lassen sich in ihren Grundzügen auf eine (verdeckte) postkolonial-kritische Zielsetzung hin interpretieren. Durch die Widersprüche zwischen den Positionierungen werden in dem spezifischen Ausschnitt des Diskurses mögliche Dynamiken und Mechaniken erkennbar: Die Subjektposition der Festivalleitung zieht in beiden Fällen eine Grenze, die jedoch für die künstlerischen Positionierungen auf der Handlungsebene folgenlos bleibt. Die Grenze definiert daher nur die Positionierung der Festivaldramaturgie, lässt aber durch die Äußerung an sich ein diskursives Spannungsfeld zwischen der eigenen Positionierung und den künstlerischen Positionierungen sichtbar werden.

5.5. Resümee Fallstudie I

In Fallstudie I stand die Untersuchung der dramaturgischen Rahmung des Performing-Arts-Festivals *Theaterformen* unter der Leitung von Martine Dennewald im Mittelpunkt. Es wurden zwei komplementäre Perspektiven auf den Gegenstand eingenommen, um den Fall in seinen Eigenlogiken zu erfassen. Im ersten Teil des Kapitels erfolgte eine Draufsicht auf dramaturgisch-kuratorische Setzungen und ihre Entwicklung im Rahmen von so bezeichneten Rechercheaufträgen. Im zweiten Teil wurde ausgehend davon der Blick auf die kommunikativen Wechselbeziehungen gerichtet, die zwischen der dramaturgischen Rahmung und je einer künstlerischen Positionierung während der Festivalausgaben 2018 bzw. 2019 festgestellt worden waren. Zum einen wurde die Wechselbeziehung untersucht, die zwischen den in Milo Raus *Mitleid* aufgerufenen Positionierungen sowie der (Re-)Positionierung der Festivaldramaturgie im Nachgang der Festivalausgabe 2018 auftrat. Zum anderen stand die Wechselbeziehung zwischen Äußerungen der Künstlerin nora chipaumire und den Äußerungen der Festivaldramaturgie während der Festivalausgabe 2019 im Mittelpunkt.

Die Fallstudie schloss damit in ihrem Argumentationsaufbau an die in Kapitel 2.4. zugrunde gelegten Skizzen der Dynamiken innerhalb der Dramaturgie an, indem zuerst die dramaturgische Rahmung im Fokus stand, von der ausgehend die kommunikativen Wechselbeziehungen zwischen Rahmung und künstlerischen Positionierungen herausgearbeitet wurden.

In der Analyse der dramaturgischen Rahmung wurden zunächst die darin angelegten globalen Bezugnahmen der internationalen Dramaturgie untersucht. Globale Bezugnahmen bezeichnen hier spezifische diskursive Praktiken, die in der internationalen Dramaturgie dazu dienen, sich zum globalen Raum in Beziehung zu setzen. Solche Bezugnahmen erfolgen beispielsweise über die Affirmation oder die Kritik gesellschaftlicher Deutungsmuster, Klassifikationen und Narrative, die zur Konstruktion spezifischer Ordnungen im Globalen beitragen. Bei Bezugnahmen handelt es sich somit um die Herstellung von Beziehungen zwischen Aussagen oder Aussageanordnungen. In der Fallstudie kamen besonders die wissensanalytischen Konzepte ‚Deutungsmuster‘ und ‚narrative Strukturen‘ zum Einsatz. Es wurde erkundet, welche Deutungsmuster und Narrative in der dramaturgischen Rahmung in welcher Weise genutzt werden, um sich mit dem globalen Raum in Beziehung zu setzen.

Hinsichtlich der dramaturgisch-kuratorischen Rahmung fungieren die globalen Bezugnahmen gleichzeitig als Setzungen und Grenzziehungen des spezifischen Ausschnitts des Diskurses, der sich im Festival formiert. Offensichtlichste dramaturgische Setzung eines internationalen Performing-Arts-Festivals ist seine Internationalität. Bei *Theaterformen* wird das Internationale zunächst als Normalität offenbar, dass für die Dramaturg*innen im Arbeitsalltag zunächst schlecht differenzierbar ist. Auf Nachfrage jedoch wird Internationalität u. a. als Ressourcenfrage sowohl im Hinblick auf einen globalen Pool an Künstler*innen und Ästhetiken als auch im Hinblick auf finanzielle Aspekte und global-ökonomische Zwänge gedeutet. Während in Fragen der Ethik für die Dramaturg*innen vor allem Interpersonalität und die Orientierung an Werten eine entscheidende Rolle spielen, wird für die Vermittlung dem Publikum gegenüber ein von der Nation abhängiger Kulturbegriff genutzt. Nation und geopolitische Position werden als Bezugsmomente für die dramaturgische Arbeit auch relevant, wenn es beispielsweise um Angelegenheiten wie die Visavergabe an eingeladene Künstler*innen geht.

Eine weitere Begrenzung des spezifischen diskursiven Ausschnitts findet über thematische Schwerpunktsetzungen für die einzelnen Festivalsausgaben statt. Bei *Theaterformen* erfolgt dies anhand sogenannter jährlicher Rechercheaufträge, die der Schwerpunktfindung dienen. In der Abfolge der Rechercheaufträge zeichnet sich eine Denkbewegung der Dramaturg*innen ab. Die Rechercheaufträge nehmen u. a. Bezug auf im europäischen Bildungskanon unterrepräsentiertes Wissen über das Globale und diesbezügliche spezifische Wissenslücken der Dramaturg*innen. In der Untersuchung fiel auf, dass sich in den Rechercheaufträgen u. a. das starke persönlich-biografische Anliegen der Dramaturg*innen (insbesondere Martine

Dennewalds) widerspiegelt, sich über das eigene Lernen über globale Zusammenhänge zur Welt zu verorten. Dieses Anliegen ließ sich auf theoretischer Ebene Konzepten des Kosmopolitismus zuordnen. Auch in der globalen Suchbewegung, die sich über die Rechercheaufträge hinweg zeigt, ließen sich in der Untersuchung Bezüge zu kosmopolitischen Narrativen herausarbeiten, wie dem Entstehen für ein ethischeres globales Zusammenleben und die Inklusion global unterrepräsentierter Perspektiven.

In der Festivalrahmung von *SCHULD* finden 2018 konkrete Bezugnahmen auf rassismuskritische Arbeitsweisen statt. Um die Festivalstrukturen auf neokoloniale Einschreibungen zu befragen, wird von der Festivaldramaturgie ein Maßnahmenkatalog umgesetzt. Darin enthalten sind die Einbindung von Partnerfestivals auf dem afrikanischen Kontinent in den Auswahlprozess der Performances, die Koproduktion und damit finanzielle Absicherung zweier Produktionen sowie die Eigenproduktion von drei Kurzproduktionen mit Künstler*innen vom afrikanischen Kontinent, die Ansprache einer diversen Zielgruppe und die Inklusion Schwarzer Perspektiven in Moderation und Theaterkritik.

Aus dem in den Maßnahmen repräsentierten postkoloniale Narrativ kondensieren sich folgende ethische Handlungsaufforderungen heraus: Abgabe weißer Deutungshoheit, Teilung finanziellen Risikos, Neukonzeption von Kapitalflüssen sowie Gesprächsgestaltung auf jeder Ebene durch PoC und Schwarze Menschen. Hinsichtlich des Postkolonialen soll im spezifischen diskursiven Ausschnitt von *Theaterformen* eine Kohärenz zwischen künstlerischen Inhalten, also der ästhetischen Ebene, und Produktionsbedingungen, also der ethischen Handlungsebene der Zusammenarbeit, sowie den institutionellen Strukturen hergestellt werden.

Die auf der Ebene der dramaturgischen Rahmung ausagierte kosmopolitische Ethik konfliktiert mit den künstlerischen Positionierungen in zwei Fällen. Das erste Fallbeispiel befasst sich mit Milo Raus *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs*. In der inneren Dramaturgie von *Mitleid* wird anhand von Material aus Interviews mit NGO-Mitarbeitenden ästhetisch der neokoloniale Blick der weißen Medien adressiert. Besonders die Theaterbranche, Intellektuelle aber auch die NGO-Mitarbeitenden werden dafür kritisiert, wie sie mit dem Leid, das außerhalb der EU-Grenzen stattfindet, umgehen. Durch die nie vollständige Verkörperung des Gesagten durch die beiden Schauspielerinnen wird dabei eine Distanz von den rassistischen Aussagen ausgestellt.

In der Rezeption wird *Mitleid* u. a. für die visuellen Gewalterzählungen und die Reproduktion rassistischer Stereotype kritisiert. In Zusammenhang mit der Kritik an der Produktion

reevaluiert die Festivalleitung im Nachgang der Aufführungen im Rahmen der Festivalausgabe *SCHULD* (2018) ihre diskursive Positionierung zu den in *Mitleid* geäußerten Positionierungen sowie die Auswahlentscheidung. Hier wird im Nachhinein eine Grenzziehung durch die Festivalleitung vorgenommen, die zunächst ohne Konsequenz zu bleiben droht, da sie erst im Nachhinein, nach Ende der Festivalausgabe erfolgt. Auf diskursiver Ebene hat die Positionsverschiebung jedoch folgende Konsequenzen: Von der Subjektposition der Festivaldramaturgie wird eine (nachträgliche) Grenzziehung hinsichtlich des Sagbaren in dem spezifischen Ausschnitt des Diskurses vorgenommen. Sagbares wird durch die Äußerung von dort Nicht-Sagbarem getrennt. Die Festivaldramaturgie gibt in ihrer Mitpositionierung mit der Kritiker*innenstimme Schwarzer Deutungshoheit statt und wertet die Kritiker*innenposition gegenüber der künstlerischen Positionierung auf. *Theaterformen* inszeniert sich durch die Aktualisierung von Haltungen in seinem Reflexionsprozess als ‚lernende Institution‘⁷⁵⁶.

Die durch die Festivaldramaturgie vorgenommene Grenzziehung wirkt nicht auf alle betroffenen diskursiven Positionierungen gleichermaßen, sie grenzt stattdessen die dramaturgische Rahmung von der künstlerischen Positionierung ab, eröffnet damit aber gleichzeitig die Möglichkeit eines diskursiven Spannungsfelds zwischen den unterschiedlichen Positionierungen.

Im zweiten Fallbeispiel im Rahmen von *Theaterformen* entwirft sich zwischen den Äußerungen der Künstlerin nora chipaumire und der Festivalleitung eine Gegnerschaft der Positionierungen, die sich durch zwei konträre diskursive Strategien auszeichnet. Während auch diese Künstlerin auf doppelbödiges Sprechen setzt, versucht die Festivaldramaturgie die eigene Haltung zu vereindeutigen. Im Rahmen des Podiumsgesprächs *Künstlerische Arbeit in der Schwarzen Diaspora* fordert die Schwarze Künstlerin das überwiegend weiße Tagungspublikum auf, das N-Wort auszusprechen, da der weiße Blick auf Schwarze Menschen es bereits aussprache und ein Verschweigen das Problem nicht löse. Die Äußerung kann als Kritik einer weißen Doppelmoral gedeutet werden. Der Titel der Performance *#PUNK100%POP*N!GGA* scheint als gesellschaftliches Experiment der Künstlerin gesetzt worden zu sein – sie beobachtet u. a. wie die Menschen mit dem im Titel enthaltenen N-Wort umgehen. Die Festivaldramaturgie hingegen entwirft sich in Verantwortung für das

⁷⁵⁶ Vgl. Dennewald, M.: Interview. Z. 590.

Sprachhandeln des *Theaterformen*-Publikums und lässt in den eigenen Aussagen weniger Deutungsspielraum als er in den Aussagen der Künstlerin enthalten ist.

chipaumires Positionierung in Bezug auf das N-Wort verbindet sich mit dem ästhetischen Anliegen, das sie in *#PUNK100%POP*N!GGA* verfolgt. In einer Reimagination der Musikstile Punk, Pop und Kongolesischer Rumba setzt sich die Künstlerin mit der Dekonstruktion kolonialer Einschreibungen in den Schwarzen Körper auseinander. Dafür nutzt sie das widerständige Potenzial, dass sie in allen drei Musikstilen sieht. In der Performance collagiert sie eine Vielzahl von Bezugnahmen, die von Bezugnahmen auf kulturelle Praktiken des Widerstands bis hin zu Bezugnahmen auf die globale kapitalistische Ordnung reichen. Dabei wertet sie das N-Wort teilweise im Hinblick auf den Produktionsfaktor Mensch in der kapitalistischen Ordnung um.

Durch die zweigeteilte Perspektive auf dramaturgische Rahmung und künstlerische Positionierung wird jeweils die Unterscheidung von Ethik und Ästhetik relevant. Die dramaturgische Rahmung bezieht sich als ethische Handlungsebene auf kosmopolitische Narrative und möchte hinsichtlich der Positionierung zu diesen Narrativen Kohärenz erzählen. Auf der ästhetischen Ebene der künstlerischen Positionierungen findet eine Bedeutungsproduktion erst in der Rezeption statt. Die Sphäre der Kunst erfordert keine eindeutige Bezugnahme, ganz im Gegenteil: Veruneindeutigung und Ambiguität bereichern sie.

Zwischen den Aussagen der Festivalleitung und den künstlerischen Positionierungen entsteht ein ästhetisiertes Spannungsfeld, in dem die Widersprüche ausgestellt werden. Es entsteht ein politischer Raum, der das Aushalten der Ambiguität einfordert.

Um einen solchen politischen Raum der Ambiguität geht es auch in Fallstudie II, die sich mit der Tanzperformance *Vinyago* in der institutionellen Rahmung des Humboldt Forums befasst.

6. Fallstudie II: Dramaturgie und institutionelle Rahmung: *Vinyago* am Humboldt Forum

Im Folgenden steht die Tanzproduktion *Vinyago* im Mittelpunkt der Betrachtung. Im Dezember 2022 wurde sie am Humboldt Forum Berlin zum ersten Mal im deutschen Raum aufgeführt. Das Besondere an dieser Kooperation zwischen der tansanischen Künstler*innen-gruppe Asedeva und dem Humboldt Forum ist, dass hier das postkolonial-aktivistische Anliegen der Künstler*innen an eine institutionelle Rahmung angebunden wird, die über aktivistische Kreise hinaus dafür kritisiert wird, dass sie koloniale Kontinuitäten aufrechterhalte. In der Kooperation ordnen sich – so die These des folgenden Kapitels – mehrere Ebenen von Dramaturgie und dramaturgischer Arbeit mit der institutionellen Rahmung des Humboldt Forums in einer agonistischen Diskurskonstellation an. Diese Konstellation ergibt sich daraus, dass divergierende Positionierungen hinsichtlich postkolonialer Narrative stattfinden. Die Positionierungen, die sich in der inneren Dramaturgie der Aufführung, der dramaturgischen Arbeit innerhalb der Künstler*innengruppe und in der dramaturgischen Arbeit von Seiten der Stiftung Humboldt Forum abzeichnen, zeugen von einem produktiven Konflikt, der als spezifisch für die postkoloniale Situation gedeutet werden kann.

In der vorangegangenen Fallstudie I wurde vornehmlich von der durch die dramaturgische Arbeit vorgenommenen Rahmung ausgegangen und die diskursiven Wechselbeziehungen mit künstlerischen Positionierungen mit Fokus auf diese Rahmung untersucht. Indessen verschiebt die folgende Analyse den Fokus stärker auf die Fragen, wie 1) die innere Dramaturgie mithilfe von künstlerischen Verfahren und verschiedentlichen Bezugnahmen auf diskursive Anordnungen an einer spezifischen Positionierung innerhalb postkolonialer Narrative mitwirkt und wie sich 2) im internationalen dramaturgischen Arbeits- und Kommunikationsprozess agonistische Konstellationen entwickeln, die wiederum das Potenzial einer innerinstitutionellen Revolte entwickeln können. Die Draufsicht, die in der Fallanalyse zur dramaturgischen Arbeit beim Festival *Theaterformen* vorgenommen wurde, wird in diesem Kapitel nun um eine Tiefenbetrachtung der Produktion *Vinyago* am Humboldt Forum erweitert.

6.1. Kurzbeschreibung Forschung, Produktion *Vinyago* und Ebenen der Dramaturgie

Vinyago. Dancing beyond colonial biographies ist eine Tanzkoproduktion der tansanischen Gruppe Asedeva und des Humboldt Forums Berlin. Der Begriff der ‚Koproduktion‘ bezieht sich in diesem Fall vor allem auf Finanzierung, die aus den Eigenmitteln des Humboldt Forums geleistet wurde, sowie das Erstaufführungsrecht der Performance, das ebenfalls bei der Kulturinstitution liegt. Die künstlerisch-inhaltliche Arbeit (mit Ausnahme der Entwicklung des Bühnenbildes)⁷⁵⁷ fand ausschließlich im Team von Asedeva statt.⁷⁵⁸ Das Projekt beruht auf Recherchen des künstlerischen Leitungsteams von Asedeva über die Geschichte der Ritualmasken „aus [...] Herkunftsgesellschaften wie Makonde, Mwera, Yao und Makua [im] Süden Tansanias“⁷⁵⁹, die während der deutschen Kolonialherrschaft aus Tansania nach Deutschland gebracht wurden und sich zur Zeit der Anfertigung der Dissertation noch im Besitz des Ethnologischen Museums Berlin befinden.

Sowohl anhand der historischen Masken als auch anhand eigens für die Performance von einem Makonde-Schnitzer hergestellter Masken⁷⁶⁰ erfolgt in der Performance eine tänzerische Auseinandersetzung mit dem immer noch durch Kolonialität geprägten Verhältnis von deutschen Institutionen und den Ursprungsgemeinschaften der Masken.⁷⁶¹ Dabei ist zentral, dass sich die historischen Masken während der Performance in Glasvitrinen befinden, aus denen sie auch nicht entnommen werden dürfen. Die neu angefertigten Masken sind an einer Zwischenwand aufgereiht und werden während der Performance in den Tanz integriert.

In Bezug auf die dramaturgische Arbeit gibt es bei *Vinyago* die Besonderheit, dass diese auf drei zu unterschiedlichem Grad an die Institution angebundenen Ebenen stattfand:

⁷⁵⁷ Für das Bühnenbild wurde von der Stiftung Humboldt Forum die Szenografin Gitti Scherer extern beauftragt, die sowohl die räumlichen Gegebenheiten am Humboldt Forum kannte als auch nach Daressalam reiste, um dort mit Asedeva an der Entwicklung des Bühnenbildes zu arbeiten.

⁷⁵⁸ Vgl. Herrmann, Gita: Interview. Durchgeführt von Eva Zimmermann. Videocall 04.02.2023. Abs. 22. Aufgrund des Wechsels zur Software MAXQDA sind die Ortsangaben in den Interviews ab hier jeweils als Absätze angegeben. Es wurde weiterhin manuell transkribiert, nur die Zeitmarkensetzung erfolgte im Programm automatisiert.

⁷⁵⁹ [Art.] *Vinyago – Tanz und Ausstellung jenseits kolonialer Biografien*. In: Pressemitteilung Humboldt Forum 07.11.2022. S. 2.

⁷⁶⁰ Vgl. [Art.] *Vinyago – Tanz und Ausstellung jenseits kolonialer Biografien*. In: Humboldt Forum o. D. URL: <https://www.humboldtforum.org/de/programm/laufzeitangebot/ausstellung/Vinyago-57597/> (letzter Zugriff 26.03.2023).

⁷⁶¹ Vgl. ebd.

- 1) Im künstlerischen Leitungsteam der Gruppe Asedeva bestehend aus Gita Herrmann⁷⁶² (Kuration, Projektmanagement, Texte), die „aus der Perspektive einer deutschen Frau of Color“⁷⁶³ an der Dramaturgie der Inszenierung arbeitete, Isack Abeneko (Kuration, Choreographie) und Nicholas Makatobe (Kuration, Videoinstallationen).
- 2) Durch die von der Stiftung Humboldt Forum angestellte Produktionsdramaturgin Katharina Kepplinger, die besonders an der Einbettung des Projekts in den Rahmen des Humboldt Forums arbeitete. Kepplinger wirkte u. a. an den Vertrags- und Budgetverhandlungen mit Asedeva mit,⁷⁶⁴ leistete Gremienarbeit und vermittelte das Projekt gegenüber Intendanz und Stakeholdern,⁷⁶⁵ insbesondere gegenüber dem Ethnologischen Museum, das die Verantwortung über die Masken aus Museumsbeständen trägt. Hier wirkte sie an den Verhandlungen zum Einsatz der Masken mit, welche zwischen der Gruppe Asedeva und den Restaurator*innen des Ethnologischen Museums stattfanden. Außerdem gehörten das Probenfeedback in Berlin sowie die Konzeption und Umsetzung von Abendzetteln und Programmankündigungen zu ihren dramaturgischen Aufgaben.
- 3) Durch den Leiter des Veranstaltungsbereichs der Stiftung Humboldt Forum Jan Linders, der die Gruppe bei der Gremienarbeit der unterschiedlichen Stakeholder am Humboldt Forum vertrat, die Abnahme der Performance in Daressalam durchführte sowie in Berlin ebenfalls Probenfeedback gab.

In der Analyse werden die drei institutionellen Ebenen in zwei Kapiteln adressiert, wovon eines sich mit der dramaturgischen Arbeit im künstlerischen Leitungsteam beschäftigt und eines sich mit der Positionierung der Dramaturg*innen, die institutionell an das Humboldt Forum angebunden sind. Die beiden entsprechenden Analysen folgen in der Textchronologie auf die Analyse der inneren Dramaturgie. Wichtig für das Verständnis des Kapitels ist jedoch, dass die einzelnen Analysen der unterschiedlichen Positionskonstellationen in der inneren Dramaturgie, der dramaturgischen Arbeit im Leitungsteam von Asedeva und der

⁷⁶² Die Politikwissenschaftlerin Gita Herrmann arbeitete bereits vor *Vinyago* für „Kulturorganisationen in Tansania, Sambia und Indien“ ([Art.] Gita Herrmann. Politikwissenschaftlerin. In: Heinrich Böll Stiftung o. D. URL: <https://www.boell.de/de/person/gita-herrmann> - letzter Zugriff 01.08.2024).

⁷⁶³ Ebd.

⁷⁶⁴ Vgl. Kepplinger, K.: Interview. Abs. 235.

⁷⁶⁵ Vgl. Kepplinger, K.: Interview. Abs. 82. Als Stakeholder werden im Fall des Humboldt Forums, die Einzelinstitutionen bezeichnet, die sich unter dem Dach des wiederaufgebauten Berliner Schlosses zusammenschlossen haben, ohne dabei zu einer Institution zu fusionieren.

dramaturgischen Arbeit mit Institutionsanbindung an das Humboldt Forum unterschiedliche Perspektiven auf das Spannungsfeld ‚*Vinyago* am Humboldt Forum‘ richten.

Während der Feldforschung am Humboldt Forum Berlin im Dezember 2022 besuchte und dokumentierte ich u. a. zwei Aufführungen von *Vinyago* sowie die anschließenden Publikumsgespräche. Ich führte während meines Aufenthalts und im Nachgang des Aufenthalts⁷⁶⁶ mehrere Interviews mit Vertreter*innen der drei oben genannten Ebenen der Dramaturgie Jan Linders, Katharina Kepplinger und stellvertretend für das künstlerische Leitungsteam der Gruppe Asedeva mit Gita Herrmann.⁷⁶⁷ Auch sammelte ich Feldnotizen und fertigte vor Ort Transkripte von Inhalten der zur *Vinyago* gehörigen Ausstellung an. In Bezug auf diese ebenfalls durch das künstlerische Team von *Vinyago* kuratierte Ausstellung ist hier anzumerken: Bei der Ausstellung handelt es sich um ein Begleitprogramm zur Performance, in der kontextualisierendes Material gezeigt wird bzw. Material, das im Entstehungsprozess der Performance gesammelt wurde, in der Performance selbst jedoch nicht vorkommt. Bei der Performance *Vinyago* handelt es sich demnach ausdrücklich nicht um eine bloße Begleitveranstaltung der Ausstellung.

Das in der Feldforschung generierte Datenmaterial wurde mit bereits existierenden Daten z. B. aus Zeitungsartikeln (u. a. auch über die grundsätzliche Debatte um das Humboldt Forum) sowie dem internen Mitschnitt einer Aufführung von *Vinyago* ergänzt.

Bevor näher auf die innere Dramaturgie der Performance eingegangen wird, ist zunächst ein Blick auf das spezifische Setting des Humboldt Forums notwendig, um die diskursiven Positionierungen zu verstehen, die in der Produktion *Vinyago* aufgerufen und thematisiert werden.

6.2. Das Setting: Die Institution Humboldt Forum im Diskurs

Das Humboldt Forum unterscheidet sich von anderen theatralen Settings internationaler dramaturgischer Arbeit insofern, als es sich bei diesem Setting im übertragenden Sinne nicht um eine sogenannte Black Box handelt. Das bedeutet konkret, das Humboldt Forum als solches bringt einen Konflikt ins Spiel, der bereits vor der Fertigstellung des Ortes für

⁷⁶⁶ Die Interviews, die im Nachgang des Aufenthaltes stattfanden, wurden per Videocall durchgeführt.

⁷⁶⁷ Ein Gespräch mit dem gesamten künstlerischen Leitungsteam war geplant, konnte dann aber aus logistischen Gründen nicht durchgeführt werden. Im Nachhinein ebenfalls kritisch zu betrachten ist, dass die Tänzer*innen im Rahmen der Feldforschung nicht befragt wurden. In der Analyse stellte sich heraus, dass hierin ein Potenzial weiterer Perspektiven auf den künstlerischen Prozess gelegen hätte.

Diskussionen innerhalb und über die Berliner Stadtgesellschaft hinaus gesorgt hat. Dabei geht es nicht nur um Nebenwirkungen des Projektes ‚Humboldt Forum‘ in Form von z. B. Baukosten,⁷⁶⁸ sondern auch um inhaltlich-konzeptionelle Fragen, die sich sowohl in der Architektur als auch im Zusammenwirken verschiedener Akteur*innen unter dem Dach des Humboldt Forums niederschlagen. Insbesondere steht die Frage nach kolonialen Bezügen im Fokus. Diese wird zum einen aufgerufen durch den Wiederaufbau der preußischen Kaiserresidenz aus der Kolonialzeit und zum anderen durch die Mitwirkung des Ethnologischen Museums Berlin, das in der Kritik steht, nach wie vor Artefakte aus kolonialen Unrechtszusammenhängen zu beherbergen.⁷⁶⁹ Das Setting des Humboldt Forums ist in diesem Sinne keine leere Bühne, sondern die Bühne ist bereits diskursiv bestückt, bevor Künstler*innen sich überhaupt zu einer Zusammenarbeit mit dem Humboldt Forum entschließen.

Für die der Auseinandersetzung übergeordnete Frage nach der internationalen Dramaturgie als Raum globaler Bezugnahme ist dieses Setting höchst relevant, denn letztendlich geht es bei den Diskussionen um das Humboldt Forum darum, zu fragen, wie wir als Gesellschaft mit den Spuren gewaltvoller kultureller Aneignung und mit zugehörigen Symbolen der Vergangenheit in unseren Kulturinstitutionen umgehen. Es geht um die Frage, wie wir global miteinander in Beziehung sein wollen, und um ein Bewusstsein dafür, dass wir bereits in Beziehung sind, es also keinen neutralen Startpunkt geben kann.

Wenn es um das Humboldt Forum geht, werden im gesellschaftlichen Diskurs die folgenden Phänomene aufgerufen:

Erstens – die Architektur: Beim Gebäude des Humboldt Forums handelt es sich um eine partielle Rekonstruktion des ursprünglich aus dem 15. Jahrhundert stammenden preußischen Schlosses.⁷⁷⁰ Das Schloss hatte zunächst als kurfürstliche, später als königliche und schließlich als kaiserliche Residenz gedient und war als solche zwischen 1817 und 1918 mehrfach Schauplatz wichtiger Ereignisse in der Geschichte des deutschen Kaiserreiches.⁷⁷¹ Ab 1921

⁷⁶⁸ Siehe hierzu beispielsweise Paul, Ulrich: Berliner Schloss verteuert sich um 38 Millionen Euro. Die Mehrausgaben für das Kulturprojekt sind doch größer als zunächst gedacht. Das stößt auf Kritik. In: Berliner Zeitung 26.02.2021. URL: <https://www.berliner-zeitung.de/mensch-metropole/berliner-schloss-verteuert-sich-um-weitere-fuenf-millionen-euro-li.142465> (letzter Zugriff: 30.05.2024).

⁷⁶⁹ Vgl. König, Jürgen: Das Humboldt Forum und die koloniale Raubkunst. In: Deutschlandfunk 23.03.2022. URL: <https://www.deutschlandfunk.de/koloniale-raubkunst-100.html> (letzter Zugriff 24.06.2023).

⁷⁷⁰ Vgl. [Art.] Das historische Schloss. In: Gesellschaft Berliner Schloss e. V. o. D. URL: <https://www.berliner-stadtschloss.de/das-historische-schloss/> (letzter Zugriff 01.08.2024).

⁷⁷¹ Vgl. ebd.

fungierte es als Wissenschafts- und Kulturzentrum, bis es in den Kriegs- und Nachkriegsjahren zunächst beschädigt und dann gesprengt wurde.⁷⁷²

Der Wiederaufbau des Schlosses (2013–2020) wurde von vielen Seiten scharf kritisiert u. a. als ‚Steuergeldverbrennungsmaschine‘⁷⁷³ und als unkritische architektonische Huldigung des deutsch-kolonialen Erbes der Kaiserzeit.⁷⁷⁴

Zweitens – die Stakeholder: Im neugeschaffenen Humboldt Forum kommen vier unterschiedliche Institutionen zusammen: die staatlichen Museen zu Berlin vertreten durch die Sammlungen des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst, das Stadtmuseum, die Humboldt-Universität und die Stiftung Humboldt Forum,⁷⁷⁵ von der beispielsweise das Veranstaltungsprogramm koordiniert wird, über das der *Forums*charakter hergestellt werden soll.

Zusätzlich zu und vor allem in Verbindung mit der problematischen Architektur sind besonders die Aufnahme des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst in das Konzept hochumstritten, da davon ausgegangen wird, dass diese Sammlungen zu großen Teilen aus Artefakten bestehen, die im kolonialen Unrechtszusammenhang angeeignet wurden.⁷⁷⁶

Was in der öffentlichen Debatte häufig unklar erscheint und von den bei der Stiftung Humboldt Forum angestellten Dramaturg*innen wiederholt betont wird, ist, dass es sich beim Humboldt Forum eben nicht um einen monolithischen Block mit einer einzigen diskursiven Positionierung handelt, sondern die beteiligten Stakeholder zuweilen durchaus miteinander

⁷⁷² Vgl. [Art.] Das historische Schloss. In: Gesellschaft Berliner Schloss e. V. o. D. URL: <https://www.berliner-stadtschloss.de/das-historische-schloss/> (letzter Zugriff 01.08.2024).

⁷⁷³ Laut Humboldt Forum konnte die Rekonstruktion der historischen Außenfassade letztendlich vollständig durch Spenden finanziert werden. Vgl. [Art.] Pressemitteilung. In: Humboldt Forum 28.11.2020. URL: <https://www.humboldtforum.org/wp-content/uploads/2020/11/PM-Spendertage-2020.pdf> (letzter Zugriff am 24.06.2023). Daraufhin wurde in der Presse die Kritik laut, dass es sich bei wichtigen Großspendern um Personen mit ‚rechtsradikalem Preußenbild‘ handle (vgl. Fanizadeh, Andreas: Gekaufte Geschichte In: taz 29.10.2021. URL: <https://taz.de/Die-Geldgeber-des-Humboldt-Forum/!581178/> (letzter Zugriff 06.11.2023)).

⁷⁷⁴ Vgl. u. a. Stan, Gorda: Anders als alle anderen Imperien – Die Instrumentalisierung von Kritik im Humboldt Forum. In: Magazin Humboldt Forum 02.11.2022. URL: <https://www.humboldtforum.org/de/magazin/artikel/die-instrumentalisierung-der-kritik/> (letzter Zugriff 24.06.2023); vgl. Aufderhorst, Matt: Berliner Humboldt Forum - Auf der Suche nach Herkunft und Zukunft In: Deutschlandfunk Kultur 06.10.2021. URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/berliner-humboldt-forum-auf-der-suche-nach-herkunft-und-100.html> (letzter Zugriff 24.06.2023).

⁷⁷⁵ Vgl. [Art.] Über uns – Wer wir sind. In: Humboldt Forum o. D. URL: <https://www.humboldtforum.org/de/ueber-uns/> (letzter Zugriff 01.08.2024).

⁷⁷⁶ Vgl. hierzu Grenier, Elisabeth: Humboldt Forum: Klarheit über koloniales Erbe? In: Deutsche Welle 21.09.2021. URL: <https://www.dw.com/de/humboldt-forum-er%C3%B6ffnung-koloniales-erbe-raubkunst-kolonialismus/a-59251512> (letzter Zugriff 01.08.2024).

konfligierende Positionen vertreten. Diese unterschiedlichen Positionen können u. a. mit den jeweiligen Verantwortungsbereichen zusammenhängen. Im Fall von *Vinyago* gibt es beispielsweise kollidierende Standpunkte zwischen den Restaurator*innen und Konservator*innen des Ethnologischen Museums und den Künstler*innen und ihrer Vertretung durch die Dramaturg*innen der Stiftung Humboldt Forum bezüglich des Umgangs mit den Masken aus den Museumsbeständen. Die kollidierenden Standpunkte werden hier dadurch bedingt, dass die Restaurator*innen und Konservator*innen die Verantwortung für den Erhalt der Bestandobjekte tragen,⁷⁷⁷ die Stiftung Humboldt Forum jedoch ihrer Verantwortung für ein kritisches Veranstaltungsprogramm nachkommen will, das zu einer ‚Dekolonisierung‘⁷⁷⁸ der Institution beitragen soll.⁷⁷⁹

Das Humboldt Forum nimmt die grundsätzliche Kritik am Konzept des Hauses seitens der Presse bereits in die stetige Entwicklung des Hauses – und damit in sein eigenes Narrativ – mit auf.⁷⁸⁰ Es strebt seinem Namen entsprechend einen *Forums*scharakter an und will ein Ort sein für kritische und selbstreflexive Debatten, die auch das Konzept des Humboldt Forums und die Kritik an der Institution nicht aussparen. Es rückt diese mit der Auswahl spezifischer Veranstaltungen und der Auswahl des Wirkungsziels „Dekolonisierung des Wissens“⁷⁸¹ bewusst in den Mittelpunkt der Kommunikation nach außen.

Kontroversen integriert das Humboldt Forum von vornherein in sein Leitbild, bleibt dabei jedoch in der Formulierung allgemein:

*Wir sind ein Raum für kritische Auseinandersetzung mit aktuellen, gesellschaftlichen Themen. Irritationen und Verunsicherungen tradierter Überzeugungen haben hier ihren Platz, weil sie wichtige Impulse sind, um strukturelle Ungleichheiten zu hinterfragen, auch in Bezug auf die Generierung von Wissen. Wir beziehen Position und weichen Spannungen nicht aus. Widerspruch ist willkommen.*⁷⁸²

⁷⁷⁷ Vgl. Linders, J.: Interview. JL I, Abs. 106–117. u. Kepplinger, K.: Interview. Abs. 508.

⁷⁷⁸ Der Begriff der Dekolonisierung wird von Linders im Interview verwendet. Vgl. Linders, J.: Interview. JL I, Abs. 216.

⁷⁷⁹ Vgl. Linders, J.: Interview. JL I, Abs. 216.

⁷⁸⁰ Vgl. u.a. den bereits referenzierten Artikel von Stan, Gorda: Anders als alle anderen Imperien – Die Instrumentalisierung von Kritik im Humboldt Forum. In: Magazin Humboldt Forum 02.11.2022. URL: <https://www.humboldtforum.org/de/magazin/artikel/die-instrumentalisierung-der-kritik/> (letzter Zugriff 24.06.2023), der im Magazin des Humboldt Forums zu finden ist.

⁷⁸¹ Vgl. Linders, J.: Interview. JL I, Abs. 216.

⁷⁸² [Art.] Leitbild. In: Humboldt Forum o. D. URL: <https://www.humboldtforum.org/de/ueber-uns/leitbild/> (letzter Zugriff 14.04.2023).

