

LMU

LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

DISSERTATIONEN DER LMU

UB

94

ANTONIA LEITGEB-BUSCHE

Position und Positionierung

Identitätspolitische Effekte im deutschsprachigen
Gegenwartstheater

Position und Positionierung
Identitätspolitische Effekte
im deutschsprachigen Gegenwartstheater

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Antonia-Maria Leitgeb-Busche
aus
Wien
2025

Erstgutachterin: Prof. Dr. Christiane Plank-Baldauf

Zweitgutachter: Prof. Dr. David Roesner

Drittgutachterin: Prof. Dr. Mariama Diagne

Datum der mündlichen Prüfung: 08.07.2025

Antonia Leitgeb-Busche

Position und Positionierung

Identitätspolitische Effekte im deutschsprachigen Gegenwartstheater

Dissertationen der LMU München

Band 94

Position und Positionierung

Identitätspolitische Effekte im deutschsprachigen Gegenwartstheater

von
Antonia Leitgeb-Busche

Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

Text © Antonia Leitgeb-Busche 2025

Korrektorat: Dr. Elisabeth Skardarasy

Diese Arbeit ist veröffentlicht unter Creative Commons Licence BY 4.0. (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Abbildungen unterliegen ggf. eigenen Lizenzen, die jeweils angegeben und gesondert zu berücksichtigen sind.

Erstveröffentlichung 2025

Zugleich Dissertation der LMU München 2025

Druck und Vertrieb im Auftrag der Autoren und Autorinnen:
Buchschniede von Dataform Media GmbH, Julius-Raab-Straße 8
2203 Großbeersdorf, Österreich

Kontaktadresse nach EU-Produktsicherheitsverordnung:
info@buchschniede.at



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:19-360580>

<https://doi.org/10.5282/edoc.36058>

ISBN 978-3-99181-989-9

Danksagung

Eine Dissertation kann eine ganz schön einsame Angelegenheit sein. Und trotzdem wäre dieses Dissertationsprojekt nicht ohne die Unterstützung vieler Personen zustande gekommen, denen ich an dieser Stelle danken möchte.

Allen voran gilt mein Dank Prof. Dr. Barbara Gronau, die mir nicht nur mit inhaltlicher Beratung zur Seite gestanden hat, sondern mir insbesondere auch die beruflichen Rahmenbedingungen geschaffen hat, um diese Dissertation zu realisieren.

Für die fachkundige Betreuung, für die Bereitschaft, sich auf meinen Zugang und meine Arbeitsweise einzustellen, und für wichtige Denkanstöße danke ich meiner Erstbetreuerin Prof. Dr. Christiane Plank-Baldauf. Für wesentliche inhaltliche Impulse möchte ich außerdem meinem Zweitbetreuer Prof. Dr. David Roesner herzlichen Dank aussprechen.

Für das wiederholte Lesen und Feedback sowie das Korrektorat danke ich Maria-Christine Leitgeb. Vielen Dank auch an Vinzent-Vitus Leitgeb und Christoph Busche für die korrigierende Durchsicht.

Eine Dissertation ist auch eine emotionale Achterbahnfahrt. Bei dieser mit Zuversicht und ungebrochener Unterstützung begleitet zu werden, ist unbezahlbar. Ich danke deshalb Christoph Busche für die gemeinsamen Frühschichten, die Motivation, das Verständnis und die Geduld – und darüber hinaus für die vielen interessanten Gespräche und inhaltlichen Anregungen.

Meinen Eltern, Maria-Christine Leitgeb und Clemens Leitgeb, danke ich für die Ermöglichung sowie die inhaltliche und finanzielle Unterstützung meines Masterstudiums, auf das diese Dissertation aufbaut.

Allen Freund:innen und Kolleg:innen, die mich im Prozess begleitet haben, danke ich für die Bereitschaft, zunehmend monothematische Unterhaltungen zu führen, die Tiefpunkte aufzufangen und die Fortschritte anzufeuern.

München, März 2025

Antonia Leitgeb-Busche

Inhalt

Danksagung.....	V
Bemerkungen zum Gendern und zu Schreibweisen	1
1 Einleitung	5
Einstieg und Annäherung.....	5
Methodik und Aufbau der Arbeit.....	11
Beitrag zur Forschung.....	23
Teil I	
Theorien zu Identität, Identitätspolitik und Theater	29
2 Geschichte und Aufstieg der Identitätspolitik.....	31
Intermediate Stop – eine erschöpfte Diskussion?	36
3 Identität	39
Identität in den Cultural Studies	41
Das postmoderne Subjekt nach Stuart Hall	55
Hegemonie, Ideologie, Repräsentation	65
Artikulation und Positionierung	77
Intermediate Stop – Handlungsfähigkeit des postmodernen Subjekts... ..	84
4 Identitätspolitik.....	87
Konstruktivistische Identitätspolitik.....	91
Identitätspolitische Strategien.....	99
Betonung der Essenz.....	99
Behauptung der Essenz – strategischer Essenzialismus	102
Einheit in Differenz.....	106
Intermediate Stop – Interventionen in den Diskurs	111
5 Identitätspolitik am Theater.....	113
Die Figur als Schnittpunkt von Darsteller:in und Rolle.....	117
Die Materialität des Körpers	125

Wahrnehmung und Ideologie.....	133
Intermediate Stop – Verkörperung und Verschiebung	143
6 Analyseansatz und -kategorien	147
Analytisches Interesse und Forschungsperspektive.....	147
(Ir)relevante Differenzen? – Untersuchte Identitätskategorien und Auswahl des Korpus	151
Theaterwissenschaftliche Methodik.....	155
Intermediate Stop – Positionalität der Forschenden.....	157
Teil II	
Analyse von identitätspolitischen Effekten an Beispielen aus dem deutschsprachigen Gegenwartstheater	161
7 Identitätskategorie <i>race: Identitti</i> von Mithu Sanyal.....	163
Realitäts- und Fiktionseffekte in Mithu Sanyals <i>Identitti</i>	169
Theateradaptionen von <i>Identitti</i>	173
Die Uraufführung am Düsseldorfer Schauspielhaus (2021)	177
Die Figuration des theatralen Rahmens durch die Vermischung von Realitäts- und Fiktionseffekten	177
Vermischung von Realitäts- und Fiktionseffekten in Figuren.....	182
Verdoppelung des Realitätseffekts.....	185
Äquivalenz von Realitäts- und Fiktionseffekt	190
Verdoppelung des Fiktionseffekts	196
Differenz von Realitäts- und Fiktionseffekt.....	199
Bruch mit der Ideologie – theatrale Verunsicherungen.....	202
Die Inszenierung am Theater Freiburg (2022).....	206
Die Figuration des theatralen Rahmens in der Sphäre der Fiktion...	206
Vervierfachung des Realitätseffekts	208
Konfrontation von Äquivalenz mit Komplexität	213
Äquivalenz aus Komplexität.....	216
Dominanz des Fiktionseffekts	220
Bruch mit der Ideologie – Perspektivierung durch Erzählung	221
Nichtweiß = nichtweiß = nichtweiß? – eine Problematisierung	226

8 Identitätskategorie Geschlecht: <i>Care 3.0</i> und <i>Care Affair</i> von Frauen und Fiktion.....	229
<i>Care 3.0</i> (2019).....	231
Die konkrete Figuration des theatralen Rahmens als Performance	233
Eine Figur aus zwei Realitätseffekten	236
Bruch mit der Ideologie – verweigerte Selbstbestätigung.....	245
Kulturelle Praktiken werden zu Techniken – eine Problematisierung	246
<i>Care Affair</i> (2020).....	249
Die konkrete Figuration des theatralen Rahmens	251
Oszillierende Schließungen und fluide Figuren.....	254
Bruch mit der Ideologie – eine Utopie von gemeinschaftlicher Sorgearbeit	258
„Repräsentationsverluste“ – eine Problematisierung.....	261
9 Identitätskategorie Nation:	
<i>Xáta – Zuhause</i> von Kamilé Gudmonaité	263
<i>Xáta – Zuhause</i> (2023).....	266
Die konkrete Figuration des theatralen Rahmens	269
Konstruierte Kollektive und komplexe Biografien.....	280
Bruch mit der Ideologie – ein unauflösbares Spannungsfeld	285
10 Full Stop – Fazit und Ausblick.....	291
11 Quellen- und Literaturverzeichnis.....	301

Bemerkungen zum Gendern und zu Schreibweisen

Wenn die Beschäftigung mit Identität und Identitätspolitik eines deutlich macht, dann die unendliche Vielfalt von Identitäten und deren Einschränkung durch starre Kategorisierungen. Zur Sichtbarmachung der Geschlechterdiversität wird in der vorliegenden Arbeit der Gender-Doppelpunkt verwendet. Wo immer möglich, wurde aus Gründen der leichteren Lesbarkeit auf neutralisierende Formulierungen ausgewichen, außerdem wurde auf das Gendern innerhalb von Komposita verzichtet.

Schreibweisen aus Originalquellen wurden in direkten Zitaten übernommen, so zum Beispiel der Genderstern, das generische Maskulinum oder die alte Rechtschreibung.

Um zu markieren, dass es bei einigen Begriffen, die sich auf Identitätskategorien beziehen, nicht um einen Verweis auf biologische Tatsachen geht, sondern soziale Konstruktionen gemeint sind, wurden teils von grammatikalischen Regeln abweichende Schreibweisen übernommen (z. B. Schwarz).

From this I came to understand that identity is not a set of fixed attributes, the unchanging essence of the inner self, but a constantly shifting process of positioning.

Stuart Hall

1 Einleitung

Einstieg und Annäherung

Das Theater hat ein Problem – oder gleich mehrere. Je nachdem, ob man die Ursache oder ihre vielen verästelten Auswirkungen in den Blick nimmt, ergibt sich eine andere Zählung. Spätestens in den vergangenen zehn Jahren ist klar geworden: Die Institution Theater ist keineswegs so weltoffen, tolerant und für alle da, wie sie sich in ihrem Selbstverständnis gerne gibt. Inzwischen wird öffentlich diskutiert, was schon länger auf der Hand liegt: Die Ensembles und Belegschaften der Theaterbetriebe sind alles andere als divers – weder in Hinblick auf ethnische Zugehörigkeit und Herkunft noch in Hinsicht auf geschlechtliche Identitäten oder sexuelle Orientierungen. Und auch nicht in Bezug auf Alter, soziale Herkunft und (Aus)Bildung.¹ Kanon und Repertoire sind europäisch oder westlich und stammen in jedem Fall aus *weißen*², oft bildungsbürgerlichen Kontexten. Die erzählten Geschichten sind – natürlich auch ihren Entstehungszeiten geschuldet – aus heutiger Sicht oft problematisch in Hinblick auf Gesellschafts- und Geschlechterbilder.³

1 Vgl. Mandel, Birgit: „Theater auf der Suche nach neuem Publikum und Akzeptanz in der Stadtgesellschaft: Ergebnisse eines Forschungsprojekts.“ In: *Kulturelle Bildung Online* (2021), letzter Zugriff am 25. Februar 2025, <https://www.kubi-online.de/artikel/theater-suche-nach-neuem-publikum-akzeptanz-stadtgesellschaft-ergebnisse-eines>; vgl. Kara, Selen, Emel Aydoğdu und Max Florian Kühlem: „Diversität muss der Normalzustand werden.“ In: *nachtkritik.de* (25. August 2021), letzter Zugriff am 25. Februar 2025, <https://nachtkritik.de/portraet-reportage/die-regisseurinnen-selen-kara-und-emel-aydogdu-im-gespraech-ueber-ihre-migrations-biographien-und-den-weg-des-deutschen-theaters-zu-mehr-kultureller-vielfalt>; vgl. Deuffhard, Amelie et al.: „(Un)Learning for the Future. Transformation der Wissensproduktion in Hochschulen und Theatern.“ In: Drescher, Hans-Jürgen et al., Hg.: *Learning for the Future. Zukunftskonferenz für die Darstellenden Künste*. Berlin: Theater der Zeit 2024, S. 30–39, hier S. 30 ff.

2 Um zu markieren, dass auch hier nicht die Hautfarbe, sondern die machtvolle Position innerhalb der gesellschaftlichen Dominanzverhältnisse gemeint ist, wird das Adjektiv in dieser Arbeit immer klein und kursiv geschrieben. Vgl. dazu: Informations- und Dokumentationszentrum für Rassismusbearbeitung e.V. „Weiß / Weißsein.“ Glossar, letzter Zugriff am 11. Februar 2025, <https://www.idaev.de/researchtools/glossar>.

3 Vgl. Affenzeller, Margarete: „Tschechows Tante?“ In: *Die deutsche Bühne*, Nr. 7 (Juli 2020), S. 59–60, hier S. 59.

In allen Theaterzusammenhängen ist man mit der Frage konfrontiert: Wie umgehen mit heteronormativ, eurozentrisch und *weiß* geprägten Institutionen und ihren Spielplänen? Sie beschäftigt zurzeit alle Theaterschaffenden (in unterschiedlichem Ausmaß und mit verschiedenen Haltungen). Insbesondere aber Dramaturg:innen, zu denen ich selbst gehöre, sind aufgerufen, sich mit den Problematiken der Institution Theater auseinanderzusetzen, denn sie sind, gemeinsam mit Intendant:innen und Theaterleiter:innen, diejenigen, die über Ensembleszusammensetzung, Stückauswahl und Besetzung entscheiden. Das tun sie innerhalb der bekanntermaßen eher trägen Institution Theater und vor der Folie einer Kulturpolitik, die immer mehr Premieren und Vorstellungen einfordert und dabei vor allem auf die Auslastungszahlen,⁴ seit Neuestem auch dezidiert auf die „Wirtschaftlichkeit“⁵, blickt.

Natürlich sind Auslastungszahlen und Wirtschaftlichkeit kein Argument gegen eine Auseinandersetzung mit den oben beschriebenen Problematiken. Aber der Druck, immer mehr und wirtschaftlich effektiver zu produzieren, strapaziert Mitarbeitende in den ohnehin schon unter der Arbeitslast knirschenden Institutionen immer stärker⁶ und eine Gesellschaft, die sich in weiten Teilen noch nicht oder nicht mehr mit Fragen der mangelnden Repräsentation auseinandersetzen möchte, erschwert den Einsatz dafür, insbesondere für Menschen, die selbst zu den unterrepräsentierten Gruppen gehören und sich immer wieder mit Barrieren oder Unverständnis konfrontiert sehen.⁷

Aus dieser Konstellation ergibt sich ein Spannungsfeld, das seit einigen Jahren auf Podien und in Diskussionsrunden heiß debattiert wird. Meist steht dabei außer Frage, *dass* Veränderungen herbeigeführt werden müssen. Diskutiert wird vor allem, *wie* diese angestoßen und

4 Vgl. Schmidt, Thomas: *Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2017, S. 56 und S. 258.

5 Deutsche Presse-Agentur: „Wegner fordert: Berliner Theater sollen ‚wirtschaftlich agieren.“ In: *Berliner Morgenpost* (1. Dezember 2024), letzter Zugriff am 25. Februar 2025, <https://www.morgenpost.de/berlin/article407798456/wegner-fordert-berliner-theater-sollen-wirtschaftlich-agieren.html>.

6 Vgl. Schmidt: *Theater, Krise und Reform*, S. 91 ff.

7 Vgl. Gessner, Alex: „Diversity fatigue.“ Vortrag bei *PROUT AT WORK-Konferenz 2024. Gemeinsam. Mutig. Queer*, PrOut@Work-Foundation, München, 25. Oktober 2024, letzter Zugriff am 1. März 2025, https://www.youtube.com/watch?v=s4Wb4G1pm_M&t=13s.

umgesetzt werden sollen. Häufig fällt in diesen Zusammenhängen ein bestimmtes Wort: Identitätspolitik. Es wird bemüht, wenn es um Diversität im Theaterbetrieb und Repräsentation auf der Bühne geht. Wenn es um die Vermeidung von diskriminierenden Begriffen und Praktiken in Inszenierungen und Performances geht. Und es wird benutzt, um eine bestimmte Form der Besetzungspolitik zu bezeichnen, bei der auf Übereinstimmung zwischen Darsteller:in und Rolle in Hinblick auf eine bestimmte Identitätskategorie geachtet wird. Es fällt im Zusammenhang mit gesellschaftspolitischen Bewegungen und Aktionen wie etwa #MeToo und #ActOut und wird auf bestimmte Entwicklungen im Theaterschaffen wie etwa das postmigrantische Theater angewendet.⁸ So heiß diskutiert, wie Identitätspolitik mittlerweile gesellschaftlich und medial ist, so vage ist der Begriff in seiner Anwendung auf Theater (und andere kulturelle Bereiche) geworden. Im Zusammenhang mit dem Begriff ‚Identität‘ wird schon länger davon gesprochen, dass er zur Gruppe der von Uwe Pörksen definierten „Plastikwörter“⁹ zählt – Wörter, die dem wissenschaftlichen Kontext entstammen, aber inzwischen in den Alltagsgebrauch übergegangen sind und dabei ihre eigentlich präzise definierte Wortbedeutung verloren haben und nun eher als Signalwort fungieren, dessen vage Bedeutung der jeweils sprechenden Person situativ die Definitionsmacht einräumt.¹⁰

Der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit ist meine Auffassung, dass auch der Begriff ‚Identitätspolitik‘ im Zusammenhang mit seiner vielfältigen und oft nicht genau definierten Anwendung auf den Theaterbereich als Plastikwort gesehen werden kann. Er wird mal bemüht, wenn es um Vermeidung von Reproduktion diskriminierender Praktiken und Begriffe geht, um die Integration außereuropäischer, nicht-westlicher oder marginalisierter Perspektiven, um die Kritik an kultureller Aneignung oder um eine bestimmte Form der Besetzungspolitik.

8 Vgl. zu identitätspolitischen Strategien im postmigrantischen Theater: Haakh, Nora: *Muslimisierte Körper auf der Bühne. Die Islamdebatte im postmigrantischen Theater*. Bielefeld: transcript 2021.

9 Pörksen, Uwe: *Plastikwörter. Die Sprache einer internationalen Diktatur*. Stuttgart: Klett-Cotta 1988, S. 11 und passim; vgl. Niethammer, Lutz: *Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2000, S. 28 ff.

10 Vgl. Pörksen: *Plastikwörter*, S. 118 ff.

Bei der Verwendung des umstrittenen Begriffs werden – je nach Haltung zu und Kenntnis von etwa grundlegenden Annahmen der postkolonialen und queeren Theorie und in Abhängigkeit von dem eigenen Verständnis von Wirkungsweisen und Aufgabenbereich des Theaters – oft wichtige theoretische Voraussetzungen ignoriert, um das Argument in die eine oder andere Richtung stärker zu pointieren. So zum Beispiel, wenn überspitzt behauptet wird, dass Identitätspolitik am Theater dazu führe, dass alle Rollen nur noch von Darsteller:innen gespielt werden dürften, deren Lebenswelt mit der der Rolle übereinstimmt – und dabei bequem ignoriert wird, dass im Zentrum der Diskussion keineswegs die Forderung nach lückenloser Übereinstimmung – was sollte das denn auch sein? – steht, sondern die nach mehr Aufmerksamkeit für zugrundeliegende gesellschaftliche Dominanzverhältnisse.¹¹ Oder wenn angenommen wird, dass Theater im Modus des Als-ob stattfindet und dabei leichtfertig weggewischt wird, dass auch Theater kein losgelöster Raum ist, in dem tief in die Gesellschaft eingeschriebene Mechanismen plötzlich auf wundersame Weise ihrer Wirkung beraubt sind.

Ausgehend von diesem Befund möchte ich folgende Fragen stellen: Was ist Identitätspolitik und was meint Identitätspolitik am Theater? Wir können uns weder mit der Antwort zufriedengeben, dass Theaterarbeiten dann identitätspolitisch sind, wenn sie etwa von nichtweißen oder (gender)queeren Künstler:innen stammen oder ein großes Spektrum an Identitäten und Zugehörigkeiten repräsentieren. Und schon gar nicht können wir von diesen verlangen, immer ihre eigene Identität zum Thema zu machen und zu politisieren.¹² Was also macht ein Theatererlebnis identitätspolitisch?

11 Vgl. etwa: Stegemann, Bernd: „Identitätspolitik als Treiber autoritärer Entwicklungen.“ Vortrag beim 3. *Symposium Meinungsfreiheit – ein Grundrecht in Gefahr*, Netzwerk kritische Richter und Staatsanwälte n.e.V., Halle (Saale), 16. November 2024, letzter Zugriff am 20. Februar 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=MSO98sCoJdU&t=5s>.

12 Vgl. etwa: Royale, Tucké: „Plädoyer für das Ausbüchsen.“ In: *Theater heute*, Nr. 1 (Januar 2021), S. 42–45, hier S. 42 ff. Tucké Royale beschreibt in seiner eindrücklichen Keynote bei den *Burning Issues 2021* die Erwartungen, die an ihn und seine künstlerische Arbeit gestellt werden und letztlich immer eine Ästhetik einfordern, die mit seiner Identität zu tun hat, während künstlerische Qualität und Handschrift in den Augen vieler Auftraggeber:innen als zweitrangig gelten.

Welchen spezifischen Wirkungsweisen ist Identitätspolitik am Theater unterworfen? Und können die ästhetischen Verfahren des Theaters identitätspolitische Elemente auf eine andere Art produktiv machen als die außentheatrale Realität? Was bedeutet der Transfer aus der Sphäre des politischen Handelns in die Sphäre der ästhetischen Produktion und (wie) kann ein Rücktransfer im Sinne von gesellschaftlicher Wirksamkeit gelingen?

Ich möchte an dieser Stelle betonen, dass, wenn ich von der produktiven Kraft von Identitätspolitik spreche, selbstredend linke Identitätspolitik gemeint ist. Um deren genaue Definition und Abgrenzung gegen rechte Identitätspolitik wird es in Kapitel 4 gehen. Für den Moment sei als erste grobe Unterscheidung angeführt: Rechte Identitätspolitik operiert häufig mit der Annahme von fixierten, unveränderlichen Identitäten, die sie mit bestimmten charakteristischen Verhaltensweisen und Eigenschaften in Verbindung bringt. Diese scheinbar ‚natürlichen‘ Identitäten werden oft mit biologistischen Argumenten gestützt und dienen dazu, Unterschiede zwischen Menschen aus verschiedenen Gruppen zu konstruieren und gesellschaftliche Ungerechtigkeiten sowie aktive Diskriminierungsvorgänge zu legitimieren. All dies geschieht im Namen einer imaginierten Mehrheit, die – so das Narrativ – bedroht ist. Und das sowohl von außen (etwa durch Zuwanderung) als auch von innen (durch eine ideologisch verbrämte linksliberale Elite). Ziel ist die (Wieder)Herstellung eines Zustandes, in dem der ‚normale‘ Mensch zu seinem Recht kommt, das ihm vermeintlich von allen Seiten abgestritten wird.¹³ Dass sich hinter diesem Bild des ‚Normalen‘ eine Reihe von marginalisierenden und exkludierenden Vorstellungen verbergen, wird einfach ausgeblendet. Denn in dieser Vorstellung ist der ‚normale‘ Mensch: *weiß*, heterosexuell, cisgeschlechtlich und hat keine Behinderung.

An diesem Punkt setzt linke Identitätspolitik an. Sie versteht sich als Reaktion auf Marginalisierungs- und Diskriminierungserfahrungen, die auf Basis eines oder mehrerer bestimmter Identitätsmerkmale

13 Vgl. Meiering: „Überblick: ‚Die Linke‘ als Bezugspunkt rechter Identitätspolitik.“ In: Ders., Hg.: *Schlüsseltexte der ‚Neuen Rechten‘. Kritische Analysen antidemokratischen Denkens*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2022, S. 277–280, hier S. 278 f.

wie etwa ethnischer oder geschlechtlicher Zugehörigkeit, dem Erscheinungsbild oder der Ausübung bestimmter – zum Beispiel religiöser – Praxen gemacht werden. Aus der Aneignung der diskriminierenden Fremdzuschreibung und der Verknüpfung des politischen Handelns mit der eigenen Identität und Erfahrung generiert linke Identitätspolitik ihre Durchschlagkraft. Indem sie sich auf die Identität ihrer meist marginalisierten Gruppen zugehörigen Akteur:innen bezieht, setzt sie sich für Partikularinteressen ein – nicht, um, so die häufig vorgebrachte Kritik, die Gesellschaft zu spalten, sondern um gleiche Rechte auch für diese Gruppen durchzusetzen. Sie dekonstruiert so die Vorstellung von bereits zur Genüge realisierten universellen Rechten und macht auf bestehende Ungerechtigkeiten aufmerksam.¹⁴ Eng verknüpft ist sie mit dem Konzept der Intersektionalität, das besagt, dass soziale Kategorien und mit diesen verbundene Unterdrückungsmechanismen nie alleine auftreten, sondern immer mit anderen zusammenwirken. Sie überkreuzen und überlagern sich, sodass sich am Kreuzungspunkt der Identität vielfältige Dominanzverhältnisse und Herrschaftsstrukturen einschreiben, die nicht getrennt voneinander analysiert werden können.¹⁵ Diese Machtverhältnisse sind es aber, die mittels linker Identitätspolitik offenlegt und bekämpft werden sollen. Und das auch am Theater, das als Teilbereich der Gesellschaft nicht losgelöst von deren Wirkungsweisen betrachtet werden kann. Im Gegenteil: Die oben angedeuteten „Exklusionsprinzipien des Theatersystems“¹⁶ provozieren gerade eine identitätspolitische Bearbeitung.

Sowohl als Forscherin als auch als Theaterpraktikerin bin ich vor die Frage gestellt, wie ich mich diesem vielfältigen Themengebiet annähern kann. Als *weiße* Frau mit europäischen Wurzeln und bildungsbürgerlichem Hintergrund bin ich sicherlich in vieler Hinsicht privilegiert. Die Diskriminierungserfahrungen, aus denen linke Identitätspolitik

14 Vgl. Villa Braslavsky, Paula-Irene: „Identitätspolitik.“ In: *POP. Kultur und Kritik*, Nr. 16 (Frühling 2020), S. 70–76, hier S. 73 f.

15 Vgl. Bronner und Paulus: *Intersektionalität*, S. 11 ff.

16 Warstat, Matthias: „Kategorienwechsel. Zur jüngeren Kritik an theaterwissenschaftlichen Körperkonzepten.“ In: Kreuder, Friedemann, Ellen Koban und Hanna Voss, Hg.: *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*. Bielefeld: transcript 2017, S. 15–29, hier S. 26.

resultiert, teile ich deshalb oft nicht. Ich möchte daraus nicht schließen müssen, dass identitätspolitische Kämpfe mich nichts angehen – oder nur, wenn sie sich gegen mich als Teil der Dominanzgesellschaft richten. Angesichts der jüngsten politischen Entwicklungen in den USA, wo nach der Wahl Donald Trumps zum Präsidenten innerhalb weniger Wochen Programme zur Förderung von Diversität, Gleichstellung und Inklusion abgeschafft werden,¹⁷ und in meinem Heimatland Österreich, in dem die rechtsextreme Freiheitliche Partei 2024 zum ersten Mal seit 1945 stärkste Kraft bei einer Nationalratswahl geworden ist und – glücklicherweise geplatzt – Regierungsverhandlungen geführt hat,¹⁸ wird die Bedeutung identitätspolitischer Kämpfe erneut deutlich spürbar. Sie mögen ihren Ausgang bei marginalisierten und diskriminierten Menschen nehmen, aber sie gehen uns alle an, wenn gleichberechtigtes Miteinander und faire gesellschaftliche Verhältnisse unser Ziel sind.

Methodik und Aufbau der Arbeit

Wie umgehen mit zwei Begriffen, die als ‚Plastikwörter‘ eine schier unüberblickbare Menge an Bedeutungen, Konnotationen und Definitionen erfahren haben? Die je nach Kontext etwas anderes bezeichnen und die so oft mit vagen Vorannahmen und politischen Überzeugungen gefüllt werden? Oder sogar, wie die heftig umstrittene Identitätspolitik, gleich starke Emotionen und Haltungen auslösen?

Ich habe mich dazu entschieden, diese Arbeit mit einem *Deep Dive* in die Theorie zu beginnen. Nach einem Überblick über die Geschichte der linken Identitätspolitik als gesellschaftliche Bewegung, die ihren Ausgang bei marginalisierten und diskriminierten Gruppen nimmt und ihr politisches Momentum aus dem starken Bezug auf die eigene

17 Vgl. Zimmermann, Konstantin: „Wie Donald Trump gegen Diversität vorgeht.“ In: *Zeit Online* (14. Februar 2025), letzter Zugriff am 25. Februar 2025, <https://www.zeit.de/politik/2025-02/diversitaetsprogramme-usa-donald-trump-dei-lgbtq>.

18 Vgl. Deutsche Presse-Agentur: „Kickl scheidet mit Regierungsbildung in Österreich.“ In: *Der Spiegel* (12. Februar 2025), letzter Zugriff am 25. Februar 2025, <https://www.spiegel.de/ausland/oesterreich-koalitionsverhandlungen-zwischen-fpoe-und-oevp-geplatzt-a-34ddbea3-83f9-4576-8081-ecda80badb75>.

Identität generiert,¹⁹ frage ich danach, welche Vorstellung von Identität den strategischen Argumentationslinien von Identitätspolitik zugrunde liegt. Einer der Hauptvorwürfe, der gegen identitätspolitisches Handeln häufig vorgebracht wird, ist, dass Identitätspolitik essenzialisierend argumentiere, also Identitäten behaupte, die wesentlich und unveränderlich seien. Dass diese Gefahr besteht, ist keineswegs ausgeschlossen, denn indem in identitätspolitischen Bewegungen eigene Marginalisierungs- und Diskriminierungserfahrungen zum Ausgangspunkt des politischen Handelns werden, beziehen sie sich auf Erfahrungen, die häufig mit essenzialisierender Fremdzuschreibung zusammenhängen. Das birgt das Risiko, auf halbem Weg stehenzubleiben: anstelle der Loslösung aus der negativen Essenzialisierung diese nur ins Positive zu verkehren, dabei aber ebenso ab- und ausschließend zu argumentieren. Diverse Vorfälle an US-amerikanischen Universitäten und Phänomene auf Social Media zeugen von dieser Gefahr.²⁰ (Kapitel 2)

Bei der eingehenden Beschäftigung mit Identitätspolitik fällt jedoch schnell auf, dass die zugrundeliegende Vorstellung von Identität keineswegs so essenzialisierend ist, wie oft von Kritiker:innen angenommen. Im Gegenteil beziehen sich Akteur:innen und Theoretiker:innen der Identitätspolitik meist stark auf Konzepte und Theorien der Cultural Studies, die sich seit einigen Jahren stark in postmodernen und poststrukturalistischen Diskursen verorten.²¹ Zu den prägendsten (Vor)Denker:innen der Cultural Studies gehört der britische Forscher Stuart Hall. Er hat keine ganzen Bücher verfasst, sein gesamtes Œuvre besteht aus Essays, Aufsätzen, Interviews, Radiobeiträgen, Zeitungsartikeln etc., in denen er seine Konzepte immer wieder neu bearbeitet und aktualisiert hat. Diese Art der wissenschaftlichen Theoriebildung signalisiert

19 Vgl. Schubert, Karsten und Helge Schwiertz: „Konstruktivistische Identitätspolitik. Warum Demokratie partikuläre Positionierung erfordert.“ In: *Zeitschrift für Politikwissenschaft* 31, Nr. 4 (Dezember 2021), S. 565–593, hier S. 567.

20 Vgl. Kaldewey, David: „Political Correctness, Identity Politics, Campus Wars: Transformation oder Erosion der normativen Struktur der Wissenschaft?“ In: Strohschneider, Peter, Günter Blamberger und Axel Freimuth, Hg.: *Vom Umgang mit Fakten. Antworten aus Natur-, Sozial- und Geisteswissenschaften*. Leiden: Wilhelm Fink 2018, S. 33–46, hier S. 33 f.

21 Vgl. Krotz, Friedrich: „Überblicksartikel: Theoretische Basisorientierungen.“ In: Hepp, Andreas et al., Hg.: *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2015, S. 17–21, hier S. 18.

nicht nur deutlich, dass Stuart Halls Hauptinteresse Zeit seines Lebens die Überführung von theoretischen Überlegungen in die Praxis des politisch-aktivistischen Handelns gewesen ist,²² sondern hat insbesondere auch mit seiner Hinwendung zu postmodernen und poststrukturalistischen Theorien zu tun, für die er sich in den 1970er Jahren vermehrt zu interessieren beginnt und zu deren Grundannahmen gehört, dass Bedeutung nicht fixiert werden kann, sondern immer als Effekt der diskursiven Struktur zu begreifen ist.²³ Die Texte der poststrukturalistischen Denker:innen sind deshalb bildhaft, mäandernd und metaphorisch²⁴ – und Stuart Halls Texte sind das auch. In seinem umfangreichen Œuvre entwickelt er eine Theorie des postmodernen Subjekts, das nicht Träger:in einer stabilen Identität ist. Stattdessen vereint es widersprüchliche Identitäten auf sich, die es annehmen, ablegen und wechseln kann. Das geschieht aber nicht völlig beliebig, sondern immer im Zusammenspiel mit den herrschenden Machtverhältnissen, die Stuart Hall in Bezug auf die Überlegungen von Antonio Gramsci und Louis Althusser als Kulturelle Hegemonie respektive vorherrschende Ideologie versteht.²⁵ In und von der Ideologie positioniert, artikuliert das Subjekt seine Identität – kann aber unter bestimmten Umständen auch eine eigene aktive Positionierung vornehmen.²⁶ (Kapitel 3) An diesem Punkt ist die Möglichkeit für identitätspolitisches Handeln gegeben, um dessen theoretische Fundierung und Ausdifferenzierung sich Stuart Hall ebenfalls Zeit seines Lebens bemüht hat. Identitätspolitik nicht

22 Vgl. Hall, Stuart: „Alte und neue Identitäten, alte und neue Ethnizitäten.“ In: Ders.: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften* 2. Hg. u. übers. v. Ulrich Mehlum et al. 8. Auflage. Hamburg: Argument Verlag 2021, S. 66–87, hier S. 66.

23 Vgl. Procter, James: *Stuart Hall*. London und New York: Routledge 2004, S. 54 f.

24 Vgl. Münker, Stefan und Alexander Roesler: *Poststrukturalismus*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler 2012, S. 39.

25 Vgl. Hall, Stuart: „Gramscis Erneuerung des Marxismus und ihre Bedeutung für die Erforschung von ‚Rasse‘ und Ethnizität.“ In: Ders.: *Ideologie, Kultur, Rassismus. Ausgewählte Schriften* 1. Hg. v. Nora Räthzel. Übers. v. Wieland Elfferding et al. Hamburg: Argument Verlag 2012, S. 56–91, hier S. 70 f.; vgl. Hall, Stuart: „Die Konstruktion von ‚Rasse‘ in den Medien.“ In: Ders.: *Ideologie, Kultur, Rassismus. Ausgewählte Schriften* 1. Hg. v. Nora Räthzel. Übers. v. Wieland Elfferding et al. Hamburg: Argument Verlag 2012, S. 150–171, hier S. 151 f.

26 Vgl. Hall, Stuart: „Wer braucht ‚Identität‘?“ In: Ders.: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften* 4. Hg. v. Juha Koivisto und Andreas Merkmens. Übers. v. Kristin Carls et al. 7. Auflage. Hamburg: Argument Verlag 2021, S. 167–187, hier S. 173.

als unerwünschte Störung des demokratischen Diskurses, sondern als wesentlichen Bestandteil einer – in Rückgriff auf Ernesto Laclau und Chantal Mouffe – radikalen Demokratie zu verstehen, in der nicht die Verallgemeinerung auf ein übergeordnetes Prinzip, sondern ständige Ausverhandlungsprozesse im Zentrum stehen, schlagen Karsten Schubert und Helge Schwiertz in ihrem Konzept der konstruktivistischen Identitätspolitik vor. Dieses erkennt an, dass auf dem Weg zur Erreichung einer nach universalistischen Prinzipien ausgerichteten Gesellschaft alle die Möglichkeit haben müssen, sich in den demokratischen Diskurs einzubringen, und begreift Identitätspolitik als probates Mittel der Durchsetzung von Partikularinteressen und zur ständigen Aktualisierung des Konzepts von Universalismus.²⁷ Dabei bedienen sich identitätspolitische Bewegungen verschiedener Strategien, die meist zusammen auftreten, sich überkreuzen und überlagern und oft nicht scharf zu trennen sind. Wesentlich unterscheiden sie sich darin, ob sie essenzialisierte Identitäten annehmen oder nur, wie in Gayatri Chakravorty Spivaks Konzept vom strategischen Essenzialismus, nur behaupten, um stärkere politische Wirkmacht zu erringen.²⁸ Eine identitätspolitische Strategie, die Differenzen und Widersprüchlichkeiten aushält und produktiv macht, schlägt wiederum Stuart Hall vor. Anstelle der vereinheitlichenden Front stehen die Individuen, die eine Einheit in Differenz bilden und von verschiedenen Punkten, an denen sie sich positioniert haben, agieren.²⁹ (Kapitel 4)

Einen Identitätsbegriff und ein Konzept von Identitätspolitik aus Stuart Halls Texten zu extrapolieren und gemeinsam mit anderen Begriffen, die dem theoretischen Kontext der poststrukturalistisch geprägten Cultural Studies entstammen, für eine theatertheoretische Betrachtung fruchtbar zu machen, bedeutet auch, das dahinterliegende Denksystem ernst zu nehmen. Dieses ist eng verbunden mit der Ideologietheorie, insbesondere in der Ausarbeitung Louis Althusser und seinem Vorschlag, neben repressiven auch ideologische Staatsapparate

27 Vgl. Schubert und Schwiertz: „Konstruktivistische Identitätspolitik,“ S. 582 f.

28 Vgl. Spivak, Gayatri Chakravorty: „Subaltern Studies: Deconstructing Historiography.“ In: Dies.: *In Other Worlds*. London und New York: Routledge 2006, S. 270–304, hier S. 281 ff.

29 Vgl. Hall, Stuart: „Subjects in History: Making Diasporic Identities.“ In: Lubiano, Wahneema, Hg.: *The House That Race Built*. New York: Vintage 1997, S. 289–299, hier S. 292.

anzunehmen, die das Verhalten von Subjekten und ihr Verhältnis zur Welt bestimmen.³⁰ Wenn aber Subjekte von der vorherrschenden Ideologie konstituiert werden, ihre Handlungen durch und in dieser hervorgerufen werden und es keinen Ort gibt, der außerhalb der Ideologie liegt, also nicht einfach zu einer tieferliegenden Wahrheit vorgedrungen werden kann, stellt sich einerseits die Frage, wie trotzdem gesellschaftliche Veränderungsprozesse möglich sind, andererseits ergibt sich – in Zusammenhang mit der Anwendung in theaterwissenschaftlichen Analysen – eine Betrachtungsweise von Theater, die die Ideologietheorie miteinbeziehen muss.

Für die Frage nach dem Widerstand hat sich Althusser selbst weniger interessiert. In seinen Ausführungen stehen vor allem Überlegungen im Zentrum, wie die vorherrschende Ideologie sich immer wieder reproduziert. Über die Möglichkeit, die Ideologie nicht anzunehmen, ein „schlechtes“ Subjekt³¹ zu sein, haben im Anschluss Michel Pêcheux und auf diesen aufbauend Judith Butler nachgedacht.³² Auch Stuart Hall interessiert sich in seinem Schreiben und im Zusammenhang mit seiner aktivistischen Arbeit mehr für Möglichkeiten des Widerstands gegen die vorherrschende Ideologie. Er selbst hat sich in dieser Beziehung viel mit Kunst auseinandergesetzt, insbesondere mit der Reprä-

30 Vgl. Althusser, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. Hg. v. Frieder Otto Wolf. Übers. v. Peter Schöttler. 3. Auflage. Hamburg: VSA: Verlag Hamburg 2019, S. 54 ff. Die vorliegende Arbeit bezieht sich stark auf die Überlegungen von Louis Althusser und begreift diese als produktiv, um eine Betrachtungsweise von Theater einzunehmen, die gesellschaftliche Dominanzverhältnisse mitreflektiert. Der Vollständigkeit halber sei aber auch die abgründige Seite des Philosophen einmal erwähnt: Im November 1980 erdrosselte Althusser, der schon die Jahre davor immer wieder wegen psychischer Probleme in Behandlung gewesen war, seine Frau – offenbar in einem psychischen Ausnahmezustand, die Gerichte entschieden deshalb, das Verfahren gegen ihn einzustellen und wiesen ihn in die geschlossene psychiatrische Abteilung des Sainte-Anne-Krankenhauses ein. Vgl. Göttler, Fritz: „Der Philosoph als Mörder.“ In: *Süddeutsche Zeitung* (27. August 2021), letzter Zugriff am 26. Februar 2025, <https://www.sueddeutsche.de/leben/althusser-mord-paris-philosoph-frankreich-marxismus-1.5392858>.

31 Butler, Judith: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Übers. v. Reiner Ansen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 103.

32 Vgl. Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Übers. v. Karin Wördemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011, S. 152 f.; vgl. Pêcheux, Michel: „Zu rebellieren und zu denken wagen! Ideologien, Widerstände, Klassenkampf.“ In: Ders.: *Ideologie und Diskurs. Aufsätze*. Hg. v. Ivo Eichhorn. Übers. v. Erika Töller und Peter Schöttler. Wien und Berlin: mandelbaum kritik & utopie 2019, S. 61–95, hier S. 72 ff.

sensation von Schwarzen³³ Menschen im Film und in der Fotografie. Sein besonderes Interesse gilt dabei der Frage, wie Repräsentation in der Sphäre der ästhetischen Produktion, die eng mit der vorherrschenden Ideologie verbunden ist, auf den Alltag zurückwirkt. Wie also in der und durch die Kunst Subjekte konstituiert werden.³⁴ Er begreift die Sphäre der kulturellen Produktion – wie alle Bereiche – als eng verbunden mit und bestimmt von der vorherrschenden Ideologie, sieht in ihr aber auch besonderes Potenzial, auf die Ideologie einzuwirken, und zwar mit den Mitteln der Kunst und durch spezifische ästhetische Verfahren.³⁵ Welche das in Hinblick auf Theater sein können, möchte ich im Zusammenhang mit der Frage nach Identität und Identitätspolitik vor allem an den Figuren überprüfen, die innerhalb von Inszenierungen und Performances Träger:innen von Identitäten sind und an denen Identitätspolitik im Theater häufig festgemacht wird. Als Schnittstelle, an der Darsteller:in und Rolle zusammenfallen, geben sie spätestens seit dem mit Lessing in die theatertheoretische Auseinandersetzung eingeführten neuen Interesse für ihre Funktion als Ausgangspunkt und Zentrum der Handlung Anlass für Diskussion.³⁶ Diese setzt sich über das gesamte 20. Jahrhundert, immer im Zusammenhang mit Entwicklungen im Theater und der Performancekunst, fort und konzentriert

33 Als politische Selbstbezeichnung wird das Adjektiv Schwarz immer großgeschrieben, denn es beschreibt nicht die Hautfarbe, sondern die Position innerhalb der gesellschaftlichen Machtverhältnisse und geteilte Rassismuserfahrungen. Vgl. dazu: Informations- und Dokumentationszentrum für Rassismuserfahrung e.V. „Schwarz,“ Glossar, letzter Zugriff am 11. Februar 2025, <https://www.idaev.de/researchetools/glossar>.

34 Vgl. Hall, Stuart: „Das Spektakel des ‚Anderen.‘“ In: Ders.: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Hg. v. Juha Koivisto und Andreas Merckens. Übers. v. Kristin Carls et al. 7. Auflage. Hamburg: Argument Verlag 2021, S. 108–166, hier S. 108 ff.

35 Vgl. Hall, Stuart: „Bedeutung, Repräsentation, Ideologie. Althusser und die poststrukturalistischen Debatten.“ In: Ders.: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Hg. v. Juha Koivisto und Andreas Merckens. Übers. v. Kristin Carls et al. 7. Auflage. Hamburg: Argument Verlag 2021, S. 34–65, hier S. 50 ff.; vgl. Hall: „Das Spektakel des ‚Anderen,‘“ S. 164 ff.

36 Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Hg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam 1981, S. 356; vgl. Simmel, Georg: „Der Schauspieler und die Wirklichkeit.“ In: Ders.: *Gesamtausgabe in 24 Bänden. Band 12. Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 308–315, hier S. 311 ff.; vgl. Diderot, Denis: „Das Paradox über den Schauspieler.“ In: Ders.: *Ästhetische Schriften. Band 2*. Hg. v. Friedrich Bassenge. Übers. v. Friedrich Bassenge und Theodor Lücke. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1968, S. 481–539, hier S. 485 ff.

sich meist um die Frage des Verhältnisses von Darsteller:in und Rolle bzw. Darstellerkörper und Rolle.³⁷ Ist dieser nur das Vehikel für die Rolle und tritt in Inszenierungen hinter der Figur zurück oder muss er gleich ganz von der Bühne verdrängt werden, weil seine Präsenz immer dominieren wird?³⁸ Dass eine vollständige Semiotisierung des Darstellerkörpers auch in Zusammenhängen, in denen ein Als-ob behauptet wird, nicht möglich ist, führt Erika Fischer-Lichte in ihrer *Ästhetik des Performativen* (2004) aus. In einem Rückgriff auf den Anthropologen Thomas J. Csordas entwickelt sie darin das Konzept von „*embodiment/* Verkörperung“³⁹, mit dem sie davon ausgeht, dass auch in Theaterarbeiten, die sich in der Ordnung der Repräsentation verorten, etwas von der Präsenz der Darstellenden erhalten bleibt. In der poststrukturalistischen und postkolonialen Auslegung des Begriffs bedeutet das gleichzeitig, dass sich auch gesellschaftliche Dominanzverhältnisse, die über bestimmte Markierungen mit Körpern verbunden sind und diese in bestimmte Identitätskategorien einteilen, in Theaterarbeiten einschreiben – auch in solche, die sich dezidiert um ein Eintreten in die Ordnung der Repräsentation bemühen.

Was bedeutet es für den analytischen Blick auf das Theater, dass Dominanzverhältnisse (und andere gesellschaftliche und politische Themen) von ästhetischer Produktion gleichzeitig reproduziert und

37 In der vorliegenden Arbeit wird es um identitätspolitische Strategien sowohl in Inszenierungen als auch in Performances gehen. Im Bewusstsein, dass die Begriffe ‚Schauspieler:in‘ und ‚Performer:in‘ nicht deckungsgleich benutzt werden können, weil sie für sehr verschiedene Ansätze der (Selbst)Darstellung in einem theatralen Kontext stehen, wird hier vereinfacht der Begriff ‚Darsteller:in‘ verwendet, um die ausführende Person zu bezeichnen. Mit dem Begriff ‚Rolle‘ wird hier die textliche Basis einer Figur bezeichnet bzw. die Handlungen, aus denen eine Figur in Performances entsteht. Der Begriff ‚Figur‘ wird hier die in einem theatralen Kontext auftretende, durch eine Inszenierung oder Performance gestaltete Entität bezeichnet. Sie basiert entweder auf einer textlich ausgestalteten Rolle in einem Stücktext oder bestimmten performativen Verabredungen und wird in ihrer spezifischen Materialität nur im Rahmen einer Inszenierung oder Performance im Moment der Aufführung sichtbar. Bei der Begriffsverwendung beziehe ich mich auf: Weiler, Christel und Jens Roselt: *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*. Tübingen: Francke 2017, S. 171 ff.

38 Vgl. Craig, Edward Gordon: „Der Schauspieler und die Über-Marionette.“ In: Ders.: *Über die Kunst des Theaters*. Übers. v. Elisabeth Weber und Dietrich Kreidt. Berlin: gerhardt verlag 1969, S. 51–73, hier S. 66.

39 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. 12. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2021, S. 130 ff.

bestätigt werden? Dieser Frage möchte ich nachgehen, indem ich Überlegungen aus der Literaturwissenschaft für das Theater weiterdenke. In der Betrachtung von literarischen Werken als ideologische Formation identifizieren Pierre Macherey und Étienne Balibar eine entscheidende Verschiebung, die diese charakterisiert und ein Verhältnis von Literatur zu außerliterarischer Wirklichkeit begründet. Das literarische Werk ist in dieser Auffassung nicht als einfache Ableitung aus der ideologischen Wirklichkeit⁴⁰ zu verstehen, sondern produziert vielmehr Effekte, die den Eindruck von ‚Realismus‘ (Realitätseffekte) oder ‚Fiktion‘ (Fiktionseffekte) begünstigen. Diese Verschiebung ist aber zugleich die Voraussetzung dafür, dass in der Rezeption des literarischen Werks ein ideologischer Bruch stattfinden kann – dass also die rezipierenden Subjekte mit der Ideologie, die sie konstituiert, brechen. Und zwar nicht, weil sie durch eindeutige Aussagen oder eine Annäherung der Kunst an Wirkungsweisen der ideologischen Wirklichkeit dazu aufgefordert werden, sondern durch die Kunst und ihre ästhetischen Verfahren selbst.⁴¹ Sind die theoretischen Annahmen der Literaturwissenschaft auch für einen theateranalytischen Blick produktiv? Und wie verbinden sie sich mit der Theatertheorie und den spezifischen ästhetischen Verfahren des Theaters? (Kapitel 5)

Ausgestattet mit diesem Theoriepaket und den daraus abgeleiteten Fragen gehe ich im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit in Analysen von Beispielen aus dem gegenwärtigen deutschsprachigen Theaterschaffen. Dabei übernehme ich die Betrachtungsweise von Ergebnissen

40 Im Zusammenhang mit der Ideologietheorie gibt es keine Wirklichkeit, die außerhalb der Ideologie liegt und zu der durch Erkenntnisprozesse vorgedrungen werden kann. Mit der Ideologie kann nur gebrochen werden, indem eine andere Ideologie angenommen wird. Um dies zu markieren, ist in der vorliegenden Arbeit von der ‚ideologischen Wirklichkeit‘ die Rede. Vgl. Althusser: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, S. 38 ff.

41 Vgl. Macherey, Pierre: *Zur Theorie der literarischen Produktion. Studien zu Tolstoj, Verne, Defoe, Balzac*. Hg. v. Hildegard Brenner. Übers. v. Johanna Wördemann. Darmstadt: Luchterhand 1974, S. 46 f.; vgl. Balibar, Étienne: „Althusser’s Dramaturgy and the Critique of Ideology.“ In: *Differences* 26, Nr. 3 (1. November 2015), S. 1–22, hier S. 9; vgl. Balibar, Étienne und Pierre Macherey: „Thesen zum materialistischen Verfahren.“ In: *alternative* 17, Nr. 5 (1974), S. 193–221, hier S. 203 ff.; vgl. Althusser, Louis: „Das ‚Piccolo Teatro‘ – Bertolazzi und Brecht. Bemerkungen über ein materialistisches Theater.“ In: Ders.: *Für Marx. Gesammelte Schriften* 3. Hg. v. Frieder Otto Wolf. Übers. v. Werner Nitsch et al. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 161–190, hier S. 190.

literarischer Produktion als ideologische Formation und übertrage sie, anschließend an Louis Althusser's eigene Überlegungen zum Theater und deren Deutung durch Ivo Eichhorn,⁴² auf das Theater. Ich beziehe außerdem die Erkenntnisse aus dem Theorieteil über Identität, Identitätspolitik und Spezifika des Theaters, insbesondere in Hinblick auf Figuren und ihren besonderen Status zwischen Darsteller:in und Rolle, ein und versuche mich an einer theoretischen Betrachtungsweise, die das Theater als ideologische Formation begreift, in der Darsteller:innen Figurenidentitäten artikulieren und dadurch eine aktive Positionierung vornehmen. Wie nutzen sie Elemente ihrer eigenen Identität(en), die im Sinne des Konzepts von *embodiment*/Verkörperung in der Aufführung erhalten bleiben, um Figurenidentitäten zu artikulieren und identitätspolitisch wirksam zu machen? Wie werden die Präsenzen von Darstellenden zu Realitätseffekten in der Aufführung und wie treten sie in Wechselwirkung mit Fiktionseffekten (zum Beispiel mit Rollen und/oder einer fiktiven Handlung)? Was sind die spezifischen Verfahren, die die Realitätseffekte politisieren? Ich untersuche, welche inhaltlichen Weichenstellungen und ästhetischen Strategien von dem ideologischen und imaginären Projekt, die sich in der ideologischen Formation Theater wechselseitig beeinflussen, vorgenommen werden müssen, damit eine Theaterarbeit identitätspolitisch ist. Da ich im Zusammenhang mit der ideologietheoretischen Betrachtungsweise von Theater als ideologischer Formation nicht von einem einfachen Ableitungsverhältnis zwischen ideologischer Wirklichkeit und Theater ausgehe, möchte ich so identifizierte identitätspolitische Elemente als ‚identitätspolitische Effekte‘ bezeichnen – auch, um deutlich zu machen, dass ein entscheidender Unterschied zwischen Identitätspolitik als politisch-aktivistischer Bewegung und identitätspolitisch ausgerichteter Theaterarbeit besteht und eine plumpe Gleichsetzung weder in analytischer noch theaterpraktischer Hinsicht zielführend ist.

Nicht nur die Ergebnisse theatraler Produktion sind von gesellschaftlichen Machtstrukturen und Ideologie bestimmt, sondern auch

42 Vgl. Althusser, Louis: „Über Brecht und Marx.“ Übers. v. Katja Metzner. In: *Berliner Debatte Initial* 12, Nr. 4 (2001), S. 52–59; vgl. Althusser: „Das ‚Piccolo Teatro‘“; vgl. Eichhorn, Ivo: *Kritik und Reproduktion der Ideologie im Theater der Gegenwart*. Berlin: Neofelis Verlag 2020.

die Zuschauenden und Forschenden. Denn der rezipierende und analysierende Blick ist immer maßgeblich geprägt von dem Ort, an dem die Betrachtende gesellschaftlich und innerhalb der Dominanzstruktur positioniert ist. Mit dieser Problematik beschäftigt sich seit einigen Jahren auch die theaterwissenschaftliche Forschung verstärkt, indem sie postkoloniale Ansätze integriert und ihre Methoden erweitert.⁴³ Zu den Grundannahmen der postkolonialen Theorie sowie der Ideologietheorie gehört es, dass dem spontanen Erleben stets mit Misstrauen zu begegnen ist, denn es ist immer geprägt von den Strukturen der Gesellschaft und der Ideologie. Bei der Analyse von Theaterarbeiten im Sinne einer phänomenologischen Betrachtungsweise von meinem subjektiven spontanen Erleben auszugehen, erschien mir deshalb eine zu starke Einschränkung meiner Perspektive. Mein methodischer Fokus liegt also eher auf einer semiotischen Analyse der Inszenierungs- respektive performativen Strategien, im Zentrum meines Interesses steht eher die „Konstanz“⁴⁴ der Inszenierung als die „Variabilität“⁴⁵ der Aufführung als Ereignis. Obwohl die Semiotik besser geeignet zu sein scheint, auch Zugehörigkeiten zu bestimmten Identitätskategorien mitzudenken und in die Analyse miteinzubeziehen,⁴⁶ kann die eigene Positionalität nie umgangen werden. Sie stets reflektierend miteinzubeziehen, ist deshalb eine Grundbedingung für meine analytische Annäherung. (Kapitel 6)

Das Korpus meiner Analyse setzt sich aus Theaterarbeiten zusammen, die zwischen 2019 und 2023 entstanden sind und in denen nicht nur die Artikulation von Figurenidentitäten, sondern explizit auch identitätspolitische Effekte zu beobachten sind. Ausgewählt habe ich sie in Hinsicht auf die Identitätskategorien, die sie primär bearbeiten und um die es in zahlreichen identitätspolitischen Kämpfen geht: *race*,

43 Vgl. Sharifi, Azadeh und Lisa Skwirblies: „Ist die deutsche Theaterwissenschaft kolonial? Ein Plädoyer für eine epistemologisch gerechtere Theaterwissenschaft.“ In: Dies., Hg.: *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial: Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2022, S. 27–59, hier S. 27 ff.

44 Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 6., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2021, S. 100.

45 Ebd.

46 Vgl. Warstat: „Kategorienwechsel,“ S. 16.

Geschlecht und Nation.⁴⁷ Exemplarisch für die identitätspolitische Auseinandersetzung mit der Kategorie *race* wird es um zwei Inszenierungen von Mithu Sanyals *Identitti* gehen: die Uraufführungsinszenierung von Kieran Joel am Düsseldorfer Schauspielhaus (2021)⁴⁸ und eine Inszenierung am Theater Freiburg (2022), für die erstmals in der Aufführungsgeschichte von *Identitti* eine Fassung erarbeitet wurde, die nicht von der Autorin selbst stammt.⁴⁹ (Kapitel 7)

Die identitätspolitische Bearbeitung der Kategorie Geschlecht soll an zwei Performances aus den Jahren 2019 und 2020 gezeigt werden: Das Kollektiv Frauen und Fiktion setzt sich in den beiden Performances *Care 3.0* (2019)⁵⁰ und *Care Affair* (2020)⁵¹ mit der scheinbar ‚natürlichen‘ Verknüpfung von Sorgearbeit mit dem weiblichen Geschlecht auseinander und bemüht sich um deren Auflösung. (Kapitel 8)

Um die Nation als Identitätskategorie geht es in einer Produktion der Münchner Kammerspiele aus dem Jahr 2023: *Xáta – Zuhause* (2023)⁵² setzt sich mit der Frage auseinander, was nationale Zugehörigkeit ins-

47 Vgl. Eickelpasch, Rolf und Claudia Rademacher: *Identität*. Bielefeld: transcript 2004, S. 12 f. Jede Auswahl ist zugleich eine Aussparung. Neben den in der vorliegenden Arbeit behandelten Identitätskategorien *race*, Geschlecht und Nation sind im Zusammenhang mit identitätspolitischen Bewegungen auch die Kategorien Behinderung und Klasse zu nennen. Da diese (im Fall von Behinderung) mit weiteren spezifischen Diskursen in Verbindung stehen bzw. (im Fall von Klasse) oft in oppositionelle Stellung zu Identitätspolitik gebracht werden, eröffnen sich mit der Diskussion dieser beiden Identitätskategorien weitere große Forschungsfelder, die jeweils gesondert behandelt werden müssten. Vgl. weiterführend: Maskos, Rebecca: „Identität und Identitätspolitik: Welche Bedeutung haben sie für behinderte Menschen?“ In: Waldschmidt, Anne, Hg.: *Handbuch Disability Studies*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2022, S. 485–499; vgl. Dederich, Markus: „Behinderung, Identitätspolitik und Anerkennung.“ In: *Behinderte Menschen* 35, Nr. 2 (2012), S. 44–53; vgl. Schneider, Christoph: „Identitätspolitik‘ oder ‚Klassenkampf‘? Über Deutungskonkurrenzen sozialer Ungleichheit.“ In: Sauer, Karin E., Sebastian Klus und Rahel Gugel, Hg.: *Studienbuch Gender und Diversity für die Soziale Arbeit*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2024, S. 35–58.

48 Joel, Kieran, Reg.: *Identitti*. Nach Mithu Sanyal. Düsseldorfer Schauspielhaus, Düsseldorf. Prem. 12. November 2021.

49 Glause, Jessica, Reg.: *Identitti*. Nach Mithu Sanyal. Theater Freiburg, Freiburg. Prem. 3. Juni 2022.

50 Frauen und Fiktion: *Care 3.0*, Junges Theater Basel, Basel. Prem. 27. August 2019.

51 Frauen und Fiktion: *Care Affair*, LICHTHOF Theater, Hamburg. Prem. 17. Oktober 2020.

52 Gudmonaitė, Kamilė, Reg.: *Xáta – Zuhause. Eine musikalisch-tänzerische Gratwanderung mit Ukrainer*innen (Teil I) und Russ*innen (Teil II) aus München*. Münchner Kammerspiele, München. Prem. 13. Oktober 2023.

besondere in Kriegszeiten bedeutet und wie durch Essenzialisierung unüberbrückbare Gräben entstehen. (Kapitel 9)

An ihnen möchte ich zeigen, wie identitätspolitische Effekte entstehen, dass diese nicht zwangsläufig mit einer – wie auch immer gearbeteten – Übereinstimmung zwischen der Identität von Darsteller:innen mit den verkörperten Rollen entstehen müssen, und überprüfen, ob das Potenzial für einen ideologischen Bruch durch das spezifische Zusammenwirken von ideologischem und imaginärem Projekt angelegt ist.

Die Unterteilung in drei Kapitel, die jeweils einer dieser Identitätskategorien zugeordnet sind, suggeriert eine klare Trennlinie zwischen diesen, die keineswegs so existiert. Im Gegenteil ist es mittlerweile wissenschaftlicher Konsens, dass soziale Kategorien und die mit ihnen verbundenen Diskriminierungsmechanismen immer mit anderen zusammenwirken und der Aspekt der Intersektionalität deshalb nicht zu vernachlässigen ist.⁵³ Jede der analysierten Arbeiten kann auch in Hinblick auf andere Identitätskategorien untersucht werden – in *Identitti* spielen vor allem auch das Geschlecht und weibliche Sexualität eine Rolle, der entscheidende Entwicklungsschritt, der zwischen den beiden Arbeiten von Frauen und Fiktion liegt, hat maßgeblich mit der Kategorie *race* zu tun, und die Fluchterfahrungen, von denen in *Xáta – Zuhause* erzählt wird, haben unter anderem mit geschlechtlicher Zugehörigkeit zu tun.

Ich habe mir diese punktuelle Reduktion von Komplexität erlaubt, um in großer Deutlichkeit vorzuführen, wie die Übertragung der theoretischen Vorannahmen der Cultural Studies und der Ideologietheorie dazu genutzt werden kann, identitätspolitische Effekte herauszuarbeiten und in Hinblick auf das in ihnen angelegte Potenzial eines ideologischen Bruchs zu untersuchen.

53 Vgl. Bronner, Kerstin und Stefan Paulus: *Intersektionalität: Geschichte, Theorie und Praxis*. 2., durchgesehene Auflage. Opladen und Toronto: Verlag Barbara Budrich 2021, S. 11 ff.

Beitrag zur Forschung

Zum Verhältnis von Identität und Theater gibt es eine Vielzahl wissenschaftlicher Publikationen und Forschungsarbeiten. Das ist auch nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass Erika Fischer-Lichte in ihrer zweibändigen *Geschichte des Dramas* (1990) vorschlägt, die Dramengeschichte als Geschichte der Identität zu lesen. Im Theater, so Fischer-Lichte, geht es „immer um Identitätsausbildung und Identitätswandel“⁵⁴, denn im Theater entwerfe der Mensch ein Bild von sich selbst und erprobe sich selbst im Spiel. Der Identitätsbegriff, den sie dabei zugrundlegt, ist ein recht allgemeiner, sie versteht darunter alle „Faktoren, die einer Person ermöglichen, ‚ich‘ zu sagen, die ihr ein Bewußtsein von sich selbst und in diesem Sinne ein Selbstbewußtsein ermöglichen“⁵⁵. An anderer Stelle definiert sie Identität „als ein Bewußtsein von sozialer Zugehörigkeit, innerer Stimmigkeit und biografischer Kontinuität“⁵⁶. In den Dramen und Theaterstücken einer Epoche identifiziert sie Identitätsentwürfe, die sich im dialektischen Wechselspiel von Theater und Gesellschaft ausbilden und verändern, und zeigt, wie von der Gattung des Dramas auf gesellschaftliche Identitätsentwürfe geschlossen werden kann und wie diese wiederum auf das Theater zurückwirken.⁵⁷

Etwas weniger allgemein und epochenübergreifend sind zahlreiche theaterwissenschaftliche Publikationen zur (kulturellen) Identität bestimmter Gruppen, die im Theater bearbeitet und produktiv gemacht wird. Beispielhaft sei hier etwa die neu erschienene Studie *Theater und Identität. Die deutsch-kroatischen Kulturverflechtungen in Zagreb, Varaždin und Osijek im 19. Jahrhundert* (2024) von Danijela Weber-Kapusta genannt, die sich mit Identitätsbildungsprozessen im deutsch-kroatischen Theater im Zusammenhang mit dem Nationalis-

54 Fischer-Lichte, Erika: *Geschichte des Dramas 1. Von der Antike bis zur deutschen Klassik*. 3. Auflage. Tübingen und Basel: Francke 2010, S. 3. [Hervorhebung im Original]

55 Ebd.

56 Fischer-Lichte, Erika: „Einleitung: Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft.“ In: Dies., Matthias Warstat und Anna Littmann, Hg.: *Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft*. Tübingen und Basel: Francke 2012, S. 12.

57 Vgl. Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas 1*, S. 1 ff. und passim.

mus auseinandersetzt,⁵⁸ oder *Québec inszenieren* (2005), in dem sich Julia Pfahl mit der Verhandlung der québecer Identität in Theaterarbeiten von Robert Lepage beschäftigt.⁵⁹

Zu Identitätsbildungsprozessen bzw. Fragen der Subjektconstitution und Subjektivierung gibt es zahlreiche Untersuchungen, in denen sich soziologische, psychoanalytische und poststrukturalistische Ansätze überkreuzen. Der aus dem 10. Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft *Theater und Subjektconstitution* hervorgegangene gleichnamige Band (2012) versammelt eine Reihe von Aufsätzen, die sich mit theatralen Praktiken der Affirmation und Subversion auseinandersetzen und vielfältige, von verschiedenen Disziplinen geprägte Perspektiven auf die Subjektwerdung einnehmen.⁶⁰ Mit dem Themenkomplex der Kritik und (Ent)Unterwerfung, auch und vor allem des Subjekts, setzen sich einige Beiträge des aus dem 13. Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft *Theater als Kritik* entstandenen gleichnamigen Sammelbands (2018) auseinander.⁶¹

Einen häufigen Bezugspunkt theaterwissenschaftlicher Arbeiten bilden Denker:innen wie Judith Butler und Michel Foucault, die mit ihren Beschreibungen der diskursiven Hervorbringung von Identität respektive des durch Macht disziplinierten Subjekts wesentliche theoretische Grundlagen für die (theaterwissenschaftliche) Untersuchung von Subjektconstitution gelegt haben. Besonders hervorgehoben sei in diesem Zusammenhang die Monografie *Identität als Experiment. Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne* (2011) von Philipp Schulte, die Identitäts(de)konstruktion in verschiedenen Lecture Performances mit einer produktiven Verbindung von Judith Butlers Identitätsbegriff und

58 Vgl. Weber-Kapusta, Danijela: *Theater und Identität. Die deutsch-kroatischen Kulturverflechtungen in Zagreb, Varaždin und Osijek im 19. Jahrhundert*. München: Universitätsbibliothek Ludwig-Maximilians-Universität München 2024.

59 Vgl. Pfahl, Julia: *Québec inszenieren. Identität, Alterität und Multikulturalität als Paradigmen im Theater von Robert Lepage*. Marburg: Tectum Verlag 2005.

60 Vgl. Kreuder, Friedemann et al., Hg.: *Theater und Subjektconstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*. Bielefeld: transcript 2014.

61 Vgl. Ebert, Olivia et al., Hg.: *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Bielefeld: transcript 2018.

Wolfgang Isters Fiktionstheorie untersucht.⁶² Auf Jacques Lacan und Louis Althusser, die neben anderen poststrukturalistischen Denker:innen auch in der vorliegenden Arbeit eine Rolle spielen werden, bezieht sich Eva Holling in ihrer Monografie *Übertragung im Theater: Theorie und Praxis theatraler Wirkung* (2016), in der sie eine Methode der Aufführungsanalyse entwickelt, die die subjektivierende Kraft von Theater in den Blick nimmt.⁶³

Mit Identitätskonstitution und Subjektivierungsprozessen setzt sich auch die postkoloniale Theaterwissenschaft und -praxis intensiv auseinander. Vorrangig ist hier der Sammelband *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme* (2022)⁶⁴ in der Herausgeberschaft von Azadeh Sharifi und Lisa Skwirblies zu nennen, der eine Reihe von Aufsätzen und Interviews zu postkolonialen theaterwissenschaftlichen Ansätzen versammelt. Der von Elisa Liepsch und Julian Warner herausgegebene Band *Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen* (2018)⁶⁵ bietet außerdem einen (zwangsläufig ausschnitthaften) Überblick über postkoloniale Praktiken der Theaterarbeit.

Die vorliegende Arbeit legt einen Identitätsbegriff zugrunde, der stark von Denker:innen des Poststrukturalismus geprägt ist. Vermittelt über Stuart Hall, der sich anschließend an die Frage, wie Subjekte durch die diskursive Struktur bzw. Ideologie konstituiert werden, vor allem mit Möglichkeiten des Widerstands auseinandergesetzt hat, wird Identität zu etwas, das dem Subjekt nicht nur zugewiesen wird, sondern das es durch Artikulation auch aktiv gestalten kann – indem es nicht nur positioniert ist, sondern sich selbst positioniert, kann es die Ideologie bearbeiten und auf gesellschaftliche Machtverhältnisse einwirken. Mit dieser Grundannahme ist die Möglichkeit für (identitäts)politisches Handeln eingeführt, das in der Theaterwissenschaft mit Bezug auf Stuart Hall auch schon von Nora Haakh untersucht worden ist. In ihrer

62 Vgl. Schulte, Philipp: *Identität als Experiment. Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne*. Frankfurt: Peter Lang 2012.

63 Vgl. Holling, Eva: *Übertragung im Theater. Theorie und Praxis theatraler Wirkung*. Berlin: Neofelis 2016.

64 Vgl. Sharifi, Azadeh und Lisa Skwirblies, Hg.: *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2022.

65 Liepsch, Elisa, Julian Warner und Matthias Pees, Hg.: *Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen*. Bielefeld: transcript 2018.

Monografie *Muslimisierte Körper auf der Bühne* (2021) analysiert sie verschiedene Arbeiten aus dem postmigrantischen Theater auf inhaltliche und strukturelle Interventionen in den hegemonialen Diskurs und stellt sie in den Kontext mit der Islamdebatte.⁶⁶

Für die Annäherung an Identitätspolitik im Theater erweist sich auch das soziologische Konzept der Humandifferenzierung als produktiv. Es befragt unter anderem Kategorisierungen und bedeutsame Differenzierungen zwischen Menschen, die zum Anlass von Grenzziehungen werden. Mit Praktiken der Humandifferenzierung im Theater setzen sich insbesondere die DFG-Projekte *Performative Reflexion von Humandifferenzierung im Theater: Gender und Ethnizität* (2013–2016), *Praktiken der ethnischen Ent/Differenzierung im zeitgenössischen deutschen Sprechtheater* (2014–2017) und *Theater zwischen Reproduktion und Transgression körperbasierter Humandifferenzierungen* (2016–2021) unter Leitung von Friedemann Kreuder auseinander. Im Zusammenhang mit diesen sind mehrere Publikationen entstanden, zu nennen sind mit Blick auf die Frage nach Identitätspolitik am Theater vor allem Hanna Voss' Monografie *Reflexion von ethnischer Identität(szuweisung) im deutschen Gegenwartstheater* (2014) und die beiden Sammelbände *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten* (2017) sowie *Staging Differences. Orientierungen, Kategorisierungen und Identitätspolitiken in Theater und Performance* (2024).⁶⁷

Der letztgenannte führt den Begriff ‚Identitätspolitik‘ im Titel und bezieht sich vor allem auf (gesellschafts)politische Diskurse, die sich im ersten Viertel des 21. Jahrhunderts vermehrt um das Theater ranken und die Theaterarbeit beeinflussen: Problematiken, die im Zusammenhang mit Bewegungen wie #MeToo und #ActOut auch im Theaterbereich stärkere Sichtbarkeit bekommen haben, die Debatte um die Reproduktion diskriminierender Praktiken auf der Bühne, Bestrebungen nach mehr Zugänglichkeit und Kritik an Exklusionsmechanismen

⁶⁶ Vgl. Haakh: *Muslimisierte Körper auf der Bühne*.

⁶⁷ Vgl. Voss, Hanna: *Reflexion von ethnischer Identität(szuweisung) im deutschen Gegenwartstheater*. Marburg: Tectum Verlag 2014; Kreuder, Friedemann, Ellen Koban und Hanna Voss, Hg.: *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*. Bielefeld: transcript 2017; Kreuder, Friedemann und Benjamin Wihstutz, Hg.: *Staging Differences. Orientierungen, Kategorisierungen und Identitätspolitiken in Theater und Performance*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2024.

des Theaterbetriebs – und die immer wieder bemühte Frage danach, wer welche Rollen spielen darf und soll.⁶⁸

An letztere schließen sich – das soll nicht unerwähnt bleiben – diverse, mehr oder weniger polemische Debattenbeiträge an, beispielhaft seien die Monografien von Bernd Stegemann *Identitätspolitik* (2022) und *Die Öffentlichkeit und ihre Feinde* (2021) sowie von Jakob Hayner *Warum Theater. Krise und Erneuerung* (2020) genannt.⁶⁹

In den vielfältigen Auseinandersetzungen mit Identitätspolitik und Theater verliert der Begriff an Schärfe, vor allem in der Anwendung auf spezifische ästhetische Verfahren des Theaters und seiner Wirkungsweisen. In der vorliegenden Arbeit möchte ich mich um eine Präzisierung des Begriffs ‚Identitätspolitik‘ in der Theaterarbeit bemühen. Ich frage also danach, welche ästhetischen Verfahren, welcher Umgang mit Körpern und Zugehörigkeiten zu bestimmten Identitätskategorien auf der Bühne identitätspolitische Effekte erzeugen können, die sich nicht in einer einfachen Gleichsetzung von Theater und außentheatraler Realität erschöpfen und nicht nur eine bestimmte Form der Besetzungspolitik meinen, sondern die spezifischen Potenziale des Theaters nutzen, um sich in die gesellschaftliche Wirklichkeit einzumischen.

Ich verbinde dafür Erkenntnisse aus den Cultural Studies über Identität und verschiedene identitätspolitische Strategien mit theaterwissenschaftlichen Überlegungen zum spezifischen Status von Figuren zwischen Darsteller:in und Rolle und integriere diese in eine Betrachtungsweise von Theater, die stark von der Ideologietheorie Louis Althusser geprägt ist. Dieses Vorgehen erlaubt es mir, eine Theorie zur Entstehung von identitätspolitischen Effekten im deutschsprachigen Gegenwartstheater auszuarbeiten, die weiter greift als die Subsumierung bestimmter Besetzungs- und Repräsentationspraktiken unter dem Begriff ‚Identitätspolitik‘ und nicht die Gleichsetzung von Theater und außentheatraler Wirklichkeit zugrunde legt, sondern die produktive Kraft gerade in deren Verschiedenheit sucht.

⁶⁸ Vgl. Kreuder und Wihstutz: „Staging Differences. Eine Einleitung.“ In: Dies., Hg.: *Staging Differences. Orientierungen, Kategorisierungen und Identitätspolitiken in Theater und Performance*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2024, S. 7–11, hier S. 9.

⁶⁹ Vgl. Stegemann, Bernd: *Identitätspolitik*. Berlin: Matthes & Seitz 2023; vgl. Stegemann, Bernd: *Die Öffentlichkeit und ihre Feinde*. Stuttgart: Klett-Cotta 2021; vgl. Hayner, Jakob: *Warum Theater. Krise und Erneuerung*. Berlin: Matthes & Seitz 2020.

Teil I

Theorien zu Identität, Identitätspolitik
und Theater

2 Geschichte und Aufstieg der Identitätspolitik

Im April 1977 veröffentlicht das Combahee River Collective, ein Zusammenschluss von Schwarzen Feminist:innen, das sich drei Jahre zuvor gegründet hatte, ein Manifest, das weithin rezipiert werden sollte: *A Black Feminist Statement*, heute besser bekannt als *The Combahee River Collective Statement*, reflektiert die Benachteiligungen, die insbesondere Schwarze Frauen an der intersektionalen Schnittstelle von Geschlecht, *race*⁷⁰ und Klasse erfahren, und definiert seine politische Arbeit als eine, die sich insbesondere gegen „racial, sexual, heterosexual, and class oppression“⁷¹ richtet. Im *Combahee River Collective Statement* schlägt das Kollektiv eine Form des politischen Handelns vor, das die eigene Identität – und die damit verbundenen Diskriminierungserfahrungen zur Basis hat:

We believe that the most profound and potentially most radical politics come directly out of our own identity, as opposed to working to end somebody else's oppression.⁷²

Dieser Vorschlag ist nicht untypisch für die Zeit, in der das Manifest entstanden ist, denn die 1960er und 1970er Jahre werden heute gemeinhin als die Jahrzehnte gesehen, in denen Identitätspolitik ihre

70 Wie in den Kulturwissenschaften üblich, benutze ich den englischen Begriff *race*. Im Gegensatz zum deutschen Begriff „Rasse“, der auf vermeintliche biologische Unterschiede abzielt und deshalb in Bezug auf Menschen einerseits völlig inkorrekt ist, andererseits insbesondere in Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus zur Rechtfertigung verheerender Verbrechen herangezogen wurde, schließt *race* den Prozess der Rassifizierung mit ein. *Race* bezeichnet also keinen biologischen Umstand, sondern eine soziale Konstruktion, mit der Dominanzverhältnisse und Kategorisierungen auf Basis einzelner Merkmale wie etwa Hautfarbe, Sprache oder kultureller Zugehörigkeit begründet werden. Vgl. dazu und weiterführend: Drüecke, Ricarda: „Rasse.“ In: Hepp, Andreas et al., Hg. *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2015, S. 305–311.

71 Combahee River Collective: „A Black Feminist Statement.“ In: *Monthly Review* 70, Nr. 8 (Januar 2019), S. 29–36, hier S. 29.

72 Ebd., S. 31.

heutige Prägung bekommen hat.⁷³ Schwarze Bürgerrechtsbewegungen der 1960er und 1970er Jahre, ebenso wie die zweite Welle der Frauenrechtsbewegung, wiederholen dieselbe strategische Argumentation: Das Schwarzsein, das Frausein – also das Identitätsmerkmal, das zur Basis gesellschaftlicher Diskriminierung und Marginalisierung geworden ist – wird herausgehoben und zur primären Identitätskategorie erklärt, über die nun Solidarisierung mit anderen Menschen, die ähnliche Diskriminierung erfahren haben, hergestellt werden soll. Die Herstellung einer „gefühlten Einheit“⁷⁴ über identitätsbezogene Kategorien soll individuell erfahrenes Unrecht intersubjektiv verallgemeinern und eine Gruppe erzeugen, die politisches Momentum aufbauen kann, um sich effektiv gegen Diskriminierungen und Benachteiligungen wehren und sich als gleichberechtigter und angehörter Gesprächspartner in den gesellschaftlichen Diskurs einbringen zu können.

Auch das *Combahee River Collective Statement* gründet sich auf „the realization that comes from the seemingly personal experiences of individual Black women’s lives.“⁷⁵ Es geht also davon aus, dass bisher als individuell erfahrene Diskriminierungen und Angriffe nur „seemingly“, also scheinbar, persönlich sind, sondern vielmehr als Ausdruck einer zugrundeliegenden strukturellen Benachteiligung Schwarzer Frauen gesehen werden können. Es ist aber in diesem Zusammenhang zugleich als eine Reaktion auf die Schwarze Bürgerrechtsbewegung und die Frauenrechtsbewegung zu sehen,⁷⁶ denn es stellt explizit den intersektionalen Aspekt der Benachteiligung Schwarzer Frauen ins Zentrum seiner Argumentation:

We do not have racial, sexual, heterosexual, or class privilege to rely upon, nor do we even have the minimal access to resources and power that groups who possess anyone of these types of privilege have.⁷⁷

73 Vgl. Sussemichel, Lea und Jens Kastner: *Identitätspolitiken: Konzepte und Kritiken in Geschichte und Gegenwart der Linken*. 3. Auflage. Münster: Unrast 2021, S. 7.

74 Ebd., S. 39.

75 Combahee River Collective: „A Black Feminist Statement“, S. 30.

76 Vgl. Ebd.

77 Ebd., S. 33.

Indem das *Combahee River Collective Statement* die besonders marginalisierte und ausgesetzte Situation Schwarzer Frauen, die sich durch den an mehreren Fronten stattfindenden Kampf gegen verschiedene Formen der Benachteiligung fundamental von anderen emanzipatorischen Bewegungen – etwa dem materiell gut gestellter weißer Feminist:innen – unterscheidet,⁷⁸ ins Zentrum seiner Argumentation stellt, treten an die Stelle des einen zentralen Identitätsmerkmals, das gleichzeitig Bezugspunkt und Basis für Solidarisierung ist, mehrere sich überkreuzende: Schwarze Frauen, in mehrfacher Hinsicht diskriminiert und in keiner der beiden Bewegungen richtig vertreten, schließen sich hier zusammen und versuchen, aus ihrer gesellschaftlich geschwächten Position politische Handlungsfähigkeit aufzubauen: „This focusing on our own oppression is embodied in the concept of identity politics.“⁷⁹

Die Form der Identitätspolitik, die in dem Manifest des Kollektivs beschrieben und begrifflich gefasst wird – „[d]en Begriff ‚Identitätspolitik‘ hat erst das *Combahee River Collective* 1977 geprägt“⁸⁰ – gilt als ein wesentliches Merkmal politischen Handelns gesellschaftlich benachteiligter Gruppen der 1960er und 1970er Jahre. Gänzlich neu ist das Konzept nicht: In ihrer Monografie *Identitätspolitik. Konzepte und Kritiken in Geschichte und Gegenwart der Linken* (2018) schlagen Lea Susemichel und Jens Kastner vor, den Beginn identitätspolitischen Handelns in den Arbeiterbewegungen des 19. Jahrhunderts zu verorten, denn „Klassenpolitiken sind immer auch Identitätspolitik.“⁸¹ Schon die Arbeiterbewegungen des 19. Jahrhunderts hätten, so Susemichel und Kastner, mit identitätspolitischen Strategien operiert, denn die wirtschaftlich prekäre und sozial geschwächte Situation von Arbeiter:innen allein hätte nicht automatisch eine politisch handlungsfähige Gruppe von Menschen mit denselben Zielen und derselben kämpferischen Triebkraft geschaffen. Um ein Gefühl von Gleichheit und Solidarität herzustellen und die Gruppe der Arbeiter:innen zum gemeinsamen politischen Handeln anzuregen, bedurfte es auch hier schon

78 Vgl. Ebd., S. 31.

79 Ebd.

80 Susemichel und Kastner: *Identitätspolitik*, S. 7.

81 Ebd., S. 39; vgl. auch Appiah, Kwame Anthony: *Identitäten. Die Fiktionen der Zugehörigkeit*. Übers. v. Michael Bischoff. 3. Auflage. München: Hanser 2021, S. 198 ff.

der kollektivierenden Identitätsstiftung. Die klassenbezogene Identitätspolitik sollte die Identifikation mit anderen Arbeiter:innen und der eigenen Klasse erzeugen, die letztlich in der Identifizierung mit der politischen Interessensvertretung, etwa einer Arbeiterorganisation oder einer Partei, münden sollte.⁸²

War die Identitätspolitik der Arbeiterbewegung also insbesondere darauf ausgerichtet, kollektive Identitäten herzustellen und in die Organisationsstruktur einer Partei zu kanalisieren, mit der auf politische Gegebenheiten eingewirkt werden kann, rückt in den 1950er und 1960er Jahren eine andere Vorstellung von Identität in den Mittelpunkt des Interesses, nämlich die von „Identität als alltägliche[r] Praxis“⁸³. Neben den ökonomischen und produktionsbezogenen Bedingungen rücken nun „Alltag und Lebensweise der ArbeiterInnen in den Blick der (marxistisch orientierten) Forschung“⁸⁴. Diese Entwicklung geht einher mit einem Vertrauensverlust in die parteipolitische Interessensvertretung und einer Schwächung des Klassenbezugs,⁸⁵ während die Gruppenbildung und Solidarisierung vermehrt über andere Kategorien wie etwa Geschlecht, sexuelle Orientierung und ethnische Zugehörigkeit hergestellt wird.⁸⁶ Hatte die Identitätspolitik der Arbeiterbewegungen also ihre Hoffnungen auf die Partei als wichtigstes Werkzeug der Einflussnahme auf politische Verhältnisse gesetzt, geht der Glaube daran in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend verloren. Die Identifikation wird nicht mehr über die Klasse, sondern vermehrt über andere Identitätskategorien wie *race*, Herkunft, Geschlecht, Religion etc. hergestellt.⁸⁷ Aus einer eigentlich sehr komplexen Vorstellung von Identität, die identitätspolitischen Ansätzen zugrunde liegt (Kapitel 3), wird ein Merkmal herausgegriffen, das zum Anlass von Marginalisierung geworden ist und eine heterogene Gruppe von Menschen

82 Vgl. Sussemichel und Kastner: *Identitätspolitiken*, S. 40 ff.

83 Ebd., S. 46.

84 Ebd.

85 Vgl. Bein, Simon: „The Dysfunctional Paradox of Identity Politics in Liberal Democracies.“ In: *Zeitschrift für Vergleichende Politikwissenschaft* 16, Nr. 2 (April 2022), S. 221–246, hier S. 226 f.

86 Vgl. Appiah: *Identitäten*, S. 24.

87 Vgl. Krings, Matthias: „Identitätspolitik, allenthalben.“ In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 12, Nr. 2 (Dezember 2018), S. 192–221, hier S. 192.

zu einer politisch wirksamen Einheit verbindet. Gleich bleibt also das zugrundeliegende Verfahren: Wie schon in den Arbeiterbewegungen des 19. Jahrhunderts findet die Solidarisierung in einem ersten Schritt auf der Grundlage geteilter Diskriminierungserfahrung statt, deren Basis nun aber seltener die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse ist, sondern bestimmte Merkmale, die entweder mit der Physiognomie, dem Geschlecht, der ethnischen Zugehörigkeit oder bestimmten gesellschaftlichen Praxen wie etwa Religionsausübung zusammenhängen.

Der Diskriminierungsvorgang geht meist einher mit einer Fremdzuschreibung, die dieses Merkmal als Ausgangspunkt nimmt, um damit eine kategorisierende, meist abwertende Einordnung zu begründen, die pauschalisierend auch auf andere Menschen mit diesem Merkmal übertragen wird. Es kommt so zu einem „Abstempeln, das die gesamte Existenz der Menschen durch eine Kategorisierung [...] bestimmt“⁸⁸. Insofern als es bei diesem Vorgang um eine Kategorisierung geht, die Menschen auf Grundlage eines bestimmten Merkmals einen bestimmten Platz innerhalb der gesellschaftlichen Dominanzverhältnisse zuweist, geht es dabei nicht um die Feststellung scheinbar ‚natürlicher‘ oder gar in der Biologie begründeter Unterschiede. Die Zuschreibungen sind „sozialer Natur“⁸⁹, denn durch sie werden gesellschaftliche Zusammenhänge strukturiert und soziale Machtverhältnisse verfestigt.

Der identitätspolitische Kampf macht nun gerade aus dieser kategorisierenden Abwertung die Basis für Widerstand und die Forderung nach Gleichberechtigung. „Das ist ganz offensichtlich ein Dilemma – das ausnahmslos alle Identitätspolitiken betrifft“⁹⁰, konstatieren Susemichel und Kastner in ihrer Monografie *Identitätspolitiken. Konzepte und Kritiken in Geschichte und Gegenwart der Linken* (2018) dazu. Es lässt sich in etwa so beschreiben: Diskriminierende Fremdzuschreibungen auf Basis eines bestimmten Identitätsmerkmals sind in den allermeisten Fällen essenzialisierend, das heißt, sie behaupten eine wesenhafte Verbindung zwischen einem oder mehreren herausgehobenen Identitätsmerkmalen und bestimmten – im Kontext von Diskri-

88 Appiah: *Identitäten*, S. 24.

89 Ebd., S. 21.

90 Susemichel und Kastner: *Identitätspolitiken*, S. 52.

minierung immer negativen – Eigenschaften. Unterstellt wird also, dass ein Mensch mit einem bestimmten Identitätsmerkmal sich zwangsläufig auf eine bestimmte Weise verhält bzw. bestimmte Charakterzüge aufweist, weil das seinem Wesen entspricht. Durch den Bezug auf das Identitätsmerkmal, das als fixiert angenommen wird, wird eine Wesenhaftigkeit impliziert, die unumgänglich und unveränderlich ist.⁹¹ Identitätspolitik bezieht sich nun aber ebenfalls auf dieses Identitätsmerkmal und macht es zur Basis subversiven politischen Handelns. Das bedeutet, dass die Fremdzuschreibung zunächst akzeptiert und angenommen wird, um in einem zweiten Schritt kollektiv umgewertet und abgeworfen zu werden. Identitätspolitisches Handeln bewegt sich so in einem komplexen Spannungsfeld von Affirmation und Zurückweisung, von (strategischer) Essenzialisierung und Dekonstruktion.⁹² Es ist dieses Spannungsfeld, aus dem die vehemente Kritik, die oft an identitätspolitischen Argumentationen geübt wird, erwächst, denn sich „positiv auf die Kategorie beziehen zu müssen, die gerade die Grundlage der eigenen Unterdrückung bildet“⁹³, und diese zum Ausgangspunkt für Selbstermächtigung und politisches Handeln zu machen, birgt die Gefahr, nur den essenzialisierenden Argumentationsschritt mitzugehen und selbst wesenhafte und fixierte Identitäten zu behaupten oder umgekehrt als Essenzialisierung missverstanden zu werden.⁹⁴

Intermediate Stop – eine erschöpfte Diskussion?

Auch am Theater, in der flankierenden medialen Diskussion und in den fachspezifischen Debatten, die an den Theatern selbst oder bei Konferenzen und Tagungen stattfinden, sind diese verkürzten Vorstellungen von Identität(spolitik) weit verbreitet. Oder sie werden strategisch eingesetzt, etwa um die eigene Position zu stärken, ein bestimmtes Theaterverständnis zu bekräftigen oder – im schlimmsten Fall – bestehende

91 Appiah: *Identitäten*, S. 53 ff.

92 Vgl. Susemichel und Kastner: *Identitätspolitiken*, S. 8 f.

93 Ebd., S. 32.

94 Vgl. Ebd., S. 8 f.

Machtverhältnisse und Barrieren aufrechtzuerhalten. Die Diskussion erschöpft sich dann häufig in gegeneinander in Stellung gebrachten starken Meinungen, die mit bereits vorgefassten Annahmen über Identität(spolitik) und Theater unterfüttert sind, oder im wohligen Einverständnis aller Gesprächspartner:innen, dass das Theater sich seiner Exklusionsmechanismen bewusst und diverser werden muss. Das ist, wie nicht nur die Alltagsbeobachtung, sondern auch Studien belegen,⁹⁵ völlig richtig. Repräsentation ist ein wichtiges Werkzeug, um für Sichtbarkeit zu sorgen und mit Sehgewohnheiten zu brechen. Sie ist aber auch mit Schwierigkeiten verbunden, insbesondere dann, wenn sie nicht im Zusammenhang mit einer Reflexion der komplexen Machtverflechtungen in der Gesellschaft und im Theater einhergeht und wenn sie vor dem Hintergrund einer zu einfachen Gleichsetzung von Theater und außertheatraler Realität stattfindet. Denn dann ist sie häufig mit einer Verschiebung der Verantwortung für Transformationsprozesse auf ohnehin schon unterrepräsentierte Gruppen verbunden, will diese und ihre künstlerische Arbeit auf einen sehr engen künstlerischen Bereich festlegen, der immer nur die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Identitätskategorie zum Thema macht, oder bringt sie immer nur mit Rollen in Verbindung mit denen es eine Übereinstimmung in Hinblick auf die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Identitätskategorie gibt, die aber im Kontext eurozentrisch-patriarchaler Kunstproduktion entstanden und in die häufig marginalisierende oder diskriminierende Zuschreibungen eingeschrieben sind.⁹⁶

Diese und weitere mit der Institution Theater verbundene Schwierigkeiten bearbeitet seit einigen Jahren die postkoloniale Theaterwissenschaft und -praxis, indem sie wissenschaftliche und künstlerische Institutionenkritik betreibt und (post)koloniale Machtzusammen-

95 Vgl. Mandel, Birgit: „Theater auf der Suche nach neuem Publikum und Akzeptanz in der Stadtgesellschaft: Ergebnisse eines Forschungsprojekts.“ In: *Kulturelle Bildung Online* (2021), letzter Zugriff am 25. Februar 2025, <https://www.kubi-online.de/artikel/theater-suche-nach-neuem-publikum-akzeptanz-stadtgesellschaft-ergebnisse-eines>.

96 Vgl. Hoài Tran, Thu: „Sabotiert das Theater!‘ Zur Schaffung eines neuen Begehrens nach sozialer Gerechtigkeit und radikaler Diversität an deutschen Stadt- und Staatstheatern.“ In: Castro Varela, Maria do Mar und Leila Haghghat, Hg.: *Double Bind postkolonial. Kritische Perspektiven auf Kunst und Kulturelle Bildung*. Bielefeld: transcript 2023, S. 227–246, hier S. 227 f.

hänge offenlegt.⁹⁷ Aus der postkolonialen Theorie leiten sich auch die strategischen Argumentationslinien von identitätspolitischem Handeln ab. Spätestens bei einer Beschäftigung mit dieser wird deutlich, dass sowohl die positive Essenzialisierung als auch der Vorwurf der ausgrenzenden Essenzialisierung zu kurz greifen. Denn die zugrundeliegende Vorstellung von Identität geht keineswegs, wie es oft von Kritiker:innen vor allem linker Identitätspolitik behauptet wird, von essenziellen, fixierten Identitäten aus, sondern bezieht sich stark auf theoretische Überlegungen der Cultural Studies, insbesondere in ihrer Ausprägung seit dem Cultural Turn der 1960er Jahre, und verortet sich damit in postmodernen und poststrukturalistischen Diskursen.⁹⁸ Um der Frage nachzugehen, wie das Theater in seinen spezifischen ästhetischen Verfahren mit Identität(spolitik) umgehen kann, wie es diese produktiv machen und künstlerisch bearbeiten kann, muss also zunächst die theoretische Basis, auf der diese Verfahren aufbauen, näher beleuchtet werden. Im Folgenden soll deshalb gefragt werden, was eigentlich gemeint ist, wenn wir im Zusammenhang mit Identitätspolitik von Identität sprechen, und welches politische Handeln sich aus dieser Vorstellung ableitet.

97 Vgl. Liepsch, Warner und Pees: *Allianzen*; vgl. Sharifi und Skwirblies: *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial*.

98 Krotz: „Überblicksartikel: Theoretische Basisorientierungen,“ S. 18.

3 Identität

Kaum ein Begriff wird so viel benutzt und ist gleichzeitig so schwer zu fassen wie der der ‚Identität‘. Seine vielfältige und oft in Hinblick auf die definitive Bedeutung vage bleibende Verwendung verlangt geradezu danach, ihn in die von Uwe Pörksen definierte Gruppe der „Plastikwörter“⁹⁹ einzuordnen. Im Alltagsgebrauch meint er vor allem psychologische und soziologische Aspekte der Subjektwerdung und Persönlichkeit, wird aber auch in vielfältigen wirtschaftlichen wie unternehmensspezifischen Zusammenhängen etwa als *corporate identity* oder ‚institutionelle Identität‘ benutzt.¹⁰⁰ Als rechtlicher Begriff steht er für die zweifelsfreie Identifizierung bestimmter Individuen.¹⁰¹

Eigentlich bezeichnet der Begriff ‚Identität‘ zunächst ein Grundverhältnis. Abgeleitet vom lateinischen *idem* (dasselbe) oder *identitas* (Dieselbigkeit, Wesenseinheit)¹⁰², wird Identität als „*terminus technicus* der Logik und der Metaphysik“¹⁰³, aus dem sich unsere heutige Wortverwendung – so vage und unkonturiert sie im Alltagsgebrauch geworden ist – herleitet, als eine Relation zwischen zwei Elementen, die völlig deckungsgleich und deshalb austauschbar sind, verstanden.¹⁰⁴ Indem Identität eine Relation herstellt, ist sie zugleich ein „*Differenzbegriff*“¹⁰⁵, sie entsteht immer im Vergleich zu und in der Abgrenzung

99 Pörksen: *Plastikwörter*, S. 11 und passim.

100 Vgl. Pittl, Sebastian: „Was meint Identität? Begriffsgeschichtliche Erkundungen zu einem umkämpften Terminus.“ In: *Ethik und Gesellschaft*, Nr. 1 (August 2020), S. 1–18, hier S. 1.

101 Im deutschen Grundgesetz Artikel 116 Abs. 1 ist die Pflicht verankert, ab dem 16. Geburtstag einen amtlichen Ausweis mitzuführen, mit dem die Identität zweifelsfrei festgestellt werden kann. Vgl. Bundesministerium der Justiz. „Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland. Art 116,“ letzter Zugriff am 11. Februar 2025, https://www.gesetze-im-internet.de/gg/art_116.html.

102 Duden: „Identität,“ Glossar, letzter Zugriff am 11. Februar 2025, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Identitaet>.

103 Pittl: „Was meint Identität?“, S. 3.

104 Vgl. Henrich, Dieter: „Identität – Begriffe, Probleme, Grenzen.“ In: Marquard, Odo und Karlheinz Stierle: *Identität*. München: Fink 1996, S. 133–186, hier S. 138.

105 Abels, Heinz: *Identität. Über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf Individualität und die Tatsache, dass Identität in Zeiten der Individualisierung von der Hand in den Mund lebt.* 2.,

von dem, was sie nicht ist.¹⁰⁶ Diese Grundanordnung eines relationalen Begriffs, der sich insbesondere mit Mitteln der Differenz ausdrückt, hat seit der Aufklärung eine schier unüberblickbare Menge an Bearbeitungen, Aktualisierungen, Definitionen und Neudefinitionen erfahren. Auf dem weiten Feld der theoretischen Auseinandersetzung mit Identität überkreuzen und beeinflussen sich psychologische, soziologische und philosophische Ansätze und bringen eine Vielfalt an Konzeptionen und Theorien hervor.¹⁰⁷ Für den Identitätsbegriff, der identitätspolitischem Handeln zugrunde liegt, ist zunächst das Verhältnis von Subjekt und Identität entscheidend, denn in diesem manifestiert sich die fundamentale Verschiebung, die Konzepte von Subjekt- und Identitätsentwicklung insbesondere seit der Moderne charakterisieren. Das Subjekt der Aufklärung, das als in sich geschlossenes und einheitliches Zentrum des Selbst verstanden wird, trägt eine stabile Identität in sich. Die Identität eines Subjekts ist in dieser Vorstellung angeboren und entwickelt sich kontinuierlich und kohärent im Laufe eines Lebens, sie ist wesentlich mit dem Subjekt verbunden.¹⁰⁸ Eine Weiterentwicklung dieser Vorstellung findet in der Soziologie angesichts einer komplexer werdenden Gesellschaft in der Moderne statt. Hier wird die Vorstellung vom autonomen Wesenskern eines Subjekts zugunsten einer Interaktionstheorie aufgegeben: Die Identität wird im Wechselspiel von Subjekt und Gesellschaft ausgebildet, sie bekommt eine Mittlerfunktion zwischen Innen und Außen. Auch in dieser Konzeption des Subjekts wird ein innerer Wesenskern des Individuums angenommen, dieser verändert sich aber

überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 14. [Hervorhebung im Original]

106 Ebd., S. 13 ff.

107 Vgl. weiterführend: Straub, Jürgen: *Das erzählte Selbst. Konturen einer interdisziplinären Theorie narrativer Identität. Ausgewählte Schriften. Band 2.* Gießen: Psychosozial-Verlag 2019; vgl. Straub, Jürgen: *Theorien der Identität zur Einführung.* Hamburg: Junius 2017; vgl. Horatschek, Anna Margaretha und Anja Pistor-Hatam, Hg.: *Identitäten im Prozess. Region, Nation, Staat, Individuum.* Berlin: de Gruyter 2016.

108 Vgl. Krönert, Veronika und Andreas Hepp: „Identität und Identifikation.“ In: Hepp, Andreas et al., Hg.: *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse.* Wiesbaden: Springer Fachmedien 2015, S. 265–273, hier S. 266; vgl. Hall, Stuart: „Die Frage der kulturellen Identität.“ In: Ders.: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2.* Hg. u. übers. v. Ulrich Mehlum et al. 8. Auflage. Hamburg: Argument Verlag 2021, S. 180–222, hier S. 181.

nicht selbstbestimmt und autonom, sondern bildet sich in ständiger Wechselwirkung mit dem Außen aus und weiter.¹⁰⁹

Dem identitätspolitischen Handeln, das vor allem in (queer)feministischen und postkolonialen Kontexten entstanden ist und seine theoretische Fundierung insbesondere aus den Cultural Studies bezieht, liegt eine weitere Verschiebung zugrunde, die insbesondere mit philosophischen Strömungen des Poststrukturalismus und gesellschaftlichen Entwicklungen der Postmoderne zu tun hat.¹¹⁰ Diese sind voraussetzungsreich und gleichzeitig zentral dafür, das Anliegen und die Strategien von identitätspolitischem Handeln zu verstehen und sowohl dem Vorwurf als auch der Gefahr der Essenzialisierung zu begegnen.

Identität in den Cultural Studies

Das postmoderne Subjekt hat in den von Theoretiker:innen des Poststrukturalismus und der Postmoderne geprägten Konzepten keine fixierte Identität mehr, sondern nimmt in verschiedenen Identifikationsprozessen immer wieder andere Identitäten an. Dabei ist es nicht beschränkt auf eine einzige, einheitliche Identität – vielmehr macht es sich unterschiedliche, einander teils widersprechende Identitäten zu eigen und legt diese auch immer wieder ab.¹¹¹ Das Identitätskonzept der Cultural Studies leitet sich vorrangig aus poststrukturalistischen Ansätzen her und fußt maßgeblich auf dem Verfahren der Dekonstruktion, wie Jacques Derrida sie beschrieben hat.¹¹² Am prominentesten und am

109 Vgl. Hall: „Die Frage der kulturellen Identität,“ S. 182. Bei der Beschreibung der Ausbildung von Identität durch Interaktion von Subjekt und Gesellschaft bezieht Stuart Hall sich insbesondere auf die Identitätskonzeptionen von George Herbert Mead und Charles Horton Cooley: Vgl. Cooley, Charles Horton: *Human Nature and the Social Order*. Hg. v. Philip Rieff. London und New York: Routledge 2017; vgl. Mead, George Herbert und Charles W. Morris: *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. Übers. v. Ulf Pacher. 20. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2023.

110 Vgl. Schubert, Karsten und Helge Schwiertz: „Identitätspolitik aus konstruktivistischer Perspektive.“ In: Adler-Bartels, Tobias et al., Hg.: *Politische Grundbegriffe im 21. Jahrhundert*. Baden-Baden: Nomos 2023, S. 389–411, hier S. 394 f.

111 Vgl. Krönert und Hepp: „Identität und Identifikation,“ S. 265 ff.; vgl. Hall: „Die Frage der kulturellen Identität,“ S. 182 f.

112 Vgl. Schubert und Schwiertz: „Identitätspolitik aus konstruktivistischer Perspektive,“ S. 394 f.

breitesten rezipiert ist die dekonstruktivistische Vorstellung von Identität bei Judith Butler, die in ihrem grundlegenden Werk *Das Unbehagen der Geschlechter* (1990) davon ausgeht, dass Geschlecht und Sexualität keine prädiskursiven Gegebenheiten sind, sondern performativ konstruiert und iterativ verfestigt werden.¹¹³ Diese Vorstellung einer nicht prädiskursiv determinierten und fixierbaren Identität bietet die „Möglichkeit einer neuen Art antiessentialistischer Kritik, die radikaler ist als der klassische, essentialistische Feminismus“¹¹⁴. Was sich bei Butler zeigt, ist eine grundsätzliche Verschiebung der Vorstellung von Identität und Subjekt, die sich in der Postmoderne auch bei anderen poststrukturalistischen Denker:innen herausbildet. Sie entsteht aus einer „tiefe[n] Skepsis der Poststrukturalisten gegenüber jeglichen – politischen wie philosophischen – Formen totalitärer Systeme und ihren absoluten Wahrheitsansprüchen“¹¹⁵. Der Poststrukturalismus verortet sich, wie das Präfix Post- zeigt, nach dem Strukturalismus und versteht sich als dessen Kritik und Weiterentwicklung, wobei der Übergang zwischen Strukturalismus und Poststrukturalismus – auch innerhalb des Schaffens einzelner Theoretiker:innen – nicht immer klar zu definieren ist. Als Entstehungsjahr gilt das Jahr 1967, in dem Jacques Derrida sein sprachphilosophisches Hauptwerk *De la grammatologie* veröffentlicht hat, eine umfassende Theorie der Schrift, die den abendländischen Logozentrismus kritisch beleuchtet und neu zu fassen versucht.¹¹⁶

Der Poststrukturalismus steht auf den Schultern des Strukturalismus, der wiederum aus der Linguistik hervorgegangen ist. Prägend für die ersten Texte strukturalistischer Ausrichtung¹¹⁷ waren der russische Formalismus und die Prager Schule¹¹⁸. Als Begründer des Strukturalis-

113 Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übers. v. Katharina Menke. 22. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2021, S. 25 ff. und 206 ff.

114 Schubert und Schwierz: „Identitätspolitik aus konstruktivistischer Perspektive,“ S. 394.

115 Münker und Roesler: *Poststrukturalismus*, S. XII.

116 Vgl. Ebd., S. 33 f.

117 Vgl. Ebd., S. 1 f. Dazu zählt vor allem Ferdinand de Saussures postum veröffentlichtes strukturalistisches Hauptwerk *Cours de linguistique générale* (1916), das auf drei Vorlesungen zurückgeht, die er zwischen 1906 und 1911 in Genf hielt und in denen er die grundlegenden Überlegungen einer strukturalistischen Linguistik vorstellte.

118 Vgl. Deleuze, Gilles: *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Übers. v. Eva Brückner-Pfaffenberger und Donald Watts Tuckwiller. Berlin: Merve Verlag 1992, S. 8; vgl. weiterführend: Broekman, Jan M.: *Strukturalismus: Moskau – Prag – Paris*. Freiburg und München:

mus gilt Ferdinand de Saussure, in dessen Arbeiten allgemeine sprachliche Strukturen und die Herausarbeitung kleinster bedeutungstragender Elemente des Sprachsystems, also des sprachlichen Zeichens, im Zentrum stehen.¹¹⁹ Indem de Saussure zwischen zwei Seiten eines sprachlichen Zeichens differenziert – dem ‚signifié‘ für die ‚Vorstellung‘ (dt. das Bezeichnete, das Signifikat) und ‚signifiant‘ für das ‚Lautbild‘ (das Bezeichnende, der Signifikant)¹²⁰ –, die zwar untrennbar miteinander verbunden sind, aber in einem arbiträren Verhältnis zueinander stehen,¹²¹ zeigt de Saussure, dass sprachliche Zeichen nicht *per se* auf außersprachliche Gegebenheiten verweisen, sondern ihre Bedeutung erst aus verschiedenen Relationen zwischen unterschiedlichen Signifikanten einerseits und unterschiedlichen Signifikaten andererseits entsteht:

Ob man Bezeichnetes oder Bezeichnendes nimmt, die Sprache enthält weder Vorstellungen noch Laute, die gegenüber dem sprachlichen System präexistent wären, sondern nur begriffliche und lautliche Verschiedenheiten, die sich aus dem System ergeben. Was ein Zeichen an Vorstellung oder Lautmaterial enthält, ist weniger wichtig als das, was in Gestalt der andern Zeichen um dieses herum gelagert ist.¹²²

Bei der Bedeutungskonstitution von sprachlichen Zeichen geht es also nach de Saussure ganz wesentlich um dessen Position innerhalb eines Sprachsystems, die durch Differenz zu anderen sprachlichen Zeichen dieses Systems bestimmt wird. Diese Differenz funktioniert auf zwei Ebenen, nämlich der bezeichnenden und der bezeichneten, dem Lautbild und der Vorstellung.¹²³ Die Fokussierung auf die Sprachstruktur und die gleichzeitige Absage an bedeutungskonstitutive außersprach-

Alber 1971; Ehlers, Klaas-Hinrich: *Strukturalismus in der deutschen Sprachwissenschaft. Die Rezeption der Prager Schule zwischen 1926 und 1945*. Berlin: Walter de Gruyter 2005.

119 Münker und Roesler: *Poststrukturalismus*, S. 1 ff.

120 Ebd., S. 3.

121 Vgl. Ebd.; vgl. de Saussure, Ferdinand: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Hg. v. Charles Bally et al. Übers. v. Herman Lommel. 2. Auflage. Berlin: de Gruyter 1967, S. 79 ff.

122 de Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, S. 143 f.

123 Vgl. Brügger, Niels und Orla Vigsø: *Strukturalismus*. 1. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink 2008, S. 15 ff.

liche Referenzpunkte ist zugleich eine Abwendung von der Vorstellung eines Sprechens, das vom bewussten Willen gesteuert werden kann – und damit vom Subjekt:¹²⁴

Die Dezentrierung des Subjekts [...] ist als Schritt aus diesem philosophischen Paradigma [der Bewusstseinsphilosophie] ein erster Beitrag zur Verrückung der Mitte, die für den Strukturalismus wie auch den Poststrukturalismus dann zu einem zentralen Anliegen wird.¹²⁵

Ferdinand de Saussures strukturalistische Methode stellt einen Paradigmenwechsel dar, der die Struktur ins Zentrum rückt, aus dem sie gleichzeitig das Subjekt verbannt. In den wissenschaftlichen Untersuchungen, die auf de Saussure folgen, bildet sie die Grundlage dafür, alles Mögliche unter dem Gesichtspunkt der sprachlichen Struktur zu betrachten.¹²⁶ Denn die Sprache als Grundlage und Ausdrucksmittel von Erkenntnisprozessen bestimmt in der Vorstellung der Strukturalisten auch deren Struktur. Da Erkenntnisse nur durch Sprache gefasst werden, sind sie immer von der sprachlichen Struktur bestimmt. Im Anschluss an de Saussure findet also eine Übertragung seiner linguistischen Überlegungen auf andere Systeme und (symbolische) Ordnungen statt.¹²⁷ Ob das die Überlegungen des französischen Anthropologen Claude-Lévi Strauss zu Verwandtschaftsverhältnissen und gesellschaftlichen Interaktionssystemen sind,¹²⁸ Jacques Lacans Übertragung der Sprachstruktur auf Vorgänge des Unterbewussten¹²⁹ oder Michel Foucaults Versuch einer „strukturalistischen Geschichtsschreibung“¹³⁰ – im Zentrum steht immer die Struktur mit ihren untergeordneten Elemen-

124 Vgl. Münker und Roesler: *Poststrukturalismus*, S. 5 f.

125 Ebd., S. 6.

126 Vgl. Jameson, Fredric: *The prison-house of language. A critical account of structuralism and Russian formalism*. 2. Auflage. Princeton: Princeton University Press 1974, S. 101 ff.

127 Vgl. Münker und Roesler: *Poststrukturalismus*, S. 19.

128 Vgl. Lévi-Strauss, Claude: *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

129 Vgl. Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch 11*. Übers. v. Norbert Haas. 3. Auflage. Berlin: Quadriga 1987.

130 Münker und Roesler: *Poststrukturalismus*, S. 15 f.; vgl. Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

ten, deren Bedeutung erst durch die Position innerhalb der Struktur und das Differenzverhältnis zu anderen Elementen der Struktur gebildet wird. Mittels der strukturalistischen Methode kann alles in kleinste Einheiten zerlegt und deren Anordnung analysiert werden. Die Bedeutung ist in dieser Vorstellung nicht mehr schwer fassbar und rätselhaft, sondern lässt sich direkt aus der Struktur und der Konstellierung ihrer Elemente ableiten. Diese Akzentuierung von Struktur geht, wie oben gezeigt, zulasten des Subjekts, das nicht mehr als deren sinnstiftendes Zentrum, sondern als von dieser hervorgebracht gilt und somit an Autonomie, die ihm traditionell zugestanden worden ist, verliert.¹³¹

Jedoch erweist sich die strukturalistische Methode auch für deren wichtigste Vertreter:innen bald als eher eingeschränkt und zwar epistemologisch nützlich, aber doch begrenzt. Denker wie Roland Barthes, Michel Foucault oder Jacques Lacan nehmen in den 1960er Jahren in ihrem Werk einige zentrale Verschiebungen vor, mit denen sie die strukturalistische Methode in Richtung poststrukturalistischer Theorie verändern.¹³² Mit poststrukturalistischer Theorie, das sei an dieser Stelle hinzugefügt, ist keineswegs ein geschlossenes Gedankengebäude gemeint, sie bezeichnet eher die Schnittmenge, in der sich die vielfältigen, teils konträren Überlegungen von Philosoph:innen mit poststrukturalistischer Ausrichtung treffen.¹³³

In der poststrukturalistischen Kritik und Weiterentwicklung wird das durch den Strukturalismus herausgearbeitete Konzept von vorgängiger Struktur und dezentriertem Subjekt nicht nur beibehalten, sondern stark gesteigert: „*Alles*, so lautet die radikalisierte Version, ist Struktur – und *nirgends* hat sie ein Zentrum oder eine Grenze.“¹³⁴ Hatte der Strukturalismus vor allem mit der Vorstellung von einigermaßen geschlossenen Systemen und analysierbaren Strukturen operiert, gibt der Poststrukturalismus die Vorstellung auf, dass Strukturen als geschlossene Systeme mit Zentren verstanden werden können. Die poststruk-

131 Vgl. Münker und Roesler: *Poststrukturalismus*, S. 20.

132 Vgl. Ebd., S. 20 ff.

133 Vgl. Moebius, Stephan: „Strukturalismus/Poststrukturalismus.“ In: Kneer, Georg und Markus Schroer: *Handbuch Soziologische Theorien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 419–444, hier S. 425.

134 Münker und Roesler: *Poststrukturalismus*, S. 29. [Hervorhebungen im Original]

turalistische Vorstellung von sprachlichen Strukturen, die offen und nie abgeschlossen sind und in denen Bedeutung und Bedeutungsproduktion nie fixiert oder vollendet sein können,¹³⁵ führt dazu, dass das nicht Kontrollierbare in den Fokus rückt:

Die unhintergehbaren sprachlichen Strukturen gelten den Poststrukturalisten dabei nicht nur, wie bereits den Strukturalisten, als jedem individuellen Akt der Sinnstiftung immer schon *praktisch vorgängig*; die Struktur der Sprache gilt den Poststrukturalisten zugleich als *theoretisch uneinholbar* in dem Sinne, dass wir sie nie eindeutig und vollständig beschreiben können.¹³⁶

Strukturen sind hier nicht mehr stabil und deshalb durch einen analytischen Akt aufdeckbar, sondern immer veränderlich und in Bewegung. Bedeutung ergibt sich aus einem Spiel von Differenzen und vielfältigen Verweisungszusammenhängen. Der Poststrukturalismus wendet sich also kritisch gegen die strukturalistische Annahme, dass allen Dingen fixierte (sprachliche) Strukturen zugrunde liegen, die letztlich ‚nur‘ aufgedeckt und verstanden werden müssen, und richtet seine Aufmerksamkeit auf die Offenheit und Veränderlichkeit dieser Strukturen, wobei an der zugrundeliegenden Vorstellung, dass alles auf Strukturen zurückzuführen ist, festgehalten wird.

In Bezug auf den Subjektbegriff kann festgehalten werden, dass die poststrukturalistische Absage an absolute Wahrheiten und fixierte Bedeutungen – mehr noch als im Strukturalismus – eine Abkehr von essenzialisierenden Vorstellungen von Subjekt und Identität bedeutet. Diese sind nicht mehr notwendigerweise miteinander verbunden, ihre Relation ergibt sich durch ihre Position innerhalb der Struktur. Konnte die strukturalistische Methode innerhalb der Annahme von eher geschlossenen Systemen noch stabile Identitätsbeziehungen behaupten, die an bestimmten Positionen innerhalb der Struktur entstehen und durch Analyse aufgedeckt werden können, macht die Betonung

135 Vgl. Ebd., S. 30 f.

136 Ebd., S. 32. [Hervorhebung im Original]

der nicht festschreibbaren, stets veränderlichen Struktur im Poststrukturalismus diese Vorstellung obsolet.¹³⁷

An der Grenze zwischen Strukturalismus und Poststrukturalismus steht in Hinsicht auf die Formulierung eines Subjektbegriffs Jacques Lacan, dessen Ausarbeitungen der Freud'schen Überlegungen, in der insbesondere die Beschreibung des sogenannten Spiegelstadiums in der frühkindlichen Entwicklung¹³⁸ zu einem zentralen Element und Bezugspunkt für weitere theoretische Überlegungen, etwa der Ideologietheorie Louis Althusser's¹³⁹ und der unter anderem stark von Frantz Fanon¹⁴⁰ geprägten postkolonialen Theorie, geworden sind. In einer bestimmten Phase der frühkindlichen Entwicklung geht, so Lacan, ein Prozess der Identifikation vonstatten: Das Kleinkind sieht sein Spiegelbild und identifiziert sich mit diesem, und zwar in seiner vollständigen Form. Ausgeblendet wird im Prozess dieser Identifikation die eigene Unvollständigkeit, nämlich dass das Kleinkind selbst „noch eingetaucht ist in motorische Ohnmacht und Abhängigkeit von Pflege, wie es der Säugling in diesem *infans*-Stadium ist“¹⁴¹. In der Wiedererkennung bzw. Anerkennung des eigenen Spiegelbilds als Kern der Identität liegt somit zugleich ein Prozess der Verkennung, nämlich der Tatsache, dass das gespiegelte abgeschlossene Wesen in Wahrheit nicht mit dem noch unfertigen Individuum korrespondiert. Dieser Vorgang – die Wiedererkennung des Ichs im Spiegelbild bei gleichzeitiger Verkennung der Inkohärenz von motorisch noch nicht entwickeltem Individuum und abgeschlossenem Spiegelbild – bedeutet den Eintritt des Kleinkinds in die symbolische Ordnung der Dinge:

Die jubilatorische Aufnahme seines Spiegelbilds durch ein Wesen, das noch eingetaucht ist in einer exemplarischen Situation die in motorische Ohnmacht und Abhängigkeit von Pflege, wie es der Säugling in

137 Vgl. Ebd., S. 32 ff.

138 Vgl. Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint.“ In: Ders.: *Schriften 1*. Hg. v. Norbert Haas. Übers. v. Peter Stehlin. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 61–70.

139 Vgl. Althusser: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*.

140 Vgl. Fanon, Frantz: *Schwarze Haut, weiße Masken*. Übers. v. Eva Moldenhauer. Wien und Berlin: Turia + Kant 2015.

141 Lacan: „Das Spiegelstadium,“ S. 64.

diesem *infans*-Stadium ist, wird von nun an – wie es uns scheint – in einer exemplarischen Situation die symbolische Matrix darstellen, an der das *Ich* (je) in einer ursprünglichen Form sich niederschlägt, bevor es sich objektiviert in der Dialektik der Identifikation mit dem anderen und bevor ihm die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjektes wiedergibt.¹⁴²

Die primäre Identifikation ist nun die Basis für weitere Identifikationen, in denen der Prozess der Wiedererkennung/Anerkennung und Verken- nung wiederholt wird, die „ursprünglichen Identifizierungsvorgänge, aus denen das Ich hervorgegangen ist, vom Individuum wiederholt und in seinen Beziehungen zur Außenwelt der Menschen und Dinge ver- stärkt“¹⁴³ werden.

Indem Lacan das Subjekt als Effekt der symbolischen Ordnung und damit der Sprachstruktur versteht und mit dem beständigen Gleiten des Sinns argumentiert, können seine Überlegungen dem Poststruk- turalismus zugeordnet werden. Doch er bemüht sich immer wieder darum, die Bedeutungsverschiebung zu unterbrechen. Dazu führt er den „Steppunkt“ in sein Denken ein, „durch den der Signifikant das Gleiten der Bedeutung, das sonst unbegrenzt wäre, anhält“¹⁴⁴. Ähnlich wie das finite Verb am Ende eines Satzes, das dessen Bedeutung erst zum Schluss festlegt oder im Nachhinein sogar noch einmal verändert, kann der Steppunkt Bedeutung an manchen Stellen anhalten.¹⁴⁵

Ganz ohne diesen Steppunkt kommen die späteren Vertreter:in- nen des Poststrukturalismus aus, die eine Vielzahl an Texten und Überlegungen zu Subjekt und Identität hervorgebracht haben. Sie alle beziehen sich – wie Judith Butler auch – auf Jacques Derrida, dessen Hauptwerk die Verschiebung von strukturalistischen hin zu poststruk- turalistischen Theorieansätzen markiert.¹⁴⁶ In seiner *Grammatologie*

142 Ebd. [Hervorhebungen im Original]

143 Bowie, Malcolm: *Lacan*. Übers. v. Klaus Laermann. Göttingen: Steidl 1994, S. 90.

144 Lacan, Jacques: *Schriften II*. Hg. u. übers. v. Norbert Haas. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1975, S. 180.

145 Zur Einordnung von Jacques Lacans zwischen Strukturalismus und Poststrukturalis- mus vgl. auch: Münker und Roesler: *Poststrukturalismus*, S. 26 f.

146 Vgl. Münker und Roesler: *Poststrukturalismus*, S. 37 f.

greift er wesentliche Gedanken von Ferdinand de Saussure auf, gibt ihnen aber eine bedeutsame Wendung, indem er gegen dessen Phonozentrismus anschreibt. Denn der Phonozentrismus, also die höhere Einstufung des gesprochenen Worts gegenüber der Schrift, und die Verbindung der Stimme mit dem Logoentrismus würde eine Wertung in Bezug auf Sinnkonstitution implizieren: Die Stimme, in der sich Phono- und Logoentrismus verbinden, ist dem Sinn verwandt, während die Schrift nur auf diesen verweist. Derrida identifiziert also in den Ausführungen de Saussures doch wiederum die Anwesenheit eines Sinns, der gefunden und festgemacht werden kann. Demgegenüber räumt Derrida der Schrift eine mit der gesprochenen Sprache gleichwertige Position innerhalb des Systems von Signifikanten ein und postuliert dadurch gleichzeitig eine Gleichrangigkeit von Signifikant und Signifikat.¹⁴⁷ Dass Bedeutung nur noch aus Differenzverhältnissen zwischen Signifikanten entsteht, heißt auch, dass es keine tieferliegende Bedeutung gibt, die nur gefunden werden muss:

Infolgedessen mußte man sich wohl eingestehen, daß es kein Zentrum gibt, daß das Zentrum nicht in Gestalt eines Anwesenden gedacht werden kann, daß es keinen natürlichen Ort besitzt, daß es kein fester Ort ist, sondern eine Funktion, eine Art von Nicht-Ort, worin sich ein unendlicher Austausch von Zeichen abspielt.¹⁴⁸

Die Aufgabe eines „transzendentalen Signifikats“¹⁴⁹, eines in irgendeiner Form übergeordneten Sinns, bedingt ein unendliches Spiel von Bedeutungskonstitution und -verschiebung, das Derrida mit dem Kunstwort „différance“¹⁵⁰ bezeichnet. Indem er dem französischen Verb „différer“ den Buchstaben „a“ hinzufügt, erschafft er eine – grammatikalisch falsche – Wortform, die an das Präsenzpartizip erinnert und zugleich

147 Vgl. Moebius: „Strukturalismus/Poststrukturalismus,“ S. 426.

148 Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*. Übers. v. Rodolphe Gasché. 16. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016, S. 424.