Irritation, Verunsicherung von Überzeugungen und Widersprüchlichkeit sind also bereits Teil des frühen Selbstverständnisses des Humboldt Forums kurz nach seiner vollständigen Eröffnung im September 2022.⁷⁸³

6.3. Innere Dramaturgie – Postkoloniale Dimensionen der Aufführung

Die innere Dramaturgie von *Vinyago* setzt sich zu diesem diskursiven Setting in Beziehung, das von Kritik an neokolonialen Implikationen des Humboldt Forums und dessen Versuch, sich als Institution selbstkritisch mit diesen Implikationen auseinanderzusetzen, gekennzeichnet ist. *Vinyago* ruft sowohl in seiner Produktionsintention als auch in der Rezeption der Zuschauenden vielfältige diskursive Positionierungen auf. Um Produktion und Rezeption in einem dynamischen Ausschnitt des postkolonialen Diskurses verorten zu können, verbindet das folgende Kapitel zur inneren Dramaturgie von *Vinyago* methodisch eine Aufführungsanalyse aus meiner Wahrnehmungsperspektive als *weißer* Zuschauerin und die hermeneutische Analyse der Produktionsperspektive mit Aspekten der Wissenssoziologischen Diskursanalyse nach Reiner Keller. Die Analyse wird dementsprechend durch Deutungsmuster, Klassifikationen, narrative Strukturen und Phänomenstrukturen⁷⁸⁴ gegliedert, die eine Relevanz für postkoloniale narrative besitzen. Diese Wissensbausteine umgeben und durchdringen die jeweiligen diskursiven Positionierungen, die in der inneren Dramaturgie aufscheinen. Das gewählte Analyseverfahren setzt ein Heranziehen vielfältiger Materialien voraus, welche die Aufführung rahmen:⁷⁸⁵ So beschränke ich mich im Folgenden nicht nur auf meine Wahrnehmung der Aufführung, sondern beziehe als Paratexte z. B. auch Zitate aus den Videointerviews der Gruppe Asedeva mit ein, die in der zur Performance gehörenden Videoinstallation gezeigt wurden. Über die Kapitel 6.3.1. bis 6.3.8. hinweg soll u. a. gezeigt werden, wie bestimmte künstlerische Verfahren für eine spezifische Positionierung der Performance in der Verhandlung des Postkolonialen herangezogen werden. Das Interview, das ich mit Gita Herrmann geführt habe, bildet einen zusätzlichen Bezugspunkt für ein vertiefendes

⁷⁸³ Vgl. [Art.] Leitbild. In: Humboldt Forum (Stand der Website: 04.10.2022). In: <https://web.archive.org/web/20221004071132/https://www.humboldtforum.org/de/ueber-uns/leitbild/> (letzter Zugriff: 21.08.2024). Jan Linders fügt dem hinzu, dass das Narrativ des Humboldt Forums zum Zeitpunkt der Tanzproduktion, die drei Monate nach der vollständigen Eröffnung stattfand, erst im Entstehen war, jedoch bereits viele externe Projektionen existierten. (Persönliche Kommunikation mit Jan Linders, E-Mail vom 20.08.2024.)

⁷⁸⁴ Sogenannte Wissensbausteine nach Keller, R.: Diskurse und Dispositive analysieren. S. 1.

⁷⁸⁵ Vgl. Weiler, C. u. J. Roselt: Aufführungsanalyse. S. 365.

Verständnis der Überlegungen bei der Produktion. Die diskursiven Positionierungen, die innerhalb der Aufführung aufgerufen werden bzw. in der Wahrnehmung der Zuschauenden emergieren, stehen mit weiteren postkolonialen Positionierungen außerhalb der Aufführung in Dialog. Dieser Dialog wird über die Kapitel hinweg angedeutet. Die Aufführung soll so als Teil des Diskurses sichtbar werden und auch die „Aufführungsanalyse wird zum Teil des Diskurses.“⁷⁸⁶

6.3.1. Einlass – freie Platzwahl, freie Sicht?

Direkt neben der imposanten Eingangshalle⁷⁸⁷ des Humboldt Forums liegen zwei Räume, die man als Besucher*in leicht übersehen kann, da die Architektur der Halle den Blick von den mit den Wänden verschmelzenden Türen ablenkt. Die beiden Räume, welche durch eine Zwischentür miteinander verbunden sind, erscheinen mir durch die Lichtverhältnisse und die Exponate zunächst wie Ausstellungsräume, ähnlich denen, die auch in den oberen Geschossen des Humboldt Forums, z. B. in den Sammlungen des Ethnologischen Museums, zu finden sind. Im ersten Raum finden sich auf fast allen Wänden Texte und Videoprojektionen zum Projekt *Vinyago*. Durch diesen Raum erfolgt der Einlass zur Performance *Vinyago*. Im zweiten Raum, in dem die Performance stattfinden wird, fällt Besucher*innen zunächst eine lange Reihe von Masken ins Auge, die an zwei Zwischenwänden aufgehängt sind. Diese Masken sind aus dickem Holz geschnitzt und besitzen teils abstrakt menschliche, teils abstrakt animalische Züge. Es ist ihnen anzusehen, dass sie über das Gesicht hinaus Teile des Kopfes der Trägerin*/des Trägers* verdecken, wenn sie aufgesetzt werden. Es handelt sich somit um eine Zwischenform zwischen Gesichts- und Helmmasken, die die Identität ihrer Träger*innen verschleiern soll.⁷⁸⁸ Weitere Masken befinden sich in mehreren über den Raum verteilten Museumsvitrinen. Die Masken an den beiden Zwischenwänden erscheinen größer und solider als die übrigen in den Vitrinen und sind auch nicht wie diese durch Glas von der Raumluft getrennt. Die Masken in den Vitrinen würden jeweils nur das Gesicht ihrer Träger*innen

⁷⁸⁶ Vgl. Weiler, C. u. J. Roselt: Aufführungsanalyse. S. 365.

⁷⁸⁷ Die hohen Decken der Eingangshalle laufen auf das wiederaufgebaute Portal des in Presse und der Berliner Stadtgesellschaft stark diskutierten preußischen Schlosses zu. Es befindet sich ein hoher Turm aus dreieckigen LED-Screens in der Halle, über den Werbung für Ausstellungen und Veranstaltungen aber auch Videoinstallationen laufen.

⁷⁸⁸ [Art.] The Makonde: The Mystical Sculptors (Makonde community). In: Google Arts & Culture o. D. URL: <https://artsandculture.google.com/story/the-makonde-the-story-of-the-mystical-sculptors/hgJy4fwgl4WrIQ> (letzter Zugriff: 05.09.2024).

verdecken, mehrere von ihnen besitzen (vermutlich echte) Zähne. Im Kontext der Initiierungsrituale repräsentieren die Masken Ahnen oder böse Geister.⁷⁸⁹

Auf dem Boden liegen bewegliche Quader aus Styrodur verteilt – von der Produktionsdramaturgin werden diese als ‚Bricks‘ bezeichnet –, auf denen die Zuschauenden Platz nehmen.

Einige Personen beobachte ich dabei, wie sie sich die bestmögliche Sicht zu verschaffen versuchen, was ihnen in dem nicht frontal angelegten Aufbau nicht so recht gelingen will. An einer Stelle werden sie von einem Videoprojektor geblendet, der die Außenfassade des Humboldt Forums an die Wand des Raumes projiziert. An einer anderen Stelle sitzen sie direkt hinter einer der Vitrinen und schauen durch das Glas vielmehr auf die darin aufgestellte Maske als in die Mitte des Raumes, wo sie vermuten, dass dort nun gleich getanzt werde bzw. „etwas passiere“. Auch ist der Raum durch die Zwischenwände in zwei Hälften geteilt, was die Frage aufwirft, ob man sich nun besser auf der Seite der Zwischenwände platziere, an der die Masken aufgereiht sind, oder auf der anderen Seite der Zwischenwände, die mit den katalogisierten Fotos des Maskenbestandes bedruckt ist. Manche Zuschauenden stehen auf und platzieren die Bricks um, bevor sie sich probeweise am neuen Platz niederlassen. Andere versuchen sitzend, den Brick in eine bessere Position zu verschieben, wieder andere bleiben einfach da, wo der Quader aus Styrodur liegt, noch andere stapeln für bessere Sicht und mehr Komfort zwei Quader in verschiedenen Konfigurationen aufeinander. Erst das Dimmen des Lichts führt zu einem Abflauen der Betriebsamkeit im Raum.

6.3.2. Anordnung der inneren Dramaturgie der Aufführung

Die innere Dramaturgie von *Vinyago* wird in der Aufführung rhythmisch und atmosphärisch als Pendelbewegung erlebbar. Diese Bewegung vollzieht sich zwischen live-performten Songs, die entweder beschwingt oder getragen wirken und Momenten der Stille mit einzelnen sphärischen Klängen oder einer Stimme aus dem Off. Diese Momente der Stille erlebe ich als angespannter als die dynamisch wirkenden Musikstücke, von denen jedes Instrumentalpassagen und Vokalpassagen enthält. Die wahrgenommene Zeit wird in den Songs komprimiert und in der Stille gedehnt. Zwischen den einzelnen Songs und Klangsequenzen spricht eine Stimme aus dem Off Zitate, die aus den Interviews stammen, die von Asedeva im Produktionsprozess durchgeführt wurden. Die Zitate sind als subtile narrative Struktur der

⁷⁸⁹ [Art.] The Makonde: The Mystical Sculptors (Makonde community). In: Google Arts & Culture o. D. URL: <https://artsandculture.google.com/story/the-makonde-the-story-of-the-mystical-sculptors/hgJy4fwgl4WrIQ> (letzter Zugriff: 05.09.2024).

Aufführung deutbar. Durch sie werden die Masken eingeführt und zwischen musealem Wissensregime und der sozialen Dimension ihres Ausgangskontexts verortet. Es wird über die Zitate erläutert, was die Maske im Ausgangskontext bedeutet und wie die Performer*innen den Umgang mit den Masken im Kontext des Humboldt Forums erlebt haben.

Eröffnet wird die Aufführung durch einen Song, der in seiner episch-chorischen Anlage als Ouvertüre wirkt. Der letzte Song, der Rapsong ‚Vinyago‘, hebt sich durch einen schnelleren, dynamischeren Rhythmus von den vorausgegangenen Songs ab. Diese Dynamik wird dann abrupt gebrochen – durch die letzte Szene der Performance, in der die Performenden sich zunächst in völliger Stille sehr langsam auf einzelne Zuschauende zubewegen und diese dabei anblicken. Im Verlauf dieses Vorgangs wird dieser dann durch die Stimme aus dem Off in den Kontext kolonialer Blickregime eingebettet.

Im Folgenden werden diejenigen Elemente der inneren Dramaturgie aufgegriffen und näher untersucht, mit deren Hilfe sich die Aufführung in postkolonialen Narrativen verortet.

6.3.3. Abgrenzung von der Phänomenstruktur der Reproduktion traditioneller Tänze im kolonialen Kontext

Bei *Vinyago* handelt es sich um eine Contemporary-Dance-Performance, in die Bewegungselemente aus Urban Dance aber auch aus traditionellen Tänzen⁷⁹⁰ aus den jeweiligen *tribes* der Tänzer*innen Eingang finden. Die Tänzer*innen erkunden in ihrer Choreographie u. a. den eigenen biografischen Bezug zu den Masken und zu den Initiierungsritualen, in deren Rahmen die Masken in ihren Ausgangsgemeinschaften verwendet werden und wurden.⁷⁹¹ In dieser introspektiv angelegten Auseinandersetzung der Tänzer*innen spiegeln sich Elemente einer rituellen Rückaneignung der Masken wider, die sich seit der Kolonialzeit im Besitz des Ethnologischen Museums Berlin befinden. Die Kritik kolonialer Besitzstrukturen und die Reflexion einer möglichen Restitution sind daher ebenso Thema der Aufführung.

Verengt man den Blick zunächst auf den ersten Aspekt der Produktion, nämlich die tänzerische Arbeit mit den Masken und an den in den *tribes* tradierten Tänzen, und fokussiert dann die Konstellation der Zusammenarbeit, nämlich dass die Produktion in eine Aufführung vor

⁷⁹⁰ Vgl. Herrmann, G.: Interview. Abs. 22. Die traditionellen Tänze wurden im Produktionsprozess laut Herrmann als einer der Ausgangspunkte der choreographischen Auseinandersetzung gewählt. Dadurch, dass Contemporary Dance an sich bereits ein breites Spektrum an Bewegungsästhetiken vereint, integrieren sich auch die einzelnen traditionellen Bewegungselemente in die Choreographie, ohne als ästhetischer Bruch wahrnehmbar zu sein.

⁷⁹¹ Vgl. Herrmann, G.: Interview. Abs. 57–58.

einem potenziell überwiegend *weißen* Publikum in Deutschland münden soll, zeigen sich rein strukturelle Ähnlichkeiten zu einem Phänomenzusammenhang einer performativen Praxis des Kolonialismus, zu dem sich die Tänzer*innen und Künstler*innen in ihrem Projekt positionieren müssen und dazu künstlerisch Stellung beziehen müssen:

Während der Kolonialzeit wurden Menschen vom afrikanischen Kontinent unter anderem nach Deutschland verschleppt bzw. „unter falschen Versprechungen angeworben“⁷⁹² und in rassistischen Völkerschauen und Menschenzoos ausgestellt. Oft sollten sie hier dem *weißen* Publikum auch ihre Traditionen bzw. ihre Lebensweise vorführen. Der *weiße* Blick, der dort auf Schwarze Menschen und People of Colour gerichtet wurde, objektifizierte diese als ‚exotische Highlights‘.

Aufgrund dieser historischen Zusammenhänge besteht in der unkommentierten Überführung von reproduzierten traditionellen Tänzen in den Berliner Kontext laut der künstlerischen Ko-Leiterin Gita Herrmann die Gefahr einer neokolonialen (Selbst-)Exotisierung der Tänzer*innen vor dem Publikum in Berlin.⁷⁹³ Mit Exotisierung ist hierbei eine Form der Differenzerzeugung als diskriminatorische Praxis⁷⁹⁴ gemeint. Die oft positive Bewertung der wahrgenommenen Alterität⁷⁹⁵ – in diesem Fall des Schwarzen Körpers und seiner tänzerischen Fähigkeiten – darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich bei Exotisierung um einen objektifizierenden und deswegen xenophoben bzw. rassistischen Vorgang handelt. Exotisierung kann sowohl auf produktions- als auch auf rezeptionsästhetischer Ebene erfolgen.

Produktionsästhetisch versucht die Gruppe daher, die in den *tribes* tradierten Tänze in *Vinyago* nicht bloß zu reproduzieren.⁷⁹⁶ Allerdings war, laut Gita Herrmann, für die Gruppe Reproduktion auch nie das Ziel und „nie interessant“,⁷⁹⁷ da sie sich dann „nicht künstlerisch“⁷⁹⁸ mit dem Material auseinandergesetzt hätte.⁷⁹⁹ Stattdessen werden in *Vinyago* Contemporary-Elemente, die in westafrikanischen Regionen entwickelt wurden, in der tänzerischen

⁷⁹² Töniges, Sven: Völkerschauen: Rassismus als Spektakel. In: Deutsche Welle 08.01.2022. URL: <https://www.dw.com/de/v%C3%B6lkerschauen-und-menschenzoos/a-60346484> (letzter Zugriff am 04.05.2023).

⁷⁹³ Vgl. Herrmann, G.: Interview. Abs. 95.

⁷⁹⁴ Bhabha, H. K.: Verortung der Kultur. S. 169.

⁷⁹⁵ Vgl. Dücker, Burckhard: Exotismus. In: Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 197/198.

⁷⁹⁶ Vgl. Herrmann, G.: Interview. Abs. 60.

⁷⁹⁷ Vgl. ebd.

⁷⁹⁸ Ebd.

⁷⁹⁹ Ebd.

Auseinandersetzung mit der Historie der Masken herangezogen und mit traditionellen Bewegungselementen verschmolzen.

Eine weitere produktionsästhetische Strategie zur Vermeidung einer (Selbst-)Exotisierung war der Versuch eines ‚unlearning to perform‘, wie Gita Herrmann im Interview schildert:

Das musste man den Performern ECHT einhämmern – [Wir haben gesagt:] "Performt nicht." Also DAS war eigentlich das Hauptding, was wir IMMER wieder gesagt haben: „Was auch immer ihr MACHT, macht es, weil ihr das machen wollt.“ [...] Also es war so, wir haben Input gegeben und daraufhin [...] kamen dann unterschiedliche Bewegungen von unterschiedlichen Tänzer*innen.

[...] Eine Szene ist ja da mit diesen beiden Tänzern, die mit dieser einen Vitrine dann tanzen, Cosmas und Thomas [...] Also das kam zum Beispiel von Cosmas, der sich diese Maske da so ganz lang anguckt. Und der hat das damals vorgestellt, wie SEIN Bezug zur Geschichte ist und SEIN Bezug zur Tradition, [...] Also wir haben dann auch so gesagt: "Frag doch mal nach, was für Tänze wurden in den Tribes von euch getanzt? So. Was wisst ihr über eure eigene Familiengeschichte? Inwiefern überschneidet die sich? Inwiefern sind die unterschiedlich? Als er das dann so ein bisschen recherchiert hat zu sich selber, ist dann dieses Duett entstanden, wie er zur Geschichte steht. Da hat er sich sicher nicht damit auseinandergesetzt in dem Moment, wer jetzt genau zuguckt, aber unsere Richtung, die wir vorgegeben haben, war halt IMMER zu sagen: "Macht was IHR machen wollt, also was ihr, was ihr für euch selber, was für euch wichtig ist in diesem ganzen Kontext. Und wenn ihr es macht, dann macht es nicht, um vor anderen zu performen, sondern macht es, weil das das ist, wie ihr mit Objekten, ihr, die ihr mit der Geschichte diese Sachen verarbeitet, die wir hier besprechen, macht das dafür.“ [...] Ich würde sagen, das war unser Weg, sich [denkt nach] Raum anzueignen und auch eben davon loszukommen, darüber nachzudenken, wer betrachtet.⁸⁰⁰

‚Nicht zu performen‘ heißt innerhalb der künstlerischen Strategie von Asedeva also, dass die Tänzer*innen auf Grundlage verschiedener thematischer Inputs durch das künstlerische Leitungsteam mit ihren Körpern und durch die Befragung ihrer familiären und gemeinschaftlichen Beziehungen zu den Tänzen Zugang zur affektiven Dimension ihres eigenen Wollens und zu ihrer biografischen Verbindung zu den Masken entwickeln sollen. Aus dieser sehr persönlichen Auseinandersetzung entwickeln die Tänzer*innen eigene auf Bewegung basierende Reflexionen und daraus wiederum die Grundlage für die Choreographie. Es steht also eine eher nach innen gerichtete Haltung der Tänzer*innen im Fokus der künstlerischen Auseinandersetzung und nicht der Gestus, dem Publikum etwas zu ‚zeigen‘. Durch diese Haltung soll auch eine Aneignung des Raumes durch die Tänzer*innen in der Performance möglich werden.

Diese produktionsästhetische Strategie lässt sich in *Vinyago* ritualtheoretisch deuten. In der obigen Aussage Hermanns beschreibt sie, dass die Tänzer*innen angehalten sind, zu tun, was

⁸⁰⁰ Herrmann, G.: Interview. Abs. 57–58.

für sie selbst wichtig ist hinsichtlich der Beziehung zu den Masken und um die damit zusammenhängende Geschichte zu verarbeiten. Sie setzen sich laut Hermann „nicht damit auseinander[...], [...] wer jetzt genau zuguckt.“⁸⁰¹ Dies deutet darauf hin, dass in der Auseinandersetzung mit den Masken rituelle Aspekte aufscheinen. Zum einen ist dies der Aspekt der Transformation⁸⁰² einer Beziehung zu den Masken der von Herrmann als ‚Verarbeitung‘ thematisiert wird und der in Verbindung mit der angestrebten ideellen Rückaneignung der Masken steht. Zum anderen ist dies die nach innen gerichtete Haltung der Tänzer*innen, die nicht auf eine Wirkung bei den Zuschauenden ausgerichtet ist. Verweise auf tradierte Ritualtänze finden lediglich anhand einzelner Bewegungselemente statt. Es ist also nicht so, dass in *Vinyago* ganze tradierte Rituale ausagiert werden.

In der Aufführung nehme ich immer wieder den Einfall des Semiotischen wahr, der die rituelle Dimension bricht. In Kapitel 6.3.5. wird dieser genauer erörtert. Jedoch sei hier anzumerken, dass auch im Umgang der Performer*innen mit den Masken vereinzelt ein zeigender Gestus zu beobachten ist, wie beispielsweise in einer Szene, in der die Stimmen in der Musik sowie die Gestik des Performers eine Maske, die er in der Hand hält, energetisch aufzuladen scheinen.⁸⁰³ Ein solcher zeigender Gestus im Umgang mit den Masken deutet auf eine Thematisierung des Ritualen auf der semiotischen Ebene hin.

Wie zu Beginn dieses Kapitels dargestellt, geht die Phänomenstruktur der Reproduktion traditioneller Tänze im kolonialen Kontext mit bestimmten performativen Strategien einher. Als solche werden von den Künstler*innen die reine Reproduktion nach der Überführung in einen anderen örtlichen Kontext und der zeigende Gestus gegenüber einem vornehmlich *weißen* Publikum identifiziert. Um sich von der kolonialen Phänomenstruktur abgrenzen und dazu diskursiv positionieren zu können, muss diese Positionierung auf der performativen Ebene erfolgen. Die performativen Strategien aus dem kolonialen Kontext müssen durch eine andere Haltung und daraus folgend durch andere künstlerische Verfahren ersetzt oder kommentiert werden. Im Fall von *Vinyago* sind dies eine nach innen gerichtete selbstreflexive Haltung der Tänzer*innen und die Contemporary-Dance-Choreographie, in die Bewegungselemente aus Urban Dance und traditionellen Ritualtänzen inkludiert sind. In der Transformation der Beziehung zu den Masken und ihrer angestrebten ideellen Rückaneignung

⁸⁰¹ Herrmann, G.: Interview. Abs. 57.

⁸⁰² Warstat, Matthias: Ritual. S. 297–300. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. S. 297.

⁸⁰³ Vgl. [Video] *Vinyago*. Aufführungsmitschnitt o. D. Bei 00:34:30.

kommen in der Aufführung immer wieder auch rituelle Aspekte zur Anschauung, die jedoch durch einen Einfall des Semiotischen gebrochen werden.

6.3.4. Die Maske: Klassifikationen zwischen agency und (Drittem) Objekt

Die Maske erfährt in der inneren Dramaturgie und der dramaturgischen Arbeit bei *Vinyago* verschiedene Klassifikationen, die teilweise miteinander in Widerspruch stehen. Sie kann als Requisit (aus eurozentrischer Perspektive) oder als Akteurin (im Wissenssystem der tradierten Zeremonien) sowie diskursanalytisch als Drittes Objekt⁸⁰⁴ des Diskurses klassifiziert werden, um das sich die Kommunikation und die Positionierungen anordnen.

Zunächst gibt es die Unterscheidung zwischen historischen und neu für die Performance angefertigten Masken: Wie eingangs beschrieben, dürfen nur die Masken, die speziell für die Performance von einem Makonde-Schnitzer hergestellt wurden, von den Tänzer*innen berührt, aufgesetzt und zum Tanzen verwendet werden. Über die Masken aus den Museumsbeständen verfügen die Museumsverantwortlichen am Ende eines längeren Verhandlungsprozesses mit den Künstler*innen und Dramaturg*innen, dass sie während der Performance in ihren Vitrinen verbleiben müssen, deren Sockel gegen die Vibrationswellen der Musik und des Tanzes eigens für die Performance geschützt wurden. Die Unterscheidung zwischen neu angefertigten und historischen Masken geht hier also vom Museumsdispositiv aus.

Für die Performenden dagegen sind alle Masken Originalmasken.⁸⁰⁵ Wenn sie gedurft hätten, hätten sie mit den historischen Masken getanzt.⁸⁰⁶ Während der Performance wird die Unverfügbarkeit der historischen Masken immer wieder thematisiert. So interagieren die Performenden mit den Museumsvitrinen, als würden sie versuchen, mit der Maske im Inneren in Kontakt zu treten. Hierin entwirft sich allerdings keine Auratisierung der Masken in den Vitrinen im Sinne einer Unterscheidung der ‚echten‘ Masken und der neu geschnitzten Masken. Alle Masken sind echt.⁸⁰⁷ Stattdessen wird durch die Interaktion mit den Masken in den

⁸⁰⁴ Der Medienkünstler Raphael Sbrzesny spricht von einem ‚Dritten Objekt‘ als Ausgangs-, Ansatz- und Anstoßpunkt seiner künstlerischen Lehre, die nach Rancieres Konzepten des Unwissenden Lehrmeisters verfährt (Vgl. Sbrzesny, Raphael: Lehrkonzept. In: Interpretinnenkammer o. D. URL: <https://interpretinnenkammer.com/about.html> - letzter Zugriff 13.03.2023). In Anlehnung an Sbrzesnys Lehrkonzept, soll das Dritte Objekt hier als Topos, Phänomen und Materialität verstanden werden, dass von verschiedenen Aussagen zur diskursiven Positionierung herangezogen und an das somit immer wieder diskursiv angeknüpft wird, z. B. in Form von Narrativen und Deutungen des Phänomens. Dabei ist wichtig, dass das Objekt nicht rein passiv bleibt, sondern selbst performative Effekte auf die Positionierungen hat und somit mit ihnen interagiert.

⁸⁰⁵ Vgl. Herrmann, G.: Interview. Abs. 28.

⁸⁰⁶ Vgl. ebd.

⁸⁰⁷ Vgl. ebd.

Vitrinen die Leerstelle verdeutlicht, die Entnahme der Masken aus ihrem Ausgangskontext hinterlassen hat. Dass die Masken im Inneren der Vitrine für die Performenden unberührbar sind, veranschaulicht ihre Unzugänglichkeit für ihren eigentlichen Zweck – ihrer Verwendung im Tanz.

Im Vergleich von innerer Dramaturgie und umgebenden Museumskontext werden zwei unterschiedliche Klassifikationen der Masken sichtbar, die mit ihrer Einordnung in unterschiedliche *episteme* zusammenhängen:

Im Wissenssystem der tradierten Zeremonien wird die *agency* der Maske in der Interaktion mit den Teilnehmenden der Initiierung betont. So lautet ein Zitat, das aus einem der Gespräche Asedevas mit Aktivist*innen und Vertreter*innen der Ursprungsgemeinschaften stammt und das in der Performance vorgelesen wird: „Masks represented superhumans, gods, devils [...] I remember a certain fascination with them and the energy they had. We knew these objects were inhabited. They weren't objects after all.“⁸⁰⁸ Die Maske wird selbst zu einer Akteurin der Zeremonie. Ähnliches geht auch aus einer Aussage des Kunstvermittlers und Erziehungswissenschaftlers Elias Jengo im Videointerview mit Asedeva hervor: „Die Maske ist unheimlich, beängstigend, um junge Menschen tapfer zu machen.“⁸⁰⁹ Die Maske besitzt in dieser Vorstellung die Macht und das performative Potenzial, eine Veränderung in den Jugendlichen herbeizuführen, um sie auf den Eintritt in die Gesellschaft vorzubereiten.

Die Überführung der Masken nach Deutschland im kolonialen Zusammenhang bedeutet auch ihre Überführung in eine andere *episteme*. Eine der Vorstellungen dieser kolonialen *episteme* ist das Denken in einer Dichotomie von Menschlichem und Nicht-Menschlichem.⁸¹⁰ Erst unter Bedingungen dieses Ziel-Wissenssystems wird der Objektstatus der Maske betont, da sie von europäischen Ethnolog*innen als sammelbares und daher besitzbares Artefakt behandelt wird, das widersprüchlicherweise die Repräsentation einer kulturellen Praxis bzw. ein *Pars pro Toto* für eine ‚ganze Kultur‘ darstellen soll. Der tansanische Filmemacher Amil Shivji weist in seinem Videointerview mit Asedeva darauf hin, dass dementsprechend auch

⁸⁰⁸ [Video] Vinyago. Aufführungsmitschnitt o. D. Bei 00:14:00.

⁸⁰⁹ ad hoc-Transkript der Untertitel: Videointerview mit Elias Jengo. Durchgeführt von Asedeva. In: Videoinstallation Ausstellung Vinyago 23.10.2022 – 8.01.2023.

⁸¹⁰ Vgl. Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.: Introduction – About the Agency of Things, of Objects and Artefacts. S. 10–22. In: Dies. u. Anja Eisenbeiß (Hrsg.): The power of things and the flow of cultural transformations; art and culture between Europe and Asia. Berlin; München: Deutscher Kunstverlag 2010. S.10.

Diese Dichotomie wird im Kolonialismus dadurch in die Perversion getrieben, dass selbst Menschen noch einmal je nach Ethnizität in ‚überlegen‘ und ‚unterlegen‘ aufgeteilt werden.

‚Konservierung‘ in Ausgangs- und Zielkontext der Masken „fundamental unterschiedlich“⁸¹¹ verstanden werde: Während ‚Konservierung‘ im Ausgangskontext laut Shivji die Entwicklung von Kultur und das Am-Leben-Erhalten von Kultur meine⁸¹² – es stehen hier also Prozessualität und Transformation und in diesem Zusammenhang die *material agency* der Maske im Vordergrund –, stehe im musealen Zielkontext der Besitz des Objekts und sein Erhalt im Ursprungszustand als performativer Akt des ‚In-Stein-Meißelns‘⁸¹³ von Kultur im Mittelpunkt.⁸¹⁴

Auch in der Kommunikation über die Masken wird sichtbar, dass diese weiterhin von wirkmächtigen kolonialen Strukturen durchzogen bleibt:

In der Art und Weise, wie während *Vinyago* von allen Beteiligten über die Masken kommuniziert wird, zeigt sich die Maske als Drittes Objekt, um das sich die diskursiven Positionierungen anordnen und das in der Positionierung als Phänomen adressiert wird. Dabei fällt auf, dass die *episteme*, die den Objektstatus der Masken betont, auf allen Seiten die Kommunikation dominiert. Die Masken werden in der Kommunikation also von allen Sprechenden – egal ob aus dem Museums-, dem Stiftungs- oder dem Kontext der Aktivist*innen und Ausgangsgemeinschaften – objektifiziert. Dies ist der Fall, da die Debatte selbst kolonialen diskursiven Strukturen folgt. Das heißt, sie adressiert den Kolonialismus nicht nur als Topos, sie findet auch selbst eingebettet in einen immer noch von Kolonialität geprägten Zusammenhang statt. Die Verhandlungsmuster basieren auf kolonialen Grundlagen, die beispielsweise die Standards der Aufbewahrung festlegen, aber auch die Kommunikationsstrukturen selbst bedingen. In diesem Sinne ist z. B. vordefiniert, wer mit wem verhandelt und worum es in der Verhandlung überhaupt gehen kann.

In der Performance *Vinyago* wird diese umfassende Objektifizierung der Masken (zumindest für die Masken, die sich nicht hinter Glas befinden) aufgebrochen. Diese Masken gewinnen im Tanz eine *agency*. Die Tänzer*innen treten zu ihnen in Beziehung und sie wiederum zu den Tänzer*innen. Das performative Potenzial der Masken zeigt sich hier auch in der Interaktion mit dem Publikum, besonders in der letzten Szene. In dieser wird die Vierte Wand durchbrochen und die Performer*innen bewegen sich mit aufgesetzten Masken gezielt auf einzelne Zuschauende zu. Ihr Blick ist dabei fest auf die ausgewählten Personen gerichtet. Es

⁸¹¹ ad hoc-Transkript der Untertitel: Videointerview mit Amil Shivji. Durchgeführt von Asedeva. In: Videoinstallation Ausstellung *Vinyago* 23.10.2022 – 8.01.2023. Außerdem auch als Paraphrase in [Video] *Vinyago*. Auführungsmitsschnitt o. D. Bei 00:46:50.

⁸¹² Vgl. ebd.

⁸¹³ Vgl. ebd.

⁸¹⁴ Vgl. ebd.

ist in dieser Szene nicht die Performer*in als solche, die mich anschaut, plötzlich scheint es die Maske zu sein, die mich anblickt. Die Performance gibt an dieser Stelle einen Hinweis darauf, wie eine andere Beziehung zu den Masken aussehen könnte. Allerdings kann all dies nur in Stellvertretung für die Masken aus den Museumsbeständen erfolgen, die als reine Anschauungsobjekte in der Obhut des Museums und in den Vitrinen verbleiben. Somit geht mit der stellvertretenden Rück-Aneignung gleichzeitig ein Scheitern der eigentlichen Rück-Aneignung der Masken einher.

6.3.5. Reflexion und Affizierung als rezeptive Modi

An der diskursiven Positionierung der inneren Dramaturgie von *Vinyago* im postkolonialen Feld wirken auch Elemente der Aufführung mit (exemplarisch Musik und semiotische Bezugnahmen), die das rezeptionsästhetische Potenzial besitzen, bestimmte Deutungsmuster postkolonialer Kritik zu unterstützen.

1) Affizierung durch Musik

Als die Tänzer*innen zu Beginn der Performance den Bühnenraum betreten, erklingt ein beschwingter Song mit chorischen Elementen. Die Musik zu *Vinyago* wird live gesungen und performt. Die Songtexte werden auf Kiswahili gesungen. Die musikalisch zuweilen feierlich-schwungvolle Gestaltung aus Pop, Rap, Klassik und traditionellen Trommelklängen und die Verbindung von Contemporary Dance und einzelnen traditionellen Bewegungselementen wirken in ihrem Arrangement und ihren Harmonien vertraut genug auf mich (in Abgrenzung zu beispielweise einigen Werken der Atonalen Musik), dass sie mich auf positive Weise affizieren können. Das sich in der Musik widerspiegelnde Pathos macht eine Veränderbarkeit der Geschichte greifbar. Die Atmosphäre der Performance wirkt auf mich kraftvoll, energiegeladen und bestärkend auf die Zukunft gerichtet. Die erste Interaktion der Tänzer*innen mit den Masken wird von vereinzelt Sounds untermalt, so dass die Momente der Stille dazwischen besonders deutlich wahrnehmbar werden. Die Bewegungen werden durch die einzelnen Sounds betont. Obwohl es sich bei *Vinyago* nicht um dramatisches Tanztheater handelt, die Musik also nicht eine dramatische Handlung in diesem Sinne treibt und anzeigt, theatralisiert die Musik die Tanzperformance. Sie gibt ihr eine dramaturgische Struktur und Spannungsmomente und schafft trotz der Abwesenheit einer dramatischen Handlung für das Publikum die Möglichkeit zur auditiven Immersion.

Für die Diskursivierung des während *Vinyago* Erlebten spielt jedoch zunächst der Aussagewert der Instrumentalmusik⁸¹⁵ eine Rolle. Laut der Musikwissenschaftlerin Jin Hyun Kim kommt „Musik [...] eine untergeordnete repräsentierende semantische Funktion zu – mit anderen Worten: Musik weist kaum eine repräsentationale Bezugnahme auf die Welt auf.“⁸¹⁶ Für den Aussagewert von Instrumentalmusik bedeutet dies, dass ein sogenanntes Schallerlebnis allein noch keine eigenständige Aussage im Sinne Foucaults ist. Trotzdem hat die Musik großen Einfluss darauf, wie ich als Zuschauende die Aufführung empfinde und wie ich mich zu ihr verorte.

In dem spezifischen, nicht partizipativen Set-up von *Vinyago* ist die Musik das Element, das die Grenze zwischen Bühnenraum und Zuschauendenraum überwindet. Durch die Musik entsteht ein gemeinsamer akustischer Raum, welcher durch einen gemeinsamen Rhythmus strukturiert wird. In diesem kann vermutlich auch der Tanz eine größere affektive Wirkung entfalten,⁸¹⁷ da die tanzenden Körper als auf die Musik reagierend bzw. als Teil von ihr wahrgenommen werden können und so, wie die beiden Theaterwissenschaftler Clemens Risi und Jens Roselt schreiben, eine „energetische Übertragung“⁸¹⁸ zwischen Tänzer*innen und Zuschauenden stattfinden kann.

Diese ‚energetische Übertragung‘ kann sich beispielsweise in Form des sogenannten kinästhetischen Hörens bei den Zuschauenden zeigen:

In vielen der Szenen von *Vinyago* möchte ich am liebsten aufstehen und mit den Tänzer*innen mitfeiern – es „kribbelt“ mir sozusagen in den Beinen. Die Musikwissenschaftlerin Stephanie Schroedter beschreibt diese Art von rezeptiver leiblicher Erfahrung als kinästhetisches Hören:

Spontan und intuitiv werden wir dazu verleitet, Musik in Bewegung zu hören, ihre Wirkung (Handlungspotenziale und Handlungsangebote) durch Eigenbewegungen (die auf eine kinästhetische Wahrnehmung zurückgehen) zu verstärken. Ebenso kann die Wirkung von Musik (z.B. im Musik- oder Tanztheater) verstärkt werden,

⁸¹⁵ Da die Songtexte mir ohne Sprachkenntnisse in Kiswahili während der Aufführung nicht unmittelbar zugänglich sind und daher nicht Teil meiner Erfahrung der musikalischen Gestaltung werden, erfolgt die Deutung hier bewusst ohne den Einbezug der Songtexte.

⁸¹⁶ Kim, Jin Hyun: Musik als nicht-repräsentationales Embodiment. Philosophische und kognitionswissenschaftliche Perspektiven einer Neukonzeptionalisierung von Musik. S. 145–164. In: Oberhaus, Lars u. Christoph Stange (Hrsg.): Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik. Bielefeld: transcript 2017. S. 148.

⁸¹⁷ Vgl. Risi, Clemens u. Jens Roselt: Einleitung. S. 7–22. In: Dies. (Hrsg.): Koordinaten der Leidenschaft. Kulturelle Aufführungen von Gefühlen. Berlin: Theater der Zeit 2009. S. 10.