149 Ebd.

150 Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 114; vgl. weiterführend: Derrida, Jacques: „Die différance.“ In: Peter Engelmann, Hg.: *Die différance. Ausgewählte Texte*. Stuttgart: Reclam 2004, S. 110–149.

beide Wortbedeutungen des Verbs in sich vereint: sowohl die Entstehung von Sinn durch Differenz als auch den Vorgang, etwas auf später zu verschieben. Die Verbform signalisiert dabei Aktivität und unterscheidet sich gleichzeitig nur im Schriftbild von „différence“. Bedeutung entsteht in diesem Modell durch Differenz, kann aber nie fixiert werden, sondern ist immer aufgeschoben. Damit ein Zeichen funktioniert, braucht es zudem „Iterabilität“¹⁵¹, es muss wiederholbar sein, diese Wiederholung schließt aber Deformationen mit ein und bewegt sich so in einem Spannungsfeld von Identität und Differenz.¹⁵²

Die Annahme, dass die Sprache und die Schrift kein Zentrum haben, aus dem heraus Bedeutung entsteht, bedingt gleichzeitig die Aufgabe des Subjekts, das diese Bedeutung kontrollieren oder fixieren könnte. Das Subjekt wird von der Sprache kontrolliert, nicht die Sprache vom Subjekt.¹⁵³

Von einer „Auflösung des Ich“¹⁵⁴ geht auch Michel Foucault in seiner Methode der Genealogie aus. Foucaults Übergang von der Archäologie, die ihn zuvor beschäftigt hatte, zu dieser Methode vollzieht sich in seinem Text *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*¹⁵⁵ und markiert in seinem Schaffen den Übergang von Strukturalismus zu Poststrukturalismus. Anstelle der Suche nach einem Ursprung und der Behauptung eines Ziels, das am Ende der geschichtlichen Entwicklung steht, werden Herkunft und Entstehung erforscht und analysiert. Bei der Erforschung der Herkunft wird das Subjekt als Kreuzungspunkt verschiedener Spuren verstanden, „die sich in einem Individuum kreuzen können und ein schwer entrinnbares Netz bilden“¹⁵⁶. Das steht in engem Zusammenhang mit dem Leib, in den sich die Herkunft eingeschrieben hat. Der

151 Derrida, Jacques: „Signatur Ereignis Kontext.“ In: Peter Engelmann, Hg.: *Die différance. Ausgewählte Texte*. Stuttgart: Reclam 2004, S. 68–109, hier S. 80.

152 Vgl. Derrida, Jacques: *Die Stimme und das Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 69 f.

153 Vgl. Münker und Roesler: *Poststrukturalismus*, S. 39 ff.

154 Foucault, Michel: *Von der Subversion des Wissens*. Hg. u. übers. v. Walter Seitter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 73.

155 Vgl. Foucault, Michel: „Nietzsche, die Genealogie, die Historie.“ In: Ders.: *Geometrie des Verfahrens. Schriften zur Methode*. Hg. v. Daniel Defert und Francois Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Übers. v. Michael Bischoff et al. Berlin: Suhrkamp 2009, S. 181–205, hier S. 186 ff.

156 Foucault: *Von der Subversion des Wissens*, S. 73.

Leib ist untrennbar mit der Geschichte verschränkt.¹⁵⁷ Auch die Analyse der Entstehung kommt ohne Subjekte aus. Vielmehr geht es um Kräfteverhältnisse, denn Macht ist nach Foucault „vor allem ein Kräfteverhältnis“¹⁵⁸. Sie kann nicht von einem Subjekt besessen werden, sondern wirkt in verschiedene Richtungen:

Die Macht funktioniert und wird ausgeübt über eine netzförmige Organisation. Und die Individuen zirkulieren nicht nur in ihren Maschen, sondern sind auch stets in einer Position, in der sie diese Macht zugleich erfahren und ausüben; sie sind niemals unbewegliche und bewußte Zielscheibe dieser Macht, sie sind stets ihre Verbindungselemente.¹⁵⁹

Die Macht zeichnet sich zudem durch ihre Produktivität – sie bringt Wissen, Lust, Dinge hervor – und Allgegenwärtigkeit – es gibt keinen Bereich, der außerhalb der Macht liegt – aus.

Die Wirkungsweisen der Macht im Allgemeinen und der Disziplinarmacht im Besonderen untersucht Michel Foucault in seinem Buch *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (1975), in dem er Verschiebungen in der Rechtsprechung und Strafpraxis vom ausgehenden 18. zum beginnenden 19. Jahrhundert als Konstituierung eines neuen Dispositivs der Disziplinarmacht definiert. Im Zusammenhang mit gesellschaftlichen und lebensanschaulichen Veränderungen tritt an die Stelle von auf den Körper gerichteter Strafe für bereits begangene Verbrechen der Wunsch nach Verhinderung von Verbrechen oder die Disziplinierung und Normalisierung des straffällig gewordenen Menschen. „Der Körper wird Zielscheibe von Machtpraktiken“¹⁶⁰, die ihn bearbeiten, sodass er nützlich wird und sich fügt.¹⁶¹ Die Vorstellung vom autonomen Subjekt ist damit obsolet:

157 Vgl. Ebd., S. 74 f.

158 Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Übers. v. Jutta Kranz et al. Berlin: Merve Verlag 1978, S. 70.

159 Ebd., S. 82.

160 Münker und Roesler: *Poststrukturalismus*, S. 103.

161 Vgl. Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übers. v. Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 177.

Sein Körper wird von der Disziplin geformt und sein Wesen von der Wissenschaft bestimmt. Die poststrukturalistische Abschaffung des Subjektbegriffs wird bei keinem so radikal gedacht wie bei Foucault.¹⁶²

Poststrukturalistische Ansätze und Methoden stehen in engem Zusammenhang mit dem, was gemeinhin als Postmoderne bezeichnet wird, – wobei die beiden Begriffe nicht nur oft miteinander in Verbindung gebracht werden, sondern häufig auch, zumindest teilweise, deckungsgleich verwendet werden.¹⁶³ Das liegt auch daran, dass der Begriff ‚Postmoderne‘ schwierig zu bestimmen ist und je nach wissenschaftlicher Blickrichtung anders definiert wird. Anders als das Präfix Post- vermuten lässt, geht es dabei nämlich keineswegs nur um die Bezeichnung einer gesellschaftlichen Periode, die zeitlich gesehen nach der Moderne liegt, sondern insbesondere auch um bestimmte Theorieansätze, die die Postmoderne auszeichnen¹⁶⁴ und sich vor allem in der Skepsis gegenüber universalisierenden Deutungskategorien, dem Fokus auf Positionierung und Situierung des Subjekts und der Ablehnung von letztgültigen Erklärungen überkreuzen.¹⁶⁵ In zeitdiagnostischer Hinsicht werden im Zusammenhang mit der Postmoderne Schlagworte wie Pluralisierung, Individualisierung, Fragmentierung, Konsum und Medialisierung genannt.¹⁶⁶ Damit sind vor allem gesellschaftliche Auflösungsprozesse gemeint, die eine Orientierung des Individuums an allgemein verbindlichen sozialen und gesellschaftlichen Normen erschweren. Der Fokus verschiebt sich auf individuelle Sinnstiftung und Selbstverwirkli-

162 Mürker und Roesler: *Poststrukturalismus*, S. 103.

163 Vgl. Villa, Paula-Irene: „Poststrukturalismus: Postmoderne + Poststrukturalismus = Postfeminismus?“ In: Becker, Ruth und Beate Kortendiek, Hg.: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 262–266, hier S. 262.

164 Vgl. Hennen, Manfred: „Zur Betriebsfähigkeit postmoderner Sozialentwürfe.“ In: Eifler, Günther und Otto Saame, Hg.: *Postmoderne. Anbruch einer neuen Epoche? Eine interdisziplinäre Erörterung*. Wien: Passagen 1990, S. 53–72, hier S. 56.

165 Vgl. Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. 7. Auflage. Berlin: Akademie Verlag 2008, S. 3 ff.; vgl. Villa: „Postmoderne + Poststrukturalismus,“ S. 263 f.

166 Vgl. Bauman, Zygmunt: *Ansichten der Postmoderne*. Übers. v. Nora Räthzel. Hamburg: Argument Verlag 1995, S. 222; vgl. Beck, Ulrich und Elisabeth Beck-Gernsheim: „Individualisierung in modernen Gesellschaften – Perspektiven und Kontroversen einer subjektorientierten Soziologie.“ In: Dies., Hg.: *Riskante Freiheiten: Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 10–39, hier S. 20 ff.

chung. Die Postmoderne als „Verfassung radikaler Pluralität“¹⁶⁷ ist nicht trennscharf von der Moderne zu unterscheiden.¹⁶⁸

Für die Cultural Studies sind im Zusammenhang mit Prozessen der Auflösung von traditionellen Orientierungskategorien wie etwa Familie, Klasse und Geschlechterverhältnis insbesondere auch die Globalisierung in Hinblick auf Ökonomie und Kultur und die Schwächung von nationalen Zugehörigkeitsgefühlen zentral. Die Erweiterung des Horizonts durch internationale Mobilisierungsbewegungen, verbesserte Kommunikationstechnologien, intensivierten ökonomischen und sozialen Austausch und die Verabschiedung der Nation als zentralem Bezugspunkt verbreitert die Möglichkeiten für individuelle Identitätsbildung,¹⁶⁹ die nun nicht mehr als kontinuierlicher Prozess, sondern als dauerhafte

Baustellen, auf denen die freigesetzten oder ‚versetzten‘ (dislocated) Individuen ohne festgelegten Bauplan und unter Verwendung vorhandener Bausätze und Sinnangebote sich (bis auf weiteres) eine Unterkunft schaffen.¹⁷⁰

Der Identitätsbegriff der Cultural Studies, der den meisten linken identitätspolitischen Ansätzen zugrunde liegt, ist also ein sehr voraussetzungsreicher. Er verortet sich am Kreuzungspunkt verschiedener postmoderner und poststrukturalistischer Theorieströmungen und versteht das Subjekt nicht als einheitlich, sondern als vielfältigen Fragmentierungsvorgängen unterworfen. Vor allem aber ist das Subjekt in dieser Vorstellung nicht mehr im Zentrum, Sinnstiftung und Bedeutungserzeugung liegen nicht mehr in seiner Hand, sondern sind ein Effekt der Struktur, ebenso wie es selbst ein Effekt der Struktur ist. Im Zusammenhang mit identitätspolitischem Handeln schließt sich daran vor allem eine Frage an: Wie kann das Subjekt, das seines Agens beraubt ist, politisch handlungsfähig werden? Und – im Zusammenhang mit

167 Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 4.

168 Vgl. Ebd.; vgl. Welsch, Wolfgang: „Einleitung.“ In: Ders., Hg.: *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Berlin: Akademie Verlag 1994, S. 1–43.

169 Vgl. Eickelpasch und Rademacher: *Identität*, S. 5 ff.

170 Ebd., S. 14.

einer theaterwissenschaftlichen Betrachtungsweise und Identität und Identitätspolitik – was bedeutet dieser Subjektbegriff für das Theater? Mit der politischen Handlungsfähigkeit des postmodernen Subjekts hat sich der britische Forscher Stuart Hall in seinen theoretischen Überlegungen auseinandergesetzt. Der Kulturtheoretiker und Mitbegründer der New Left¹⁷¹ gilt als Vorreiter auf dem Feld der Cultural Studies.¹⁷² In seiner langen Laufbahn als Wissenschaftler und Autor hat er ein umfassendes theoretisches Werk geschaffen, das fast ausschließlich aus Essays, Vorträgen, Radiobeiträgen und Aufsätzen besteht, seine komplette Bibliografie umfasst nicht weniger als 79 Seiten.¹⁷³ Vor dem Hintergrund der marxistischen Theorie und in Bezug auf die Denker:innen des Poststrukturalismus und der Postmoderne, deren Ansätze er produktiv verknüpft, setzt er sich in seinem umfassenden Œuvre mit kulturellen Praktiken und der Produktion von Bedeutung und Identität auseinander. Es geht ihm dabei nicht um eine reine Zeitdiagnose oder die theoretische Durchdringung von Identitätskonzepten. Wie sein Engagement im Zusammenhang mit der New Left oder als erster Vorsitzender des Institute of International Visual Art (iniva), das 1994 zur Förderung der Repräsentation von Künstler:innen mit nicht-britischer Abstammung in Großbritannien gegründet wurde und bis heute die Stuart Hall Library betreibt, zeigt, setzte er sich Zeit seines Lebens gegen rassistische Diskriminierung und Marginalisierung ein.¹⁷⁴ Im Zentrum seines Interesses steht also immer die Frage, wie theoretische Überlegungen in politisches Handeln überführt werden können: „Theorie ist immer ein Umweg auf dem Weg zu etwas Wichtigem.“¹⁷⁵ Neben dem dekonstruktivistischen Identitätsbegriff, den er in einer produktiven Verknüpfung von poststrukturalistischen und postmodernen Ansätzen entwickelt, stehen deshalb bei ihm „darauf aufbauend

171 Procter: *Stuart Hall*, S. 15.

172 Vgl. Havu, Sauli und Juha Koivisto: *Stuart Hall und die Cultural Studies zur Einführung*. Hamburg: Junius 2024, S. 59 ff.

173 Vgl. Stuart Hall Foundation: „Stuart Hall (3 February 1932 – 10 February 2014),“ letzter Zugriff am 11. Februar 2025, <https://www.stuarthallfoundation.org/wp-content/uploads/2021/07/Stuart-Hall-Bibliography-25-05-2021.pdf>.

174 Institute of International Visual Arts: „About,“ letzter Zugriff am 11. Februar 2025, <https://iniva.org/about/institute-of-international-visual-arts>.

175 Hall: „Alte und neue Identitäten,“ S. 66.

neue konstruktive Aspekte¹⁷⁶ von Identitätsfindung und -artikulation im Mittelpunkt des Interesses.

Das postmoderne Subjekt nach Stuart Hall

Stuart Hall entwickelt insbesondere in der Spätphase seines Schaffens einen Identitätsbegriff, der die poststrukturalistische Vorstellung vom Subjekt als Effekt einer nicht fixierbaren und veränderbaren (sprachlichen) Struktur aufgreift.¹⁷⁷ Identität wird hier zu einem Prozess des „Werdens“¹⁷⁸, sie ist ein Vorgang „ständiger Veränderung“¹⁷⁹ und muss „in und durch Differenz neu gefasst und gelebt werden“¹⁸⁰. Der Vorstellung von fixierter, kontinuierlich sich entwickelnder Identität setzt er ein Identitätskonzept entgegen, das er im Spannungsfeld von verschiedenen theoretischen Überlegungen entwickelt¹⁸¹ und in dem er „Identität als einen Schnittpunkt, an dem sich ein Ensemble neuer theoretischer Diskurse überschneidet und ein Ensemble neuer kultureller Praktiken entsteht“¹⁸², zu fassen versucht. Er bezieht sich dabei insbesondere auf Denker:innen des Poststrukturalismus, für deren Konzepte er sich in den 1970er Jahren vermehrt zu interessieren beginnt und deren Überlegungen er auf Fragen der Ethnizität und kulturellen Identität anwendet.¹⁸³

In seinen Aufsätzen *Die Frage der kulturellen Identität* (1992) und *Alte und neue Identitäten* (1991), in denen er untersucht, wie sich die Vorstellung von Identität durch die spezifische Struktur der Spätmoderne verändert (hat),¹⁸⁴ konstatiert er einen tiefgreifenden Wandel in

176 Schubert und Schwiertz: „Identitätspolitik aus konstruktivistischer Perspektive,“ S. 395.

177 Vgl. Procter: *Stuart Hall*, S. 71 f.

178 Hall, Stuart: „Kulturelle Identität und Diaspora.“ In: Ders.: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften* 2. Hg. u. übers. v. Ulrich Mehlum et al. 8. Auflage. Hamburg: Argument Verlag 2021, S. 26–42, hier S. 29.

179 Ebd.

180 Hall: „Alte und neue Identitäten,“ S. 66.

181 Vgl. Ebd.

182 Ebd.

183 Vgl. Procter: *Stuart Hall*, S. 54.

184 Vgl. Hall: „Die Frage der kulturellen Identität,“ S. 180; vgl. Hall: „Alte und neue Identitäten,“ S. 68 f.

der Konzeption von Identität: „Alte Identitäten, die die soziale Welt lange stabilisiert haben, sind im Niedergang begriffen.“¹⁸⁵ An die Stelle von essenzialistischen Identitätskonzepten wie etwa dem der Aufklärung oder dem in Interaktion geformten und trotzdem kontinuierlichen soziologischen Subjekt tritt eine Vorstellung von Identität, die im Laufe des 20. Jahrhunderts verschiedene Dezentrierungsprozesse durchlaufen hat, sodass sie sich in der Spätmoderne als ‚dezentriert‘, ‚zerstreut‘ und fragmentiert¹⁸⁶ erweist.

Stuart Hall identifiziert fünf theoretische Ansätze, die er als entscheidend für die Dezentrierung des Subjekts in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts versteht.¹⁸⁷ An die erste Stelle setzt er Theoretiker:innen marxistischer Orientierung, die – wie etwa der marxistische Strukturalist Louis Althusser – insbesondere die Vorstellung betonten, dass der Mensch keine Wirkungsmacht über die Geschichte hat, da er nicht nur von repressiven Zwängen beherrscht ist, die er in revolutionären Akten einfach abwerfen kann, sondern vor allem von der Ideologie der herrschenden Klasse, die alle gesellschaftlichen Bereiche durchsetzt, determiniert wird. Da es keinen Ort außerhalb der Ideologie gibt, ist sein Handeln nicht frei, sondern immer von gesellschaftlichen Strukturen wie Produktionsbedingungen und Kapitalkreislauf bestimmt.¹⁸⁸

Die zweite Verunsicherung des Subjekts folgt aus den Überlegungen Sigmund Freuds und seiner Annahme, dass menschliches Verlangen und Handeln nicht Resultat einer rationalen, vernunftbasierten Entscheidung sind, sondern zu großen Teilen aus symbolischen und psychischen Vorgängen im Unbewussten gesteuert werden.¹⁸⁹ Psychoanalytische Denker:innen des (Post)Strukturalismus wie etwa Jacques Lacan argumentieren in Anschluss an Freud, dass die Ichwerdung von Kleinkindern maßgeblich mit Erfahrungen im oben bereits beschriebenen Spiegelstadium zu tun hat, mit dem das Kleinkind in die symbolische Ordnung eintritt, indem es sich selbst im Spiegel – oder auch im

185 Hall: „Die Frage der kulturellen Identität,“ S. 180.

186 Ebd.

187 Vgl. Ebd., S. 193 ff.

188 Vgl. Althusser: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, S. 38 ff.; vgl. Hall: „Die Frage der kulturellen Identität,“ S. 193 f.

189 Vgl. Hall: „Die Frage der kulturellen Identität,“ S. 195 f.

Blick des Gegenübers, oft der Mutter – als vollständige Person wahrnimmt, obwohl es noch motorischen Einschränkungen und Abhängigkeiten unterworfen ist.¹⁹⁰ Indem es diese erste Identifikation immer wieder wiederholt, ist Identität bei Lacan prozesshaft, ständig im Wandel begriffen und besteht vor allem in dem Bewusstsein, dass die Einheit der Identität nur eine vorgestellte ist. Zentral ist für Stuart Hall an der Theorie Lacans vor allem auch der Blick des Anderen, der die Unvollständigkeit des Subjekts von außen vervollständigt – und damit die Basis für die Annahme von Fremdzuschreibungen legt:

Identität besteht nicht bereits aus einer tiefen Fülle unseres Inneren, sondern entsteht aus dem *Mangel* an Ganzheit, der in den Formen, in denen wir uns vorstellen, wie wir von *anderen* gesehen werden, *von außen* erfüllt wird.¹⁹¹

Das Werk des strukturalistischen Linguisten Ferdinand de Saussure bildet den Bezugspunkt für die dritte große Dezentrierung des modernen Subjekts. Indem er darlegt, dass der Zusammenhang zwischen Worten und den Gegenständen, die sie bezeichnen, kein natürlich gegebener und eindeutig festgelegter ist, sondern Bedeutung immer nur in einem Wechselspiel aus Äquivalenz und Differenz innerhalb des Systems Sprache entstehen kann,¹⁹² legt er die Basis für die Annahme moderner Sprachphilosoph:innen – am prominentesten darunter Jacques Derrida –, dass Bedeutung nie fixiert werden kann, sondern immer nur ein Effekt der Sprache ist. Hatte diese sich beim strukturalistischen Linguisten Ferdinand de Saussure noch durch binäre Oppositionen konstituieren lassen, ist sie bei Derrida immer im Fluss, immer veränderlich und auch der:die Sprechende kann sie nie vollständig fixieren.¹⁹³ An Derrida interessiert Stuart Hall vor allem die Bedeutungskonstitution durch Differenz, die nie zu einem Ende, nie zu einer geschlossenen Identität kommen kann:

190 Vgl. Lacan: „Das Spiegelstadium,“ S. 64.

191 Hall: „Die Frage der kulturellen Identität,“ S. 196. [Hervorhebung im Original]

192 Vgl. de Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, S. 79 ff.

193 Vgl. Derrida: *Grammatologie*, S. 76 ff.

Alles, was wir sagen, hat ein ‚Vorher‘ und ein ‚Nachher‘ – einen ‚Rand‘, auf den andere schreiben können. Der Bedeutung ist es inhärent, dass sie instabil ist: Sie strebt nach einer Schließung (nach Identität), aber sie wird andauernd unterbrochen (durch die Differenz). Sie entgleitet uns dauernd.¹⁹⁴

Für die Identität bedeutet das maximale Offenheit: Sie ist veränderlich, flexibel, nie abgeschlossen.

Als vierten Theoretiker, dessen Werk die spätmoderne Vorstellung von Subjekt und dezentrierter Identität maßgeblich geprägt hat, führt Stuart Hall Michel Foucault und dessen Machttheorie an, in der er zeigt, wie ein komplexes Zusammenspiel aus Verwaltung, Überwachung und Disziplinierung durch Institutionen der Spätmoderne zur Schaffung „fügsame[r] und gelehrige[r] Körper“¹⁹⁵ führt.¹⁹⁶ Indem er sich auf Michel Foucault bezieht, führt Stuart Hall in seine Konzeption von Identität – neben dem Zeichensystem der Sprache – größere Repräsentationssysteme wie den Diskurs ein, was ihm ermöglicht, die anderen von ihm angeführten (post)strukturalistischen Konzepte um eine historische Komponente zu erweitern und eine politisierte Vorstellung von Repräsentation einzuführen, die sich neben Fragen der Produktion von Bedeutung auch mit denen nach Wissen und Macht auseinandersetzt.¹⁹⁷

Und schließlich sieht Stuart Hall auch eine Verbindung zwischen den theoretischen Überlegungen des Feminismus und dem politischen Engagement der Frauenrechtsbewegung und der Dezentrierung des einheitlichen Subjekts. Durch die Aufhebung der Grenzen zwischen privater und öffentlicher Sphäre und die Politisierung von geschlechtlicher Identität und Prozessen der Identifikation rückt der Feminismus die Frage der Geschlechterdifferenz ins Zentrum des Bewusstseins und macht deutlich, dass geschlechtliche Kategorien keinesfalls fixiert und unveränderlich sind.¹⁹⁸

194 Hall: „Die Frage der kulturellen Identität,“ S. 197.

195 Foucault: *Überwachen und Strafen*, S. 177.

196 Vgl. Ebd., S. 173 ff.

197 Vgl. Procter: *Stuart Hall*, S. 60.

198 Vgl. Hall: „Die Frage der kulturellen Identität,“ S. 198 f.

Weitere Faktoren der Verunsicherung sind gesellschaftliche Entwicklungen der Postmoderne, die Stuart Hall vor allem in der Zurückdrängung westlicher Deutungshoheit durch größere Diskursmacht nicht-westlicher Kulturen, im Bedeutungsverlust von Nationalstaaten und in der sich radikalierenden Globalisierung sieht.¹⁹⁹ Mit der fortschreitenden Globalisierung findet ein tiefgreifender gesellschaftlicher Wandel statt, der maßgebliche Auswirkungen auf die kulturelle Identität hat. Neue Kommunikationstechnologien und Verkehrsmittel sorgen dafür, dass Informations- und Austauschwege kürzer werden und Ereignisse auch in entfernten Teilen der Welt einander direkter beeinflussen. Daraus entsteht ein neuartiges, viel dichteres Verhältnis von Raum und Zeit, das Konsequenzen für die Verortung und Repräsentation von Identitäten hat. Das Eindringen äußerer Einflüsse in Nationalstaaten führt zur Destabilisierung nationaler kultureller Identitäten.²⁰⁰ Das Herausfallen aus sozialen und lokalen Kontexten begründet einen Zustand mangelnder Kontinuität, der zum wesentlichen Strukturmerkmal der Postmoderne wird.²⁰¹ Stuart Hall bezieht sich in diesem Zusammenhang auf den Soziologen Anthony Giddens und seine Beschreibung der Moderne als ein neues Verhältnis von Raum und Zeit, das Individuen aus ihrem gewohnten Bezugsrahmen löst,²⁰² und den politischen Theoretiker Ernesto Laclau, dessen Beschreibung spätmoderner Gesellschaften als strukturiert von „a plurality of power centers“²⁰³ und durch Differenzen konstituiert²⁰⁴ er aufgreift. Spätmoderne Gesellschaften zeichnen sich nach Laclau durch Polarisierung und Spaltung aus. Der fortschreitende Bedeutungsverlust von Nationalstaaten und der Niedergang der großen Identifikationsangebote wie Klasse, Nationalität und Geschlecht führen dazu, dass nicht mehr nur die Gemeinsamkeiten, nicht mehr das Verbindende, im Mittelpunkt stehen,²⁰⁵ sondern

199 Vgl. Hall: „Alte und neue Identitäten,“ S. 69 ff.

200 Vgl. Hall: „Die Frage der kulturellen Identität,“ S. 210 f.

201 Vgl. Ebd., S. 184.

202 Vgl. Giddens, Anthony: *Konsequenzen der Moderne*. Übers. v. Joachim Schulte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 28 ff.

203 Laclau, Ernesto: *New Reflections on The Revolution of Our Time*. London und New York: Verso 1990, S. 40.

204 Vgl. Ebd., S. 90.

205 Vgl. Ebd., S. xiii ff.

die Auseinandersetzung insbesondere „ihren inneren Differenzen und Widersprüchen, ihren Segmentierungen und Fragmentierungen“²⁰⁶ gilt. Kulturelle Codes und Klassenidentitäten können „nicht länger in derselben homogenen Weise gedacht werden“²⁰⁷, denn die Globalisierung greift vormals einheitliche Identitäten an, indem sie sie mit neuen, bisher ungekannten Einflüssen konfrontiert:

Sie hat eine pluralisierende Wirkung auf Identitäten, schafft eine Vielfalt von Möglichkeiten und neuen Positionen der Identifikation und gestaltet Identitäten positionaler, politischer, pluraler und vielfältiger sowie weniger fixiert, einheitlich und transhistorisch.²⁰⁸

Aber nicht unbedingt unkomplizierter, denn diese Widersprüche konkurrieren gleichwertig miteinander und spalten das Feld der Politik. Vielfältige, widersprüchliche und zerstreute Identitäten bedeuten eben auch, dass auf dem Feld der Politik verschiedene Interessen ausverhandelt werden müssen und politische Entscheidungen nicht aus „einer übergreifenden ‚Herren-Identität‘“²⁰⁹ begründet werden können.

Diese Entwicklung ist auch eine, die für Verunsicherungen sorgt und Gefahren birgt, denn sie provoziert eine radikale Gegenbewegung, die versucht, die angegriffene nationale Identität wiederherzustellen. Die Vorstellung von ethisch-nationaler „Reinheit“²¹⁰ und der Versuch, „die verloren geglaubten Einheitlichkeiten und Sicherheiten wiederzufinden“²¹¹, haben in der jüngeren Geschichte schon oft genug ihre gefährlichen Blüten getrieben.

Die beschriebenen Entwicklungen, sowohl auf dem theoretischen Feld der Philosophie als auch in gesellschaftlicher Hinsicht, sind nach Hall die Ursache dafür, dass das Subjekt in der Postmoderne „ohne eine gesicherte, wesentliche oder anhaltende Identität“²¹² auskommen muss.

206 Hall: „Alte und neue Identitäten,“ S. 70.

207 Ebd.

208 Hall: „Die Frage der kulturellen Identität,“ S. 218.

209 Ebd., S. 186.

210 Ebd., S. 218.

211 Ebd.

212 Ebd., S. 182.

Im Gegensatz zur individualistischen Konzeption des Subjekts der Aufklärung, in der das Subjekt als in sich zentriert und die Identität als kontinuierlich sich entwickelnde gilt,²¹³ und der soziologischen Vorstellung von Identität, die auf die zunehmende Komplexität von modernen Gesellschaften reflektiert und zwar die Vorstellung von einem inneren Kern des Menschen beibehält, aber die Vorstellung von dessen autonomer Entwicklung aufgibt, um das Augenmerk auf das wechselseitige Einflussverhältnis von Individuum und äußeren Bedingungen zu richten,²¹⁴ nimmt das Subjekt der Postmoderne „zu verschiedenen Zeiten verschiedene Identitäten an“²¹⁵. Hatte die Identität das soziologische Subjekt noch mit der Struktur „vernäht“²¹⁶ und dadurch für beidseitige Stabilisierung – der Subjekte und der Außenwelt – gesorgt²¹⁷, ist das Subjekt in der Postmoderne fragmentiert: „Es ist nicht aus einer einzigen, sondern aus mehreren, sich manchmal widersprechenden oder ungelösten Identitäten zusammengesetzt.“²¹⁸ Aus der Verabschiedung der Vorstellung von einem stabilen Wesenskern, der das Ich, die Essenz des Subjekts ausmacht, wird also in der Postmoderne ein Subjekt, dessen Identitäten immer neu hervorgebracht werden. An die Stelle von Kontinuität tritt eine „Vielfalt möglicher Identitäten“²¹⁹, „von denen wir uns zumindest zeitweilig mit jeder identifizieren könnten.“²²⁰ Identität wird so zu einem Prozess von wechselnden Identifikationen,²²¹ die „gewonnen oder verloren“²²² werden können. Vor allem aber passieren sie nicht anlasslos, sondern sind Resultat einer diskursiven Praxis, mit

213 Vgl. Ebd., S. 181; vgl. Krönert und Hepp: „Identität und Identifikation,“ S. 266.

214 Hall: „Die Frage der kulturellen Identität,“ S. 182. Bei der Beschreibung der Interaktionstheorie bezieht sich Stuart Hall hier vor allem auf die Identitätskonzeptionen von Charles Horton Cooley und George Herbert Mead: Vgl. Cooley: *Human Nature and the Social Order*; vgl. Mead und Morris: *Geist, Identität und Gesellschaft*.

215 Hall: „Die Frage der kulturellen Identität,“ S. 183.

216 Ebd., S. 182. Der von Hall gerne benutzte Begriff ‚vernähen‘ erinnert an Lacans ‚Steppunkt‘. Ähnlich wie Lacan ist auch er auf der Suche nach Momenten, in denen das ständige Gleiten von Bedeutung für einen Moment aufgehalten werden kann, sodass – wenn auch immer nur vorübergehend – Bedeutung entstehen kann.

217 Vgl. Ebd.

218 Ebd.

219 Ebd., S. 183.

220 Ebd.

221 Vgl. Krönert und Hepp: „Identität und Identifikation,“ S. 265 ff.

222 Hall: „Die Frage der kulturellen Identität,“ S. 187.

der sich Subjekte in einem gesellschaftlichen Zusammenhang einordnen und eine fortlaufende Erzählung von sich selbst konstruieren:²²³ „Statt von der Identität als einem abgeschlossenen Ding zu sprechen, sollten wir von *Identifikation* sprechen und dies als einen andauernden Prozess sehen.“²²⁴ Kulturelle Identität ist bei Hall also ein aktiver Prozess von wechselnden Identifikationen, die sich durch Artikulation manifestieren. Mit dem Begriff ‚Artikulation‘ bezieht er sich auf die zweifache Bedeutung des englischen Verbs *articulate*, das einerseits den Vorgang bezeichnet, etwas auszudrücken, andererseits aber auch im Sinne von Verkoppelung, zum Beispiel von einem LKW-Anhänger mit der Zugmaschine, verwendet wird.²²⁵ Stuart Hall versteht Artikulation in Anschluss an den politischen Theoretiker Ernesto Laclau als „eine Verbindung, die nicht für alle Zeiten notwendig, determiniert, absolut oder wesentlich ist“²²⁶. Mit der Annahme, dass Identifikationen in einem Artikulationsverhältnis zum Subjekt stehen, unterstreicht Hall also nicht nur, dass er Identität als aktiven diskursiven Prozess versteht, sondern lehnt gleichzeitig auch die Vorstellung von einer in irgendeiner Form ‚natürlichen‘ Verbindung von Subjekt und Identität, wie es etwa vereinfachte Annahmen zum Klassenreduktionismus tun, ab.²²⁷ Indem er zudem den Begriff der Identifikation aus der Psychoanalyse – vor allem in der Prägung durch Lacan – übernimmt, betont er, dass Identifikationen immer mit Ambivalenzen verbunden sind. Durch ihren spezifischen Charakter von Wiedererkennung/Anerkennung und Verkennung befinden sie sich in einem Spannungsfeld, das Annahme ebenso wie Ablehnung einschließt.²²⁸ Insofern ist Identität kein stabilisierender Faktor mehr:

223 Vgl. Krönert und Hepp: „Identität und Identifikation,“ S. 267.

224 Hall: „Die Frage der kulturellen Identität,“ S. 196. [Hervorhebung im Original]

225 Vgl. Hall, Stuart: „Postmoderne und Artikulation.“ In: Ders.: *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften* 3. Hg. u. übers. v. Nora Räthzel. Hamburg: Argument Verlag 2000, S. 52–77, hier S. 65 f.

226 Ebd.; vgl. Laclau, Ernesto: *Politik und Ideologie im Marxismus. Kapitalismus, Faschismus, Populismus*. Übers. v. Gudrun Schmahl und Eckhard Volker. Berlin: Argument Verlag 1981, S. 9 ff.

227 Vgl. Hall: „Bedeutung, Repräsentation, Ideologie,“ S. 42 f.

228 Vgl. Hall: „Wer braucht ‚Identität?‘,“ S. 169 f.

Kulturelle Identitäten sind die instabilen Identifikationspunkte oder Nahtstellen, die innerhalb der Diskurse über Geschichte und Kultur gebildet werden. Kein Wesen, sondern eine *Positionierung*.²²⁹

Identifikationen passieren nach Hall nicht automatisch, gehen aber auch nicht völlig beliebig vonstatten.²³⁰ Da sich der von Stuart Hall maßgeblich geprägte Identitätsbegriff der Cultural Studies vorrangig aus poststrukturalistischen Ansätzen herleitet, kann er nie isoliert betrachtet werden. Vielmehr sind Identitäten und Identifikationen immer eingebettet in eine übergeordnete diskursive Struktur, die sie erst hervorbringt. Und es ist diese Struktur, die die Cultural Studies besonders interessiert, denn im Zusammenhang mit der Erforschung von kulturellen Alltagspraktiken fragen sie auch immer nach größeren gesellschaftlichen (Macht)Zusammenhängen, von denen diese geformt werden. Im theoretischen Schaffen von Stuart Hall steht im Zusammenhang mit seinem lebenslangen Engagement gegen rassistische Diskriminierung und Marginalisierung immer die Frage im Zentrum, warum sich bestimmte gesellschaftliche Verhältnisse ohne Zwang, das heißt ohne die Anwendung von repressiven Maßnahmen etwa durch ein totalitäres System, immer wieder reproduzieren. Warum sich also eine „Struktur der Dominante“²³¹ herausbildet, die zum Beispiel bestimmte Werte oder Gruppen von Menschen bevorzugt und andere marginalisiert.

Es ist diese Frage, an der sich die theoretischen Überlegungen der Cultural Studies am deutlichsten mit der marxistischen Gesellschaftstheorie verbinden, aus der sie Vorstellungen über Staat, Produktionsverhältnisse und Kapitalkreislauf übernehmen und weiterbearbeiten. Insbesondere das Konzept der Kulturellen Hegemonie, das der marxistische Philosoph Antonio Gramsci in seinen *Gefängnisheften* (1929–1935) ausgearbeitet hat, wird grundlegend für zahlreiche Theorieansätze

229 Hall: „Kulturelle Identität und Diaspora,“ S. 30. [Hervorhebung im Original]

230 Vgl. Hall: „Alte und neue Identitäten,“ S. 76.

231 Hall: „Bedeutung, Repräsentation, Ideologie,“ S. 47.

der Cultural Studies.²³² Stuart Hall bezieht sich ebenfalls auf das Konzept der kulturellen Hegemonie, liest es aber kritisch im Zusammenhang mit dem marxistischen Strukturalisten Louis Althusser, bei dem es eine entscheidende Weiterentwicklung erfährt, um die es im folgenden Kapitel gehen wird.

Für den Moment sei in Hinblick auf die Frage nach Identitätspolitik am Theater festgehalten: Das postmoderne Subjekt ist in der theoretischen Ausarbeitung durch Stuart Hall eines, das zwar von der diskursiven Struktur hervorgebracht wird und von dieser positioniert ist, gleichzeitig aber über die Möglichkeit verfügt, sich in einem gewissen Rahmen aktiv zu positionieren. Denn seine Verbindung zur diskursiven Struktur ist keine starre und noch weniger eine zwangsläufige. Mit der Möglichkeit, sich aktiv zu positionieren, kann es einen Teil seiner Geworfenheit in der Struktur konterkarieren. Und es kann sich dazu entscheiden, in bestimmte Repräsentationszusammenhänge einzutreten. Als solche können die verschiedenen Bereiche der kulturellen Produktion gelten. Auch sie sind vielfältigen Machtzusammenhängen unterworfen, sie bieten – wie im Folgenden gezeigt werden soll – aber gleichzeitig die Möglichkeit, diese mit ästhetischen Verfahren zu bearbeiten. Das Theater, das immer schon Ort der Ausverhandlung von Identitäten gewesen ist,²³³ scheint durch die in Inszenierungen und Performances stattfindende spezifische Verbindung von Darsteller:in und Rolle in der Figur besondere Möglichkeiten der Ausverhandlung zu bieten, denn hier können wir die Artikulation von (Figuren)Identitäten und deren Bearbeitung durch ästhetische Verfahren beobachten – nie frei von sich reproduzierenden Machtverhältnissen, aber immer mit dem Potenzial für Subversion.

232 Vgl. etwa: Said, Edward W.: *Orientalism*. New York: Vintage 1979, S. 6 f. Bei seiner Ausformulierung des Konzepts Orientalismus bezieht sich Edward Said auf Antonio Gramsci. Er beschreibt, wie die Vorstellung vom einheitlichen ‚Orient‘ eine westliche Konstruktion darstellt, die unter anderem auch der Selbstdefinition als ‚Okzident‘ dient. Vgl. Connell, Raewyn: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. 4. Auflage. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2015, S. 130 f. Raewyn Connell untersucht hier verschiedene Arten von Männlichkeit und ihre Verhältnisse zueinander. Unter ‚hegemonialer Männlichkeit‘ versteht sie eine Form der Männlichkeit, der sich besonders um die Aufrechterhaltung des Patriarchats bemüht.

233 Vgl. Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas* 1, S. 3.

Hegemonie, Ideologie, Repräsentation

„Kulturelle Hegemonie“ beschreibt nach Gramsci den Prozess, in dem sich innerhalb einer Gesellschaft eine dominante Struktur herausbildet, ohne dass sie mit Gewalt ‚von oben‘ implementiert wird. An die Stelle von Repression und Zwang – der in abgeschwächter Form weiterhin durch staatliche Institutionen ausgeübt wird – tritt die Herstellung eines gesellschaftlichen Konsens, auf den alle Mitglieder der Gesellschaft verpflichtet werden.²³⁴ Es entsteht dabei „eine Form konsensualer Herrschaft, die weniger auf Unterdrückung denn auf die Organisation der aktiven Zustimmung der beherrschten Klasse abzielt“²³⁵. Dabei sind staatliche und private Institutionen untrennbar miteinander verbunden.²³⁶ Antonio Gramsci bezeichnet diese Form der Organisation mit dem Begriff des ‚erweiterten Staats‘, in dem Zwang und Konsensbildung zusammenwirken:²³⁷

Bei Gramsci stehen nämlich Konsens und Zwang nicht gegeneinander [...]. Vielmehr interessiert Gramsci, wie es herrschaftlich möglich ist, ein neues Konsensregime herzustellen. Der Konsens ist bei Gramsci nicht natürlich; er kommt nicht von selbst, sondern er muß aktiv produziert werden. Der Zwang ist dementsprechend sowohl Geburtshelfer wie Substitut der Hegemonie [...].²³⁸

Die dominante Struktur der Hegemonie bekämpft Widerständiges nicht, sondern nimmt es in sich auf und sichert so ihre langfristige

²³⁴ Vgl. Gramsci, Antonio: *Gefängnishefte. Band 3. 4. und 5. Heft*. Hg. v. Klaus Bochmann und Wolfgang Fritz Haug. Übers. v. Klaus Bochmann et al. Hamburg: Argument Verlag 2012, S. 495 ff.; vgl. Gramsci, Antonio: *Gefängnishefte. Band 4. 6. und 7. Heft*. Hg. v. Klaus Bochmann und Wolfgang Fritz Haug. Übers. v. Klaus Bochmann et al. Hamburg: Argument Verlag 2012, S. 718; vgl. Gramsci, Antonio: *Gefängnishefte. Band 6. 10. und 11. Heft*. Hg. v. Wolfgang Fritz Haug. Übers. v. Klaus Bochmann et al. Hamburg: Argument Verlag 2012, S. 1249.

²³⁵ Tuckfeld, Manon: *Orte des Politischen. Politik, Hegemonie und Ideologie im Marxismus*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 1997, S. 262.

²³⁶ Vgl. Ebd., S. 262 und S. 280.

²³⁷ Gramsci: *Gefängnishefte. Band 4*, S. 783. Dort heißt es wörtlich: „Staat = politische Gesellschaft + Zivilgesellschaft, das heißt Hegemonie, gepanzert mit Zwang“.

²³⁸ Tuckfeld: *Orte des Politischen*, S. 280.

Vormachtstellung. Dafür bedient sie sich des „Kampfmittels“²³⁹ der Ideologien: Diese „organisieren‘ die Menschenmassen, bilden das Terrain, auf dem die Menschen sich bewegen, Bewußtsein von ihrer Stellung erwerben, kämpfen usw.“²⁴⁰ Bei Gramsci muss deshalb die bürgerlich-hegemoniale – und vor allem kapitalistische, denn darum geht es bei Gramsci im Eigentlichen immer – Ideologie durch eine proletarische bekämpft und subvertiert werden.²⁴¹ Ideologie bedeutet für ihn die Möglichkeit, „eine Gegenhegemonie zu organisieren“²⁴². Gramsci steht damit in einer bestimmten Traditionslinie der Marx-Rezeption, die sich eher der Praxistheorie zuordnen lässt.²⁴³ Stuart Hall, der seine Identitätskonzeption auf den Überlegungen poststrukturalistischer Denker:innen aufbaut, nimmt das Konzept von einer vorherrschenden Ideologie, das sich auch bei Gramsci findet, auf, bezieht sich aber bei der Integration des Begriffs in sein eigenes Gedankengerüst auf den marxistischen (Post)Strukturalisten Louis Althusser – der zwar häufig mit Gramsci in Verbindung gebracht wird, sich aber doch in einigen entscheidenden Punkten von diesem unterscheidet,²⁴⁴ was Althusser selbst zu Lebzeiten oft, nicht zuletzt in seinem postum veröffentlichten kritischen Text *Was tun?* über Gramsci, unterstrichen hat.²⁴⁵ Der zentrale Unterschied ist, dass Althusser bei seiner Definition Ideologie als etwas versteht, das Gesellschaft und Subjekte erst hervorbringt, Subjekte also nicht losgelöst von Ideologie gedacht werden können. Zentral für Althusser's Ideologiebegriff ist, dass

239 Ebd., S. 285.

240 Gramsci: *Gefängnishefte. Band 4*, S. 876.

241 Vgl. Tuckfeld: *Orte des Politischen*, S. 269 ff.

242 Ebd., S. 286.

243 Vgl. Kastner, Jens: „Althusser's Abrechnung.“ In: *taz*, Nr. 12386 (10. November 2020), letzter Zugriff am 12. Februar 2025, <https://taz.de/Althusser-Abrechnung/!5726408>.

244 Vgl. dazu weiterführend: Buci-Glucksmann, Christine: *Gramsci und der Staat. Für eine materialistische Theorie der Philosophie*. Köln: Pahl-Rugenstein 1981, S. 70 ff; vgl. Schreiber, Ulrich: *Die politische Theorie A. Gramscis*. 3. Auflage. Hamburg: Argument Verlag 1990, S. 60 ff.

245 Vgl. Althusser, Louis: *Was tun?* Hg. v. G. M. Goshgarian. Übers. v. Oliver Precht. Wien und Berlin: Turia + Kant 2020, S. 58 ff. und passim.

die Menschen ihre Handlungen, die die klassische Tradition üblicherweise der Freiheit und dem ‚Bewusstsein‘ zuschreibt, in der Ideologie, *über und durch die Ideologie leben* – kurzum, dass das ‚gelebte‘ Verhältnis der Menschen zur Welt, einschließlich das zur Geschichte [...] sich selbst über die Ideologie vermittelt, besser noch, *die Ideologie selbst ist*.²⁴⁶

Da die Ideologietheorie in der Althusser'schen Ausprägung in der vorliegenden Arbeit ein wichtiger Bezugspunkt für meine Betrachtungsweise von Theaterarbeiten und ihrem Verhältnis zu Identitätspolitik sein wird, möchte ich sie hier, insbesondere mit Blick auf seine Definition der Ideologischen Staatsapparate, etwas umfassender ausführen. Wegweisend ist in diesem Zusammenhang Althusser's Aufsatz *Ideologie und Ideologische Staatsapparate*, der 1968 in Reaktion auf die Proteste der 68er-Bewegung in Frankreich entstanden ist.²⁴⁷ Ideologie, so der vielzitierte Satz Althusser's, „repräsentiert das imaginäre Verhältnis der Individuen zu ihren realen Existenzbedingungen“²⁴⁸. In ihr manifestieren sich weder reale Bedingungen des Lebens noch die Verortung von Individuen darin, sondern die Vorstellung, die sich Individuen von den realen Bedingungen und vor allem ihrem Verhältnis zu diesen machen. Mit dem Begriff des ‚Imaginären‘ greift Althusser auf die Psychoanalyse zurück, namentlich auf Jacques Lacan. Dessen Ausarbeitung der Freud'schen Überlegungen, in der insbesondere die Beschreibung des sogenannten Spiegelstadiums in der frühkindlichen Entwicklung²⁴⁹ zu einem zentralen Element und Bezugspunkt für weitere theoretische Überlegungen geworden ist, stehen im Zentrum von Althusser's Überlegungen zum Imaginären. Die primäre Identifikation, die das Kleinkind im Spiegelstadium mit seinem Spiegelbild oder im Blick der Anderen erlebt, ist bei Lacan die Basis für weitere Identifikationen, in denen der

246 Althusser, Louis: *Für Marx. Gesammelte Schriften* 3. Hg. v. Frieder Otto Wolf. Übers. v. Werner Nitsch et al. Berlin: Suhrkamp 2011., S. 297 f. [Hervorhebung im Original]

247 Althusser, Louis: „Aus Anlass des Artikels von Michel Verret über den ‚studentischen Mai.“ In: Ders.: *Ideologie und Ideologische Staatsapparate*. Hg. v. Frieder Otto Wolf. Übers. v. Peter Schöttler. 3. Auflage. Hamburg: VSA: Verlag Hamburg 2019, S. 13–35, hier S. 13 ff.

248 Althusser: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, S. 75.

249 Vgl. Lacan: „Das Spiegelstadium,“ S. 61 ff.

Prozess der Wiedererkennung/Anerkennung und Verkennung wiederholt wird. Diese sekundären Identifikationen bestimmen das Subjekt immer weiter.²⁵⁰

Althusser übernimmt das Konzept des Imaginären von Lacan und überträgt es auf Prozesse der Wahrnehmung und des Erlebens, die bei ihm immer durch ein imaginäres Verhältnis gekennzeichnet sind.²⁵¹ In seinem eingangs zitierten Satz geht es also nicht darum, festzustellen, dass Individuen eine falsche Vorstellung von der Realität haben, die schlicht aufgeklärt und zurechtgerückt werden kann, sondern darum, zu zeigen, dass – seit der Urzelle des Spiegelstadiums – alle Verhältnisse zur Realität imaginär sind und es keine vordiskursive Wahrheit gibt, die diesen Prozessen des Imaginären und der Identifikation vorausgehen würde.²⁵² Die Ideologie gaukelt ein Zentrum vor, das es in Wahrheit aber nicht gibt, denn sie ist eine zentrumslose Struktur.²⁵³ Die Vorstellung von einem Zentrum, das entweder in der materiellen Realität oder in einem ideellen Bewusstsein besteht, entlarvt er wiederum als eine Wirkung der Ideologie:

Was sich in Wirklichkeit innerhalb der Ideologie abspielt, scheint sich also außerhalb ihrer abzuspielen. Eben deshalb glauben diejenigen, die sich innerhalb der Ideologie befinden, geradezu definitionsgemäß, sich außerhalb der Ideologie zu befinden. Es ist eine der Wirkungen der Ideologie, dass durch die Ideologie der ideologische Charakter der Ideologie *geleugnet* wird.²⁵⁴

Ein Effekt, der sich vor allem daraus ergibt, dass es im Zusammenhang mit der Ideologie ein Innen und ein Außen gibt: Von außen zeigt sich ihre dezentrierte Struktur (wobei das Außen nie ein Außerhalb der

250 Vgl. Bowie: *Lacan*, S. 90.

251 Vgl. Eagleton, Terry: *Ideologie. Eine Einführung*. Übers. v. Anja Tippner. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler 2000, S. 166 f.

252 Vgl. Müller, Jens Christian et al.: *Der Staat in den Köpfen. Anschlüsse an Louis Althusser und Nicos Poulantzas*. Mainz: Decaton 1994, S. 49 f.

253 Vgl. Althusser, Louis: „Freud und Lacan.“ In: Ders. Und Michel Tort: *Freud und Lacan. Die Psychoanalyse im historischen Materialismus*. Übers. v. Hanns-Henning Ritter et al. Berlin: Merve Verlag 1976, S. 5–42, hier S. 35.

254 Althusser: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, S. 89. [Hervorhebung im Original]

Ideologie sein kann), während sie innerhalb ein Kohärenzgefühl stiftet, weil sie das Bewusstsein des Subjekts in den Mittelpunkt stellt.²⁵⁵

Das imaginäre Verhältnis, also die Ideologie, existiert nicht einfach so, sondern ist immer materiell zu denken, denn sie ist immer mit bestimmten Praktiken verbunden, in denen sich das imaginäre Verhältnis der Individuen zu den Bedingungen ihrer Existenz vollzieht und zugleich reproduziert. Damit das geschehen kann, muss die Ideologie aus Individuen Subjekte machen, denn Ideologie ist immer auf Subjekte angewiesen, die sie vollziehen.²⁵⁶ Das bedeutet nicht, dass Ideologie aktiv und bewusst von Subjekten gemacht und gesteuert wird, sondern dass das Subjekt erst von der Ideologie ‚gemacht‘ wird, indem sie Individuen auf eine bestimmte Weise anspricht und zu Subjekten der Ideologie macht:

Die Kategorie des Subjektes ist konstitutiv für jede Ideologie. Aber gleichzeitig fügen wir sogleich hinzu, *dass die Kategorie des Subjektes nur insofern konstitutiv für jede Ideologie ist, als jede Ideologie die (sie definierende) Funktion hat, konkrete Individuen zu Subjekten zu ‚konstituieren‘.*²⁵⁷

Es ergibt sich so eine Wechselwirkung, in der die Ideologie Subjekte konstituiert und Subjekte Ideologie. Die Konstitution von Subjekten durch die Ideologie funktioniert maßgeblich über „*Anrufung* [interpellation]“²⁵⁸. Darunter versteht Althusser einen Vorgang, mit dem die Ideologie Subjekte hervorbringt und transformiert. Er verdeutlicht ihn an dem Beispiel eines Polizisten, der auf der Straße ein Individuum mit einem Zuruf adressiert, woraufhin sich das Individuum angesprochen fühlt und sich umdreht. Dadurch erkennt es an, dass es selbst und niemand sonst gemeint war, und wird zum Subjekt, indem es das Subjekt der Anrufung (in diesem Fall den Polizisten) anerkennt. Übertragen auf die Ideologie bedeutet das: Die Ideologie ruft Individuen an und

255 Vgl. Ebd., S. 90. Dort heißt es wörtlich: „Daraus ergibt sich, dass die Ideologie (für sich) *kein Äußeres kennt*, aber zugleich (für die Wissenschaft und in Wirklichkeit *nur Äußeres ist*.“ [Hervorhebungen im Original]

256 Vgl. Ebd., S. 79 ff.

257 Ebd., S. 85. [Hervorhebung im Original]

258 Ebd., S. 88.

macht sie zu Subjekten, indem diese sich in der Ideologie wiedererkennen, diese anerkennen und dabei gleichzeitig ihre realen Existenzbedingungen verkennen.²⁵⁹ Im Unterschied zu dem von Althusser beispielhaft beschriebenen Vorgang auf der Straße findet dieser Prozess der Subjektwerdung von Individuen durch die Anrufung der Ideologie nicht in einer zeitlichen Abfolge statt:

Die Ideologie hat immer schon die Individuen als Subjekte angerufen, was wiederum die Präzisierung bedeutet, dass sich die Individuen immer schon durch die Ideologie als Subjekte angerufen sehen. [...] *Die Individuen sind immer schon Subjekte.*²⁶⁰

Das Subjekt der Anrufung, das Althusser mit Großbuchstaben („SUBJEKT“²⁶¹) bezeichnet, um es von den Subjekten abzusetzen, die sich um dieses zentrieren, indem sie es anerkennen und sich selbst darin wiedererkennen, kann verschiedenen ideologischen Regionen, etwa der Religion, der Wissenschaft, dem Gesetz, entstammen.²⁶² Ein Individuum wird dabei immer von mehreren SUBJEKTEN gleichzeitig angerufen, die Anrufung durch ein SUBJEKT aus einer bestimmten Region schließt die Anrufung durch ein anderes SUBJEKT nicht aus, vielmehr kommt es zu vielfältigen Wechselwirkungen und Interferenzen, in denen sich mehrfache Anrufungen überkreuzen.²⁶³

Diese Vorgänge sind die materielle Existenzweise der Ideologien. Die Existenzweise der Ideologien hängt wiederum in einem konstitutiven Wechselverhältnis mit ihren Existenzbedingungen zusammen: den ideologischen Staatsapparaten. Mit dem Begriff der ‚ideologischen

259 Vgl. Ebd., S. 85 ff.

260 Ebd., S. 90. [Hervorhebung im Original]

261 Ebd., S. 94.

262 Vgl. Ebd., S. 96. Althusser selbst zeigt hier, was er meint, anhand der christlichen Religion. Die Anrufung des Individuums durch die christliche Ideologie, die von diesem anerkannt wird, konstituiert dieses als christlich-gläubiges Subjekt, das die Existenz Gottes anerkennt und ins Zentrum setzt. Dieser wird zum „Absolute[n] SUBJEKT“ (S. 96) das zugleich Voraussetzung dafür ist, dass zahlreiche Individuen von derselben Ideologie subjektiviert werden, sich gegenseitig als religiöse Subjekte wiedererkennen und sich damit selbst ins Zentrum rücken.

263 Vgl. Althusser, Louis: *Über die Reproduktion*. Hg. und übers. v. Frieder Otto Wolf. Hamburg: VSA: Verlag Hamburg 2012, S. 281 f.

Staatsapparate' erweitert Althusser die marxistische Staatstheorie um eine Kategorie, die erklären soll, wie eine Gesellschaftsform Produktionsbedingungen reproduziert und so die Grundlage für ihr ewiges Weiterbestehen schafft,²⁶⁴ denn dafür reichen weder der staatliche Zwang, der durch den repressiven Staatsapparat, bestehend aus Armee, Polizei, Administration, Gerichten, Haftanstalten etc., ausgeübt wird und im Namen der Bourgeoisie den Klassenkampf gegen das Proletariat führt und verfestigt, noch die Mechanismen der kapitalistisch entfesselten Marktwirtschaft, die ihre eigenen ökonomischen Zwänge ausübt. Im Gegensatz zum repressiven Staatsapparat, der sich durch die Möglichkeit zu Gewaltanwendung auszeichnet und die Staatsmacht auf sich vereint, bestehen ideologische Staatsapparate in einer Vielzahl und wirken vor allem auf den Privatbereich ein. Zu ihnen zählen unter anderem die Schule, die Familie, Presse und Medien, Parteien, die Kirche und vor allem auch die kulturelle Produktion. Althusser subsumiert also unter den ideologischen Staatsapparaten alle Bereiche, die nicht vorrangig über staatliche Gewalt funktionieren, also dem repressiven Staatsapparat zuzuordnen sind, sondern deren maßgebliche Funktionsweise die Ideologie ist.²⁶⁵ Während im repressiven Staatsapparat die Ideologie zwar auch eine wichtige Rolle spielt, aber nur an zweiter Stelle steht, steht diese in den ideologischen Staatsapparaten an erster Stelle, während die Repression

im Grenzfall – aber eben nur im Grenzfall – in einer sehr abgemilderten, versteckten, ja sogar bloß symbolischen Gestalten [sic] auftritt. (Es gibt keinen ideologischen Apparat, der allein auf den Rückgriff auf Ideologie funktioniert.)²⁶⁶

264 Vgl. Althusser: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, S. 37 f.

265 Vgl. Ebd., S. 53 ff. Bei Althusser sind auch die Bereiche, die wir gemeinhin als privat verstehen, Teile der Öffentlichkeit. Er bezieht sich hier auf Gramsci, der darauf hingewiesen hat, dass die Unterscheidung zwischen öffentlich und privat innerhalb des bürgerlichen Rechts getroffen wird und deshalb nur in diesem untergeordneten Bereich gilt. Sie betrifft den Staat nicht, denn dieser steht über dem bürgerlichen Recht und hat die Macht zwischen Öffentlichem und Privatem zu unterscheiden.