⁸¹⁸ Ebd.

wenn wir gleichzeitig zu unserem Hören Bewegungen sehen, also Musik zu Bewegung hören.⁸¹⁹

Die Beschreibung der Reaktion als „spontan und intuitiv“⁸²⁰ zeigt an, dass es sich beim kinästhetischen Hören zunächst um eine affektive Reaktion handelt. Das heißt, die Reaktion befindet sich in einem prä-intelligiblen Bereich.⁸²¹ Da sie den gesamten Leib erfassen kann und die Hörenden quasi in den Sound ‚eintauchen‘, lässt sich in diesem Zusammenhang von einer Form der auditiven Immersion sprechen. Um die Zuschauenden in der oben beschriebenen Weise affizieren zu können, muss Musik, laut Medientheoretiker Lars C. Grabbe, das Bezugssystem der empfindenden Körper⁸²² ansprechen. In *Vinyago* wird mit dem Arrangement aus Pop, Rap, Klassik und Trommelklängen ein breites Spektrum an musikalischen Bezugssystemen inkludiert. Das bedeutet, es wird eine Voraussetzung geschaffen, um möglichst viele Zuschauende affektiv anzusprechen.

Auch wenn die Musik selbst, wie dargestellt, keine Aussage im Sinne Foucaults ist, versetzt sie die Zuschauenden wortwörtlich in Bewegung und gibt Hinweise auf ihre Bezugssysteme. Statt eines denotativen Potenzials besitzt sie also konnotatives Potenzial.⁸²³ Lars C. Grabbe schreibt hierzu:

*Ein Schallereignis ist bereits vor jeglicher Konventionalisierung und Bedeutung konkret vorhanden, denn es ereignet sich im Medium der eigenen Leiblichkeit – und damit innerhalb einer ästhetischen Signatur von Empfindungen. In dieser Perspektive verschiebt sich der Fokus eindeutig von denotativen Primärbedeutungen in Richtung eines spezifisch konnotativen Potenzials, welches sich dann selbst grundsätzlich im Bezugssystem des empfindenden Körpers ereignet. Diese Annahme einer korporalen oder somatischen Decodierung macht die Konnotation dann als Resultat einer leiblichen Schallerfahrung interpretierbar.*⁸²⁴

Wie Grabbe an dieser Stelle weiter schreibt, können auf Basis der individuellen Erfahrung des Schallereignisses dann im zweiten Schritt konnotative Referenzbeziehungen initiiert

⁸¹⁹ Schroedter, Stephanie: Musik, Körper und Bewegung. Konturen eines musikalisch-bewegten »Body Turn«. S. 11–42. In: Scharfetter, Nadine u. Thomas Wozonig (Hrsg.): Körper(-lichkeit) in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript 2023. S. 32.

⁸²⁰ Ebd.

⁸²¹ Vgl. Massumi, Brian: Politics of Affect. Cambridge: Polity 2019. S. 53.

⁸²² Vgl. Grabbe, Lars C.: Filmontologie der phonosphärischen Präsenz. Auditive Differenzierungen zwischen Zeichenpotenzialen und Leibaffektion. S. 33–45. In: Institut für immersive Medien (ifim)(Hrsg.): Klänge, Musik & Soundscapes. Marburg: Schüren 2014. S. 34.

⁸²³ Vgl. ebd. S. 35.

⁸²⁴ Ebd.

werden.⁸²⁵ Für den Beitrag von Musik zur diskursiven Positionierung einer Aufführung bedeutet dies: Ruft die Musik eine bestimmte leibliche, affektive Reaktion in den Zuschauenden hervor, kann diese mit den Deutungen, die von den Zuschauenden in Bezug auf Narrative der Performance und die Rahmung der Performance vorgenommen werden, verknüpft werden. Deutungen können so affektiv verstärkt werden. Kinästhetisches Hören und auditive Immersion – beides kann durch das Zusammenspiel mit Tanz als ‚Musik in Bewegung‘ verstärkt werden⁸²⁶ – können so zu einer bestimmten diskursiven Positionierung der Zuschauenden beitragen, ohne selbst einen semantisch eindeutigen Gehalt zu besitzen.

Affizierung als rezeptiver Modus besitzt deswegen Relevanz für die Positionierung der Aufführung innerhalb postkolonialer Narrative bzw. grundsätzlich für ihre politische Ausrichtung, da sie eine Rolle bei der diskursiven Positionierung der Zuschauenden spielen und zur Herausbildung eines sozialen Sinns⁸²⁷ beitragen kann. Das heißt, die auf Affizierung der Zuschauenden zielende immersive Anlage von Musik und Tanz kann im Fall von *Vinyago* bestimmte Interpretationsschemata und Deutungsmuster nahelegen. Für diejenigen, die sich affizieren lassen, entsteht das soziale Angebot, die in Aufführung und Ausstellung vermittelten semantischen Inhalte zu affirmieren.

Damit zeigt sich im Beitrag der Affizierung zur postkolonialen Positionierung von *Vinyago*, was Chantal Mouffe grundsätzlich für die Entwicklung gegenhegemonialer Praktiken fordert: Sie plädiert dafür, Affekte in die Entwicklung der Praktiken miteinzubeziehen,⁸²⁸ da sie davon ausgeht, dass De-Identifikation aus dominanten Narrativen für die Konstruktion alternativer Positionierungen nicht ausreiche.⁸²⁹ Kritische Kunst müsse ein

Verständnis dafür [entwickeln], welche Rolle Affekte bei Identifikationsprozessen spielen und welche Funktion leidenschaftlichen Vorlieben im Rahmen der Konstitution politischer Identitäten [Anm. E.Z.: bzw. im Fall dieser Arbeit eher ‚Positionierungen‘] zukommt. Wenn künstlerischen [sic!] Praktiken bei der Schaffung neuer Formen der Subjektivität eine maßgebliche Rolle spielen können, dann deshalb, weil sie durch den Rückgriff auf Ressourcen, die emotionale Reaktionen auslösen, Menschen auf der affektiven Ebene anzusprechen vermögen. Hierin liegt die

⁸²⁵ Vgl. Grabbe, L. C.: Filmontologie der phonosphärischen Präsenz. In: Institut für immersive Medien (ifim)(Hg.): Klänge, Musik & Soundscapes. S. 35.

⁸²⁶ Vgl. Schroedter, S.: Musik, Körper und Bewegung. In: Scharfetter, N. u. T. Wozonig (Hg.): Körper(-lichkeit) in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. S. 34/35.

⁸²⁷ Hier die non-verbale gemeinschaftliche Verständigung auf eine Positionierung innerhalb postkolonialer Narrative.

⁸²⁸ Vgl. Mouffe, Chantal: Agonistik. Die Welt politisch denken. 2. Aufl. Berlin: Suhrkamp 2016. S. 15.

⁸²⁹ Vgl. ebd. S. 144.

*große Kraft der Kunst – in ihrer Fähigkeit, uns Dinge in einem anderen Licht sehen und uns neue Möglichkeiten erkennen zu lassen.*⁸³⁰

Eine potenzielle Affizierung der Zuschauenden steht demnach dem strukturkritischen postkolonialen Anliegen von Asedeva nicht entgegen, sondern besitzt das Potenzial, zu einer Identifikation mit dem Anliegen beizutragen.

2) Reflexion

Nach dem ersten Song berühren die Tänzer*innen die Masken an der Zwischenwand und setzen sie dann auf. Zwischen den Museumsvitrinen, die die Masken aus dem Bestand beherbergen, stehen auch zwei eigens für die Performance angefertigte ‚Vitrinen‘. In einer von ihnen befindet sich zu Beginn der Performance eine Trommel. Die andere ist aus Plexiglas und so groß, dass ein Mensch sich komfortabel darin bewegen kann. In ihr befindet sich eine Maske. Einer der Tänzer steht in dieser großen Vitrine und setzt die darin hängende Maske auf. Er berührt das Plexiglas von innen. Es ist still und an den Wänden des Raumes ist eine Videoprojektion zur Arbeit mit den Masken in den Museumsarchiven zu sehen. Im Video legt eine Person in weißem Kittel und Einmalhandschuhen die Masken aus einer steril wirkenden Kiste auf ein Tablett. Der Tänzer tanzt mit der Maske in der Vitrine zu den Videobildern, immer wieder sind einzelne Töne und Sounds zu hören.

Die Trommel, die zu Beginn der Performance in der eigens angefertigten Vitrine steht, wird im Verlauf der Performance herausgeholt. Einer der Musiker ‚erweckt‘ die Trommel durch sein Spiel auf ihr ‚zum Leben‘.⁸³¹ Solche sowohl zeichenhaften als auch performativen Kommentare auf die *episteme*, in der die Masken und eben auch traditionelle Musikinstrumente als Museumsartefakte behandelt werden, finden über die Performance verteilt statt. Die Tänzer*innen ziehen sich in verschiedenen Momenten weiße Kittel an, um die Zwischenwände zu verschieben. Diese Kittel können als Referenz auf die ebenfalls weißen Kittel gelesen werden, die von den Museumsmitarbeitenden in den dokumentarisch wirkenden Videos aus den Museumsarchiven getragen werden. Mit dem Anziehen der weißen Kittel geht eine Veränderung der Haltung der Tänzer*innen zu den Masken einher. Statt mit den Masken in Interaktion zu treten, fokussieren die Tänzer*innen nun den Umbau der Zwischenwände, sie achten penibel darauf, dass diese auf die richtige Position gerollt werden.

Indem immer wieder auf Praktiken des musealen Betriebs referiert wird, werden die beiden konträren Wissensregime hervorgehoben, die die Maske einerseits als unverfügbares

⁸³⁰ Mouffe, C.: *Agonistik*. S. 148.

⁸³¹ [Video] Vinyago. Aufführungsmitschnitt o. D. Bei 00:28:51.

Anschauungsobjekt und andererseits als Teil des Sozialen behandeln. Die Beziehung zu den Masken, die im Wissensregime der Initiierungsrituale repräsentiert ist, wird im Tanz performativ ausagiert. Es findet im Tanz eine Arbeit an der Beziehung zu den Masken statt. Im Gegensatz hierzu empfinde ich den Einfall des musealen Wissensregimes immer wieder als Unterbrechung der immersiven Tanzperformance. Die weißen Kittel wirken auf mich deplatziert und seltsam semiotisch im Vergleich zur restlichen Performance. Ich möchte hier die These aufstellen, dass genau diese Beobachtung des ‚seltsam Unnötigen‘ Ähnlichkeit mit den Erfahrungen der Performer*innen aufweist, als sie in Dahlem das erste Mal mit dem musealen Apparat konfrontiert wurden, der strenge Regeln für die Aufbewahrung und den Umgang mit den Objekten bereithält.⁸³² Gita Herrmann beschreibt diese Erfahrung u. a. als ‚bizarr‘, und ‚absurd‘:

Das war SO spannend, dieser Moment, als die Masken kamen oder als wir in die Archive gegangen sind. Weil es gab manche, die haben gelacht. Die haben gesagt, was wollen die Deutschen mit diesen Masken. Also ich glaube, es gab so verschiedene Phasen davon, wie die Leute darüber nachgedacht- Also genau einmal so dieses: „Das ist eigentlich absurd, dass hier so EINE Maske hier so behandelt wird, also mit welcher Wichtigkeit und wie. Wie kommt es jetzt, dass so einer Maske so viel Wichtigkeit zukommt und einer anderen Maske nicht, die vielleicht ein bisschen jünger ist, aber am Ende des Tages auch gleiches Material? [...]

Es gab auch viel Unverständnis, warum jetzt nicht mehr Masken? Warum wir nicht mehr Masken bekommen konnten, wenn es so viele gibt? Also warum die Deutschen so ein großes Geheimnis daraus machen? Das war ja schon eine interessante Erfahrung, als wir nach Dahlem gegangen sind. Dann hieß es, also weil die Gänge sind ja auch relativ schmal, dürfen da nicht so viele Leute rein und dann wurde das alles getaktet. Da muss man unterschreiben, dass man keine Videos macht und so. Ich kann es schon verstehen, dass da die Frage aufkommt, was steckt hier eigentlich Größeres dahinter? [lachend] Ich könnte mir schon vorstellen, dass da so paar Verschwörungstheoretiker einiges entwickeln könnten.

Also ja, der Moment, wo die Masken kommen. Es gab sehr viel Verwunderung über die Ironie der ganzen Sache irgendwie. Dass wir zum Beispiel nicht dabei sein durften, als die Masken in die Vitrinen gebracht wurden. Also ich glaube, es gab sehr viel Interesse an den Strukturen. Es wurde viel gefragt, „Warum dürfen wir nicht da dabei sein?!“ Also „Was wird da jetzt gemacht?“ Es wurde auch echt viel gelacht, aber ich glaube, das ist auch so ein tansanisches Ding, dass halt einfach alles lust- also es ist ja auch irgendwie bizarr. Es wurde Lichtmessung betrieben, es wurde die Vibration vom Boden gemessen. Alles um zu gucken, dass die Masken safe sind. Viele waren dann so: „Krass eigentlich, das sind halt einfach fünf Masken, also warum haben die jetzt so viel Bedeutung und wer macht den Wert von Dingen fest?“

Als wir dann in dieser anderen Ausstellung waren in dieser *Leerstellen.Ausstellen*-Ausstellung, also gab es da irgendwie auch Wut darüber, weil alle waren, so. „Was wollen die Deutschen

⁸³² Vgl. Herrmann, G: Interview. Abs. 83–85.

denn mit dem - ? Warum gibt es hier so viele Ausstellungen zu Tansania und was ist das ZIEL und warum - ?“ Also ich glaube auch so die Fülle an Objekten und dass da so eine riesen Institution dranhängt - ich glaube, das war so eine gesamte Erfahrung, die ganz unterschiedliche Emotionen hochgebracht hat.⁸³³

Die semiotischen und performativen Kommentare auf die beiden Wissensregime führen dazu, dass ich als Zuschauerin das diskursive Spannungsfeld immer wieder regelrecht fühle. Ich begreife auf der affektiven Ebene, dass es hier einen Bruch, einen Konflikt (nämlich den zwischen den *epistemen*) gibt. Gleichzeitig sind die Kommentare jedoch subtiler angelegt, als zum Beispiel dramatische Wechsel der Musik angelegt wären. Der Konflikt wird nicht nur erklärt, sondern auch gezeigt. Postkoloniale Kritik findet somit nicht nur auf der Ebene des gesprochenen oder geschriebenen Wortes in *Vinyago* statt, sondern auch durch die Semiotik und performativen Vorgänge.

Zitate aus Interviews, die das künstlerische Leitungsteam u. a. mit tansanischen Aktivist*innen geführt hat, werden im Verlauf der Performance immer wieder auf Deutsch und Kiswahili an die Wände projiziert und gleichzeitig auf Englisch von einer Performerin vorgetragen, um als so etwas wie Kapitelüberschriften die Dramaturgie der Aufführung zu verdeutlichen. Die Zitate fungieren, wie bereits erwähnt, als subtile narrative Struktur. Sie rahmen die Erfahrung des jeweils folgenden Teils des Tanzes und bieten für die Rezeption der Performance eine zusätzliche Reflexionsebene. Sätze wie „Can we go and revisit how we look at history?“⁸³⁴ oder „How can you observe without revolting?“ sind als Frage formuliert und fordern durch diese Form die Zuschauer*innen zum Nachdenken über Antworten und Lösungen bzw. zum Nachdenken darüber auf, ob es überhaupt eine Antwort auf die jeweils gestellte Frage geben kann. Allein, dass diese Fragen an mich als Zuschauerin gerichtet zu sein scheinen, erzeugt bei mir eine affektive Reaktion und regt die Reflexion darüber an, wie meine Position in kolonialen Verstrickungszusammenhängen aussieht. Dahingehend wirken die Zitate bei mir als Zuschauerin auch über die Aufführung hinaus.

6.3.6. Umgang mit dem *weißen* Blick

Während der Aufführung werden die Sichtachsen immer wieder neu angeordnet,⁸³⁵ indem Teile der Choreographie hinter einem Faservorhang stattfinden, Zwischenwände verschoben

⁸³³ Herrmann, G: Interview. Abs. 83–85.

⁸³⁴ [Video] Vinyago. Aufführungsmitschnitt o. D. Z. B. bei 00:28:00.

⁸³⁵ Zum Problem der Perspektive und der Frage des Zusammenseins in der Aufführung vgl. Vujanovic, A.: Zusammen mäandern. In: Umathum, S. u. J. Deck: Postdramaturgien. S. 39–41.

und unterschiedliche Wände des Raumes für Projektionen genutzt werden. Die Zuschauenden müssen mehrfach entscheiden: Bleibe ich sitzen oder ändere ich meine Position, um einen freien Blick zu haben? Doch das ist noch nicht die entscheidendste Frage. Die moralische Frage, die diesen Entscheidungen vorausgeht, wird durch den direkten räumlichen Kontext gestellt, in dem *Vinyago* stattfindet:

In der Ausstellung zu *Vinyago*, durch die der Einlass zur Performance erfolgt, gibt es eine Tür in einen separaten Raum. Auf dieser ist der folgende Text abgedruckt:

Zugang

In diesem Raum wird eine spirituelle Maske ausgestellt (Mdimu).

Ob Menschen ohne kulturelle Verbindung Zugang zu diesen Masken haben sollten, ist umstritten.

Betreten Sie diesen Raum und gehen damit das Risiko ein, die Kultur und die Menschen, denen diese Objekte gehören, zu missachten?

Oder entscheiden Sie sich, den Raum nicht zu betreten?

*Warum sind diese Objekte hier, wenn Menschen aus dem hiesigen Kulturraum sie nicht sehen oder mit ihnen interagieren sollten?*⁸³⁶

Die Besucher*innen wurden also schon vor Beginn der Performance damit konfrontiert, dass mit Fragen des Blickes auch ethische Dilemmas einhergehen. Die moralische Frage, die sich mir in Bezug auf die Sichtachsen auch innerhalb der Aufführung immer wieder stellt, lautet also: Ist das, was sich da hinter der Tür (bzw. hinter der Zwischenwand oder dem Faservorhang) befindet, für meinen *weißen* Blick gedacht? Oder geht es um die Erfahrung der Enthaltung?

In der Aufführung wird die Verknüpfung des Blickes mit seiner Ethik in einem von kolonialen Linien durchzogenen Kontext noch einmal verkompliziert. Einerseits erscheinen die Blicke der Zuschauenden in der räumlichen Anordnung von *Vinyago* notwendig, dass die Aufführung stattfinden kann – durch die klare Trennung von Publikum und Tanzenden wird hier nämlich zunächst keine Begegnungssituation geschaffen, die zum Beispiel durch gemeinsames Tanzen oder eine andere Einladung in den Bühnenraum oder zur Partizipation gekennzeichnet wäre. Stattdessen wird eine Situation des Anschauens und Angeschautwerdens angelegt.

⁸³⁶ Aufdruck auf der entsprechenden Tür in der Ausstellung.

Im Gespräch über die Anlage der Inszenierung erklärt die Produktionsdramaturgin Kepplinger, dass das Publikum während der Performance machen könne, was es wolle⁸³⁷ – was es in Daressalam wohl auch tut.⁸³⁸ Warum tut das Publikum das nicht auch in Berlin? Warum tanzt es nicht mit? Warum feiert es nicht mit? Mit Bezug auf meine eigenen Erfahrungen der Performance kann hier argumentiert werden, dass es sich nicht – wie vielleicht viele zunächst annehmen – um einen kulturellen, sondern einen kontextuellen und daher diskursiven Unterschied handelt. In Berlin werden die Zuschauenden bereits vor Beginn der Performance mit den problematischen Beziehungen zwischen dem Ethnologischen Museum und den Ursprungsgesellschaften der Masken sowie mit der aktivistischen Position Asedevas konfrontiert. Ich bin mir bereits meiner *weißen* Positionalität bewusst, bevor ich den Vorstellungsraum betrete. Mir ist klar, dass ich in diesem Raum meine Rolle als Zuschauende, die sich auf Zuschauen, kinästhetisches Mitwippen und Applaudieren beschränkt, nur verlasse, wenn ich dazu von den Performer*innen explizit eingeladen werde und mich ansonsten an meinen Sitzplatz und die erlernten Normen des klassischen Guckkastentheaters halte. Eine solche Einladung findet jedoch nicht statt. Ich empfinde den Raum als einen ambivalenten Raum, da er auf der einen Seite streckenweise von der Fröhlichkeit der Musik geprägt ist, andererseits von der Schwere, die das Thema mit sich bringt.

Andererseits wird die gewählte Konstellation des Anschauens und Angeschautwerdens in der Aufführung immer wieder explizit oder implizit thematisiert, so dass ich mir als *weiße* Zuschauende während der Aufführung wiederholt die Frage stelle, ob mein Blick gerade jemandem Gewalt antut. Der Blick von *weißen* auf Schwarze Menschen ist in der kolonialen Situation vorbelastet und besonders in Verbindung mit dem Museumssetting und der Aufführungssituation von *Vinyago* schleichen sich Fragen nach Exotismus und Völkerschauen ein. Für mich als Zuschauerin stellen sich in Bezug auf meinen Rezeptionsmodus folgende Fragen: Wann exotisiere ich mein Gegenüber mit meinem Blick? Was unterscheidet diese Aufführungssituation des Tanzes von der Situation des *weißen* Anschauens und des Schwarzen Angeschautwerdens während einer Völkerschau in einem Menschenzoo?

Die Frage nach der Gewalt des Blickes wird auch von den Performenden zum Ende der Performance explizit in den Raum gestellt. Die Stimme aus dem Off fragt: „How do you observe without reviolating?“ Damit wird das Zuschauen in den Kontext der Gewalt gerückt, die in

⁸³⁷ Vgl. Kepplinger, K.: Interview. Abs. 319.

⁸³⁸ Vgl. ebd.

der kolonialen Situation von Weißen auf Schwarze Menschen ausgeübt wurde. Jens Roselt stellt in anderem Zusammenhang die Frage nach einer Täter*innenschaft der Zuschauenden im Theater,⁸³⁹ die sich für *Vinyago* an die Frage der Gewalt des Zuschauens anschließen lässt. Er weist in seinem Artikel auf die damit verbundene Täter-Opfer-Dichotomie hin, die wiederum zu der Problematik führe, dass die Performenden unter Voraussetzung der Täter*innenschaft der Zuschauenden als Opfer der Gewalt eingeordnet werden.⁸⁴⁰ Eben gerade die einseitige Einordnung in Opfernarrative wird von Asedeva in Bezug auf die koloniale Situation als problematisch und als Form des positiven Rassismus kritisiert, die z.B. auch in bestimmten Entwicklungshilfe-/NGO-Logiken stattfindet, die von ‚ausschließlich hilfsbedürftigen Afrikaner*innen‘ ausgehen.⁸⁴¹ Eine Dichotomie zwischen Täter*innen und Opfern zu eröffnen, scheint an dieser Stelle den Diskurs nicht weiter zu bringen.

Trotzdem arbeiten die Performer*innen in *Vinyago* gegen den gewaltvollen Blick an. Diesem Widerspruch zwischen der Ablehnung eines Opfernarrativs und der in *Vinyago* trotzdem stattfindenden Abarbeitung am gewaltvollen Blick zu entkommen, ist nur möglich, wenn der gewaltvolle Blick nicht ausschließlich als mit einem Individuum verbundene Kategorie, sondern gleichzeitig als diskursive und dispositivische Dynamik gedacht wird. Die Gewalt, der die Schwarzen Tänzer*innen ausgesetzt sind, ist systemisch und geht von der zur Abgrenzung konstruierten Kategorie des *Weißseins* aus. Die Performer*innen begegnen diesem Gewaltaspekt widerständig, indem sie der bereits vorgestellten choreographischen Strategie des ‚nichts Zeigens‘ und einer nach innen gerichteten Haltung folgen.

Besonders dringlich wird die Frage „How do you observe without reviolating?“, im letzten Teil der Performance. Die einzelnen Performer*innen suchen sich gezielt einzelne Zuschauende aus dem Publikum aus und schauen diese minutenlang an, während sie sich langsam auf sie zubewegen – dabei tragen sie die Masken. Hier wird das zuvor etablierte Kräfte- und insbesondere das Machtverhältnis⁸⁴² – wer schaut wen an? –, das nicht nur die Aufführungssituation, sondern auch den kolonialen Zusammenhang beschreibt, umgedreht. Plötzlich werde ich als Zuschauende angeschaut und befinde mich in dem Dilemma, ob ich den Blick

⁸³⁹ Vgl. Roselt, Jens: Der Zuschauer als Täter. Von der Scham beim Spannen und Gaffen. S. 81-91. In: Schipper, Imanuel (Hrsg.): Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung. Berlin: Theater der Zeit 2012. S. 81.

⁸⁴⁰ Vgl. ebd.

⁸⁴¹ Vgl. Herrmann, Gita: Vinyago-Berichterstattung. Ein Plädoyer für mehr Diversität. In: Tagesspiegel 21.12.2022. S. B 25 – Kultur in Berlin. Auch online auffindbar unter https://www.tagesspiegel.de/berlin/berliner_kultur/vinyago-im-humboldt-forum-ein-pladoyer-fur-mehr-diversitat-9066697.html, jedoch durch eine Paywall geschützt.

⁸⁴² Herrmann, G.: Interview. Abs. 51.

erwidern darf (was mir wegen der Maske schwerfällt, da ich die Augen meines Gegenübers nicht sehen kann und somit über den Blick keine Verbindung zu der Person hinter der Maske aufbauen kann) oder am besten zu Boden schauen sollte. Habe ich nicht aus meiner privilegierten *weißen* Position lange genug geschaut? Wie kann ich durch meinen Blick deutlich machen, dass ich die Begegnung suche? Wie kann ich jemanden ansehen, ohne zu objektivieren?

In den Minuten, in denen einer der Performenden mich starr anblickt und auf mich zukommt, beobachte ich mich bei dem Gedanken: Ich will dir als Mensch begegnen. Aber ich verstehe, dass dieser Wunsch vielleicht auch mit dem einhergeht, was als sogenannte Farbenblindheit durch *weiße* Privilegien erzeugt wird. Eine Begegnung wird durch den nicht geheilten Kontext verhindert. Gleichzeitig versuche ich den Raum zu respektieren, den ich nicht als meinen Raum empfinde und in den ich durch die Performer*innen eingeladen werden muss. Die Abwesenheit einer klaren Aufforderung zu irgendetwas in dem Blick lässt mich während dieser letzten Szene der Performance ohne Antwort auf meine Fragen zurück.

Mindestens zwei andere *weiße* Zuschauende zeigen laut Gita Herrmann in dieser letzten Szene sichtbare affektive körperliche Reaktionen des Weinens und Sichwindens ‚wie unter physischen Schmerzen‘.⁸⁴³ Ein Journalist erklärt, dass er die Szene als bedrohlich empfunden habe.⁸⁴⁴ Den beschriebenen Reaktionen auf die letzte Szene gemeinsam ist ein Unwohlsein, das in der Performance bewusst nicht aufgelöst wird.

Diese Reaktionen beschreiben jedoch lediglich das eine Ende des Spektrums an Reaktionen auf die letzte Szene. Das Künstler*innenteam hat nach den Aufführungen auch mit Schwarzen Menschen und People of Color über ihre Eindrücke gesprochen. Die Reaktionen hier waren, wie Gita Herrmann mit Blick auf die letzte Szene in ihrer Stellungnahme im *Tagespiegel* schreibt, bei vielen vom Gefühl eines *Empowerments* geprägt:

*„Es war ein verbindender Moment, ich wollte meine Hand ausstrecken und sagen – auch ich bin vom Kolonialismus betroffen“, äußert sich eine Besucherin. Eine andere sagt „das Stück hinterlässt bei mir ein Gefühl von Stolz“ – wieder eine andere sagt „danke, dass Ihr diesen Raum zu unserem Raum gemacht habt“.*⁸⁴⁵

⁸⁴³ Vgl. Herrmann, G.: Interview. Abs. 51.

⁸⁴⁴ Vgl. Bloch, Werner: Kulturclash im Humboldt-Forum: „Wir werden hier exotisiert“. In: *Tagespiegel* 14.12.2022. S. B22 – Kultur in Berlin. Online wurde der Artikel aufgrund ‚inkorrektur Zitate‘ innerhalb einer Woche nach Veröffentlichung von der Tagesspiegel-Website gelöscht, er ist jedoch weiterhin hinter einer Paywall im Webarchiv auffindbar: https://web.archive.org/web/20221214091136/https://www.tagesspiegel.de/berlin/berliner_kultur/kulturclash-im-humboldt-forum-wir-werden-hier-exotisiert-9024565.html.

⁸⁴⁵ Herrmann, G.: Vinyago-Berichterstattung. Ein Plädoyer für mehr Diversität. In: *Tagespiegel* 21.12.2022. S. B 25 – Kultur in Berlin.

Der Blick der Performenden wurde also eher als verbindend und stärkend empfunden. In dem Dank, der hier an die Gruppe formuliert wird, drückt sich aus, dass die Aufführung von einigen als repräsentierte (Rück-)Aneignung des Raumes und somit als Umkehrung gesellschaftlicher Verhältnisse gelesen wird. Auch bei den offenen Proben zu *Vinyago* in Daressalam unterschieden sich die Reaktionen auf die letzte Szene deutlich von den beschriebenen Reaktionen einiger *weißer* Zuschauender in Berlin: „Die Leute [Anm.: in Daressalam] haben sich totgelacht.“⁸⁴⁶

Die Divergenz der Reaktionen selbst, aber auch die Weise, in der Gita Herrmann von der Verschiedenheit der Reaktionen berichtet, legen ein bestimmtes Deutungsmuster innerhalb des postkolonialen Diskurses nahe:

Es scheint zunächst eine Frage des individuellen Positioniertseins bzw. der individuellen Perspektive zu sein, welche Reaktionsweise wahrscheinlicher ist – und diese Reaktionsweise scheint hier zu korrelieren mit der Hautfarbe als dem Aspekt, über den Rassismus als gesellschaftlicher Exklusionsmechanismus funktioniert.

Für das Spektrum des Unwohlseins, das von manchen *weißen* Zuschauenden im Zusammenhang mit der letzten Szene empfunden wird, könnte das Konzept des *white discomforts* ein Deutungsmuster anbieten, welches in einigen spezifischen Strömungen der Kritischen Weißseinsforschung bzw. der Critical Whiteness Studies Anwendung findet. Das Konzept des *white discomfort* nimmt an, dass eine Reihe von unangenehmen Affekten in *weißen* Menschen ausgelöst werden können, wenn sie mit Rassismus gegen Nichtweiße und ihren eigenen Privilegien in einem System des strukturellen Rassismus konfrontiert werden.⁸⁴⁷ In der letzten Szene „verliert der Zuschauer⁸⁴⁸ seinen überlegenen und distanzierten Stand- und Blickpunkt“⁸⁴⁹ durch den Blick der Performenden. Seine Verwicklung⁸⁵⁰ in den Diskurs wird ihm leiblich bewusst. In dem Konzept des *white discomfort* vereinen sich physischer Affekt und zwei verschiedene Strukturebenen des Postkolonialen: Einerseits weist *white discomfort* als Affekt auf die individuelle Ebene der genannten Problematiken hin, gibt aber auch Aufschluss über den direkten sozialen Kontext, in dem er jeweils stattfindet.

Folgt auf den Affekt eine kognitive Reflexion kann dann mit der Auseinandersetzung mit der eigenen Rolle und einer potenziellen eigenen Schuld ein weiteres unangenehmes Gefühl

⁸⁴⁶ Herrmann, G.: Interview. Abs. 81.

⁸⁴⁷ Vgl. Zembylas, Michalinos: Affect, race, and white discomfort in schooling: decolonial strategies for ‘pedagogies of discomfort’. S. 86–104. In: Ethics and Education 13 (2018) H. 1. S. 87.

⁸⁴⁸ Im Zitat wurde nicht gegendert.

⁸⁴⁹ Roselt, J.: Der Zuschauer als Täter. In: Schipper, I. (Hg.): Ästhetik versus Authentizität? S. 88.

⁸⁵⁰ Vgl. ebd.

verbunden sein: das Empfinden von Scham als soziales Phänomen⁸⁵¹ (in manchen Strömungen der Critical Whiteness Studies ist hier von *white shame* die Rede). Scham entsteht, wenn wir uns ertappt fühlen oder uns selbst dabei ertappen, wie wir bei der Einhaltung einer wahrgenommenen sozialen Norm⁸⁵² scheitern. Die in der postkolonialen Debatte immer auch eingeschlossene moralische Dimension, die die Ethik unseres globalen Zusammenlebens betrifft, hat das Potenzial, Scham als soziales Phänomen hervorzurufen.

Gleichzeitig müssen sich postkoloniale Subjektpositionen immer wieder performativ und sichtbar⁸⁵³ von Dispositiven abgrenzen, die mit neokolonialen Dynamiken assoziiert werden – jede auf postkoloniale Narrative referierende Subjektposition ist also gezwungen, als solche ersichtlich ausagiert zu werden. Dies birgt immer das Risiko, dass die jeweiligen Sprecher*innen anderen gegenüber als unzulänglich bei der (Aus-)Übung⁸⁵⁴ einer postkolonialen Positionierung erscheinen. Auf dieses Gefühl der eigenen Unzulänglichkeit, wenn es um postkoloniale Haltungen geht oder beim *unlearning* der eigenen Rassismen, könnte hierbei auch das Gefühl der Selbstbeschämung⁸⁵⁵ zurückzuführen sein. Die Selbstbeschämung zeigt einerseits an, dass hier bereits ein Subjektivierungsprozess unter postkoloniale Narrative als Selbsttechnik, in der sich ein kosmopolitisches Individuum entwirft, im Gange ist. Andererseits weist sie darauf hin, dass die Subjektivierung als Unterwerfung unter eine Norm für den Moment als gescheitert anerkannt wurde.

Insofern kann die Scham hier für den Selbstentwurf als kosmopolitisches Individuum produktiv werden, wenn sie als Ausdruck einer notwendigen Positionsverschiebung innerhalb des postkolonialen Diskurses begriffen wird.⁸⁵⁶ Der Kurator und Dramaturg Florian Malzacher bezeichnet diesen Impuls einer notwendigen Positionsverschiebung als ‚Haltungsdruck‘:

⁸⁵¹ Vgl. Roselt, J.: Der Zuschauer als Täter. In: Schipper, I. (Hg.): Ästhetik versus Authentizität? S. 89 zur sozialen Funktion der Scham.

⁸⁵² Vgl. ebd.

⁸⁵³ Vgl. ebd. S. 90 zum Stichwort Delophilie als Grundimpuls kulturellen Handelns.

⁸⁵⁴ Übung ist hier als Praxis der (Ent-)Subjektivierung nach Foucault zu verstehen.

⁸⁵⁵ Vgl. hierzu Roselt, J.: Der Zuschauer als Täter. In: Schipper, I. (Hg.): Ästhetik versus Authentizität? S. 89/90.

⁸⁵⁶ Der Erziehungswissenschaftler Michalinos Zembylas geht davon aus, dass aus dem *white discomfort* in diesem Zug bestimmte *coping*-Mechanismen hervorgehen, um vom *discomfort* wieder in den *comfort* zu gelangen. Er nennt hier 1) Sentimentalisierung als Effekt (S. 7), der in bestimmten Strömungen als *white fragility* bezeichnet wird und der am Erhalt rassistischer Strukturen mitwirke. 2) nennt er Aktivismus (S. 14). Dieser *coping*-Mechanismus wird von Zembylas als wünschenswert beschrieben. 3) nennt er Missionierung im Sinne eines ‚weiße Menschen missionieren weiße Menschen‘ (S. 10). Diesen Überlegungen Zembylas’ zufolge scheint in erster Linie um den Umgang mit dem Affekt und die Reflexion des Affekts im Anschluss an ihn zu gehen, um zu determinieren, ob eine produktive Auseinandersetzung folgt oder eine Reaffirmation rassistischer Strukturen durch das Individuum. (Vgl. Zembylas, M.: Affect, race, and white discomfort in schooling. S. 7, 10, 14.)

Ein Theater, das den Zuschauer als Zeuge, Voyeur, Mitspieler, „das Gewicht der Dinge“ und seine Präsenz „auf eine grundlegend ethische Weise“ fühlen lässt, das ihm zeigt, dass er eine Haltung beziehen muss – und ihm diese Möglichkeit im selben Augenblick verweigert. Durch Verunsicherung, Irritation, Unterbrechung schafft es einen Möglichkeitsraum und erzeugt so einen „Haltungsdruck“ – ohne selbst als konkretes Objekt dieser Haltung oder gar eines Handelns zu taugen.⁸⁵⁷

Durch die Verhandlung der Scham in der Rezeption der Zuschauenden werden jedoch gleichzeitig die Normen selbst verhandelt,⁸⁵⁸ der postkoloniale Diskurs steht damit in der inneren Dramaturgie der Aufführung auch selbst zur Verhandlung.

Eine Problematik dieser Deutungen unter dem Konzept des *white discomforts* in der Kritischen Weißseinsforschung kann jedoch sein, dass die gleiche Binarität reaffirmiert wird, die auch schon zum Ausgangspunkt des Rassismus wurde. Damit ziehen diese Deutungen potenziell die gleiche Konfliktlinie zwischen Schwarz und *weiß* und universalisieren die zwei Erfahrungen zu je einer Schwarzen und einer *weißen* Erfahrung.

6.3.7. Publikumsgespräche als Raum des ‚Mit‘-Verarbeitens

Um alle Arten von Reaktionen auffangen zu können, war es der Gruppe wichtig, dass nach jeder Vorstellung ein Publikumsgespräch stattfindet.⁸⁵⁹ Gita Herrmann verwendet in diesem Zusammenhang den psychologischen Begriff des Verarbeitens:

Ein Grund, warum wir die Diskussion danach gemacht haben, war ja auch, um das mit zu verarbeiten, was ist hier eigentlich gerade passiert, weil das ist ja kein- also das ist ja kein schönes Gefühl, mit dem man da rausgeht.⁸⁶⁰

Die Wahl des Begriffs ‚ver-arbeiten‘ zeigt den produktiven Aspekt dieses Ausgesetztseins (‚was ist hier eigentlich gerade passiert‘) an. Das Zitat veranschaulicht, dass dem affektiven Ausgesetztsein (‚kein schönes Gefühl‘) eine kognitive Reflexion in Form des Gesprächs folgen soll. Das Publikumsgespräch will dabei nur ‚mit‘-verarbeiten, es wird somit anerkannt, dass ein Teil der Arbeit bei den Individuen liegt.

In einem der beiden von mir besuchten Publikumsgespräche wurde von einer Zuschauerin die Frage gestellt, wie der gewaltvolle Blick bzw. die ‚schwierigen Gefühle‘ in etwas

⁸⁵⁷ Malzacher, Florian: There is a Word for People like you: Audience. S. 41–54. In: Deck, Jan u. Angelika Sieburg (Hrsg.): Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. Bielefeld: transcript 2008. S. 51.

⁸⁵⁸ Vgl. Roselt, J.: Der Zuschauer als Täter. In: Schipper, I. (Hg.): Ästhetik versus Authentizität? S. 90.

⁸⁵⁹ Herrmann, G.: Interview. Abs. 51.

⁸⁶⁰ Ebd.

Produktives umgewandelt werden könnten. Hinter dieser Frage lässt sich der Wunsch vermuten, dem Unwohlsein etwas entgegenzusetzen. Die Gruppe antwortete ihr, dass sie die Performance noch an anderen Orten in Deutschland zeigen wolle und es wichtig sei, als Zuschauer*in anderen von der Performance zu erzählen. Hier wird also die bereits erwähnte vermeintliche Täter-Opfer-Dichotomie wiederum aufgehoben. Asedeva will *Vinyago* noch an verschiedenen Orten in Deutschland zeigen, um einen gesellschaftlichen Dialog anzustoßen. Dafür brauche es auch die Zuschauer*innen als Multiplikator*innen. Das heißt, die Gruppe ist bereit, sich selbst immer wieder in das Spannungsfeld zu begeben und ‚den gewaltvollen Blick auszuhalten‘, um zu Mikroverschiebungen im Diskurs beizutragen. Dass es dafür auch als Zuschauerin notwendig sein kann, die eigenen negativen Gefühle zu durchleben, um an neue Orte im Diskurs zu gelangen, widerspricht dem nicht und ist eher die zweite Seite der Medaille.

In den Publikumsgesprächen wird außerdem deutlich, dass auch im künstlerischen Team viel über die Fragen diskutiert wurde, wann ein Blick destruktiv ist, wie er produktiv gewendet werden und wie man einander ansehen kann. Im Entwicklungsprozess gab es u. a. viele Gespräche in der Gruppe, ob und warum man die Performance am Humboldt Forum zeigen – also dem spezifischen Blick in dem spezifischen Setting aussetzen – sollte. Es gab Künstler*innen, die sich nicht vorstellen konnten, mit Asedeva zu arbeiten, weil es für ihren persönlichen Heilungsprozess nicht hilfreich gewesen wäre, in Deutschland vor einem vornehmlich *weißen* Publikum zu performen.⁸⁶¹ Die Künstler*innen, die in Berlin dabei sind, haben sich bewusst dazu entschieden. *Vinyago* soll als Teil einer Auseinandersetzung stattfinden, die dem Wunsch einiger der Künstler*innen entsprechend bald zur Restitution der Masken führen soll.

6.3.8. Abstraktion der Aufführungsanalyse

In der Aufführungsanalyse von *Vinyago* wird eine Spezifität postkolonialer Positionierungen im Diskurs deutlich: Positionierungen innerhalb postkolonialer Narrative weisen oft eine moralisch-ethische Dimension und einen Appellcharakter in ihrer diskursiven Verortung auf. Als system- und strukturkritische Narrative wollen postkoloniale Narrative zur Veränderung spezifischer dispositivischer Dynamiken beitragen. Zu den kritisierten Dynamiken gehören u. a. institutionalisierter Rassismus und Eurozentrismus sowie neokoloniale Praktiken

⁸⁶¹ Paraphrase der Aussagen während des Publikumsgespräch nach der Aufführung von *Vinyago* am Humboldt Forum in Berlin am 08.12.2022.

kultureller und finanzieller Ausbeutung. Der Einschluss einer solchen moralisch-ethischen Dimension in die diskursive Positionierung klassifiziert die Positionen als kosmopolitische Positionen im Sinne Mouffes. Andererseits bergen kosmopolitische Positionierungen laut Mouffe jedoch auch Exklusionsmechanismen gegenüber anderen Positionierungen im demokratischen Spektrum.⁸⁶² Dies kann sie zuweilen dogmatisch bzw. stark normativ wirken lassen, was einen Einfluss auf den Rezeptionsmodus der Positionierung nimmt, d. h. bestimmte Affekte, wie Scham, in der Rezeption derjenigen begünstigt, die eine bestimmte andere Positionierung innerhalb des Diskurses einnehmen (‘Whiteness’).

Eine Aufführung ermöglicht hier eine gewisse Pluralität an Positionierungen, da diese sich im Zwischen der durch die künstlerisch erzeugten Uneindeutigkeiten und der Affekte der Zuschauenden in der *feedback*-Schleife entfalten. Auch durch den offenen Gesprächsraum des Publikumsgesprächs tendiert die Aufführung zunächst in Richtung einer agonistischen Anordnung, in der auch konfligierende Positionierungen koexistieren können. Trotzdem sind *feedback*-Schleife und Deutungen durch die Rahmung der Aufführung und ihre Kontextualisierung innerhalb der zugehörigen Ausstellung bereits durch spezifische Narrative informiert.

6.4. Positionskonstellationen in der Dramaturgie auf Produktions- und Kooperationsebene

Die innere Dramaturgie trägt durch die untersuchten Elemente dazu bei, dass sich innerhalb des durch sie gesteckten diskursiven Rahmens eine dynamische Verstreuung von Bezugnahmen auf postkoloniale Narrative zeigt. Eine Verhandlung der Positionen findet hier am deutlichsten in den Zuschauenden selbst statt.

Auf der Ebene der dramaturgischen Arbeit, welche bei *Vinyago* im künstlerischen Leitungsteam der Gruppe Asedeva aber auch in Anbindung an die Institution Humboldt Forum stattfindet, erfolgt eine solche Verhandlung postkolonialer Narrative zwischen den jeweiligen Subjektpositionen der Dramaturg*innen. Auf der Kooperationsebene konstellieren sich die Positionierungen nicht nur mit Bezug auf postkoloniale Narrative im Allgemeinen sondern auch hinsichtlich des als problematisch wahrgenommenen institutionellen Settings des Humboldt Forums.

⁸⁶² Vgl. Mouffe, Chantal: Über das Politische. S. 19.

Ich führe Interviews mit allen Personen, die im Zusammenhang mit *Vinyago* als Beteiligte an der Dramaturgie genannt werden. Im Vergleich der Interviews zeigen sich Diskrepanzen, wie die gegenseitigen Positionierungen wahrgenommen werden. Meine These ist: Diese Diskrepanzen sind nicht einfach als Antagonismen bzw. als Polaritäten zu verstehen, sondern Ausdruck eines komplexen Beziehungsgeflechts, das sich auch in der dramaturgischen Arbeit und den Positionen der Dramaturg*innen niederschlägt. Im Folgenden erfolgt eine Analyse der Positionskonstellationen.

Als Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit dem Beziehungsgeflecht soll ein Zeitungsartikel über *Vinyago* herangezogen werden, der bereits kurz nach seinem Erscheinen wieder von der Website des *Tagesspiegels* entfernt wurde.⁸⁶³ Bereits in den ersten Zeilen des Artikels mit dem Titel *Kulturclash am Humboldt Forum – „Wir werden hier exotisiert“* von Werner Bloch wird das Humboldt Forum als ein problematischer Ort bewertet – einer, der „ein schlechtes Gefühl“⁸⁶⁴ und ein Gefühl der Fremdheit bei den Kooperationspartner*innen aus Tansania ausgelöst habe. Es wird ein ‚Kulturclash‘ heraufbeschworen, indem einseitig das Humboldt Forum als Täter und die Künstler*innengruppe als Opfer der Kooperation dargestellt werden.

Anstelle des Artikels finden Leser*innen auf der Website nun die Stellungnahme *Vinyago-Berichterstattung – Ein Plädoyer für mehr Diversität*⁸⁶⁵ der Dramaturgin im künstlerischen Leitungsteam Gita Herrmann, die sich mit dem entfernten Artikel auseinandersetzt. Den Kritikpunkt, dass Asedeva in dem Artikel einseitig als Opfer dargestellt wird, spricht auch Gita Herrmann in ihrer Stellungnahme an.⁸⁶⁶ In dieser Form sei das Parteiergreifen für die Künstler*innengruppe ein Fall von ‚gut gemeint‘, spiele jedoch mit seinem Paternalismus gerade kolonialen Narrativen in die Hände.⁸⁶⁷

⁸⁶³ Unter dem betreffenden Link ist stattdessen folgender Text zu finden: „Nach der Veröffentlichung stellte sich heraus, dass Teile des Berichts auf unautorisierten bzw. inkorrekten Zitaten aufbauten. Wir sehen daher von einer weiteren Publizierung ab.“ ([Art.] Dieser Artikel wurde gelöscht. In: *Tagesspiegel* 13.12.2022. URL: https://www.tagesspiegel.de/berlin/berliner_kultur/kulturclash-im-humboldt-forum-wir-werden-hier-exotisiert-9024565.html - letzter Zugriff 20.08.2024). Allein die Entfernung des Artikels an sich könnte diskursanalytisch betrachtet werden. Dies würde hier allerdings zu weit vom Gegenstand der Arbeit wegführen.

⁸⁶⁴ Vgl. Bloch, W.: *Kulturclash im Humboldt-Forum*. In: *Tagesspiegel* 14.12.2022. S. B22 – Kultur in Berlin.

⁸⁶⁵ Herrmann, G.: *Vinyago-Berichterstattung. Ein Plädoyer für mehr Diversität*. In: *Tagesspiegel* 21.12.2022. S. B 25 – Kultur in Berlin. Auch online auffindbar unter URL: https://www.tagesspiegel.de/berlin/berliner_kultur/vinyago-im-humboldt-forum-ein-pladoyer-fur-mehr-diversitat-9066697.html, durch eine Paywall geschützt.

⁸⁶⁶ Vgl. ebd.

⁸⁶⁷ Vgl. ebd.

Die von Bloch angenommene Polarität zwischen den Tänzer*innen und der Stiftung Humboldt Forum legt dieser in seinem Artikel zudem als Repräsentation einer Beziehung zwischen Tansania (bzw. bei Bloch explizit Afrika) und Deutschland aus.⁸⁶⁸

Sowohl das Täter-Opfer-Deutungsmuster als auch das Deutungsmuster, die Kooperation als *Pars pro Toto* für ein Verhältnis des ganzen afrikanischen Kontinents zu Deutschland zu betrachten, sind hochproblematisch – nicht nur weil sie verallgemeinern, sondern auch weil sie komplexe Beziehungsgeflechte, die im Fluss sind, durch zwei monolithische Blöcke ersetzen. Die Dynamik der Beziehungen weicht der Statik der Binarität. Im Fall von *Vinyago* sprechen sie der Künstler*innengruppe in der Beziehung mit dem Humboldt Forum jegliche Handlungsmacht und jegliche Entscheidungskompetenz ab und affirmieren somit, was sie eigentlich zu kritisieren anstreben: koloniale Narrative.

Was ist trotz dieser Kritik das Relevante an dem Artikel? Mit einer Beobachtung scheint der Autor recht zu haben: Seiner Argumentation liegt zunächst die Annahme zugrunde, dass es innerhalb der Kooperation einen Konflikt, einen Antagonismus oder eine wie auch immer geartete Opposition gibt. Und auch in meinen Gesprächen zeigt sich immer wieder ein Konflikt, wenn über das Verhältnis zwischen der Künstler*innengruppe und der Institution Humboldt Forum gesprochen wird. Meine These, die ich im Folgenden anhand des erhobenen Datenmaterials überprüfen werde, lautet also: Ja, es gibt einen Konflikt. Allerdings geht mit dieser, meiner Verwendung des Begriffs keine negative Bewertung der konfliktiven Situation einher – im Gegensatz zu der im Artikel deutlich aufgerufenen negativen Bewertung. Stattdessen soll das Konflikthafte mit Mouffe auf der Grundlage der Annahme verstanden werden, dass der Antagonismus zunächst die ontologische Dimension des Politischen schlechthin bildet.⁸⁶⁹ Auf diesen muss, so Mouffe, eine demokratische Politik – im Sinne eines Politikdispositivs – wiederum mithilfe von Institutionen reagieren, „die die Möglichkeit eröffnen, dass Konflikte eine ‚agonistische‘ Form annehmen.“⁸⁷⁰ Innerhalb dieser agonistischen Form geht es um einen „konflikthaften Konsens“⁸⁷¹ zwischen Kontrahenten.⁸⁷² Mouffe geht also nicht davon aus, dass es im Konflikt zu einer Freund-Feind-Polarisierung kommen muss. Es geht

⁸⁶⁸ Vgl. Bloch, W.: Kulturclash im Humboldt-Forum. In: Tagesspiegel 14.12.2022. S. B22 – Kultur in Berlin.

⁸⁶⁹ Vgl. Mouffe, C.: Agonistik. S. 12. Das Konzept der Agonistik wurde bereits im Kapitel 4.4.4.2. dieser Arbeit eingeführt. Hier wird nun noch einmal auf die für die Untersuchung relevantesten Aspekte eingegangen.

⁸⁷⁰ Vgl. ebd.

⁸⁷¹ Ebd.

⁸⁷² Vgl. ebd. Mouffe spricht an dieser Stelle davon, dass die „Opponenten nicht Gegner sind, sondern Kontrahenten“ (ebd.) spricht jedoch an anderer Stelle selbst von Gegnern. Da der Begriff des Gegners auch im für dieses Kapitel wichtigen Konzepts des Machtspiels bei Foucault vorkommt, werde ich im Folgenden auch den Begriff der Gegnerschaft verwenden.

ihr weniger um derartige Identitätszuschreibungen als um diskursive Praktiken und Artikulationen⁸⁷³ – es geht ihr um einen Wettstreit der Positionen, der idealerweise einen „agonistischen Pluralismus“⁸⁷⁴ zur Folge hat.

Äußerst wichtig für das Verständnis des Konzepts der Agonistik, wie es hier in der Analyse verwendet wird, ist jedoch, dass die Positionen, die im agonistischen Raum zwischen Asedeva und der Institution Humboldt Forum zutage treten, sich innerhalb des demokratischen Spektrums befinden. Das Konzept der Agonistik soll sich in dieser Untersuchung nur auf demokratische Positionen beziehen, d. h. auf Positionen, die eine demokratische Ordnung und Prinzipien wie die Menschenwürde anerkennen.

Die zu Beginn des Kapitels geschilderten Beobachtungen in Bezug auf das Narrativ des Artikels *Kulturclash am Humboldt Forum* – „Wir werden hier exotisiert“ sollen zum Anlass genommen werden, um im Folgenden mithilfe des politiktheoretischen Konzepts der Agonistik bei Mouffe aber auch unter Zuhilfenahme des Foucault'schen Konzepts des Machtspiels und Gabriel Hürlimanns Begriff der Revolte zu einer präziseren Darstellung der Komplexität des Beziehungsgeflechts zwischen Asedeva und der Institution Humboldt Forum zu kommen, die der diskursiven Situation eher gerecht wird. Unterschieden wird zwischen dem Verhältnis der Künstler*innen (Ebene der dramaturgischen Arbeit im künstlerischen Team) zur Institution Humboldt Forum, um das es im ersten Teil der Analyse gehen soll, und den Positionierungen der institutionsgebundenen Dramaturg*innen, welche im letzten Teil des Kapitels analysiert werden.

6.4.1. Positionierung der Dramaturgie im künstlerischen Team

Im Gespräch über die der Kooperation vorausgehende Abwägung, ob Asedeva mit dem Humboldt Forum kooperieren sollte, sagt Gita Herrmann zu den Gründen, die dagegengesprochen hätten:

Der Grund, warum wir das nicht machen wollten, war natürlich einmal war, dass - was ja auch alle postkolonialen Initiativen sagen - dass wenn wir jetzt in diesem Haus gute Inhalte machen und kritische Inhalte machen, dann legitimieren wir auch dieses Haus. Dabei sind wir ja GEGEN das Haus. Wir sind dagegen, dass dieses Schloss wieder aufgebaut wurde. Wir sind dagegen, wie diese Institution aufgebaut ist, was sie repräsentiert, wie sie Inhalte schafft. Wir sind gegen die. Gegen die Strukturen. Gegen die Besetzung, also in Form von- ja, also die Tatsache natürlich, dass einmal drei weiße alte Männer gegründet haben. Aber AUCH wenn man sich so die die

⁸⁷³ Vgl. Mouffe, C.: Agonistik. S. 34.

⁸⁷⁴ Ebd. S. 11.

Diversität im Haus anguckt oder die Kurator*innen - das sind ja alles weiße Menschen und vor allem natürlich im starken Kontrast zu diesem DIENSTpersonal, das ja auch GAR nicht von der von der Stiftung selbst angestellt ist, sondern die in so prekären Arbeitsverhältnissen und so sind[.] ⁸⁷⁵

In dieser Aussage wird zunächst der Antagonismus eines ganzheitlichen „Gegen-das-Humboldt-Forum-Seins“, der sich auf Strukturen wie auf Inhalte bezieht, mehrfach wiederholt und damit betont. Die Strukturen seien von Ungleichheiten, *weißen* Menschen und patriarchalen Bezügen geprägt. Gleichzeitig werden postkoloniale Initiativen als Referenz herangezogen und die Sprecherin nimmt Bezug auf Narrative und Deutungsmuster, die im postkolonialen Diskurs immer wieder vorkommen bzw. auf Phänomene, deren Kritik im Mittelpunkt postkolonialer Narrative steht. Die Aussage adressiert hier den Konflikt, der mit der Verortung der Künstler*innengruppe im Kontext des Humboldt Forums einhergeht: Das Humboldt Forum kann positive Effekte (hier: Legitimation) aus der Kooperation ziehen – ein Konflikt, der erst durch den angestrebten Kontextwechsel der Performance von Daressalam nach Berlin zustande kommt.

Eine Aussage, in der ein Antagonismus so ganzheitlich eröffnet wird, klingt zunächst kategorisch ablehnend und nicht etwa nach Dialog, Verhandlung und Kooperation. Die dennoch zustande gekommene Kooperation zwischen der Künstler*innengruppe Asedeva und dem Humboldt Forum zeigt, dass die Form von Beziehungskonstellation, mit der wir es hier zu tun haben, weitaus komplexer ist als eine antagonistische Konstellation.

Gita Herrmann betont im Interview nämlich gleichzeitig mit den konfligierenden Positionierungen beider Parteien die Bewusstheit der Kooperationsentscheidung und die bewusste Ausgestaltung des Aushandlungsprozesses von Seiten Asedevas:

Das hat sehr lang gedauert, bis die Kooperation stattgefunden hat, weil wir ganz KLARE Vorstellungen davon hatten, unter welchen Bedingungen wir mit dem Humboldt Forum zusammenarbeiten. Eine Bedingung darunter war, dass wir inhaltlich komplette Freiheit haben. Also dass alles an Inhalt, an Entscheidungen und so was alles auf unserer Seite liegt. [...] Wir konnten so ein bisschen machen, was wir wollten, was uns halt total wichtig war. ⁸⁷⁶

Aus dieser Haltung heraus kam das dann auch, dass es für uns sehr einfach war, von dem Vertrag, von den Bedingungen nicht abzurücken. Weil für uns immer klar war, vielleicht machen wir es auch einfach GAR nicht und dann auch später, als es um die Masken ging. Ich glaube, für uns war es immer sehr einfach zu sagen: Okay, dann machen wir das Projekt nicht, weil wir von

⁸⁷⁵ Herrmann, G.: Interview. Abs. 49.

⁸⁷⁶ Herrmann, G.: Interview. Abs. 24.

Anfang an nicht so ganz sicher waren, sollen wir das wirklich machen? Und dann haben wir uns eben darauf eingelassen.⁸⁷⁷

Ein Stattfinden der Kooperation mit der Institution Humboldt Forum wird von Asedeva also an die Bedingung der inhaltlichen Freiheit geknüpft. Das in der Gruppe vorherrschende Gefühl der Unsicherheit, ob die Kooperationsentscheidung richtig war, gibt der Gruppe gleichzeitig den Freiraum, an den gestellten Bedingungen festzuhalten oder die Kooperation zu verlassen.

Die in der ersten Aussage angesprochene inhaltliche Freiheit bezieht sich nicht nur auf die Beziehung zwischen der Stiftung Humboldt Forum und dem künstlerischen Leitungsteam von Asedeva, sondern spiegelt sich auch in der Zusammenarbeit innerhalb der Gruppe wider und erstreckt sich dort ebenso auf den Umgang zwischen künstlerischem Leitungsteam und Tänzer*innen.

Die im letzten Kapitel geschilderte Probenarbeit, die besonders in den Vordergrund stellt, dass die Tänzer*innen bestimmte *topoi* mit ihren Körpern erkunden und dabei eine nach innen gerichtete Haltung unter der Prämisse ‚Performt nicht, macht was ihr wollt‘ entwickeln, zeigt, dass es auch innerhalb der Gruppe keinen hierarchischen Choreographieansatz gibt, sondern die Entwicklung und damit die Freiheit im Ausdruck im Körper und Empfinden der Tänzer*innen ansetzt.

Die Aussagen Herrmanns zeigen aber auch, dass die Freiheit, die Asedeva betont, nicht ausschließlich inhaltlicher Natur ist und somit nicht ausschließlich die innere Dramaturgie der Performance betrifft. Stattdessen geht es auch um das Bewusstsein innerhalb der Gruppe, dass es mindestens eine alternative Möglichkeit zur Kooperation gibt – nämlich die Nichtkooperation – und dass die Entscheidung zur Kooperation zu unterschiedlichen Zeitpunkten im Prozess widerrufbar ist. Wichtiger Gegenstand der Verhandlungen mit dem Ethnologischen Museum war die Frage, ob und wie die historischen Masken, die im Besitz des Ethnologischen Museums sind, trotz der restauratorischen Vorbehalte und Vorgaben in die Performance miteinbezogen werden können. Das künstlerische Team behielt sich vor, die Kooperation abubrechen, sollten die historischen Masken nicht im selben Raum zugegen sein können, in dem die Performance stattfindet.⁸⁷⁸ Anhand dieses Dritten Objektes⁸⁷⁹ der Masken,

⁸⁷⁷ Herrmann, G.: Interview. Abs. 49.

⁸⁷⁸ Vgl. Herrmann, G.: Interview. Abs. 28.

⁸⁷⁹ Vgl. Sbrzesny, Raphael: Lehrkonzept. In: Interpretinnenkammer o. D. URL: <https://interpretinnenkammer.com/about.html> (letzter Zugriff 13.03.2023).

um die sich der Diskurs hier verstreut, wird die inhaltliche, dramaturgische Freiheit mit der Freiheit der Kooperation verbunden – ästhetische Entscheidungen bekommen machtstrategische Relevanz innerhalb der Beziehung, eine Trennung von Arbeitsprozess und künstlerischem Produkt scheint nicht länger sinnvoll.

Statt einer auf Konsens gerichteten Konstellation handelt es sich bei dieser Kooperation um eine Konstellation, in der die Handlungsfreiheit⁸⁸⁰ beider Parteien zum Sichtbarwerden der teilweise konfligierenden diskursiven Positionierungen führt. Diese führen jedoch nicht zum Abbruch der Zusammenarbeit und des Dialogs. Es handelt sich damit um eine sogenannte agonistische Konstellation. Das bedeutet, dass die Art und Weise, in der die kooperierenden Parteien miteinander interagieren, einen produktiven Konflikt zeigt.

Mit Foucault lässt sich in der Kooperation ein Machtspiel beobachten, das nur unter der Möglichkeitsbedingung der Freiheit beider Gegner*innen zustande kommen kann.⁸⁸¹ Im Machtspiel nach Foucault manifestieren sich einerseits dynamische Prozesse der Machtausübung und andererseits Widerstand und revoltierendes Handeln.⁸⁸² Der von Foucault gewählte Begriff der Gegnerschaft ist ein Wesensmerkmal dieser Beziehungskonstellation und damit zwangsläufig.⁸⁸³ Der Begriff der Gegnerschaft hat damit im Allgemeinen und im spezifischen Fall von *Vinyago* ausdrücklich nichts mit den Intentionen der kooperierenden Individuen zu tun.

Die Gegnerschaft wird, wie Philosoph Gabriel Hürlimann schreibt, verdeckt, wenn die

*Handlungen mit den Strukturierungsleistungen von anderen [in diesem Fall dem Humboldt Forum] korrespondieren und insofern auch mit dem Willen von anderen harmonieren – Gegner im eigentlichen Sinn sind sie infolgedessen nicht. Solange die Subjekte also von ihrer elementaren Handlungsfreiheit keinen Gebrauch machen, ist diese schlechterdings nicht feststellbar, kann sie nicht in Erscheinung treten.*⁸⁸⁴

Das bedeutet, dass die Kooperationsentscheidung an sich – also die Betonung des gemeinsamen Interesses –, wenn man die weniger offensichtlichen Details außer Acht lässt, zunächst die agonistischen Momente zu verdecken droht. Die Kooperationsentscheidung grenzt daher die Positionierung Asedevas von antagonistischen Positionen innerhalb des postkolonialen

⁸⁸⁰ Vgl. Hürlimann, Gabriel: Analytik der Revolte. Über agonistische Konstellationen von Macht, Freiheit und Subjekt im Anschluss an Michel Foucault. Wien: Turia + Kant 2013. S. 18.

⁸⁸¹ Vgl. ebd.

⁸⁸² Vgl. ebd.

⁸⁸³ Vgl. ebd. S. 158.

⁸⁸⁴ Ebd. S.166.

Spektrums ab, die sich auf Ebene ihrer Handlungen radikal gegen die Existenz des Humboldt Forums und darauf beruhend auch gegen jegliche Form des Austauschs mit der Institution wenden.

Mit Mouffe gesprochen ist die Konstellation auch deswegen agonistisch, da beide Parteien zumindest teilweise anerkennen, dass es keine rationale Lösung des Konfliktes gibt.⁸⁸⁵

*Im agonistischen Kampf [...] steht die Konfiguration der Machtverhältnisse selbst auf dem Spiel, um welche herum die Gesellschaft strukturiert ist: Es ist ein Kampf zwischen unvereinbaren hegemonialen Projekten, die niemals rational miteinander versöhnt werden können. Die antagonistische Dimension ist dabei immer gegenwärtig, es ist eine reale Konfrontation, die allerdings durch eine Reihe demokratischer, von den jeweiligen Gegnern akzeptierten Verfahrensweisen reguliert wird.*⁸⁸⁶

Doch wo liegt nun der agonistische Kampf in Bezug auf *Vinyago*? Die diskursive Positionierung Asedevas in Anbindung an ein postkoloniales Narrativ bedeutet, dass ein von kolonialen Strukturen durchzogenes Dispositiv nicht in die Lage versetzt werden darf, sich bestimmte diskursive Positionen anzueignen und sich durch diese, wie Gita Herrmann sagt, ‚zu legitimieren‘.⁸⁸⁷ Nun ist gerade dieses Bestreben in einer Kooperation mit einer Institution, die Teil dieses Dispositivs ist, eine Gratwanderung, denn die Kooperation selbst setzt zu einem gewissen Teil eine Überlappung von Interessen und damit auch eine teilweise Legitimierung des Gegenübers voraus.

6.4.1.1. Erwiderung als revoltierendes Handeln

Im Bewusstsein dieser Gratwanderung betont Herrmann, dass es für Asedeva eine Grundvoraussetzung für die Kooperationsentscheidung war, dass „wir das immer sagen können [, dass wir gegen die Institution und ihre Strukturen sind.]“⁸⁸⁸ Diese Erwiderung ist im Sinne eines die-Blickrichtung-Umkehrens bereits in der inneren Dramaturgie von *Vinyago* angelegt. Auch in der zugehörigen Ausstellung, die als Rahmung der Performance dient, äußern Aktivist*innen in Videointerviews ihre Kritik am kolonialen Museumsdispositiv im Allgemeinen und dem Humboldt Forum im Spezifischen.

Außerdem sind unter diesem Gesichtspunkt auch die Publikumsgespräche zu verstehen, die – wie von der Gruppe gewünscht – im Anschluss an jede Aufführung stattfinden und in deren

⁸⁸⁵ Vgl. Mouffe, C.: Über das Politische. S.30.

⁸⁸⁶ Ebd. S. 31.

⁸⁸⁷ Vgl. Herrmann, G.: Interview. Abs. 49.

⁸⁸⁸ Ebd.

Rahmen an ausgewählten Abenden auch die Diskussionen mit Vertreter*innen der Institution Humboldt Forum öffentlich stattfinden sollten.⁸⁸⁹ Vom Publikum wurden in diesem Rahmen auch „unangenehme Fragen“⁸⁹⁰ an die jeweiligen Vertreter*innen gestellt.

Warum kann das Erwidern hier als revoltierendes Handeln interpretiert werden?

Annika Hampel formuliert in *Fair Cooperation*, dass Kriterien wie 1) die Anerkennung des Kooperationspartners und 2) das gleiche Ziel der Kooperationspartner*innen konstitutive Merkmale einer Kooperation seien.⁸⁹¹ Im Fall von *Vinyago* ist der Kampf, der von Seiten Asedevs gegen die Institution Humboldt Forum ausgetragen wird, jedoch keinesfalls ein Beleg für eine gescheiterte Kooperation oder dafür, dass keine Kooperation zwischen der Tänzer*innengruppe und der Institution stattfindet.

Meine These ist viel eher, dass sich im Rahmen von *Vinyago* durch die finanzielle und räumliche Anbindung Asedevs an das Humboldt Forum sowie durch den Kooperationsvertrag zu gewissen Teilen eine Subjektivierung Asedevs unter die Institution Humboldt Forum vollzieht, so dass das immer wieder offene Gegen-das-Humboldt-Forum-Sprechen der Gruppe als revoltierendes Handeln und damit als Modus der Entsubjektivierung⁸⁹² zu lesen ist. Hürlimann schreibt in *Analytik der Revolte* hierzu, dass Revoltieren „immer das Verletzen konstitutiver Regeln [Anm. E.Z.: in diesem Fall der konstitutiven Regeln einer teilinstitutionellen Kooperation] impliziert.“⁸⁹³ Darüber hinaus kann revoltierendes Handeln als besondere Form des Widerstands gelten⁸⁹⁴, denn laut Hürlimann können „nur Subjekte in institutionellen Kontexten“⁸⁹⁵ revoltieren, d. h. sie müssen „in bestimmter Weise [in ein Machtdispositiv] involviert sein.“⁸⁹⁶ Voraussetzung dafür, dass die Mitglieder von Asedeva gegen das Humboldt Forum revoltieren können, ist also, dass sie zunächst durch vertragliche Bindung Subjekte der Institution werden.⁸⁹⁷ Das revoltierende Handeln führt dann durch Entsubjektivierung zur „partielle[n] Transformation des Subjekts“⁸⁹⁸.

⁸⁸⁹ Vgl. Herrmann, G.: Interview. Abs. 49.

⁸⁹⁰ Ebd.

⁸⁹¹ Vgl. Hampel, Annika: *Fair Cooperation. Partnerschaftliche Zusammenarbeit in der Auswärtigen Kulturpolitik*. Wiesbaden: Springer VS 2014. S. 39.

⁸⁹² Vgl. Hürlimann, G.: *Analytik der Revolte*. S. 279.

⁸⁹³ Ebd. S. 268.

⁸⁹⁴ Vgl. ebd.

⁸⁹⁵ Ebd.

⁸⁹⁶ Ebd.

⁸⁹⁷ Vgl. ebd. S. 277.

⁸⁹⁸ Ebd. S. 279.

Das revoltierende Handeln adressiert die Institution selbst und stellt sie und ihre Existenz infrage.⁸⁹⁹ Da das Handeln innerhalb der Institution selbst stattfindet, die es bekämpft, widerspricht die diskursive Positionierung beim Revoltieren den Regeln des Ortes, in den sie eingebettet ist. Im Vergleich zu den von Hampel beschriebenen konstitutiven Merkmalen einer Kooperation eröffnet *Vinyago* neue Räume und erweitert durch die gleichzeitige Ablehnung der Institution die konstitutiven Regeln einer Kooperation.

Auch der Blick, den die Performer*innen in der letzten Szene der Performance auf einzelne Zuschauende richten, kann in diesem Zusammenhang als revoltierendes Handeln gegen eine von neokolonialen Strukturen durchgezogene Ordnung gelesen werden. Die Affekte, die durch das Angeschautwerden in einigen Zuschauenden ausgelöst werden, transzendieren den Topos des Humboldt Forums und adressieren strukturellen Rassismus als allgemeine Frage des postkolonialen Diskurses. Das in diesem Zusammenhang ausgelöste Unwohlsein bei einigen Zuschauenden kann individuelle Positionierungen im Diskurs infrage stellen und transformieren, die in ihrer Gesamtheit im Sinne einer Revolte im günstigsten Fall zu Mikroverschiebungen im Dispositiv führen. Dabei versteht sich die Revolte nach Hürlimann zunächst als innerinstitutionell.⁹⁰⁰ Das bedeutet, dass etwaige Mikroverschiebungen zunächst auf die Institution des Humboldt Forums selbst einwirken, durch die Einbindung der Institution in ein Dispositiv jedoch gemeinsam mit anderen Mikroverschiebungen auch darüber hinaus im Diskurs wirksam werden könnten.

Es finden sich im Datenmaterial gleichwohl Aussageereignisse, in denen das Widersprechen der Künstler*innen wiederum ins Narrativ der Institution integriert wird. Solche Aussageereignisse sind zum Beispiel die in Blochs Artikel angesprochene Rede eines Leitungsmitglieds Stiftung Humboldt Forum, die nach der eindrücklichen Schlusszene der Tanzperformance nicht nur auf ihn, sondern auch auf Gita Herrmann⁹⁰¹ fehl am Platz wirkte, da es wie Bloch schreibt darin „weitgehend um [das Leitungsmitglied] selbst und die Verdienste des Humboldt Forums ging.“⁹⁰² Aber auch scheinbar belanglose Äußerungen, die ich während meines Feldaufenthalts hörte, wie beispielsweise die wie ein Eigenlob klingende Aussage „Wir haben hier sehr kritische Künstler*innen!“⁹⁰³ im Gespräch zwischen zwei Kolleg*innen am

⁸⁹⁹ Vgl. Hürlimann, G.: Analytik der Revolte. S. 269.

⁹⁰⁰ Vgl. ebd. S. 278.

⁹⁰¹ Herrmann, G.: Interview. Abs. 36.

⁹⁰² Bloch, W.: Kulturclash im Humboldt-Forum. In: Tagesspiegel 14.12.2022. S. B23 – Kultur in Berlin.

⁹⁰³ Die Aussage stammt von einer Person mit institutioneller Anbindung an das Humboldt Forum in einem nicht-aufgezeichneten Gespräch mit einer dritten Person.

Humboldt Forum, haben das Potenzial, eben diese kritische Haltung ins Narrativ des Humboldt Forums zu integrieren.

Ob diese Aussageereignisse nun intentional so angelegt wurden oder ob es sich bei der Integration der Gegenrede ins eigene selbstkritische Narrativ der Institution um einen nicht intendierten diskursiven Effekt handelt, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Wichtig ist jedoch, dass die genannten Aussageereignisse in ihrer Rezeption Macht auf die Gegenrede ausüben können und dass so ein Integrationsmechanismus der Kritik und des revoltierenden Handelns ins eigene Narrativ nicht ausgeschlossen werden kann.

Hierin bestätigt sich die von Gita Hermann und Katharina Kepplinger in den Interviews angesprochene Sorge einiger postkolonialer Initiativen, dass sich die Institution Humboldt Forum Kritik aneigne.