266 Ebd., S. 57.

Die Ideologie, auf die die ideologischen Staatsapparate zurückgreifen, ist jeweils die der herrschenden Klasse, in diesen bekommt sie eine materielle Existenz. Die Erhaltung der Staatsmacht hängt also unmittelbar mit der Beherrschung der ideologischen Staatsapparate zusammen, keine Herrschaft kann von Dauer sein, wenn sie nicht ständig über die ideologischen Staatsapparate reproduziert wird.²⁶⁷ In Althusser's Überlegungen zu den ideologischen Staatsapparaten nimmt vor allem die Schule eine wichtige Stellung ein, denn dort werden über mehrere Jahre nicht nur Fähigkeiten wie Schreiben und Rechnen erworben, sondern auch gesellschaftliche Regeln und Normen eingeübt, wodurch letztlich eine Unterwerfung unter die Ordnung der herrschenden Klasse evoziert wird und gesellschaftliche Akteur:innen in ihre jeweiligen Rollen sortiert und bestimmten Klassen zugeordnet werden.²⁶⁸

Die ideologischen Staatsapparate, zu denen neben der Schule auch der religiöse, der familiäre, der juristische, der politische, der gewerkschaftliche, der kulturelle und der ideologische Staatsapparat der Information gehören,²⁶⁹ sind dementsprechend für Althusser „nicht nur der *Einsatz*, sondern auch der *Ort* des Klassenkampfes“²⁷⁰, das heißt, dass die beherrschten Klassen hier am ehesten die Möglichkeit haben, Widerstand zu leisten. In den ideologischen Staatsapparaten (Ort) kann der Klassenkampf stattfinden, der diese zugleich verändert (Einsatz):

267 Vgl. Ebd., S. 58.

268 Vgl. Althusser: *Über die Reproduktion*, S. 207 ff.

269 Vgl. Althusser: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, S. 54 ff. und S. 67: Die ideologischen Staatsapparate haben jeweils eigene Funktionsweisen, die Verbindung liegt in der herrschenden Ideologie, die in ihnen reproduziert wird: Im „Konzert“ der ideologischen Staatsapparate „herrscht eine einzige Partitur, auch wenn sie gelegentlich durch Widersprüche gestört wird (solche, die aufgrund der Reste der ehemaligen herrschenden Klassen entstehen, oder auch solche, welche Proletarier und ihre Organisationen hineinbringen): die Partitur der Ideologie der gegenwärtig herrschenden Klasse, die in ihre Musik die ehrwürdigen Themen des Humanismus der Großen Ahnen integriert, die noch vor dem Christentum das Griechische Wunder und später die Größe Roms, der Ewigen Stadt, vollbracht haben, sowie die Themen der besonderen Interessen und Allgemeininteresses usw. [Und auch noch] den Nationalismus, den Moralismus und den Ökonomismus.“

270 Ebd., S. 58. [Hervorhebung im Original]

Diejenige Klasse bzw. dasjenige Bündnis von Klassen, die an der Macht sind, gebietet nicht so leicht innerhalb der ISA wie im (repressiven) Staatssystem: Nicht nur, weil dort die längst abgelösten herrschenden Klassen immer noch lange starke Positionen halten können, sondern auch weil der Widerstand der ausgebeuteten Klassen dort die Mittel und die Gelegenheit dafür finden kann, sich zum Ausdruck zu bringen, zum einen, indem sie die Widersprüche nutzen, wie sie dort existieren, zum anderen, indem sie dort für sich Kampfpositionen erobern.²⁷¹

Diese Eroberung von Kampfpositionen ist deshalb möglich, weil die herrschende Ideologie „niemals eine *vollendete Tatsache* des Klassenkampfes“²⁷² ist. Sie muss nicht nur widersprüchliche Elemente der herrschenden Klasse in Einklang bringen, sondern sich auch beständig gegen zwei Ideologien behaupten: diejenige, die sie selbst abgelöst hat und die in Resten immer noch fortbesteht, und diejenige, die von der ausgebeuteten Klasse immer neu geformt wird. Da die Behauptung gegen diese beiden Kräfte nie vollständig abgeschlossen sein kann, der Klassenkampf immer weitergeht, bleiben auch die herrschende Ideologie und mit ihr die ideologischen Staatsapparate in sich widersprüchlich und konfliktuell.²⁷³

Die ideologischen Staatsapparate sind ihrerseits notwendigerweise der Schauplatz und der Einsatz eines Klassenkampfes, der in den Apparaten der herrschenden Ideologie den allgemeinen Klassenkampf fortsetzt, wie er die Gesellschaftsformation beherrscht. Wenn die Funktion der ISA darin besteht, die herrschende Ideologie in den Köpfen zu verankern, so deshalb, weil es *Widerstand* gibt; wenn es aber Widerstand gibt, so deshalb, weil es Kampf gibt; und dieser Kampf ist letzten Endes das direkte oder indirekte, unmittelbare oder (häufiger) weit davon entfernte Echo des Klassenkampfes.²⁷⁴

271 Ebd., S. 59.

272 Vgl. Althusser, Louis: „Notiz über die ISA.“ In: Ders.: *Ideologie und Ideologische Staatsapparate*. Hg. v. Frieder Otto Wolf. Übers. v. Peter Schöttler. 3. Auflage. Hamburg: VSA: Verlag Hamburg 2019, S. 103–123, hier S. 104 ff. [Hervorhebung im Original]

273 Ebd., S. 104.

274 Ebd., S. 106. [Hervorhebung im Original]

Auf diesen – etwas umfassender ausgeführten – Althusser'schen Ideologie- und Subjektbegriff bezieht sich Stuart Hall, wenn er annimmt, dass Identitäten – obwohl in seiner Identitätskonzeption nicht mehr essentialistisch mit einem fixierten Wesenskern verbunden – nicht einfach frei gewählt werden können, sondern immer auf der Basis der vorherrschenden Ideologie zugewiesen und eingenommen werden.

Eine wichtige Rolle bei der – nie abgeschlossenen, immer veränderlichen – Subjektwerdung spielt die Repräsentation, denn Ideologie versteht er als „Systeme von Repräsentation“²⁷⁵ und diese sind „Systeme von Bedeutungen, durch die wir uns und anderen die Welt darstellen“²⁷⁶. Alle Handlungen, alle sozialen Praxen sind nur innerhalb der vorherrschenden Ideologie, innerhalb der damit zusammenhängenden Systeme der Repräsentation, zu denken, soziale und kulturelle Beziehungen – bei Althusser immer der Produktion und immer mit dem Ziel, die kapitalistische Produktionsweise zu stützen – werden von ihr reproduziert, und zwar in kulturellen Institutionen, die nicht unmittelbar mit der Produktion zu tun haben, aber großen Einfluss auf moralische und kulturelle Aspekte des gesellschaftlichen Zusammenlebens ausüben.²⁷⁷

Da die Subjektwerdung ein Vorgang ist, der innerhalb der und durch die Ideologie stattfindet, die sich aus Systemen der Repräsentation zusammensetzt, ist sie untrennbar mit der Repräsentation verbunden.²⁷⁸ Sie ist in den mannigfaltigen Machtstrukturen diskursiver Formationen situiert und manifestiert sich in sozialen und kulturellen Praxen und Ritualen, die an Orten des Sozialen stattfinden.²⁷⁹ Kulturelle Produktion, die ein wichtiger Bestandteil von Systemen der Repräsentation ist, und insbesondere den Film, mit dem er sich im Laufe seines Lebens immer wieder auseinandergesetzt hat, versteht Hall

275 Hall: „Bedeutung, Repräsentation, Ideologie,“ S. 51.

276 Ebd.

277 Vgl. Ebd., S. 44 ff.

278 Vgl. Hall: „Wer braucht ‚Identität‘?“, S. 171.

279 Vgl. Hall: „Bedeutung, Repräsentation, Ideologie,“ S. 46.

nicht als zweitrangigen Spiegel zur Reflexion des schon Existierenden, sondern als die Form der Repräsentation, die in der Lage ist, uns als neue Subjekte zu konstituieren, und die es uns ermöglicht, Orte zu entdecken, von denen aus wir sprechen können.²⁸⁰

Kulturelle Produktion bekommt so eine Doppelfunktion. Als ideologischer Staatsapparat ist sie der Ort, an dem die herrschende Ideologie reproduziert und verfestigt wird. Gleichzeitig bietet sie durch ihr spezifisches Verhältnis zur ideologischen Wirklichkeit die Möglichkeit, diese zu bearbeiten – und vielleicht sogar zu subvertieren. Wie das im Detail funktionieren kann, hat Stuart Hall unter anderem am Beispiel des Films und der Fotografie untersucht.²⁸¹ Anschließend an Halls Überlegungen, möchte ich im Folgenden fragen, ob die spezifische Kunstform Theater – vielleicht noch stärker als andere Kunstformen? – das Potenzial birgt, die Ideologie herauszufordern.

In jedem Fall schlägt sich in Stuart Halls Einordnung des Films als Zusammenhang, in dem neue Subjekte konstituiert werden können, sein unbedingter Glaube an die Veränderlichkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse nieder. Denn obwohl er sich in seinen Arbeiten auf die Ansätze poststrukturalistischer Denker:innen stützt, die nicht das frei handelnde Subjekt, sondern die Struktur in den Vordergrund stellen, und mit der Integration der – zwar kritisch bearbeiteten – Althusser'schen Ideologietheorie die Handlungsmöglichkeiten des einzelnen Individuums, das ja von der herrschenden Ideologie bestimmt wird, massiv einschränkt, steht im Zentrum seines Interesses immer die Frage, wie praktisches politisches Handeln ohne die Vorstellung eines außerhalb der Strukturen frei handeln könnenden Subjekts entstehen kann.²⁸² Die theoretischen Ansätze, mit denen er arbeitet und an denen er sich abarbeitet, sind für ihn nie Selbstzweck oder reine Theorie, sondern stehen in engem Zusammenhang mit politischem Handeln, das einerseits theoretisch bearbeitet werden muss, andererseits selbst theo-

280 Hall: „Kulturelle Identität und Diaspora,“ S. 42.

281 Vgl. Hall: „Das Spektakel des ‚Anderen,““ S. 158 ff.

282 Vgl. Procter: *Stuart Hall*, S. 49 und S. 72.

retische Elemente produziert.²⁸³ Um diesen Zusammenhang zu erforschen, erweitert er die Konzepte, auf die er sich bezieht, beständig um weitere Ansätze aus den Feldern der postmodernen, poststrukturalistischen und postmarxistischen Theorie – ein Vorgehen, das ihm immer wieder den Vorwurf des Eklektizismus eingebracht hat²⁸⁴ oder – wohlwollender – als Überführung der politischen Praxis der Artikulation in die eigene Schreibpraxis gedeutet worden ist.²⁸⁵

Im Zentrum seines theoretischen Interesses steht im Zusammenhang mit seinem lebenslangen Engagement gegen rassistische Diskriminierung nicht vorrangig die Frage, wie die Ideologie der herrschenden Klasse bzw. die Kulturelle Hegemonie eine „Struktur der Dominante“²⁸⁶ herstellen und verfestigen, sondern vor allem, wie diese durchbrochen werden und wie diese Durchbrechung in aktives gesellschaftliches und politisches Handeln überführt werden kann. Seine Überlegungen zu Identität sind also immer auch von der Frage geleitet, warum im Rahmen der vorherrschenden Ideologie ‚dissidentes‘ Verhalten beobachtet werden kann, warum also „der Einzelne sich als Subjekt mit den ‚Positionen‘ identifiziert oder nicht identifiziert, zu deren Annahme er aufgefordert wird“²⁸⁷, wenn doch sein Handeln von der vorherrschenden Ideologie determiniert ist.

Stuart Halls Überlegungen zur ideologischen Dissidenz und abweichenden Positionierung sind grundlegend für ein Verständnis von Theater, in dem durch spezifische ästhetische Verfahren eine Bearbeitung der Ideologie stattfinden kann. Denn in der Grundsituation Theater, in der Figurenidentitäten von Darstellenden im Zusammenspiel mit Rollen artikuliert werden, stellt sich die Frage, welche Möglichkeiten gefunden werden können, die vorherrschende Ideologie nicht zu reproduzieren, sondern sie durch ästhetische Verfahren produktiv zu bearbeiten.

283 Vgl. Hall, Stuart: „Das theoretische Vermächtnis der Cultural Studies.“ In: Ders.: *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften* 3. Hg. u. übers. v. Nora Rätzhel. Hamburg: Argument Verlag 2000, S. 34–51, hier S. 45.

284 Vgl. Supik, Linda: *Dezentrierte Positionierung. Stuart Halls Konzept der Identitätspolitiken*. Bielefeld: transcript 2005, S. 11.

285 Vgl. Procter: *Stuart Hall*, S. 54.

286 Hall: „Bedeutung, Repräsentation, Ideologie,“ S. 47.

287 Hall: „Wer braucht ‚Identität‘?“, S. 184.

Artikulation und Positionierung

Basis dafür, dass die gesellschaftlichen Verhältnisse sich ändern, und zentrales Interesse von Stuart Hall ist immer die Frage des Widerstands bzw. danach, warum es vor der Folie der dominierenden Ideologie doch immer die Möglichkeit zu geben scheint, die Annahme einer bestimmten ideologischen Position zu verweigern oder die eingenommene Position zu gestalten und zu bearbeiten.²⁸⁸ Warum also

manche in einem fortwährenden, agonistischen Prozess mit Normen und Regeln – mit denen sie sich selbst konfrontieren und sich selbst regulieren – kämpfen, sich diesen Normen und Regeln anpassen, sie verhandeln oder ihnen widerstehen.²⁸⁹

Im Gegensatz zu Althusser, der sich mehr mit der Annahme der herrschenden Ideologie durch Subjekte auseinandergesetzt hat, sucht Stuart Hall nach Bedingungen, unter denen Subjekte die Annahme verweigern können. Er schließt damit theoretisch an Judith Butler an, die im Zusammenhang mit den Überlegungen Althussters über „die Möglichkeit, ein ‚schlechtes‘ Subjekt“²⁹⁰ zu sein, das die Ideologie, von der es angerufen wird, nicht annimmt, nachdenkt.²⁹¹

Judith Butler bezieht sich mit ihren Überlegungen zu ‚schlechten‘ Subjekten unter anderem auf Michel Pêcheux, der in Anschluss an Althusser danach fragt, warum der Prozess der Anrufung durch ein ideologisches SUBJEKT nicht immer vollständig gelingt. Warum es also – mit Althusser gesprochen – neben einer Vielzahl im Sinne der herrschenden Ideologie funktionierender Subjekte auch das Phänomen von „schlechten Subjekte[n]“²⁹² gibt, deren Verhalten und Handlungen abweichen, deviant sind. Michel Pêcheux setzt der erfolgreichen

288 Vgl. Ebd.

289 Ebd.

290 Butler: *Psyche der Macht*, S. 103.

291 Vgl. Hall: „Wer braucht ‚Identität‘?“, S. 184 f.; vgl. Butler: *Körper von Gewicht*, S. 152 f. Butler spricht hier vor allem von der Iteration, die immer wieder die Möglichkeit für Abweichungen und partielle Fehlleistungen birgt, sodass es zu Verschiebungen in der diskursiven Formation kommen kann.

292 Althusser: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, S. 97.

Identifikation, die sich infolge der Anrufung in Anerkennung/Wiedererkennung und Verknennung manifestiert, zwei Möglichkeiten der Abweichung entgegen: Die „Gegen-Identifikation“²⁹³ und die „Ent-Identifizierung“²⁹⁴. Erstere besteht dabei in einer direkten Umkehrung, in „negativen Identifikationen mit dem zentrierenden Subjekt der jeweiligen ideologischen Formation“²⁹⁵. In der Umkehrung bleibt die Ideologie unangetastet, die Haltung des Subjekts zu ihr wird nur ins Negative verkehrt.²⁹⁶ In Hinblick auf linke identitätspolitische Strategien kann die Essenzialisierung als Gegen-Identifikation gesehen werden, denn sie bedient sich derselben Mechanismen, die sie ins Gegenteil wendet.

Hingegen handelt es sich bei der Ent-Identifizierung zwar nie um ein Durchdringen zur Realität, also einen Schritt zurück hinter die Subjektivierung durch eine bestimmte ideologische Anrufung, aber doch um ein neues Verhältnis des Subjekts zur Ideologie.²⁹⁷ Dieses ist möglich, weil die herrschende Ideologie niemals frei von Widersprüchen ist. Widerstand kommt nicht von außen, sondern entsteht immer innerhalb der Ideologie. Möglich ist das, weil die Anrufung nie vollständig gelingen kann, denn die ideologische Herrschaft reicht nie aus, um Subjekte vollends zu determinieren.²⁹⁸ Das Scheitern der ideologischen Identifikation resultiert daraus, dass die Anrufung immer zugleich vonseiten mehrerer SUBJEKTE aus verschiedenen ideologischen Regionen stattfindet, und zwar nicht nur von der dominieren-

293 Pêcheux: „Zu rebellieren und zu denken wagen!“, S. 72.

294 Ebd.

295 Eichhorn: *Kritik und Reproduktion der Ideologie*, S. 32.

296 Vgl. Pêcheux: „Zu rebellieren und zu denken wagen!“, S. 74.

297 Vgl. Ebd., S. 73 f.

298 Vgl. Ebd., S. 83 f. Strittig ist in dieser Hinsicht, woraus diese Unmöglichkeit der vollständigen Identifikation mit der Anrufung resultiert. Mladen Dolar, Mitbegründer der Psychoanalytischen Schule von Ljubljana, versucht zu zeigen, dass die Anrufung nie ohne Rest gelingen kann. Dieser wird in der Psychoanalyse zum Symptom, im Zusammenhang mit Althusser's Ideologietheorie ist er die Basis dafür, dass ein Individuum von mehreren SUBJEKTEN angerufen werden kann, also nie vollständig von einer ideologischen Region subjektiviert wird. Daraus entstehen Konflikte innerhalb der Subjektconstitution, aus denen auch Ent-Identifizierung entstehen kann. Fraglich ist, ob dieser Rest doch wiederum die Annahme eines außerideologischen Elements ist, das benötigt wird, um die Ideologie zu verändern. Vgl. dazu: Dolar, Mladen: „Jenseits der Anrufung.“ In: Žižek, Slavoj: *Gestalten der Autorität. Seminar der Laibacher Lacan-Schule*. Wien: Hora Verlag 1991, S. 9–26, hier S. 11 ff.

den Ideologie, sondern auch aus „*beherrschten Ideologien*“²⁹⁹. Da es von mehreren, widersprüchlichen Ideologien und aus verschiedenen ideologischen Regionen angerufen wird, ist das Subjekt überdeterminiert. Es ist ständigen ideologischen Kämpfen ausgesetzt, denn es ist in gesellschaftlichen Widersprüchen verankert, die durch die Überkreuzung und wechselseitige Beeinflussung von politischen, kulturellen und ökonomischen Faktoren entstehen.³⁰⁰ Die Ideologie als „*paradoxe(r) Raum*“³⁰¹ ist zugleich Ort ihrer Selbstbestätigung wie des Widerstands gegen sie, in ihm können Prozesse der Ent-Identifizierung stattfinden.³⁰²

Bei Hall bedeutet schon die Übernahme des Konzepts der Identifikation aus der Psychoanalyse, insbesondere in der Lacan'schen Ausprägung, dass diese immer auch ein Spannungsverhältnis zwischen Annahme und Ablehnung begründet.³⁰³ Dieses bringt er in Verbindung mit dem Begriff der ‚Artikulation‘. Als ‚Verhältnisse einer ‚nicht notwendigen Entsprechung‘“³⁰⁴ bezeichnet ‚Artikulation‘ immer eine Verbindung von zwei Elementen, die nicht zwingend oder ‚natürlich‘ in Verbindung stehen. Das gilt bei Hall vor allem für das Subjekt und sein Verhältnis zur diskursiven Struktur: Durch Artikulation werden Subjekte ins Verhältnis mit der Ideologie gesetzt, am Schnittpunkt, der Nahtstelle, entstehen Identitäten.³⁰⁵ Diese Nahtstelle ist nie ewig, sondern immer temporär: „Wir bleiben offen, zu verschiedenen Zeiten unserer Existenz auf verschiedene Arten positioniert und platziert zu werden.“³⁰⁶ Hall verneint die Vorstellung einer notwendigen Verbindung von Klassenzugehörigkeit mit bestimmten ideologischen Positio-

299 Pêcheux: „Zu rebellieren und zu denken wagen!“, S. 83. [Hervorhebung im Original]

300 Vgl. dazu: Althusser, Louis: „Widerspruch und Überdetermination. Anmerkungen für eine Untersuchung.“ In: Ders.: *Für Marx. Gesammelte Schriften* 3. Hg. v. Frieder Otto Wolf. Übers. v. Werner Nitsch et al. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 105–160, hier S. 120 f. Der Begriff stammt aus der Psychoanalyse und bezeichnet die Einsicht, dass es für ein Ereignis mehrere sich überkreuzende Ursachen geben kann. Bei Althusser ist nicht nur das Subjekt überdeterminiert, sondern die Überdetermination ist dezidiert politisch gemeint.

301 Pêcheux, Michel: „Ideologie – Festung oder paradoxe(r) Raum?.“ In: Ders.: *Ideologie und Diskurs. Aufsätze*. Hg. v. Ivo Eichhorn. Übers. v. Wolfgang Fritz Haug. Wien und Berlin: mandelbaum kritik & utopie 2019, S. 106–122, hier S. 106.

302 Vgl. Pêcheux: „Zu rebellieren und zu denken wagen!“, S. 84 ff.

303 Vgl. Hall: „Wer braucht ‚Identität‘?“, S. 169 f.

304 Ebd., S. 184. Hall bezieht sich hier auf: Laclau: *New Reflections*, S. 35 f.

305 Vgl. Hall: „Wer braucht ‚Identität‘?“, S. 173.

306 Hall: „Bedeutung, Repräsentation, Ideologie“, S. 55.

nen.³⁰⁷ Die Ablehnung des Klassenreduktionismus und die Einführung des Begriffs der Artikulation lockert die Verbindung von Subjekt und ideologischer Struktur: Da die Verbindung nicht natürlich oder notwendig ist, hat das Subjekt immer auch die Möglichkeit, ein ‚schlechtes‘ Subjekt zu sein. Stuart Hall führt hier also eine aktive Komponente in den Prozess der Subjektwerdung ein, der mit Identifikation und Artikulation von Identität in Zusammenhang steht, und geht sogar so weit, dem Subjekt die Möglichkeit einer aktiven Ergreifung von Identität zuzugestehen: „Identitäten sind Positionen, die das Subjekt ergreifen muss.“³⁰⁸

Der Begriff der Artikulation ist in Stuart Halls Schreiben ein vielfältiger und ein zentraler. Er bezeichnet nicht nur das spezifische Verhältnis, in dem das Subjekt zur diskursiven Struktur steht, sondern auch eine Verbindung, die etwa zwischen verschiedenen sozialen Gruppen entstehen bzw. aktiv hergestellt werden kann. So können verschiedene Identitätskategorien, auf die sich soziale Bewegungen beziehen, wie etwa *race*, Klasse und Geschlecht, miteinander artikuliert werden und in einen gemeinsamen politischen Kampf eintreten.³⁰⁹ Die Differenzen zwischen diesen Gruppen werden im Prozess der gemeinsamen Artikulation nicht nivelliert, sondern miteinander ‚vernährt‘, ohne dass eine der Praxen Dominanz über die andere erlangt oder sie inkorporiert. Sie führen nicht zwangsläufig zu einer Spaltung, sondern bieten die Möglichkeit, gemeinsam politische Wirkmacht zu entwickeln, indem sie miteinander und im Zusammenhang mit der Ideologie artikuliert werden.³¹⁰ Auch diese Verbindung ist dann nicht für immer hergestellt, sondern muss immer wieder aktiv reproduziert und neu bekräftigt werden,³¹¹ bildet aber die Grundlage für „historische Brüche oder Verschiebungen“³¹².

307 Vgl. Ebd., S. 39 ff.

308 Hall: „Wer braucht ‚Identität‘?“, S. 173.

309 Vgl. Hall: „Bedeutung, Repräsentation, Ideologie“, S. 62.

310 Vgl. Hall: „Die Frage der kulturellen Identität“, S. 185; vgl. Hall: „Postmoderne und Artikulation“, S. 66; vgl. Hall: „Bedeutung, Repräsentation, Ideologie“, S. 37 (Fußnote).

311 Vgl. Hall: „Bedeutung, Repräsentation, Ideologie“, S. 37 (Fußnote).

312 Ebd., S. 41.

Der Begriff der Artikulation ist der Punkt in Stuart Halls Denken, der den Übergang von der Auseinandersetzung mit theoretischen Konzepten zur Frage nach politischen Handlungsmöglichkeiten markiert. Auf der Basis eines (post)marxistisch geprägten Begriffs von Geschichte, der davon ausgeht, dass gesellschaftliche Prozesse immer „auf der Grundlage vorgegebener Bedingungen, die nicht von uns gemacht sind“³¹³, stattfinden, fragt er, wie gesellschaftliche Veränderungen aktiv herbeigeführt werden können. Dabei bezieht er sich wiederum auf den Hegemoniebegriff von Gramsci, der gesellschaftliche Veränderung als ständigen Aushandlungsprozess begreift. In der hegemonialen Struktur gibt es nach Gramsci Bruchstellen und Widersprüchlichkeiten, die von der herrschenden Klasse immer wieder überdeckt werden müssen, für subalterne Gruppen aber zum Ausgangspunkt für Widerstand werden können.³¹⁴ Da also die Hegemonie immer wieder aktualisiert werden muss, indem subversive Elemente entschärft und Konsens aktiv hergestellt wird,³¹⁵ gibt es für geschwächte Gruppen ein Mittel zur gesellschaftlichen Veränderung: den – nach Gramsci – sogenannten „Stellungskrieg“³¹⁶, den ständigen Kampf und die ständige Verhandlung um die Stärkung der eigenen Position. Im Gegensatz zu dem, was Gramsci als den „Bewegungs- oder Frontalkrieg“³¹⁷ bezeichnet – eine zeitlich beschränkte Umkehrung der gesellschaftlichen Machtverhältnisse etwa durch Revolution –, funktioniert dieser einerseits über das beständige Ringen um Macht zwischen herrschender und untergeordneter Klasse, andererseits über den Schulterchluss verschiedener benachteiligter Gruppen, die zwar nicht in eins gesetzt werden können, sich aber in bestimmten Punkten treffen.³¹⁸ Das ist es, was Stuart Hall neben einem Verhältnis, in dem Subjekte zur Ideologie und Subjekte vor der Folie der Ideologie zueinander stehen, auch mit Artikulation meint. Seine Verortung zwischen den Konzepten von Gramsci und Althusser prägt auch seinen Begriff von Artikulation. Während er, wenn er von der

313 Ebd., S. 40.

314 Vgl. Tuckfeld: *Orte des Politischen*, S. 283.

315 Vgl. Ebd., S. 273.

316 Gramsci: *Gefängnishefte. Band 4*, S. 873.

317 Ebd.

318 Vgl. Procter: *Stuart Hall*, S. 26.

diskursiven Struktur spricht, mit seiner Version der Althusser'schen Ideologietheorie arbeitet, findet er bei Gramsci Konzepte des Widerstands und der gesellschaftlichen Veränderung, die ihm bei Althusser fehlen. Da er aber zur Beschreibung von gesellschaftlich-diskursiver Struktur die Ideologietheorie von Althusser zugrunde legt, muss er auch in diesem Zusammenhang klären, wie dieser Widerstand aussehen kann, wenn er innerhalb der Ideologie stattfindet und nicht einfach durch die Aufdeckung von „verzerrte[n] Ideen und falsche[m] Bewusstsein“³¹⁹ angestoßen wird. Indem er Gramsci und Althusser miteinander verzahnt – oder artikuliert? –, landet er bei dem oben beschriebenen Begriff der Artikulation. Im Zusammenhang mit den poststrukturalistischen Ansätzen, die ab dem *linguistic turn* in seinem Schaffen die Basis für sein Gedankengebäude bilden,³²⁰ und insbesondere mit der Derrida'schen Annahme, dass Bedeutung ständig gleitet und nie fixiert werden kann,³²¹ bildet die Artikulation eine „willkürliche ‚Festlegung‘“³²², ohne die es „keinerlei Bezeichnung oder Bedeutung gäbe.“³²³ Sie ist die Einnahme eines Standpunktes, eine Positionierung, um die herum sich für einen Moment Bedeutung kristallisieren kann. Und diese Positionierung, dieser Standpunkt ist die Voraussetzung für politisches Handeln:

Sie müssen irgendwo positioniert sein, um zu sprechen. Selbst wenn Sie sich nur positionieren, um später diese Position wieder aufzugeben, selbst wenn sie [sic] es später zurücknehmen wollen: Sie müssen in die Sprache eintreten, um aus ihr herauszukommen. Es geht nicht anders.³²⁴

319 Hall, Stuart: „Ideologie und Ökonomie. Marxismus ohne Gewähr.“ In: Ders.: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Hg. v. Juha Koivisto und Andreas Merken. Übers. v. Kristin Carls et al. 7. Auflage. Hamburg: Argument Verlag 2021, S. 8–33, hier S. 14.

320 Vgl. Procter: *Stuart Hall*, S. 54 f.

321 Vgl. Derrida: *Grammatologie*, S. 114.

322 Hall: „Bedeutung, Repräsentation, Ideologie,“ S. 37.

323 Ebd.

324 Hall: „Alte und neue Identitäten,“ S. 77; vgl. Hall: „Das theoretische Vermächtnis der Cultural Studies,“ S. 36.

So fasst er das zusammen, was er das „Paradox der Bedeutung“³²⁵ nennt und das bei ihm aus der Suche nach einer Möglichkeit, seine theoretischen Überlegungen in theoriegeleitetes politisches Handeln zu überführen, entsteht.

Diese Positionierung, die im Zusammenhang mit dem ganzen Denksystem, das dahinter steht, natürlich auch nie endgültig und fixiert sein kann,³²⁶ erinnert auch in den Bildern, die Hall nutzt, an den Steppunkt, den Lacan in seine Überlegungen eingeführt hatte.³²⁷ Die Bedeutung kann momentan durch Artikulation und Positionierung geschlossen werden, sie lässt sich aber nie vollständig festlegen, denn letztlich bleibt Bedeutungsproduktion immer ein kontingenter Prozess und kann nie vollständig intentional geplant werden, denn das würde zu Stillstand führen.³²⁸

Willkürliche Festlegungen und Positionierungen können von allen Subjekten gemacht werden, da sie alle in einem spezifischen Verhältnis zur Ideologie leben und dieses in ihren Praxen materialisieren. Anders als Menschen, die etwa am materiellen Produktionskreislauf beteiligt sind, nehmen „Menschen, die in den Medien arbeiten“³²⁹, für Stuart Hall eine Sonderstellung ein, denn sie „verändern das Feld der ideologischen Repräsentation selber“³³⁰, indem sie in diesem tätig sind. Sie stehen nicht außerhalb der Ideologie, denn das ist *per se* nicht möglich,³³¹ aber sie treten innerhalb des Felds der ideologischen Repräsen-

325 Hall: „Alte und neue Identitäten,“ S. 77.

326 Vgl. Hall: „Das theoretische Vermächtnis der Cultural Studies,“ S. 36; vgl. Hall, Stuart: „Minimal Selves.“ In: Gray, Ann und Jim McGuigan, Hg.: *Studying Culture. An Introductory Reader*. 2. Auflage. London und New York: Arnold 1997, S. 134–138, hier S. 136.

327 Vgl. Lacan: *Schriften II*, S. 180; vgl. Hall: „Alte und neue Identitäten,“ S. 76: „Die Sprache ist Teil einer endlosen Semiosis der Bedeutung. Um etwas zu sagen, muss ich auch wieder aufhören zu sprechen. Ich muss einen einzigen Satz konstruieren. Ich weiß, dass der nächste Satz die endlose Semiosis der Sprache wieder öffnen wird, also werde ich ihn zurückziehen. Daher ist nicht jeder Punkt eine natürliche Unterbrechung. Er sagt nicht: ‚Ich beende gerade einen Satz, und das ist dann die Wahrheit.‘ Er versteht, dass er kontingent ist. Er ist eine Positionierung. Er ist der Schnitt der Ideologie, die durch die Semiosis der Sprache hindurch Bedeutung konstituiert. Aber wir müssen mitspielen, sonst werden wir überhaupt nie etwas sagen.“

328 Vgl. Hall: „Bedeutung, Repräsentation, Ideologie,“ S. 40 f.

329 Ebd., S. 52

330 Ebd.

331 Ebd., S. 53.

tation durch ihre Arbeit an diesem in einen Ausverhandlungsprozess, der das Potenzial hat, das Feld umzugestalten. Warum er so großes Vertrauen in Menschen hat, die im Feld der ideologischen Repräsentation tätig sind, führt Stuart Hall nicht im Detail aus. Vielleicht, weil sie eine besondere Nähe zur Bedeutungsproduktion in und durch Sprache haben: „Soziale Beziehungen müssen in ‚Sprechen und Sprache repräsentiert werden, um eine Bedeutung zu bekommen.“³³² Gemeint sind in diesem Zusammenhang auch nonverbale Ausdrucksformen und mediale Gestaltungsmittel. Im Theater wiederum gibt es spezifische Mittel des Ausdrucks, denn im Theater konstituiert sich Bedeutung unter anderem auch aus dem Umgang mit Körpern und deren spezifischer Konstellierung zu einem in der Fiktion verorteten Bühnengeschehen. Indem Darsteller:innen ihre Körper für einen theatralen Zusammenhang zur Verfügung stellen, nehmen sie eine Positionierung innerhalb der Ideologie vor. Sie artikulieren eine Figurenidentität und nehmen damit die Arbeit im Feld der ideologischen Repräsentation auf.

Mittels Artikulation und Positionierung kann das postmoderne Subjekt politisch und gesellschaftlich zu handeln beginnen. Indem es sich positioniert, sich gemeinsam mit anderen Subjekten und im Spannungsverhältnis mit der Ideologie artikuliert und an Repräsentationsverhältnissen arbeitet, kann es auf die Ideologie einwirken und so politische Handlungsmacht erringen.

Intermediate Stop – Handlungsfähigkeit des postmodernen Subjekts

Das von poststrukturalistischen Grundannahmen geprägte postmoderne Subjekt, das keine stabile oder gar unveränderliche Identität in sich trägt, sondern viele, teils widersprüchliche Identitäten in sich vereint, ist eines, das nicht mehr im Zentrum steht und nicht mehr selbstbestimmt über Bedeutung verfügen kann. Hervorgebracht von der diskursiven Struktur oder – mit Althusser gesprochen – von der herrschenden Ideologie, wählt es die wechselnden und sich überlagern-

332 Ebd., S. 45.

den Identitäten nicht frei, sondern immer im Zusammenspiel mit den gesellschaftlichen Machtverhältnissen, die mit einer von Stuart Hall vorgenommenen Verbindung des von Gramsci geprägten Konzepts der Kulturellen Hegemonie mit Louis Althusser's Überlegungen zu ideologischen Staatsapparaten beschrieben werden können.³³³

Mit diesen Grundvoraussetzungen drängt sich die Frage auf, wie gesellschaftliche Veränderungen überhaupt vonstattengehen können. Wie kann ein derart seines Agens beraubtes Subjekt politisch handlungsfähig werden? Oder ist es dazu verdammt, immer nur die herrschende Ideologie zu reproduzieren? Über diese Fragen haben sich schon die dem Poststrukturalismus zuordenbaren Theoretiker:innen Gedanken gemacht. Im Zusammenhang mit dem Theater wird hier häufig Judith Butler mit ihren Überlegungen zu Devianz zitiert.³³⁴ Auch der Ideologietheoretiker Michel Pêcheux setzt sich mit der Frage nach dem Widerstand auseinander und identifiziert zwei Modi der Reaktion auf die ideologische Anrufung, die diese nicht annehmen: Die Gegen-Identifikation und die Ent-Identifizierung.³³⁵ Bei Stuart Hall kann dem Ausgeliefertsein an die Ideologie mit einer aktiven Positionierung begegnet werden. Da die Verbindung des Subjekts mit der diskursiven Struktur bei ihm nicht notwendig und unveränderlich ist, können in wechselnden Identifikationsprozessen immer wieder andere Identitäten artikuliert werden, an denen sich für einen Moment Bedeutung kristallisiert.³³⁶ An dieser Stelle kann das Subjekt (identitäts)politisch zu handeln beginnen und in die herrschende Ideologie intervenieren. (Kapitel 4)

Da das Theater nicht in einem einfachen Ableitungsverhältnis zur ideologischen Wirklichkeit steht, können Erkenntnisse zu identitätspolitischen Strategien und deren Wirkungsweisen nicht einfach auf dieses übertragen werden. Vielmehr ist zu fragen, wie genau sich das Verhältnis von Theater und ideologischer Wirklichkeit begreifen lässt und was die spezifischen ästhetischen Verfahren sein können, die die Reproduk-

333 Vgl. Hall: „Gramscis Erneuerung des Marxismus,“ S. 70 f.; vgl. Hall: „Die Konstruktion von ‚Rasse‘ in den Medien,“ S. 151 f.

334 Vgl. Butler: *Psyche der Macht*, S. 103.

335 Vgl. Pêcheux: „Zu rebellieren und zu denken wagen!“, S. 72.

336 Hall: „Wer braucht ‚Identität‘?,“ S. 173.

tion der vorherrschenden Ideologie in diesem als Teil des kulturellen ideologischen Staatsapparats unterbrechen. Wie werden Figurenidentitäten artikuliert und wie stehen sie im Verhältnis zu Darsteller:innen? Wie wird ihre Zugehörigkeit zu bestimmten Identitätskategorien politisiert und entstehen dadurch identitätspolitische Effekte? (Kapitel 5–9)

4 Identitätspolitik

Identitätspolitik – oder das, was landläufig darunter verstanden wird – wird häufig ablehnend diskutiert. Im Zentrum der medialen und in Teilen der wissenschaftlichen Auseinandersetzung stehen ihre problematischen Aspekte.³³⁷

Das Rekurrieren auf die eigene Identität und die Grundierung des politischen Handelns mit der eigenen Erfahrung führe – so das immer vehementer vorgebrachte Hauptargument der Kritiker:innen – unweigerlich zu einer immer stärkeren Fragmentierung der Gesellschaft.³³⁸ Identitätspolitische Argumentationsweisen führten dazu, dass Rede-recht an personale Identität geknüpft werde und Gesagtes immer mit eigenen Erfahrungen hinterlegt sein müsse.³³⁹ Die Frage, wer sich zu welchem Thema öffentlich äußern solle, und die Angst, sich nicht mehr vorbehaltlos zu jedem Thema zu Wort melden ‚zu dürfen‘, sind nicht umsonst zu den virulentesten gesellschaftspolitischen Fragestellungen in der öffentlichen Diskussion geworden.³⁴⁰ Und tatsächlich gibt es in der politischen Theorie Ansätze, die diese Annahme theoretisch fundieren, so zum Beispiel die Standpunkttheorie, die davon ausgeht, dass Erkenntnis nicht nur von der individuellen Position innerhalb

337 Vgl. Feist, Anna und Ulrich Stoll: „Schweig, alter weißer Mann! Wie die Identitätspolitik spaltet.“ In: *ZDF frontal* (27. April 2021), letzter Zugriff am 2. März 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=7QS4Fsrn5Sw>; vgl. Fukuyama, Francis: „Against Identity Politics. The New Tribalism and the Crisis of Democracy.“ In: *Foreign Affairs* 97, Nr. 5 (September/Oktober 2018), S. 90–114, hier S. 100 f.; vgl. Lilla, Mark: *The Once and Future Liberal. After Identity Politics*. New York: Harper 2017, S. 82 ff. Sowohl Francis Fukuyama als auch Mark Lilla sehen die Errungenschaften der Identitätspolitik, insbesondere in Hinblick auf die amerikanische Bürgerrechtsbewegung und die Stärkung von Frauenrechten, nehmen aber den Standpunkt ein, dass sich identitätspolitische Bewegungen im Laufe der Zeit auf immer speziellere Identitätskategorien fokussiert haben und deshalb der Bearbeitung größere Themen wie etwa Armut und ökonomische Hürden entgegenstehen. Im schlimmsten Fall befördern sie dadurch rechte Identitätspolitik und haben so zum Wahlsieg Donald Trumps beigetragen.

338 Vgl. Fukuyama: „Against Identity Politics.“ S. 91 ff.

339 Vgl. Fukuyama, Francis: *Identity. Contemporary Identity Politics and the Struggle for Recognition*. New York: Farrar, Straus und Giroux 2018, S. 110 f.

340 Vgl. etwa: Dückers, Tanja: „Wer darf für wen sprechen?“ In: *Deutschlandfunk Kultur* (17. März 2021), letzter Zugriff am 8. März 2025, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/identitaetsdebatte-wer-darf-fuer-wen-sprechen-100.html>.

der gesellschaftlichen Machtverhältnisse determiniert ist, sondern bestimmte Einsichten nur aus marginalisierten Positionen formuliert werden können.³⁴¹ Auch diesen Ansätzen werden keine essenzialisierenden Vorstellungen von Identität zugrunde gelegt,³⁴² trotzdem werden sie auch innerhalb der politischen Theorie stark diskutiert. Die Politikwissenschaftlerin Astrid Séville gibt etwa zu bedenken, dass die Beschränkung von Äußerungen auf den Bereich der eigenen gelebten Erfahrung „demokratietheoretisch einen Rückschritt hinter die Logik politischer Repräsentation und hinter diskursethische Überlegungen bedeuten kann“³⁴³. Andere – der Identitätspolitik skeptischer begegnende – Stimmen wie etwa der US-amerikanische Politikwissenschaftler Francis Fukuyama warnen davor, dass Gesellschaften, die durch Migration und Globalisierung in Hinblick auf Kultur, Religion und soziale Gegebenheiten immer heterogener geworden sind, sich durch identitätspolitisches Handeln immer stärker fragmentieren.³⁴⁴ Das führe auch dazu, dass eine Übersetzung identitätsbezogener Anliegen in Parteiprogramme und Gewerkschaften nicht mehr ohne Weiteres möglich sei. Die Forderung, immer speziellere kulturelle Identitäten anzuerkennen, führe gar zu einer Krise liberaler Gesellschaften, die im schlimmsten Fall in einer Aushebelung demokratischer Institutionen und Systeme kulminiere, denn Identitätspolitik verhindere den demokratischen Kompromiss, indem sie die Hervorhebung der Unterschiede der Suche nach Gemeinsamkeiten vorziehe und die Findung einer gemeinsamen Identität unmöglich mache.³⁴⁵

Die Schreckensszenarien, die meistens in Zusammenhang mit einer Kritik der Identitätspolitik entworfen werden, müssen, wie einige Vorfälle an US-amerikanischen Hochschulen in der jüngeren Vergangen-

341 Vgl. Harding, Sandra: *Feministische Wissenschaftstheorie. Zum Verhältnis von Wissenschaft und sozialem Geschlecht*. Übers. v. Michael Haupt. Hamburg: Argument Verlag 1991, S. 24 f.

342 Vgl. Ebd., S. 26.

343 Séville, Astrid: „Identitätspolitik als Strategie der Entprivilegierung. Zur Konjunktur eines Konzepts aus politiktheoretischer Perspektive.“ In: Kersten, Jens, Stephan Rixen und Bethold Vogel, Hg.: *Ambivalenzen der Gleichheit. Zwischen Diversität, sozialer Ungleichheit und Repräsentation*. Bielefeld: transcript 2021, S. 97–113, hier S. 107.

344 Vgl. Fukuyama: *Identity*, S. 6 f.

345 Vgl. Bein: „The Dysfunctional Paradox of Identity Politics,“ S. 227 f.

heit gezeigt haben, unbedingt ernst genommen werden.³⁴⁶ Denn identitätspolitisches Handeln, das allein auf Abschluss und Ausgrenzung setzt, ist weder gesellschaftlich noch individuell produktiv. Doch die Begründung für eine fundamentale Ablehnung von linker Identitätspolitik ist – zumindest in vielen medialen Debatten – meist verkürzt. Einerseits wird dabei die Tatsache ausgeblendet, dass insbesondere rechte oder rechtsextreme Argumentationsweisen mit identitätspolitischen Mitteln operieren. Zu den wohl erfolgreichsten Kommunikationsstrategien der Neuen Rechten – und mittlerweile auch etablierter Parteien³⁴⁷ – gehört es, die Mehrheit als (von links, durch Geschlechterdiversifizierung oder durch Migration) bedrohte oder zumindest eingeschränkte Minderheit zu konstruieren,³⁴⁸ deren Rechte es zu verteidigen gilt. Im Zentrum stehen bei diesen Ansätzen häufig ‚geteilte ‚Abwertungserfahrungen‘ oder besser gesagt die Konstruktion derartiger Erfahrungen³⁴⁹ – eine ungemein erfolgreiche Kommunikationsstrategie, die vom rechten Rand auch zunehmend in die Mitte der Gesellschaft drängt. Dabei wiederholen sich die immer selben Vorwürfe: Die Betonung der individuellen Identität begründe einen neuen Tribalismus, die Bemühung um politische Korrektheit in der Sprache führe zur Einschränkung der Meinungsfreiheit, die Durchsetzung von ‚immer spezielleren‘ Minderheitsrechten begünstige das Auseinanderdriften der Gesellschaft und

346 Vgl. Kaldewey: „Political Correctness, Identity Politics, Campus Wars,“ S. 33 f.

347 Vgl. Christlich-Soziale Union Bayern: „Für ein starkes und stabiles Bayern. In Bayern lebt es sich einfach besser. Regierungsprogramm der Christlich-Sozialen Union 2023–2028,“ letzter Zugriff am 12. Februar 2025, https://www.csu.de/common/download/Beschlussversion_Regierungsprogramm_FuereinstarkesundstabilesBayern_InBayernlebteessicheneinfachbesser_Deckblatt.pdf, S. 21. Hier heißt es zum Beispiel: „Identitätspolitische Ansätze, Wokeness und Cancel-Culture lehnen wir daher genauso ab wie ein zwanghaftes Gendern. Leben und leben lassen heißt für uns in Bayern: Sprechen wie man will, essen was man mag, lieben wen man liebt, leben und glücklich werden nach seiner Façon. [...] Bayern ist Freistaat und kein Verbotsstaat.“

348 Vgl. Alternative für Deutschland: „Grundsatzprogramm für Deutschland,“ letzter Zugriff am 12. Februar 2025, <https://www.afd.de/grundsatzprogramm>. Das Grundsatzprogramm der AfD ist durchsetzt mit Worten, die eine Bedrohung konstruieren und der mit Kriegsrhetorik begegnet wird: „Ideologie des Multikulturalismus“ wird als „ernste Bedrohung für den sozialen Frieden und für den Fortbestand der Nation als kulturelle Einheit“ bezeichnet, vor der man „die deutsche kulturelle Identität selbstbewusst verteidigen“ muss.

349 Fernholz, Tobias: *Die rechtsradikale Bewegung und ihr digitaler Kampf um Identität. Inhalte, Dynamiken und Resonanzräume rechtsradikaler Alternativ-Öffentlichkeiten*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2022, S. 273.

ihrer Diskurse.³⁵⁰ Eine extrem effektive Verkehrung der Kritikpunkte, die letztlich auf einen – aus vermeintlicher Bedrohung resultierenden – Schulterschluss der Mehrheit gegen die Minderheit hinausläuft.

Andererseits wird die immer wieder vorgebrachte Angst vor der Fragmentierung der Gesellschaft meistens mit dem Konzept des Universalismus, also der Vorstellung, dass die gesellschaftlichen Verhältnisse so gestaltet sein sollten, dass alle Menschen die gleichen Rechte besitzen, begründet.³⁵¹ Und tatsächlich, wenn wir nach Deutschland schauen, dann finden wir im Grundgesetz, Artikel 3, Folgendes:

1 Alle Menschen sind vor dem Gesetz gleich. 2 Männer und Frauen sind gleichberechtigt. Der Staat fördert die tatsächliche Durchsetzung der Gleichberechtigung von Frauen und Männern und wirkt auf die Beseitigung bestehender Nachteile hin. 3 Niemand darf wegen seines Geschlechtes, seiner Abstammung, seiner Rasse, seiner Sprache, seiner Herkunft, seines Glaubens, seiner religiösen oder politischen Anschauungen benachteiligt werden. Niemand darf wegen seiner Behinderung benachteiligt werden.³⁵²

Doch schon der zweite Satz formuliert klar, dass es „bestehende Nachteile“ gibt. Und man muss nicht lange suchen, um die Ungerechtigkeiten, Diskriminierungen, Marginalisierungen zu finden, mit denen Menschen konfrontiert sind, die sich nicht mit der binären Geschlechterlogik identifizieren, die eine Behinderung haben, die

350 Vgl. Séville: „Identitätspolitik als Strategie der Entprivilegierung“, S. 97. Zudem gibt es eine schier unüberblickbare Menge an Zeitungsartikeln, Meinungsbeiträgen und Kolumnen, die sich darum sorgen. Beispielhaft seien hier genannt: Lau, Mariam: „Dein Glück ist mein Unglück.“ In: *Die Zeit*, Nr. 31/2019 (25. Juli 2019), letzter Zugriff am 12. Februar 2025, <https://www.zeit.de/2019/31/identitaetspolitik-rassismus-sexismus-privilegien-kritik>; Beck, Henning: „Alte weiße Männer‘, ‚Boomer‘, ‚Genderunwillige‘: Wie Minderheiten sich in die Sackgasse manövrieren.“ In: *Neue Zürcher Zeitung* (7. Dezember 2022), letzter Zugriff am 12. Februar 2025, <https://www.nzz.ch/meinung/identitaetspolitik-wo-die-minderheitenmeinung-zur-tyrannei-wird-ld.1714996>; Eisenhauer, Bertram: „Bist du ‚woke‘ genug?.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (31. Oktober 2022), letzter Zugriff am 12. Februar 2025, <https://www.faz.net/aktuell/politik/identitaetspolitik-aktivisten-treten-oft-autoritaer-auf-18349932.html>.

351 Vgl. Fukuyama: „Against Identity Politics“, S. 96.

352 Bundesministerium der Justiz: „Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland. Art 3,“ letzter Zugriff am 12. Februar 2025, https://www.gesetze-im-internet.de/gg/art_3.html.

nicht mitteleuropäisch gelesen werden etc.³⁵³ Das Internet, das in seiner Anfangsphase zum Katalysator von Mitspracherecht und Demokratisierung stilisiert wurde, ist zu einem Ort geworden, an dem bestehende Diskriminierungsformen fortgesetzt und verstärkt werden: Diskriminierende Algorithmen wachen über die Bildwelt, reproduzieren Stereotypen, machen passend, was nicht passt, und schließen aus, was nicht den gängigen Normen entspricht.³⁵⁴ Und wie sich der immer stärker verbreitete Einsatz von künstlicher Intelligenz in allen Bereichen des Lebens in Hinblick auf die Verfestigung von diskriminierenden gesellschaftlichen Strukturen auswirken wird, ist noch gar nicht abzusehen.³⁵⁵ Diese gesellschaftlichen Bedingungen sind es, an denen die Identitätspolitik ansetzt.

Konstruktivistische Identitätspolitik

Als „politische Praxis einer sozialen Gruppe, die ihre spezifische Unterdrückungserfahrung zum Ausgangspunkt von widerständiger Politik macht“³⁵⁶, dekonstruiert identitätspolitisches Handeln, insbesondere im Kontext feministischer und postkolonialer Theorie, die Vorstellung davon, dass die moderne, aufgeklärte Kultur in dem Maße universalistisch – also gerecht für alle Menschen, unabhängig von ihrer sozialen, ökonomischen, geschlechtlichen, kulturellen, ethnischen Identität bzw. Zugehörigkeit – sei³⁵⁷, wie es von denjenigen behauptet wird, die den

353 Vgl. Osterkamp, Robin Ivy: *Trans* Personen. Zwischen Gewollter und Ungewollter (Un-)Sichtbarkeit. Zwischen direkter und indirekter Diskriminierung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2022, S. 178 f.; vgl. Gersdorff, Anne und Karina Sturm: *Stoppt Ableismus! Diskriminierung erkennen und abbauen*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2024, S. 81 ff. und passim; Scherr, Albert, Caroline Janz und Stefan Müller: *Diskriminierung in der beruflichen Bildung. Wie migrantische Jugendliche bei der Stellenvergabe benachteiligt werden*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2015.

354 Vgl. Orwat, Carsten: *Diskriminierungsrisiken durch Verwendung von Algorithmen*. Berlin: Antidiskriminierungsstelle des Bundes 2019, S. 34 ff.

355 Vgl. Hüger, Jakob: *Künstliche Intelligenz und Diskriminierung. Zur Regulierung algorithmischer Entscheidungssysteme zum Zwecke der Verhinderung gruppenbezogener Benachteiligungen*. Baden-Baden: Nomos 2023, S. 93 ff.

356 Schubert und Schwirtz: „Konstruktivistische Identitätspolitik“, S. 567.

357 Vgl. Sussemichel und Kastner: *Identitätspolitiken*, S. 24 f.

Universalismus als bereits zur Genüge realisiert betrachten bzw. selbst keinen Marginalisierungen ausgesetzt sind.³⁵⁸

Eine soziologisch, historisch informierte Analyse belegt nun aber, dass die Praxis des Universalisierens selbst keineswegs das ist, wofür sie sich hält, und in diesem ideologischen Moment sowohl ihr Versprechen wie das Scheitern liegt. Universalismus ist eine moderne Realfiktion, die sich an der empirischen Wirklichkeit immer noch gebrochen hat.³⁵⁹

Denn nicht alle haben das gleiche Mitspracherecht, die gleichen Möglichkeiten, sich öffentlich zu äußern und vor allem auch gehört zu werden. Noch weniger war das historisch gesehen der Fall:

Natürlich sind die Bürgerrechte nie universell angewendet worden, weder auf Afrikanische-Amerikaner (African-Americans) in den Händen der Gründungsväter noch auf die kolonialen Subjekte unter den Regeln der imperialen Ordnung. Diese Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen formaler und substantieller Gleichheit, negativer und positiver Freiheit hat die liberale Konzeption der Bürgerrechte von Anfang an geplagt.³⁶⁰

Aus diesem Grund gehen manche Theoretiker:innen sogar so weit, die Vorstellung eines bereits umgesetzten Universalismus als ein „ebenso identitätspolitisches Projekt“³⁶¹ zu bezeichnen und als Verschleierungstaktik einzuordnen. In jedem Fall scheinen westliche Gesellschaften, obwohl sie von universalistischen Werten grundiert sind, von vielfältigen Machtverhältnissen durchsetzt zu sein, die zwar nicht in ihren Gesetzgebungen verankert sind, aber dazu führen, dass Menschen in Abhängigkeit von ihrer Zugehörigkeit zu bestimmten Identitätskate-

358 Vgl. etwa: Stegemann: *Die Öffentlichkeit und ihre Feinde*, S. 39 ff.

359 Villa Braslavsky: „Identitätspolitik“, S. 73 f.

360 Hall, Stuart: „Die Frage des Multikulturalismus.“ In: Ders.: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Hg. v. Juha Koivisto und Andreas Merkens. Übers. v. Kristin Carls et al. 7. Auflage. Hamburg: Argument Verlag 2021, S. 188–227, hier S. 213; vgl. auch: European Union Agency for Fundamental Rights: *Being Black in the EU. Experiences of people of African descent*. Luxemburg: Publications Office of the European Union 2024.

361 Séville: „Identitätspolitik als Strategie der Entprivilegierung“, S. 98.

gorien ihre Leben unter verschiedenen Voraussetzungen führen. Zur Erklärung dieser in westlichen Gesellschaften wirkenden Herrschaftsverhältnisse führt Stuart Hall den Hegemoniebegriff des marxistischen Philosophen Antonio Gramsci in seine Überlegungen ein und bringt ihn produktiv mit der Erkenntnis, dass der real existierende Universalismus durchsetzt von dominanten Normvorstellungen ist, in Verbindung.³⁶² Ein prominentes Beispiel dafür ist die Hautfarbe: Über Jahrhunderte in der westlichen Welt als die Norm definiert, ist die *weiße* Hautfarbe bis heute unmarkiert, sie wird nicht explizit wahrgenommen, während Schwarze oder nicht*weiße* Hautfarbe als Abweichung markiert ist.³⁶³ Deshalb „legt etwa die Rassismusforschung nahe, dass beispielsweise Hautfarbe als starker Marker mit konkreten Zuschreibungen von sozialem Status einhergehen kann, die andere Attribute und Positionen kaum wettmachen können.“³⁶⁴ Negative Zuschreibungen sind auch mit anderen Abweichungen von der in der westlichen Welt konstruierten Norm verbunden: Übergewicht, (psychische) Krankheit bzw. Behinderung, aber auch soziale Faktoren wie Armut oder Einsamkeit sind negative Marker, die Menschen bestimmte (geschwächte) Positionen innerhalb der gesellschaftlichen Dominanzverhältnisse zuweisen. Diese und andere soziale Kategorien treten nie alleine auf, sondern überlagern sich und wirken zusammen, sodass sich an der intersektionalen Schnittstelle vielfältige Herrschaftsstrukturen einschreiben. Das Konzept der Intersektionalität schlägt deshalb eine umfassende Betrachtung des Zusammenwirkens sozialer Kategorien vor.³⁶⁵

Existierende Normvorstellungen und negative Zuschreibungen auf Abweichungen von diesen sind die einfache – und gleichzeitig unheimlich komplexe – Antwort auf die Frage, warum etwa in der Besetzungspolitik von Theatern Machtverhältnisse und Zuschreibungen mitreflektiert werden müssen. Es geht nicht darum, dass „Rollenspiel

362 Vgl. Hall: „Die Frage des Multikulturalismus,“ S. 213 f.

363 Vgl. Bhaba, Homi K.: „The white stuff.“ In: *Artforum international* 36, Nr. 9 (Mai 1998), S. 21–23, hier S. 21 ff.

364 Séville: „Identitätspolitik als Strategie der Entprivilegierung,“ S. 105.

365 Vgl. Bronner und Paulus: *Intersektionalität*, S. 11 ff.

prinzipiell nicht mehr erlaubt ist³⁶⁶, weil „man nur noch Figuren darstellen darf, deren Identität mit der eigenen übereinstimmt“³⁶⁷, sondern um ein Bewusstsein dafür, dass es vorherrschende Normvorstellungen gibt und Abweichungen von diesen allzu oft mit diskriminierenden Zuschreibungen verbunden werden. In vielen Fällen geschieht dies nicht bewusst, sondern ist Ausdruck internalisierter Kategorisierungen, wie sie etwa von Unconscious-Bias-Trainings aufgedeckt werden sollen.³⁶⁸

Im Anschluss kann also gefragt werden, ob nicht die anti-identitätspolitische Berufung auf den vermeintlich bereits real existierenden Universalismus als hegemoniale Strategie der Machterhaltung (nach Gramsci) oder als Reproduktion der herrschenden Ideologie (nach Althusser) bezeichnet werden kann – als eine Absicherung der Mehrheitsgesellschaft gegen partikulare Interessen, die deren privilegierten Status bedrohen könnte.³⁶⁹ Seien es Männer, die ganze Bücher darüber schreiben, dass die Gleichstellung von Frauen ohnehin schon erreicht sei,³⁷⁰ *Weißer*, die sich durch Diversitätsstrategien auf dem Arbeitsmarkt benachteiligt fühlen,³⁷¹ oder Schauspieler:innen ohne Behinderung, die

366 Fourest, Caroline: *Generation beleidigt. Von der Sprachpolizei zur Gedankenpolizei. Über den wachsenden Einfluss linker Identitärer*. Übers. v. Alex Carstiu, Mark Feldon und Christoph Hesse. Berlin: Edition TIAMAT 2020, S. 93.

367 Ebd.

368 Vgl. Salowski, Claudia: *Quick Guide Unconscious Bias. Wie Sie unbewusste Verzerrungen verstehen, erkennen und verändern*. Berlin und Heidelberg: Springer Gabler 2022, S. 55 ff.

369 An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die Anwendung von Gramscis Hegemoniebegriff in Zusammenhang mit rein auf die Kultur bezogenen Umwälzungen immer wieder stark kritisiert wird, da bei Gramsci immer der Umsturz des kapitalistischen Systems Ziel der Überlegungen ist, es also nicht um punktuelle Veränderungen innerhalb eines Systems geht, sondern immer um das Ganze. Vgl. dazu etwa: Tuckfeld: *Orte des Politischen*, S. 277.

370 Vgl. etwa: Schröder, Martin: *Wann sind Frauen wirklich zufrieden? Überraschende Erkenntnisse zu Partnerschaft, Karriere, Kindern, Haushalt*. München: C. Bertelsmann 2023.

371 Vgl. Steffens, Frauke: „Chancengleichheit? Weg damit!“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (26. Januar 2025), letzter Zugriff am 28. Februar 2025, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/trump-greift-antidiskriminierung-im-oeffentlichen-sektor-an-110255789.html>.

sich darüber beklagen, dass sie sich, wenn sie Figuren mit Behinderung spielen, dem Vorwurf des Crippling-up³⁷² aussetzen müssen.³⁷³

In einem ersten identitätspolitischen Schritt wird zunächst die Vorstellung eines bereits real existierenden Universalismus widerlegt. Indem marginalisierte Gruppen ihre Diskriminierungserfahrungen sichtbar machen, zeigen sie gesellschaftliche Strukturprobleme auf und weisen darauf hin, dass es eine gesellschaftlich dominante Vorstellung von Normalität und universalistisch für alle geltende Rechte und Rahmenbedingungen gibt, die ebenso identitätspolitisch fundiert sind wie emanzipatorische Identitätspolitik.³⁷⁴ Der Unterschied besteht in dieser Sichtweise ausschließlich darin, ob die identitätspolitische Argumentation offengelegt oder verschleiert wird,³⁷⁵ wobei die Versuche der Verschleierung im Namen des Universalismus letztlich auf eine Reproduktion von Machtverhältnissen hinausläuft oder zumindest auf eine Missachtung der Lebensrealität marginalisierter Gruppen. Die Argumentationsweise, die sich auf die Annahme von bereits ausreichend verwirklichten universalistischen Prinzipien bezieht, hat eine lange – und zweifelhafte – Tradition. So geht etwa der politische Theoretiker Ernesto Laclau davon aus, dass die Behauptung von universalistischen modernen Gesellschaften historisch unter anderem dafür missbraucht wurde, den europäischen Imperialismus zu rechtfertigen.³⁷⁶

372 Einen kurzen und aufschlussreichen Überblickstext zum Thema Crippling-up hat Georg Kasch auf [nachtkritik.de](https://www.nachtkritik.de) geschrieben: Kasch, Georg: „Bloß nicht auffallen!.“ In: *nachtkritik.de* (21. November 2018), letzter Zugriff am 12. Februar 2025, <https://www.nachtkritik.de/recherche-debatte/cripping-up-was-problematisch-daran-ist-wenn-schauspieler-ohne-behinderung-rollen-mit-behinderung-spielen>.

373 Vgl. etwa Eidinger, Lars: „Und dann sind die Debatten so moralisch.“ In: *Der Spiegel* (18. September 2020), letzter Zugriff am 12. Februar 2025, <https://www.spiegel.de/kultur/lars-eidinger-wundert-sich-ueber-diskurs-und-dann-sind-die-debatten-so-moralisch-a-539c927b-e823-457c-8ae4-d6ded89a9a4f>.

374 Purtschert, Patricia: „Es gibt kein Jenseits der Identitätspolitik: Lernen vom Combahee River Collective.“ In: *Widerspruch: Beiträge zu sozialistischer Politik* 36, Nr. 69 (2017), S. 15–22, S. 20.

375 Vgl. Ebd.

376 Vgl. Laclau, Ernesto. *Emanzipation und Differenz*. Übers. v. Oliver Marchart. Wien und Berlin: Turia + Kant 2013, S. 50 f. Laclau beschreibt hier das Konzept von Universalismus als eine Konstruktion zur Rechtfertigung von Kolonialisierung: „So mußte die europäische imperialistische Expansion in Begriffen einer universellen zivilisierenden Funktion, Modernisierung, etc. präsentiert werden. Die Widerstände anderer Kulturen wurden

Auf Basis der Einsicht, dass auch „vermeintlich universelle Interessen letztlich Partikularinteressen“³⁷⁷ sind, die „eben aus einer mächtigeren Position heraus formuliert“³⁷⁸ werden, wird in identitätspolitischen Strömungen die Vorstellung von bereits zur Genüge realisierten universalistischen Prinzipien zunehmend verabschiedet – um sie neu zu definieren:

Emanzipatorische Identitätspolitik hat hingegen zumeist durchaus universalistische Ansprüche, indem sie verlangt, dass gleiche Rechte tatsächlich für alle Menschen gelten sollen.³⁷⁹

Zwar gibt es auch die radikale Ansicht, dass Universalismus aufgrund stets vorhandener Machtstrukturen gar nicht zu verwirklichen sei.³⁸⁰ In den meisten Überlegungen geht es aber nicht darum, den Universalismusgedanken aufzugeben, denn die grundlegenden Werte sind – auch wenn deren konkrete Definition und Überführung ins Handeln immer Gegenstand von Ausverhandlungsprozessen sind – große Errungenschaften:

Religiöse Toleranz, freie Rede, das Gelten des Gesetzes, formale Gleichheit und legales Prozedere, universales Wahlrecht sind – obgleich stark umstritten – positive Leistungen.³⁸¹

Indem er „das Allgemeine dem Besonderen überordnet“³⁸² und versucht, vielfältige Wirklichkeiten auf ein Ordnungsprinzip zurückzuführen, plädiert er auch für Chancen- und Rechtgleichheit für alle Menschen, unabhängig von Herkunft, sozialer Position, Geschlecht und Lebensweise.

folglich nicht als Kämpfe zwischen partikularen Identitäten und Kulturen dargestellt, sondern als Teil eines allumfassenden und epochalen Kampfes zwischen Universalität und Partikularismen“.

377 Susemichel und Kastner: *Identitätspolitik*, S. 25; vgl. Purtschert: „Es gibt kein Jenseits der Identitätspolitik“, S. 20.

378 Susemichel und Kastner: *Identitätspolitik*, S. 25.

379 Ebd.

380 Vgl. Séville: „Identitätspolitik als Strategie der Entprivilegierung“, S. 98.

381 Hall: „Die Frage des Multikulturalismus“, S. 213 f.

382 Gronke, Horst: „Universalismus.“ In: Prechtel, Peter und Franz-Peter Burkard: *Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen*. 3. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler 2008, S. 635–636.

Insofern ist die Frage weder, wie identitätsbezogene Anliegen zugunsten des vermeintlich bereits realisierten Universalismus zurückgestellt werden können, noch, welches Konzept anstelle des Universalismus für eine gerechtere Gesellschaftsordnung ins Feld geführt werden könnte. Es geht vielmehr darum, die gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnisse offenzulegen und zu zeigen, „dass Erfahrungen und somit Subjektivierung keineswegs in herrschaftsfreien, unstrukturierten Räumen stattfinden“³⁸³.

Im Anschluss daran geht es um die Frage, wie das bestehende Universalismuskonzept aktualisiert werden kann, um partikulare Interessen stärker zu berücksichtigen. Einen solchen Versuch unternehmen die Politikwissenschaftler Karsten Schubert und Helge Schwiertz mit ihrem Konzept der ‚konstruktivistischen Identitätspolitik‘. Ihrem Konzept legen sie die radikale Demokratietheorie, insbesondere in der Prägung von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe³⁸⁴, Claude Lefort³⁸⁵ sowie Jacques Rancière³⁸⁶, zugrunde. Diese machen „das vermeindlich [sic] Selbstverständlichste, die Demokratisierung von politischen und ökonomischen Entscheidungsstrukturen, zum Programm“³⁸⁷ und betonen das Konflikthafte demokratischer Ausverhandlungsprozesse³⁸⁸ gegenüber „transzendentalen Rechts- oder Vernunftprinzipien“³⁸⁹. Es wird zu einem zentralen Gedanken der radikalen Demokratietheorie, dass Demokratie sich „niemals durch einen Rekurs auf universelle Prinzipien verbindlich abgesicherte Gestalt geben kann und sollte“³⁹⁰, sondern stets ein unabgeschlossener Prozess der gesellschaftlichen Aus-

383 Séville: „Identitätspolitik als Strategie der Entprivilegierung.“ S. 105.

384 Vgl. Laclau, Ernesto und Chantal Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Hg. u. übers. v. Michael Hintz und Gerd Vorwallner. 6., überarbeitete Auflage. Wien: Verlag 2020, S. 214 ff.

385 Vgl. Lefort, Claude und Marcel Gauchet: „Die Frage der Demokratie.“ In: Rödel, Ulrich, Hg.: *Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie*. Übers. v. Katharina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 281–297, hier S. 293 ff.

386 Vgl. Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Übers. v. Richard Steurer. 6. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016, S. 105 ff.

387 Heil, Reinhard und Andreas Hetzel: „Die unendliche Aufgabe – Perspektiven und Grenzen radikaler Demokratie.“ In: Dies., Hg.: *Die unendliche Aufgabe – Perspektiven und Grenzen radikaler Demokratie*. Bielefeld: transcript 2006, S. 7–23 hier, S. 8.

388 Vgl. Ebd., S. 9.

389 Ebd.

390 Ebd.

einandersetzung bleiben muss.³⁹¹ Ein Mittel dieser Ausverhandlung ist nun – nach Karsten Schubert und Helge Schwiertz – ausgerechnet die Identitätspolitik. Sie ist ein zentraler Bestandteil von demokratischen Prozessen, denn gerade aus der Perspektive marginalisierter Gruppen können bestehende Ungerechtigkeiten besser identifiziert und benannt werden. Indem Identitätspolitik marginalisierte Gruppen stärke und diesen mehr Mitsprache bei politischen Entscheidungen ermögliche, führe sie zu einer vollständigeren Verwirklichung von Demokratie. Voraussetzung für diese produktive Kraft der Identitätspolitik sind das Wissen um den Konstruktionscharakter von Identitäten und um deren Veränderbarkeit sowie die beständige kritische Reflexion der argumentierten Identitäten und universelle Werte als Ziel des Ausverhandlungsprozesses.³⁹²

Die Einsicht in die Konstruiertheit von Identitäten macht es möglich, die Herstellung von Identität kritisch zu reflektieren und aktiv zu gestalten, und zwar in einem Prozess der „kritischen Subjektivierung“³⁹³:

Dieser Begriff zeigt auf, dass Identitätspolitik Subjekte konstituieren kann, die gesellschaftliche Normen und Machtverhältnisse sowie ihre Rolle darin kritisch hinterfragen. Auf Grundlage dieser Fähigkeit zur Kritik können sich die Subjekte selbst, ihre identitätspolitischen Kulturen und darüber auch die Mehrheitsgesellschaft transformieren.³⁹⁴

Schubert und Schwiertz beziehen sich hier – wie auch Stuart Hall, mit dem sie auch argumentieren –, auf den Subjektivierungsbegriff von Michel Foucault, verstehen aber „Subjektivierung durch produktive Macht“³⁹⁵ als Möglichkeit, gegenhegemoniale Identitäten herzustellen, die die Herrschaftsverhältnisse kritisch befragen und bekämpfen können. Herstellung von (gemeinsamen) Identitäten gelingt mittels Artikulation von geteilten Interessen. Mit dem Begriff der ‚Artikulation‘

391 Vgl. Ebd.

392 Schubert und Schwiertz: „Identitätspolitik aus konstruktivistischer Perspektive,“ S. 390 ff.

393 Ebd., S. 396.

394 Ebd., S. 397.

395 Ebd., S. 398.

beziehen sich Schubert und Schwiertz wiederum auf Stuart Hall, dessen Überlegungen zu Identität durch Artikulation und als Positionierung sie als grundlegend für jede Form der konstruktivistischen Identitätspolitik annehmen.³⁹⁶

Identitätspolitik wird in diesem Verständnis und unter der Bedingung eines ausdifferenzierten, nicht-essenzialisierten Begriffs von Identität, wie er oben ausgeführt wurde, als Arbeit an der Demokratie verstanden, in der Mehrheitsinteressen in einem ständigen Prozess von partikularen Interessen herausgefordert werden – mit dem Ziel einer gerechteren Gesellschaft. Dazu bedient sie sich verschiedener Strategien, die im Folgenden ausgeführt werden sollen.

Identitätspolitische Strategien

Identität und Identitätspolitik sind, wie gezeigt wurde, sehr voraussetzungsreiche Begriffe und Felder, an denen sich zahlreiche Ansätze und Theorien überkreuzen, die, wenn es an das gesellschaftliche und politische Handeln geht, mit verschiedenen Strategien operieren. Diese treten meist zusammen auf oder sind im konkreten Fall nicht trennscharf auseinanderzuidividieren, unterscheiden sich aber doch in wesentlichen Punkten, insbesondere in dem Identitätsbegriff, den sie zugrunde legen.

Betonung der Essenz

Formen der Identitätspolitik, die in den letzten Jahren vermehrt in Kritik geraten sind, sind solche, die mittels starrer Kategorien Ausschlüsse produzieren. Indem sie bei ihrer Vorstellung von Identität einen essenziellen Kern des Subjekts, der wesenhaft mit bestimmten Eigenschaften verbunden und deshalb nicht veränderlich ist, voraussetzen, setzen sie auf die Betonung von Differenz und auf Abgrenzung. Sie materialisieren sich unter anderem in Forderungen nach *Safe Spaces*, also speziellen geschützten Räumen für marginalisierte Gruppen, zu denen nur Menschen Zutritt haben, die diesen Gruppen durch ein bestimmtes Identitätsmerkmal zugehörig sind. Im Kontext von queerfeministischen und

396 Vgl. Ebd., S. 395 ff.

antirassistischen aktivistischen Bewegungen sollen sie Sicherheit vor bewussten und unbewussten diskriminierenden Angriffen bieten und einen Raum herstellen, in dem insbesondere das Verständnis füreinander und die spezifische Situation, in der man sich als Angehörige:r der jeweiligen Gruppe befindet, im Zentrum stehen.³⁹⁷ Gleichzeitig oder gerade wegen ihrer Abgrenzungsbewegung stehen *Safe Spaces* in der Kritik, sie würden separatistisches Verhalten fördern und zur Zersetzung von gesellschaftlichen Gemeinschaftsräumen beitragen.³⁹⁸

Obwohl die Betonung einer Vorstellung von essenziellen Identitäten die nicht zu unterschätzende Gefahr der Verhärtung von gesellschaftlichen Diskursen birgt, kann sie ein aktivistisches Instrument sein, das mehr Aufmerksamkeit für spezifische Marginalisierungen und Erfahrungen generiert. Eine wichtige Strategie für den antirassistischen und antikolonialistischen Kampf der karibischen und Schwarzen Diaspora war etwa die Behauptung

einer gemeinsamen Kultur, eines kollektiven ‚einzig wahren Selbstes‘, das hinter vielen anderen, oberflächlicheren oder künstlich auferlegten ‚Selbstes‘ verborgen ist und das Menschen mit einer gemeinsamen Geschichte und Abstammung miteinander teilen.³⁹⁹

Sie zielte darauf ab, das Trauma der erzwungenen Trennung von der eigenen Herkunft durch Sklaverei und Migration mit der Wiederentdeckung einer verbindenden kulturellen Identität zu bearbeiten und die eigene geschwächte gesellschaftliche Position durch Solidarisierung und Vereinheitlichung zu stärken.⁴⁰⁰

In der queeren Bildungsarbeit kann zudem die positive Benennung von Unterschieden zu heteronormativen Lebensmodellen und der Entwurf affirmativer Bilder von LGBTQIA+-Identitäten empowernd wirken

397 Vgl. zur Ambivalenz von *Safe Spaces*: Hilger, Janna Mareike: *Safe Space. Sorge und Kritik nach Michel Foucault und Eve Sedgwick*. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2023, S. 9 ff. und passim.

398 Vgl. Hayner, Jakob: „Bringt euch in Sicherheit! Wenn der Alltag zum Schutzraum wird.“ In: l'Amour laLove, Patsy, Hg.: *Beißreflexe. Kritik an queerem Aktivismus, autoritären Sehnsüchten, Sprechverboten*. Berlin: Querverlag 2017, S. 61–64, hier S. 61 ff.

399 Hall: „Kulturelle Identität und Diaspora,“ S. 27.

400 Vgl. Ebd., S. 27 ff.

– gleichzeitig sind diese aber mit Vorsicht anzuwenden, damit Narrative von spezifischen Erfahrungen nicht fixiert und damit naturalisiert werden.⁴⁰¹

Denn gerade die Naturalisierung ist eine Strategie, die häufig aus der entgegengesetzten politischen Richtung angewendet wird: Rechte Identitätspolitik, die sich oft nicht als solche zu erkennen gibt oder in ihrer Rhetorik identitätspolitisches Handeln sogar explizit zurückweist, operiert mit essenzialisierenden Vorstellungen von Identität, auf der sie diskriminierende Zuschreibungen aufbaut und fixiert. Am deutlichsten kondensiert sich das im sogenannten ‚ethnopluralistischen‘ Weltbild der Neuen Rechten, das eine krude Vorstellung von ‚Völkervielfalt‘ propagiert, in der verschiedene ethnisch ‚reine‘ ‚Volkgruppen‘ ohne ‚Durchmischung‘ nebeneinander existieren.⁴⁰²

Auch wenn linke Identitätspolitik in den allermeisten Fällen eine Reaktion auf solche und andere Formen der ausgrenzend-essenziialisierenden Identitätspolitik ist,⁴⁰³ scheint also das Mittel der Essenzialisierung nicht das dauerhaft gesellschaftlich Produktivste auf dem Weg zum Abbau von gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnissen zu sein. Zu viel Nähe hat es zu den diskriminierenden Essenzialisierungen von rechts. Mit Michel Pêcheux gesprochen, ist die Essenzialisierung außerdem eine Strategie der Gegen-Identifikation, die die dominierende Ideologie letztlich nicht antastet.⁴⁰⁴

401 Nüthen, Inga und Christine M. Klapeer: „Zwischen LGBTIQ-Akzeptanzförderung, Heteronormativitätskritik und Vielfaltsdiskursen. Varianten und Herausforderungen queerer (politischer) Bildung/sarbeit in Deutschland.“ In: Baader, Meike Sophia, Tatjana Freytag und Karolina Kempa, Hg.: *Politische Bildung in Transformation – Transdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2023, S. 237–259, hier S. 249 f.

402 Vgl. Eichberg, Henning: „Ethnopluralismus. Eine Kritik des naiven Ethnozentrismus und der Entwicklungshilfe.“ In: *Junges Forum* 73, Nr. 5 (1973), S. 3–12.

403 Vgl. Schneider, Jens: „Identitätspolitik und politische Bildung.“ In: Baader, Meike Sophia, Tatjana Freytag und Karolina Kempa, Hg.: *Politische Bildung in Transformation – Transdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2023, S. 293–303, hier S. 302.

404 Vgl. zum Begriff der Gegen-Identifikation: Pêcheux: „Zu rebellieren und zu denken wagen!“, S. 72 ff.

Behauptung der Essenz – strategischer Essenzialismus

Essenzialisierende Vorstellungen von Identität werden nicht nur von den Gegnern der Identitätspolitik kritisiert.⁴⁰⁵ Auch unter Befürwortern identitätspolitischen Handelns ist Essenzialismus, der Ausschlüsse und Abgrenzung provoziert, nicht das angestrebte Ziel.⁴⁰⁶ Theoretiker:innen, die sich mit der produktiven Kraft von Identitätspolitik auseinandersetzen, lehnen die Essenzialisierung deshalb durchweg ab und warnen teilweise eindringlich davor.⁴⁰⁷ Die Essenzialisierung, also die Vorstellung, dass die Identität eines Menschen sich wesentlich in äußeren Merkmalen kondensiert, ist nur allzu oft Basis für Diskriminierung geworden, denn sie findet in Bezug auf Menschen eher dann statt, „wenn wir negativ über sie denken, und wir denken eher negativ über sie, wenn wir sie essenzialisiert haben. Das ist ein unglückseliger Teufelskreis.“⁴⁰⁸ Schon im *Combahee River Collective Statement* findet eine klare Abgrenzung gegenüber einer biologistischen Lesart der politischen Forderungen statt: „As Black women we find any type of biological determinism a particularly dangerous and reactionary basis upon which to build a politic.“⁴⁰⁹

Im Gegenteil soll Identitätspolitik den Bezug auf das Identitätsmerkmal nur in einem ersten Schritt herstellen, denn eigentlich geht es darum, etwa „Hautfarbe als Wahrnehmungskriterium aufzulösen. Aber um diese Auflösung in die Wege zu leiten, muss paradoxerweise zunächst – und das kann sehr lange dauern – die ‚Hautfarbe‘ betont werden“⁴¹⁰. Deshalb geht es bei den Kategorien, auf die sich identitätspolitisches Handeln bezieht, in den allermeisten Fällen um eine soziale Kategorie, die gemeinsames politisches Handeln ermöglicht. ‚Schwarz‘

405 Vgl. Fukuyama: „Against Identity Politics“, S. 101.

406 Dass Identitätspolitik in vielen gesellschaftlichen Zusammenhängen und insbesondere auf Social Media anders und verkürzt gelebt wird, ist in dieser Sichtweise auch ein Problem, denn in dieser Form ist sie abschließend, fragmentierend und gesellschaftlich unproduktiv.

407 Vgl. etwa: Appiah: *Identitäten*, S. 55.

408 Ebd., S. 54.

409 Combahee River Collective: „A Black Feminist Statement“, S. 33.

410 Susemichel und Kastner: *Identitätspolitik*, S. 61 f.

bedeutet im identitätspolitischen Kontext also nicht die biologische Hautfarbe, sondern den Knotenpunkt, an dem rassistisch motivierte Diskriminierung stattfindet. Die Gemeinschaft, die über ähnliche Diskriminierungserfahrung, etwa auf der Basis von ethnischen Merkmalen, hergestellt wird, „ist eine soziale Setzung; die Menschen, die sich in ihr wiederfinden sind nicht wirklich ‚dieselben‘.“⁴¹¹ Um zu markieren, dass von einer sozialen Kategorie und nicht von einer biologischen Tatsache oder gar Eigenschaft gesprochen wird, wird das Adjektiv ‚Schwarz‘ in diesen Kontexten immer großgeschrieben.

Dass Bewusstsein darüber besteht, dass Identität nicht angeboren und wesenhaft mit bestimmten Eigenschaften verbunden ist, bedeutet jedoch nicht, dass essenzialisierende Argumentation als politische Strategie abgelehnt wird. Stuart Hall beschreibt etwa die Form der Identitätspolitik, die sich im Großbritannien der 1970er Jahre in Reaktion auf den Ausschluss von Immigrant:innen aus der englischen Mehrheitsgesellschaft herausbildete, als eine Strategie, die sich durch die „Konstituierung einer defensiven kollektiven Identität“⁴¹² auszeichnete. Als Gegenstrategie zur „Politik des Rassismus“⁴¹³ machten sich nichtweiße Brit:innen auf die Suche nach der eigenen Herkunft und Geschichte. Es formierte sich eine Gruppe von marginalisierten und diskriminierten Menschen, die für sich eine „Schwarze Identität“⁴¹⁴ in Anspruch nahmen, wobei sich diese Bezeichnung nicht auf die Hautfarbe bezog, sondern als „eine historische, eine politische, eine kulturelle Kategorie“⁴¹⁵ zu verstehen ist, die die gemeinschaftliche Erfahrung der Marginalisierung und Diskriminierung gegenüber den Unterschieden hervorhebt, um politische Wirkmacht zu erringen:

Nur unter dem Slogan einer Schwarzen Politik und einer Schwarzen Erfahrung konnte in den siebziger Jahren der antirassistische Kampf geführt, konnte in den Gemeinschaften und Stadtvierteln Widerstand geleistet werden.⁴¹⁶

411 Ebd., S. 7.

412 Hall: „Alte und neue Identitäten,“ S. 78.

413 Ebd.

414 Ebd. [Hervorhebung im Original]

415 Ebd., S. 79.

416 Ebd., S. 81.

Stuart Hall nennt diese Form der Identitätspolitik „Identitätspolitik ersten Grades“⁴¹⁷. Sie ist nach Hall notwendig, um politische Durchsetzungskraft zu erringen. Doch sie arbeitet auch mit – teils problematischen – Ausschlüssen und Vereinfachungen. Im Falle der von Hall beschriebenen Bewegung betraf der Ausschluss vor allem asiatischstämmige Menschen, deren Diskriminierungserfahrungen nicht thematisiert wurden. Vereinfachungen wurden insbesondere in Hinblick auf Differenzen hinter der „vereinten Front“⁴¹⁸ gemacht: Zugunsten kollektiver Interessen musste etwa der Kampf Schwarzer Frauen um Emanzipation und Gleichberechtigung gegenüber dem männlich dominierten Kampf gegen rassistische Diskriminierung zurücktreten. Gleichzeitig gerieten auch Gemeinsamkeiten mit der *weißen* Arbeiterklasse, insbesondere in Hinblick auf Benachteiligung durch mangelnde Aufstiegschancen und ausbeuterische Arbeitsverhältnisse, aus dem Blick.⁴¹⁹

Die Identitätspolitik ersten Grades arbeitet neben der Solidarisierung und dem gemeinsamen antirassistischen Kampf vor allem mit einer gemeinsamen Namensgebung, also der Selbstbezeichnung als Schwarz, und der Umwertung von negativ besetzten Begriffen mit positiven Zuschreibungen, wie etwa im Statement *Black is beautiful*.⁴²⁰

Insbesondere die Verkehrung von negativen Stereotypen ins Positive und die Neubesetzung negativ konnotierter Begriffe und Bilder schlugen sich auch in der kulturellen Produktion Großbritanniens in den 1970er Jahren nieder. Schwarze Menschen erkämpfen sich immer mehr Zugang zur kulturellen Produktion und setzen sich für mehr und andere Repräsentation ein – wobei Repräsentation in diesem Zusammenhang ein Abbildungsverhältnis zwischen kultureller Produktion, etwa dem Film, voraussetzt.⁴²¹

417 Ebd., S. 78.

418 Ebd., S. 82.

419 Vgl. Ebd., S. 82 f.

420 Vgl. Ebd., S. 81 f.; vgl. Hall: „Subjects in History,“ S. 239; vgl. Hall: „Das Spektakel des ‚Anderen‘,“ S. 159; vgl. überblicksweise auch: Supik: *Dezentrierte Positionierung*, S. 71 ff.

421 Vgl. Hall, Stuart: „Neue Ethnizitäten.“ In: Ders.: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften* 2. Hg. u. übers. v. Ulrich Mehlem et al. 8. Auflage. Hamburg: Argument Verlag 2021, S. 15–24, S. 16.

Auch wenn in der Form der Identitätspolitik, die Stuart Hall hier beschreibt, essenzialisierende Elemente ausfindig gemacht werden können, sind diese eher in einer essenzialisierenden Argumentation verortet als in genuin essenzialisierenden Vorstellungen von Identität. Die essenzialisierende Argumentation ist hier als eine kommunikative Strategie zu verstehen, die politische Wirkmacht verstärken soll. Die Literaturwissenschaftlerin Gayatri Chakravorty Spivak bezeichnet diese Form der identitätspolitischen Argumentationsweise als „strategic use of positivist essentialism“⁴²². Strategischer Essenzialismus geht nicht davon aus, dass Identität im Zusammenhang mit einem stabilen und mit bestimmten Eigenschaften verbundenen Wesenskern steht, sondern behauptet diesen nur, um eine Gemeinschaft zu imaginieren, die so zum kollektiven politischen Handeln befähigt wird.⁴²³ Eine eigentlich heterogene Gruppe verbindet sich dabei in der Behauptung der Homogenität, die über bestimmte Identitätsmerkmale hergestellt wird, um für gemeinsame Interessen einzutreten. Wichtig dabei ist, dass auch dem strategischen Essenzialismus keine essenzialisierende Identitätsvorstellung zugrunde liegt, sondern eine prozessuale und dekonstruktivistische.⁴²⁴ Die essenzialistische Behauptung der Identität muss mit einer stetigen Reflexion einhergehen, da sich sonst „Gefahren der Homogenisierung und Exklusion nicht völlig abwenden“⁴²⁵ lassen. Außerdem ist der strategische Essenzialismus unbedingt als eine „kurzfristige Strategie, die keinesfalls automatische langfristige Lösungen für strukturelle Ungleichheiten anbietet“⁴²⁶, zu verstehen.⁴²⁷ Nur so führt strategischer Essenzialismus nicht zu einer Verhärtung und Schließung von Identitätskategorien, sondern zu einem produktiven Prozess, der

422 Spivak: „Subaltern Studies,“ S. 281. [Hervorhebung im Original]

423 Vgl. Castro Varela, Maria do Mar und Nikita Dhawan: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. 3. Auflage. Bielefeld: transcript 2020, S. 188 f.

424 Vgl. Spivak, Gayatri Chakravorty: „More on Power / Knowledge.“ In: Landry, Donna und Gerald MacLean, Hg.: *The Spivak Reader*. London und New York: Routledge 1996, S. 141–174, hier S. 154 ff.

425 Schubert und Schwiertz: „Identitätspolitik aus konstruktivistischer Perspektive,“ S. 395.

426 Kempf, Annegret: „Frauenförderung und strategischer Essenzialismus – Eine Analyse im Spannungsfeld von theoretischem Anspruch und politischer Praxis.“ In: *Freiburger Zeitschrift für Geschlechterstudien* 22, Nr. 1 (12. Juni 2016), S. 65–80, hier S. 69.

427 Morton, Stephen: *Gayatri Chakravorty Spivak*. London und New York: Routledge 2005, S. 75.

marginalisierte Gruppen dazu befähigt, gesellschaftliche Kritik zu üben und politische Wirkmacht zu erlangen.

Auch die Identitätspolitik ersten Grades, die sich des Mittels des strategischen Essentialismus bedient, übt also letztlich eine Fundamental-kritik an essentialisierenden Identitätsvorstellungen. In diesem Sinne verstanden ist ihr Ziel die Ent-Identifizierung nach Michel Pêcheux.⁴²⁸

Einheit in Differenz

In den 1970er Jahren beginnt Stuart Hall sich vermehrt für poststrukturalistische und postmoderne Denkansätze zu interessieren.⁴²⁹ Das verändert nicht nur, wie oben gezeigt, seine Auffassung von Subjekt und Identität, sondern auch sein Verständnis von Identitätspolitik und wirksamen gesellschaftlichen und politischen Strategien, die er spätestens in den 1980er Jahren neu zu greifen versucht.⁴³⁰ Die Notwendigkeit einer „Identitätspolitik ersten Grades“⁴³¹, die im Sinne des Strategischen Essentialismus mit Vereinfachung und Nivellierung von Unterschieden zugunsten der Behauptung einer strategischen Homogenität operiert, stellt er nicht grundsätzlich in Frage bzw. begreift er sie nicht als abgeschlossene Phase des politischen Handelns.⁴³² Und doch ändert sich mit seinem Blick auf Subjekt und Identität auch sein Konzept von Identitätspolitik, das sich im Zusammenhang mit den theoretischen Ansätzen, die er bearbeitet und zusammenführt, stärker ausdifferenziert.⁴³³ Diese Form der „Identitätspolitik zweiten Grades“⁴³⁴ ist ein Ansatz, der mehr auf Pluralität setzt. Denn das postmoderne Subjekt, das „ohne eine gesicherte, wesentliche oder anhaltende Identität“⁴³⁵ auskommen muss, ist nicht mehr das Zentrum, sondern Effekt einer übergeordneten Struktur, in die es eingeordnet ist. Es ist „mit einer verwirrenden,

428 Vgl. Pêcheux: „Zu rebellieren und zu denken wagen!“, S. 72.

429 Vgl. Procter: *Stuart Hall*, S. 54 f.

430 Vgl. Ebd., S. 118.

431 Hall: „Alte und neue Identitäten“, S. 78.

432 Vgl. Supik: *Dezentrierte Positionierung*, S. 75.

433 Vgl. Hall: „Minimal Selves“, S. 137.

434 Supik: *Dezentrierte Positionierung*, S. 84.

435 Hall: „Die Frage der kulturellen Identität“, S. 182.

fließenden Vielfalt möglicher Identitäten konfrontiert⁴³⁶ und kann sich „zumindest zeitweilig mit jeder identifizieren“⁴³⁷. Das tut es aber nicht in einem Raum, der losgelöst von gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnissen völlig freie Entscheidung zulässt. Seine Identität entsteht immer im Zusammenspiel mit einem alles umfassenden Bedeutungszusammenhang, nämlich dem der herrschenden Ideologie. Von dieser wird das Subjekt angerufen und es nimmt diese Anrufung in einem Prozess der Identifikation, in dem zugleich die Wiedererkennung/Anerkennung und Verkennung liegt, an.⁴³⁸ Die Annahme von verschiedenen Identitäten in verschiedenen Identifikationsprozessen führt dazu, dass es in sich auch widersprüchliche Identitäten vereint,⁴³⁹ „die in verschiedene Richtungen drängen, so dass unsere Identifikationen beständig wechseln.“⁴⁴⁰ Identitäten sind so dem ständigen Spiel der Differenzen unterworfen,⁴⁴¹ die sich nicht gegenseitig aufheben, sondern miteinander existieren und in Beziehung zu einander treten.

Identität entsteht immer durch Positionierung – in einem bestimmten lokalen, historischen, gesellschaftlichen Kontext und seiner Ideologie – und durch den Blick des Anderen, der im Rahmen der gesellschaftlichen Dominanzverhältnisse die Macht hat, Subjekte zu positionieren.

Identität ist aber kein rein passiver Zustand, denn Subjekte haben die Möglichkeit, die Ideologie, von der sie angerufen werden, nicht anzunehmen – also ‚schlechte‘ Subjekte zu sein – und sich mittels der Artikulation – ihrer eigenen Identität im Zusammenhang mit der herrschenden Ideologie und gemeinsam mit anderen Subjekten – aktiv zu positionieren. Indem sie sich durch Artikulation positionieren, werden sie politisch handlungsfähig, denn sie unterbrechen damit das Spiel der Differenzen und das unendliche Gleiten von Bedeutung. Das ist die Voraussetzung dafür, dass überhaupt Veränderung im Sinne einer politischen Intervention, Ent-Identifizierung im Verständnis von Michel

436 Ebd., S. 183.

437 Ebd.

438 Vgl. Ebd., S. 195 f.

439 Vgl. Krönert und Hepp: „Identität und Identifikation“, S. 265 ff.; vgl. Hall: „Die Frage der kulturellen Identität“, S. 182 f.

440 Hall: „Die Frage der kulturellen Identität“, S. 183.

441 Vgl. Ebd., S. 218.

Pêcheux, stattfinden kann: „The politics of infinite dispersal is the politics of no action at all.“⁴⁴² Diese Unterbrechung durch Positionierung ist nie endgültig, aber sie lässt für einen Moment Bedeutung entstehen:

Of course, every full stop is provisional ... It's not forever, not totally universally true. It's not underpinned by infinite guarantees. But just now this is what I mean; this is who I am ... Full stop. OK.⁴⁴³

Im Wesentlichen zentrieren sich die Überlegungen von Stuart Hall zu einer neuen Form der Identitätspolitik um drei Begriffe, die er in seinen Essays der 1980er und 1990er Jahre immer wieder bearbeitet: Differenz, Selbstreflexivität und Kontingenz.⁴⁴⁴

Differenz bedeutet im Zusammenhang mit dieser Form der Identitätspolitik, dass im Prozess der Artikulation, in dem Subjekte zusammentreten, um gemeinsame politische Interessen zu formulieren, Differenzen nicht, wie etwa in der Identitätspolitik ersten Grades, nivelliert oder verdrängt werden, sondern eine Gemeinschaft geschaffen wird, in der Differenzen weiterbestehen können – eine Einheit in Differenz („unities-in-difference“⁴⁴⁵). Die Differenz besteht also nicht mehr nur nach außen, zu dem, was die identitätspolitische Bewegung nicht ist, sondern auch nach innen.

Selbstreflexivität stellt die Position von sprechenden Subjekten in den Vordergrund. Sie erkennt an, dass nicht jedes Subjekt aus derselben Position spricht, sondern fragt, wie es durch gesellschaftliche, politische und historische Zusammenhänge positioniert ist und wie es sich selbst mittels Artikulation positioniert.

Kontingenz wiederum trägt der Vorstellung Rechnung, dass Bedeutung nie vollständig geschlossen werden kann. Positionierung und Artikulation können für eine kurze Unterbrechung sorgen, doch Bedeutungsproduktion bleibt immer kontingent und nicht in letzter Konsequenz planbar.⁴⁴⁶

442 Hall: „Minimal Selves,“ S. 137.

443 Ebd.

444 Vgl. Procter: *Stuart Hall*, S. 119.

445 Hall: „Minimal Selves,“ S. 137.

446 Vgl. Hall: „Bedeutung, Repräsentation, Ideologie,“ S. 40 f.

Mit dieser Verschiebung in seinem Blick auf Subjekt und Identität und die daraus resultierende Form der Identitätspolitik ändert sich bei Hall auch der Blick auf Systeme der Repräsentation, zu denen auch das Theater gezählt werden kann, und ihr Verhältnis zur Wirklichkeit. Anders als noch im Zusammenhang mit der Identitätspolitik ersten Grades, in der kulturelle Produktion als in einem Abbildungsverhältnis zur Wirklichkeit stehend begriffen wird, ist Repräsentation nun bestimmt von der herrschenden Ideologie, die Subjekte konstituiert, indem sie sie anruft, und in der Subjekte die Ideologie annehmen oder verweigern können, indem sie sich positionieren: „Tätigkeiten der Repräsentation schließen immer Positionen ein, von denen aus wir sprechen oder schreiben: Positionen der *Artikulation (enunciation)*.“⁴⁴⁷ Das Feld der Repräsentation ist nicht mehr einfach nur ein Spiegel der Wirklichkeit, zu dem Zugang geschaffen und in dem Zuschreibungen umgewertet werden müssen. Repräsentation selbst produziert die Wirklichkeit, deshalb muss das Feld der Repräsentation selbst umgestaltet werden, um andere gesellschaftliche Verhältnisse hervorzubringen. Dabei haben die „Kulturindustrien und kulturellen Repräsentationsregimes eine *konstitutive* und keine bloß reflexive, erst nach dem Ereignis auftretende Rolle“⁴⁴⁸. In dieser „zweiten Bedeutung von Repräsentation“⁴⁴⁹, die seit den 1970er und 1980er Jahren mit der zunehmenden Popularität von Rastafarianismus und Reggae in der Musik, in Literatur und im Film stattfindet und um die Etablierung einer Schwarzen Bildsprache sowie die Prägung neuer Bilder kämpft,⁴⁵⁰ geht es um die grundlegende Veränderung der Repräsentationsverhältnisse, die in einem ersten Schritt dadurch erreicht wird, dass es mehr Zugänge zur Repräsentation gibt:

Es wäre doch eine eigenartige Geschichtsschreibung des zwanzigsten Jahrhunderts, die nicht berücksichtigte, daß die tiefste kulturelle Revolution durch den Einzug der Marginalisierten in die Repräsentation ausgelöst wurde – in der Kunst, der Malerei, der Literatur, überall in

447 Hall: „Kulturelle Identität und Diaspora“, S. 26. [Hervorhebung im Original]

448 Hall: „Neue Ethnizitäten“, S. 18.

449 Ebd.

450 Vgl. Ebd., S. 15 ff.

den modernen Künsten, in der Politik und im sozialen Leben im allgemeinen. Unser Leben wurde durch den Kampf der Marginalisierten um Repräsentation verändert.⁴⁵¹

In einem nächsten Schritt geht es darum, das Feld der Repräsentation nicht von außen, sondern direkt im Feld der Repräsentation zu bearbeiten, und zwar durch Positionierung „*innerhalb* der Komplexitäten und Ambivalenzen der Repräsentation“⁴⁵², das heißt nicht ‚nur‘ durch Umwertung und neue, positive Zuschreibung, sondern durch einen bewussten Umgang mit der Form, also der formalen Struktur (bei Hall von rassistischer⁴⁵³ Repräsentation), ihrer Wirkungsweise und ihrer Einbettung in gesellschaftliche Dominanzverhältnisse. Mit Michel Pêcheux gesprochen, ist der Effekt dieser Bearbeitung der Repräsentationsverhältnisse nicht mehr die reine Gegenidentifikation, sondern eine Ent-Identifizierung.⁴⁵⁴ Hall bezieht sich hier auf die Darstellung von Schwarzer Sexualität, die häufig mit Fetischismus verbunden ist. Anstatt sie etwa umzuwerten oder nicht zu erzählen, spielen die Strategien der zweiten Repräsentation mit dem ambivalenten Knotenpunkt, an dem sich *race*, Sexualität und Geschlecht überkreuzen, und verunsichern die Betrachtenden, die durch diese Verunsicherung auf sich selbst und ihre Blicke zurückgeworfen werden. Er:sie kann dadurch neu konstituiert werden. Diese Form der Repräsentation wirkt so auf die gesellschaftlichen Dominanzverhältnisse zurück⁴⁵⁵ und in ihr erreichen die Auseinandersetzung mit Identität(en) und die Anwendung identitäts-

451 Hall, Stuart: „Das Lokale und das Globale: Globalisierung und Ethnizität.“ In: Ders.: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften* 2. Hg. u. übers. v. Ulrich Mehlum et al. 8. Auflage. Hamburg: Argument Verlag 2021, S. 44–64, hier S. 59.

452 Hall: „Das Spektakel des ‚Anderen‘“, S. 164.

453 Der Begriff ‚rassistisch‘ wird synonym zu ‚rassifiziert‘ verwendet und verweist auf den Prozess, in dem Menschen auf Basis bestimmter Merkmale kategorisiert und mit Stereotypen in Verbindung gebracht werden. Er ist nicht von dem Begriff ‚Rassismus‘ zu trennen, während Letzterer aber vor allem auf Diskriminierungsvorgänge verweist, bezieht ‚Rassisierung‘/‚Rassifizierung‘ sich auf den Konstruktionscharakter der Kategorie ‚Rasse‘/‚race‘. Vgl. dazu: Informations- und Dokumentationszentrum für Rassismusbearbeitung e.V.: „Rassifizierung.“ Glossar, letzter Zugriff am 3. März, <https://www.idaev.de/recherchetools/glossar>.

454 Vgl. Pêcheux: „Zu rebellieren und zu denken wagen!“, S. 72.

455 Vgl. Hall: „Das Spektakel des ‚Anderen‘“, S. 164 ff. Hall führt hier als Beispiel die Arbeiten Robert Mapplethorpes an, dessen „ästhetische Strategie die ambivalente Struktur des Fetischismus (der Differenz gleichzeitig bestätigt und verneint) ausnutzt.“

politischer Strategien eine Komplexität, die über die Essenzialisierung im Sinne eines Festlegungsprinzips auf bestimmte Identitätskategorien hinausgeht.

Intermediate Stop – Interventionen in den Diskurs

Die beschriebenen identitätspolitischen Strategien verstehen sich als Interventionen in den von kultureller Hegemonie respektive vorherrschender Ideologie bestimmten politischen Diskurs. Sie sind ein machtvolles Mittel, das marginalisierte Gruppen zur Einbringung ihres Standpunktes und zur Durchsetzung ihrer Interessen befähigt. Ein Verständnis von Identitätspolitik als Bestandteil des demokratischen Diskurses akzentuiert ihre produktive Kraft und ihren Wert für das Ringen um die Verwirklichung universalistischer Prinzipien.⁴⁵⁶

Als Teil des kulturellen ideologischen Staatsapparates wird auch im Theater die vorherrschende Ideologie reproduziert. Auch hier scheint eine identitätspolitische Intervention also nötig zu sein – und das Theater als eine Form der kulturellen Produktion, die mit Körpern und Figuren arbeitet, bietet dafür auch Möglichkeiten an. Da zwischen Theater und ideologischer Wirklichkeit kein direktes Ableitungsverhältnis besteht, sind sowohl Verfahren als auch Ergebnisse solcher Interventionen unter anderen Gesichtspunkten zu betrachten. Denn während Identitätspolitik in der ideologischen Wirklichkeit ihre Kraft vor allem aus der eigenen Position und Positionierung bezieht, sind diese im Theaterkontext immer schon brüchig. Wer spricht, wenn eine Figur „Ich“, sagt? Darsteller:in oder Rolle? Oder die Figur? Und was würde das für das Verhältnis der Ersteren bedeuten? Um die spezifischen Mittel des Theaters und den Status der Figur zwischen Rolle und Darsteller:in wird es im folgenden Kapitel gehen. Für den Moment sei hier festgehalten, dass ein einfacher Übertrag von identitätspolitischen Strategien der ideologischen Wirklichkeit auf das Theater bzw. deren Identifikation in Inszenierungen und Performances zu kurz greift. Im Rezepti-

456 Vgl. Schubert und Schwiertz: „Konstruktivistische Identitätspolitik,“ S. 582 f.

onsvorgang können ähnliche Effekte entstehen, sie unterscheiden sich aber nicht nur in der Art ihrer Entstehung, sondern vor allem auch in dem Ort ihres Wirkens. Die einen sind im politischen Raum angesiedelt, während die anderen – zunächst – in der Sphäre der Kunst wirken.

5 Identitätspolitik am Theater

„Wer darf wen überhaupt darstellen, wer für wen sprechen, wer von wem erzählen?“⁴⁵⁷ fragt das *BR Nachtstudio* 2022 im Zusammenhang mit Anna Netrebkos Auftritt in Giuseppe Verdis *Aida* in der Arena von Verona, für den sie sich das Gesicht braun hatte schminken lassen. Ein Artikel von Nikolaus Müller-Schöll aus 2017 bezieht sich bei seiner Beschreibung von Identitätspolitik im Kulturbetrieb auf den Fall der weißen Künstlerin Dana Schutz, gegen deren Gemälde es 2017 massive Proteste gegeben hatte, weil es in Auseinandersetzung und durch Übermalung einer Fotografie des durch Folter und Lynchmord zu Tode gekommenen 14-jährigen Schwarzen Jungen Emmett Till entstanden war.⁴⁵⁸ In einem Beitrag des Deutschlandfunks aus 2021 mit dem Titel *Wer darfsprechen? Identitätspolitik auf der Bühne* geht es um die Uraufführung des Stücks *atlas* von Thomas Köck, das vietnamesische Migrationsbiografien der DDR beleuchtet und unter anderem Protest erntete, weil keine Schauspieler:innen mit vietnamesischem Hintergrund besetzt waren.

Neben der in diesem Zusammenhang auch immer wieder behandelten Frage, wie im Kontext von Theaterinszenierungen mit der Reproduktion von rassistischen Praktiken auf der Bühne und mit rassistischen Ausdrücken in Figurenrede umzugehen sei, ist der Begriff Identitätspolitik im ersten Viertel des 21. Jahrhunderts und insbesondere in den vergangenen zehn Jahren in den Debatten im und über das Theater zu einem Schlagwort geworden, mit dem vor allem eines gemeint ist: eine Form der Besetzungspolitik, die auf Entsprechung zwischen Darsteller:in und Rolle bzw. Figur in einer bestimmten Identitätskategorie – Geschlecht, *race*, Herkunft, bestimmte Erfahrungen etc. – setzt. Im Zentrum steht oft der Aspekt der Festlegung und des

457 Ricklefs, Sven: „Bist Du noch oder spielst du schon? Identitätspolitik auf dem Theater.“ In: *BR Nachtstudio* (1. November 2022), letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://www.br.de/mediathek/podcast/nachtstudio/bist-du-noch-oder-spielst-du-schon-identitaetspolitik-auf-dem-theater/1888314>.

458 Vgl. Müller-Schöll, Nikolaus: „Das Drama der Identität. Über das Spiel mit dem Feuer der Identitätspolitik und die grundlegende Einsicht in Hybridität und transkulturelle Theaterpraktiken.“ In: *Theater heute*, Nr. 10 (Oktober 2017), S. 45–48, hier S. 47.

Standpunktes, also eine gewisse (gegebenenfalls als fehlend monierte) Entsprechung zwischen der Rolle und der auf der Bühne ausführenden Person oder den anderen Produktionsbeteiligten, etwa der Regie oder des Autors:der Autorin. Spätestens seit der Blackfacing-Debatte der 2010er Jahre, die an mehreren Inszenierungen im deutschsprachigen Raum entbrannte, in denen das auf zutiefst rassistische Praktiken zurückgehende Blackfacing als Mittel eingesetzt wurde,⁴⁵⁹ ist die Fokussierung auf Entsprechung oder Abweichung zwischen Darsteller:in und Rolle bzw. Figur kaum mehr aus dem Theater wegzudenken – und das sowohl auf Rezeptions- als auch auf Produktionsebene. Die Frage, wer welche Rolle spielen soll, wer in welchem Kontext wie repräsentiert wird, und welche Geschichten erzählt werden, bekommt eine solche Virulenz, dass sich das Theaterschaffen regelrecht in zwei Lager zu spalten scheint: Diejenigen, die sich explizit einem für in diesem Sinne identitätspolitische Fragestellungen sensibilisierten Theater verschrieben haben, wie etwa die Münchner Kammerspiele, und sich von Teilen des Publikums und der Theaterkritik mit dem Vorwurf, einen „Kurswoker politischer Theaterkorrektheit“⁴⁶⁰ eingeschlagen zu haben, konfrontiert sehen. Und diejenigen, die sich vehement gegen jede Form der auf solche Art identitätspolitisch grundierten Theaterarbeit stellen, weil sie befürchten, dass dann „Rollenspiel prinzipiell nicht mehr erlaubt“⁴⁶¹ sein wird, weil „man nur noch Figuren darstellen darf, deren Identität mit der eigenen übereinstimmt“⁴⁶², und dafür Kritik von den Verfech-

459 Eine kurze Zusammenfassung und weiterführende Links hat nachtkritik.de zusammengestellt: nachtkritik.de: „Blackfacing-Debatte,“ Glossar, letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://nachtkritik.de/glossar/blackfacing-debatte>. Dass Blackfacing auch in früheren Produktionen nicht unreflektiert benutzt und vor allem auch im Kontext der Dekonstruktion von Stereotypen eingesetzt wurde, sollte an dieser Stelle auch erwähnt werden. Dass Wille zur Dekonstruktion nicht genug ist, um die genuin in rassistischen Kontexten verwurzelte Praktik neutral zu benutzen, und dass *race* eine Identitätskategorie ist, die nicht einfach gespielt werden kann, arbeitet Coen Heijes in seiner kurzen, aber sehr aufschlussreichen Monografie am Beispiel von *Othello* auf: Vgl. Heijes, Coen: *Shakespeare, Blackface and Race. Different Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press 2020.

460 Dössel, Christine: „Da geh ich nicht mehr hin.“ In: *Süddeutsche Zeitung* (8. April 2023), letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/muenchner-kammerspiele-krise-barbara-mundel-1.5782500>.

461 Fourest: *Generation beleidigt*, S. 93.

462 Ebd.

ter:innen der identitätspolitisch sensiblen Kunstproduktion ernten.⁴⁶³ Dabei verläuft die Frontlinie direkt durch die Figur, genau genommen zwischen den Anteilen, die sie in sich vereint: der Rolle und den physischen, emotionalen und erfahrungsbezogenen Voraussetzungen, die der:die Darstellende in deren Ausgestaltung einbringt. Je nachdem, wie die Gewichtung der beiden – eigentlich komplex miteinander verzahnten – Anteile in der Vorstellung der Argumentierenden idealerweise vorgenommen werden soll, reihen sie sich auf der einen oder anderen Seite der Diskussion ein. Vereinfacht kann diese auf zwei Positionen heruntergebrochen werden, die meist gegeneinander in Stellung gebracht werden: Auf der einen Seite wird das Theater als in einem Modus des Als-ob stattfindend definiert. Damit steht die Vorstellung, Darstellende hätten möglichst nahtlos in ihren Rollen aufzugehen, im Vordergrund. Persönliche Merkmale und individuelle Erfahrungen sollen möglichst hinter der Figur zurücktreten und nicht thematisiert werden.⁴⁶⁴ Dem gegenüber steht die Auffassung, dass diese Merkmale auch in Zusammenhängen, in denen Darstellende im Als-ob-Modus eine Rolle spielen, nie vollständig abstrahiert werden können und sie, weil sie innerhalb von gesellschaftlichen Dominanzverhältnissen entweder normalisiert oder markiert sind, auch im Theaterzusammenhang Bedeutung tragen, die über den theatralen Kontext hinaus auf gesellschaftliche Strukturen verweisen. Entsprechend aufmerksam sei

⁴⁶³ Vgl. Heinz, Andrea: „Ich singe Homer und bin nicht blind.“ In: *nachtkritik.de* (17. Mai 2021), letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://www.nachtkritik.de/buecher/generation-beleidigt>.

⁴⁶⁴ Vgl. Fourest: *Generation beleidigt*, S. 44. Fourest zitiert hier einen Regisseur, dessen Inszenierung von Aischylos' *Die Schutzfliehenden* im Jahr 2019 wegen eines Blackfacingvorwurfs von Aktivist:innen in Kritik geriet: „Das Theater ist ein Ort der Verwandlung, keine Zuflucht der Identitäten. Das Groteske hat keine Farbe. Die Konflikte unterbinden die Liebe nicht. Man nimmt den anderen auf und wird selbst Laufe einer Aufführung zu einem anderen. Aischylos setzt die Welt maßstabsgetreu in Szene. In *Antigone* lasse die weiblichen Rollen von Männern spielen, und zwar auf altertümliche Weise. Ich singe Homer und bin nicht blind. Ich lasse ich die Perser in Niamey von Nigerianern spielen (so im letzten Film von Jean Rouch), meine letzte persische Königin hatte schwarze Haut und trug eine weiße Maske.“ In dem Statement manifestiert sich die Vorstellung eines Theaters, das in der Lage ist, sich in seiner spielerischen Anordnung von gesellschaftlichen Dominanzverhältnissen frei zu machen, die Fourest als grundlegend für kulturelle Produktion annimmt.

also bei der Besetzung zu verfahren.⁴⁶⁵ Schon bei dieser knappen Skizzierung der zugrundeliegenden Ansichten wird eines deutlich: Selbst, wenn eine gewisse Entsprechung zwischen Rolle und bestimmten physischen, emotionalen und erfahrungsbezogenen Merkmalen der darstellenden Person gefordert ist, kann es – selbst in performativen Kontexten – nie um eine vollständige Entsprechung von Figuren und Darstelleridentität gehen. Das wäre angesichts der Komplexität, die sich mit dem Konzept Identität verbindet, und im Zusammenhang mit theatralem bzw. performativen Verfahren *per se* unmöglich. Vielmehr geht es in diesen Diskussionen um die Entsprechung in einer bestimmten Identitätskategorie, der Menschen auf Basis eines bestimmten Identitätsmerkmals – etwa Geschlecht, *race*, Herkunft, sozialer Klasse – zugeordnet werden können. Im Zentrum stehen dabei keine individuellen Eigenschaften, sondern soziale Strukturen und gesellschaftliche Dominanzverhältnisse, die sich an bestimmten Identitätsmerkmalen und damit einhergehenden Kategorisierungen kristallisieren.⁴⁶⁶

Dass das Verhältnis von Rolle und darstellender Person, das sich in der auf der Bühne entstehenden Figur manifestiert, problematisch und komplex ist, ist keine neue Erkenntnis. Seit Beginn der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Theater gibt es Überlegungen zur Figur und ihrer Funktionsweise innerhalb des Gesamtkomplexes Theater. Denn in der Figur konzentriert sich auch das umspannende Verhältnis, in dem Theaterereignisse zur außertheatralen Wirklichkeit stehen – auch das eine Diskussion, die fast so alt ist wie das Theater selbst.⁴⁶⁷

465 Vgl. Recke, Anta Helena: „Uh Baby It’s a White World.“ In: Liepsch, Elisa, Julian Warner und Matthias Pees, Hg.: *Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen*. Bielefeld: transcript 2018, S. 51–59, hier S. 51 ff.

466 Vgl. Appiah: *Identitäten*, S. 27 ff. und *passim*.

467 Schon Aristoteles bekräftigt in seiner *Poetik*, in der er das Theater als Nachahmung der Wirklichkeit versteht, dass Nachahmung nicht bedeutet, dass das Theater auf tatsächlich Geschehenes reduziert bleiben soll, sondern dass Nachahmung auch für erfundene Geschichten gilt, solange sie den Prinzipien von Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit folgen. Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Hg. und übers. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982, S. 29 f.

Die Figur als Schnittpunkt von Darsteller:in und Rolle

Die Frage nach der Identität am Theater führt unweigerlich zu den auf der Bühne Handelnden, die Träger:innen von Identitäten sind: den Figuren, die im Laufe der Theatergeschichte „neben Handlung zu den zentralen Kategorien der Poetik“⁴⁶⁸ erklärt werden. Gemeint sind in dieser Hinsicht zunächst die im Text festgeschriebenen Figuren. Spätestens mit Lessing und seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (1767–1769) rücken diese an eine zentrale Position von Theaterpoetiken. Indem er die Einfühlung der Zuschauenden zur wichtigsten Wirkungskategorie des Theaters erklärt, begründet er die Notwendigkeit, die handelnden Figuren möglichst an die Lebensrealität des Publikums anzupassen.⁴⁶⁹ Nur durch „natürliche Abbildungen des menschlichen Lebens“⁴⁷⁰ und durch Herstellung einer „anthropologische[n] Gleichheit zwischen dargestelltem Charakter und Zuschauer“⁴⁷¹ könne Identifikation von Rezipierenden mit Figuren erzielt werden. Und nur durch Identifikation sei die vom Drama erstrebte Wirkung – Mitleid und Furcht –, aus der eigenes, besseres Handeln abgeleitet werden soll, zu erreichen.⁴⁷² Lessing ist „nicht so sehr daran interessiert, daß etwas passiert, sondern wie es geschieht, nämlich indem Leidenschaften und Gedanken geäußert werden, so daß kein Gesprächspartner die Bühne verläßt, wie er sie betreten hat.“⁴⁷³ Im Zentrum stehen hier also die handelnden Figuren, die einen Veränderungsprozess durchlaufen. Lessing setzt sich damit deutlich von der Poetik seines Zeitgenossen Johann Christoph Gottsched ab, dem er in seinem *17. Brief, die neueste Literatur betreffend*

468 Roselt, Jens: „Figur.“ In: Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Hg.: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler 2014, S. 107–111, hier S. 108.

469 Berghahn, Klaus L.: „Nachwort.“ In: Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Hg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam 1981, S. 654–697, hier S. 671.

470 Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 356.

471 Berghahn: „Nachwort,“ S. 671.

472 Vgl. Kolesch, Doris: „Gefühl.“ In: Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Hg.: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler 2014, S. 123–128, hier S. 126; vgl. Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 74 ff.

473 Berghahn: „Nachwort,“ S. 668.

vorwirft, mit dem französischen Theater das falsche Vorbild für eine Weiterentwicklung des deutschen Theaters gewählt zu haben.⁴⁷⁴ In seinem *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1729) hatte Gottsched im Anschluss an den französischen Klassizismus gefordert, dass jedes Drama eine „Haupt-Absicht: nämlich eine[n] moralischen Satz“⁴⁷⁵ verfolgen müsse, aus dem sich die Handlung entwickelt. Die handelnden Figuren sind bei ihm der Handlung untergeordnet,

die Tragödie ist also ein Bild der Unglücksfälle, die den Großen dieser Welt begegnen und von ihnen entweder heldenmütig und standhaft ertragen oder großmütig überwunden werden.⁴⁷⁶

Mit seinem Konzept der gemischten Charaktere⁴⁷⁷ und der Verwendung prosaischer Sprache, das er im Anschluss an Denis Diderot entwickelt,⁴⁷⁸ setzt Lessing – in Abgrenzung zu Gottsched – die Ausgestaltung der Figuren höher an als die Handlungsführung. Einen ähnlichen Akzent auf die Wichtigkeit der Figuren, die der Handlung des Dramas (der Tragödie) übergeordnet sein sollen, setzt zur gleichen Zeit Jakob Michael Reinhold Lenz in seinen *Anmerkungen übers Theater* (1774). Die „Handlungen [sind] der Personen willen da“⁴⁷⁹.

474 Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: „Briefe, die neueste Literatur betreffend. 17. Brief.“ In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden. Band 4. 1758–1759*. Hg. v. Gunter E. Grimm. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1997, S. 499 f.; vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: *Das Theater des Herrn Diderot*. Leipzig: Reclam 1981, S. 29. In Bezug auf Diderot schreibt Lessing hier: „Daher sieht er auch die Bühne seiner Nation bei weitem auf der Stufe der Vollkommenheit nicht, auf welcher sie unter uns die schalen Köpfe erblicken, an deren Spitze der Prof. Gottsched ist.“

475 Gottsched, Johann Christoph: *Schriften zur Literatur*. Hg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart: Reclam 2009, S. 161.

476 Ebd., S. 5.

477 Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: „Kleine dramaturgische Schriften.“ In: Ders.: *Dramaturgische Schriften. Werke. Viertes Band*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, S. 7–151, hier S. 55.

478 In seiner Vorrede zur Übersetzung des Hausvaters beschreibt er selbst den großen Einfluss, den Diderot auf ihn und auf das deutsche Theater hat. Vgl. Lessing: *Das Theater des Herrn Diderot*, S. 30.

479 Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Anmerkungen übers Theater. Shakespeare-Arbeiten und Shakespeare-Übersetzungen*. Hg. v. Hans-Günther Schwarz. Stuttgart: Reclam 1976, S. 38.

In den Poetiken und im literarisierten Theater des 18. Jahrhunderts steht vor allem der dramatische Text im Vordergrund. Die Auseinandersetzung mit der Figur bezieht sich also häufig auf deren literarische Ausgestaltung.⁴⁸⁰ Gleichzeitig entstehen mit dem neuen Interesse für Figuren des dramatischen Texts auch Überlegungen zu dem spezifischen Charakter der auf einer Bühne handelnden Figuren, also zur schauspielerischen Umsetzung von textlich ausgearbeiteten Rollenfiguren. In seiner Enzyklopädie *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1773) definiert Johann Georg Sulzer die Figur in dreifacher Hinsicht: „F[igur] kann auf eine Vorstellungseinheit, auf eine raum-zeitliche Ordnungseinheit und auf eine Ausdruckseinheit, die Empfindungen und Seelenzustände am Körper ablesbar macht, bezogen sein.“⁴⁸¹ Sie umfasst also „das Visuelle, das Körperliche und das Imaginäre“⁴⁸².

Heute werden Figuren als „durch sämtliche schauspielerische Ausdrucksmittel – wie Körper, Bewegungen, [...], Verhalten, Sprache, Kostüm“⁴⁸³ gestaltete Einheiten, die „vom Publikum identifiziert“⁴⁸⁴ werden, definiert, wobei Spielweisen und Ausdrucksformen in einem ausdifferenzierten Feld wie es das gegenwärtige Theater ist, äußerst vielfältig sind.⁴⁸⁵ Indem die Figur zwischen aktiver Gestaltung, etwa durch inszenatorische Prozesse oder Verabredungen, und Wahrnehmung durch ein Publikum entsteht, bildet sie eine Schnittstelle von Theater und außertheatraler Wirklichkeit.⁴⁸⁶ Dieses Verhältnis doppelt und kondensiert sich in dem spezifischen Verhältnis, das zwischen Rolle und Darstelleridentität etabliert und behauptet wird. Die Art und Weise, wie diese theoretisch (und praktisch) ins Verhältnis gesetzt werden, wie die Aufgabe

480 Vgl. Roselt, Jens, Hg.: *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*. 3. Auflage. Berlin: Alexander Verlag 2017, S. 18 f.

481 Roselt, Jens: „Figur,“ S. 108.

482 Ebd.

483 Ebd.

484 Ebd.

485 Vgl. Rey, Anton, Hajo Kurzenberger und Stephan Müller, Hg.: *Wirkungsmaschine Schauspieler. Vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielemacher*. Berlin: Alexander Verlag 2011, S. 5 und passim.

486 Vgl. Otto, Ulf: *Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien*. Bielefeld: transcript 2013, S. 36 f.

von Darsteller:innen dabei begriffen wird, ist in der Theatergeschichte Gegenstand zahlreicher Überlegungen und Auseinandersetzungen.

Mit dem Interesse für die auf einer Bühne erscheinenden Figuren, das im Windschatten der theoretischen Auseinandersetzung mit den textlich niedergeschriebenen Figuren des Dramas aufkommt, entstehen im 18. Jahrhundert erste „Schauspieltheorien, die ausdrücklich auf das zeitgenössische Theater bezogen sind“⁴⁸⁷.