Warum ist die Einverleibung von Kritik aus Sicht des postkolonialen Narrativs besorgniserregend? Die Intersektionalitätsforscherin Sara Ahmed bringt dies auf den Punkt – allerdings in anderem Zusammenhang, jedoch durchaus auf die Situation von *Vinyago* übertragbar. Sie formuliert folgende Frage: “What if our own work of exposing a problem is used as evidence there is no problem?”⁹⁰⁴

Auf *Vinyago* übertragen, könnte man diese Frage, die ich hinter der Sorge postkolonialer Initiativen vermute, folgendermaßen umformulieren: Was ist, wenn das Stattfinden von *Vinyago* als Beweis dafür geführt wird, dass es keine neokolonialen Strukturen am Humboldt Forum gibt? Allerdings hat dieser Gedanke in beiden Fällen (Ahmed und *Vinyago*) unterschiedliche Konsequenzen: Ahmed verlässt den von ihr kritisierten Arbeitskontext während *Vinyago* die Kooperation eingeht – was spricht im Fall von *Vinyago* für eine solche scheinbar widersprüchliche Entscheidung?

Laut Hürlimann ist eine notwendige Bedingung für erfolgreiches revoltierendes Handeln die Sichtbarkeit desgleichen auch innerhalb der Institution. Jedes Subjekt der Institution, das das revoltierende Handeln er- bzw. anerkennt,⁹⁰⁵ verstärkt die diskursive Positionierung, die mit dem revoltierenden Handeln einhergeht.

Unter dieser Prämisse wird erkennbar, wie wichtig die Einordnung der spezifischen Aussageereignisse ist: Hat eine Aussage den Effekt, dass sie sich eine andere Aussage einverleibt

⁹⁰⁴ Ahmed, Sara: Resignation is a Feminist Issue. In: *feministkilljoys* 30.05.2016. URL: <https://feministkilljoys.com/2016/05/30/resignation/> (letzter Zugriff 20.08.2024). Das Zitat stammt aus der Kündigung ihrer Professur an der Goldsmiths University of London. Ahmed veröffentlichte die Kündigung auf ihrem Blog *feministkilljoys*.

⁹⁰⁵ Vgl. Hürlimann, G.: *Analytik der Revolte*. S. 282.

oder in einer Form überlagert, dass die Institution und darin repräsentierte Machtverhältnisse stabilisiert werden? Oder stellt sie viel eher die Differenz zwischen der Institution und der aktivistischen Positionierung aus? Wird die Aussage produktiv für die Weiterentwicklung der Institution? Unter dieser Voraussetzung müsste man die eben genannten Aussageereignisse vielleicht anders lesen: Was wäre, wenn das Humboldt Forum in seiner Funktion als Forum wirklich als agonistischer Ort funktionieren könnte, wenn es tatsächlich nicht nach Stabilisierung als Institution, des Vergangenen oder bestimmter Machtverhältnisse, sondern nach dynamischer Weiterentwicklung strebt? Laut Jan Linders ist das Humboldt Forum als ein Ort gedacht, an dem in der Idealvorstellung Begegnung und Dialog – teilweise auch als hitzige Auseinandersetzung ganz im Sinne des Forumsgedankens – einen festen Platz haben.⁹⁰⁶ In diesen Aussagen zeigt sich, dass das Humboldt Forum dabei nicht nur als Gefäß für Diskurs verstanden werden will, sondern auch darüber hinausgehend als Drittes Objekt, das selbst immer wieder zur diskursiven Referenz, zum Topos des Diskurses wird und sich damit nicht aus der Diskussion ausnimmt.

Gleichzeitig aber scheint hier die Schwierigkeit zu liegen: Da das Humboldt Forum selbst immer als am Diskurs beteiligte Partei wahrgenommen wird, ist es schwer, es als Drittes Objekt wahrzunehmen. Die Fassade als Stein des Anstoßes der Debatten in der Presse kann einerseits Ausgangspunkt für die Diskussion sein, ist aber andererseits wiederum ein haus Hohes Hindernis, das abschreckt und deshalb so manche produktive Auseinandersetzung vermutlich auch verhindert. Meine Vermutung wäre hier, dass am Humboldt Forum diese fehlende Neutralität lediglich sichtbarer als an anderen Orten ist.

Kann also am Humboldt Forum stattfinden, was Mouffe spezifisch im Hinblick auf Museums- und Kunstinstitutionen als Kampfplatz formuliert?

Wer glaubt, dass die bestehenden Institutionen als Kampfplatz nicht geeignet sind, blendet die Spannungen aus, die innerhalb einer bestehenden Konfiguration von Kräften immer existieren, und damit auch die Möglichkeit, durch das eigene Handeln ihre Artikulationsform untergraben.

Was Museen betrifft, so bin ich überzeugt, dass Museen und Kunsteinrichtungen keineswegs dazu verdammt sind, die Rolle konservativer, an der Aufrechterhaltung und Reproduktion der bestehenden Hegemonie beteiligter Institutionen zu spielen, sondern dass sie dazu beitragen können, das ideologische Grundgerüst [...] zu unterminieren – ja, dass man sie in agonistische öffentliche Räume verwandeln könnte, in denen diese Hegemonie offen angegriffen wird. Die Geschichte des

⁹⁰⁶ In den Gesprächen mit Linders trat genau diese Dimension immer wieder als zukünftige Dimension auf den Plan – immer wieder in Zusammenhang mit der Betonung, dass das Humboldt Forum sich erst finden müsse.

Museums war von Anfang an mit dem Aufbau einer bürgerlichen Hegemonie verbunden, doch diese Funktion ist nicht in Stein gemeißelt. Wie Wittgenstein uns gelehrt hat, ist die Bedeutung eines Wortes stets kontextabhängig und wird durch den Gebrauch definiert.

Dasselbe gilt auch für Institutionen, und deshalb sollten wir uns von der essentialistischen Vorstellung verabschieden, manche Institutionen seien kraft ihres Wesens dazu bestimmt, eine unveränderliche Funktion auszufüllen.⁹⁰⁷

Denkt man diesen Gedanken Mouffes in Bezug auf das Humboldt Forum weiter, stellt sich folgende Frage: Könnte sich das revoltierende Handeln, das sich hier gegen die Institution Humboldt Forum richtet, da sie als Ausdruck neokolonialer Hegemonie wahrgenommen wird, stattdessen gemeinsam mit dem Humboldt Forum als agonistischem öffentlichem Raum auf das umgebende Machtdispositiv beziehen?

Oder hat *Vinyago* überhaupt eine Chance, dass die in der Aufführung emergierenden Positionierungen auch innerhalb des Humboldt Forums als von der Positionierung der Institution verschieden wahrgenommen werden, wenn davon auszugehen ist, dass die Gegenrede in der beschriebenen Form von den Aussagen der Institution integriert wird? Diese Fragen können nicht abschließend beantwortet werden. Es lässt sich jedoch konstatieren, dass die Einflussnahme, die sich im Machtspiel vollzieht, aufgrund dessen Dynamik ebenso wie das Machtspiel selbst „niemals stabil und immer reversibel ist.“⁹⁰⁸ Durch die Handlungsfreiheit ist es dem Künstler*innenteam möglich, mit eigenen Handlungen die im Machtspiel vorhandenen Asymmetrien wieder zu verändern. Gleichzeitig muss die Frage aufgeworfen werden, inwiefern die Institution als das stabilere Konstrukt jedoch die Reichweite der Einflussnahme auch wieder begrenzt.

6.4.1.2. Das Dazwischen als Endpunkt, der keiner ist

Es kommt also nie zu einer Auflösung des Konflikts und diese kann dem postkolonialen Narrativ entsprechend auch nicht das Ziel sein, wenn dies bedeuten würde, dass ein hegemoniales Projekt (das Koloniale) lediglich durch ein anderes ersetzt würde. Diese Unauflösbarkeit führt zum Affekt des Unwohlseins.

Gita Herrmann spricht sowohl im Publikumsgespräch als auch im Interview davon, dass mit dieser Positionierung im Dazwischen von Widerstand und Zusammenarbeit ein Gefühl von

⁹⁰⁷ Mouffe, C.: Agonistik. S. 153.

⁹⁰⁸ Hürlimann, G.: Analytik der Revolte. S. 159.

„nicht sicher sein“ – im Publikumsgespräch nennt sie es „Unwohlsein“ – einhergeht, das sich für sie nicht auflösen lässt:

Wir hatten NIE den Punkt, wo wir jetzt gesagt haben: „Okay, ist das voll die richtige Entscheidung.“ Es war immer so, dass wir dachten: „JA, also vielleicht ist es auch einfach falsch, dass wir es gemacht haben.“ Also ich persönlich habe ganz lange gedacht: „Scheiße, ich kriege das nicht aufgelöst - War das jetzt richtig? War es nicht richtig?“ Und irgendwann, das war auch kurz bevor wir das alles dann umgesetzt haben, ist mir so aufgefallen. Ahja, ich glaube, das ist der Zustand, in dem ich sein sollte, weil es geht ja nicht darum zu sagen: „Okay, jetzt ist es 100 % richtig oder 100 %-“ Sondern genau dieses Zwischendrin- dieses Gefühl von nicht sicher sein gibt mir JA überhaupt nur die Möglichkeit offen zu sein gegenüber Kritik und auch das beides. Also, dass man es sich immer neu überlegt und immer in so einem selbstreflexiven Prozess ist.⁹⁰⁹

Sie erkennt für sich selbst das Unwohlsein als ‚Zwischendrin‘ und als produktiven und selbst-reflexiven Modus. Das Unwohlsein ist hier also als produktives Gefühl eines Zwischenraumes zu verstehen, der einerseits einen Prozess der Reflexion markiert, in dem es andererseits aber nicht um eine Auflösung dieses Zustandes geht.

Das Motiv des Unwohlseins taucht, wie in der Aufführungsanalyse beschrieben, in ähnlicher Form in der Performance als ein Gefühl bei einigen Zuschauenden auf. Auch hier geht diese affektive Reaktion (zumindest bei mir selbst) mit dem Versuch einer Verortung im Diskurs bzw. dem Aushalten einer Ambiguität einher, die größer ist als das eigene Denken, das von über die Jahrhunderte hinweg entstandenen Gewaltverhältnissen und Privilegien durchzogen ist.

Der Affekt des Unwohlseins verbindet die im Rahmen von *Vinyago* angesprochenen Phänomene auch mit Ansätzen in der dekolonialen Arbeit, wie *Critical Whiteness* und *Unlearning Racism*. Die Kunsthistorikerin und Critical-Race-Forscherin Nana Adusei-Poku schreibt über die Verbindung des Affekts des Unwohlseins mit dekolonialer Arbeit Folgendes:

*Decolonizing work is uncomfortable work and it is that constantly challenges one's comfort zone and can be at times so destabilizing that it increases neglect, rejection and resistance.*⁹¹⁰

Sie beschreibt dekoloniale Arbeit also als unangenehm, herausfordernd, destabilisierend und als ablehnung-, abkehr- und widerstand-erzeugend. Dieses Inventar an Affekten belegt, dass

⁹⁰⁹ Herrmann, G.: Interview. Abs. 49.

⁹¹⁰ Adusei-Poku, Nana: Everyone has to learn everything or emotional labor rewind. S. 34–49. In: Warner, Julian u. Elisa Liepsch (Hrsg.): *Allianzen: Kritische Praxis an weißen Institutionen*. Bielefeld: transcript 2018. S. 40.

hier diskursive Positionierung und ihre dekoloniale Verschiebung und Transformation wie auch in anderen politischen Zusammenhängen nie nur rational gedacht werden können.

Im Text von Adusei-Poku finden sich außerdem Hinweise darauf, dass diese Affekte unterschiedlich destabilisierend wirken, je nach persönlicher Verortung innerhalb der historischen Bezüge. Auf den Fall übertragen hieße das also, dass die *emotional labor* (Sara Ahmed) im Team von Asedeva nicht dieselbe ist, die das Publikum betrifft. Das Team ist mit der Aufgabe konfrontiert, eine emotionale Bearbeitung des unauflöslichen Widerspruchs zu leisten, der sich hinter der Kooperationsentscheidung verbirgt. Die Kooperationsentscheidung bringt den künstlerischen Ausdruck im institutionellen Setting des Humboldt Forums vor einem bestimmten Publikum mit sich – vermutet wurde im Produktionsprozess ein überwiegend weißes Publikum. Die Frage, inwiefern der Wunsch nach eigener Heilung kolonialer Traumata mit der Performance in diesem Setting zusammenpasst, wird bei Asedeva hochgradig individuell beantwortet. Das führt dazu, dass einige Tänzer*innen nicht an dem Projekt teilnehmen und somit eine persönliche Ablehnung des Projektes stattfindet.

Die *emotional labor*, die das Publikum bewältigen muss, ist ebenso hochgradig individuell und hängt mit den individuellen Bezügen zum und Verstrickungen in den postkolonialen Bezugskomplex ab. Die Reaktionen, die auf das eigene Unwohlsein folgen, können zu einer fragilen und ephemeren Neupositionierung beitragen, laufen dabei aber wiederum auch Gefahr, Gewalt zu reproduzieren.⁹¹¹

Das Unwohlsein zeigt sich hier als Affekt der Subjektivierung in ihrer Doppelbedeutung bei Foucault. Subjektivierung vollzieht sich hier im Zwischen der Unterwerfung unter ein wahrgenommenes institutionelles Dispositiv und des Entwurfs als widerständiges Subjekt mithilfe postkolonialer Narrative. Allerdings muss auch im Hinblick auf postkoloniale Narrative nach der Unterwerfung unter ebensolche gefragt werden.

Der Affekt des Unwohlseins erscheint bei *Vinyago* als konstitutives Merkmal einer agonistischen Konstellation im postkolonialen Kontext. Er wird durch die agonistische Spannung zwischen innerer Dramaturgie (eine Geschichte, die erzählt und gehört werden muss) und dramaturgischem Arbeitsprozess (schmerzhaft Arbeit an Traumata, Aushalten des gewaltvollen Blickes) hervorgerufen.

⁹¹¹ Nana Adusei-Poku beschreibt ein ähnliches Verhältnis in *Academia* zwischen Educators of Color und ihren Studierenden bei der Lehre von Critical Race Theory. Siehe hierzu Adusei-Poku, N.: Everyone has to learn everything or emotional labor rewind. In: Warner, J. u. E. Liepsch (Hg.): Allianzen. S. 34-49.

6.4.1.3. Zwischenbetrachtung: *Vinyago* als Kooperation

Die Art, wie die Kooperation zwischen Asedeva und dem Humboldt Forum vonstattengeht, erweitert die auf Konsens fokussierte Sicht auf Kooperationen, die in *Fair Cooperation* von der Autorin Annika Hampel aufgerufen wird. Zum Teil widerspricht die Kooperation den Ausführungen Hampels jedoch auch:

Ein Kriterium, ob eine Zusammenarbeit als Kooperation gelten könne, ist laut Hampel das Kriterium der Freiwilligkeit bzw. Freiheit beider Kooperationspartner.⁹¹² Dies bestätigt auch die Kooperation zwischen Asedeva und dem Humboldt Forum, das Kriterium der Freiwilligkeit wird hier als Voraussetzung der Kooperation offenbar.

Jedoch schreibt Hampel auch, dass für eine erfolgreiche Kooperation das gleiche Ziel Voraussetzung sei.⁹¹³ Im Fall von *Vinyago* müssen beide Parteien aufgrund ihrer unterschiedlichen Positionierungen im Diskurs notwendigerweise auch unterschiedliche Ziele verfolgen. Nicht einmal das Minimalziel des Zustandekommens der Kooperation kann gelten, da die Künstler*innengruppe genaue Bedingungen an eben dieses knüpft.

Die Beziehung kann aufgrund der diskursiven und dispositivischen Eingebundenheit der unterschiedlichen Partner*innen, Institution und Künstler*innenteam auch nie derart horizontal funktionieren, wie Hampel dies für Kooperationen voraussetzt,⁹¹⁴ der Kooperationsprozess ist stattdessen von ephemeren Asymmetrien der Positionierungen durchzogen und konstituiert sich mit Foucault als Machtspiel. Dies bedeutet jedoch nicht, dass auf der interpersonellen Ebene keine Augenhöhe gegeben ist. Vielmehr beziehen sich die genannten Asymmetrien auf die unterschiedlichen Positionierungen. Wenn man den Begriff der Augenhöhe jedoch mit gegenseitiger Anerkennung bzw. Legitimation der jeweiligen Positionierungen gleichsetzt, ist zu erkennen, dass genau die Legitimation der anderen Position in postkolonialen Narrativen als potenziell problematisch gedeutet werden kann.

Das Zustandekommen der Kooperation im Rahmen von *Vinyago* zeigt hier, dass im postkolonialen Kontext für eine Kooperation zwischen Künstler*innen und Institutionen nicht immer Konsens, sondern das produktive Aushalten des Dagegen-Sprechens erfordert sein kann.

⁹¹² Vgl. Hampel, A.: *Fair Cooperation*. S. 82.

⁹¹³ Vgl. ebd. S. 39.

⁹¹⁴ Vgl. ebd. S. 40.

6.4.2. Sprecher*innen- und Subjektpositionen der Dramaturgie mit Institutionsanbindung

Die innere Dramaturgie, die im ersten Teil der Fallanalyse im Mittelpunkt stand, kann nicht-direktive Dritte Räume der Reflexion eröffnen, die im internationalen Kontext nicht nur ein koloniales Museumsdispositiv, sondern auch Rassismus und neokoloniale Dynamiken im Allgemeinen befragen. Dabei sind die Subjektpositionen der inneren Dramaturgie nicht zwingend an Individuen gebunden, sie entstehen in der Tanzperformance vielmehr innerhalb der *feedback*-Schleife. Anders sieht es im Kooperationsprozess aus. Hier positionieren sich neben den Künstler*innen auch die Dramaturg*innen mit Institutionsanbindung zwangsläufig im agonistischen Spannungsfeld zu der Institution Humboldt Forum und zu Asedeva. Allein durch ihre institutionelle Bindung, die sich in beiderseitigen vertraglich festgehaltenen Leistungen ausdrückt, sind für diese dramaturgische Sprecher*innenposition andere Aussagen zu erwarten als die, die im Künstler*innenteam von Asedeva getroffen werden. Aus diesen institutionell angebundenen dramaturgischen Positionierungen soll im Folgenden die ‚Heterogenität der Subjektivierung‘⁹¹⁵ als Verschiebung von einer rein „institutionellen Subjektformierung [...] auf [eine] assoziative Erprobung heterogener Subjektivierung“⁹¹⁶ im Rahmen postkolonialer Narrative herausgearbeitet werden.

Im letzten Kapitel ging es unter dem Aspekt der Narrativintegration darum, dass die künstlerisch-aktivistische Gegenrede mit der Sorge verbunden ist, dass die Institution sich die geäußerte Kritik ihrerseits einverleibe. Dabei ist mit Blick auf die jeweilige Positionierung der Sprecher*in die jeweilige Intention des Sprechaktes nicht entscheidend, weil diese uneindeutig ist. Stattdessen wird die Narrativintegration als diskursiver Effekt betrachtet. Schaut man sich diesen Aspekt der Narrativintegration an, bewegen sich auch die Dramaturg*innen mit Institutionsanbindung auf schwierigem Terrain: In einer antagonisierenden Argumentation könnte ihnen unterstellt werden, dass genau die angesprochene Narrativintegration der künstlerisch-aktivistischen Gegenrede und das ‚Besser-Dastehen‘ des Humboldt Forums ihr primäres Anliegen sei bzw. zumindest ein nicht intendierter aber dennoch stattfindender diskursiver Effekt ihrer Aussagen. Dieser Vorwurf von Dritten an die Dramaturg*innen als Mitarbeiter*innen des Humboldt Forums steht laut Katharina Kepplinger auch tatsächlich immer wieder im Raum:

⁹¹⁵ Vgl. Nowotny, S. u. G. Raunig: *Instituierende Praxen*. S. 172.

⁹¹⁶ Ebd.

Also von außen und auch von der aktivistischeren Gruppe wurde halt der Gruppe [Anm.: Ase-deva] sehr oft gesagt von wegen: 'Pass auf, dass das Humboldt Forum nicht euch einverleibt, pass auf, dass das Humboldt Forum, nicht das und das tut. Passt auf. Und so weiter. Das ist natürlich ein Vorwurf an UNS, einerseits, dass wir so was tun und andererseits und das beschreibt ja ganz gut in dem Artikel, dass sie [Anm.: Gita Herrmann] sagt: Nehmt ihr uns nicht ernst? Wir können uns ja gegen das Humboldt Forum wehren bzw. sind wir freiwillig hier.⁹¹⁷

Meine Beobachtungen legen folgenden Grund für diesen wiederkehrenden Vorwurf nahe: Die Dramaturg*innen werden in Interaktionen als Teil der Institution Humboldt Forum gelesen. Wann immer sie sich auf die Seite der künstlerisch-aktivistischen Positionierungen stellen, kann ihnen daher eine Integration der Positionierung in das institutionelle Narrativ vorgeworfen werden. Diese Integration der Positionierung führe dann dazu, dass die aktivistische Positionierung quasi mit der Institution verschwimme, in ihr verschwinde und so die Institution stabil bleibe – nichts solle sich ändern.⁹¹⁸

Innerhalb dieser Argumentation werden jedoch m. E. zwei Aspekte vernachlässigt: 1) Je nach spezifischer Aussage kann die aktivistische Positionierung, z. B. von den Aussagen der Dramaturg*innen, als sich von der Institution unterscheidende Positionierung hervorgehoben werden. Sie würde dann nicht vom Narrativ der Institution absorbiert. Wie mit Hürlimann im letzten Kapitel erörtert, kann durch die sichtbare Artikulation der künstlerisch-aktivistischen Positionierung innerhalb der Institution eine sogenannte Revolte möglich werden,⁹¹⁹ d. h. es kommt innerhalb der Institution zu Mikroverschiebungen im Diskursausschnitt, die letztendlich zu Mikroverschiebungen im Dispositiv führen können. Dabei ist für die jeweilige dramaturgische Aussage entscheidend, dass sie sich künstlerische Positionierungen nicht zu eigen macht, sondern vielmehr deren Sichtbarkeit fördert, ohne sie sich anzueignen.

2) Die spezifische Funktion der dramaturgischen Sprecher*innenposition: Einerseits besteht eine institutionelle Anbindung der Dramaturg*innen, andererseits kristallisiert sich in verschiedenen meiner Gespräche mit Dramaturg*innen heraus, dass wiederkehrende Wesenszüge der Dramaturgie zu sein scheinen, nicht primär in institutionellen Loyalitäten denken

⁹¹⁷ Kepplinger, K.: Interview. Abs. 724.

⁹¹⁸ Vgl. zum Argument der Narrativintegration im Allgemeinen z. B. Brüggmann, F.: Institutionskritik im Feld der Kunst, S. 105: „Gemeint ist damit eine Strategie der Institution, sich institutionskritische Praktiken einzuverleiben und damit institutionelle Kritikfähigkeit zu demonstrieren.“

⁹¹⁹ Vgl. Hürlimann, G.: Analytik der Revolte. S.269/270.

zu wollen,⁹²⁰ die Kritik und den Dialog zu suchen und sich eher im Sinne der Künstler*innen zu positionieren. Die Dramaturgie mit institutioneller Anbindung wird so zu einem Raum, der die agonistische Spannung aushalten muss. Dieser Spannungsraum, in dem sich die Dramaturg*innen bewegen, wird von der Kunst- und Institutionstheoretikerin Franziska Brüggmann unter Berufung auf die Kunsthistorikerin Irit Rogoff als ‚Kritikalität‘ bezeichnet:

*Der Akteur, der die Kritik ausübt, ist sich seiner Involviertheit bewusst und denkt sie in seinen Tätigkeiten mit. Es ist eine «besondere Form des Durchdringens» (Ziese (2010), S. 45f) welche die eigenen Grenzen sowie immanente Widersprüche anerkennt.*⁹²¹

Dieser Raum der agonistischen Spannung ist im konkreten Fall des Humboldt Forums bereits im Tätigkeitsprofil der Dramaturg*innen angelegt. Die Dramaturg*innen tragen als Verantwortliche für das Veranstaltungsprogramm auch dafür Sorge, dass aus dem Humboldt Forum tatsächlich ein Forum wird.⁹²² Sie sind in ihrer Funktion nicht in erster Linie dem Erhalt des Materiellen und der Stabilisierung⁹²³ verpflichtet – anders als beispielsweise das Museumsdispositiv und damit die Objekt-Restaurator*innen –, sondern der Dynamik und der Viestimmigkeit⁹²⁴ des Diskurses, die die Institution weiterentwickeln sollen.

Die Sprecher*innenposition der Dramaturg*innen ist damit also nicht die gleiche wie die der Institution Humboldt Forum bzw. anderer Stakeholder innerhalb des Humboldt Forums. Über die Gespräche hinweg wird deutlich, dass es durch die Unterschiedlichkeit der Stakeholder am Humboldt Forum keine monolithische Position gibt. Jan Linders erklärt die dort anzutreffenden unterschiedlichen Positionierungen, indem er Museums- und Theaterkultur in Opposition setzt:

Also während ein Museum bewahren will und muss und eher von Stabilisierung ausgeht, gehen die lebendigen Künste eher von einer Dynamisierung, von temporärem Ausprobieren aus. [...]

⁹²⁰ Vgl. hierzu beispielsweise Almut Wagner im Interview, die sich nicht als „Vertreterin eines Hauses“ verstanden wissen will:

EZ: Das heißt die Dramaturgie jetzt an dieser Stelle in dieser speziellen Diskussion nahm quasi die Rolle ein, was können wir als Haus vertreten? Also quasi in Vertretung des Hauses oder-

AW: Ich find, ich mag das immer nicht "das Haus vertreten". Weil unser Intendant ist auch Dramaturg gelernter. Und natürlich bespricht man das dann auch mit ihm.

EZ: Also ist es dann doch eher ne inhaltliche Entscheidung?

AW: Ja, Ja, Ja. (Wagner, A.: Interview. Abs. 353-356.)

⁹²¹ Brüggmann, F.: Institutionskritik im Feld der Kunst. S. 66. Zitat im Zitat: Ziese, Maren: Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstaustellungen. Bielefeld: transcript 2010. S. 45/46.

⁹²² Vgl. Linders, J.: Interview. JLI, Abs. 96. „...sondern es gibt Leute wie mich und mein Team und auch andere Bereiche, die ich gleich noch nennen werde, die dieses Museum zum Forum machen.“

⁹²³ Vgl. ebd. Abs. 106.

⁹²⁴ Vgl. ebd. Abs. 108.

[D]a stoßen auch organisatorisch schon Kulturen aufeinander. Also wenn für Theaterleute ein Gegenstand ein Requisit ist, dann ist es für die [Museums]leute, sobald es eine Inventarnummer hat, ein unveränderlich aufzubewahrendes, historisches Objekt, das automatisch dadurch wertvoll wird – selbst wenn es sich um einen Gebrauchsgegenstand handelt, den es vielleicht sogar in mehrfacher oder in vielfacher Ausfertigung gibt – speziell in ethnologischen Museen. [...] Das heißt, es gibt diesen Clash of Cultures.⁹²⁵

Der ‚Clash of Cultures‘ von dem Linders spricht, betrifft also nicht einen anthropologischen Kulturbegriff, sondern das Aufeinanderprallen von Theater- und Museumskultur. Es kollidierten hier die Werthaltungen ‚Fluidität‘ und ‚Stabilisierung‘ miteinander. Das heißt, auch außerhalb der Produktion *Vinyago* befinden sich die Dramaturg*innen am Humboldt Forum in einem diskursiven Spannungsfeld. Für die Dramaturgie verläuft eine Linie potenzieller Konflikte also in erster Linie weder zwischen Kulturen noch zwischen Institution und Künstler*innen, sondern zwischen Performativität und Museumsdispositiv. Dieses Aufeinandertreffen selbst stellt sich aber laut Linders insofern agonistisch dar, als er selbst immer wieder versucht, sich in die Position der Kurator*innen und Restaurator*innen hineinzudenken und dispositivische Aushandlungsprozesse zwischen Performativität und Museumsdispositiv auf der persönlichen und damit interpersonellen Arbeitsebene zu gestalten. Als Beispiel hierfür führt er die Aushandlung an, die bei *Vinyago* in Bezug auf die Masken aus den Beständen des Ethnologischen Museums erfolgte. Hier musste mit den Restaurator*innen ausgehandelt werden, wie man einerseits dem künstlerischen Erfordernis der Performance gerecht werden konnte, dass die Masken aus den Beständen zwischen den Tänzer*innen stehen sollten, und andererseits die Objekte gegen den erhöhten Lichteinfall und die erhöhte Vibration während der Performance schützen konnte.⁹²⁶ „Und da müssen wir Theaterleute hier [*Anm. EZ: am Humboldt Forum*] umdenken. Aber wir müssen auch mal versuchen, in die Limits zu pushen und sagen: 'Geht vielleicht doch!'"⁹²⁷ In solchen Situationen geht es laut Linders „sehr viel um Abstimmung mit der kuratorischen Abteilung,"⁹²⁸ und um interpersonelle Aushandlungen auf der Arbeitsebene⁹²⁹, da zwischen den beiden Abteilungen noch kein Kooperationsvertrag besteht.⁹³⁰

⁹²⁵ Linders, J.: Interview. JL I, Abs. 106-117.

⁹²⁶ Vgl. u. a. Linders, J.: Interview. JL IV, Abs. 48.

⁹²⁷ Ebd. Abs. 54.

⁹²⁸ Ebd. Abs. 81.

⁹²⁹ Vgl. ebd. Abs. 87.

⁹³⁰ Vgl. ebd. Abs. 93.

In der Kommunikation mit den eingeladenen Künstler*innen zeigt sich, dass die Rolle der Dramaturg*innen mit Institutionsanbindung im Zusammenhang mit Objekten aus Unrechtskontexten⁹³¹ als ambivalent wahrgenommen wird:

EZ:

[Die vorige Frage] meinte ich auch im Bezug darauf, ob die Gruppe [Anm. EZ: Asedeva] dich in einer diskursiven Sandwich-Position sieht. Also auf der einen Seite musst du mit den Künstler*innen kommunizieren, auf der anderen Seite steht quasi diese ‚Projektion‘, von der du sprachst, der sprichwörtlichen Fassade des Humboldt Forums da hinter dir?

JL:

Die steht sicherlich auch hinter mir. Und natürlich ist jeder Versuch, das zu erklären, auch einer der kann- der kann ausgelegt werden wie: „Der will ja nur weglächeln, der will ja nur das schönreden, der ist total freundlich, backt uns einen Kuchen, lässt sich in Tansania an interessante Orte bringen, hört interessiert zu.“ Im Verhältnis zu: „Aber er ist eben ein Vertreter der Macht.“ Das [Anm. EZ: eine Vertreterin der Macht] ist meine Kollegin Katharina weniger. Einfach, weil sie eine Hierarchiestufe tiefer ist. Also mir traut man schon eher zu- dann auch die schmerzhaften Fragen, also ich bin eher Adressat für diese Fragen. Und das ist man sonst als Dramaturg nicht. Also sonst ist man selbst vielleicht auch mal Vertreter eines Hauses, aber man ist nicht die, man hat nicht die- [denkt länger nach]

EZ:

Was meinst du genau mit schmerzhaften Fragen?

JL:

Naja, die knallharte Frage: „Warum, wenn ihr wisst, dass diese Artefakte, die Objekte, die cultural belongings in einem Unrechtskontext hierhingekommen sind - wenn ihr Deutschen das wisst - wieso gebt ihr sie nicht einfach erst mal zurück und dann kann man sich darüber unterhalten.“⁹³²

Jan Linders nimmt in diesem Abschnitt des Gesprächs potenzielle Aussagen aus der Perspektive Dritter wahr, er reflektiert seine spezifische Position als Dramaturg, der in einem Spannungsfeld von interpersonellem Verhältnis (‚Kuchen backen‘, ‚interessiert zuhören‘) und seiner Funktion als Vertreter des Humboldt Forums. Von den Kritisierenden wird er als Vertreter eines von neokolonialen Dynamiken durchzogenen Dispositivs wahrgenommen. Er empfindet sich in dieser Funktion als Adressat der Institutionskritik.

6.4.2.1. Zurückhaltung als dramaturgische Strategie

Auch die spezifische Rolle, die die Dramaturg*innen mit Institutionsanbindung bei der Umsetzung des Forumsgedanken einnehmen, bedeutet nicht, dass sie uneingeschränkt die Positionierung der Künstler*innen übernehmen können – bestimmte Subjektpositionen bleiben

⁹³¹Linders, J: Interview. JL V, Abs. 181-195.

⁹³²Ebd.

den Dramaturg*innen im Diskurs wegen ihrer Anbindung an die Institution Humboldt Forum verstellt. Dies gilt in Bezug auf postkoloniale Narrative umso mehr, da diesen der Phänomenzusammenhang globaler Machtverhältnisse eingeschrieben ist. Diese Machtverhältnisse werden innerhalb der Narrative auch auf der Mikroebene der Zusammenarbeit reflektiert.

In den Gesprächen mit Katharina Kepplinger und Jan Linders werden zwei dramaturgische Strategien für derartige diskursive Konstellationen offenbar, die unter der Überschrift ‚bewusste dramaturgische Enthaltung von einer Positionierung‘ zusammengefasst werden können. Zugeordnete Fragen in postkolonialen Narrativen, die auch in Fallstudie I im Rahmen des dramaturgisch-kuratorischen Maßnahmenkatalogs bei *Theaterformen* Anwendung finden, sind die Fragen: Wer spricht? Wer hat das Recht, zu sprechen? Im Sinne dieser beiden Fragen lassen sich die beiden Strategien der Dramaturg*innen mit Institutionsanbindung deuten.

Erste dramaturgische Strategie – Zurückhaltung bei der Gestaltung der Rahmung der Performance: An gewissen Punkten der Diskussion möchte sie sich bewusst heraushalten, sagt die Produktionsdramaturgin der Stiftung Humboldt Forum Katharina Kepplinger.⁹³³ Konkret geht es dabei um den Fall der aktivistischen Gruppe Barazani Berlin⁹³⁴: Die Gruppe möchte nicht mit dem Humboldt Forum in Verbindung gebracht werden, weil sie sich sorgt, dass sich das Humboldt Forum ihre Kritik aneigne. In der Ausstellung wird sie dann aber – durch ein Missverständnis mit dem künstlerischen Leitungsteam von Asedeva bedingt – doch mit einem Link als Verweis zu mehr Kritik am Humboldt Forum genannt:

Also Gita, Isack und Nick haben ja auch sehr viele Interviews mit der postkolonialen Szene hier in Berlin geführt. Und die wollten dann hier Humboldt Forum explizit nicht gezeigt werden. Beziehungsweise gab es auch Diskussionen mit Barazani, weil Gita bei dem einen Text druntergeschrieben hat: „Für mehr Kritik am Humboldt Forum geht auf die Website von Barazani.“ Barazani wollte aber eigentlich gar nicht im Humboldt Forum JEMALS in irgendeiner Form auftauchen. Es ist Teil des Protests, sich hier nicht zu zeigen, und das ist auch ein Teil der Kritik am Humboldt Forum, dass wir uns Kritik einverleiben und dadurch zunichtemachen. Und von daher gab es da auch spannende Prozesse, die sich in diesem postkolonialen Diskurs verortet haben. Und es waren dann tatsächlich auch die Leute von Barazani hier. Also Leute, die NIE ins Humboldt Forum gehen würden, waren dann hier. Aber da ist klar meine Position als Mitarbeiterin im Humboldt Forum, die: „Ich halte mich da raus.“ Also das kann nämlich tatsächlich nur

⁹³³ Vgl. Kepplinger, K.: Interview. Abs. 598.

⁹³⁴ [Art.] Vorstellung BARAZANI.berlin – Forum Kolonialismus und Widerstand. In: Decolonize Berlin o.D. URL: <https://decolonize-berlin.de/de/bundnis-verein/projekte-barazani-berlin/> (letzter Zugriff 05.09.2024).

funktionieren, wenn wir uns da komplett raushalten und wirklich nur auf der Ebene postkoloniale Aktivist*innen und Künstler*innen abspielt.

[...]

Barazani [hat sich] da an Gita gewandt [...] und gesagt [...]: „Warum stehen wir da?“ Aber zum Beispiel die waren ja dann auch bei dem Nachgespräch da, wo wir als Humboldt Forum uns ja auch noch mal einklinken hätten können und sagen können: „Schön, dass ihr da seid“ oder „Wir wollen schon lange mit euch ins Gespräch kommen.“ Aber das ist an dem Punkt überhaupt nicht zielführend.

Also weil Barazani speist sich natürlich aus der Opposition zum Humboldt Forum. Und ich glaube, NUR dadurch, dass die zu den Künstler*innen keine Opposition haben, kann es da vielleicht irgendwann in der Zukunft ein Fenster auch für uns aufgehen. Aber das ist noch ein langer Weg.

[...]

Und mal schauen, was sich in der Zukunft dann daraus entwickelt. Aber derzeit ist das Ziel von Barazani das Humboldt Forum eher abzureißen. Und wenn sie darauf hinarbeiten, können sie natürlich nicht mit uns zusammenarbeiten.⁹³⁵

Kepplinger beschreibt in diesem Abschnitt, dass Zurückhaltung als Dramaturgin mit Institutionsanbindung in solchen Situationen wichtig sein kann, in denen eine Aussage Gefahr laufen würde, Macht auf die aktivistische Positionierung auszuüben. Hierin zeigt sich ein Bewusstsein der Dramaturgin dafür, dass die Aussage, wenn sie einmal im Raum steht, gemeinsam mit ihrer Rezeption nie vollständig kontrolliert werden kann und sich auch ein nicht beabsichtigter diskursiver Effekt, wie die Narrativintegration, einstellen könnte. Daher wird hier die Enthaltung einer Aussage als bewusste Strategie für einen Kontext gewählt, in dem beispielsweise ein rahmendes ‚Willkommenheißen Barazanis‘ durch die Dramaturg*innen (wie in obigem Zitat) bereits einen Ausdruck von Macht darstellen könnte.

Diese Zurückhaltung der Dramaturg*innen ist auch zu beobachten in Abgrenzung zu der bereits im letzten Kapitel erwähnten Rede eines Leitungsmitglieds der Stiftung Humboldt Forum im direkten Anschluss an die Premiere von *Vinyago*. Im Anschluss an die Premiere wurde die Rede u. a. dafür kritisiert, dass sie die Schlusszene in ihrer Wirkung einschränke und überlagere.⁹³⁶ Die Dramaturg*innen agieren anders als das Leitungsmitglied und lassen die Aufführung von *Vinyago* für sich stehen.⁹³⁷

Zweite dramaturgische Strategie – ‚Laufenlassen‘⁹³⁸ bei der dramaturgischen Arbeit an der inneren Dramaturgie der Performance: Die Zurückhaltung der Dramaturg*innen mit Institutionsanbindung erstreckt sich auch auf die dramaturgische Arbeit an der inneren

⁹³⁵ Kepplinger, K.: Interview. Abs. 583-619.

⁹³⁶ Vgl. Herrmann, G.: Interview. Abs. 24.

⁹³⁷ Vgl. ebd.

⁹³⁸ Von Linders im Interview verwendeter Begriff. Vgl. Linders, J.: Interview. JL V, Abs. 255.

Dramaturgie von *Vinyago*. Jan Linders beschreibt eine gewisse Zurückhaltung bei dramaturgischen Eingriffen im Kontext von *Vinyago*. Die Deutungshoheit über die künstlerische Produktion soll im Team von Asedeva verbleiben.⁹³⁹

Aber wir haben da [Anm. EZ: bei *Vinyago*] sehr viel laufen lassen. Was man vielleicht intern in der europäischen Koproduktion nicht gemacht hätte. Es ist nicht, dass es deswegen schlechter geworden ist oder auch, dass es deswegen besser geworden ist. Aber es ist halt anders geworden.⁹⁴⁰

Das ist das muss man immer einschätzen. Aber natürlich ist das mit dem globalen Süden nochmal komplexer und die Gruppe ist sich ihrer Mittel sicher.⁹⁴¹

Und darum können wir Dinge auch mal laufen lassen. Mal sehen, was rauskommt. Und ich muss jetzt nicht jeden Satz, den der Performer beim Nachgespräch auf der Bühne sitzt, ihm vorher ins Gehirn diktiert haben. Und [...] du hast von den kritischen Fragen [...] erzählt – Und das ist natürlich was, was wir aushalten müssen, aber was wir auch gerne aushalten. Und ich finde das auch ein Projekt auszeichnen kann. Es wird aber immer mal wieder Projekte geben, wo wir zurückfallen, Fehler machen, es wird immer wieder Projekte geben, wo wir nicht ganz so weit sind, wie wir vorher waren. Also wir die Methoden, die neuen Methoden nicht anwenden können, aus verschiedenen Gründen. Aber jeder im Team bei mir hat jedenfalls Sehnsucht danach und nach Hebeln für die Dekolonisierung.⁹⁴²

Das ‚Laufenlassen‘, von dem Linders spricht, scheint einen spezifischen Raum der Darstellenden Kunst zu definieren, indem es primär nicht um institutionelle Loyalitäten als Handlungsprinzip geht – sondern für die Dramaturg*innen um Fragen wie: ‚Wo halte ich Räume offen?‘⁹⁴³ Es geht um „die Kunst der Intrige, würde Heiner Müller sagen. Wie weit geht man, wie weit lässt man auch laufen?“⁹⁴⁴

Die Beantwortung dieser Fragen hängt seines Erachtens vom jeweiligen Einzelfall der Produktion und von ihrem Kontext ab, er unterscheidet bei Kooperationspartner*innen in Bezug auf globale Machtverhältnisse und entscheidet sich in Fall von *Vinyago* an mancher Stelle eher für Zurückhaltung,⁹⁴⁵ die neben dem allgemeinen Anliegen der Dekolonisierung auch mit dem spezifischen Wunsch der Gruppe übereinstimmt, nach dem die künstlerische Arbeit weitgehend im Team Asedevas verbleiben solle.

⁹³⁹ Vgl. Linders, J.: Interview. JL V, Abs. 81.

⁹⁴⁰ Ebd. Abs. 216.

⁹⁴¹ Ebd. Abs. 255.

⁹⁴² Linders, J.: Interview. JL III, Abs. 58-63.

⁹⁴³ Vgl. Linders, J.: Interview. JL V, Abs. 243.

⁹⁴⁴ Ebd. Abs. 255.

⁹⁴⁵ Ebd. Abs. 216.

Fallübergreifend sind in Bezug auf die ‚dramaturgische Enthaltung von einer Positionierung‘ Ähnlichkeiten zu einzelnen dramaturgischen Strategien bei *Theaterformen* festzustellen. Auch in der Dramaturgie von *Theaterformen* war zu beobachten, dass eine integrale Fragestellung der internationalen dramaturgischen Arbeit war: Wo spricht die Künstler*in, wo spricht die Dramaturgie? Wer hat in der jeweiligen Situation das Recht, zu sprechen? Wo wird Deutungshoheit bewusst abgegeben?

Bei der Enthaltung von der Positionierung als dramaturgische Strategie scheint es um das Anliegen zu gehen, spezifische künstlerisch-diskursive Räume offen zu lassen und nicht durch eigene Aussagen zu verstellen bzw. in der Folge von Aussagen oder Positionierungen keine Machteffekte zu erzeugen. So reflektiert die dramaturgische Enthaltung von einer Positionierung auf der künstlerischen und dramaturgischen Arbeitsebene globale Machtverhältnisse und besitzt im postkolonialen Diskurs besondere Relevanz. Sie hängt stark mit Fragestellungen einer kosmopolitischen Ethik und einem daraus resultierenden Verhaltenskodex zusammen.

6.4.2.2. Dramaturgie und Aktivismus

Im Umkehrschluss bedeutet dramaturgische Enthaltung jedoch auch, dass die aktivischen Subjektpositionen am Humboldt Forum gebraucht werden, um die angesprochenen Mikroverschiebungen im Dispositiv herbeizuführen und zu verstetigen:

Ich glaube, dass wir hier im Humboldt Forum Künstler*innen brauchen, die wirklich kritisch auf unsere Arbeit und auf uns schauen. Allerdings würde ich mir auch wünschen, dass sie es reflektiert tun, das heißt, [...] wenn man Vorbehalte hat oder so, dass man sich die Sammlung anguckt und man merkt, wie differenziert da schon gearbeitet wird.⁹⁴⁶

Die Fairness und Differenzierung, die Linders sich in Bezug auf die künstlerische Kritik am Humboldt Forum wünscht, kann auf das Ideal eines agonistischen Verhältnisses von Künstler*innen und Institution hindeuten. Es geht ausdrücklich nicht um eine antagonistische, destruktive Kritik, die die „institutionellen Strukturen komplett ab[...]schaffen“⁹⁴⁷ will. Eine solche Haltung würde eine Zusammenarbeit mit dem Humboldt Forum (auch laut Kepplinger) ausschließen.⁹⁴⁸

⁹⁴⁶ Linders, J.: Interview. JL II, Abs. 174.

⁹⁴⁷ Brüggmann, F.: Institutionskritik im Feld der Kunst. S. 103.

⁹⁴⁸ Kepplinger, K.: Interview. Abs. 619.

Katharina Kepplinger formuliert den Bedarf an aktivistischen Subjektpositionen am Humboldt Forum folgendermaßen:

Da sehe ich uns oft sogar, obwohl man es nicht will, Hand in Hand arbeiten, weil natürlich eine starke aktivistische Position außen uns auch wieder hilft, Dinge spielen zu können und so reagieren zu können. Also das ist eher so ein ausgleichendes GEWICHT, würde ich sagen. Und schon alleine, dass *Vinyago* hier stattgefunden hat mit der Freiheit, die Asedeva also Isack, Nick und Gita hier hatten. Ich glaube, das ist wichtig, und ich hab mich jetzt besonders gefreut, dass Barazani das auch gesehen hat, dass es hier möglich ist. Ich erwarte dabei überhaupt keine direkte Reaktion von denen, sondern es ist-- , ich glaube, *Vinyago* AN SICH ist schon eine Reaktion auf Barazani.⁹⁴⁹

Eine sichtbare aktivistische Positionierung, die sowohl im Humboldt Forum als auch von außen stattfindet, wirkt sich damit auf das aus, was künstlerisch am Humboldt Forum⁹⁵⁰ möglich ist.

6.4.2.3. Dramaturgische Positionierung mit den Künstler*innen

Neben der Enthaltung als dramaturgischer Strategie gibt es jedoch auch bestimmte kritische Subjektpositionen, die für die Dramaturg*innen sehr wohl einnehmbar sind und auch eingenommen werden. Diese kritischen Positionen lassen sich der Kategorie der dekonstruktiven Institutionskritik zuordnen. Bei dekonstruktiver Kritik handelt es sich laut Franziska Brüggmann um ein kritisches Hinterfragen des institutionellen *Status quo*:⁹⁵¹ „Ideologische und ökonomische Verstrickungen werden ebenso erkennbar wie immanente Widersprüche.“⁹⁵² Im Folgenden sollen drei Kritikpunkte von Katharina Kepplinger und Jan Linders daraufhin gedeutet werden, inwiefern sie sich als dekonstruktive Institutionskritik einordnen lassen.

1) Distanz zur Fassade des Gebäudes

Beide Dramaturg*innen betonen einerseits, wie sinnhaft sie die Arbeit an einer so ambivalenten Institution wie dem Humboldt Forum empfinden,⁹⁵³ da durch die gesellschaftliche Debatte Gestaltungsspielräume aufgehen und „die Themen vor der Tür liegen“.⁹⁵⁴

⁹⁴⁹ Kepplinger, K.: Interview. Abs. 621-631.

⁹⁵⁰ Vgl. ebd.

⁹⁵¹ Vgl. Brüggmann, F.: Institutionskritik im Feld der Kunst. S.99.

⁹⁵² Ebd.

⁹⁵³ Kepplinger, K.: Interview. Abs. 625.

⁹⁵⁴ Linders, J.: Interview. JL I, Abs. 153.

Andererseits sprechen sowohl Kepplinger als auch Linders während der Interviews sehr deutlich ihre eigene Distanz zur baulichen Fassade des Humboldt Forums an.

Katharina Kepplinger beschreibt das Spannungsfeld, das sie empfindet, folgendermaßen:

[E]hrlich gesagt, ich bin ja da oft total einer Meinung mit denen [Anm.: Barazani]. Also ich bin auch nicht- ich war NIE für die Rekonstruktion des Schlosses, ich bin total gegen das Kreuz am Humboldt Forum, also total einer Meinung. Ich arbeite aber aus dem Grund hier, weil ich mir denke, also ich kann mit Projekten hier im Humboldt Forum schon Dinge BEWIRKEN. (KK, Pos. 625)

Jan Linders formuliert es so:

Ich erkenne das an, ich habe manchmal auch große Schwierigkeiten, hier zu arbeiten oder zu sein, weil diese Fassade halt im Moment noch so dominant etwas erzählt, was dem Inhalt eben nicht entspricht. Und ich habe auch Probleme mit der Langsamkeit. (JL V, Pos. 327)

Die Kritik, die hier geäußert wird, entspricht in ihren Grundzügen der künstlerisch-aktivistischen Positionierung zur baulichen Fassade des Humboldt Forums. Auch der Aspekt des Unwohlseins, der im letzten Kapitel adressiert wurde, tritt hier erneut auf (bei Linders als „Schwierigkeiten, hier zu arbeiten“ formuliert), nur die Schlussfolgerungen der Dramaturg*innen sind andere. Das Unwohlsein wird gerade dadurch produktiv gewendet, dass die eigene Arbeit in und vor allem an der Institution als sinnhaft empfunden wird. Es handelt sich bei dieser Arbeit nicht um ein Dagegen-Arbeiten, sondern stattdessen um ein Daran-Arbeiten. Diese Arbeit an der Institution ähnelt einer Aussage Martine Dennewalds, die *Theaterformen* als ‚lernende Institution‘ begreift,⁹⁵⁵ also als eine Institution, deren Ziel es primär nicht ist, möglichst stabil und statisch zu funktionieren, sondern die sich in einem stetigen Wandlungs- und Weiterentwicklungsprozess befindet.

2) Institution zu *weiß*

Auch dass die Institution personell zu *weiß* aufgestellt sei, wird von den interviewten Dramaturg*innen durchaus kritisch reflektiert. So stellt etwa Jan Linders fest:

Es stimmt, wir müssen uns diversifizieren. Also die Leitungsgremien sind viel zu *weiß* und interessanterweise auch viel zu männlich. Auf der zweiten Ebene gibt es wesentlich mehr Frauen. Also es gibt hier einen Frauenüberschuss an Mitarbeiterinnen im Kulturbereich von 350 oder so. Es sind über 50 % Frauen. Aber diese Jungs an der Decke...⁹⁵⁶

Katharina Kepplinger formuliert es aus Sicht der Künstler*innen:

⁹⁵⁵ Vgl. Dennewald, M: Interview. Z. 590.

⁹⁵⁶ Linders, J.: Interview. JL V, Abs. 364-372.

Sie [Anm. EZ: Asedeva] haben auch sehr viele Gespräche hier am Humboldt Forum geführt und auch immer wieder kritisiert, wie wenig divers wir sind - Auch zu RECHT kritisiert, das Humboldt Forum hat ÜBERHAUPT keine diverse Mitarbeiter*innenstruktur.⁹⁵⁷

Hier erfolgt also grundsätzlich eine übereinstimmende Positionierung mit der künstlerisch-aktivistischen Position, in der die Exklusion nicht-weißer Perspektiven aus den institutionellen Strukturen bzw. hier konkret aus den vorhandenen über die Leitungsgremien repräsentierten Machtpositionen der Institution kritisiert wird.

Die Kategorien ‚weiß‘ und ‚männlich‘ werden in der vorliegenden Aussage vor dem Hintergrund einer angestrebten ‚Diversifizierung‘ beurteilt. Dabei erfolgt ein Abgleich damit, dass die fehlende Diversifizierung auch von außerinstitutioneller Seite angemahnt wird (‚Es stimmt‘). Diversität wird dann als Norm anerkannt (‚wir müssen uns diversifizieren‘).

In der Aussage zeigt sich zudem, wie das Konzept der institutionellen ‚Diversifizierung‘ auf die gleichen Kategorien zurückgreift, über die bereits Exklusion und Diskriminierung erfolgten. Der Kulturwissenschaftler Julius Heinicke⁹⁵⁸ verdeutlicht wie paradox institutionelle Herangehensweisen an die Diversifizierung sind und dass sie im Kern eine koloniale Kategorisierung beibehalten:

*Aufgrund der Zuschreibungen und Kategorisierungen, die ganz offensichtlich einem kolonialen Muster folgen, gestaltet sich die Debatte nicht nur recht komplex, sondern wird äußerst emotional geführt. Das Bestreben einiger Vertreter*innen von Gruppierungen, die im kolonialen Denken marginalisiert und/oder degradiert wurden, die Diskurshoheit in Themen, die sie betreffen, zu erlangen, ist folgerichtig und nachvollziehbar. So wichtig dieser Schritt ist und auch gegangen werden muss, um im Diskurs eine Stimme erheben zu können und somit die Diskussion eigener Themen federführend gestalten zu können, bleibt er jedoch im kolonialen System stecken, da die Vielfalt an Biografien, Hintergründen und Geschichten samt ihrer Komplexität allein anhand kolonialer und rassistischer Kategorien und Zeichen bestimmt wird.* ⁹⁵⁹

Letztlich werden zur Bestimmung eines Diversifizierungsbedarfs also koloniale Klassifikationen herangezogen, was wiederum zu einer Komplexitätsreduktion im Hinblick auf individuelle Biografien führt.

⁹⁵⁷ Kepplinger, K.: Interview. Abs. 637

⁹⁵⁸ Heinicke, Julius: Postkoloniale Kulturpolitik. S. 177–196. In: Sharifi, Azadeh u. Lisa Skwirblies (Hrsg.): Theaterwissenschaft Postkolonial/Dekolonial. Bielefeld: transcript 2022. S. 187.

⁹⁵⁹ Ebd.

3) ‚Wir sind alle für Restitution‘

Bei Anliegen, die die Restitution kultureller Artefakte und die Dekolonisierung als größeres Konzept betreffen, wird in den Aussagen von Jan Linders aus dem Dezember 2022 an vielen Stellen z. B. die Positionierung mit ‚den Künstler*innen‘ imaginiert.

[A]lso die [Anm. EZ: die Künstler*innen/Aktivist*innen] wissen gar nicht, dass wir innerlich auch sehr distanziert von der Fassade sind, dass wir innerlich im Team hier alle für Restitution sind.⁹⁶⁰

Laut Linders gibt es also eine oft unausgesprochene ‚innerliche‘ Positionierung der Mitarbeiter*innen in der Dramaturgie des Humboldt Forums im Sinne der Künstler*innen bei den Themen ‚Fassade des Humboldt Forums‘ und ‚Restitution‘. Diese bleibt vermutlich u. a. aus dem genannten Grund der dramaturgischen Zurückhaltung oft unausgesprochen. Gleichzeitig zeigt sich in der Aussage, dass sich trotz dieser formulierten Einstimmigkeit zunächst nicht sichtbar etwas ändert, die Positionierung deswegen ‚innerlich‘ verbleibt und die Künstler*innen nicht um sie wissen, da die Restitution von Objekten außerhalb des Aufgabenbereichs des Dramaturgie-Teams liegt.

Der Aussage „wir [sind] [...] hier alle für Restitution“⁹⁶¹ liegt die Deutung zugrunde, dass die Restitution der Masken ein Anliegen sei, auf das man sich mit den Künstler*innen und Aktivist*innen einigen könne – es erscheint in der Aussage gewissermaßen als die ‚richtige‘ Haltung, die ‚wir alle‘ einnehmen wollen.

Gita Herrmann erklärt jedoch, dass es bei den Künstler*innen gar keinen Konsens dazu gibt, ob die Masken restituiert werden sollten.⁹⁶² Das Spektrum der möglichen ‚gültigen‘ Aussagen, des Sagbaren im Diskurs ist hier also wesentlich vielfältiger, als es der imaginierte kosmopolitische Konsens einer Restitution in den Aussagen von Linders vermuten lässt. Worauf seine Aussage jedoch hindeutet, ist, dass es eine Projektion dieses Konsensus im kosmopolitischen Diskurs gibt, wenn es um Postkolonialismus geht – also eine ‚kosmopolitische Illusion‘, um hier mit Mouffe zu sprechen.⁹⁶³ Da der Diskurs selbst zuweilen in einer Gut-und-Böse-

⁹⁶⁰ Linders, J.: Interview. JL V, Abs. 135-138. Bei der Rückkopplung der Direktzitate im August 2024 merkt Jan Linders an, dass es sich bei dieser Aussage um seine Haltung im Dezember 2022 handelte. Inzwischen würde er hier komplexer formulieren.

⁹⁶¹ Linders, J.: Interview. JL V, Abs. 138.

⁹⁶² Vgl. Herrmann, Gita: Interview. Abs. 87. Auch von politischer Seite gibt es während der Erstellung der Dissertation noch keine Restitutionsforderung aus Tansania bezgl. der Masken.

⁹⁶³ Vgl. Mouffe, C.: Über das Politische. S. 151.

Logik⁹⁶⁴ geführt wird, ist das kosmopolitische Bestreben, auf der ‚richtigen Seite‘ zu stehen und einem angenommenen moralischen Konsens zu entsprechen, oftmals sehr hoch.

*Mouffes These „lautet, daß wir gegenwärtig keineswegs das Verschwinden des Politischen in der Dimension der Gegnerschaft erleben, sondern daß heute das Politische vielmehr im moralischen Register ausgetragen wird. Mit anderen Worten, es besteht immer noch eine Wir-Sie-Unterscheidung, die aber statt in politischen jetzt in moralischen Kategorien definiert wird. Statt mit einem Kampf zwischen ‚rechts‘ und ‚links‘ haben wir es jetzt mit einem Kampf zwischen ‚richtig‘ und ‚falsch‘ zu tun.“*⁹⁶⁵

Der Diskurs um die Restitution von Objekten entpuppt sich bei Betrachtung der unterschiedlichen Haltungen der Künstler*innen jedoch als weitaus vielfältiger und weniger binär in ‚richtig‘ und ‚falsch‘ unterschieden als es dieses ‚Parteiergreifen‘ des Dramaturgen für die Position ‚Restitution‘ zunächst vermuten lässt.

Gleichzeitig sind die *topoi* ‚Restitution‘ und ‚Dekolonisierung‘ als solche bereits große Schlagworte, auf die die Dramaturg*innen nicht unbedingt direkt Einwirkung haben. Ihre Aussagen haben daher zunächst keine handlungspraktischen Konsequenzen.

4) Zusammenfassung: Positionierung im Sinne der Künstler*innen als dekonstruktive Kritik

Mit ihrer Kritik an der Fassade und an der überwiegend *weißen* Besetzung von Stellen, besonders in Leitungspositionen, innerhalb der Institution sowie dem Wunsch nach Restitution bewegen sich die Dramaturg*innen im Feld dekonstruktiver Institutionskritik.

Brüggmann schreibt über das Wirkpotenzial und die Grenzen dekonstruktiver Institutionskritik:

*Formate der dekonstruktiven Institutionskritik spielen sich innerhalb der Institution ab. Als eingeladene, erlaubte und erwünschte Kritik bearbeitet sie zwar die Toleranzgrenze der Institution, verbleibt aber in dem von ihr gesteckten Handlungsfeld. Zudem besteht die Gefahr, dass die dekonstruktive Kritik sich selbst genügt und in einem Loop der Selbstreferentialität gefangenbleibt.*⁹⁶⁶

Dekonstruktive Institutionskritik ist dementsprechend nicht weitreichend genug, um als revoltierendes Handeln zu gelten und für einen Umbau der Institution zu sorgen. Sie bleibt in

⁹⁶⁴ Vgl. Mouffe, C.: Über das Politische. S. 12.

⁹⁶⁵ Mouffe, C.: Über das Politische. S. 11/12.

⁹⁶⁶ Brüggmann, F.: Institutionskritik im Feld der Kunst. S. 100.

dieser Hinsicht hinter reformativer und transformativer Institutionskritik zurück.⁹⁶⁷ Brüggmann versteht unter reformativer Kritik, die aktive Anpassung und Verbesserung institutioneller Strukturen.⁹⁶⁸ Die dramaturgisch-kuratorischen Maßnahmen während der Festivalausgabe *SCHULD* 2018 von *Theaterformen* lassen sich beispielweise als reformativ Kritik verstehen. Unter transformativer Institutionskritik versteht Brüggmann gravierende Eingriffe in die Institution, die diese „an ihre Grenzen [bringen]“⁹⁶⁹ und sie nachhaltig restrukturieren sollen.⁹⁷⁰ Die Institution gibt in diesem Prozess Kontrolle ab.⁹⁷¹

Im Fall von *Vinyago* müssen die institutionell angebundenen Dramaturg*innen im Sinne der Kritikalität, im Spannungsfeld zwischen eigener Involviertheit und Kritik

*zwischen den zwei Modi [...] wechseln: Einerseits den [sic!] Modus des Kritisierenden und andererseits den [sic!] Modus des Kritisierten. Als Symbol und Repräsentantinnen der Institution sind [sie] neben ihrem Kritisieren auch selbst Ziel der Kritik – verfolgen sie einen der Institution gegenüber kritischen Ansatz, beißen sie die Hand, die sie füttert.*⁹⁷²

Dieser Wechsel zwischen den Modi des Kritisierenden und des Kritisierten geht für die Dramaturg*innen mit der „assoziative[n] Erprobung heterogener Subjektivierungen“⁹⁷³ nach Nowotny und Raunig einher, in der „der Akzent von der institutionellen Subjektformierung [...] verschoben wird“⁹⁷⁴ hin zur Subjektivierung unter postkoloniale Narrative. Statt einer strikten Subjektivierung unter die Institution des Humboldt Forums erproben die Dramaturg*innen, inwiefern eine Anbindung an die Institution mit der Subjektivierung unter postkoloniale Narrative vereinbar ist. Der Spielraum, der sich für die Subjektposition der Dramaturgie hier ergibt, kann als Spielraum für politisches Handeln aufgefasst werden.

6.5. Abschließende Reflexionen zu Fallstudie II

In Fallstudie II wurde das Humboldt Forum Berlin als ein spezifisches Setting für internationale dramaturgische Arbeit identifiziert. Die kolonialen Bezüge, die u.a. in der Fassade des Gebäudes und in der Sammlung des Ethnologischen Museums repräsentiert sind, erfordern

⁹⁶⁷ Vgl. Brüggmann, F.: Institutionskritik im Feld der Kunst. S. 100.

⁹⁶⁸ Vgl. ebd. S. 101.

⁹⁶⁹ Ebd. S. 102.

⁹⁷⁰ Vgl. ebd.

⁹⁷¹ Vgl. ebd. S. 103.

⁹⁷² Ebd. S. 67.

⁹⁷³ Nowotny, S. u. G. Raunig: Instituierende Praxen. S. 172.

⁹⁷⁴ Ebd.

sowohl von den Dramaturg*innen als auch von den Kooperationspartner*innen eine Positionierung zu diesen Bezügen. Diese Positionierung geht einher mit der Verortung in Bezug auf postkoloniale Narrative. Der ‚Haltungsdruck‘, der durch das Setting selbst sowie durch die Kritik seitens der Presse und seitens postkolonialer Aktivist*innen erzeugt wird, erscheint hier noch dringlicher als bei internationalen Theaterfestivals, deren historische Bezüge in der öffentlichen Wahrnehmung weniger direkt mit dem Kolonialismus assoziiert werden.

In der inneren Dramaturgie von *Vinyago* finden durch verschiedene Inszenierungselemente Bezugnahmen auf postkoloniale Narrative statt. Diese setzen sich jeweils auch mit dem spezifischen Kontext des Humboldt Forums auseinander. Die Masken fungieren in diesem Zusammenhang sowohl als Drittes Objekt, um das sich der Diskurs konstituiert, als auch als Akteurinnen im Tanz. In dieser Unterscheidung zeigen sich die beiden konfligierenden Wissensregime, die auch in der Aufführung durch semiotische und performative Elemente hervorgehoben werden.

Die choreografische Anlage setzt sich kritisch mit dem kolonialen Phänomen der Exotisierung tanzender Schwarzer Körper auseinander, indem im Produktionsprozess eine nach innen gerichtete Haltung der Tänzer*innen angelegt wird. In der Aufführung kommt es vereinzelt zu semiotischen Brüchen durch einen zeigenden Gestus der Performer*innen.

Die Aufführung entwickelt über die musikalische Dramaturgie, die subtile narrative Struktur sowie die Umkehrung der Blickrichtung zum Ende der Performance verschiedene Potenziale für die Zuschauenden, das postkoloniale Anliegen der Künstler*innengruppe Asedeva zu affirmieren.

Da in der inneren Dramaturgie nicht direktiv kommuniziert wird, kann sich über die Mehrdeutigkeit der Elemente der Aufführung sowie über den eigenen Umgang als Zuschauende mit dem Erlebten ein Spektrum von Positionierungen herstellen. Allerdings wird durch die kontextualisierende Ausstellung sowie durch die Zitate aus dem Off eine spezifische narrative Struktur unterstützt, die sich postkolonialen Narrativen zuordnen lässt.

Auf der Ebene des Kooperationsprozesses zwischen der Künstler*innengruppe Asedeva und der Institution Humboldt Forum hingegen manifestiert sich ein höherer Haltungsdruck. Die Künstler*innen positionieren sich hier eindeutig gegen das Humboldt Forum, gehen aber trotzdem die Kooperation mit der Institution ein. Durch diesen Widerspruch wird in der Kooperation eine agonistische Konstellation der Positionierungen sichtbar. Diese agonistische Konstellation lässt sich auf ein ihr innewohnendes Potenzial der Revolte hin deuten. Durch die stetige Gegenrede in Anbindung an die Institution entsteht einerseits das Potenzial, zu

Mikroveränderungen im Dispositiv beizutragen. Andererseits besteht die aktivistische Sorge, dass die Kritik an der Institution wiederum in deren Narrativ integriert wird. Das Spannungsverhältnis, in dem die Positionierungen stehen, lässt sich daher nicht auflösen.

In dieser Gemengelage müssen sich auch die beiden Dramaturg*innen mit Institutionsanbindung positionieren. Die Positionierungen reichen von einer Zurückhaltung zugunsten der künstlerischen Positionierung sowohl bei der Rahmung der Performance als auch im Hinblick auf dramaturgische Eingriffe im Produktionsprozess über die Abwägung zwischen einer (imaginierten) Mitpositionierung mit den Künstler*innen hin zur Forderung eines agonistischen Verhältnisses zwischen Aktivist*innen und Institution.

Die Ebenen der Dramaturgie liefern durch Rahmung der künstlerischen Aussagen sowie durch eigene Positionierung die Koordinaten für die Anordnung eines Diskursausschnitts.

In der Kooperation der Künstler*innengruppe Asedeva und dem Humboldt Forum zeigt sich, dass die Ebenen der Dramaturgie im postkolonialen Kontext Ort des produktiven Widerspruchs und des produktiven Widersprechens sein können. Die Art und Weise, wie der produktiven Auseinandersetzung zugestimmt wird, wie verhandelt und wie kooperiert wird, könnte als Erkundung eines Zwischenraums durch die Künstler*innengruppe und die Dramaturg*innen beschrieben werden: als Raum des dialogischen Widerstands, als Raum eines produktiven Unwohlseins, als Raum, in dem Person, Affekte und institutionelle Rahmung und damit auch die dispositivische Anbindung verhandelt werden.

In diesem Ausschnitt des Diskurses und im Hinblick auf das Postkoloniale haben Dramaturg*innen eine spezifische Funktion inne, sobald sie an eine kritisierte Institution angebunden sind. Dies beeinflusst ihre Positionalität und die durch sie einnehmbaren Sprecher*innen-/Subjektpositionen. Dies kann als ein Beleg für Foucaults These gedeutet werden, dass die Verknappung des Diskurses tatsächlich von der Institution gerahmt wird,⁹⁷⁵ mögliche Subjektpositionen also durch die jeweilige Beziehung der Dramaturg*innen zur Institution vordefiniert sind.

In den durch Dramaturg*innen eingenommenen Subjektpositionen können sich Machteffekte in Bezug auf andere Aussagen innerhalb des spezifischen Diskursausschnitts manifestieren. Wie das Fallbeispiel *Vinyago* zeigt, agieren die Dramaturg*innen im postkolonialen Zusammenhang in diesem Bewusstsein und enthalten sich an bestimmten Stellen einer Positionierung. Postkoloniale Narrative tragen zur Bildung dieses Bewusstseins und dieser Art von

⁹⁷⁵ Vgl. Foucault, M. u. R. Konersmann: Die Ordnung des Diskurses. S. 34.

Handlungsethos bei, da sie globale Machtverhältnisse reflektieren und in von (neo-)kolonialen Dynamiken durchzogenen Dispositiven Verschiebungen herbeiführen wollen.

Im Hinblick auf mögliche postkoloniale Transformationen kann Dramaturgie in Anbindung an die Institution revoltierendes Handeln innerhalb der Institution sichtbar machen und verstärken und so im günstigsten Fall zu Mikroveränderung innerhalb des Dispositivs beitragen. Dramaturgie ist damit ein Ort, an dem in Anbindung an die Institution bis zu einem gewissen Grad Institutionskritik stattfinden kann. Sie verfügt über das Potenzial, statt an der Stabilisierung einer Institution im *Status quo* vielmehr an einer stetigen Wandlung und Weiterentwicklung der Institution mitzuarbeiten.

In der Kommunikation der unterschiedlichen dramaturgischen Arbeitsebenen zeigt sich u. a. auch, wie aktivistische Kunst sich innerhalb eines bestehenden Dispositivs verorten kann. Sie muss nicht als Antagonistin zum Dispositiv stattfinden, sondern kann von innen heraus mit ihm ringen. Dies ist vermutlich keine Besonderheit des Humboldt Forums, sondern kann für das institutionelle Theater im Allgemeinen gelten. Am Humboldt Forum wird dies durch die diskursive Gemengelage nur besonders sichtbar.

Im Fall von *Vinyago* ergeben sich die spezifische Konstellation der Positionierungen sowie ihre Dynamiken sehr stark aus der der dramaturgischen Arbeit bereits vorausgehenden *feedback*-Schleife, wie das Humboldt Forum mit seiner baulichen Fassade als Konzept in der Berliner Stadtgesellschaft wahrgenommen wird und der darüber hinaus im Raum stehenden Kritikpunkte an der Institution. Daher sind die beobachtbaren Dynamiken stark selbstreferenziell.

Dies ist ein Unterschied zu *Theaterformen*, das Festival selbst weniger in der Kritik steht. Die dramaturgische Arbeit bei *Theaterformen* hat im postkolonialen Zusammenhang zwar die Dekonstruktion neokolonialer Verstrickungen des Festivals zum Ziel, kann jedoch über diese Selbstreferenzialität hinaus die Diskussion auch über die nationale und europäische Identifikationsgröße öffnen. Am Humboldt Forum werden dagegen spezifisch die nichtdirektiven Räume einer Aufführung wie *Vinyago* benötigt, um das Thema über die direkte Anbindung an das Humboldt Forum hinaus zu behandeln.

Es findet in der Kooperation des Humboldt Forums und der Künstler*innengruppe Asedeva keine Heilung des Kontexts statt. Dies ist dem aktivistischen Anliegen Asedevas entsprechend auch nicht das Ziel der Begegnung. Ganz im Gegenteil: Die Frage, die sich Gita Herrmann im Produktionsprozess durchgängig stellt, nämlich ob die Kooperationsentscheidung richtig war, steht auch im Rückblick auf die Kooperation weiterhin im Raum.

Der Zugang über Foucaults Diskurstheorie und Kellers Wissensbausteine erlaubt es, hinsichtlich der leitenden Frage nach den globalen Bezugnahmen auch in Fallstudie II weniger essenzialisierte Konzepte von Kultur in den Mittelpunkt zu rücken. Stattdessen lässt sich im Hinblick auf das Postkoloniale ein Machtspiel feststellen, das zwischen Institutionen mit kolonialen Einschreibungen und postkolonial-aktivistischen Positionierungen stattfindet. Dieser Befund legt im Hinblick auf die Verortung in einem globalen Bezugsrahmen nahe, dass weniger die geographische Lokalisation und die einzelne kulturelle Praxis an sich hierfür entscheidend sind, sondern vielmehr die jeweils darin enthaltenen dispositivischen und epistemischen Einschreibungen sowie die Machtverteilung in einer spezifischen diskursiven Konstellation.

7. Konklusion – Globale Bezugnahmen in der internationalen Dramaturgie

Am Beginn meiner Auseinandersetzung stand die Frage, inwiefern (internationale) Dramaturgie ein Raum ist, der Auskunft darüber geben kann, wie wir uns global in Beziehung setzen. Wie wird das Kulturelle in der internationalen dramaturgischen Arbeit verhandelt?

Im Laufe des Forschungsprozesses wurden zwei Zusammenhänge internationaler dramaturgischer Arbeit für die Untersuchung ausgewählt: das internationale Performing-Arts-Festival *Theaterformen* sowie das Humboldt Forum Berlin. Daten wurden u. a. mithilfe von Expert*inneninterviews und teilnehmender Beobachtung in den jeweiligen Zusammenhängen erhoben. Die Analyse erfolgte in zwei Einzelfallstudien.

Um eine adäquate kulturwissenschaftliche Verortung internationaler dramaturgischer Praxis vorzunehmen, wurden die teilnehmenden Beobachtungen im Rahmen des Festivals *Theaterformen* zum Referenzpunkt für die Reflexion von bestehender Kulturtheorie. In der Feldarbeit wurde u. a. ersichtlich, dass die sich abzeichnenden vielfältigen Befunde nicht durch die Linse eines einzigen Kulturkonzepts betrachtet werden konnten. Dies hätte zwangsläufig ein Überstülpen von Theorie auf die beobachtete internationale dramaturgische Praxis zur Folge gehabt. Darüber hinaus wurden folgende wiederkehrende Problematiken in bestehender Kulturtheorie identifiziert:

Erstens – die Nationalisierung, Ethnisierung, Binarisierung von ‚Kultur‘: Eine normative Anbindung des Kulturbegriffs an nationale Grenzen und Ethnie führt zu einer Binarisierung in ‚eigene‘ und ‚fremde‘ Kultur und zur Festschreibung von Kultur als statische Entität. Die Konstruktion von Kultur als Nationalkultur geht mit sozialen Schließungen, wie der Bildung einer über Staatsbürgerschaft definierten Solidargemeinschaft, einher.