Hatten die antiken Rhetoriker sich insbesondere für körperliche und sprachliche Techniken interessiert, die eingesetzt werden müssen, um die Meinung eines Publikums zu lenken,⁴⁸⁸ rücken nun spezifische Schauspielmethoden und deren theoretische Fundierung in den Fokus. Insbesondere geht es dabei auch um das Verhältnis des im Theater Dargestellten zur außertheatralen Wirklichkeit und um Authentizität, wobei damit nicht, wie es heute oft der Fall ist, bestimmte Authentifizierungstechniken wie etwa Selbstdarstellung gemeint sind,⁴⁸⁹ sondern bestimmte Wirkungseffekte, die eine tieferliegende Wahrheit über die Zusammenhänge des menschlichen Zusammenlebens und die Welt offenbaren sollen.⁴⁹⁰ Insofern ist es auch kein Widerspruch, wenn die Schauspieltheorien des literarisierten Theaters fordern, dass der Körper der Schauspielenden „nicht neue, eigene Bedeutungen erzeugen, sondern die vom Dichter ge-/erfundenen und in seinem Text niedergelegten lediglich zum Ausdruck bringen“⁴⁹¹ soll:

487 Roselt: *Seelen mit Methode*, S. 18.

488 Vgl. Ebd., S. 17.

489 Vgl. dazu: Schmidt, Yvonne: *Ausweitung der Spielzone. Experten, Amateure, behinderte Darsteller im Gegenwartstheater*. Zürich: Chronos 2020. Schmidt untersucht das Spiel mit Authentizität, jeweils unter einem anderen Gesichtspunkt, unter anderem an Arbeiten von Rimini Protokoll, Volker Lösch und Christoph Schlingensiefel, betrachtet die Institutionalisierung von Bürgerbühnen und Theater von und mit Menschen mit Behinderung; vgl. zu Authentizität und (Selbst)Darstellung außerdem den aufschlussreichen Sammelband: Fischer-Lichte, Barbara Gronau, Sabine Schouten und Christel Weiler, Hg.: *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit 2006.

490 Vgl. Kolesch, Doris: „Natürlichkeit.“ In: Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Hg.: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler 2014, S. 230-234, hier S. 231 f.

491 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 131.

Die Spannung zwischen dem phänomenalen Leib des Schauspielers und seiner Darstellung einer Rollenfigur sollte zugunsten der Darstellung aufgehoben werden.⁴⁹²

Denn im literarisierten Theater nimmt das Drama, der Text, den höchsten Stellenwert ein – ihm sind alle anderen theatralen Mittel dienend untergeordnet.⁴⁹³

Mit dem Verhältnis von theatraler Behauptung und außertheatraler Wirklichkeit und mit der Frage, wie auf der Bühne Authentizität hergestellt werden kann, setzt sich zur selben Zeit auch Denis Diderot auseinander, wobei sein Interesse insbesondere dem Verhältnis von Schauspieler:in und Rollenfigur gilt. Authentizität entsteht bei Diderot nicht durch Übereinstimmung etwa der Gefühlszustände der schauspielenden Person mit denen der Rollenfigur, sondern im Gegenteil dadurch, dass Distanz zu dieser bzw. zu dem auf der Bühne Dargestellten insgesamt eingenommen wird.⁴⁹⁴

Überlegen Sie einmal einen Augenblick, was es im Theater heißt *wahr* zu sein. Bedeutet das, die Dinge so zu zeigen, wie sie in der Natur sind? Keineswegs. Das Wahre in diesem Sinne wäre nur das Gewöhnliche. Was also ist das Wahre auf der Bühne? Es ist die Übereinstimmung der Handlungen, der Reden, der Gestalt, der Stimme, der Bewegung, der Gebärde mit einem vom Dichter erdachten ideellen Modell, das vom Schauspieler oft übertrieben dargestellt wird. [...] Daher kommt es, daß der Schauspieler auf der Straße und auf der Bühne zwei so verschiedene Persönlichkeiten zeigt, daß man ihn nur mit Mühe wiedererkennt.⁴⁹⁵

Zentral für die Vorstellung von durch Schauspielkunst vermittelbarer Wahrhaftigkeit ist für Diderot das Verhältnis, in dem Schauspielerkörper bzw. -identität und Rollen- bzw. Bühnenfigur stehen und das sich keineswegs in einer direkten Entsprechung zwischen diesen Faktoren erschöpft.

492 Ebd.

493 Vgl. Roselt: *Seelen mit Methode*, S. 20.

494 Vgl. Diderot: „Das Paradox über den Schauspieler,“ S. 485 ff.

495 Ebd., S. 492. [Hervorhebung im Original]

Das Verhältnis von Darsteller:in und Rolle, das sich in der Figur manifestiert, rückt im Laufe der Theatergeschichte nun immer mehr in den Mittelpunkt des schauspiel- und theatertheoretischen Interesses und spätestens seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts ist die Diskussion um das Verhältnis von Darsteller:in und Rolle nicht mehr aus dem Theater und der Theatertheorie wegzudenken. 1912 erscheint der Aufsatz *Der Schauspieler und die Wirklichkeit* von Georg Simmel im *Berliner Tagblatt und Handelszeitung*. In diesem setzt sich der Soziologe und Philosoph mit der Frage nach dem Verhältnis von Drama, Bühnengeschehen und Wirklichkeit auseinander und versucht, das spezifische Kunsthandwerk von Schauspieler:innen theoretisch zu greifen. Die Beschreibung von Schauspieler:innen als „Nachahmer der wirklichen Welt“⁴⁹⁶ greift ihm zu kurz, sie kann nicht erklären, warum eine Rolle in Abhängigkeit von dem:der Schauspieler:in eine jeweils völlig andere Ausgestaltung erfährt, warum also verschiedene Schauspieler:innen eine Rolle völlig unterschiedlich interpretieren und dabei gänzlich unterschiedliche Figuren erschaffen können. Auf dem Weg von der in den dramatischen Text geschriebenen Rollenfigur zu ihrer Ausgestaltung durch eine schauspielende Person auf der Bühne muss es also einen Vorgang geben, in dem der:die Schauspieler:in etwas eigenes hinzufügt. Denn die im dramatischen Text angelegte Rollenfigur ist nicht vollständig wie ein echter Mensch. Ihre Worte und Taten sowie ihre Entwicklung sind im Drama festgeschrieben, nicht aber ihre Art zu sprechen, ihre Ausstrahlung oder ihre Physiognomie.⁴⁹⁷ Die Arbeit der Schauspielenden ist es, die angelegte Rollenfigur „in die Dreidimensionalität der Vollsinnlichkeit“⁴⁹⁸ zu übertragen. Dabei entsteht die Figur, die sich aus den vom Text vorgegebenen Handlungsverläufen und der Ausgestaltung durch den:die Schauspieler:in zusammensetzt. Dieses spezifische Zusammenwirken von Festgelegtem und Ausgestaltetem ist der Grund dafür, dass das, was auf der Bühne zu sehen ist, laut Simmel nie mit Wirklichkeit verwechselt werden darf. Im Gegenteil ist es eher ein Zeichen von mangelnder Qualität der schauspielerischen Arbeit, wenn

496 Simmel: „Der Schauspieler und die Wirklichkeit,“ S. 311.

497 Vgl. Ebd., S. 308 ff.

498 Ebd., S. 309.

auf der Bühne die Wirklichkeit durchscheint, wenn also beispielsweise Eigenschaften oder Umstände der schauspielenden Privatperson sichtbar werden oder sich das Gezeigte zu sehr der Realität annähert.⁴⁹⁹ Für Simmel ist es das Kunsthandwerk der Schauspielenden, die im Text durch Worte, Beschreibungen, Taten und Entwicklungen festgeschriebene Rollenfigur in die mit charakteristischen Gesten, mit besonderer Mimik, mit einer bestimmten Art zu sprechen ausgestalteten Figur zu überführen. Dadurch entsteht die Wahrheit des Theaters, die keineswegs mit der Wirklichkeit der Realität zu verwechseln ist, die Simmel in folgendem „Axiom“⁵⁰⁰ zusammenfasst: *„die Schauspielkunst als solche steht ebensowohl jenseits der Dichtung wie jenseits der Realität.“*⁵⁰¹

Dem Vorwurf seiner Zeitgenoss:innen, das Schauspiel sei ein verlogenes Handwerk, da das auf der Bühne Dargestellte nichts mit der privaten Realität von Schauspieler:innen zu tun habe, setzt er entgegen, dass auch von anderen Berufsgruppen keine enge Verbindung oder gar deckungsgleiche Übereinstimmung ihrer beruflichen Tätigkeit mit dem Privatleben eingefordert würde.⁵⁰² In der Gleichsetzung des Schauspielens mit anderen Berufen offenbart sich jedoch auch der fundamentale Unterschied: Anders als in vielen anderen Berufen und auch anderen Kunstformen, wie etwa der Malerei oder der Schriftstellerei, ist beim Schauspiel der Körper der Ausführenden Zentrum und Ziel des Handwerks. Er ist das Instrument, mit dem gearbeitet wird, mit dem eine Rolle – sei sie in einem dramatischen Text festgeschrieben, in einer Performance entwickelt oder improvisiert – ausgestaltet, im wahrsten Sinne des Wortes ‚verkörpert‘ wird. Da Schauspielkunst „nie von der individuellen Persönlichkeit eines Schauspielers abstrahiert werden“⁵⁰³ kann, schlägt Jens Roselt in seinem Sammelband *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater* (2005) vor, Schauspieltheorien „als Kapitel einer Geschichte des

499 Vgl. Ebd., S. 311.

500 Ebd., S. 313.

501 Ebd. [Hervorhebung im Original]

502 Vgl. Ebd., S. 311.

503 Roselt: *Seelen mit Methode*, S. 10.

Körpers⁵⁰⁴ zu interpretieren. Der Körper, der auf der Bühne zu sehen ist, „wird zum unlösbaren Knoten von Schauspieler, Rolle und Figur.“⁵⁰⁵

Seit Aristoteles und bis zum Ende des 19. Jahrhunderts galt die Nachahmung der Wirklichkeit bzw. von echten Menschen als höchstes Ziel der Schauspielkunst, wobei schon hier zu bemerken ist, dass der Begriff ‚Nachahmung‘, sowohl in Hinblick auf ein Verhältnis zur außertheatralen Wirklichkeit als auch auf die zugrundeliegende Vorstellung von Individualität, ein sehr vielfältiger ist und je nach dem spezifischen Zusammenhang mit gesellschaftlichen und ästhetischen Debatten etwas anderes meint. Als Sammelbegriff umfasst er in Hinblick auf das Theater unter anderem verschiedene Schauspieltechniken und -methoden, die aber keineswegs mit Authentizität im heutigen Sinne zu verwechseln sind.⁵⁰⁶

Das Paradigma des nachahmenden Spiels gerät im beginnenden 20. Jahrhundert zunehmend in Kritik.⁵⁰⁷ Zwar hält sich die Vorstellung vom vollständigen Zurücktreten hinter die Rolle bis weit ins 20. Jahrhundert und ist auch heute noch in anti-identitätspolitischen Argumentationsweisen zu finden,⁵⁰⁸ letztlich wird durch die Kritik daran aber nur offengelegt, was immer schon auf der Hand lag – dass nämlich eine vollständige Sublimierung von Schauspielenden in ihren Rollen schlichtweg nicht möglich ist.

Die Avantgardebewegungen der Moderne lenken den Fokus weg vom Theatertext, der seit dem frühen 18. Jahrhundert die maßgeblichste Bedeutung innerhalb des Produktionskontexts Theater innehatte,⁵⁰⁹ auf andere theatrale Elemente. An die Stelle des Dramas, das seine Vorrangstellung einbüßt, tritt „die umfassende sinnliche Wirkung des The-

504 Ebd., S. 49.

505 Ebd.

506 Vgl. Ebd., S. 11 ff.

507 Vgl. Ebd., S. 34 ff.

508 Vgl. z. B. Fourest: *Generation beleidigt*, S. 83 ff: In diesem Kapitel mit dem reißerischen Titel „Castings auf Grundlage von DNA-Tests“ beschreibt sie überspitzt ein Horrorszenario, in dem ausschließlich nach bestimmten Identitätsmerkmalen gecastet wird. Dieses nutzt sie zur Bekräftigung ihres Plädoyers für weniger Fokus auf Identität von Darsteller:innen und der Ansicht, dass jede:r alle Rollen spielen kann, weil private Identität ohnehin hinter der Rolle verschwindet.

509 Vgl. Roselt: *Seelen mit Methode*, S. 18 ff.

aterereignisses durch die Auseinandersetzung mit Raum, Licht, Körper und Bewegung⁵¹⁰:

Schauspieler haben dem Drama keine untertänigen Dienste mehr zu leisten, sondern treten aus dem Schatten der Rollen hervor und können als handelnde Akteure in den Blick genommen werden.⁵¹¹

Dass Darsteller:innen und ihre Körper bzw. spezifische Eigenschaften von Schauspieler:innen niemals völlig wegzudenken sind, war schon im literarisierten Theater klargewesen: Es zeigte sich unter anderem in der Herausbildung verschiedener manierter Schauspielstile, die unabhängig von der jeweiligen Rolle sichtbar blieben und als eine Art persönliche Note hinzugefügt wurden.⁵¹² War es im literarisierten Theater des 18. und 19. Jahrhunderts zwar möglich gewesen, einen eigenen, unverkennbaren Schauspielstil zu entwickeln, war es jedoch unhin- terfragt, dass dieser immer dem Drama mit seinen Festschreibungen untergeordnet ist – ein kleiner Freiheitsraum in einem stark reglementierten und durchhierarchisierten System. Dieser Freiheitsraum scheint sich nun aber mit Beginn des 20. Jahrhunderts zu erweitern und spätestens mit der interdisziplinären Konfrontation von „Theater, Performancekunst, bildender Kunst und Musik seit den 1950er Jahren noch forciert⁵¹³ zu werden. Mit der performativen Wende der 1960er Jahre rücken der Körper und die Materialität des Körpers im Moment seiner Hervorbringung in den Fokus.

Die Materialität des Körpers

Hatten sich theaterwissenschaftliche Untersuchungen zur Figur und dem Verhältnis der Darstellenden zu den auf der Bühne handelnden Figuren lange darum bemüht, den Körper der schauspielenden Person als Zeichen und sein Tun als Bedeutungsproduktion innerhalb eines ebenfalls zeichenhaften theatralen Rahmens zu definieren und

510 Ebd., S. 34.

511 Ebd., S. 35.

512 Vgl. Ebd., S. 30.

513 Ebd., S. 35.

die Auflösung des Körpers in der Rolle in den Vordergrund zu stellen,⁵¹⁴ rückt in den 1990er Jahren eine neue Aufmerksamkeit für die Widerständigkeit des Körpers und die Unmöglichkeit seiner Überführung in reine Zeichenhaftigkeit in den Fokus der theaterwissenschaftlichen Forschung. 1990 bezweifelt Hans-Peter Bayerdörfer in seinem Beitrag *Probleme der Theatergeschichtsschreibung*, dass der Körper von Schauspielenden vollständig in Zeichenhaftigkeit aufgelöst werden kann,⁵¹⁵ und Hans-Thies Lehmann betont 1993 in seinem Aufsatz *DIS/TANZ. Anmerkung zur Schmerzgrenze des Theaters*, dass sich der Körper von Schauspieler:innen „[n]och in der cleversten Vortäuschung“⁵¹⁶ nicht zum Verschwinden lassen bringt. Auf Bayerdörfer und Lehmann baut wiederum Hajo Kurzenberger auf, wenn er 1997 konstatiert: „Kein Schauspieler transsubstantiiert in Hamlet, auch wenn die Kritiker schreiben sollten, der Schauspieler spiele nicht Hamlet, sondern sei Hamlet.“⁵¹⁷ In seinem Aufsatz *Die ‚Verkörperung‘ der dramatischen Figur* macht er sich daran, die Lücke in der theaterwissenschaftlichen Forschung, die er in Hinblick auf die Untersuchung des Verhältnisses von Schauspieler:in und Rolle bzw. die Darstellung der Rolle durch eine schauspielende Person identifiziert,⁵¹⁸ zu schließen. Er beschreibt dieses als ein ambivalentes Verhältnis, in dem der Körper zugleich mit der Figur korrespondiert und ihr widersteht, gleichzeitig nicht zu kontrollieren und trotzdem beherrschbar ist. So ist er zugleich

514 Vgl. etwa: Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen*. 5. Auflage. Tübingen: Gunter Narr 2007, S. 94 ff. Fischer-Lichte definiert hier den Schauspieler als ein Zeichen, das vom Publikum wahrgenommen und gedeutet wird; vgl. Hiß, Guido: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin: Reimer 1993, S. 25. Hiß beschreibt zwar die Figur als zentrales Element der Aufführung (sanalyse), interessiert sich aber vorrangig für den Rezeptionsaspekt und definiert sie als etwas, das den Zuschauenden im vielfältigen Zeichensystem eine Orientierung gibt.

515 Bayerdörfer, Hans-Peter: „Probleme der Theatergeschichtsschreibung.“ In: Möhrmann, Renate, Hg.: *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin: Reimer 1990, S. 41–63, hier S. 48 f.

516 Lehmann, Hans-Thies: „DIS/TANZ. Anmerkung zur Schmerzgrenze des Theaters.“ In: *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 40, Nr. 2 (April 1993), S. 116–121, hier S. 117.

517 Kurzenberger, Hajo: „Die ‚Verkörperung‘ der dramatischen Figur durch den Schauspieler.“ In: Berg, Jan, Hans-Otto Hügel und Hajo Kurzenberger: *Authentizität als Darstellung*. Hildesheim: Universitätsverlag 1997, S. 106–121, S. 107.

518 Vgl. Ebd., S. 110.

Zeichen und deutet über dieses hinaus.⁵¹⁹ Die Vorstellung, der Körper der darstellenden Person könne vollständig in der Rolle aufgehen, ist „eine Fiktion des illusionistischen Theaters“⁵²⁰.

Eine bis heute grundlegende Auseinandersetzung mit der Körperlichkeit im Theater bringt ein paar Jahre später Erika Fischer-Lichte heraus. In ihrer *Ästhetik des Performativen* (2004) untersucht sie spezifische Verschiebungen, die die Performancekunst und andere Kunstformen seit der sogenannten ‚performativen Wende‘ der 1960er Jahre prägen. Zu diesen zählt sie unter anderem spezifische Verfahren, mit denen die Materialität von ästhetischer Produktion und kulturellen Ereignissen in den Mittelpunkt gerückt werden.⁵²¹ Neben anderen Faktoren wie Räumlichkeit, Lautlichkeit und Zeitlichkeit⁵²² spielt bei dieser Verschiebung des Blicks die Körperlichkeit eine zentrale Rolle – insbesondere in der darstellenden Kunst, denn der Körper ist hier zugleich produzierende Instanz und Material.⁵²³ Im Zentrum steht nun nicht mehr die Überführung in Zeichenhaftigkeit, sondern die Betonung der Materialität. Indem die Performancekunst das Verhältnis von Material und Zeichensystem neu definiert, stellt sie eine direktere Verbindung zwischen hervorgebrachtem Werk und Urheber:in her. Eine Trennung zwischen diesen ist nicht mehr möglich, deshalb kann das Werk nie unabhängig von seinem:seiner Schöpfer:in von einem Publikum betrachtet und eingeordnet werden. Die (ästhetische) Wirkung entsteht nicht aus einer im Nachgang zur Rezeption vorgenommenen, hermeneutischen Interpretation der bedeutungstragenden Zeichen, sondern in der Konfrontation mit einer bestimmten Materialität, die Reaktionen in der rezipierenden Person provoziert und die Aufmerksamkeit auf den Vorgang der Kunsterfahrung selbst lenkt.⁵²⁴ Für das Theater und die Performancekunst bedeutet das seit der performativen Wende die Entwicklung von Stra-

519 Vgl. Ebd., S. 114.

520 Ebd., S. 107.

521 Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 22 ff.

522 Vgl. Ebd., S. 187 ff.

523 Vgl. Ebd., S. 129.

524 Vgl. Ebd., S. 19 ff.

tegien, die „die Aufmerksamkeit gezielt auf die performative Hervorbringung von Materialität in der Aufführung lenken“⁵²⁵.

Eine davon zielt auf den Körper, insbesondere auf das Spannungsverhältnis, in dem er im theatralen Kontext steht: „zwischen dem phänomenalen Leib des Darstellers, seinem leiblichen In-der-Welt-Sein, und seiner Darstellung einer Figur“⁵²⁶. Dieses Spannungsverhältnis, das sich in der Performancekunst in besonderer Form verdichtet, beschreibt sie als eine neue Form der Verkörperung, die sie – in Abgrenzung zu Verkörperungspraktiken des 18. und 19. Jahrhunderts – als „*embodiment*/Verkörperung“⁵²⁷ bezeichnet. Hatten die Theatertheoretiker:innen und -praktiker:innen des 18. und 19. Jahrhunderts insbesondere die Zeichenhaftigkeit des Körpers und seine Auflösung in eine dargestellte Rolle als Ideal der Schauspielkunst angesehen, zielen verschiedene Ansätze am Beginn des 20. Jahrhunderts eher auf den Materialcharakter des Körpers als auf Möglichkeiten seiner Semiotisierung.⁵²⁸ Als nicht hinreichend kontrollierbares Material soll er entweder zugunsten der Marionette, mit der aufgrund ihrer besseren Kontrollierbarkeit intensivere künstlerische Ergebnisse erzielt werden können, von den Bühnen verschwinden⁵²⁹ oder als „unendlich formbares und kontrollierbares Material, das der Schauspieler schöpferisch zu bearbeiten vermöchte“⁵³⁰, erhalten. Niederschlag findet letztere Ansicht unter anderem in der von Vsevolod Meyerhold ausgearbeiteten biomechanischen Methode.⁵³¹ Hier wird zwar nicht mehr behauptet, dass der Körper in Zeichenhaftigkeit aufgelöst werden kann, das zugrunde-

525 Ebd., S. 128.

526 Ebd., S. 129. Fischer-Lichte bezieht sich hier auf Helmut Plessner, der „im Schauspieler die *conditio humana* auf besondere Weise symbolisiert sieht“ und aus dem Spannungsverhältnis von Körper des Darstellers:der Darstellerin eine „tiefere anthropologische Bedeutung und besondere Dignität“ der Aufführung ableitet. Vgl. auch: Fischer-Lichte, Erika: „Verkörperung/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie.“ In: Dies., Christian Horn und Matthias Warstat, Hg.: *Verkörperung*. Tübingen und Basel: Francke 2001, S. 11–25, hier S. 17 ff.

527 Vgl. Ebd., S. 130 ff.

528 Vgl. Ebd., S. 136 f.

529 Vgl. Craig: „Der Schauspieler und die Über-Marionette,“ S. 66.

530 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 136.

531 Vgl. Meyerhold, Vsevolod: „Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik.“ In: Ders.: *Theaterarbeit 1917–1930*. Hg. von Rosemarie Tietze. Übers. v. Karla Günther-Hielscher. München: Hanser 1974, S. 72–76, hier S. 73 ff.

liegende Verständnis von Körper und seinem Einsatz in den darstellenden Künsten bleibt aber ähnlich, denn sowohl im 18. Jahrhundert als auch bei Meyerhold „haben wir es mit dem Phantasma einer vollkommenen Beherrschbarkeit des Körpers zu tun“⁵³². Beide versuchen das Spannungsverhältnis, das „zwischen Leib-Sein und Körper-Haben“⁵³³, zwischen dem besteht, was der Mensch ist (phänomenaler Leib), und der Figur, die er darstellt (semiotischer Körper), aufzulösen – allerdings mit unterschiedlichen Konsequenzen: dem Versuch der vollständigen Semiotisierung auf der einen, der maschinenhaften Optimierung und Perfektionierung auf der anderen Seite. Der grundlegende Unterschied liegt dennoch im Blick auf den menschlichen Körper, denn in den Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts rückt der Körper als Material, das bearbeitet und eingesetzt wird, in den Mittelpunkt des Interesses. Dahinter steht immer die Einsicht, dass der Körper nie vollends beherrscht werden kann, dass der phänomenale Leib nie vollständig semiotisiert werden kann. Die Performancekunst der 1960er Jahre steht somit für eine neue Art von *embodiment*/Verkörperung, in der das Verhältnis von Leib und Körper jeweils neu ausgelotet wird. Beispielhaft nennt sie die Arbeiten von Jerzy Grotowski und Richard Schechner, in denen eine Verkehrung des Verhältnisses von Darsteller:in und Rolle stattfindet.⁵³⁴ Bei Jerzy Grotowski manifestiert sich dies darin, dass die Rolle der Darstellung nicht vorgereicht ist, sondern aus dem innersten Selbst von Darsteller:innen hervorgehen soll.⁵³⁵ Bei Richard Schechner steht das Zusammentreffen von Performenden und ihren eigenen Erfahrungen mit einer Rolle, die Anlass gibt, performativ zu handeln,

532 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 137.

533 Ebd.

534 Vgl. Ebd., S. 137 ff.

535 Vgl. Grotowski, Jerzy: *Für ein Armes Theater*. Übers. v. Frank Heibert. Zürich und Schwäbisch Hall: Orell Füssli Verlag 1986, S. 12 ff. In Jerzy Grotowskis Ansatz eines ‚Armen Theaters‘, das ohne Theaterrmittel wie Requisiten, Bühnen- und Kostümbild auskommt und nur zwischen Schauspielenden und Publikum entsteht, gibt es keine vorgegebenen Rollen. Stattdessen bringt der:die Schauspielende sein eigenes Inneres hervor. Im Zentrum der Darstellung steht die Authentizität in der Hervorbringung des wahren Selbst.

im Zentrum:⁵³⁶ „A performance is always about at least two things: the performer’s body and the story.“⁵³⁷

Als Beispiele für *embodiment*/Verkörperung führt Fischer-Lichte außerdem Arbeiten von Robert Wilson an, in denen die Aufmerksamkeit durch Langsamkeit, Wiederholung und Rhythmisierung auf den Darstellerkörper gelenkt wird, die gegengeschlechtliche Besetzung oder die Ausstellung von in drastischer Weise nicht der Norm entsprechenden Köpern, durch die die Unzulänglichkeit und Fragilität von Körpern sichtbar wird. In all diesen Fällen wird entweder eine Differenz von Darstellerkörper und Figur sichtbar oder der phänomenale Leib überdeckt den semiotischen Körper. Dadurch wird die Wahrnehmung auf den Leib der darstellenden Person gelenkt.⁵³⁸

Aus dieser Lenkung der Aufmerksamkeit auf den phänomenalen Leib der darstellenden Person, durch die die Figur nicht aufgelöst wird, aber immer wieder hinter dem phänomenalen Leib zurücktritt, kommt es zu einer Irritation in der Wahrnehmung. Es entsteht ein oszillierender Blick, der zwischen phänomenalem Leib und Figur hin- und her-springt.⁵³⁹ Je nachdem, worauf sich der Blick gerade bezieht und wie er den Darstellerkörper wahrnimmt – als Leib der darstellenden Person oder als Figur –, ist er einer anderen Ordnung der Wahrnehmung zuzuordnen, nämlich im ersten Fall der der Präsenz, im zweiten der der Repräsentation. Diese sind im neuen Konzept von *embodiment*/Verkörperung nicht mehr streng dichotomisch zu sehen, denn da die Figur aus dem Körper der darstellenden Person entsteht, ist sie mit deren Körperlichkeit verzahnt und wird durch Verkörperungsprozesse hervorgebracht. Je mehr der Blick oszilliert, je mehr die Wahrnehmung

536 Vgl. Schechner, Richard: *Environmental Theater*. New York: Hawthorn 1973, S. 128. In Bezug auf Grotowski entwirft Richard Schechner ein Bild von Darsteller:innen – er nennt sie Performer:innen –, die sich weder einem Text noch einer festgeschriebenen Rolle unterordnen. Die Rolle ist nur noch der äußere Anlass, auf den der:die Performer:in reagiert. Im Zentrum der Arbeit stehen der Kontakt zu sich selbst und der Bezug zu den anderen Performenden, in dem sich (auch negative) Emotionen offenbaren sollen. Nicht das Ergebnis eines inszenatorischen Probenprozesses, sondern die radikale Gegenwärtigkeit des Prozesses, in dem Performer:innen mit Rollen zusammentreffen, sind Ziel der künstlerischen Tätigkeit.

537 Ebd., S. 172.

538 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 139 ff.

539 Vgl. Ebd., S. 150.

zwischen den Ordnungen der Präsenz und der Repräsentation hin- und herspringt, desto instabiler und unvorhersagbarer wird die Bedeutungskonstitution durch ein Publikum.⁵⁴⁰ Erika Fischer-Lichte bezeichnet das Phänomen des ständigen Umspringens der Wahrnehmung mit dem Begriff der „perzeptiven Multistabilität“⁵⁴¹. Es wird befördert von den verschiedenen Verkörperungsstrategien, die sich seit den 1960er Jahren etabliert haben, kann aber nie vollständig geplant und treffsicher evoziert werden, da es von vielen verschiedenen, auch individuellen psychologischen Faktoren abhängt. Die perzeptive Multistabilität führe, so Fischer-Lichte, zu einem Modus der Wahrnehmung, in dem diese ständig hinterfragt und neu angeordnet wird. Wiederhole sich der Vorgang des Umspringens zwischen der Ordnung der Präsenz und der Ordnung der Repräsentation, entstehe eine Verunsicherung, in der die eigene Wahrnehmung als nicht kontrollier- und verfügbar empfunden wird. Dadurch richte sich die Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung selbst, was einen Prozess der multidimensionalen Bedeutungsentstehung in Gang setze.⁵⁴²

Wahrnehmungsprozesse werden in dieser Vorstellung immer individueller, da die Prozesse der Bedeutungserzeugung nicht mehr absehbar sind. Trotzdem sind sie nicht als isolierte und auf einzelne Personen beschränkte Vorgänge zu verstehen, sondern als Teil des gemeinschaftlichen (aber keineswegs homogenen) Prozesses, in dem die Aufführung zwischen Darstellenden und Publikum hervorgebracht wird.⁵⁴³ Sie ist immer ein Ereignis, in dem soziale Beziehungen ausverhandelt werden und sich mit ästhetischen und politischen Fragestellungen überkreuzen.⁵⁴⁴

Bei der Ausformulierung ihres Konzepts von *embodiment*/Verkörperung bezieht sich Erika Fischer-Lichte auf die Überlegungen des Anthropologen Thomas J. Csordas, der den Körper als „existential

540 Vgl. Ebd., S. 258 ff.

541 Ebd., S. 255.

542 Vgl. Ebd., S. 257 ff.

543 Vgl. Ebd., S. 261.

544 Vgl. Ebd., S. 68.

ground of culture and self“⁵⁴⁵ definiert und sich damit von der Vorstellung von „Kultur als Text“⁵⁴⁶ abgrenzt. Im Rückgriff auf Maurice Merleau-Ponty und Pierre Bourdieu geht es ihm darum, die oft theoretisch vorgenommene Trennung zwischen Geist und Körper, Subjekt und Objekt, aufzuheben und deren Verhältnis in einem neuen Konzept von *embodiment* zu fassen, das den Körper als Schnittpunkt von Wahrnehmung und Praktiken begreift.⁵⁴⁷ *Embodiment* ist ein Konzept, das sich zwischen Phänomenologie und Praxistheorie bewegt und in Zusammenhang mit Einflüssen poststrukturalistischer Methoden auf die Anthropologie immer wieder in Hinblick auf die Annahme prädiskursiver Gegebenheiten befragt wird – also daraufhin, ob der Körper nicht immer schon Effekt der Struktur ist und deshalb nicht unabhängig von dieser betrachtet werden kann.⁵⁴⁸

In Hinblick auf die Frage nach identitätspolitischen Strategien im Theater und im Zusammenhang mit dem zugrundeliegenden sich auf poststrukturalistische Konzepte beziehenden Identitätsbegriff lässt sich also argumentieren, dass auch der Körper ein Effekt der diskursiven Struktur ist. Durch *embodiment*/Verkörperung wird die Aufmerksamkeit auf den phänomenalen Leib der darstellenden Person gelenkt, der diskursiv erschaffen und deshalb mit vielfachen gesellschaftlichen Dominanzverhältnissen belegt ist. Indem dieser Körper auch in der Repräsentation von Figuren präsent ist, weil diese aus dem (diskursiv erschaffenen) Darstellerkörper entstehen, schreiben sich auch Anteile der individuellen Identität von Darsteller:innen in das Theater ein – unabhängig davon, ob es sich um mehr dem Illusionstheater verhaftete Inszenierungen handelt oder um Performances, die stärker auf eine Lenkung der Wahrnehmung in Richtung Ordnung der Präsenz arbeiten.

Dieses Einschreiben der Präsenz von Darstellenden ist eine wichtige Voraussetzung für die Erzeugung identitätspolitischer Effekte in Insze-

545 Csordas, Thomas J., Hg.: *Embodiment and Experience. The existential ground of culture and self*. Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 6.

546 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 153.

547 Vgl. Csordas, Thomas J.: „Embodiment as a Paradigm for Anthropology.“ In: *Ethos* 18, Nr. 1 (März 1990), S. 5–47, S. 35 f.

548 Vgl. Crossland, Zoë: „Materiality and Embodiment.“ In: *The Oxford Handbook of Material and Culture*. Hg. v. Dan Hicks und Mary C. Beaudry. Oxford: Oxford University Press 2010, S. 386–405, hier S. 389 ff.

nierungen und Performances. Es ist aber nicht die alleinige Ursache für diese. Eine Theaterarbeit ist nicht automatisch identitätspolitisch, weil in ihr Figurenidentitäten artikuliert werden, die innerhalb der gesellschaftlichen Machtverhältnisse mit Marginalisierung und Diskriminierung zu kämpfen haben – das wäre eine zu einfache (und gleichzeitig Verantwortlichkeiten verschiebende) Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis von Identitätspolitik und Theater. Unter welchen Umständen diese Einschreibung identitätspolitische Effekte erzielen kann und welche ästhetischen Verfahren des Theaters dabei eine Rolle spielen, wird im Analyseteil dieser Arbeit im Zentrum des Interesses stehen. (Kapitel 6–9)

Wahrnehmung und Ideologie

Mit der Kategorie der Wahrnehmung ist ein weiteres Spezifikum für Theateraufführungen benannt, denn Theater findet nicht rein als geplanter und geprobter Ablauf verschiedener miteinander verknüpfter Inszenierungsstrategien statt, sondern vollzieht sich immer erst im Moment seiner Aufführung vor einem Publikum. Dieses ist konstitutiv für die Aufführung, denn an dem Wechselspiel der „*feedback*-Schleife“⁵⁴⁹ zwischen den in Kopräsenz verbundenen Darsteller:innen und Zuschauenden sind alle in der Theatersituation Anwesenden beteiligt. Produktion und Rezeption passieren gleichzeitig und beeinflussen sich gegenseitig.⁵⁵⁰ Die Bedeutungskonstitution erfolgt deshalb auch nicht durch eine zeitlich nachgereichte, rational vollzogene Interpretation, sondern findet im Moment der Wahrnehmung statt:

Es wird also nicht zuerst etwas als etwas wahrgenommen, dem dann in einem zweiten Schritt die Bedeutung zugesprochen wird. Vielmehr entsteht Bedeutung im und als Akt der Wahrnehmung.⁵⁵¹

549 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 59.

550 Vgl. Ebd., S. 21 f.

551 Ebd., S. 245.

Zuschauende sind in Aufführungen – je nach Art der Aufführung mehr oder weniger – vor allem auch als aktive Beteiligte zu verstehen, Produktion und Rezeption sind nicht mehr voneinander zu trennen und überkreuzen einander im Ereignis der Aufführung.⁵⁵²

Wenn aber nun das Ereignis, die Aufführung, erst im Zusammen treffen des Bühnengeschehens mit dem Publikum entsteht, kann daran anschließend davon ausgegangen werden, dass auch die Figur nicht nur in dem – wie auch immer ausgestalteten – Aufeinandertreffen von Darstellerkörper und Rolle, sondern maßgeblich auch in der Wahrnehmung des kopräsenten und koerzeugenden Publikums entsteht. Die Figur ist immer zugleich Subjekt und Objekt, sie „lässt sich demnach als handelndes Subjekt auf der Bühne und als Objekt der Wahrnehmung im Publikum begreifen.“⁵⁵³ Das Publikum sieht die Figur, ordnet sie etwa in geschlechtliche oder Alterskategorien ein und versucht, ihr Verhältnis zu anderen Figuren auf der Bühne zu ergründen.⁵⁵⁴ Gleichzeitig „richtet sich diese in Hinblick auf das Publikum aus. Sie verhält sich zu der Wahrnehmungssituation, die ihr eigener Auftritt erst geschaffen hat, und nimmt gegenüber dem Publikum eine Haltung ein, die räumlich bedingt ist und körperlich vollzogen wird“⁵⁵⁵.

An diese Beschreibung der Aufführung als wesentlich im Moment ihrer Wahrnehmung konstituiert schließen sich häufig phänomenologische Betrachtungsweisen von Theateraufführungen an.⁵⁵⁶ Im Zusammenhang mit Identität und Identitätspolitik ebenso wie mit dem Konzept von *embodiment*/Verkörperung führt das zu einem grundsätzlichen Problem der Aufführungsanalyse, das in der jüngeren Vergangenheit vor allem in Hinblick auf die Kategorie *race* durch die Theaterwissenschaft bearbeitet wird. Jüngere theaterwissenschaftliche Ansätze postkolonialer Ausrichtung sehen „eine klaffende Lücke“⁵⁵⁷ in Hinblick auf den Miteinbezug und die Reflexion der Differenzkategorie *race*

552 Vgl. Ebd., S. 21.

553 Weiler und Roselt: *Aufführungsanalyse*, S. 171.

554 Vgl. Ebd.

555 Ebd., S. 171 f.

556 Vgl. etwa: Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. München: Fink 2008; vgl. Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Berlin: Suhrkamp 2010.

557 Sharifi und Skwirblies: „Ist die deutsche Theaterwissenschaft kolonial?“, S. 42.

und die mit dieser verbundenen gesellschaftlichen Machtverhältnisse in phänomenologischen und auch semiotischen Analyseansätzen, insbesondere, wenn diese die eigene Seherfahrung als Ausgangspunkt der Analyse setzen.⁵⁵⁸ Eine ähnliche Lücke existiert, wenn es um andere Identitätskategorien, wie etwa Behinderung und Geschlecht geht – verschiedene theaterwissenschaftliche Ansätze bemühen sich in den letzten Jahren um deren Schließung und die Erweiterung der theateranalytischen Methodik.⁵⁵⁹ Denn noch bevor bei der Aufführungsanalyse nach der eigenen Stimmung, den Sehgewohnheiten oder dem Sitzplatz gefragt wird, müsste die Frage nach der Positionalität der betrachteten Person auch in Hinblick auf soziale Kategorisierungen und damit verbundene (vorhandene oder fehlende) Privilegien gestellt werden.⁵⁶⁰ Die Forderung nach dem Miteinbezug der Positionalität von Forschenden korrespondiert mit zugrundeliegenden Annahmen der Cultural Studies, die davon ausgehen, dass innerhalb der kulturellen Produktion nicht nur die Subjektpositionen der Produzierenden eine Rolle spielen, sondern insbesondere auch die der Rezipierenden – und das schließt auch die von Forschenden mit ein, die sich in diesem Verständnis nicht mehr auf eine neutral analysierende Position zurückziehen können.⁵⁶¹ In Prozessen der Produktion und Rezeption sind deshalb immer auch ideologische Strukturen miteinzubeziehen, in denen und durch die Subjekte konstituiert werden.

Beeinflusst vom Althusser'schen Ideologiebegriff, den er mit Gramscis Konzept der Kulturellen Hegemonie engführt, definiert Stuart Hall

558 Vgl. den Sammelband *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial*, der eine Reihe grundlegender Texte und Interviews zu einer von kolonialen Resten befreiten Theaterwissenschaft versammelt: Sharifi und Skwirblies: *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial*. In diesem Zusammenhang ist besonders das darin enthaltene Interview mit Joy Kristin Kalu hervorzuheben: Kalu, Joy Kristin: „Das implizite Publikum. Ein Plädoyer für eine postkoloniale, rassismuskritische Aufführungsanalyse.“ In: Sharifi/Skwirblies: *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme*, S. 77–85, hier S. 80 f.

559 Vgl. Kreuser, Mirjam: *Crip-queere Körper. Eine kritische Phänomenologie des Theaters*. Bielefeld: transcript 2023, S. 93 ff.; vgl. Döhne, Eva und Lea-Sophie Schiel: „Unruhe stiften. Entwürfe einer queerfeministischen Theaterwissenschaft.“ In: *GENDER – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft* 16, Nr. 3, 248–262, hier S. 253 ff.

560 Vgl. Kalu: „Das implizite Publikum,“ S. 81.

561 Vgl. Hipfl, Brigitte: „Subjekt und Begehren.“ In: Hepp, Andreas et al., Hg.: *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2015, S. 275–283, hier S. 278 ff.

kulturelle Produktion als System der Repräsentation, das der herrschenden Ideologie zuzuordnen ist. Althusser selbst hat wenige Schriften zum Theater verfasst, Ivo Eichhorn identifiziert in seiner Monografie zum Theaterbegriff Althusser mit dem Titel *Kritik und Reproduktion der Ideologie im Theater der Gegenwart* (2020) drei Texte und einen Brief. Der bekannteste und meistdiskutierte Text, in dem sich Althusser mit Theater auseinandersetzt, ist ohne Frage sein Aufsatz *Das ‚Piccolo Teatro‘ – Bertolazzi und Brecht. Anmerkungen über ein materialistisches Theater* (1962), den er 1965 in eines seiner Hauptwerke, *Für Marx*, aufnahm.⁵⁶² Zudem existiert ein Vortragsmanuskript mit dem Titel *Über Brecht und Marx* aus dem Jahr 1968, das in deutscher Übersetzung erstmals in der Fachzeitschrift *Berliner Debatte* im Jahr 2001 publiziert wurde.⁵⁶³ Althusser, das sei an dieser Stelle erwähnt, setzt sich mit dem Theater immer aus der Perspektive des Ideologietheoretikers, des Philosophen strukturalistisch marxistischer Richtung, auseinander, nicht als Theaterwissenschaftler oder gar ausgemachter Kenner des Theaters – ja, er inszeniert sich beinahe als Unwissender.⁵⁶⁴

Als Ideologietheoretiker resümiert er am Ende seines Aufsatzes zum *Piccolo-Theater*, „dass das Stück selbst das Bewusstsein des Zuschauers *ist*“⁵⁶⁵. Er stellt also eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen der Struktur ideologischer Prozesse und dem Theater her⁵⁶⁶ und bestimmt Theater als einen Raum, in dem Publikum und Bühnengeschehen auf eine bestimmte Weise zueinander konstelliert sind, wobei er den:die Zuschauer:in als „Bruder [oder Schwester, A.L.] der auf der Bühne handelnden Personen“⁵⁶⁷ bezeichnet. Das Korrespondieren von Zuschauenden mit den handelnden Figuren begründet er damit, dass beide Seiten „in den spontanen Mythen der Ideologie, in ihren Illusionen und

562 Vgl. Eichhorn: *Kritik und Reproduktion der Ideologie*, S. 21 f.

563 Vgl. Althusser: „Über Brecht und Marx“, S. 52.

564 Vgl. Ebd.: „Es macht mich ganz verlegen, das Wort [...] zu ergreifen, denn über die verschiedenen Aspekte des Theaters weiß ich so gut wie gar nichts. Ich kenne mich ein bißchen in der Philosophie und in der Politik aus. Ich kenne ein wenig Marx und Lenin. Das ist alles.“; Dass er sich nicht wirklich für unwissend hält, zeigt das Understatement, das er auch in Hinblick auf Philosophie macht.

565 Althusser: „Das ‚Piccolo Teatro‘“, S. 189. [Hervorhebung im Original]

566 Vgl. Balibar: „Althusser’s Dramaturgy“, S. 4.

567 Althusser: „Das ‚Piccolo Teatro‘“, S. 185.

ihren bevorzugten Ausgestaltungen befangen⁵⁶⁸ sind. Althusser meint damit nicht etwa einen psychologischen Effekt der Identifikation von Zuschauer:innen mit den handelnden Figuren des Stücks, sondern geht davon aus, dass eine Verbindung im geteilten ideologischen Bewusstsein entsteht.⁵⁶⁹ Noch bevor eine psychologische Identifikation mit den Figuren des Stücks stattfinden kann, erkennen sich die Zuschauenden in der Ideologie des Stücks. Es entsteht eine Verbindung, die nicht als Spiegelverhältnis, sondern als Korrespondenz aufzufassen ist: Zuschauende:r und Stück teilen dasselbe Bewusstsein bzw. finden in der und durch dieselbe Ideologie statt, deshalb ist sie:er selbst „das neue Ergebnis, das das Stück im Ausgang von jedem Sich-Wiedererkennen seiner selbst *produziert*, dessen Bild und Gegenwart es darstellt.“⁵⁷⁰ Die von Althusser angenommene Verbindung zwischen Bewusstsein der Zuschauenden und dem Stück ist für ihn der Ansatzpunkt für die Herbeiführung eines ideologischen Bruchs, der über das Ende der Vorstellung hinaus wirksam sein kann.⁵⁷¹ Denn in der Wiedererkennung, die zwischen Zuschauenden und Bühnengeschehen stattfindet, liegt zugleich ein Risiko, das letztlich die Faszination für die Konfrontation mit Kunstwerken im Allgemeinen und mit Theater im Speziellen begründet:⁵⁷²

Wenn man ins Theater kommt, um dort eine Selbstbestätigung zu suchen und um sich selbst wiederzuerkennen, dann hat das die Bedeutung, daß man sich seiner nicht ganz sicher ist, daß man ein wenig an sich zweifelt.⁵⁷³

Auf der Suche nach Selbstbestätigung im Theater besteht immer das Risiko, einen ideologischen Bruch zu erleben, als Subjekt neu konstituiert zu werden.⁵⁷⁴

568 Ebd.

569 Vgl. Ebd., S. 186 f.

570 Ebd., S. 189.

571 Vgl. Ebd., S. 189 f.

572 Vgl. Althusser: „Über Brecht und Marx,“ S. 59; vgl. Eichhorn: *Kritik und Reproduktion der Ideologie*, S. 43.

573 Althusser: „Über Brecht und Marx,“ S. 58.

574 Vgl. Althusser: „Das ‚Piccolo Teatro,“ S. 190.

In dieser Annahme manifestiert sich auch bei Althusser die Überzeugung, dass der Bereich der kulturellen Produktion über besondere Möglichkeiten der Subjektkonstitution und des Widerstands gegen die herrschende Ideologie verfügt:

[I]m Bereich des Theaters oder, allgemeiner formuliert, auf dem Gebiet der Ästhetik hört die Ideologie niemals auf, ihrem Wesen nach der Ort von Anfechtungen und Kämpfen zu sein, auf dem der Lärm und die Erschütterung der politischen und sozialen Kämpfe der Menschheit gedämpft oder brutal widerhallen.⁵⁷⁵

Der ideologische Bruch, der im Theater stattfindet und sich über das Theater hinaus in den neu konstituierten Subjekten fortsetzt, kann durch verschiedene Strategien angestrebt werden. Diese zielen weder vorrangig auf den Inhalt des Stücks, also die fiktive Handlung – und sei sie auch noch so politisch engagiert –, noch auf eine kritische Distanznahme von dem Gezeigten im Sinne einer anschließenden Interpretation.⁵⁷⁶ Vielmehr spielen Strategien, die einen ideologischen Bruch herbeiführen können, mit bestimmten zeitlichen und räumlichen Strukturen, mit der Auflösung des traditionellen Dramenaufbaus und der Schaffung von neuen Verhältnissen zwischen Publikum und Bühnengeschehen, wie sie etwa Brecht durch die Unterbrechung der psychologischen Zuschaueridentifikation mit den handelnden Figuren angestrebt hat.⁵⁷⁷ Ihr Ziel ist es, die durch die ideologische Anrufung evozierte Verkennung der realen Existenzbedingungen, die mit der Anerkennung der bzw. der Wiedererkennung in der Ideologie einhergeht, zu unterbrechen. Wobei diese Unterbrechung nie zugunsten eines Durchstoßens zur ‚wahren Realität‘ geschehen kann, sondern immer nur zur Annahme einer neuen Ideologie – zum Beispiel von der herrschenden Ideologie der Bourgeoise zu der revolutionären des Proletariats – führen kann.⁵⁷⁸

575 Ebd., S. 187 (Fußnote).

576 Vgl. Eichhorn: *Kritik und Reproduktion der Ideologie*, S. 76 f.

577 Vgl. Balibar: „Althusser's Dramaturgy“, S. 9.

578 Vgl. Ebd., S. 12 f.

Althusser gesteht dem Theater also durchaus einen großen Handlungsspielraum zu, wenn es darum geht, die herrschende Ideologie zu verschieben und zu verändern, ja, politische Wirkmacht zu entwickeln. Wie genau dieser Bruch mit der Ideologie vonstattengeht, was genau die theatralen Strategien sein können, um diesen herbeizuführen – diese Fragen beantwortet er nicht im Detail, seine Überlegungen sind aber Ausgangspunkt von theaterwissenschaftlichen Auseinandersetzungen geworden, die sie weiterführen und produktiv mit theaterwissenschaftlicher Theorie verschränken. Neben dem Konzept der Anrufung, das, vermittelt über Judith Butler, insbesondere in der Performativitätstheorie eine Rolle spielt,⁵⁷⁹ ist hier vor allem die Betrachtung von Theater als ideologisches Feld zu nennen, wie sie etwa Ivo Eichhorn in seiner Monografie *Kritik und Reproduktion der Ideologie in Theater der Gegenwart* (2020) zugrunde legt. Eichhorn nimmt eine topologische Bestimmung des Theaters vor, in der die Ebene der Aufführung zunächst nur eine kleine Rolle spielt, denn sie wird bestimmt von einer darüber- und einer darunterliegenden Ebene:

Unterhalb der Aufführungsebene befindet sich die Ebene der Institutionen des kulturellen ideologischen Staatsapparats, mit ihren Praktiken und Ritualen, die auch an anderen Orten wirken. Oberhalb der Aufführungsebene sind es die Kontinuitäten der ästhetischen Ideologie, Diskurse, die, selbst eingebettet in Ausbildungsinstitutionen, die Form der Selbstverständigung der Produzierenden darstellen und als solche die Aufführung formen.⁵⁸⁰

Das heißt, im Zentrum des Interesses steht nicht mehr allein die Aufführung, die losgelöst im Moment ihres Vollzugs analysiert werden kann, sondern die Aufführung als „ideologisches Objekt, das im Prozess der theatralen Produktion entsteht“⁵⁸¹ und in das Produktions- und Rezeptionsbedingungen tief eingeschrieben sind. Die Aufführung wird

579 Vgl. Butler, Judith: *Psyche der Macht*, S. 101 ff.; vgl. Macherey, Pierre und Stephanie Bundy: „Judith Butler and the Althusserian Theory of Subjection.“ In: *Décalages* 1, Nr. 2 (2014), S. 1–23; vgl. Holling: *Übertragung im Theater*, S. 269 ff.

580 Eichhorn: *Kritik und Reproduktion der Ideologie*, S. 48.

581 Ebd., S. 49.

so zu einem Kondensationspunkt, an dem sich Praktiken und Diskurse der Ideologie überschneiden. Bezugnehmend auf den Literaturwissenschaftler Jost Müller, der in einem Rückgriff auf die Althusser-Schüler Pierre Macherey und Étienne Balibar⁵⁸² die „ideologische Triade Autor-Werk-Leser“⁵⁸³ herausgearbeitet hat, bestimmt er das ideologische Feld Theater als organisiert von einem triadischen Verhältnis von Urheber:in, Aufführung und Publikum, wobei die Position Urheber:in auch mehrfach oder durch ein Kollektiv besetzt sein kann. In Müllers triadischem Modell entsteht bei der Umsetzung eines literarischen ideologischen Projekts durch einen:eine Autor:in eine spezifische Abweichung: Im Prozess der Umsetzung konstituiert sich eine zweite Ebene, nämlich die der konkreten Figuration. Im Werk sind sowohl ideologisches Projekt als auch Figuration enthalten, aber zwischen den beiden Ebenen besteht ein „aufschlußgebender Mangel“⁵⁸⁴. In der Verdopplung findet eine „Verschiebung innerhalb der Ideologie“⁵⁸⁵ statt, die die Ideologie angreifbar macht.⁵⁸⁶ Literatur – so die Annahme – positioniert sich nicht nachträglich zu einer greifbaren vorgelagerten Realität, sondern bearbeitet die Wirklichkeit, die selbst als ideologisch einzustufen ist, durch spezifische literarische und ästhetische Verfahren. Sie steht deshalb in einem vielfältig verzahnten Verhältnis mit der ideologischen Wirklichkeit, von der sie beeinflusst wird und die sie gleichzeitig bearbeitet. Diese Bearbeitung der ideologischen Wirklichkeit durch literarische Produktion kann mit dem Literaturwissenschaftler Klaus Scherpe und in einem Rückgriff auf Pierre Macherey als das „*ideologische Projekt*“⁵⁸⁷ bezeichnet werden. Auf der Ebene des ideologischen Projekts findet eine „Repräsentation“⁵⁸⁸ zeitspezifischer Elemente der ideologischen Wirklichkeit statt, die sich in die Literatur einschreiben.

582 Vgl. Macherey: *Zur Theorie der literarischen Produktion*, 46 f.; vgl. Balibar: „Althusser's Dramaturgy“, S. 9; vgl. Balibar und Macherey: „Thesen zum materialistischen Verfahren“, S. 193–221, hier S. 203 ff.

583 Müller, Jost: *Ideologische Formen. Texte zu Ideologietheorie*. Wien und Berlin: mandelbaum kritik & utopie 2017, S. 147 und vgl. passim.

584 Macherey: *Zur Theorie der literarischen Produktion*, S. 47.

585 Ebd., S. 46.

586 Vgl. Müller: *Ideologische Formen*, S. 151.

587 Scherpe: „Ideologie im Verhältnis zur Literatur“, S. 8. [Hervorhebung im Original]

588 Ebd., S. 9.

Das ideologische Projekt realisiert sich im komplexen Zusammenspiel mit dem „*imaginären Projekt*“⁵⁸⁹, das sich in der konkreten Figuration und deren literarischen und ästhetischen Verfahren niederschlägt.

Auf der Ebene der Figuration erfolgt eine künstlerische Bearbeitung der ideologischen Wirklichkeit, die im ideologischen Projekt repräsentiert ist. Ideologisches und imaginäres Projekt wirken komplex miteinander verzahnt zusammen: Das ideologische Projekt ist Grundlage für das imaginäre Projekt und wird von diesem bearbeitet.

Das bedeutet auch, dass die Suche nach realistischen Elementen, die in einen fiktiven Kontext integriert sind, nicht zielführend ist. Vielmehr produziert das literarische Werk als Ergebnis ästhetischer Produktion verschiedene Effekte: Bestimmte Elemente des Textes erzeugen „die Präsenz des ‚Wirklichen‘“⁵⁹⁰, während andere „den Effekt des ‚Fiktiven‘“⁵⁹¹ hervorrufen: „Im Wechselspiel von Realitäts- und Fiktionseffekt konstituiert der literarische Text die jeweilige Relation von ‚objektiver Realität‘ und ‚subjektiver Reflexion.‘“⁵⁹² Oder auch: Durch die Integration von Elementen der außerliterarischen Realität, also der ideologischen Wirklichkeit, entsteht eine entscheidende Verschiebung, die diese Elemente in die Sphäre der Fiktion, also auf die Ebene des imaginären Projekts, verschiebt. Indem sie in die Sphäre der Fiktion eintreten, werden sie Teil der ästhetischen Produktion und entfernen sich von ihrem außerliterarischen Status. Gleichzeitig bleiben sie an die ideologische Wirklichkeit rückgebunden. Es entsteht ein „aufschlußgebender Mangel“⁵⁹³, der darin besteht, dass sie ihren außerliterarischen Status aufgeben und zu Realitätseffekten in einem literarischen Produkt werden, die sich mit vielfältigen Fiktionseffekten verbinden, überkreuzen und kontrastieren.

Übertragen auf das Theater, gehe ich im Anschluss daran davon aus, dass auch die Aufführung Realitäts- und Fiktionseffekte produziert, die sich nun aber in der spezifischen Materialität der Aufführung manifes-

589 Ebd., S. 8. [Hervorhebung im Original]

590 Müller: *Ideologische Formen*, S. 153.

591 Ebd., S. 154.

592 Ebd.

593 Macherey: *Zur Theorie der literarischen Produktion*, S. 47.

tieren und die unter bestimmten Umständen „das Funktionieren der Anrufung unterbrechen“⁵⁹⁴.

Begreift man das Theater als ideologische Formation, in der die Aufführung zum Kondensationspunkt von Praktiken und Diskursen der herrschenden Ideologie wird, ist davon auszugehen, dass innerhalb des Theaters Subjekte im Sinne der Ideologie konstituiert werden – und zwar produzierende und rezipierende gleichermaßen. Doch im Prozess der Konstitution durch die Ideologie des Theaters liegt gleichzeitig immer auch die Möglichkeit für den Bruch mit der Ideologie. Denn in den spezifischen ästhetischen Verfahren des Theaters vollzieht sich die Verdoppelung und Verschiebung der Ideologie im Prozess der Umsetzung ebenso wie oben in Hinblick auf die Literatur beschrieben, allerdings in radikalierter Form. Auf dem Weg vom ideologischen Projekt zum konkreten Werk – also zur Aufführung – muss nämlich der Körper benutzt werden. Indem der:die Darsteller:in seinen:ihren Körper in einem theatralen Kontext positioniert, artikuliert er:sie eine bestimmte Figurenidentität, die aus einer nicht notwendigen Verbindung seines:ihrer Körpers mit der Handlung resultiert. Da sich die Präsenz des Körpers im Sinne des Konzepts von *embodiment*/Verkörperung nie vollständig in Repräsentation auflösen kann, bleiben in den auf den Darstellerkörper bezogenen Fiktionseffekten der Aufführung insofern immer Realitätseffekte enthalten, die in einem jeweils spezifischen Verhältnis zueinander konstellierte werden können. Zwischen Realitäts- und Fiktionseffekten bzw. Darstellerkörper und Rolle ergeben sich so – ganz im Sinne der poststrukturalistischen Betrachtungsweise – in Hinblick auf bestimmte, vom ideologischen Projekt fokussierte Identitätskategorien Verhältnisse von Äquivalenz und Differenz, aus denen die Figur entsteht. Die Figur – ihrerseits auch ein Fiktionseffekt, denn sie ist in einem Kontext, in dem bestimmte theatrale Strategien angewendet werden, nie ein reiner Realitätseffekt – ist auf der Ebene der Handlung, also der Fiktion, wiederum zu anderen Figuren konstellierte, in denen Realitäts- und Fiktionseffekte miteinander wirken.

Positioniert sind in dem ideologischen Feld Theater auch die Zuschauenden, die wiederum auf die Realitäts- und Fiktionseffekte

594 Eichhorn: *Kritik und Reproduktion der Ideologie*, S. 57.

reagieren, indem sie sich im Moment der Aufführung zu diesen positionieren und Äquivalenz sowie Differenz in ihrem Verhältnis zu den handelnden Figuren identifizieren. Ähnlich wie bei literarischen Werken kann der Mangel, der in der Verschiebung von Elementen der ideologischen Wirklichkeit in die Sphäre der Fiktion entsteht, für das Publikum Ausgangspunkt für das Herausarbeiten von „Unstimmigkeiten, Differenzen und Disparitäten“⁵⁹⁵ sein. Diese werden zur Grundlage für „immer neue und modifizierte Aussagen, Kommentare und Interpretationen, die unter der Dominanz der literarischen Ideologie an andere regionale Ideologien anknüpfen“⁵⁹⁶. Abhängig sind diese vielfältigen Deutungsansätze und Möglichkeiten im Sinne der Cultural Studies auch immer von der Positionalität der Interpretierenden, sie bleiben immer ein Zwischenergebnis, das Grundlage für neue Auseinandersetzung wird. Denn die ideologische Formation macht durch verschiedene Strategien der konkreten Figuration Deutungsangebote, die zwar nie eindeutig sind,⁵⁹⁷ aber die Basis dafür bilden, dass auch im Rahmen der kulturellen Produktion eine Ent-Identifizierung im Sinne Pêcheux⁵⁹⁸ stattfinden kann.

Intermediate Stop – Verkörperung und Verschiebung

Identitätspolitik am Theater wird vorrangig an den Figuren festgemacht. Ihr spezifischer Status zwischen Darsteller:in und Rolle wirft die Frage auf, wie deren Verhältnis zu begreifen ist. Soll die darstellende Person vollständig hinter der Rolle zurücktreten und in der Figur aufgehen? Und ist das überhaupt möglich oder bleibt nicht doch immer zumindest ein Rest von ihr enthalten?

Spätestens mit dem verstärkten Aufkommen der Performancekunst seit der performativen Wende wird im 20. Jahrhundert offenbar, was immer schon evident war: Eine vollständige Semiotisierung des Dar-

595 Müller: *Ideologische Formen*, S. 151.

596 Ebd., S. 157.

597 Vgl. Ebd., S. 158.

598 Pêcheux: „Zu rebellieren und zu denken wagen!“, S. 72 ff.

stellerkörpers ist, wie Erika Fischer-Lichte in ihrer *Ästhetik des Performativen* in einem Rückgriff auf Thomas J. Csordas ausführt, auch in Zusammenhängen, die sich vollständig in der Ordnung der Repräsentation verorten, nicht möglich. Mit ihrem Konzept von *embodiment*/ Verkörperung geht sie davon aus, dass die Präsenz von Darstellenden auch in diesen erhalten bleibt.⁵⁹⁹ In der poststrukturalistischen und postkolonialen Auslegung des Begriffs bedeutet das gleichzeitig, dass sich auch gesellschaftliche Dominanzverhältnisse in Theaterarbeiten einschreiben. Die Konsequenz daraus ist, dass Theater nicht als isolierter Raum betrachtet werden kann, in dem gesellschaftliche Machtverhältnisse ihre Wirkung verlieren. Vielmehr reproduziert und bestätigt es diese – hat aber zugleich das Potenzial, sie zu unterbrechen.