Zweitens – das Verhältnis von Theorie und Praxis in bestehenden Konzeptionen von Kultur: Von Kulturtheoretiker*innen wie Stephen Greenblatt und Doris Bachmann-Medick wird kritisiert, dass die Entwicklung von Kulturtheorie sich stärker an der spezifischen kulturellen Praxis orientieren muss. Am Beispiel von Fernando Ortiz' Kulturtheorienentwicklung zum Begriff der *transculturación* lässt sich die Relevanz der Berücksichtigung fallspezifischer Parameter bei der Entwicklung von Kulturtheorie zeigen.

Drittens – die Subsumierung des Sozialen unter das Kulturelle: Durch die kulturalistische Deutung sozialer Mechanismen besteht die Gefahr, dass Kulturtheorie zu einer

Essenzialisierung der jeweils analysierten Befunde beiträgt. Die Ausdifferenzierung von im Kulturellen wirksamen sozialen Mechanismen erscheint daher notwendig.

Viertens – das Verhältnis von Individuum und Kultur als eines der Identität: Identitätsbasierte Kulturbegriffe können dazu führen, dass das Handeln einer Person oder einer Gruppe lediglich in Bezug auf das jeweils angenommene Identitätsmodell gedeutet wird. Stattdessen erscheint der Fokus auf die Mikroebene von Aussagen und ihrer Bezugssysteme sinnvoll, um zwischen dem Individuum und dem jeweils untersuchten Aspekt kein Verhältnis der Identität anzunehmen.

Fünftens – die topografische Imagination des jeweiligen kulturellen Raums: Der jeweils angewandte Kulturbegriff bringt immer auch Implikationen für die topografische Imagination des kulturellen Raums mit sich. Über einen diskurstheoretischen Zugang lassen sich die jeweils angewandten Konstruktionsprozesse der jeweiligen räumlichen Repräsentationen von Kultur von einer Metaebene untersuchen.

Um den identifizierten Problematiken begegnen und gleichzeitig eine dem Gegenstand angemessene Theoretisierung vornehmen zu können, wurde Foucaults Diskurstheorie mit weiterführenden Konzepten von Wimmer und Keller eingeführt, um ein Analysewerkzeug zu entwickeln. Dieses nahm außerdem Bezug auf die ersten teilnehmenden Beobachtungen aus Fallstudie I, in welchen sich ‚Widersprüche zwischen den Aussagen der Festivaldramaturg*innen und den Positionierungen der inneren Dramaturgien bzw. der Künstler*innen‘⁹⁷⁶ abgezeichnet hatten. Das Analysewerkzeug war also einzelfallbasiert. Statt statische und vereinheitlichende Kulturbegriffe zum Ausgangspunkt der Untersuchung zu machen, wurden über die Diskurstheorie Foucaults die Fragmentarizität, die Kontingenz und die Flüchtigkeit des Diskurses als Raum der kulturellen Bedeutungsproduktion in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt. Statt auf die kulturelle Makroebene zu fokussieren, setzte die Untersuchung auf der Mikroebene einzelner Aussageereignisse und diskursiver Mikrostrukturen in den jeweiligen durch die Fallstudien umrissenen Ausschnitten des Diskurses an. Die Perspektive Foucaults wurde mithilfe der Theorien Wimmers und Kellers sowohl um die Perspektive der kompetenten Bezugnahme des Individuums auf soziale Handlungsstrukturen als auch um die Perspektive des Umgangs mit gesellschaftlichen Deutungsmustern, Phänomenstrukturen, narrativen Strukturen und Klassifikationen ergänzt. Eine nie abgeschlossene

⁹⁷⁶ Erste Formulierung aus dem Feldtagebuch.

Verhandlung von Bedeutungen wurde in der Analyse als konstitutiv für die Konstruktion von Wirklichkeit begriffen.

All dies diente dem Forschungsinteresse, in der internationalen Dramaturgie Formen der globalen Bezugnahme zu identifizieren. Es ging also darum, Strategien der Dramaturgie, sich im transnationalen Raum mit der Welt in Beziehung zu setzen, herauszuarbeiten. In Anwendung der erläuterten Konzepte konnte der Begriff der globalen Bezugnahme nun operationalisiert werden als spezifische diskursive Praktik der Affirmation oder der Kritik von gesellschaftlichen Deutungsmustern, Klassifikationen und Narrativen, welche der Konstruktion spezifischer Ordnungen im Globalen dienen. Unter Bezugnahme ist also die Herstellung von Beziehungen zwischen Aussagen oder Aussageanordnungen zu verstehen.

Die bereits zu Beginn der Feldforschung festgestellten kommunikativen Wechselbeziehungen zwischen dramaturgisch-kuratorischer Rahmung und künstlerischen Positionierungen konnten durch Überführung in einen Zusammenhang Foucault'scher Diskurstheorie abstrahiert werden. Die dramaturgisch-kuratorische Rahmung konnte mit Foucault als spezifischer Ausschnitt des Diskurses identifiziert werden. Die Begrenzung des Ausschnitts findet über dramaturgische Setzungen statt. Was zunächst als ‚kommunikative Wechselbeziehungen‘ gefasst worden war, konnte nun als ‚diskursive Dynamiken‘ innerhalb des spezifischen Ausschnitts eingeordnet werden. Die inneren Dramaturgien der Aufführungen wurden als spezifische Aussageanordnungen erkannt.

Fallstudie I ging von der Untersuchung der dramaturgischen Rahmung des Festivals *Theaterformen* unter der Leitung von Martine Dennewald aus. Der erste Teil der Analyse befasste sich mit den dramaturgischen-kuratorischen Setzungen des Internationalen und der dramaturgischen Herangehensweise über von Martine Dennewald so bezeichnete ‚Rechercheaufträge‘. Der zweite Teil untersuchte von der dramaturgischen Rahmung ausgehend die kommunikativen Wechselbeziehungen zwischen ebendieser und einzelnen künstlerischen Positionierungen während der Festivalsausgaben 2018 und 2019.

Die dramaturgische Herangehensweise anhand von Rechercheaufträgen konnte bei *Theaterformen* auf ihre Bezugnahme auf kosmopolitische Narrative hin gedeutet werden. An dieser Stelle konnte gezeigt werden, inwieweit die Einbeziehung des handelnden Individuums in der Dramaturgie für die Analyse relevant sein kann, wo also an die Person angebundene biografische Zusammenhänge eine Rolle spielen für das Ausfüllen der dramaturgischen Subjektposition: Im konkreten Fall der Rechercheaufträge ließ sich der persönliche Anspruch

Dennewalds, sich über das Lernen über globale Zusammenhänge in der Welt zu verorten, sowie der Anspruch des Teams, ethischer im Hinblick auf ein globales Miteinander zu agieren, als Bezugnahmen auf kosmopolitische Narrative deuten. Die Bezugnahmen auf eine kosmopolitische Ethik in der dramaturgisch-kuratorischen Anlage der Festivalrahmung brachten allerdings Widersprüche zu einzelnen künstlerischen Positionierungen mit sich.

So distanzierte sich die Festivalleitung im Nachgang der Festivalsausgabe 2018 aufgrund der Kritik an rassistisch-stereotypisierenden Darstellungen in *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs* von Milo Rau von den in der Produktion aufgerufenen Positionierungen.

Auch in Bezug auf die diskursive Positionierung der Künstlerin nora chipaumire hinsichtlich eines Gebrauchs des N-Wortes, die sich in einer Äußerung während der Fachtagung *Performing Entangled Histories* bei der Festivalsausgabe 2019 abzeichnete, verdeutlichte die Festival dramaturgie, dass sie eine andere Haltung vertritt als die Performerin. Die Positionierung der Dramaturgie im postkolonialen Diskurs entwarf sich als deutlich unterscheidbar von denjenigen Positionen, die innerhalb der künstlerischen Positionierungen aufgerufen wurden.

Fallstudie II ging von der Tanzkoproduktion *Vinyago* aus, die zwischen der Künstler*innen-gruppe Asedeva und dem Humboldt Forum Berlin stattfand. Das Humboldt Forum in Berlin wurde als spezifisches Setting für internationale dramaturgische Arbeit untersucht, indem sich bereits in der Architektur und in der Sammlung des Ethnologischen Museums koloniale Bezüge niederschlagen. So mussten sich sowohl Dramaturg*innen als auch Kooperationspartner*innen vor und während der künstlerischen Zusammenarbeit immer wieder im Hinblick auf postkoloniale Narrative positionieren. Diese Positionierung findet über die drei Ebenen der Dramaturgie verschiedentlich statt.

Anhand geschnittener Holzmasken, die in den tansanischen Ursprungsgesellschaften zum Tanz und für Initiierungsrituale eingesetzt und im Rahmen des Kolonialismus aus ihrem Ausgangskontext entwendet worden waren, fand in *Vinyago* eine Reflexion der Beziehung der Tänzer*innen zu den Masken aber auch eine Reflexion der Aneignung der Masken durch das Ethnologische Museum statt. In der Produktion versuchten die Künstler*innen, die koloniale Klassifikation der Masken als Objekte durch die Interaktion mit ihnen im Tanz zu dekonstruieren. Die potenziell immersive musikalische Anlage der Inszenierung, die subtile narrative Struktur sowie die Umkehrung der Blickrichtung am Ende der Aufführung unterstützen das soziale Angebot an das Publikum, das in *Vinyago* repräsentierte postkoloniale Anliegen zu affirmieren. Die Deutungsspielraum innerhalb der Performance schafft gleichzeitig auch Raum für verschiedene Positionierungen innerhalb postkolonialer Narrative.

Auf der Ebene der dramaturgischen Arbeit ist der Positionierungsdruck im Vergleich hierzu höher. Asedeva positioniert sich innerhalb der Kooperation mit dem Humboldt Forum gegen die Institution und schafft damit das diskursive Potenzial einer innerinstitutionellen Revolte. Die beiden Dramaturg*innen mit Institutionsanbindung Jan Linders und Katharina Kepplinger müssen sich ebenfalls im agonistischen Spannungsfeld positionieren. Die dramaturgischen Strategien, die hier zur Anwendung kommen, reichen von Enthaltung von einer Positionierung über Mitpositionierung mit den Künstler*innen bis hin zur Forderung nach einem agonistischen Verhältnis zwischen Aktivist*innen und Institution.

In beiden Fallstudien zeigten sich divergierende globale Bezugnahmen in den konfligierenden diskursiven Positionierungen von inneren Dramaturgien, Künstler*innen-Positionierungen und dramaturgisch-kuratorischer Rahmung bzw. institutioneller Rahmung. In den divergierenden Bezugnahmen auf das Postkoloniale überlagern sich verschiedene Spannungsfelder:

Zwischen den Ebenen der Dramaturgie entwirft sich ein Spannungsfeld unterschiedlicher Formen der postkolonialen Kritik: Während innere Dramaturgien mit Veruneindeutigung arbeiten und die künstlerischen Positionierungen Provokation und Revolte als Strategien einsetzen, tendieren Dramaturg*innen mit Institutionsanbindung zu selbstreflexiv-reformativer Kritikalität, die sich durch Direktivität und die Explikation des eigenen Handlungsethos auszeichnet.

So treten die Ebenen der Dramaturgie in agonistische Konstellationen ein. Die Subjektposition der Dramaturgie bedient sich unterschiedlicher Strategien, um die agonistische Spannung zu adressieren: Im Fall von *Mitleid* vollzieht sie eine Distanznahme als Versuch, den sich auftuenden agonistischen Raum zu verlassen; im Fall der Äußerungen nora chipaumires wird die agonistische Spannung eher intensiviert durch die Unterstreichung der Haltung der Dramaturgie. Das entstehende Kräfteverhältnis hält sich durch die beiden gegenläufigen Äußerungen hier eher die Waage.

In Fallstudie II begegnet die an die Institution angebundene dramaturgische Subjektposition der zwischen den Künstler*innen und dem Humboldt Forum entstehenden agonistischen Spannung mit Enthaltung von einer Positionierung bzw. einer Mitpositionierung mit den Künstler*innen im Sinne von dekonstruktiver Kritik.

Ein Unterschied zwischen den beiden Fallstudien besteht dabei im Einflussbereich der Dramaturg*innen innerhalb der institutionellen Rahmung: Während in Fallstudie I dramaturgisch-kuratorische Rahmung und institutionelle Rahmung zwar nicht gleichbedeutend, aber

deckungsgleich sind und die Subjektposition der Dramaturgie hier eine große „Entscheidungsgewalt“⁹⁷⁷ besitzt, haben die Dramaturg*innen am Humboldt Forum zwar Verantwortung dafür, dass ein *Forums*charakter entsteht, sind in ihrer Entscheidungsgewalt jedoch durch ihre Position innerhalb der Institution Humboldt Forum beschränkt. Ihre Kritik muss deswegen dekonstruktiv verbleiben und entfaltet kein reformative oder transformative Wirksamkeit.

Die jeweils tangierten Dimensionen von Ethik und Ästhetik sind in dem Spannungsfeld nicht per se unterschiedlichen Ebenen zugeordnet, sondern treten jeweils unterschiedlich deutlich hervor.

In beiden Fallstudien tritt das Postkoloniale als *sujet* hervor, um das sich die untersuchten Aussageereignisse anordnen. Erklärbar ist die Relevanz des Postkolonialen für das internationale Theater einerseits über die Funktionsweisen postkolonialer Kritik selbst: Es ergibt Sinn, dass das internationale Theater unter Druck steht, sich dem Thema zu widmen, da Postkolonialismus die Funktionsweisen des globalen Raums und die sich darin abzeichnenden Machtverhältnisse, wenn nicht ganzheitlich, dann zumindest in vielfältiger Hinsicht befragt. Postkoloniale Kritik kann auf ökonomischer, auf sozialer, auf kultureller Ebene wirken beispielsweise als Kritik am globalen Kapitalismus, als Kritik an systemischem Rassismus, als Kritik an kultureller Aneignung.

In dem Moment, in dem europäische Institutionen beginnen, außereuropäisch zu kuratieren, wird das globale Spannungsfeld offenbar und es stellen sich Fragen, wie sie Bezug nehmen auf in der globalen Ordnung präsente Machtverhältnisse – diese Bezugnahmen sind unvermeidlich und müssen daher kritisch reflektiert werden. Die diskursiven Dynamiken zwischen den einzelnen Ebenen der Dramaturgie wurden also in beiden Fallstudien in Hinblick auf ihre Verortung innerhalb postkolonialer Narrative untersucht.

Neben Ähnlichkeiten im Hinblick auf thematische Bezugnahmen auf das Postkoloniale, wie beispielsweise die Reflexion des *weißen* Blickes und der Blickregime des Theaters in allen drei Aufführungsbeispielen, trat das Postkoloniale in beiden Fallstudien besonders in Hinblick auf sein agonistisches Potenzial hervor. Postkoloniale Narrative wirken auf bestimmte Mikroveränderungen in Institutionen hin, die Bestandteil eines neokolonialen Dispositivs sind. Sie haben so das Potenzial einer Revolte, die die Widersprüche und Konflikte strategisch ausagiert. Ziel ist jeweils nicht die Heilung des Konflikts, sondern eine systemische Veränderung.

⁹⁷⁷ Dennewald, M.: Interview. Z. 40.

In den untersuchten Dynamiken zeigt sich die Politizität internationaler Dramaturgie. Wenn die beiden Dimensionen in innerer Dramaturgie und dramaturgischer Arbeit in Konflikt geraten, wird im Zwischenraum die Politizität des Theaters erfahrbar. Die Politizität des Theaters verschiebt sich aus den inneren Dramaturgien, die sich politisch zu einem gesellschaftlichen Außen positionieren, in den Raum zwischen inneren Dramaturgien und dramaturgisch-kuratorischer Rahmung. Der Positionierungsdruck liegt bei Zuschauenden und Dramaturg*innen, da die inneren Dramaturgien in ihrer Ästhetik über Veruneindeutigung agieren können.

Eine Betrachtung der internationalen Dimension stellt implizit immer auch die Frage danach, wie wir uns global in Beziehung setzen. Es ist die Frage, wen wir in die erdachte Gemeinschaft inkludieren und von wem wir uns abgrenzen. Damit ist es die Frage, wer für uns zu einem globalen Demos dazugehört und wie wir uns zu den integralen Widersprüchlichkeiten und Ambiguitäten der globalen Ordnung verorten. Folglich inkludiert die Frage nach den globalen Bezugnahmen in der internationalen Dramaturgie eine politische Dimension.

Das Theater als ‚gemeinschaftliche Situation‘ nach Lehmann,⁹⁷⁸ als „Laboratorium“ des menschlichen Handelns⁹⁷⁹ nach Matzke erprobt auf der Bühne Utopien zu dieser globalen Relationalität, auch die Arbeit hinter der Bühne positioniert sich als solche zwangsläufig zu diesen Utopien. In den Zwischenräumen, die sich zwischen den inneren Dramaturgien der Aufführungen und der dramaturgischen Arbeit an der dramaturgisch-kuratorischen bzw. institutionellen Rahmung konstituieren, entwirft sich ein politisches Spannungsfeld zwischen ästhetischer und ethischer Dimension.

Vielleicht ist die gesellschaftspolitische Verpflichtung, die Balme dem Theater zuweist,⁹⁸⁰ nicht diejenige, all diese Spannungsfelder aufzulösen und den bereits Überzeugten⁹⁸¹ eindeutige Antworten zu geben. Vielleicht muss ein international-reflektiertes Theater als gesellschaftlicher Gegenraum daran arbeiten, die Spannungen, die Widersprüche, die Konflikte, die Ambiguitäten in der globalen Ordnung auszuhalten und auszustellen, agonistische

⁹⁷⁸ Deck, Jan: Politisch Theater Machen–Eine Einleitung. In: Ders. u. A. Sieburg (Hg.): Politisch Theater machen. S. 29

⁹⁷⁹ Matzke, A.: Arbeit am Theater. S. 175.

⁹⁸⁰ [Video] Balme, C.: Einführung in das erste Panel. Von 00:01:29 bis 00:16:21. In: Ludwig-Maximilians-Universität München: Jahrestagung 2021 der Forschungsgruppe "Krisengefüge der Künste" (Tag 1) In: YouTube 06.04.2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2GSKRpOmt7k&t=os> (letzter Zugriff 30.05.2024). 0:11:30.

⁹⁸¹ Vgl. Wirth, Andrzej: Vom Dialog zum Diskurs. S. 338–340. In: Stegemann, Bernd (Hrsg.): Lektionen 1 – Dramaturgie. Berlin: Theater der Zeit 2009. S. 340.

Räume zu schaffen, die „Zuschauer*innen [...] an den Rand ihrer eigenen Sicherheiten [zu führen,]“⁹⁸² um gesellschaftliche Freund-Feind-Dualismen abzubauen und als gesellschaftlicher Gegenraum relevant zu sein. Ob sich das Theater dabei als pädagogisches Projekt oder als Agon formiert, hängt mit davon ab, wie sich die Subjektposition der Dramaturgie in dieser Hinsicht positioniert.

⁹⁸² Müller-Schöll, Nikolaus: Die Fiktion der Kritik. Foucault, Butler und das Theater der Ent-Unterwerfung. S. 49-56. In: Ebert, Olivia, Eva Börsch-Supan u. a. (Hrsg.): Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung. Bielefeld: transcript 2018. S. 55.

8. Literatur- und Quellenverzeichnis

8.1. Literatur

- Abu-Loghud, Lila: Writing against Culture. In: Fox, Richard G. (Hrsg.): Recapturing Anthropology: Working in the Present. School of American Research Press 1996. S. 137-162.
- Adusei-Poku, Nana: Everyone has to learn everything or emotional labor rewind. In: Warner, Ju-lian u. Elisa Liepsch (Hrsg.): Allianzen: Kritische Praxis an weißen Institutionen. Bielefeld: transcript 2018. S. 34-49.
- Aristoteles: Poetik. Griechisch/deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann [Nachdr.]. Stuttgart: Reclam 1982.
- Bachmann-Medick, Doris: Nach der Hybridität: Travelling Concepts im Horizont von Übersetzung. In: Ette, Ottmar (Hrsg.): Nach der Hybridität. Zukünfte der Kulturtheorie. Berlin: Frey 2014. S. 37-55.
- Balibar, Étienne: Die Grenzen der Demokratie. Aus dem Französischen von Thomas Laugstien. Hamburg: Argument 1993.
- Bairlein, Josef: Dramaturgie und Performance – ein Paradox? Dramaturgie betwixt and between. In: Roeder, Anke u. Klaus Zehelein (Hrsg.): Die Kunst der Dramaturgie. Theorie, Praxis, Ausbildung. Leipzig: Henschel 2011. S. 109-119.
- Barriendos, Joaquín: Geopolitics of Global Art. The Reinvention of Latin America as a Geoaesthetic Region. In: Belting, Hans u. Andrea Buddensieg (Hrsg.): The global art world. Audiences, markets, and museums. Ostfildern: Hatje Cantz 2009. S. 98-115.
- Benkel, Thorsten: Die Idee des Ekels. Analyse einer Affekt(konstrukt)ion. S. 9-29. In: Psychologie & Gesellschaftskritik 35 (2011) H. 1.
- Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Hrsg. von Elisabeth Bronfen. Tübingen: Stauffenburg 2000.
- Bhabha, Homi K.: The Location of Culture. London: Routledge 2004.
- Bhabha, Homi K.: Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung. Hrsg. von Anna Babka u. Gerald Posselt. Wien: Turia + Kant 2012.
- Blaagaard, Bolette, Rosi Braidotti u. Patrick Hanafin: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): After Cosmopolitanism. Abingdon, Oxon: Routledge 2013. S. 1-7.
- Bleeker, Maaïke: Dramaturgy as a mode of looking. In: Women & Performance: A Journal of Feminist Theory 2003, 13/2. S. 163-172.
- Bloch, W.: Kulturclash im Humboldt-Forum. In: Tagesspiegel 14.12.2022. S. B22/23 – Kultur in Berlin.
- Bogner, Alexander, Beate Littig u. Wolfgang Menz: Interviews mit Experten. Eine praxisorientierte Einführung. Wiesbaden: Springer VS 2014.
- Bohnsack, Ralf: Milieu als Erfahrungsraum. In: Müller, Stella u. Jens Zimmermann (Hrsg.): Milieu - Revisited. Forschungsstrategien der Qualitativen Milieuanalyse. Wiesbaden: Vieweg 2017. S. 19-52.

- Bonz, Jochen u. Karen Struve: Homi K. Bhabha: Auf der Innenseite kultureller Differenz: „in the middle of differences“. In: Moebius, Stephan u. Dirk Quadflieg: Kultur: Theorien der Gegenwart. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2006. S. 132–148.
- Bourdieu, Pierre: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyli-schen Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979.
- Bowers, Jade: Ein Interview zum Theaterstück Jungfrau. S. 28–35. In: Festival Theaterformen (Hrsg.): Postkoloniale Verstrickungen in Theater, Tanz und Performance. Ein Reader zum Projekt SCHULD, Festival Theaterformen. Hannover: o.V. 2018.
- Braidotti, Rosi: 'Becoming-world'. In: Blaagaard, B., R. Braidotti u. P. Hanafin (Hg.): After cosmopoli-tanism 2013. S. 8–27.
- Braun, Lesley Nicole: Congo's dancers. Women and work in Kinshasa. Madison, Wisconsin: Univer-sity of Wisconsin Press 2023.
- Brinkmann, Svend u. Steinar Kvale: InterViews. Learning the craft of qualitative research interview-ing. 3. Aufl. Los Angeles: SAGE 2015.
- Brüggmann, Franziska: Institutionskritik im Feld der Kunst. Entwicklung - Wirkung - Veränderun-gen. Bielefeld: transcript 2020.
- Castro Varela, María do Mar u. Nikita Dhawan: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. 3. Auflage. Bielefeld: transcript 2020.
- Castro Varela, María do Mar u. Nikita Dhawan: Prekarität und Subalternität. Zusammenhänge und Differenzen. In: Verein Shedhalle Newspaper (2007) H. 2. S. 15–17.
- Christ, Georg, Saskia Dönitz u. a.: Transkulturelle Verflechtungen. Mediävistische Perspektiven. Göt-tingen: Universitätsverlag Göttingen 2016.
- Climenhaga, Lily: Performative Compassion: Blindness and Cynicism in Milo Rau's Mitleid. Die Ge-schichte des Maschinengewehrs. In: Forum Modernes Theater 33 (2016) H. 1/2. Tübingen: Narr. S. 70–88.
- Deck, Jan: Politisch Theater Machen—Eine Einleitung. In: Ders. u. Angelika Sieburg (Hrsg.): Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten. Bielefeld: transcript 2011. S. 11–28.
- Dennewald, Martine: Einleitung. In: Festival Theaterformen (Hrsg.): Postkoloniale Verstrickungen in Theater, Tanz und Performance. Ein Reader zum Projekt SCHULD, Festival Theaterformen. Hannover: o. V. 2018. S. 5–7.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn: Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Köln, Wei-mar, Wien: Böhlau 2016.
- Dücker, Burckhard: Exotismus. In: Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. Herausgegeben von Ansgar Nünning 5., aktl. und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2013. S. 197–198.
- Eisewicht, Paul: Dirty Hands. Interdisziplinäre Perspektiven auf die Graffiti-Szene. Wiesbaden: Springer VS 2022.
- Erfurt, Jürgen: Transkulturalität – Prozesse und Perspektiven. Tübingen: Narr Francke Attempto 2021.
- Festival Theaterformen (Hrsg.): Postkoloniale Verstrickungen in Theater, Tanz und Performance. Ein Reader zum Projekt SCHULD, Festival Theaterformen. Hannover: o.V. 2018.

- Festival Theaterformen: Programm 2019. Hannover: o. V. 2019.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: Aufführung. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. 2. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2014. S. 15-26.
- Flick, Uwe: Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung. vollst. überarb. und erw. Neuausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007.
- Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. 19. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012.
- Foucault, Michel: Die Archäologie des Wissens. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. 12. Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.
- Foucault, Michel: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band I. 1954–1969. Hrsg. von Daniel Defert u. François Ewald. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.
- Foucault, Michel: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III. 1976–1979. Hrsg. von Daniel Defert u. François Ewald. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- Foucault, Michel: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV. 1980–1988. Hrsg. von Daniel Defert u. François Ewald. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.
- Foucault, Michel u. Ralf Konersmann: Die Ordnung des Diskurses. Erweiterte Ausgabe, 15. Auflage. Frankfurt a. M.: Fischer 2019.
- Foucault, Michel: "Technologien des Selbst". In: Martin, Luther H. (Hrsg.): Technologien des Selbst. Frankfurt a. M.: Fischer 1993. S. 24-62.
- Garde, Ulrike u. John R. Severn: Theatre(s) and Internationalization. In: Dies. (Hrsg.): Theatre(s) and Internationalization. Perspectives from Australia, Germany, and Beyond. London/New York: Routledge 2021. S. 3–33.
- Gehring, Petra: Foucault – Die Philosophie im Archiv. Frankfurt: Campus 2004.
- Georges-Graves, Nadine: Black Dance: Brooklyn 2017. In: Thomas, Helen u. Stacey Prickett (Hrsg.): The Routledge Companion to Dance Studies. Milton: Routledge 2020. S. 223-235.
- Glaser, Barney und Anselm Strauss: The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research. New York: Aldine 1967.
- Glissant, Édouard: Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit. Heidelberg: Wunderhorn 2005.
- Gnosa, Tanja: Im Dispositiv. Zur reziproken Genese von Wissen, Macht und Medien. Bielefeld: transcript 2018.
- Grabbe, Lars C.: Filmontologie der phonosphärischen Präsenz. Auditive Differenzierungen zwischen Zeichenpotenzialen und Leibaffektion. S. 33–45. In: Institut für immersive Medien (ifim)(Hrsg.): Klänge, Musik & Soundscapes. Marburg: Schüren 2014.
- Greenblatt, Stephen: Cultural mobility. A manifesto. Cambridge: Cambridge University Press 2009.
- Grossberg Lawrence: E- und U-Kultur. In: Hügel, Hans-Otto (Hrsg.): Handbuch Populäre Kultur. Stuttgart: Metzler 2003. S. 164–167.

- Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Der Tragödie Erster Teil. Hrsg. von Wolf Dieter Hellberg. Ditzingen: Reclam 2014.
- Hadegen, Annett, Max-Philip Aschenbrenner u.a.: Ein Gesprächsaufakt. Dort abgedruckte E-Mail von Friederike Thielmann. In: Umathum, Sandra. u. Jan Deck (Hrsg.): Postdramaturgien. Berlin: Neofelis 2020. S. 46–61.
- Hagemann, Carl: Regie als Kunst. In: Roselt, Jens (Hrsg.): Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis. Berlin: Alexander 2015. S. 225–237.
- Hajer, Maarten A.: Setting the Stage. A Dramaturgy of Policy Deliberation. In: Administration & Society 36 (2005) H. 6. S. 624–647.
- Hamann, Ulrike: Prekäre koloniale Ordnung. Rassistische Konjunkturen im Widerspruch. Deutsches Kolonialregime 1884–1914. Bielefeld: transcript 2015.
- Hampel, Annika: Fair Cooperation. Partnerschaftliche Zusammenarbeit in der Auswärtigen Kulturpolitik. Wiesbaden: Springer VS 2014.
- Harrasser, Karin u. Christina Lutter: Spielräume. Zwei Szenen zur Differenz. In: Babka, Anna, Julia Malle u. Matthias Schmidt (Hrsg.): Dritte Räume. Homi K. Bhabhas Kulturtheorie. Kritik, Anwendung, Reflexion. Wien: Turia + Kant 2012. S. 237–249.
- Heeg, Günther: Das transkulturelle Theater. Berlin: Theater der Zeit 2017.
- Heinicke, Julius: Postkoloniale Kulturpolitik. S. 177–196. In: Sharifi, Azadeh u. Lisa Skwirblies (Hrsg.): Theaterwissenschaft Postkolonial/Dekolonial. Bielefeld: transcript 2022.
- Helfferrich, Cornelia: Die Qualität qualitativer Daten. Manual für die Durchführung qualitativer Interviews. 3., überarb. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009.
- Herbordt/Mohren: Dramaturgie als gesellschaftliches Handeln. In: Umathum, Sandra. u. Jan Deck (Hrsg.): Postdramaturgien. Berlin: Neofelis 2020. S. 97–112.
- Herder, Johann Gottfried von: Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Riga: Hartknoch 1774.
- Herrmann, Gita: Vinyago-Berichterstattung. Ein Plädoyer für mehr Diversität. In: Tagesspiegel 21.12.2022. S. B 25 – Kultur in Berlin.
- Hitzler, Ronald u. Paul Eisewicht: Lebensweltanalytische Ethnographie. Im Anschluss an Anne Hohner. Weinheim: Beltz 2016.
- Hürlimann, Gabriel: Analytik der Revolte. Über agonistische Konstellationen von Macht, Freiheit und Subjekt im Anschluss an Michel Foucault. Wien: Turia + Kant 2013.
- Jost, Torsten: Analyse der Aufführung. Über die Pluralität der Perspektiven. In: Fischer-Lichte, Erika, Adam Czirak u. a. (Hrsg.): Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse. München, Paderborn: Fink 2012. S. 245–252.
- Kaschuba, Wolfgang: Kulturalismus: Vom Verschwinden des Sozialen im gesellschaftlichen Diskurs. In: Zeitschrift für Volkskunde: Halbjahresschrift der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde 91 (1995) H. 1. S. 27–46.
- Kelle, Helga: Teilnehmende Beobachtung. In: Bohnsack, Ralf, Alexander Geimer u. Michael Meuser (Hrsg.): Hauptbegriffe qualitativer Sozialforschung. 4., vollst. überarb. und erw. Aufl. Opladen, Toronto: Barbara Budrich 2018. S. 224–227.

- Keller, Reiner: Diskurse und Dispositive analysieren. Die Wissenssoziologische Diskursanalyse als Beitrag zu einer wissenschaftlichen Profilierung der Diskursforschung. In: Forum Qualitative Sozialforschung 8 (2007) H. 2. Artikel 19.
- Kim, Jin Hyun: Musik als nicht-repräsentationales Embodiment. Philosophische und kognitionswissenschaftliche Perspektiven einer Neukonzeptionalisierung von Musik. In: Oberhaus, Lars u. Christoph Stange (Hrsg.): Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik. Bielefeld: transcript 2017. S. 145–164.
- Kleingeld, Pauline: Kants politischer Kosmopolitismus. In: Byrd, B. Sharon; Joachim Hruschka u. Jan C. Joerden (Hrsg.): Jahrbuch für Recht und Ethik - Themenschwerpunkt: 200 Jahre Kants ‚Metaphysik der Sitten‘. Berlin: Duncker&Humblot 1997 (5). S. 333–348.
- Kraimer, Klaus: Die Fallrekonstruktion – Bezüge, Konzepte, Perspektiven. In: Ders. (Hrsg.): Die Fallrekonstruktion. Sinnverstehen in der sozialwissenschaftlichen Forschung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. S. 23–57.
- Kurzenberger, Hajo: Darstellung. 4. Selbstdarstellung: von der Darstellung sozialer Rollen zur theatralen Inszenierung des Selbst. S. 62–65. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. 2. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2014.
- Lamnek, Siegfried u. Claudia Krell: Qualitative Sozialforschung. 5. Auflage. Weinheim: Beltz 2016.
- Lang-Wojtasik, Gregor u. Ulrike Michalski: Kultureller Wandel für eine große Transformation wie und durch wen? Der Beitrag von Global Citizenship Education und gewaltfreier Kommunikation. In: ZEP – Zeitschrift für internationale Bildungsforschung und Entwicklungspädagogik (2022) H. 3. S. 10–17.
- Liepsch, Elisa u. Julian Warner: Einleitung. In: Dieselben (Hrsg.): Allianzen: Kritische Praxis an weißen Institutionen. Bielefeld: transcript. S. 18–33.
- Lüders, Christian u. Michael Meuser: Deutungsmusteranalyse. In: Hitzler, Ronald u. Anne Honer (Hrsg.): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung. Opladen: Leske & Budrich 1997. S. 57–80.
- Malzacher, Florian: There is a Word for People like you: Audience. S. 41–54. In: Deck, Jan u. Angelika Sieburg (Hrsg.): Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. Bielefeld: transcript 2008.
- Massumi, Brian: Politics of Affect. Cambridge: Polity 2019.
- Matzke, Annemarie: Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe. Bielefeld: transcript 2014.
- McAuley, Gay: Towards an Ethnography of Rehearsal. In: New Theatre Quarterly 14 (1998) H. 53. S. 75–85.
- Metzler, Gabriele: Einleitung. In: Hesse, Christine, Jutta Klaeren, und Hein André (Hrsg.): Europa zwischen Kolonialismus und Dekolonisierung. Cd. Informationen zur politischen Bildung. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2018. S. 4–5.
- Mittelhammer, Florian: Kultur als Übersetzungsprozess. Annäherungen an einen Begriff. In: Dätsch, Christiane (Hrsg.): Kulturelle Übersetzer. Kunst und Kulturmanagement im transkulturellen Kontext. Bielefeld: transcript 2018. S. 21–36.
- Moebius, Stephan u. Dirk Quadflieg: Kulturtheorien der Gegenwart - Heterotopien der Theorie. In: Dies. (Hrsg.): Kultur. Theorien der Gegenwart. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2006. S. 9–13.
- Mouffe, Chantal: Agonistik. Die Welt politisch denken. 2. Aufl. Berlin: Suhrkamp 2016.