Begreift man das Theater – im Anschluss an literaturtheoretische Überlegungen von Pierre Macherey und Étienne Balibar – als eine ideologische Formation, steht es nicht in einem einfachen Ableitungsverhältnis zur außertheatralen Wirklichkeit, sondern produziert verschiedene Effekte. Realitätseffekte begünstigen den Eindruck von ‚Realismus‘, während Fiktionseffekte das Theatererlebnis in der Sphäre der Fiktion verorten. Die Verschiebung, die zwischen der ideologischen Wirklichkeit und der ideologischen Formation Theater stattfindet, macht es möglich, dass in der Rezeption ein ideologischer Bruch stattfinden kann und die Zuschauenden als Subjekte neu konstituiert werden. Nicht, weil sich die ideologische Formation an die Wirkungsweisen der ideologischen Wirklichkeit annähert und etwa explizit zu einem bestimmten Handeln aufruft, sondern durch ästhetische Verfahren selbst.⁶⁰⁰

Anzunehmen – und im Folgenden an konkreten Beispielen zu untersuchen – ist, dass in den spezifischen Verhältnissen von Äquivalenz und Differenz in Hinblick auf die Konstellierung von Realitäts- und Fiktionseffekten innerhalb von Figuren sowie in Bezug auf das Verhältnis von verschiedenen Fiktionseffekten auf Handlungsebene, in denen teils Realitätseffekte erhalten sind, identitätspolitische Effekte entste-

599 Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 130 ff.

600 Vgl. Macherey: *Zur Theorie der literarischen Produktion*, S. 46 f.; vgl. Balibar: „Althusser's Dramaturgy,” S. 9; vgl. Balibar und Macherey: „Thesen zum materialistischen Verfahren,” S. 203 ff.; vgl. Althusser: „Das ‚Piccolo Teatro‘,” S. 190.

hen, die „das Funktionieren der Anrufung unterbrechen“⁶⁰¹, in ihrer Konstellierung zu einem Publikum also einen ideologischen Bruch herbeiführen können. Diese identitätspolitischen Effekte lassen sich den oben beschriebenen identitätspolitischen Strategien (Essenzialisierung, strategischer Essenzialismus, Einheit in Differenz) zuordnen, sind aber nicht mit politischem Handeln in der ideologischen Wirklichkeit zu verwechseln, denn sie vollziehen sich in der Sphäre der ästhetischen Produktion. Sie bleiben Effekte der Aufführung, die das Theater zwar politisieren, ihre Wirkung aber nicht im Sinne eines politischen Aktivismus entfalten, sondern sich die spezifischen Strategien des Theaters zunutze machen, um einen Bruch mit der Ideologie in Gang zu setzen, der wiederum über die Sphäre der ästhetischen Produktion hinaus wirksam sein und dadurch Veränderungsprozesse in der ideologischen Wirklichkeit anstoßen kann.

601 Eichhorn: *Kritik und Reproduktion der Ideologie*, S. 57.

6 Analyseansatz und -kategorien

Analytisches Interesse und Forschungsperspektive

Eine Analyse, die die Aufführung als ideologische Formation begreift und nach in dieser angelegten Möglichkeiten für den ideologischen Bruch sucht, muss danach fragen, wie ideologisches und imaginäres Projekt zusammenwirken und wie in diesem Zusammenwirken Effekte entstehen, die diesen herbeiführen oder zumindest begünstigen können.

Das Schlagwort ‚Identitätspolitik‘ meint, wie oben gezeigt, im Zusammenhang mit Theater häufig eine Form der Besetzungspolitik, die auf eine – zwangsläufig vereinfachte – Entsprechung zwischen Darsteller:in und Rolle bzw. Figur abzielt. Dass diese Entsprechung durch den spezifischen Status von Theater als Ergebnis ästhetischer Produktion *per se* nicht möglich ist, sich also auch in identitätspolitischen Theaterarbeiten nicht die in irgendeiner Form ‚echte‘ Identität der darstellenden Person einschreibt, sollte durch die vorangegangenen Ausführungen klar geworden sein. Vielmehr ist diese als Teil der ideologischen Wirklichkeit im ideologischen Projekt repräsentiert und schreibt sich durch die Präsenz der darstellenden Person, die im Sinne des Konzepts von *embodiment*/Verkörperung in der Aufführung erhalten bleibt, als Realitätseffekt in die konkrete Figuration des imaginären Projekts ein. Dieser Realitätseffekt ist keineswegs in Gänze gleichzusetzen mit der außertheatralen Identität der darstellenden Person, denn diese ist, wie gezeigt wurde, komplex, widersprüchlich und wechselhaft. Er ist nur an einen Teil dieser rückgebunden, und das auch nur in der Identitätskategorie, die vom ideologischen Projekt bearbeitet und fokussiert wird.

Wie oben beschrieben, artikulieren die Darsteller:innen einer Theaterproduktion eine bestimmte Figurenidentität durch die Positionierung ihrer Körper in einem theatralen Kontext, also der (fiktiven) Handlung, die das Bühnengeschehen ausmacht. Sie bilden damit den Prozess der Annahme von Identitäten durch Subjekte in der Sphäre

der ästhetischen Produktion nach. Es entsteht eine nicht notwendige Verbindung von Darstellerkörper und Bühnenhandlung, in der die darstellende Person verschiedene Identitäten annehmen und wieder verwerfen kann. Dabei bleibt im Sinne des Konzepts von *embodiment*/ Verkörperung selbst in Zusammenhängen, die sich um eine Auflösung des Körpers ins Zeichenhafte der Ordnung der Repräsentation bemühen, die Präsenz erhalten. Diese wird durch die Verschiebung in die Sphäre der Fiktion zu einem Realitätseffekt, der im Zusammenspiel mit Fiktionseffekten das imaginäre Projekt ausmacht und gleichzeitig an die ideologische Wirklichkeit rückbindet. Es entsteht ein „aufschlußgebender Mangel“⁶⁰², der darin besteht, dass diese Elemente ihren außerszenischen Status aufgeben, zu Realitätseffekten in einem szenischen Produkt werden und in verschiedene, oft wechselnde Verhältnisse zu Fiktionseffekten eintreten. Denn die spezifischen ästhetischen Verfahren des Theaters machen es möglich, den Darstellerkörper und seine in der Ordnung der Repräsentation erhaltene Präsenz immer neu mit Figur(en) ins Verhältnis zu setzen, Entsprechungen zu akzentuieren, Überschneidungen anzudeuten und Differenzen herauszustellen. Da, in unterschiedlicher Deutlichkeit, immer beides bewusst bleibt – der Körper der darstellenden Person und die Rolle – und gleichzeitig die Figur als etwas Drittes entsteht, das im Zusammenspiel der beiden zustande kommt, können die Identitäten auf der Bühne nicht nur diskutiert, sondern auch neu angeordnet, ausprobiert und in ihrer Komplexität vorgeführt werden. Realitäts- und Fiktionseffekt ergänzen einander dabei durch ein mehrschichtiges Wechselspiel. Die Artikulationen von Figurenidentität durch die Positionierung des Körpers in einem szenischen Kontext bedingt nämlich immer nur eine momentane Schließung, an der Bedeutung entsteht, die aber sofort wieder aufgegeben und anders konstituiert werden kann. Es sind diese Schließungen, an denen identitätspolitische Effekte entstehen.

Um identitätspolitische Effekte analysieren zu können, müssen zunächst verschiedene Äquivalenz- und Differenzverhältnisse herausgearbeitet werden – und zwar zwischen Realitätseffekten und Fiktionseffekten bei der Figurenkonstitution auf der einen und verschiedenen

602 Macheroy: *Zur Theorie der literarischen Produktion*, S. 47.

Fiktionseffekten der Handlungsebene auf der anderen Seite. Ziel der Identifizierung von Äquivalenzen und Differenzen ist es, deren komplexes Zusammenspiel zu verstehen und die Art des identitätspolitischen Effekts, der zwischen Figuren und zwischen Bühne und Publikum entsteht, einzuordnen. Bei der Identifizierung von Äquivalenzen und Differenzen stehen dabei weder individuelle Eigenschaften im Mittelpunkt des Interesses, noch wird der absurd anmutende Anspruch erhoben, etwa Darsteller:in und Rolle in allen denkbaren Details als äquivalent oder different zu beschreiben. Vielmehr stehen in der Analyse sozial bedeutsame Differenzen im Zentrum, an denen sich gesellschaftliche Dominanzverhältnisse kristallisieren. Zu diesen gehören Zugehörigkeiten zu einer bestimmten Identitätskategorie, denen Menschen (und Rollen) auf Grundlage eines bestimmten Identitätsmerkmals wie *race*, Geschlecht, Herkunft etc. zugeordnet werden. Wie Menschen durch „laufende Selbst- und Fremdkategorisierungen in bestimmten sozialen Zugehörigkeiten gehalten“⁶⁰³ werden, fragt unter anderem auch die sozialwissenschaftliche Theorie der Humandifferenzierung, die seit einigen Jahren auch in der Theaterwissenschaft diskutiert wird.⁶⁰⁴ Dabei steht auch die Frage im Zentrum, wie Differenzierungen im Theater intellektuell und performativ reflektiert werden können.⁶⁰⁵ Bei der folgenden Analyse von Inszenierungen und Performances in Hinblick auf Äquivalenzen und Differenzen zwischen Realitäts- und Fiktionseffekten und auf aus diesen resultierende identitätspolitische Effekte schwingt also stets eine zentrale Frage der Theorie der Humandifferenzierung mit:

603 Hirschauer, Stefan: „Menschen unterscheiden. Grundlinien einer Theorie der Humandifferenzierung.“ In: *Zeitschrift für Soziologie* 50, Nr. 3–4 (Oktober 2021), S. 155–174, hier S. 156.

604 Allen voran setzen sich die DFG-Projekte *Performative Reflexion von Humandifferenzierung im Theater: Gender und Ethnizität* (2013–2016), *Praktiken der ethnischen Ent/Differenzierung im zeitgenössischen deutschen Sprechtheater* (2014–2017) und *Theater zwischen Reproduktion und Transgression körperbasierter Humandifferenzierungen* (2016–2021) mit Praktiken der Humandifferenzierung auseinander (Leitung in allen drei Fällen: Friedemann Kreuder). Folgende Publikationen im Zusammenhang damit und teils aus diesen Forschungsprojekten sind hier zu nennen: Voss: *Reflexion von ethnischer Identität (szuweisung) im deutschen Gegenwartstheater*; Kreuder, Friedemann, Koban und Voss: *Re/produktionsmaschine Kunst*; Kreuder und Wihstutz: *Staging Differences*.

605 Vgl. dazu: Voss: *Reflexion von ethnischer Identität (szuweisung)*.

„Welche Differenz ist *wann* (ir)relevant?“⁶⁰⁶ Ergänzt um die Frage, wie verschiedene Äquivalenz- und Differenzverhältnisse einander in der Grundanlage und im Verlauf von Inszenierungen und Performances überkreuzen und ein komplexes Netz bilden, in dem Korrespondenzen und Interferenzen miteinander zu wirken beginnen.

Bei der Analyse von Äquivalenz- und Differenzverhältnissen steht nicht so sehr die Frage im Zentrum, ob der Gegenstand der Analyse eine Inszenierung oder eine Performance ist, denn in beiden Fällen positioniert der:die Spielende den eigenen Körper in einem theatralen Kontext und artikuliert so eine bestimmte Figurenidentität. In Hinblick auf den Umgang mit Figuren wird aber die Frage relevant, ob eine Rolle „erlebt“ oder „gezeigt“ wird⁶⁰⁷ – ob also durch bestimmte Strategien des Spiels das Augenmerk auf die Differenz von Darsteller:in und Rolle gelenkt wird. Verstärkt kann diese Lenkung der Aufmerksamkeit auf das Verhältnis von Realitäts- und Fiktionseffekten durch den jeweiligen theatralen Rahmen werden, dann nämlich, wenn in den fiktiven Rahmen der Handlung (Fiktionseffekt) Realitätseffekte eingeflochten werden – zum Beispiel durch die Thematisierung des Theaters als Theater im Sinne einer eingezogenen Metaebene einer Inszenierung.

Indem in Performances Realitätseffekte traditionell eine größere Rolle spielen als in Inszenierungen, kann trotzdem angenommen werden, dass eine Lenkung der Aufmerksamkeit auf Differenzen zwischen Realitäts- und Fiktionseffekten in Performances zumindest begünstigt wird. Oder umgekehrt, dass sich in Inszenierungen, die diese Lenkung ebenfalls vornehmen, performative Elemente manifestieren, wie es etwa im postdramatischen Theater praktiziert wird.⁶⁰⁸

In Hinblick auf die Identifizierung und Einordnung von identitätspolitischen Effekten werden auf der Ebene des imaginären Projekts mehrere Aspekte wichtig, die im Folgenden anhand konkreter Beispiele diskutiert werden sollen: Wie wird der konkrete theatrale Rahmen figu-

606 Hirschauer, Stefan: „Un/doing differences. Die Kontingenz sozialer Zugehörigkeiten.“ In: *Zeitschrift für Soziologie* 43, Nr. 3 (Juni 2014), S. 170–191, hier S. 173.

607 Vgl. dazu: Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln: Böhlau 2005, S. 171 ff.

608 Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2023, S. 241 ff.

riert, damit er die Aufmerksamkeit auf das Vorhandensein von Realitätseffekten lenkt und ihr spezifisches Zusammenwirken mit Fiktionseffekten deutlich macht? Welche momentanen Schließungen von Präsenz der darstellenden Person als Realitätseffekt und Fiktionseffekt der Rolle werden in Bezug auf Figuren gemacht? In welchem Verhältnis stehen die Effekte zueinander und bestehen sie konstant über den Verlauf der Aufführung hinweg? Wie sind die Figuren auf der Ebene der Handlung zueinander konstelliert und welche identitätspolitischen Effekte ergeben sich durch diese Konstellierungen?

Nach einer detaillierten Analyse der Strategien, Schließungen und Effekte innerhalb der Inszenierungen soll weiter gefragt werden, wie das Publikum adressiert wird – wie also Realitätseffekte die konkrete Figuration des imaginären Projekts an die ideologische Wirklichkeit rückbinden und ob darin vielleicht das Potenzial für einen Bruch mit der Ideologie durch Entregionalisierung liegen kann.

(Ir)relevante Differenzen? – Untersuchte Identitätskategorien und Auswahl des Korpus

Zu den „Arenen identitätspolitischer Kämpfe“⁶⁰⁹ gehören nach Rolf Eickelpasch und Claudia Rademacher im Kontext von Postkolonialismus und Postfeminismus vorrangig drei Identitätskategorien: *race*, Geschlecht und Nation⁶¹⁰. Mit den Zugehörigkeiten zu diesen Identitätskategorien, die in den Sozialwissenschaften jeweils mit großen eigenständigen Forschungsgebieten verbunden sind,⁶¹¹ ergeben sich

609 Eickelpasch und Rademacher: *Identität*, S. 12.

610 Vgl. Ebd., S. 12 f. Neben den von Eickelpasch und Rademacher erwähnten Identitätskategorien müssen im Zusammenhang mit identitätspolitischen Bewegungen auch die Kategorien Behinderung und Klasse genannt werden. In Bezug auf Identitätspolitik stehen beide mit jeweils spezifischen Diskursen und Forschungsfeldern in Verbindung, die jeweils gesondert behandelt werden müssten, um ihnen gerecht zu werden. Vgl. weiterführend: Maskos: „Identität und Identitätspolitik“, S. 485–499; vgl. Dederich: „Behinderung, Identitätspolitik und Anerkennung“, S. 44–53; vgl. Schneider: „Identitätspolitik‘ oder ‚Klassenkampf‘?“, S. 35–58.

611 Vgl. Hirschauer: „Un/doing differences“, S. 171.

„prominente Leitdifferenzen“⁶¹², in die meist auch ein Dominanzverhältnis eingeschrieben ist.⁶¹³ Besonders radikal ist dieses in Hinblick auf die Identitätskategorie *race*. Diese bezieht sich nicht auf biologische Gegebenheiten, sondern beschreibt ein Machtverhältnis, das historisch zur Legitimation von Entrechtung und Sklaverei konstruiert worden ist und dessen Auswirkungen bis heute tief in gesellschaftliche Strukturen eingeschrieben sind.

Um gesellschaftliche Machtverhältnisse geht es auch im Zusammenhang mit der Identitätskategorie Geschlecht. Auch dieses wird von den Cultural Studies und den ihnen zugrundeliegenden poststrukturalistischen und postkolonialen Theorieansätzen als Konstruktion entlarvt, die „durch machtvolle Diskurse fortlaufend reproduziert und stabilisiert wird“⁶¹⁴. Im Zentrum der Kritik steht das als scheinbar ‚natürliche‘ Konstante des menschlichen Lebens konstruierte binäre Geschlechtersystem, das Menschen in zwei Kategorien einteilt und sie so an zwei unterschiedlichen Positionen innerhalb der gesellschaftlichen Machtverhältnisse verortet – gestützt durch die Zuschreibung von bestimmten, angeblich ‚natürlich‘ mit dieser geschlechtlichen Kategorie verbundenen Eigenschaften und Aufgaben. Ziel des identitätspolitischen Kampfes ist eine Dekonstruktion der binären Geschlechterordnung und die Auflösung der mit dieser verbundenen Dominanzverhältnisse.⁶¹⁵

Weniger stark am Körper setzt die dritte Identitätskategorie an: Die Nation, die der Politikwissenschaftler Benedict Anderson als „eine vorgestellte politische Gemeinschaft – vorgestellt als begrenzt und souverän“⁶¹⁶ – beschreibt, kann als ebenso identitätsstiftend gelten wie die vorher genannten Kategorien. Das zeigt unter anderem die Bezugnahme dezidiert rechter identitätspolitischer Argumentation auf diese

612 Ebd.

613 Vgl. Eickelpasch und Rademacher: *Identität*, S. 80.

614 Ebd., S. 13.

615 Vgl. Ebd., S. 96 ff.

616 Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Übers. v. Benedikt Burkardt und Christoph Münz. Berlin: Ullstein 1998, S. 14.

Kategorie, die leider auch in jüngster Vergangenheit eine neue Konjunktur erlebt.⁶¹⁷

Bei der Auswahl des Korpus für die Analyse identitätspolitischer Effekte im deutschsprachigen Gegenwartstheater standen diese drei Identitätskategorien im Zentrum. Sie auf drei Kapitel aufzuteilen und dabei jeweils den Fokus auf eine Identitätskategorie zu legen, klammert Fragen der Intersektionalität bis zu einem gewissen Grad aus. Dass sich Diskriminierungsmechanismen auf vielfältige Art und Weise überkreuzen und zusammenwirken,⁶¹⁸ lässt sich auch in den analysierten Arbeiten beobachten, denn in *Identitti* geht es nicht nur um *race*, sondern auch um deren Zusammenwirken mit weiblicher Sexualität. Zwischen den beiden Arbeiten aus dem *Care-Zyklus* von Frauen und Fiktion findet eine Entwicklung statt, die maßgeblich mit der Kategorie *race* zu tun hat. Und in *Xáta – Zuhause* begegnen wir Menschen, die nicht nur aufgrund ihrer Nationalität, sondern unter anderem auch wegen ihrer geschlechtlichen Identität fliehen mussten. Jede der Analysen könnte also um Aspekte erweitert werden, die mit anderen Identitätskategorien zu tun haben. Um in großer Klarheit die Erzeugung identitätspolitischer Effekte untersuchen und darstellen zu können, habe ich mich dazu entschieden, diese für den Moment auszuklammern.

Untersucht werden sollte, wie bestimmte Verhältnisse von Realitäts- und Fiktionseffekten insbesondere in der Ausgestaltung der Figuren zusammenwirken und identitätspolitische Effekte begründen können, die nicht allein auf einfache Entsprechungen zwischen privater Identität der Darstellenden⁶¹⁹ und ihren Rollen basieren, sondern unter Beachtung zugrundeliegender Dominanzverhältnisse und Markierungen

617 Vgl. Alternative für Deutschland: „Erklärung zum deutschen Staatsvolk und zur deutschen Identität“, letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://www.afd.de/staatsvolk>. Dort heißt es unter anderem: „Wir sind der Überzeugung, dass nur diese selbstbewusste Haltung positiver Identifikation mit der eigenen Sprache, Kultur und Nation ein attraktives Angebot an Einbürgerungswillige macht, das sie die Mühen der Integration mit Stolz und Freude auf sich nehmen lässt.“

618 Vgl. Bronner und Paulus: *Intersektionalität*, S. 11 ff.

619 Wenn ich von privater Identität von Darsteller:innen schreibe, ist damit immer die öffentliche Person, wie sie sich in Biografien, Interviews und Porträts darstellt, gemeint. Im Kontext mit identitätspolitischen Fragestellungen fließen in diese häufig auch private Details wie etwa sexuelle Orientierung, geschlechtliche Zugehörigkeit oder soziale und

spielerisch mit artikulierten Figurenidentitäten umgehen. Nicht, um der Thematik durch den Bezug auf das Als-ob des Theaters aus dem Weg zu gehen und gleiche Voraussetzungen für alle auf der Bühne Stehenden zu behaupten, sondern eben um sie mit den Mitteln des Theaters erfahrbar zu machen und gleichzeitig zu bearbeiten.

Identitätspolitik ist ein Feld, das stark in der Kritik steht und zu dem sich Haltungen – auch befeuert von bestimmten politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen – ständig verändern. Auch die von Theaterschaffenden. Bei der Auswahl des Korpus für die Analyse wurde deshalb auch darauf geachtet, dass die untersuchten Arbeiten in einem relativ kurzen Zeitraum entstanden sind. Die älteste Arbeit ist aus dem Jahr 2019, die jüngste 2023 entstanden. Insofern bilden sie exemplarisch einen Zeitraum nach dem Viralgehen der #MeToo-Debatte ab,⁶²⁰ in dem identitätspolitische Themen in besonderem Maße im deutschsprachigen Gegenwartstheater verankert und verschiedene Initiativen laut wurden, die – mit durchaus unterschiedlichen Forderungen – Besetzungspolitiken, Repräsentationsverhältnisse und institutionalisierte Diskriminierungsmechanismen zu diskutieren begannen.⁶²¹ Wie sich diese Entwicklung weiterhin gestalten wird, ist schwer abzusehen – werden die zunehmenden Erfolge rechter Parteien dazu führen, dass linke Identitätspolitik an Bedeutung gewinnt, oder haben sie den gegenteiligen Effekt? Werden die massiven Kürzungen im Kulturbetrieb, die 2025 bereits begonnen haben, das Theaterschaffen poli-

ethnische Herkunft ein. Das bedeutet natürlich nicht, dass hier eine private Identität in ihrer gesamten Komplexität erkennbar wird, vielmehr handelt es sich um eine öffentliche Darstellung privater Identität.

620 Vgl. Chandra, Giti und Irma Erlingsdóttir: „Introduction: Rebellion, revolution, reformation.“ In: Dies., Hg.: *The Routledge Handbook of the Politics of the #MeToo Movement*. London und New York: Routledge 2021, S. 1–23, hier S. 2 ff.

621 So zum Beispiel die Initiative #ActOut, mit der 185 Schauspieler:innen im Februar 2021 ihre sexuelle Orientierung oder geschlechtliche Identität öffentlich machten, um die mangelnde Repräsentation von LGBTQIA+-Personen im Film und auf der Bühne und deren Festlegung auf bestimmte Rollen anzuprangern. Vgl. Initiative #ActOut: „Manifest“, letzter Zugriff am 4. März 2025, <https://act-out.org>. Oder der offene Brief Schwarzer Theatermacher:innen zu Rassismusbewertungen am Düsseldorfer Schauspielhaus, in dem eine unabhängige Bühne für die Fortsetzung der eigenen Arbeit in einem diskriminierungssensiblen Raum gefordert wurde. Vgl. Kelly, Natasha A.: „Schluss mit dem Theater!“ – Wir sagen nein zu Rassismus an deutschen Theatern,“ letzter Zugriff am 4. März 2025, <https://www.change.org/p/schluss-mit-dem-theater-wir-sagen-nein-zu-rassismus-an-deutschen-theatern>.

tisch entschärfen oder die Bearbeitung von identitätspolitischen Themen umso wichtiger machen? Und welchen Einfluss werden globale Krisen auf identitätspolitische Fragestellungen haben? Über all diese Fragen kann nur gemutmaßt werden.

Für den Moment sei festgestellt, dass es eine Vielzahl an Theaterarbeiten gibt, in denen identitätspolitische Effekte beobachtet werden können. Exemplarisch werden im Folgenden zwei Inszenierungen von Mithu Sanyals *Identitti* in Hinblick auf die Identitätskategorie *race* untersucht: die Uraufführung am Düsseldorfer Schauspielhaus (2021) und die erste Inszenierung einer Fassung, die nicht von der Autorin selbst gemacht wurde, am Theater Freiburg (2022). Im Zusammenhang mit der Identitätskategorie *Geschlecht* werden zwei Performances des Kollektivs *Frauen und Fiktion* betrachtet: *Care 3.0* (2019) und *Care Affair* (2020), entstanden als zwei Teile eines Zyklus zum Thema *Sorgearbeit* und deren scheinbar ‚natürlicher‘ Verknüpfung mit dem weiblichen *Geschlecht*. Ähnlich wie bei *Identitti* bearbeiten die beiden Performances denselben Themenkomplex und beziehen sich in Teilen auf dasselbe Material. Da zwischen den beiden Arbeiten in Hinblick auf identitätspolitische Effekte entscheidende Entwicklungen stattgefunden haben, sollen beide beleuchtet werden. Um den identitätspolitischen Umgang mit der Kategorie *Nation* zu analysieren, wird es außerdem um eine Produktion der Münchner Kammerspiele aus dem Jahr 2023 gehen: *Xáta – Zuhause* setzt sich mit der neuen Virulenz nationaler Zugehörigkeit im Angesicht von Kriegen auseinander.

Theaterwissenschaftliche Methodik

In einem Verständnis von Theater als ideologischer Formation und im Zusammenhang mit Konzepten von Identität und Identitätspolitik, die sich aus den Cultural Studies herleiten und insofern immer auch von der postkolonialen Theorie grundiert sind, sind auch Zuschauende nicht frei von gesellschaftlichen Dominanzverhältnissen. Bei einer Analyse muss also immer auch die eigene Position reflektiert werden. Im Fall der vorliegenden Arbeit verorte ich mich an einer privilegierten Position innerhalb der gesellschaftlichen Machtverhältnisse. Da es aber eben gerade nicht um die Reproduktion von privilegierten Perspekti-

ven gehen soll, gilt das Interesse dieser Arbeit nicht der Beschreibung subjektiver Wahrnehmungen im Sinne eines phänomenologischen Analyseansatzes. Eine untergeordnete Rolle in der Analyse spielen entsprechend Phänomene der Emergenz und Kontingenz, die in beiden Ansätzen – poststrukturalistischen Theorien der Identität und theaterwissenschaftlichen Theorien – immer wieder thematisiert werden, aber einen anderen Analyseansatz erfordern würden, der stärker die „Variabilität“⁶²² der Aufführung als Ereignis in den Blick nimmt. Stattdessen möchte ich Strukturen und bewusst in inszenatorischen Prozessen gesetzte Strategien in den Blick nehmen und danach fragen, wie verschiedene Elemente der analysierten Inszenierungen und Performances zueinander konstellierte sind und welche Effekte daraus entstehen.

Der Fokus auf Strukturen korrespondiert mit den dieser Arbeit zugrundeliegenden poststrukturalistischen Ansätzen, auf die sich auch die postkoloniale Theorie stützt. Keineswegs soll er als eine Absage an die Phänomenologie als Methode verstanden werden, die innerhalb der theaterwissenschaftlichen Forschung entscheidende Impulse setzt und epistemologisch bedeutsam ist.⁶²³

Um das spontane subjektive Erleben zwar nicht zu verleugnen – denn Positioniertheit kann nie einfach abgelegt werden und muss deshalb immer mitreflektiert werden –, und trotzdem nicht in den Vordergrund zu spielen, liegt der Fokus der Analysen vor allem auf der Inszenierung und ihren Strategien – eher auf der „Konstanz“⁶²⁴ der Inszenierung, weniger auf der „Variabilität“⁶²⁵ der Aufführung als Ereignis. Methodisch stehen diese Überlegungen also einem semiotischen Ansatz näher als der Phänomenologie. In der Semiotik sieht auch Matthias Warstat das Potenzial angelegt, „Fragen nach *gender*, *race* und

622 Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 100.

623 Überlegungen zu einer Dekolonisierung der phänomenologischen Methode versammeln Azadeh Sharifi und Lisa Skwirblies in ihrem Sammelband: Sharifi und Skwirblies: *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial*. Es gibt auch verschiedene Ansätze, die Ähnlichkeiten zwischen der Phänomenologie und dem Poststrukturalismus herausarbeiten. Vgl. dazu: Edie, James M.: „Was Merleau-Ponty a Structuralist?.“ In: *Semiotica* 4, Nr. 4 (1971), S. 297–323; vgl. Stoller, Silvia: *Existenz – Differenz – Konstruktion: Phänomenologie der Geschlechtlichkeit bei Beauvoir, Irigaray und Butler*. München: Fink 2010.

624 Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 100.

625 Ebd.

class zu integrieren“⁶²⁶, denn da sie sich dafür interessiert, „von welchen Körpern die Bedeutungsproduktion innerhalb der Aufführung“⁶²⁷ maßgeblich determiniert wird und welche in den Hintergrund gedrängt werden bzw. außen vor bleiben, reflektiert sie immer schon Machtverhältnisse mit und kann in die Reflexion auch gesellschaftliche Dominanzstrukturen integrieren.⁶²⁸ Um die Analyse von Machtstrukturen, die im Entwurf eines komplexen Netzes aus Äquivalenzen und Differenzen verhandelt werden und in der Aufführung Basis für identitätspolitische Effekte werden, soll es also in den folgenden konkreten Beispielen gehen.

Intermediate Stop – Positionalität der Forschenden

„[D]er Prozess der Bedeutungszuschreibung ist auch ein politischer Prozess“⁶²⁹, sagt Dramaturgin und Kuratorin Joy Kristin Kalu in einem Interview mit dem Titel *Das implizite Publikum*, das in dem Sammelband *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme* (2022) abgedruckt ist. Politisch ist sie, weil sie immer von einem bestimmten Standpunkt aus und mit einer bestimmten Perspektive gemacht wird. Diese ist, wie oben ausgeführt immer verbunden mit der eigenen Position innerhalb der gesellschaftlichen Machtverhältnisse, die bestimmte Erfahrungen miteinschließt und andere ausschließt. Der Erkenntnisgewinn bleibt so immer ausschnitthaft, denn niemand kann für sich in Anspruch nehmen, die eine, letztgültige Interpretation zu finden. Ich möchte und kann nicht ausschließen, dass in den folgenden Analysen blinde Flecken entstehen, die auf meine eigene Positionalität zurückzuführen sind. Als *weiße* Frau mit europäischen Wurzeln und bildungsbürgerlichem Hintergrund besetze ich sicherlich in vieler Hinsicht privilegierte Positionen innerhalb der

626 Warstat: „Kategorienwechsel“, S. 16. [Hervorhebungen im Original]

627 Ebd.

628 Vgl. Ebd.

629 Kalu: „Das implizite Publikum“, S. 81.

gesellschaftlichen Dominanzverhältnisse und teile viele Diskriminierungserfahrungen, um die es im Folgenden gehen wird, nicht.

Trotzdem – oder vielleicht gerade deswegen – fühle ich mich als Theatermacherin dazu verpflichtet, mich mit ihnen und mit den aus ihnen abgeleiteten identitätspolitischen Kämpfen auseinanderzusetzen, um mich und meine Theaterarbeit zu überprüfen. Denn identitätspolitische Kämpfe mögen ihren Ausgang bei Menschen nehmen, die von Marginalisierung und Diskriminierung betroffen sind, aber sie gehen uns alle an, wenn wir unser gesellschaftliches Leben wirklich nach Prinzipien des Universalismus und der Gleichberechtigung ausrichten wollen. Umso mehr im Angesicht der jüngsten politischen Entwicklungen in den USA, wo Donald Trump sofort nach seiner Wiederwahl begonnen hat, Programme zur Förderung von Diversität und Chancengleichheit abzuschaffen⁶³⁰, in Österreich, das dieses Jahr nur knapp an einer rechtsextremen Regierung vorbeigeschrammt ist⁶³¹, und in Deutschland, wo bei der letzten Bundestagswahl im Februar 2025 ein Fünftel der Wähler:innen für die AfD gestimmt hat⁶³².

Ich fühle mich aber nicht nur auf einer Metaebene dazu aufgerufen, mich mit diesen Themen auseinanderzusetzen. Auch die Theaterarbeiten, um die es im Folgenden gehen wird, wenden sich an mich, die ich mich – obwohl als Fachpublikum und wahrscheinlich jünger als der:die durchschnittliche Theaterbesucher:in nicht vollständig repräsentativ – hier als stellvertretend für ein deutsches Theaterpublikum begreife. Jede der Arbeiten richtet sich explizit an dieses und ruft es auf, die eigenen Privilegien zu hinterfragen. Diesem Aufruf möchte ich gerne nachkommen, ohne dabei Anspruch auf Vollständigkeit oder letztgültige Interpretation zu erheben. Im Gegenteil: Eine Ergänzung

630 Vgl. Zimmermann, Konstantin: „Wie Donald Trump gegen Diversität vorgeht.“ In: *Zeit Online* (14. Februar 2025), letzter Zugriff am 25. Februar 2025, <https://www.zeit.de/politik/2025-02/diversitaetsprogramme-usa-donald-trump-dei-lgbtq>.

631 Vgl. Deutsche Presse-Agentur: „Kickl scheidet mit Regierungsbildung in Österreich.“ In: *Der Spiegel* (12. Februar 2025), letzter Zugriff am 25. Februar 2025, <https://www.spiegel.de/ausland/oesterreich-koalitionsverhandlungen-zwischen-fpoe-und-oevp-geplatzt-a-34ddbea3-83f9-4576-8081-ecda80badb75>.

632 Vgl. Die Bundeswahlleiterin: „Vorläufiges Ergebnis der Bundestagswahl 2025 steht fest,“ letzter Zugriff am 4. März 2025, https://www.bundeswahlleiterin.de/info/presse/mitteilungen/bundestagswahl-2025/27_25_vorlaeufiges-ergebnis.html.

dieser Forschungsarbeit um andere Perspektiven, die sich an anderen Positionen innerhalb der gesellschaftlichen Dominanzverhältnisse verorten, ist wünschenswert, damit der Dialog und die Ausverhandlung konflikthafter Themen immer weitergehen.

Teil II

Analyse von identitätspolitischen
Effekten an Beispielen aus dem
deutschsprachigen Gegenwartstheater

7 Identitätskategorie *race*: *Identitti* von Mithu Sanyal

„Es sind die 2020er Jahre, es ist kompliziert. Und es gibt einen Skandal: Saraswati ist *weiß!*“⁶³³ So beginnt der Klappentext auf dem 2021 erschienenen ersten Roman der Kulturwissenschaftlerin Mithu Sanyal, und damit sind die Grundthemen von *Identitti* gesetzt. Kompliziert ist die von den Universitäten immer mehr in die Mitte der Gesellschaft dringende Auseinandersetzung und gesellschaftliche Integration der postkolonialen Theorie, und das insbesondere in Hinblick auf eine bestimmte Identitätskategorie, die ins Zentrum der Diskussionen innerhalb des Romans gerückt wird: die Hautfarbe – selbstverständlich nicht im biologischen Sinne verstanden, sondern als politische und soziale Kategorie. Um dies zu verdeutlichen, wird im Folgenden der Begriff *race* benutzt, der nicht allein die Hautfarbe bezeichnet, sondern vor allem auch den Prozess der Rassifizierung, also die Zuweisung bestimmter Positionen innerhalb der gesellschaftlichen Machtverhältnisse auf Basis bestimmter physischer Merkmale, miteinschließt.⁶³⁴

Im Zentrum des Romans steht eine Figur, die ihre *race* – auf durchaus nicht unproblematische Weise – auf den Prüfstand stellt: Prof. Dr. Saraswati ist Professorin für Intercultural Studies und Postkoloniale Theorie an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und der Shooting Star ihres Fachs. Sie ist so bedeutend, dass sie, ähnlich wie Popstars, keinen Nachnamen führt.⁶³⁵ Als indischstämmige Deutsche versteht sie es, die grundlegenden Fragen der Cultural Studies nicht nur theoretisch zu vermitteln, sondern auch erfahrbar zu machen. Indem sie etwa beim ersten Termin ihrer Vorlesung alle *weißen* Studierenden auffordert, den Hörsaal zu verlassen,⁶³⁶ erteilt sie nicht nur diesen eine Lektion über Ausgrenzung und fehlende Zugehörigkeit, sondern bringt auch nicht*weiße* Studierende dazu, ihren besonderen gesellschaftlichen Status zu reflektieren und sich zu diesem zu bekennen. Zu Letzteren

633 Sanyal, Mithu: *Identitti*. München: Hanser 2023, Klappentext.

634 Vgl. dazu und weiterführend: Drüecke, Ricarda: „Rasse,“ S. 305 f.

635 Vgl. Sanyal: *Identitti*, S. 19: „Beyoncé braucht ja auch keinen Nachnamen.“

636 Vgl. Ebd., S. 33 f.

gehört auch die strebsame Studentin Nivedita, Tochter eines indischen Vaters und einer polnischen Mutter, selbst in Deutschland geboren. Bis zu dem Zeitpunkt, an dem sie sich mit Saraswatis radikaler Unterrichtsmethode konfrontiert sieht, hat sie ihre *race* und die damit verbundenen spezifischen Erfahrungen – insbesondere gegenüber *weißen* Personen – weder benennen noch reflektieren können. In dem Moment aber, in dem ihr eine Positionierung abverlangt wird, wird aus dem bisher subkutan schwelenden Gefühl des Andersseins ein beschreibbarer Faktor, der als Erklärung für unterschiedliche Erfahrungen und deren Abgrenzung von spezifisch *weißen* Erfahrungen herangezogen werden kann. Zum ersten Mal in ihrem Leben beschreibt sich Nivedita gegenüber einer *weißen* Person, nämlich ihrer Freundin und Mitbewohnerin Lotte, die den Unterrichtsraum wutschnaubend verlässt, als nichtweiß.⁶³⁷ Schnell wird Saraswati zum größten Idol Niveditas. Von ihr lernt sie alles, was es über postkoloniale Theorie zu lernen gibt, und von ihr bezieht sie die Inspiration für einen eigenen Blog, den sie IDENTITTI nennt. In diesem setzt sie sich mit der Verschränkung von *race* und Sexualität, mit Marginalisierung durch Rassismus und Sexismus auseinander. Sie ist damit so erfolgreich, dass sie zu einem Interview mit dem Deutschlandfunk Nova eingeladen wird.⁶³⁸

Doch – wie der eingangs zitierte Klappentext bereits verraten hat – gibt es ein Problem: „Saraswati ist *weiß!*“⁶³⁹ Durch die medienwirksame Veröffentlichung von alten Fotos wird bekannt, dass sie weder indische Wurzeln hat, noch ihr Aussehen ihrer Abstammung verdankt. Vielmehr scheint sie sich einer Reihe von Behandlungen unterzogen zu haben, um ihre *race* zu ändern. Von einer *weißen* Frau mit dem – wie man später erfährt – urdeutschen Namen Sarah Vera Thielmann⁶⁴⁰ hat sie sich durch eine Transition zur vermeintlich indischstämmigen Deutschen namens Saraswati gemacht. Als Nivedita das herausfindet, bricht ihre Welt zusammen. Ihr großes Vorbild, das ihr geholfen hat, ihren eigenen Platz als Deutsche mit indisch-polnischen Wurzeln in einem von strukturellem Rassismus durchsetzten Deutschland selbstbewusst

637 Vgl. Ebd., S. 34.

638 Vgl. Ebd., S. 12.

639 Ebd., Klappentext.

640 Vgl. Ebd., S. 135.

zu behaupten, ist eine Betrügerin. Aufgebracht und tief verletzt begibt sich Nivedita in Saraswatis Privatwohnung und beginnt, ihrer Dozentin Fragen zu ihren Beweggründen, ihrer Identität und ihrer moralischen Haltung zu stellen. Und weil diese nicht leicht zu beantworten sind, vergehen einige Tage, in denen heiß diskutiert wird: Über Herkunft und Zugehörigkeit, über *race* und Identität, über Sagbares und dessen Grenzen, über Potenziale und Schwierigkeiten der Identitätspolitik.

Den Diskussionen liegt immer wieder auch die Frage zugrunde, ob das Konzept des *Transracialism*, also der Wechsel der *race*, ähnlich wie Transgeschlechtlichkeit begriffen werden kann oder ob es nicht aufgrund der spezifischen Unterdrückung und Marginalisierung, die mit *race* verbunden ist, doch sehr anders behandelt werden muss.⁶⁴¹ Denn der Begriff *Transracialism* beschreibt nicht nur Menschen, die sich als zugehörig zu einer anderen *race* als derjenigen, in der sie geboren sind, identifizieren, sondern stammt eigentlich aus dem Kontext der internationalen Adoption und beschreibt einen Vorgang, bei dem ein Kind aus einer ethnischen Gruppe in eine andere versetzt wird. Wenn dieser nicht sensibel und verantwortungsbewusst gehandhabt wird, birgt er die Gefahr von psychologischen Schäden, insbesondere, wenn die ethnische Herkunft des Kindes verleugnet wird, es keine Vorbilder aus

641 Vgl. Tuvel, Rebecca: „In Defense of Transracialism.“ In: *Hypatia* 32, Nr. 2 (April 2017), S. 263–278, hier S. 264 ff. und passim. Tuvel vergleicht *Transracialism* mit Transgeschlechtlichkeit, was ihr und dem veröffentlichenden Magazin *Hypatia* einen medialen Shitstorm einbrachte. In ihrem Artikel vergleicht sie die Situation der trans Frau Caitlyn Jenner mit dem Fall von Rachel Dolezal, einer weißen Frau, die sich als Schwarz identifiziert und verschiedene Maßnahmen vorgenommen hat, um ihr Äußeres entsprechend anzupassen – übrigens das reale Vorbild für Mithu Sanyals Saraswati. Kurz nach Veröffentlichung ihres Artikels wurde Rebecca Tuvel auf Social-Media-Plattformen und aus akademischen Kreisen angegriffen und kritisiert. Auch Roger Brubaker sieht Potenziale in dem Spannungsfeld, das in Hinblick auf die Zugehörigkeit zu bestimmten Identitätskategorien zwischen ‚angeboren‘ („givenness“) und ‚gewählt‘ („chosenness“) entsteht: Vgl. Brubaker, Roger: „The Dolezal affair: race, gender, and the micropolitics of identity.“ In: *Ethnic and Racial Studies* 39, Nr. 3 (Februar 2016), S. 414–448, hier S. 433 ff. Entschieden gegen eine leichtfertige Rechtfertigung von *Transracialism* wendet sich Jana Cattien in einem auf Tuvel antwortenden Artikel. Ihre zentralen Gegenargumente sind einerseits, dass die beiden Identitätskategorien Geschlecht und *race* nicht unter völlig gleichen Gesichtspunkten diskutiert werden können, andererseits, dass Zugehörigkeit zu *race*-Kategorien immer auch mit komplex konstruierten Machtverhältnissen verbunden ist und deshalb nicht gleichwertig zueinander betrachtet werden kann. Vgl. Cattien, Jana: „Against ‚Transracialism‘: Revisiting the Debate.“ In: *Hypatia* 34, Nr. 4 (November 2019), S. 713–735, S. 720 ff.

der eigenen ethnischen Gruppe in seinem näheren Umfeld hat oder gar (internalisierten) Rassismus durch Familienmitglieder erfährt.⁶⁴²

Genau das ist in *Identitti* Saraswatis Adoptivbruder passiert: Als Kind indischer Herkunft ist er als Konstantin und Adoptivsohn *weißer* Eltern in Deutschland aufgewachsen. Ohne Bezug zu seiner kulturellen und ethnischen Herkunft hat er erlebt, wie seine Eltern die nach ihm geborene leibliche Tochter Sarah Vera als „kleines Engelchen, im Gegensatz zu dem dunklen indischen Teufel“⁶⁴³ behandelten. Er ist es schließlich auch, der als Raji zurückkehrt und Saraswatis Transition öffentlich macht – und zwar mit Hilfe von Niveditas Cousine Priti, mit der er einen One-Night-Stand hat und die in seinem Arbeitszimmer auf die (geschickt ausgelegten) Fotos von Saraswatis Transition stößt.⁶⁴⁴ Die Geschwister Raji und Sarah Vera bilden innerhalb des Romans die beiden Pole der Diskussion um *Transracialism*, die für Nivedita und die Leser:innenschaft zu einer Lehrstunde in Identitätspolitik und (fehlgeleitetem) Allyship⁶⁴⁵ wird. Denn, wie sich am Ende des Romans herausstellt, sind Saraswatis Handlungen auch maßgeblich darin begründet, dass sie Zeugin von Rajis Schmerz geworden ist und irgendetwas tun wollte, um ihn zu lindern. Dass sie dabei selbst unsensibel und durch ihre Transition auch rassistisch handelt, blendet sie in all ihren Lektionen über Diskriminierung und Marginalisierung geschickt aus.

Während Nivedita, durchaus vorwurfsvoll und anklagend, versucht, Saraswatis Handlungen zu verstehen, organisiert ihre Kommilitonin Oluchi eine Demonstration vor Saraswatis Wohnung – sie ist weit weniger verständnisvoll als Nivedita und ruft sogar zur „Vernichtung von Saraswati“⁶⁴⁶ auf. Sie kann es nicht akzeptieren, dass Saraswati ihre *race*

642 Lee, Richard M.: „The Transracial Adoption Paradox: History, Research, and Counseling Implications of Cultural Socialization.“ In: *The Counseling Psychologist* 31, Nr. 6 (November 2003), S. 711–744, hier S. 720 ff.

643 Sanyal: *Identitti*, S. 263.

644 Vgl. Ebd., S. 225 f.

645 Unter ‚Allyship‘ wird eine Form von Solidarität verstanden, die unabhängig von einer geteilten Identitätszugehörigkeit oder Paternalisierung ist. Voraussetzung dafür ist ein Bewusstsein über eigene Privilegien, die eingesetzt werden, um gesellschaftliche Dominanzverhältnisse zu durchbrechen. Vgl. dazu: Informations- und Dokumentationszentrum für Rassismusbearbeitung e.V.: „Solidarität,“ Glossar, letzter Zugriff am 14. Februar 2025, <https://www.idaev.de/rechercheteools/glossar>.

646 Sanyal: *Identitti*, S. 236.

geändert hat. Zu groß sind die Verletzungen, die sie schon erfahren musste, zu spezifisch die Lebensrealität als Schwarze Frau in Deutschland, als dass sie jemand für sich beanspruchen könne, der nicht als BIPOC geboren wurde. Als *weiße* Frau könne Saraswati das Leben als BIPOC nicht nachspüren, so der Vorwurf: „Du wirst niemals wissen, wie es sich anfühlt, wir zu sein!“⁶⁴⁷ Und sie habe kein Recht, über Erfahrungen zu sprechen, die nicht ihre eigenen seien: „Wenn du nicht dein ganzes Leben als BIPOC verbracht hast, kannst du dir nicht anmaßen zu definieren, wer *wir* sind!“⁶⁴⁸ Ihre öffentlich auf der Straße ausgetragenen Diskussionen mit Saraswati drehen sich um Fragen der Authentizität und der Biogenetik. In Oluchis Argumentationen schwingen essenziellierende Ansichten und behauptete Essenzialisierungen mit, die sich in einer Hauptaussage kondensieren:

Biogenetik *spielt* dabei eine Rolle, die Geschichte von Versklavung und Entrechtung *spielt* eine Rolle. Das sind Erfahrungen, die wir bis in unsere Zellen hinein spüren können – und du *nicht!*⁶⁴⁹

Saraswati hält dagegen: „Hautfarbe hat rein gar nichts mit *race* zu tun.“⁶⁵⁰ Sie plädiert dafür, sich von der Vorstellung, Hautfarbe sei eine biologische Tatsache, zu lösen und sie als soziale Kategorie, eben als *race*, anzunehmen. Als solche bleibt sie trotzdem mit spezifischen Erfahrungen verbunden, diese hängen aber nicht essenzialistisch mit einer Art ‚natürlichem‘ Wesenskern zusammen, sondern mit zugewiesenen Positionen innerhalb der gesellschaftlichen Machthierarchien, die sich aus der Kolonialgeschichte und den mit dieser verbundenen Verbrechen an den Menschen der kolonialisierten Länder ableiten. Denn zur Rechtfertigung jahrhundertelanger Entrechtung und Diskriminierung musste argumentiert werden, warum Angehörige der einen Gruppe von Menschen mehr gelten sollten als Angehörige der anderen Gruppe: Erdacht wurde so die Kategorie *weiß*, die Menschen der westlichen Welt zu einer Gruppe fügte und ihnen besonders herausragende Eigenschaf-

647 Ebd., S. 239.

648 Ebd., S. 238. [Hervorhebung im Original]

649 Ebd., S. 246. [Hervorhebungen im Original]

650 Ebd., S. 243.

ten zuschrieb. Die behauptete Überlegenheit *weißer* Menschen, sollte die Kolonialisierung und den Sklavenhandel legitimieren. Ein konstruiertes Missverhältnis, dessen Erbe sich bis heute in gesellschaftlichen Dominanzstrukturen niederschlägt und sich darin erhält, dass *weiß* in westlichen Gesellschaften als das ‚Normale‘ angenommen wird, also als unmarkiert gilt, während nicht*weiß* als Abweichung, als markiert gelesen wird.⁶⁵¹

Race, und das ist der eigentliche Kern des Romans, bezeichnet immer ein Machtverhältnis, das nicht einfach mit der Behauptung, „farbenblind“ zu sein, weggewischt werden kann. Denn die Behauptung von Farbenblindheit in Bezug auf Hautfarbe negiert die strukturellen Unterschiede, mit denen Menschen unterschiedlicher *race* konfrontiert sind, und sucht die Schuld für Unterdrückungserfahrungen allzu oft bei nicht*weißen* Menschen selbst, wobei deren Marginalisierung und Benachteiligung ausgeblendet werden.⁶⁵² Die Kritik an kultureller Aneignung zielt etwa auf dieses Machtverhältnis ab. Wenn sich eine privilegierte Gruppe bestimmte kulturelle Praktiken einer marginalisierten Gruppe aneignet, nutzt sie ihre eigene Machtposition, um letztere weiter auszubeuten – im kulturellen wie im ökonomischen Sinn. Kulturelle Aneignung ist deshalb nicht gleichzusetzen mit kulturellem Austausch zwischen gleichberechtigten Gruppen.⁶⁵³

Im Roman werden diese Themen – wie könnten sie auch? – nicht abschließend diskutiert. Ein vorläufiges Ende finden sie doch, denn ein tragisches Ereignis bricht in die Romanhandlung ein und unterbricht die hitzigen Diskussionen: In Hanau erschießt ein Attentäter zehn Menschen mit sichtbarem Migrationshintergrund. Die zuvor diskutierten Machtverhältnisse und Diskriminierungen werden hier auf grausame Art in ihrer radikalsten Form Realität. Im Mikrokosmos um Saraswati und Nivedita kommt es zu Versöhnungen und zu Perspektivwechseln,

651 Vgl. Sanyal: *Identitti*, S. 21; vgl. auch: Bhaba: „The white stuff,“ S. 21 ff.

652 Vgl. Brückmann, Rebecca: „Rassismus.“ In: Festl, Michael G., Hg.: *Handbuch Liberalismus*. Stuttgart: J.B. Metzler 2021, S. 573–580, hier S. 577; vgl. Bonilla-Silva, Eduardo: *Racism without Racists. Color-Blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in the America*. 4. Auflage. Lanham: Rowman & Littlefield 2014, S. 101 ff.

653 Vgl. Rogers, Richard A.: „From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation.“ In: *Communication Theory* 16, Nr. 4 (November 2006), S. 474–503, hier S. 476 ff.

aus den erbitterten Auseinandersetzungen ist gegenseitiges Verständnis erwachsen – und ein Karrierekick für Saraswati, die einen Ruf nach Oxford erhält und erfolgreicher denn je aus dem Skandal hervorgeht.

Realitäts- und Fiktionseffekte in Mithu Sanyals *Identitti*

Im Anschluss an Jost Müllers Überlegungen zum Status literarischer Werke innerhalb der Ideologie kann *Identitti* – wie jedes literarische Werk – als konkrete Figuration eines ideologischen Projekts identifiziert werden, in dem Realitäts- und Fiktionseffekte einander überkreuzen und ergänzen. Als Ergebnis ästhetischer Produktion erzeugt der Roman Effekte, die „die Präsenz des ‚Wirklichen‘“⁶⁵⁴ suggerieren und in Zusammenhang mit Elementen stehen, die „den Effekt des ‚Fiktiven‘“⁶⁵⁵ hervorrufen.

Die Überlagerung und Vermischung von Realitäts- und Fiktionseffekten ist eines der zentralen literarischen Verfahren des Romans, denn beginnend mit den nur allzu realen Konsequenzen der jahrhundertelangen Kolonialisierung und Ausbeutung nichtwestlicher Länder und ihrer Menschen integriert Mithu Sanyal in die fiktive Handlung und die erdachte Figurenkonstellation verschiedene Bruchstücke der außerliterarischen Realität bzw. der ideologischen Wirklichkeit. In ihrem Nachwort fasst sie ihre Herangehensweise folgendermaßen zusammen: „Dies ist ein Roman. Die Figuren in ihm sind fiktiv, aber manche sind fiktiver und manche realer als andere. Ähnlichkeiten mit lebenden oder toten Personen sind keineswegs rein zufällig.“⁶⁵⁶ In den Figuren des Romans verschränken sich reale Personen des öffentlichen Lebens mit fiktiven Figuren. Die Journalistin Verena, die Nivedita am Beginn des Romans interviewt, heißt im echten Leben Verena von Keitz und hat Mithu Sanyal schon häufig interviewt.⁶⁵⁷ Die Gesprächspartner:innen,

654 Müller: *Ideologische Formen*, S. 153.

655 Ebd., S. 154.

656 Sanyal, Mithu: „Real and Imagined Voices.“ In: Dies.: *Identitti*. München: Hanser 2023, S. 419–424, hier S. 419.

657 Vgl. Sanyal: *Identitti*, S. 14 ff.; vgl. Sanyal: „Real and Imagined Voices,“ S. 420.

mit denen Saraswati bei ihren beiden Auftritten auf dem Hay Festival diskutiert, sind fiktive Versionen der realen Personen Jordan Peterson, Shappi Khorsandi und Kwame Anthony Appiah und ihre Repliken sind Zitate aus ihren Büchern bzw. Programmen.⁶⁵⁸ Einen Artikel mit dem Titel *Was denken Wissenschaftler*innen über den „Fall Saraswati“?*⁶⁵⁹ hat nicht die Autorin als journalistische Äußerung einer Figur geschrieben, sondern die Journalistin Şeyda Kurt. Und auch die dort angeführten Reaktionen unterschiedlicher Wissenschaftler:innen sind von diesen selbst verfasst, ebenso wie die Tweets zum Fall Saraswati.⁶⁶⁰ Sie alle nehmen Stellung zu einem fiktiven Fall, den sie behandeln wie einen realen, sodass in der konkreten Figuration des Romans ein Konglomerat aus Fiktions- und Realitätseffekten entsteht. Und auch die Figur Saraswati hat Vorbilder in der außerliterarischen ideologischen Wirklichkeit. Nicht nur, dass in ihrer Transition und ihrem Auffliegen der Fall von Rachel Dolezal, einer *weißen* Frau, die sich als Schwarz ausgegeben hat,⁶⁶¹ wiederhallt, ihre Aussagen sind teils wörtliche, teils inhaltliche Zitate von Wissenschaftler:innen und Aktivist:innen, darunter etwa Gayatri Chakravorty Spivak, Audre Lorde und bell hooks.⁶⁶² Zuletzt steht am Ende des Buches nicht etwa Mithu Sanyals, sondern Saraswatis Literaturliste,⁶⁶³ womit die Autorin auch noch eine Verschränkung ihrer selbst mit der Roman-Wissenschaftlerin vornimmt.

Trotz der vielfältigen Einflechtungen von Elementen der außerliterarischen Wirklichkeit in die fiktive Handlung des Romans kann im Zusammenhang mit der Ideologietheorie in der Althusser'schen Ausprägung und deren literaturtheoretischer Weiterentwicklung durch Pierre Macherey, auf den Jost Müller sich neben Étienne Balibar bezieht, nicht davon ausgegangen werden, dass das literarische Werk in einem einfachen Ableitungsverhältnis zur ideologischen Wirklichkeit konstellierte ist. Vielmehr vereint es zwei Projekte, die im Wechselspiel mit-

658 Vgl. Sanyal: „Real and Imagined Voices“, S. 422.

659 Vgl. Sanyal: *Identitti*, S. 360 f.

660 Vgl. Sanyal: „Real and Imagined Voices“, S. 420.

661 Vgl. Brubaker: „The Dolezal affair“, S. 414 f.

662 Vgl. Sanyal: „Real and Imagined Voices“, S. 421.

663 Vgl. Sanyal: *Identitti*, S. 425 ff.

einander wirken: Das „ideologische Projekt“⁶⁶⁴, in dem Elemente der ideologischen Wirklichkeit repräsentiert sind, mit dem „imaginären Projekt“⁶⁶⁵, in dem diese durch die konkrete Figuration, also bestimmte literarische Verfahren, bearbeitet werden. Während im ideologischen Projekt zeitspezifische Elemente der ideologischen Wirklichkeit repräsentiert und dadurch in die Literatur eingeschrieben sind, ist das imaginäre Projekt in der konkreten Figuration, also in den konkreten literarischen und ästhetischen Verfahren zu identifizieren.⁶⁶⁶

Die Konsequenz dieses spezifischen Verhältnisses von literarischer Produktion zur ideologischen Wirklichkeit und der Konstellation von ideologischem und imaginärem Projekt ist, dass die Suche nach ‚realistischen‘ Elementen in literarischen Werken nicht zielführend ist, denn der Eindruck von ‚Realismus‘ ist in dieser Betrachtungsweise immer nur ein Effekt (Realitätseffekt), der mit vielfältigen anderen Effekten des literarischen Werks (Fiktionseffekten) zusammenwirkt.

Übertragen auf *Identitti*, kann festgestellt werden, dass die Repräsentation der ideologischen Wirklichkeit im ideologischen Projekt einen dezidierten Fokus auf zeitgenössische Diskurse und Problematiken legt. Durch die Verortung der fiktiven Handlung im universitären Kontext im Deutschland der Gegenwart kann nicht nur die vorherrschende kulturelle Hegemonie gezeigt, sondern auch im Sinne einer Ideologiekritik durch die Autorin eingeordnet und bearbeitet werden. Mithu Sanyal diskutiert und kritisiert im ideologischen Projekt *Identitti* aktuelle Problematiken und zeitgeistige Strömungen. Das allein beschreibt aber nicht vollständig die Wirkung des Romans, denn das könnte sie auch in einer wissenschaftlichen Abhandlung – von der sie ja auch die eine oder andere veröffentlicht hat. Der Roman entfaltet seine volle Wirkung und Kraft erst durch das Hinzukommen der Ebene des imaginären Projekts, also durch die konkrete Figuration als Ergebnis literarischer Produktion. Diese kann im Fall von *Identitti* neben einem dezidiert lässig-jugendlichen Stil und zahlreichen popkulturellen Refe-

664 Scherpe, Klaus R.: „Ideologie im Verhältnis zur Literatur: Versuch einer methodischen Orientierung am Beispiel von Wolfgang Koeppens Roman *Tauben im Gras*.“ In: *The German Quarterly* 57, Nr. 1 (1984), S. 6–26, hier S. 8. [Hervorhebung im Original]

665 Ebd. [Hervorhebung im Original]

666 Vgl. Ebd., S. 8 f.

renzen insbesondere in der Verflechtung von Elementen der ideologischen Wirklichkeit mit fiktiven Figuren und Handlungen identifiziert werden.⁶⁶⁷ Auf Ebene der Figuration erfolgt eine künstlerische Bearbeitung der ideologischen Wirklichkeit, die im ideologischen Projekt repräsentiert ist. Ideologisches und imaginäres Projekt wirken komplex miteinander verzahnt zusammen: Das ideologische Projekt ist Grundlage für das imaginäre Projekt und wird von diesem bearbeitet. Oder auch: Die Themen und Diskurse der ideologischen Wirklichkeit, die sich im ideologischen Projekt *Identitti* niederschlagen, werden durch die konkrete Figuration als Roman mit seinen spezifischen literarischen Verfahren bearbeitet. Konkreter: Durch die Integration von Elementen der außerliterarischen Realität, also der ideologischen Wirklichkeit, entsteht eine entscheidende Verschiebung, die diese Elemente in der Sphäre der Fiktion, also auf der Ebene des imaginären Projekts neu verortet. Gleichzeitig aber bleiben diese mit der ideologischen Wirklichkeit verbunden und binden das literarische Werk an diese zurück.