- Mouffe, Chantal: Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.
- Müller, Stella u. Jens Zimmermann: Milieu – Revisited. Eine Einleitung. In: Dies. Hrsg.): Milieu - Revisited. Forschungsstrategien der Qualitativen Milieuanalyse. Wiesbaden: Vieweg 2017. S. 1-18.
- Müller-Funk, Wolfgang: Alterität und Hybridität. In: Babka, Anna, Julia Malle u. Matthias Schmidt (Hrsg.): Dritte Räume. Homi K. Bhabhas Kulturtheorie; Kritik, Anwendung, Reflexion. Wien: Turia + Kant 2012. S. 127-140.
- Müller-Schöll, Nikolaus: Die Fiktion der Kritik. Foucault, Butler und das Theater der Ent-Unterwerfung. In: Ebert, Olivia, Eva Börsch-Supan u. a. (Hrsg.): Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung. Bielefeld: transcript 2018. S. 49-56.
- Müller, Wolfgang G.: Ironie. In: Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. Herausgegeben von Ansgar Nünning 5., aktl. und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2013. S. 352-353.
- Nayar, Pramod K.: Postcolonialism. A Guide for the Perplexed. London: Bloomsbury 2010.
- Neumann, Uwe: Agonistik. In: Ueding, Gert, Gregor Kalivoda u. Franz-Huber Robling: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Tübingen: Niemeyer 1992. S. 261-285.
- Nikitin, Boris: Unzuverlässige Zeugen und Coming-outs. In: Krämer, Sybille u. Sibylle Schmidt (Hrsg.): Zeugen in der Kunst. Paderborn: Wilhelm Fink 2016. S. 227-237.
- Nowotny, Stefan u. Gerald Raunig: Instituierende Praxen. Bruchlinien der Institutionskritik. Wien: transversal texts 2016.
- Ortiz, Fernando: Contrapunteo Cubano Del Tabaco y el Azúcar. Barcelona: Linkgua Ediciones 2023.
- Ott, Michaela: Globale Ästhetik? Zu universellen Normen im globalisierten Kunst- und Filmbetrieb. In: Bergermann, Ulrike u. Nanna Heidenreich: total. Universalismus und Partikularismus in post_kolonialer Medientheorie. Bielefeld: transcript 2015. S. 229-239.
- Reichardt, Dagmar: Creating Notions of Transculturality. The Work of Fernando Ortiz and his Impact on Europe. In: Harst, Joachim; Christian Moser u. Linda Simonis (Hrsg.): Jahrbuch Komparatistik 2017. Bielefeld: Aisthesis 2018. S. 67-82.
- Risi, Clemens u. Jens Roselt: Einleitung. S. 7-22. In: Dies. (Hrsg.): Koordinaten der Leidenschaft. Kulturelle Aufführungen von Gefühlen. Berlin: Theater der Zeit 2009.
- Robertson, Roland: Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit. In: Beck, Ulrich (Hrsg.): Perspektiven der Weltgesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. S. 192-220.
- Roeder, Anke: Die Kunst der Dramaturgie. Einer ist viele. In: Roeder, Anke u. Klaus Zehelein (Hrsg.): Die Kunst der Dramaturgie. Theorie, Praxis, Ausbildung. Leipzig: Henschel 2011. S. 269-274.
- Rosenberg, Marshall B.: Gewaltfreie Kommunikation. Eine Sprache des Lebens. 12., überarb. und erw. Aufl. Paderborn: Junfermann 2016.
- Roselt, Jens: Der Zuschauer als Täter. Von der Scham beim Spannen und Gaffen. S. 81-91. In: Schipper, Imanuel (Hrsg.): Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung. Berlin: Theater der Zeit 2012.
- Ruhsam, Martina: Kollaborative Praxis: Choreographie. Wien/Berlin: Turia + Kant.
- Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.: Introduction – About the Agency of Things, of Objects and Artefacts. S. 10-22. In: Dies. u. Anja Eisenbeiß (Hrsg.): The power of things and the flow of cultural

- transformations; art and culture between Europe and Asia. Berlin; München: Deutscher Kunstverlag 2010.
- Scherer, Nicola: Narrative internationaler Theaterfestivals. Kuratieren als kulturpolitische Strategie. Bielefeld: transcript 2020.
- Schittenhelm, Karin: Theoretisches und praktiziertes Sampling. Zwischen Felderkundung, Theoriebildung und Gütesicherung. In: Zeitschrift für Qualitative Forschung 2 (2021). S. 283–298.
- Schnackertz, Hermann J.: Phänomenologische Literaturwissenschaft. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. Herausgegeben von Ansgar Nünning 5., aktl. und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2013. S. 596–598.
- Schößler, Franziska u. Christine Bähr: Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution. Bielefeld: transcript 2009.
- Schröder, Sabrina u. Daniel Wrana: Normalisierungen – eine Einleitung. In: Bühler, Patrick, Edgar J. Forster u. a. (Hrsg.): Normalisierungen. Wittenberger Gespräche 2014. Halle-Wittenberg: Martin-Luther-Universität 2015. S. 9–34.
- Schroedter, Stephanie: Musik, Körper und Bewegung. Konturen eines musikalisch-bewegten »Body Turn«. In: Scharfetter, Nadine u. Thomas Wozonig (Hrsg.): Körper(-lichkeit) in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript 2023. S. 11–42.
- Schütz, Alfred u. Thomas Luckmann: Strukturen der Lebenswelt. Konstanz: UVK 2003.
- Schütze, Yvonne: Das Deutungsmuster "Mutterliebe" im historischen Wandel. In: Meuser, Michael u. Rainer Sackmann (Hrsg.): Analysen sozialer Deutungsmuster. Beiträge zur empirischen Wissenssoziologie. Pfaffenweiler: Centaurus 1992. S. 39–48.
- Schwartz, Stephen A.: Everyman an Übermensch. The Culture of Cultural Studies. In: SubStance 29 (2000) H.1. S. 104–138.
- Spradley, James P.: Participant Observation. Fort Worth: Harcourt Brace College 1980.
- Streeck, Jürgen u. Douglas Henderson: Das Handwerk des Hip-Hop: Freestyle als körperliche Praxis. S. 180–206. In: Wulf, Christoph u. Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis. München, Paderborn: Wilhelm Fink 2010.
- Strübing, Jörg: Grounded Theory. Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung eines pragmatistischen Forschungsstils. 4. vollst. überarb. und erw. Aufl.. Wiesbaden: Springer VS 2021.
- [Abb.] Theaterformen-Netzwerk. In: Festival Theaterformen (Hrsg.): Postkoloniale Verstrickungen in Theater, Tanz und Performance. Ein Reader zum Projekt SCHULD, Festival Theaterformen. Hannover: o. V. 2018. Umschlaginnenseite.
- Trachsel, Ekaterina: De-Montage im zeitgenössischen Theater: ein dramaturgisches Verfahren im Spannungsfeld von Widerstand und Affirmation: Georg Olms 2023.
- Trencsényi, Katalin u. Bernadette Cochrane: Foreword: A post-mimetic, intercultural, process-conscious paradigm. In: Trencsényi, Katalin (Hrsg.): New dramaturgy. International perspectives on theory and practice. London: Bloomsbury 2014. S. xi–xxi.
- Trouillot, Michel-Rolph: Adieu, Culture: A New Duty Arises. In: Fox, Richard G. u. Barbara J. King (Hrsg.): Anthropology Beyond Culture. Oxford: Berg 2002. S. 37–60.
- Turner, Cathy: Mis-Guidance and Spatial Planning: Dramaturgies of Public Space. In: Contemporary Theatre Review 20 (2010) H. 2. S. 149–161.

- Vaughan, Diane: Theory elaboration: the heuristics of case analysis. In: Ragin, Charles C. u. Howard S. Becker (Hrsg.): What is a case? Exploring the foundations of social inquiry. Cambridge: Cambridge Univ. Press 1992. S. 173–202.
- [Art.] Vinyago – Tanz und Ausstellung jenseits kolonialer Biografien. In: Pressemitteilung Humboldt Forum 07.11.2022.
- Vertovec, Steven: Transnationalism. London/New York: Routledge 2009.
- Völker, Hanna u. Constanze Spieß: Veruneindeutigungen. In: Zeitschrift für Literatur-wissenschaft und Linguistik 52 (2022) H. 4. S. 543–548.
- Vujanovic, Ana: Zusammen mäandern. Neue Tendenzen in der Landschaftsdramaturgie. In: Um-athum, Sandra u. Jan Deck (Hrsg.): Postdramaturgien. Berlin: Neofelis 2020. S. 27–45.
- Wang, Cynthia S., Jennifer A. Whitson, Eric M. Anicich u.a.: Challenge Your Stigma: How to Reframe and Revalue Negative Stereotypes and Slurs. S. 75–80. In: Current Directions in Psychological Science 26 (2017) H. 1. S. 78.
- Warstat, Matthias: Ritual. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. 2. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2014. S. 297–300.
- Weiler, Christel: Dramaturgie. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. 2. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2014. S. 84–87.
- Weiler, Christel u. Frank Richarz: Aufführungsanalyse und Theatralanalyse – ein Dialog. In: Fischer-Lichte, Erika, Adam Czirak u. a. (Hrsg.): Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse. München, Paderborn: Fink 2012. S. 253–261.
- Weiler, Christel u. Jens Roselt: Aufführungsanalyse: Eine Einführung. Tübingen: A. Francke 2017.
- Welsch, Wolfgang: Transkulturalität. Realität - Geschichte - Aufgabe. Wien: new academic press 2017.
- White, Bob W.: Rumba Rules. The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire. Durham: Duke University Press 2008.
- Wiezorek, Christine: Falldarstellungen. Unveröffentlichte Powerpoint-Präsentation. Gießener Methodenwerkstatt 2022.
- Wiezorek, Christine: Rechtsextremismusforschung und Biografieanalyse. In: Klärner, Andreas u. Michael Kohlstruck (Hrsg.): Moderner Rechtsextremismus in Deutschland. Hamburg: Hamburger Edition 2006. S. 240–256.
- Wihstutz, Benjamin u. Benjamin Hoesch: Für einen Methodenpluralismus in der Theaterwissenschaft. In: Dies. (Hrsg.): Neue Methoden der Theaterwissenschaft. Bielefeld: transcript 2020. S. 7–24.
- Wimmer, Andreas: Kultur. Zur Reformulierung eines sozialanthropologischen Grundbegriffs. In: Kölner Zeitschrift Für Soziologie Und Sozialpsychologie 48 (1996) H. 3. S. 401–425.
- Wimmer, Andreas: Kultur als Prozess. Zur Dynamik des Aushandelns von Bedeutungen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2005.
- Wirth, Andrzej: Vom Dialog zum Diskurs. S. 338–340. In: Stegemann, Bernd (Hrsg.): Lektionen 1 – Dramaturgie. Berlin: Theater der Zeit 2009. S. 340.

- Wolf, Michaela: „Cultures‘ do not hold still for their portraits“. Kultureller Transfer als ‚Übersetzen zwischen Kulturen‘. In: Celestini, Federico u. Helga Mitterbauer (Hrsg.): Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers. Tübingen: Stauffenburg 2003. S. 85–98.
- Wolff, Stephan: Wege ins Feld und ihre Varianten. In: Flick, Uwe (Hrsg.): Qualitative Forschung: ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000. S. 334–349.
- Worley, Matthew: No future. Punk, politics and British youth culture, 1976–1984. Cambridge: Cambridge University Press 2017.
- Zembylas, Michalinos: Affect, race, and white discomfort in schooling: decolonial strategies for ‘pedagogies of discomfort’. In: Ethics and Education 13 (2018) H. 1. S. 86–104.
- Ziese, Maren: Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstaussstellungen. Bielefeld: transcript 2010.
- Zimmermann, Eva: Europa als Heterotopie. Inszenierung von Identitätskategorien während des Kulturhauptstadtjahres Donostia-San Sebastián 2016. Hildesheim: Universitätsverlag 2020.
- [Art.] #PUNK100%POP*N!GGA. In: Festival Theaterformen: Programm 2019. S. 16–17.

8.2. Internetquellen

- [Video] Afrovibes Festival: #Punk Short. In: YouTube 29.08.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eH35z-rlkkk&t=137s> (letzter Zugriff 10.07.2024).
- Ahmed, Sara: Resignation is a Feminist Issue. In: feministkilljoys 30.05.2016. URL: <https://feminist-killjoys.com/2016/05/30/resignation/> (letzter Zugriff 20.08.2024).
- [Video] Artforum: Nora Chipaumire and Ari Marcopoulos on Resisting Empire Through Performance. In: YouTube 07.08.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sHW2odQaiwY> (letzter Zugriff: 01.08.2024).
- Aufderhorst, Matt: Berliner Humboldt Forum - Auf der Suche nach Herkunft und Zukunft In: Deutschlandfunk Kultur 06.10.2021. URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/berliner-humboldt-forum-auf-der-suche-nach-herkunft-und-100.html> (letzter Zugriff 24.06.2023).
- Bachmann-Medick, Doris: Kulturwissenschaft in der Ermüdung? Anmerkungen zu einer Neuorientierung. In: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift o. D. URL: <https://kulturwissenschaftlichezeitschrift.de/artikel/bachmann-medick-kulturwissenschaft-in-der-ermuedung/> (letzter Zugriff 08.05.2024).
- [Video] Balme, Christopher: Einführung in das erste Panel. Von 00:01:29 bis 00:16:21. In: Ludwig-Maximilians-Universität München: Jahrestagung 2021 der Forschungsgruppe "Krisengefüge der Künste" (Tag 1) In: YouTube 06.04.2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2GSKR-pOmt7k&t=os> (letzter Zugriff 30.05.2024).
- Barz, Heiner; Meral Cerci u. Zeynep Demir: Bildung, Milieu & Migration. Kurzfassung der Zwischenergebnisse, 12/2013. In: Stiftung Mercator o. D. URL: https://www.stiftung-mercator.de/content/uploads/2020/12/Barz_et_al_Zwischenergebnisse_Studie_Bildung_Milieu_Migration.pdf (letzter Zugriff: 03.09.2024)
- Bednarz, Thorsten: Zusammenbruch auf der Bühne. Weltmusikstar Papa Wemba ist gestorben. In: Deutschlandfunk 24.04.2016. URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/zusammenbruch-auf-der-buehne-weltmusikstar-papa-wemba-ist-100.html> (letzter Zugriff 10.07.2024).

- [Art.] Beratung zum Thema Diskriminierung. In: Antidiskriminierungsstelle des Bundes o. D. URL: https://www.antidiskriminierungsstelle.de/DE/ueber-diskriminierung/lebensbereiche/bildungsbereiche/schule/hinweise_und_kontaktmoeglichkeiten/Ansprechpartner_innen_neu_2020.html (letzter Zugriff 16.12.2023).
- Bernecker, Roland u. Ronald Grätz: Global Citizenship – Perspektiven einer Weltgemeinschaft. In: Deutsche UNESCO-Kommission o. D. URL: <https://www.unesco.de/bildung/hochwertige-bildung/global-citizenship-education/global-citizenship-perspektiven-einer> (letzter Zugriff 22.08.2024).
- Bloch, Werner: Kulturclash im Humboldt-Forum: „Wir werden hier exotisiert“. In: Tagesspiegel 14.12.2022. S. B22 – Kultur in Berlin. Online wurde der Artikel aufgrund ‚inkorrekt Zitate‘ innerhalb einer Woche nach Veröffentlichung von der Tagesspiegel-Website gelöscht, er ist jedoch weiterhin hinter einer Paywall im Webarchive auffindbar: URL: https://web.archive.org/web/20221214091136/https://www.tagesspiegel.de/berlin/berliner_kultur/kulturclash-im-humboldt-forum-wir-werden-hier-exotisiert-9024565.html.
- Buden, Boris: Kulturelle Übersetzung: Warum sie wichtig ist, und wo damit anzufangen ist. Übersetzt von Hito Steyerl. In: transversal texts 06/2006. URL: <https://transversal.at/transversal/0606/buden/de> (letzter Zugriff 28.04.2024).
- Chiofalo, Valentina: Identitätspolitik – Feindbild oder emanzipatorisches Instrument? In: JuWiss-Blog Nr. 27/2021, 09.03.2021. URL: <https://www.juwiss.de/27-2021/> (letzter Zugriff 26.08.2024).
- Chipaumire, Nora: You're part of it. Interview durchgeführt von David Pallant. Übersetzung: Mieke Woelky. In: Tanz im August o. D. URL: <https://www.tanzimaugust.de/magazin/2019-nora-chipaumire-interview> (letzter Zugriff 01.08.2024).
- Crippa, Laura: I am what I am, fighting for happiness | interview with Nora Chipaumire. In: abcdance 25.08.2018. URL: <https://web.archive.org/web/20181004002217/http://www.abcdance.eu/i-am-what-i-am-fighting-for-happiness-interview-with-nora-chipaumire-engita/> (letzter Zugriff 11.08.2024).
- [Art.] Das historische Schloss. In: Gesellschaft Berliner Schloss e. V. o. D. URL: <https://www.berlinerstadtschloss.de/das-historische-schloss/> (letzter Zugriff 01.08.2024).
- [Art.] Das Queer-Lexikon: Was bedeutet FLINTA*? In: Tagesspiegel 03.03.2022. URL: <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/queerspiegel/was-bedeutet-flinta-3387385.html> - letzter Zugriff 02.04.2024).
- [Video] David Lammy explains why it's never acceptable to use the N-word. In: LBC 09.08.2020. URL: <https://www.lbc.co.uk/lbc-app/david-lammy-dont-use-the-n-word-racism-black-lives-matter/> (letzter Zugriff 05.06.2024). 2:13-2:49.
- Dennewald, Martine u. Kerstin Ortmeier: Augenhöhe herstellen. Interview durchgeführt von Esther Boldt. In: Internationales Theaterinstitut 18.01.2022. URL: <https://www.iti-germany.de/journal/augenhoehe-herstellen> (letzter Zugriff 30.08.2024).
- [Art.] Die Geschichte der kongolesischen Rumba und ihr Einfluss auf die heutige Gesellschaft. In: Institut Français 27.05.2024. URL: <https://www.institutfrancais.de/de/berlin/event/die-geschichte-der-kongolesischen-rumba-und-ihr-einfluss-auf-die-heutige-gesellschaft#/> (letzter Zugriff: 03.09.2024).
- Die Jugendredaktion: „Mitleid.“: In Milo Raus' Stück ist das Publikum der Nazi. In: Berliner Zeitung 06.03.2017. URL: <https://spreewild.de/kultur/theater/2017/03/mitleid-in-milo-raus-stueck-ist-das-publikum-der-nazi/index.html> (letzter Zugriff am 07.07.2024).

- [Art.] Dieser Artikel wurde gelöscht. In: Tagesspiegel 13.12.2022. URL: https://www.tagesspiegel.de/berlin/berliner_kultur/kulturclash-im-humboldt-forum-wir-werden-hier-exotisiert-9024565.html (letzter Zugriff 20.08.2024)
- Evancie, Angela: The Surprising Sartorial Culture Of Congolese 'Sapeurs'. In: National Public Radio 07.05.2013. URL: <https://www.npr.org/sections/pictureshow/2013/05/07/181704510/the-surprising-sartorial-culture-of-congolese-sapeurs> (letzter Zugriff 07.05.2013).
- Fanizadeh, Andreas: Gekaufte Geschichte In: taz 29.10.2021. URL: <https://taz.de/Die-Geldgeber-des-Humboldt-Forum/!581178/> (letzter Zugriff 06.11.2023).
- Gasparini, Mariachiara: Interview with Prof. Dr. Monica Juneja. In: TRAFO – Blog for Transregional Research 29.01.2014. URL: <https://trafo.hypotheses.org/567> (letzter Zugriff 10.07.2024).
- [Art.] Gita Herrmann. Politikwissenschaftlerin. In: Heinrich Böll Stiftung o. D. URL: <https://www.boell.de/de/person/gita-herrmann> - letzter Zugriff 01.08.2024).
- [Art.] Global. In: DWDS o. D. URL: <https://www.dwds.de/wb/global> (letzter Zugriff 28.07.2022).
- Greb, Verena: Germany battles over the N-word. In: Deutsche Welle 14.02.2020. URL: <https://www.dw.com/en/always-derogatory-germany-battles-over-the-n-word/a-52327824> (letzter Zugriff 05.06.2024).
- [Art.] Glossar für diskriminierungssensible Sprache. In: Amnesty International o. D. URL: <https://www.amnesty.de/glossar-fuer-diskriminierungssensible-sprache> (letzter Zugriff 31.05.2024).
- [Video] Gyamerah, Daniel: Interview im Rahmen der Initiative Demokratie leben! In: Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend o.D. URL: <https://www.demokratie-leben.de/warum-sollte-man-das-n-wort-nicht-benutzen> (letzter Zugriff 01.06.2024).
- [Art.] Haltung. In: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache o. D. URL: <https://www.dwds.de/wb/Haltung> (letzter Zugriff 10.07.2024).
- Herrmann, Gita: Vinyago-Berichterstattung. Ein Plädoyer für mehr Diversität. In: Tagesspiegel 21.12.2022. S. B 25 – Kultur in Berlin. Auch online auffindbar unter URL: https://www.tagesspiegel.de/berlin/berliner_kultur/vinyago-im-humboldt-forum-ein-pladoyer-fur-mehr-diversitaet-9066697.html, durch eine Paywall geschützt.
- [Art.] Idiosynkrasie. In: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS) o. D. URL: <https://www.dwds.de/wb/Idiosynkrasie> (letzter Zugriff 08.04.2024).
- Kharraz, Gitta: Geldstrafe für AfD-Politiker nach rassistischer Beleidigung. In: beck-aktuell. Heute im Recht 15.02.2023. URL: <https://rsw.beck.de/aktuell/daily/meldung/detail/ag-tiergarten-geldstrafe-fuer-afd-politiker-nach-rassistischer-beleidigung> (letzter Zugriff 01.06.2024).
- Kilomba, Grada: Das N-Wort. In: bpb - Dossier Afrikanische Diaspora 03.06.2009. URL: <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/afrikanische-diaspora/59448/das-n-wort/> (letzter Zugriff 01.06.2024).
- Kleingeld, Pauline u. Eric Brown: Cosmopolitanism. In: The Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive (Winter 2019 Edition) 23.02.2002 (überarbeitet 17.10.2019). URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/cosmopolitanism/> (letzter Zugriff am 06.09.2022).
- König, Jürgen: Das Humboldt Forum und die koloniale Raubkunst. In: Deutschlandfunk 23.03.2022. URL: <https://www.deutschlandfunk.de/koloniale-raubkunst-100.html> (letzter Zugriff 24.06.2023).

- [Video] La Casa Encendida: "We are always performing", Nora Chipaumire + Q&A | La Casa Encendida. In: YouTube 23.09.2019. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_xidqdkZjQ (letzter Zugriff 05.06.2024).
- [Art.] Leitbild. In: Humboldt Forum o. D. URL: <https://www.humboldtforum.org/de/ueber-uns/leitbild/> (letzter Zugriff 14.04.2023).
- [Art.] Leitbild. In: Humboldt Forum (Stand der Website: 04.10.2022). In: <https://web.archive.org/web/20221004071132/https://www.humboldtforum.org/de/ueber-uns/leitbild/> (letzter Zugriff: 21.08.2024).
- [Art.] Leitlinie. In: Theaterformen o. D. URL: https://www.Theaterformen.de/Theaterformen_2020/de/leitlinie/index.html (letzter Zugriff 16.12.2023).
- [Art.] Metapher. In: DUDEN o. D. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Metapher> (letzter Zugriff 08.05.2024).
- Oliveira, Diana: Who Is Grace Jones? Androgyny in Art. In: The Collector 27.09.2023. URL: <https://www.thecollector.com/who-is-grace-jones/> (letzter Zugriff 20.08.2024).
- Paul, Conny: Popmusik - der Versuch einer Begriffsklärung. In: Deutsche Welle 31.12.2017. URL: <https://www.dw.com/de/popmusik-versuch-einer-musikalischen-begriffsklaerung/a-41975157> (letzter Zugriff 10.07.2024).
- Paul, Ulrich: Berliner Schloss verteuert sich um 38 Millionen Euro. Die Mehrausgaben für das Kulturprojekt sind doch größer als zunächst gedacht. Das stößt auf Kritik. In: Berliner Zeitung 26.02.2021. URL: <https://www.berliner-zeitung.de/mensch-metropole/berliner-schloss-verteuert-sich-um-weitere-fuenf-millionen-euro-li.142465> (letzter Zugriff: 30.05.2024).
- [Art.] Positive Bilanz für das Festival Theaterformen 2017. In: Theaterformen 18.06.2017. URL: https://www.theaterformen.de/Theaterformen_2017/de/index.php?p=aktuell%252Ffestival-theaterformen-zieht-positive-bilanz.html (letzter Zugriff 06.04.2024).
- [Art.] Pressemitteilung. In: Humboldt Forum 28.11.2020. URL: <https://www.humboldtforum.org/wp-content/uploads/2020/11/PM-Spendertage-2020.pdf> (letzter Zugriff am 24.06.2023).
- Rau, Milo: »Der Kongo ist die Konsequenz von Europa« Interview durchgeführt von Jakob Hayner. In: Jungle World 21.01.2016. URL: <https://jungle.world/artikel/2016/03/der-kongo-ist-die-konsequenz-von-europa> (letzter Zugriff am 10.07.2024).
- Rau, Milo: „In jedem von uns steckt ein Pegidist“. Interview durchgeführt von Florian Merkel. In: Die WELT 22.01.2016. URL: <https://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article151350224/In-jedem-von-uns-steckt-ein-Pegidist.html> (letzter Zugriff am 10.07.2024).
- Rotinwa, Ayodeji: Mitleid um welchen Preis? In: nachtkritik 17.06.2018. URL: https://nachtkritik.de/?view=article&id=15571&layout=*%26catid=1459 (letzter Zugriff 10.07.2024).
- Sadigh, Parvin: Studie: Einwanderer sind nicht gleich Einwanderer. Was versprechen sich Eltern mit Migrationshintergrund von Bildung? In: Zeit Online 24.03.2015. URL: <https://www.zeit.de/gesellschaft/familie/2015-03/migranten-bildung-milieus/seite-2> (letzter Zugriff 06.04.2024).
- Sbrzesny, Raphael: Lehrkonzept. In: Interpretinnenkammer o. D. URL: <https://interpretinnenkammer.com/about.html> (letzter Zugriff 13.03.2023).
- Schaubühne am Lehniner Platz u. Milo Rau (IIPM): Pressemappe Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs. S. 4. In: International Institute of Political Murder 31.12.2015. URL: https://international-institute.de/wp-content/uploads/20151231_Pressemappe_Mitleid.pdf (letzter Zugriff: 07.07.2024).

- Schearer, Jamie und Hadija Haruna: Über Schwarze Menschen in Deutschland berichten. In: Initia-tive Schwarze Menschen in Deutschland 31.01.2013. URL: <https://isdonline.de/uber-schwarze-menschen-in-deutschland-berichten/> (letzter Zugriff 31.05.2024).
- Scheuerman, William: Globalization. In: The Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive (Winter 2018 Edition) 21.06.2002 (überarbeitet am 05.11.2018). URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/globalization/> (letzter Zugriff 18.08.2024).
- [Video] Siegmund, Gerald: Die Praxis des Theaters denken. Zum Darstellungsproblem des Theaters. Vortrag von 1:42:27 bis 1:57:12. In: Ludwig-Maximilians-Universität München: Jahrestagung 2021 der Forschungsgruppe "Krisengefüge der Künste" (Tag 2) In: YouTube 06.04.2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xaVtsajm3A> (letzter Zugriff 30.05.2024).
- [Art.] SINUS-Migrantenmilieus. In: SINUS-Institut o. D. URL: <https://www.sinus-institut.de/sinus-milieus/migrantenmilieus> (letzter Zugriff: 06.04.2024).
- [Art.] SPÄTI. Veranstaltungsreihe. In: Humboldt Forum o. D. URL: <https://www.humboldtforum.org/de/programm/event-reihe/sonstige/spaeti-61315/> (letzter Zugriff 10.07.2024)
- Stan, Gorda: Anders als alle anderen Imperien – Die Instrumentalisierung von Kritik im Humboldt Forum. In: Magazin Humboldt Forum 02.11.2022. URL: <https://www.humboldtforum.org/de/magazin/artikel/die-instrumentalisierung-der-kritik/> (letzter Zugriff 24.06.2023)
- [Video] Teatro do Bairro Alto: nora chipaumire em Lisboa In: YouTube 12.02.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tkxmeQSguZY&t=69s> (letzter Zugriff 10.07.2024).
- [Art.] The Makonde: The Mystical Sculptors (Makonde community). In: Google Arts & Culture o. D. URL: <https://artsandculture.google.com/story/the-makonde-the-story-of-the-mystical-sculptors/hgJy4fwgl4WrIQ> (letzter Zugriff: 05.09.2024).
- [Art.] Todestag von Jina Mahsa Amini. Wo steht der Iran ein Jahr nach Beginn der Proteste? In: Deutschlandfunk 15.09.2023. URL: <https://www.deutschlandfunk.de/proteste-iran-todestag-jina-masha-amini-100.html> (letzter Zugriff: 10.07.2024).
- Töniges, Sven: Völkerschauen: Rassismus als Spektakel. In: Deutsche Welle 08.01.2022. URL: <https://www.dw.com/de/v%C3%B6lkerschauen-und-menschenzoos/a-60346484> (letzter Zugriff am 04.05.2023).
- [Video] Transcript Verlag: Ulrich Beck (1944-2015) im Gespräch mit transcript. In: YouTube 18.09.2012. URL: https://www.youtube.com/watch?v=yVhS_oorgsk (letzter Zugriff: 23.01.2024).
- [Art.] Über uns. Archiv. In: Theaterformen o. D. URL: https://www.Theaterformen.de/Theaterformen_2020/de/ueber-uns/ (letzter Zugriff: 06.04.2024).
- [Art.] Über uns. Historie. In: Theaterformen o. D. URL: <https://www.theaterformen.de/ueber-uns#historie-acbo> (letzter Zugriff: 03.09.2024).
- [Art.] Über uns – Wer wir sind. In: Humboldt Forum o. D. URL: <https://www.humboldtforum.org/de/ueber-uns/> (letzter Zugriff 01.08.2024).
- [Art.] Vinyago. Tanz jenseits kolonialer Biografien. In: Humboldt Forum o. D. URL: <https://www.humboldtforum.org/de/programm/laufzeitangebot/ausstellung/vinyago-57597/> (letzter Zugriff am 31.05.2024).
- [Art.] Vorstellung BARAZANI.berlin – Forum Kolonialismus und Widerstand. In: Decolonize Berlin o.D. URL: <https://decolonize-berlin.de/de/bundnis-verein/projekte-barazani-berlin/> (letzter Zugriff 05.09.2024).

- [Art.] Weiß/Weißsein. In: Rassismuskritik//Empowerment//Globaler Kontext. 15.09.2012. URL: <https://weranderneinenbrunnengraebt.wordpress.com/2012/09/15/weisweissein/> (letzter Zugriff 31.05.2024).
- [Art.] 2019. In: Theaterformen o. D. URL: <https://www.theaterformen.de/theaterformen-archiv> (letzter Zugriff: 06.04.2024).
- [Art.] 2020. In: Theaterformen o. D. URL: <https://www.theaterformen.de/theaterformen-archiv> (letzter Zugriff: 06.04.2024).
- [Art.] #PUNK100%POP*N!GGA. In: Company chipaumire o. D. URL: <https://www.companychipaumire.com/currentwork> (letzter Zugriff 10.07.2024).
- [Art.] #PUNK100%POP*N!GGA. In: Theaterformen o. D. URL: https://www.Theaterformen.de/Theaterformen_2019/de/index.php?p=programm%252Fchipaumire.html (letzter Zugriff 31.05.2024).

9. Referenzierte Forschungsdaten

Aufführungsmitschnitte

[Video] Rau, Milo (IIPM): *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs*. Aufführungsmitschnitt o. D.

[Video] *Vinyago*. Aufführungsmitschnitt o. D.

Relevante Expert*inneninterviews

Dennewald, Martine: Interview. Durchgeführt von Eva Zimmermann. Hannover 10.01.2019.

Herrmann, Gita: Interview. Durchgeführt von Eva Zimmermann. Videocall 04.02.2023.

Kepplinger, Katharina: Interview. Durchgeführt von Eva Zimmermann. Videocall 19.01.2023.

Linders, Jan: Interview. JL I/JL II/JL III. Durchgeführt von Eva Zimmermann. Berlin 09.12.2022.

Linders, Jan: Interview. JL IV/JL V/JL VI/JL VII. Durchgeführt von Eva Zimmermann. Berlin 11.12.2022.

Wagner, Almut: Interview. Durchgeführt von Eva Zimmermann. München 28.07.2021.

Wisotzki, Katharina: Interview. Durchgeführt von Eva Zimmermann. Hannover 10.01.2019.

Relevante Beobachtungssituationen

15.08.18: Erstgespräch zur Forschungsanbahnung mit Martine Dennewald.

31.1.–3.2.2019: Jahrestagung der *Dramaturgischen Gesellschaft* 2019 in Jena und Weimar.

11.05.2019: Symposium *Institution: Kunstfestival* im Rahmen der Kunstfestspiele Herrenhausen

23.06.2019: Dramaturgische Einführung zur Aufführung von *#PUNK100%POP*N!GGA* in Hannover.

21.06.2019.: Podiumsgespräch *Künstlerische Arbeit in der Schwarzen Diaspora* mit der Kulturwissenschaftlerin Anja Bandau im Rahmen der Fachtagung *Performing Entangled Histories*,

23.06.2019: Dramaturgische Einführung zur Aufführung von *#PUNK100%POP*N!GGA* in Hannover.

23.06.2019 Aufführung *#PUNK100%POP*N!GGA* von nora chipaumire im *Ballhof Eins* in Hannover.

08.12.2022: Aufführung *Vinyago*, Tanzkoproduktion der Gruppe Asedeva und des Humboldt Forums Berlin.

08.12.2022 Publikumsgespräch nach der Aufführung von *Vinyago* am Humboldt Forum in Berlin.

09.12.2022 Besuch der Ausstellung zu *Vinyago* am Humboldt Forum in Berlin.

Sichtung Videointerview mit Elias Jengo. Durchgeführt von Asedeva. In: Videoinstallation Ausstellung *Vinyago* 23.10.2022 – 8.01.2023.

Sichtung Videointerview mit Amil Shivji. Durchgeführt von Asedeva. In: Videoinstallation Ausstellung *Vinyago* 23.10.2022 – 8.01.2023.

09.12.2022 Aufführung *Vinyago*, Tanzkoproduktion der Gruppe Asedeva und des Humboldt Forums Berlin.

Dank

Zuallererst gilt mein großer Dank den Dramaturg*innen, die durch ihre Offenheit und die Einblicke in ihre jeweiligen Arbeitszusammenhänge zur Entstehung dieser Arbeit einen entscheidenden Beitrag geleistet haben: Vielen herzlichen Dank Martine Dennewald und Katharina Wisotzki, Almut Wagner, Jan Linders, Katharina Kepplinger und Gita Herrmann! Auch den Künstler*innen, die sich im Rahmen von Interviews meinen Fragen stellten sowie Auführungsmitschnitte für die Forschung zur Verfügung stellten, sei gedankt. Namentlich gilt mein Dank auch Dr. Philipp Schulte und Dr. Paul Eisewicht, die ihre jeweilige Expertise im Rahmen je eines längeren Gesprächs mit mir teilten.

Darüber hinaus gilt mein besonderer Dank den beiden Betreuern meiner Arbeit, Professor Gerald Siegmund und Professor Jens Roselt. Ihnen beiden danke ich sehr herzlich für die ideale Begleitung des Projektes über Jahre. Gerald Siegmund danke ich für den Glauben an das Projekt von Beginn an, für das gemeinsame Grübeln und Ihre Gelassenheit, für Ihre wertschätzenden und hilfreichen Anmerkungen zu jeder Zeit. Jens Roselt danke ich für die Bereitschaft, ein zweites Mal als Betreuer zu fungieren, für das kritische und jederzeit konstruktive Mitdenken und die wertvollen Denkanstöße.

Für die großartige finanzielle und ideelle Förderung dieses Projekts danke ich der Studienstiftung des deutschen Volkes.

Für den konzeptuellen aber vor allem sozialen Denkraum, ohne den diese Arbeit nicht entstanden wäre, möchte ich dem *International Graduate Centre for the Study of Culture* (GCSC) danken. Besonders hervorheben möchte ich hier die Promovend*innen der Kohorte 2018 und meine ehemaligen Mitstreiter*innen aus L13. Vielen Dank an das FB05-Kolloquium und namentlich Herrn Professor Uwe Wirth für die oft heiteren Diskussionen und hilfreichen Rückmeldungen zu meinen Arbeitsständen. Das GCSC unterstützte meine Feldforschung darüber hinaus auch finanziell durch ein Travel Grant. Vielen herzlichen Dank dafür!

Kathleen Posvic und Herta Steinmetz gilt mein herzlichster Dank für das gewissenhafte Lektorat und Korrektorat meines Textes. Vielen Dank Euch beiden für Eure großartige Unterstützung während der Abschlussphase.

Ich danke meiner Mutter Ute für all die Jahre der unermüdlichen Unterstützung in vielerlei Hinsicht. Ich denke auch an meine Großeltern Erika und Walter. Die Erinnerung an Euch beide gibt mir jeden Tag Kraft.

Außerdem danke ich der Stephanstraßen-WG Silvia, Marie, Stefan und David sowie darüber hinaus Janina, Philipp, Mattis und meinen ehemaligen Marburger Kolleg*innen Kardelen, Dirk und Jule für all die Gespräche, das gemeinsame Lachen, das gemeinsame Weinen, die Unterstützung und den Ansporn. Danke, dass Ihr da seid!

Nicht zuletzt danke ich Dir, Jeff, dafür, dass Du an meiner Seite bist.

September 2024

Eva Zimmermann

Eigenständigkeitserklärung

Ich erkläre: Ich habe die vorgelegte Dissertation selbständig und nur mit den Hilfen angefertigt, die ich in der Dissertation angegeben habe. Alle Textstellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten oder nicht veröffentlichten Schriften entnommen sind, und alle Angaben, die auf mündlichen Auskünften beruhen, sind als solche kenntlich gemacht.

(Wortlaut entsprechend der Promotionsordnung der geisteswissenschaftlichen Fachbereiche der Justus-Liebig- Universität Gießen vom 27. Januar 2010, Änderungsfassung vom 07.12.2021, §7 (2))

Gießen, den 16. September 2024