„Identitätskämpfe sind Kämpfe um Fiktionen in der Wirklichkeit“,⁶⁶⁸ resümiert Mithu Sanyal in ihrem Nachwort. Wie die Fiktionen der Wirklichkeit durch die wirklichkeitsdurchsetzte Fiktion bearbeitet werden können, führt sie in *Identitti* vor. Indem sie Teile der ideologischen Wirklichkeit in die Sphäre der Fiktion verlagert, macht sie diese durch ästhetische Verfahren bearbeitbar. Sie werden erschaffen, reflektiert, diskutiert, verworfen und neu konfiguriert. Gleichzeitig binden diese Realitätseffekte das imaginäre Projekt zurück an die ideologische Wirklichkeit, die durch die konkrete Figuration des imaginären Projekts mitbearbeitet wird.

⁶⁶⁷ In einer detaillierten Textanalyse können natürlich noch viel mehr Spezifika und literarische Verfahren herausgearbeitet werden, im Fokus steht hier aber vor allem das Verfahren, das auch die Adaptionen des Stoffs für die Bühne maßgeblich bestimmt.

⁶⁶⁸ Sanyal: *Identitti*, S. 423.

Theateradaptionen von *Identitti*

Es hat nicht lange gedauert, bis der Roman seinen Weg auf die Bühne gefunden hat. Nur neun Monate nach seinem Erscheinen im November 2021 fand die Uraufführung am Düsseldorfer Schauspielhaus statt.⁶⁶⁹ Regie führte Kieran Joel, die Bühnenfassung stammt von der Autorin Mithu Sanyal selbst. Es folgten noch einige andere Inszenierungen: Am 1. April 2022 feierte *Identitti* in der Regie von Salome Dastmalchi am Staatstheater Darmstadt Premiere,⁶⁷⁰ am 3. Juni folgte eine Inszenierung von Jessica Glause am Theater Freiburg, die im Februar 2023 als Schweizer Erstaufführung an den Bühnen Bern gezeigt wurde.⁶⁷¹ Ab März 2023 war die österreichische Erstaufführung am Theater Phönix in Linz zu sehen, Regie führte Martina Gredler.⁶⁷² Und nur neun Tage nach der Linzer Inszenierung kam *Identitti Rezeptionista*, inszeniert von Simone Dede Ayivi, am Schauspielhaus Graz heraus und wurde ein halbes Jahr später beim Wechsel von Iris Laufenberg ans Deutsche Theater Berlin übernommen.⁶⁷³ Auch hier stammt die Bühnenfassung von Mithu Sanyal, ebenso wie bei den Inszenierungen aus Darmstadt und Linz. Nur die Fassung der Freiburger Inszenierung wurde von Regie (Jessica Glause) und Dramaturgie (Anna Gojer) erarbeitet. In der Spielzeit 2024/25 folgten weitere Inszenierungen des Stoffes.⁶⁷⁴ Für diese Arbeit werden exemplarisch zwei der Inszenierungen herausgegriffen und detailliert analysiert: die Uraufführung am Düsseldorfer

⁶⁶⁹ Joel, Kieran, Reg.: *Identitti*. Nach Mithu Sanyal. Düsseldorfer Schauspielhaus, Düsseldorf. Prem. 12. November 2021.

⁶⁷⁰ Dastmalchi, Salome, Reg.: *Identitti*. Nach Mithu Sanyal. Staatstheater Darmstadt, Darmstadt. Prem. 1. April 2022.

⁶⁷¹ Glause, Jessica, Reg.: *Identitti*. Nach Mithu Sanyal. Theater Freiburg, Freiburg. Prem. 3. Juni 2022.

⁶⁷² Gredler, Martina, Reg.: *Identitti*. Nach Mithu Sanyal. Theater Phönix, Linz. Prem. 9. März 2023.

⁶⁷³ Ayivi, Simone Dede, Reg.: *Identitti Rezeptionista*. Nach Mithu Sanyal. Schauspielhaus Graz, Graz. Prem. 18. März 2023.

⁶⁷⁴ Inzwischen ist eine weitere Inszenierung am Theater Ingolstadt herausgekommen, die aus zeitlichen Gründen in dieser Arbeit nicht mehr berücksichtigt werden konnte: Hussein, Atif Mohammed Nour, Reg.: *Identitti*. Nach Mithu Sanyal. Stadttheater Ingolstadt, Ingolstadt. Prem. 13. Dezember 2024.

Schauspielhaus und die bis dato einzige Inszenierung, der eine Fassung zugrunde liegt, die nicht von der Autorin selbst stammt.

Das Medium der Literatur ist die Sprache. Die Bearbeitung der im ideologischen Projekt repräsentierten ideologischen Wirklichkeit erfolgt im imaginären Projekt durch sprachliche Verfahren. Bei einem Transfer des Stoffes auf die Bühne treten andere Ausdrucksformen hinzu, darunter vor allem die Körper der Ausführenden. Bei der Umsetzung des ideologischen Projekts durch das imaginäre Projekt in der konkreten Figuration werden dadurch die Themen virulent, die im Roman diskutiert werden: Wer kann für wen sprechen? Wer kann von spezifischen Erfahrungen sprechen, die an die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Identitätskategorie gebunden sind? Welche Konsequenzen ergeben sich daraus für Besetzungsentscheidungen und bietet das Theater die Möglichkeit, flexibler mit Identitätskategorien umzugehen als im Alltag? Können Übereinstimmungen in der Identitätskategorie *race* aufgelöst werden und wo liegen die Grenzen der Dekonstruktion?

Eine der zentralen Fragen bei der Umsetzung des Stoffes im Theater ist also die nach der Besetzung, Einfach nach Entsprechungen zwischen Darsteller:in und Rolle bzw. Figur in einer bestimmten Identitätskategorie – im Fall von *Identitti* die Kategorie *race* – zu suchen, reicht jedoch nicht aus, um identitätspolitische Effekte in Theaterproduktionen ausreichend zu beschreiben, denn das kommt einer plumpen Gleichsetzung von theatralen Zusammenhängen mit außertheatralen Gegebenheiten gleich und ignoriert den spezifischen Status von Theater als Ergebnis ästhetischer Produktion. Als solches zeichnet es sich durch das komplexe Zusammenwirken verschiedener Medien und eine bestimmte Situation – Entstehung zwischen Inszenierung und dem Vollzug im Zusammenspiel mit einem kopräsenten und koproduzierenden Publikum – aus.

Indem die Darsteller:innen ihre Körper in diesem Kontext positionieren, artikulieren sie eine bestimmte Figurenidentität und stellen eine nicht notwendige Verbindung zwischen ihrem Körper und der (fiktiven) Handlung, die das Bühnengeschehen ausmacht, her. Dabei wird der Prozess der Annahme von Identitäten durch Subjekte in der Sphäre der ästhetischen Produktion nachgebildet. Selbst in Zusammenhängen, in denen die Ordnung der Repräsentation im Vordergrund stehen

soll, bleibt im Sinne des Konzepts von *embodiment*/Verkörperung die Präsenz der Darstellenden erhalten und wird durch die Verschiebung in die Sphäre der Fiktion zu einem Realitätseffekt. In einem komplexen Zusammenspiel konstituieren Realitätseffekte und Fiktionseffekte das imaginäre Projekt, das durch die Realitätseffekte gleichzeitig an die ideologische Wirklichkeit rückgebunden ist. Diese Verschiebung von Elementen, die ihren außertheatralen Status aufgeben, um zu Realitätseffekten in einem theatralen Kontext zu werden und in vielfältige, wechselnde Verhältnisse mit Fiktionseffekten einzutreten, ist auch die Ursache dafür, dass ein „aufschlußgebender Mangel“⁶⁷⁵ entsteht. Denn durch die spezifischen ästhetischen Verfahren des Theaters wird es möglich, die Präsenz von Darstellenden, die auch in der Ordnung der Repräsentation immer erhalten bleibt, immer neu mit Figur(en) ins Verhältnis zu setzen. Figurenidentitäten können so auf der Bühne nicht nur diskutiert, sondern auch ausprobiert, neu angeordnet und in ihrer Komplexität gezeigt werden. Im komplexen Wechselspiel von Realitäts- und Fiktionseffekt, das sich in der artikulierten Figurenidentität entfaltet, können identitätspolitische Effekte entstehen. Und zwar immer dann, wenn es zu Schließungen der beiden Effekte in einem bestimmten Verhältnis kommt, das vom ideologischen Projekt fokussiert wird. Um einen identitätspolitischen Effekt zu erzeugen, muss dieses Verhältnis nicht unbedingt ein äquivalentes sein. Nicht nur Entsprechung und Überschneidung können identitätspolitische Kraft entwickeln, sondern auch strategisch gesetzte Differenzverhältnisse.

Begünstigt werden identitätspolitische Effekte von einem dezidierten Zeitbezug auf die Gegenwart, der im ideologischen Projekt repräsentiert ist, und durch eine Lenkung der Aufmerksamkeit auf das Vorhandensein von Realitätseffekten. In Hinblick auf die verschiedenen Inszenierungen von *Identitti* kann davon ausgegangen werden, dass der Bezug auf die Gegenwart und der Fokus auf aktuelle Diskurse der Cultural Studies ähnlich wie beim Roman das ideologische Projekt der Urherber:innen ausmacht. Das imaginäre Projekt wiederum schlägt sich in der konkreten Figuration nieder, also in der Art und Weise, wie

675 Macherey: *Zur Theorie der literarischen Produktion*, S. 47.

das ideologische Projekt durch verschiedene Inszenierungsstrategien, die wiederum in der Aufführung sichtbar werden, strukturiert ist.

Im Zusammenhang mit diesen theoretischen Vorannahmen möchte ich meiner analytischen Annäherung an konkrete Beispiele folgende Fragen zugrunde legen: Ist der theatrale Rahmen so gestaltet, dass er die Aufmerksamkeit auf das Vorhandensein von Realitätseffekten und ihr Zusammenspiel mit Fiktionseffekten lenkt? Was sind die ästhetischen Verfahren und Inszenierungsstrategien, die dafür angewendet werden?

Welche Schließungen von Präsenz der darstellenden Person als Realitätseffekt mit dem Fiktionseffekt der Rolle werden in den Figuren vorgenommen? Setzt die Inszenierung eher auf Äquivalenzverhältnisse oder spielt sie auch mit Differenzen? Bestehen die identifizierten Verhältnisse konstant über den Verlauf der Aufführung hinweg oder sind Wechsel zu beobachten?

Welchen Effekt haben die Schließungen in einzelnen Figuren auf die Konstellation mit anderen Figuren der Inszenierung – sind identitätspolitische Effekte auch innerhalb der Figurenkonstellation auszumachen?

Die Inszenierung und das Bühnengeschehen sind immer nur ein Teil des Theaterereignisses. Für dessen vollständigen Vollzug ist immer auch die Wechselwirkung mit einem Publikum notwendig. Nach einer detaillierten Inszenierungsanalyse in Hinblick auf die Entstehung von identitätspolitischen Effekten möchte ich deshalb weiter fragen: In welchem Verhältnis steht das Publikum zum Bühnengeschehen und wie wird es adressiert? Auf welche Art binden die Realitätseffekte die konkrete Figuration des imaginären Projekts an die ideologische Wirklichkeit zurück und ist darin vielleicht die Möglichkeit für einen ideologischen Bruch angelegt?

Die Uraufführung am Düsseldorfer Schauspielhaus (2021)

Die Figuration des theatralen Rahmens durch die Vermischung von Realitäts- und Fiktionseffekten

Die Bühne der Inszenierung am Düsseldorfer Schauspielhaus erinnert an eine WG: zusammengewürfelte Möbel, eine Bar mit Hockern, eine Garderobe. Eingefasst ist das Ganze in einen großen, rechteckigen Rahmen, der fast die gesamte Bühnenbreite ausfüllt. Auf diesem angebracht ist ein riesiger, blau leuchtender Strahlenkranz – vielleicht eine Anspielung auf das Cover des Romans, auf dem die Göttin Kali kämpferisch mit einem blutigen Schwert in der einen, dem abgeschlagenen Kopf des Dämons Raktabija in der anderen Hand, umgeben von einem Strahlenkranz abgebildet ist.⁶⁷⁶ Indisch anmutende Klänge sind zu hören, während eine Person in einem Pullover des Düsseldorfer Schauspielhauses die Bühne einrichtet. Schnell stellt sich heraus, dass es sich nicht um eine:n Mitarbeitende:n der Requisite handelt, sondern um eine:n der Schauspieler:innen des Abends. Genauer, um Mila Moinzadeh, der:die⁶⁷⁷ später in der Rolle von Raji zu sehen sein wird: Er:sie setzt sich an den Rand eines der Podeste, beginnt einen Apfel zu essen und liest einen Brief von Raji vor:

Liebe Sarah, liebe kleine Sarah Vera. Ich verzeihe dir. Du hast mich dazu gezwungen, den Schritt an die Öffentlichkeit zu machen, aber ich verzeihe dir. Ich will keine Geheimnisse mehr. Ich kann nicht lügen, nicht einmal für dich. Es war die richtige Entscheidung, auch für dich. Der

⁶⁷⁶ Diese Darstellung spielt auf eine Geschichte von Kali an, die von einem Kampf mit dem Dämon Raktabija erzählt. Sie verhindert, dass er die Welt aus dem Gleichgewicht bringt, indem sie ihm den Kopf abschlägt und sein Blut trinkt. Vgl. Knappert, Jan: „Raktavira.“ In: Ders.: *Lexikon der indischen Mythologie*. Hg. u. übers. v. Michael Görden und Hans Christian Meiser. München: Wilhelm Heyne Verlag 1994, S. 250.

⁶⁷⁷ Mila Moinzadeh identifiziert sich als nonbinär und verwendet beide Pronomen gleichwertig, wie seine:ihre Biografie auf der Homepage des Düsseldorfer Schauspielhauses verrät: Düsseldorfer Schauspielhaus: Vgl. Düsseldorfer Schauspielhaus: „Mila Moinzadeh,“ letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://www.dhaus.de/programm/a-z/identitti/mila-moinzadeh>.

Realität ins Auge zu schauen, ist der erste Schritt zur Heilung. Es ist alles deine Schuld, aber ich verzeihe dir und bin bereit, dir zu helfen. Dein dich liebender Bruder.⁶⁷⁸

Mit dieser Exposition ist nicht nur der Ton für die Inszenierung gesetzt – es wird etwas zu verzeihen geben –, sondern auch die zentrale Strategie, die die Düsseldorfer Inszenierung, aber auch die meisten anderen für diese Arbeit gesichteten Umsetzungen von *Identitti* anwenden: die Verschränkung von fiktiven Elementen mit solchen der außertheatralen Wirklichkeit, die zu Realitätseffekten werden und sich mit Fiktionseffekten kombinieren und überlagern. Und so ist auch die gleich darauf folgende Radiosendung, die über Toneinspielung zu hören ist, ein Konglomerat aus Elementen der ideologischen Wirklichkeit und der Fiktion, denn das Interview, das im Roman für den Deutschlandfunk aufgenommen wird, läuft in der Bühnenadaption im WDR Radio 5, womit sofort ein Bezug zum Aufführungsort hergestellt ist. Und es dreht sich zunächst nicht um Niveditas Blog, sondern um Cennet Rüya Voß, die Schauspielerin, die Nivedita spielt, und ihre Arbeit an der Rolle. Entsprechend antwortet Cennet Rüya Voß auf die Frage: „Ja, und wo kommst du her, Cennet?“, nicht wie Nivedita im Roman: „Aus dem Internet“,⁶⁷⁹ sondern: „Aus dem Theater.“ Sie spricht hier als Schauspielerin, die sich auf ihre Rolle vorbereitet, erwähnt ihre eigenen türkischen Wurzeln, spricht von Nivedita in der dritten Person, verwendet aber in der Beschreibung von Saraswati Passagen aus dem Roman-Interview. Sie schlüpft also immer wieder punktuell in die Rolle von Nivedita. Und obwohl sie nie von sich als Nivedita spricht, lässt auch die Nervosität und Angespanntheit in ihrer Stimme vermuten, dass sie hier eine Rolle spielt: diejenige der Anfang zwanzigjährigen Studentin Nivedita, die zum ersten Mal in ihrem Leben ein Interview gibt.

Mit diesen zwei Expositionen – dem:der Vorlesenden, bei dessen:deren Auftritt zunächst verschleiert wird, dass hier eine Figur des Stücks auf der Bühne steht, und dem Interview, das mit einer Ver-

678 In der Analyse beziehe ich mich auf den vom Düsseldorfer Schauspielhaus bereitgestellten Mitschnitt: Joel, Kieran, Reg.: *Identitti*. Nach Mithu Sanyal. Düsseldorfer Schauspielhaus, Düsseldorf. Prem. 12. November 2021. Mitschnitt des Theaters.

679 Sanyal: *Identitti*, S. 15.

schränkung von fiktiver Situation und Erzählungen über den Probenprozess spielt – enthüllt die Inszenierung gleich zu Anfang ihre zentrale Strategie. Ab jetzt ist klar, dass in die fiktive Bühnenhandlung immer wieder Realitätseffekte eingeflochten sind, die mit den Fiktionseffekten zusammenwirken, und dass die Aufmerksamkeit auf dieses spezifische Zusammenwirken gelenkt werden soll. Ein wiederkehrendes Mittel sind Toneinspielungen, die das Geschehen unterbrechen und in denen Ausschnitte aus der Radiosendung zu hören sind. In der Mitte des Stücks etwa hört man eine Toneinspielung, in der die Schauspieler:in Cennet Rüya Voß gefragt wird: „[W]elche Kraft hat denn die Kunst im Spiel mit Identitäten?“ Ihre Antwort:

Kunst und Literatur sind immer Instrumente zur Identitätsfindung. Und auch für uns auf den Proben war Identitätspolitik groß. Unser Verständnis von Identitätspolitik war klein, wir hatten aber trotzdem eine gute Zeit.

Ein beinahe direktes Zitat aus dem Roman, wo es im Zusammenhang mit Saraswatis Lehrveranstaltungen heißt: „Identitätspolitik war groß. Niveditas Verständnis von Identitätspolitik war klein. Und alle hatten eine gute Zeit.“⁶⁸⁰ Die Toneinspielung stammt aus demselben Interview, das zu Anfang der Aufführung zu hören ist. Auch hier verschränken sich Elemente der fiktiven Handlung und Erzählungen aus dem Probenprozess und bilden eine Metaebene, die den Status der Aufführung als Theatererlebnis bewusst macht und die Aufmerksamkeit auf das Miteinander von Realitäts- und Fiktionseffekten lenkt. Dasselbe passiert etwas später in einer weiteren Toneinspielung der Radiosendung: Nivedita verteidigt auf der Handlungsebene Saraswati. Sie ergreift das Wort aber als Cennet Rüya Voß, bewertet also die Handlungen der Figur Saraswati als Schauspieler:in, die die Rolle spielt, von der Saraswati herausgefordert wird. Unterbrochen wird sie innerhalb der Radiosendung von einem Anruf, in dem sich jemand das Lied *Sunshine, Lollipops and Rainbows* wünscht: Es ist die Stimme des Regisseurs Kieran Joel, der sich auch namentlich zu erkennen gibt.

Neben dieser auditiven Ebene wird das Publikum auch auf visueller Ebene mit einem Zusammenspiel von Realitäts- und Fiktionseffekten konfrontiert. Immer wieder kommen Projektionen zum Einsatz, in denen mediale Reaktionen auf den Fall Saraswati erzählt werden: Kommentare auf Twitter (heute als X bekannt), Beiträge auf anderen Social-Media-Plattformen, Schlagzeilen. Und als Urheber:innen sind immer wieder bekannte Namen zu sehen: Wissenschaftler:innen, Journalist:innen und Aktivist:innen, die das Publikum von eben diesen Plattformen oder aus der Zeitung kennt.

Auf der audiovisuellen Ebene setzt die Inszenierung also die spezifische Verschränkung von Elementen der ideologischen Wirklichkeit als Realitätseffekt mit Fiktionseffekten, die bereits im Roman angelegt ist, geschickt fort und transferiert sie auf die Bühne.

Aber auch mit anderen Mitteln wird ein dezidierter Fokus auf die in das fiktive Geschehen verwobenen Realitätseffekte gesetzt: Indem explizit und implizit auf die theatrale Situation, in der sich Spielende und Publikum befinden, aufmerksam gemacht wird, entsteht eine Metaebene, die das Bühnengeschehen immer wieder als Bühnengeschehen identifiziert und gleichzeitig darauf hinweist, dass hier Darsteller:innen Rollen spielen. Das passiert etwa beim ersten Auftritt der Göttin Kali: Ein Rocksong, in dem Tonfolgen zu erkennen sind, die Assoziationen zu indischer Musik nahelegen, erfüllt den Raum. Kali-Masken, Mandalas und indische Schriftzüge werden projiziert. Begleitet von einer fetzigen Lichtshow betritt Kali im blauen Ganzkörperanzug und mit blau geschminktem Gesicht die Bühne, Jubelschreie werden eingespielt. Sie bedeutet dem Publikum, sich zu beruhigen, und beginnt zu singen: „If you have a racist friend, now is the time, now is the time for your friendship to end [...]“; singt Kali in einer rockigen Version das Lied *Racist Friend* (ursprünglich von The Specials 1984 veröffentlicht, für die Düsseldorfer Inszenierung arrangiert von Lenny Mockridge). Kali nimmt also bei ihrem ersten Auftritt direkten Kontakt zum Publikum auf und an dieses richtet sie auch den Songtext. Intensive Blicke und Gesten in Richtung Publikum unterstreichen, dass der Aufruf des Songs, sich von rassistischen Freunden zu lösen, an dieses gerichtet ist.

Nivedita liegt Kali zunächst zu Füßen, dann beginnen sie einander zu umarmen und zu berühren. Kali ist schließlich Niveditas große Ins-

piration – mit ihr unterhält sie sich für ihren Blog, sie steht für entfesselte Sexualität, kraftvolle Weiblichkeit und Transformation. Auch sie nimmt hier Kontakt zum Publikum auf, denn sie beginnt zu erklären, warum sie Kali cool findet. Als wäre die Einbindung von Nivedita als Erzählerin nicht ohnehin schon ein starker Marker der Bezugnahme auf die theatrale Situation, wird diese auch noch explizit unterbrochen. Kali stampft mit dem Fuß auf und der Zuschauerraum erhellt sich. „Die können mich sehen?“ fragt Nivedita erschrocken. „Ja, die können dich sehen. Wahrscheinlich achten sie gerade alle auf mich, aber ja, sie können auch dich sehen“, antwortet Kali und nimmt damit direkten Bezug auf die theatrale Situation, in der sie sich befinden. Kali kündigt einen Exorzismus an, der an diesem Abend stattfinden soll: Nivedita wird einen Teil ihres Schmerzes an das Publikum abgegeben. Darüber, dass sie in Deutschland keine Geschichte hat, weil sie in den Erzählungen nicht vorkommt, weil sie sich „nur als fast-deutsch vorstellen darf“ oder als „Deutsche ohne Geschichte“. Das Publikum wird hier direkt angesprochen, aber kaum glaubt es, die Situation begriffen zu haben, wird es gleich wieder aufs Glatteis geführt. Wer spricht, wenn Nivedita sagt:

Was ich heute Abend erzähle, kann ich euch so erzählen, weil ich es erlebt habe. Ich hab's mit eigenen Augen gesehen. Aber was sehen wir, wenn wir sehen? Was verstehen wir, was wollen wir verstehen?

Indem sie zweimal Bezug auf den heutigen Abend nimmt und das Publikum direkt adressiert, löst sich Cennet Rüya Voß für einen Moment aus ihrer Rolle, nur um gleich wieder in ihrer Rolle zu erklären, von wem sie sich betrogen fühlt: „von Saraswati“. Das Publikum kann nicht sicher sein, ob hier ein Realitäts- oder ein Fiktionseffekt betont wird – das ist aber auch nicht zentral, denn offenbar geht es hier um eine bewusste Verunsicherung durch deren Zusammenspiel.

Die Figur Kali ist diejenige der Inszenierung, die am konsequentesten auf den theatralen Rahmen Bezug nimmt und das Spiel mit Realitäts- und Fiktionseffekten am deutlichsten macht. Einerseits steht die Präsenz des Darstellers als Realitätseffekt im Vergleich zu den anderen Figuren im stärksten Kontrast zum Fiktionseffekt der Figur und dieser wird auch noch explizit betont. Die Göttin, die für weibliche Sexualität

steht, wird gespielt von: einem Mann. „Hallo, mein Name ist Serkan Kaya, 44 Jahre alt, Vater von drei Kindern“, stellt sich der Darsteller an einer Stelle des Abends vor, positioniert sich seitlich und klopft sich auf den herausgestreckten Bauch.

Andererseits nimmt Kali/Serkan Kaya immer wieder Bezug auf den theatralen Rahmen, etwa als moniert wird, dass die Schwarze Darstellerin Fnot Taddese keine *weiße* Figur spielen könne: „Weil, das hier ist Theater, da geht das.“ Oder wenn sich die Figur Simon darüber echauffert, dass sie zu wenig vorkomme: „Ich hab ihn [Simon] gestrichen.“

Schon diese kurze Beschreibung der künstlerischen Strategien, die den theatralen Rahmen der Düsseldorfer Inszenierung von *Identitti* ausmachen, zeigt, dass hier dezidiert darauf verwiesen wird, dass wir uns in einer theatralen Situation zwischen Bühne und Publikum befinden und dass das Spezifikum dieser theatralen Situation ein komplexes Zusammenspiel von Realitäts- und Fiktionseffekten ist. Im Nachgang zur Rezeptionserfahrung kann dieses Zusammenspiel detailliert analysiert und es können Realitäts- und Fiktionseffekte auseinanderdividiert und sortiert werden. Im Moment des Zuschauens aber findet eher eine Verunsicherung statt: Was ist hier Realitätseffekt, was Fiktionseffekt? Und diese Verunsicherung lenkt die Aufmerksamkeit direkt auf die Figuren und ihren spezifischen Status zwischen Realitäts- und Fiktionseffekt, die durch die ständige Thematisierung insbesondere in der Identitätskategorie *race* virulent werden. In welchem Verhältnis stehen Realitäts- und Fiktionseffekt in den verschiedenen Figuren? Welche Schließungen finden statt und entstehen dadurch identitätspolitische Effekte? Um diese Fragen solle es bei einer detaillierten Analyse der Figuren im Folgenden gehen.

Vermischung von Realitäts- und Fiktionseffekten in Figuren

Ein ähnliches Zusammenwirken von Realitäts- und Fiktionseffekten wie bei den Strategien des theatralen Rahmens ist bei der Figur Nivedita zu beobachten. Nicht nur, dass das Publikum bei den Toneinspielungen, in denen Ausschnitte aus der Radiosendung zu hören sind, immer wieder bewusst hinsichtlich des Status als Fiktions- oder Realitätseffekt

verunsichert wird, auch ist meistens nicht klar, wer spricht: Nivedita oder Cennet Rüya Voß? Cennet Rüya Voß spricht über Nivedita und ihre Probenarbeit, benutzt aber direkte Zitate der Roman-Nivedita und positioniert sich selbst zu Saraswati, als wäre diese eine reale Person.

Nicht nur in dem, was sie sagt, findet ein Zusammenspiel von Realitäts- und Fiktionseffekten statt. Cennet Rüya Voß ist keine indischstämmige, sondern eine türkischstämmige Schauspielerin. Ihre körperliche Präsenz bleibt – wie das Konzept von *embodiment*/Verkörperung nahelegt – auch in der Ordnung der Repräsentation erhalten. Durch die spezifischen Strategien des theatralen Rahmens, der die Aufmerksamkeit immer wieder auf das Vorhandensein von Realitätseffekten lenkt, wird in der Inszenierung immer wieder die Präsenz der Darstellenden akzentuiert. Das imaginäre Projekt verweist in seiner Strukturierung auf das ideologische Projekt, mit dem es zu wirken beginnt und aus dem sich herleitet, dass es um Identitätskategorien im Allgemeinen, um *race* (und Geschlecht) im Besonderen geht. Innerhalb dieser Identitätskategorie können nun Differenzen und Äquivalenzen zwischen Realitätseffekten (der Präsenz der Schauspielerin) und Fiktionseffekten (der Rolle) herausgearbeitet werden, die in der Figur zusammenwirken. Im Fall von Cennet Rüya Voß und Nivedita liegt eine Differenz darin, dass Cennet Rüya Voß türkischstämmig ist, die Rolle Nivedita aber einen Vater aus Indien hat. Es gibt hier also zunächst keine Übereinstimmung. Eine Äquivalenz zwischen Realitäts- und Fiktionseffekt in der Identitätskategorie *race* liegt allerdings in ihrem Selbstverständnis und ihren Erfahrungen als nichtweiß. Fiktions- und Realitätseffekt sind also in einem komplex oszillierenden Verhältnis von Differenz und Äquivalenz zueinander konstelliert. Das bedingt, dass das Publikum an entscheidenden Stellen im Unklaren darüber bleibt, worauf die Figur beim Sprechen und in ihrem Spiel zurückgreift: Sind es die in der Rolle Nivedita festgeschriebenen Erfahrungen oder doch die der Schauspielerin Cennet Rüya Voß? Wem hört es zu, wenn die Figur Nivedita im zweiten Drittel in eine von Mila Moynadeh/Raji auf sie gerichtete Kamera spricht:

Das ist jetzt die Wahrheit, die ganze Wahrheit und nichts als die Wahrheit. Ich ... ich habe das Gefühl zu lügen, wenn ich ‚ich‘ sage, vor allem wenn ich Dinge spiele, die mir wirklich hätten passieren können, vor allem, wenn ich Dinge spiele, die mir passiert sind, weil ich dann in den Formen und Mustern spielen muss, in denen sich das Regisseur:innen, Dramaturg:innen, Intendant:innen ausdenken, deren Leben Teil des echten, weil vorstellbaren Lebens ist. Wenn ich also ‚ich‘ sage, lüge ich nicht über das, was geschehen ist oder was nicht geschehen ist, sondern ich lüge über meinen Platz im Gewebe der Realität, ich beanspruche eine Existenz und eine Relevanz für mich, auf die ich eben keinen Anspruch habe.

Hier spricht die Schauspieler:in und doch spricht sie von Erfahrungen, die sie mit der Rolle Nivedita teilt: vom Gefühl, keinen Platz in der deutschen Geschichte und der deutschen Gesellschaft zu haben. Die Differenz der unterschiedlichen Abstammung, die im Verhältnis von Realitäts- und Fiktionseffekt deutlich wird, schwächt diese Aussage keineswegs. Vielmehr bekommt sie eine tiefere Dimension, denn die Figur Nivedita, die nicht nur äquivalente, sondern auch differente Fiktions- und Realitätseffekte in sich vereint, wird zum personalisierten Sinnbild für die identitätspolitische Einheit in Differenz. Betont werden hier nicht die Differenzen, sondern die Äquivalenzen: dieselbe Erfahrung von erzwungener Geschichtslosigkeit und geteilter Diskriminierungserfahrung, die nicht*weiße* Menschen in Deutschland machen und auf deren Basis eine identitätspolitische Abgrenzung von *weißen* Menschen stattfindet. Gleichzeitig darf die Differenz nach innen weiterbestehen. Die Besetzungsentscheidung signalisiert also nicht nur eine dezidierte Ablehnung von essenzialisierenden Identitätsvorstellungen, die sich darin erschöpfen würden, eine indischstämmige Rolle mit einer indischstämmigen Schauspieler:in zu ersetzen. Das ideologische Projekt der Inszenierung erzählt eben nicht von genuin ‚indischen‘ Erfahrungen, nicht von einem fixierten ‚indischen‘ Wesenskern, der zwangsläufig mit bestimmten Eigenschaften und Erfahrungen verbunden ist. Der identitätspolitische Effekt in Hinblick auf die Figur Nivedita liegt vielmehr in dem spezifischen Verhältnis von Realitäts- und Fiktionseffekt, die in einem zwischen Differenz und Äquivalenz oszillierenden Zusammenspiel miteinander zu wirken beginnen und eine Einheit in Differenz nicht nur erzählen, sondern sinnlich erfahrbar machen.

Verdoppelung des Realitätseffekts

Eine andere Art der Verunsicherung findet bei der Figur Saraswati statt. Saraswati ist die einzige Rolle, die von zwei Schauspielerinnen gespielt wird: Friederike Wagner und Leila Abdullah, erstere *weiß*, zweitere *nichtweiß* gelesen, tänzeln mit dem Song *Trust in Me (The Python's Song)*, dem Song der Schlange Kaa aus der Disneyversion des *Dschungelbuchs*, auf die Bühne. Ähnlich wie Kaa umschmeicheln sie Nivedita, gewinnen ihr Vertrauen – und haben gleichzeitig etwas zu verbergen.

Die beiden Saraswatis sind gleich gekleidet, haben dieselbe Frisur und teilen sich den Vortrag, den sie bei ihrem ersten Auftritt halten, paritätisch auf. Abwechselnd sprechen sie über die Macht des systematischen Liebesentzugs, über die Göttin Kali, die politische Dimension ihrer Sexualität und über strukturellen Rassismus. Die Rolle Saraswati – also die deutsche Hochschuldozentin, die sich als indischstämmige Deutsche ausgegeben hat – wird im Zusammenspiel mit zwei Realitätseffekten figuriert. Insgesamt bemüht sich die Inszenierung in ihrem gesamten Verlauf darum, die Gleichheit zwischen den beiden Figurationen der Figur Saraswati zu betonen, die Präsenz der Schauspielerinnen als gleichwertige Realitätseffekte in der Figur zu zeigen. Sie sprechen gleichzeitig oder leicht versetzt denselben Text, tragen immer das gleiche Kostüm und führen oft dieselben Handlungen aus. Scheinbar wird hier also kein Unterschied gemacht, die Aufteilung des Texts scheint rein zufällig. Aber ist sie das wirklich? Auf den zweiten Blick sind doch leichte Unterschiede auszumachen, die insbesondere dadurch verstärkt werden, dass Identität und *race* die zentralen Themen des Abends sind. Die Präsenz der Schauspielenden schiebt sich dadurch immer wieder in den Vordergrund und es wird deutlich, dass sie in Hinblick auf die Kategorie *race* in einem gegenläufigen Verhältnis zum Fiktionseffekt der Rolle Saraswati stehen: In den Teilen der Handlung, in denen nichts von Saraswatis Transition bekannt ist, korrespondiert die Präsenz von Leila Abdullah als Realitätseffekt mit dem *Nichtweißsein* der Rolle Saraswati, während die Präsenz von Friederike Wagner differiert. Nach dem Bekanntwerden von Saraswatis versuchtem Wechsel der *race* kehren sich diese beiden Verhältnisse um.

Wenn die beiden Schauspielerinnen unterschiedliche Handlungen ausführen bzw. von der eigentlich von der Inszenierung gesetzten Gleichheit abgewichen wird, werden genau diese Verhältnisse bespielt. Alle Passagen, die von diskriminierenden Erfahrungen handeln, werden von Leila Abdullah gesprochen. „Ich habe einen Migrationshintergrund“, sagt sie zum Beispiel in einem Vortrag, der zeitlich noch vor der Enthüllung von Saraswatis Transition liegt. Durch die Präsenz von Leila Abdullah in der Figur Saraswati wird hier eine Verbindung zwischen Realitäts- und Fiktionseffekt hergestellt. Die Aussage scheint sowohl auf Saraswati als auch auf Leila Abdullah zuzutreffen, natürlich vor dem Bekanntwerden von Saraswatis Transition. Es ist auch Leila Abdullah, die die Frage nach dem Unterschied zwischen strukturellem Rassismus und Faschismus in der ersten Person Plural beantwortet, als würde sie von eigenen Erfahrungen sprechen:

Dass Menschen wie wir in Deutschland immer noch ein doppelt so hohes Armutsrisiko haben wie *weiße* Menschen, ist struktureller Rassismus. Dass unsere schulischen Leistungen schlechter bewertet werden, dass wir größere Probleme haben, eine Arbeit, eine Wohnung oder sogar angemessene medizinische Betreuung zu erhalten, ist struktureller Rassismus. Dass es uns schwieriger gemacht wird, einen Lebensentwurf zu verfolgen oder überhaupt einen zu entwickeln, ist struktureller Rassismus. Wenn das alles aber uns allen völlig unmöglich gemacht würde, dann wäre das Faschismus.

Und es ist Friederike Wagner, die *weiße* Saraswati, die alle *weißen* Studierenden aus dem Seminarraum schickt und die sich in dem Moment, in dem Leila Abdullah in der Rolle der Saraswati augenzwinkernd vorschlägt, dass sie ja einen DNA-Test machen könne, um ihre ethnische Abstammung endlich endgültig zu klären, zu dieser umdreht und sagt: „Ich bin mir sicher, dass man in *deiner* Ahnenreihe indische Vorfahren finden würde.“ Die Präsenz der *weißen* Schauspielerin Friederike Wagner in der Figur Saraswati macht in diesem rassistischen Ausstellen der anderen die Differenz zwischen den beiden Realitätseffekten deutlich. In der spezifischen Ausgestaltung der Figur Saraswati, die den Fiktionseffekt der Rolle (deutsche Universitätsdozentin, die sich als indisch-

stämmig ausgegeben hat) und die Realitätseffekte der Präsenz von zwei Schauspielerinnen vereint, eröffnet sich die Möglichkeit, Fragen nach Positionierung und damit verbundenen Perspektiven respektive blinden Flecken zu diskutieren. Insbesondere, wenn die beiden Schauspielerinnen auf der Bühne in der Rolle Saraswati unterschiedliche Handlungen ausführen, entstehen unterschiedliche Effekte und Wirkungen, denn je nachdem, welche Schließung von der Inszenierung gemacht wird, besetzt die Figur Saraswati eine bestimmte Position im „Netz aus Macht und Entmachtung, das wir Rassismus nennen“. Wenn etwa in dem Moment, in dem Raji davon spricht, dass seine Eltern ihn nicht mehr wollten, als das *weiße* „Engelchen“ Sarah Vera zur Welt gekommen ist, die Friederike-Wagner-Saraswati angespielt wird, findet eine Schließung anhand der Äquivalenz von Realitäts- und Fiktionseffekt in der Kategorie *race* statt. Beide, Friederike Wagner und die Rolle Saraswati, sind *weiß*, sie besetzen also in diesem Moment die machtvolle Position innerhalb der gesellschaftlichen Machtverhältnisse. Umso problematischer wird es in diesem Moment, wenn aus dieser Machtposition eine Verteidigung der Eltern stattfindet: Die Friederike-Wagner-Saraswati rechtfertigt die diakonische Arbeit und die transnationale/transkulturelle Adoption von Raji in salbungsvollem Ton und spricht ihm damit seine Diskriminierungserfahrung ab, während sie gleichzeitig die Handlungen der Eltern als Allyship definiert. Dass die Arbeit der Eltern und die Adoption von Raji aber nicht nur segensreich waren, der Wert und die Art des Allyships hier also mindestens problematisiert werden müssten, erwähnt sie nicht. Ihre Positioniertheit und in diesem Moment auch ihre aktive Positionierung bedingen einen blinden Fleck, der die problematischen Dimensionen der elterlichen Handlungen in ihrer Wahrnehmung überdeckt. Gleichzeitig findet eine andere Schließung anhand eines anderen Äquivalenzverhältnisses von Realitäts- und Fiktionseffekt statt. Leila Abdullahs Saraswati setzt sich etwas zur Seite und beobachtet ihren Adoptivbruder eindringlich: In der Äquivalenz von Realitäts- und Fiktionseffekt in der Kategorie *nichtweiß* und der damit verbundenen eher marginalisierten Position innerhalb der gesellschaftlichen Machtverhältnisse, die die beiden teilen, liegt die Möglichkeit für Nachvollzug und Verständnis. Durch die gleichzeitigen Schließungen anhand der Äquivalenz in der Identitätskategorie *race* können

die beiden Figurationen von Saraswati nicht nur über identitätspolitische Fragestellungen sprechen. Diese werden in der szenischen Umsetzung auch erfahrbar gemacht und ermöglichen der Inszenierung eine szenische Diskussion von identitätsbezogener Positioniertheit und identitätspolitischer Positionierung innerhalb der gesellschaftlichen Machtverhältnisse: An diesen Stellen ist es wichtig, wer von den beiden spricht und wessen Präsenz von der Inszenierung wie fokussiert wird.

Wichtig ist das auch, wenn in den unterschiedlichen Handlungen die Differenz zwischen Realitäts- und Fiktionseffekt betont wird. In der finalen Konfrontation mit Raji findet der von Kali angekündigte ‚Exorzismus‘ statt. Auch in dieser Szene wird die inszenatorisch behauptete Gleichheit der beiden Figurationen von Saraswati für eine längere Strecke aufgehoben. Die Figur Raji kämpft hier mit Leila Abdullahs Saraswati um ein riesiges Herz, das sich aus dem Schnürboden gesenkt hat, während Friedrike Wagners Saraswati sich das Gesicht blau schminkt. Während ihre Figuration von Saraswati durch eine ausgestellte Handlung, die mit der rassistischen Praktik des Blackfacings assoziiert werden kann, weiterhin das Äquivalenzverhältnis von Realitäts- und Fiktionseffekt in der Kategorie *weiß* betont, wechselt Leila Abdullahs Saraswati zu einem differenten Verhältnis: Denn sie spricht jetzt die Worte der *weißen* Saraswati, die sich durch ihre Transition angemaßt hat, den Schmerz ihres Bruders auf sich zu nehmen. „Aber es war mein, mein Schmerz! Du kannst mir nicht auch noch meinen Schmerz nehmen“, schleudert Raji ihr entgegen. In der ‚Exorzismus‘-Szene ringen Raji und Saraswati nicht nur um das überdimensionierte Herz, sondern auch um gegenseitiges Verständnis. Durch die Entscheidung, Raji mit der Leila-Abdullah-Saraswati kämpfen zu lassen, entzieht sich die Inszenierung einer einfachen Bewertung von Saraswatis Handlungen, die Ambivalenz der Rolle wird in der Figur deutlich, ohne dass sie explizit durch Sprache/Text erklärt werden muss. Nicht nur die von der Inszenierung behauptete Gleichheit der beiden Figurationen von Saraswati, sondern insbesondere auch die Momente und Szenen, in denen diese aufgehoben wird, machen deutlich, dass die Rolle Saraswati verschiedene Anteile in sich vereint, die in einem komplexen Zusammenspiel stehen und eine eindeutige Bewertung ihrer Handlungen erschweren.

Und doch ist die gesetzte Gleichheit ein wichtiger Faktor, denn sie verbindet die unterschiedlichen Anteile szenisch und inhaltlich. Denn trotz der punktuellen Akzentverschiebungen auf die eine oder andere Saraswati setzt die Inszenierung die beiden Figurationen als gleichwertige Anteile der Rolle Saraswati. Sie hält dadurch die Bewertung ständig in der Schwebe und erzeugt ein Oszillieren, das es dem Publikum schwer macht, Saraswatis Handlungen eindeutig zu bewerten. Die Unsicherheit, die im Roman und im Stücktext auf diskursive Weise verhandelt wird, wird in der Inszenierung durch die verdoppelte Besetzung in theatrale Situationen übersetzt. In der Inszenierung entsteht szenisch die Grundlage für weiterführende Diskussionen. Und diese sind durchaus erwünscht – das zeigt sich auch darin, dass die beiden Figurationen von Saraswati, wenn sie nicht gerade dieselben Handlungen ausführen oder sich gezielt unterschiedlich verhalten, immer wieder im Hintergrund des Bühnengeschehens wertschätzend miteinander kommunizieren. Sie suchen nach einer Verbindung, nicht nach Abgrenzung. Diese besteht aber keineswegs in Homogenität und ist auch keineswegs unproblematisch oder einfach – das sollte in den Ausführungen klar geworden sein. Vielmehr geht es darum, zu zeigen, dass Einheit in Differenz in dem Moment, in dem machtvolle und nichtmachtvolle Positionen sich miteinander für ein Anliegen einsetzen möchten, ein deutliches Bewusstsein für die unterschiedlichen Voraussetzungen und Privilegien braucht, damit Allyship funktionieren kann und nicht zur weiteren Quelle von Diskriminierung wird. Die Einheit in Differenz, die durch die Doppelbesetzung erzählt wird, kann also nur eine versuchte Einheit bleiben. Darin unterscheidet sie sich fundamental von der Einheit in Differenz, die die Figur Nivedita verkörpert. In Hinblick auf die Kategorie *race* besetzen sowohl die Fiktions- als auch die Realitätseffekte der Figur Nivedita marginalisierte Positionen innerhalb der gesellschaftlichen Machtverhältnisse, während der Fiktionseffekt der Rolle Saraswati immer wieder gegenläufig mit Realitätseffekten ins Verhältnis gesetzt wird. So stellt sich auch immer wieder eine Äquivalenz in der Kategorie *weiß* her, aus der problematische Handlungen und blinde Flecken begründet werden. Stärker als bei der Figur Nivedita wird bei der Figur Saraswati durch Schließungen, die gesetzt, aufgelöst und neu konfiguriert werden, die Frage der Positioniertheit und auch

der aktiven Positionierung innerhalb von Machtverhältnissen mitdiskutiert und szenisch verhandelt.

Äquivalenz von Realitäts- und Fiktionseffekt

Die Figur Oluchi betritt die Bühne mit einer zornigen Rede auf Saraswati. Im Gegensatz zu Nivedita zeigt sie nach der Enthüllung von Saraswatis Transition keinerlei Verständnis, sie ruft sogar zur „Vernichtung von Saraswati“ auf. Anders als Nivedita wird Oluchi als Figur eingeführt, ohne dass explizit auf die private Identität der Schauspielerin, die sie verkörpert, Bezug genommen wird. Gespielt wird sie von der Schwarzen Schauspielerin Fnot Taddese, über die wir innerhalb der Inszenierung nicht mehr erfahren, auch nicht – wie bei Cennet Rüya Voß – ihre Wahrnehmung des Probenprozesses oder ihre Gedanken zum Stoff. Sie tritt, so ist es inszenatorisch angelegt, hinter ihrer Rolle zurück und reiht sich in die Ordnung der Repräsentation ein. Im Sinne des Konzepts von *embodiment*/Verkörperung und im Zusammenhang mit dem ideologischen Projekt, in dessen Zentrum die Diskussion von Identität und *race* steht, bleibt auch in dieser Figurenanlage, die den Fokus auf die Rolle, nicht auf die darstellende Person legt, die Präsenz erhalten. Zwischen der Präsenz als Realitätseffekt und Rolle gibt es eine klar benennbare Äquivalenz in der Identitätskategorie *race*: Beide – Fnot Taddese und Oluchi – sind Schwarz. Mögliche – und bestimmt vorhandene – Differenzen werden von der Inszenierung nicht thematisiert, sie spielen hier keine Rolle. Dadurch, dass die Differenzen zwischen Schauspielerin und Rolle innerhalb der Figur nicht thematisiert werden, und vor allem die Äquivalenz zwischen Realitäts- und Fiktionseffekt betont wird, wird Oluchi ironischerweise zur Differenzfigur der Inszenierung. Durch die Geschlossenheit ihrer Figur kann sie auf Ebene der fiktiven Handlung ihren Standpunkt behaupten und die Abgrenzung zu anderen Figuren selbstbewusst vertreten. Diese korrespondiert mit der starken Haltung, die sie gegenüber den anderen Figuren, insbesondere Saraswati, aber auch Nividita, einnimmt. Oluchi ist es, die immer und immer wieder auf Differenzen hinweist. So nimmt sie etwa Anstoß an Niveditas Gedicht *Das erste Mal, als ich bemerkte, dass meine Mutter weiß ist*, weil Nivedita in diesem die sogenannte

*one-drop-rule*⁶⁸¹ erwähnt und auf sich bezieht, denn diese galt explizit nur für Schwarze Menschen. Indem Oluchi diesen Fakt hervorhebt, weist sie nicht nur darauf hin, dass rassistische Diskriminierung für Schwarze Menschen in einer viel größeren, weil systematischeren Dimension stattgefunden hat bzw. immer noch stattfindet als für Menschen indischer Abstammung – Saraswati wirft sie an anderer Stelle provokativ vor, sie hätte sich als „Karnevalsinderin“ die angenehmste Form von Rassismus ausgesucht –, sondern distanziert sich auch explizit von Nivedita, zu der sie die entscheidende Differenz betont: Sie ist Schwarz, Nivedita ist es nicht. Die Anklage, die sie Nivedita entgegenschleudert, bekommt hier besondere Kraft durch die Äquivalenz von Realitäts- und Fiktionseffekt in ihrer Figur, es gibt hier kein Oszillieren. Das, was Oluchi sagt, verallgemeinert sich über das Bühnengeschehen hinaus, denn es betrifft nicht nur die Rolle Oluchi, nicht nur die Figur Oluchi, sondern Schwarze Menschen in der außertheatralen Realität bzw. ideologischen Wirklichkeit.

Mehr noch als die Differenz zu Nivedita betont Oluchi die zu Saraswati. Hatte sie in ihr bis zu dem Zeitpunkt der Enthüllung ein Vorbild gesehen, kann und will sie ihre Enttäuschung jetzt nicht zurückhalten, denn sie fühlt sich verraten. Nicht, weil die Inhalte, die Saraswati ihr vermittelt hat, plötzlich falsch sind, sondern weil Saraswati ihre „Position im Netz aus Macht und Entmachtung, das wir Rassismus nennen“, gewechselt hat. Von einer ebenfalls von Diskriminierung betroffenen nichtweißen Deutschen ist sie zur weißen Sarah Vera Thielmann geworden, die nicht nur behütet und mit weißen Privilegien ausgestattet aufgewachsen ist, sondern sich jetzt auch noch das Recht herausnimmt, „das Wenige zu bekommen, das wir [BiPoC] uns erarbeitet haben“. Sie betont den fundamentalen Unterschied, den sie zwischen sich und Saraswati sieht und der vor allem darin begründet liegt, dass die eine ihr Leben lang Rassismuserfahrungen gemacht hat, während die andere

681 Die *one-drop-rule* diente in Zeiten der ‚Rassentrennung‘ in den USA zur Klassifizierung von Menschen nach *race*. Sie besagte, dass eine Schwarze Person in der Ahnenreihe reichte, um als Schwarz klassifiziert (und mit den entsprechenden Nachteilen) behandelt zu werden. Die Auswirkungen der *one-drop-rule* sind bis heute zu spüren. Vgl. dazu: Jordan, Liz: „The Fixity of Whiteness: Genetic Admixture and the Legacy of the One-Drop Rule.“ In: *Critical Philosophy of Race* 6, Nr. 2 (2018), S. 239–261.

als *weiße* Frau immer privilegiert gewesen ist. „Jetzt willst du auch noch unsere Privilegien?“, fragt Oluchi in diesem Zusammenhang empört.

Die Äquivalenz zwischen Realitäts- und Fiktionseffekt in der Kategorie *race* verleiht der Figur Oluchi besondere Kraft. Der diskursiven Überlegenheit von Saraswati kann sie ihre Geschlossenheit entgegenzusetzen. Sie ist ganz, während die Figur Saraswati von vielfältigen, teils widersprüchlichen Äquivalenzen und Differenzen durchzogen und dadurch angreifbarer ist. Das Kräfteverhältnis ist aber auch hier wiederum nicht fixiert bzw. ändert sich immer wieder. Durch die zweifache Figuration der Rolle Saraswati muss die Figur Oluchi sich immer wieder entscheiden, welche der beiden sie anspielt. Das macht die Figur Saraswati in ihrer Gesamtheit schwer zu greifen und gibt ihr die Macht der Verwirrung – die sie ja auch argumentativ anwendet, wenn sie versucht, Oluchi von der Richtigkeit ihres Handelns zu überzeugen. Oluchi muss sich von ihr distanzieren, über eine Projektion, die sie übermächtig erscheinen lässt, mit ihr kommunizieren und ein Megafon zur Hilfe zu nehmen, um diese Macht ausgleichen und übertrumpfen zu können.

In den beschriebenen Konfrontationen mit Nivedita und Saraswati findet in der Figur Oluchi eine Schließung von Realitäts- und Fiktionseffekt statt, die diese in ein äquivalentes Verhältnis setzt. Der identitätspolitische Effekt, der damit erzeugt wird, ist der der Essenzialisierung. Nicht nur Oluchi tritt vehement dafür ein, dass ihre Erfahrungen als Schwarze Frau so spezifisch sind, dass sie nicht von nicht Schwarzen Personen nachvollzogen werden können, sondern auch die Inszenierung setzt durch die konstante Schließung auf Äquivalenz – zumindest in einem ersten Schritt und natürlich nur scheinbar – auf die Betonung der Essenz. Dass diese Essenzialisierung aber strategischen Charakter hat, offenbart sich in den Verhältnissen, die die Figur Oluchi zu den anderen Figuren einnimmt, denn auf Handlungsebene sucht sie immer wieder nach Solidarisierung mit anderen nicht*weißen* Figuren: Bis zur Aufdeckung von Saraswatis Transition sind Oluchi und Nivedita beste Freundinnen gewesen. Ihre Freundschaft ist vor allem auf die geteilten Erfahrungen als Kinder *weißer* Mütter und nicht*weißer* Väter gegründet gewesen. Und wenn sie Saraswati anklagt: „Das ist unsere Haut, die du dir aneignest, unsere Geschichte“, dann bezeichnet dieses ‚Wir‘ nicht nur Schwarze Menschen, sondern alle nicht*weißen* Menschen

und damit auch indischstämmige wie Nivedita. Diese Solidarisierung findet vorrangig auf textlich-diskursiver Ebene statt, szenisch ist sie nur recht sparsam gezeigt: wohlwollende Blicke und abwechselndes Sprechen in den Passagen, in denen es um die Gemeinsamkeiten geht. In Hinblick auf die Präsenz der Schauspielerinnen wird dadurch vor allem die Kategorie *nichtweiß* betont. Spätestens am Ende der Inszenierung wird die Differenz zwischen ihr und Nivedita, zwischen ihr und allen *nichtweißen* Deutschen komplett relativiert, denn die Inszenierung endet, anders als der Roman, dessen Handlung danach noch weitergeht, mit der Nachricht, dass in Hanau ein Anschlag stattgefunden hat, bei dem neun Menschen mit sichtbarem Migrationshintergrund auf offener Straße erschossen worden sind. Die Geschlossenheit der Figur Oluchi wird so in der Konfrontation und Solidarisierung in Richtung der Kategorie *nichtweiß* relativiert.

Auf Ebene der Inszenierung wird die von der Figur Oluchi immer wieder betriebene strategische Essenzialisierung dadurch konterkariert, dass die Schauspielerin Fnot Taddese nicht nur die Rolle Oluchi, sondern auch die Rolle von Niveditas ‚Könnte-weißer-nicht-sein‘-Mitbewohnerin Lotte spielt, sich ihre Präsenz als Realitätseffekt innerhalb der Inszenierung also auch noch mit dem Fiktionseffekt der Rolle Lotte verbindet.

Die identitätspolitischen Effekte, die durch die Schließung von Realitäts- und Fiktionseffekt in einem äquivalenten Verhältnis entstehen, sind im Fall der Figur Oluchi zweifach: Sie entwickelt ihre Kraft aus der Äquivalenz von Realitäts- und Fiktionseffekt, aus der sie (strategischen) Essenzialismus behaupten und zur Waffe machen kann. Die Äquivalenz ist die Basis für die von ihr immer wieder hervorgehobene Differenz zu anderen Figuren. *Nichtweiß* ist *nichtweiß*, Schwarz ist Schwarz – das betont Oluchi an verschiedenen Stellen des Stücks, indem sie verschiedene Differenzverhältnisse herausstellt. Durch die spezifische Ausgestaltung ihrer Figur, in der die Präsenz der Schauspielerin ausschließlich in Hinblick auf die Kategorie *race* vom ideologischen Projekt fokussiert wird und andere Identitätsmerkmale bzw. Erfahrungen nicht in den Blick genommen werden, entsteht der identitätspolitische Effekt der strategischen Essenzialisierung nicht nur diskursiv, sondern auch szenisch. Gleichzeitig wird auf textlich-diskursiver Ebene immer wieder eine Solidarisierung mit anderen *nichtweißen* Gruppen ange-

strebt, die sich am Ende des Abends in der Einbindung der tragischen Ereignisse von Hanau verdichtet. Die Figur Oluchi wird so durch ihre spezifische Ausgestaltung in einem komplexen Netz aus Äquivalenzen und (teils aus diesen begründeten) Differenzen verortet.

Ähnlich wie bei Oluchi steht auch bei der Besetzung der Rolle Simon die Äquivalenz von Realitäts- und Fiktionseffekt im Vordergrund. Gespielt wird sie von Joscha Baltha, einem *weißen* Schauspieler, geboren in Regensburg.⁶⁸² Sein privater Hintergrund wird von der Inszenierung nicht thematisiert, im Vordergrund steht dadurch auch hier seine *race*, die vom ideologischen Projekt in den Blick genommen wird. Auch er wird dadurch zur Differenzfigur, allerdings auf eine andere Art als Oluchi. Während sich Oluchis Differenzbewegungen zwar ebenfalls aus der Äquivalenz von Realitäts- und Fiktionseffekt herleiten, aber auf Handlungsebene immer in einem Wechselspiel mit der Suche nach Möglichkeiten der Solidarisierung verbunden sind, bleibt die Figur Simon durch die Art und Weise, wie sie inszenatorisch angelegt ist, immer eine Differenzfolie. Im Gegensatz zu Oluchi, deren Identität sich immer wieder komplex auffaltet, steht er prototypisch für *das Weißsein* in seiner problematisch-unreflektierten Ausprägung, das nicht bewusst rassistisch ist und doch rassistisch handelt. Dass er in dieser Geschichte, in dieser Inszenierung nicht nur für sich selbst steht, fällt ihm sogar selbst auf: „Ich bin nicht identittisch [sic] mit dem Richard, weil ich bin nicht der Richard“, sagt er an einer Stelle, wenn er mit einer anderen *weißen* Person verglichen wird. „Doch“, sagt die Inszenierung, die Simon hier als paradigmatische *weiße* Figur zeichnet. Entsprechend unterkomplex ist seine Figurenanlage: Er versteht sich als aufgeklärt und weltoffen, trägt T-Shirts, die das zum Ausdruck bringen sollen – „Sapere aude!“, „Citizen of the world“, „Educate“, schleudern sie der Welt in schwarzen Versalien auf weißem Stoff entgegen – und verhält sich gleichzeitig unsensibel und rassistisch. Er behauptet von sich, er „rette Menschenrechte“ als Jurist, und liest gleichzeitig Bücher von Günther Wallraff, Thilo Sarrazin und Sahra Wagenknecht. Er ist stolz darauf, eine Therapie zu machen, und versteht trotzdem nicht, wie pro-

682 Vgl. Düsseldorfer Schauspielhaus: „Joscha Baltha“, letzter Zugriff am 4. März 2025, <https://www.dhaus.de/das-dhaus/ensemble/joscha-baltha>.

blematisch sein Handeln ist. In der Bühnenfigur Simon kondensieren sich *weiße* Privilegien, *White Saviorism*, offener Rassismus – und eine dezidierte Blindheit gegenüber den eigenen problematischen Handlungen. Anstatt sich Gedanken darüber zu machen, warum er bei allen anderen Figuren aneckt, geht er lieber auf die Metaebene und echauffiert sich darüber, dass er in der Inszenierung viel zu wenig vorkommt. Anders als die Figur Oluchi hat die *weiße* Figur nämlich die Macht, die Ebenen zu wechseln und sich aus der Ebene der Handlung zu lösen. Dass Kali ihm auf seine Beschwerden nur lapidar antwortet: „Ich habe ihn [Simon] gestrichen“, möchte er ebenso wenig akzeptieren, wie er verstehen möchte, dass es in der Geschichte nicht um ihn geht. Stattdessen kommt er zu seinem eigenen Schluss: „Ist es, weil ich *weiß* bin? Ich komm hier nicht vor, weil ich *weiß* bin!“ Mit der Selbstverständlichkeit des *weißen* Mannes moniert er den ganzen Abend lang, dass ihm die Inszenierung zu wenig Raum lässt. Anders als Nivedita und Oluchi, die sich selbst als geschichtslos empfinden, die keine Vorbilder in der deutschen Literatur haben, möchte er sein Recht vorzukommen einklagen – und sei es nur durch ständiges Nörgeln.

So unreflektiert und uneinsichtig die Figur über den Verlauf der Inszenierung bleibt, so sehr spricht sie auch eine Erkenntnis aus: „Alles, was ich bin, was mich auszeichnet, meine ganze Komplexität fehlt hier“, jammert er an einer Stelle. Was er hier als neue Erfahrung beschreibt, ist etwas, das nicht *weiße* oder Angehörige anderer marginalisierter Gruppen tagtäglich erleben: Auf eine Identitätskategorie reduziert zu werden, die – unterkomplex und eindimensional – für den ganzen Menschen stehen soll und meist Basis für Diskriminierung wird.

Durch die Äquivalenz von Realitäts- und Fiktionseffekt in der Kategorie *weiß* entsteht hier der identitätspolitische Effekt der Essenzialisierung – nur wird diese gegen einen Angehörigen der privilegierten Gruppe gewendet. Hier wird der *Weiß*e, der es gewohnt ist, ein Anrecht auf eine komplexe, aus verschiedenen Faktoren zusammengesetzte Identität zu haben, auf sein *Weiß*sein reduziert. Aus seiner normalerweise diffizil aufgefächerten Identität wird eine einfache Schablone – während die nicht *weißen* Figuren der Inszenierung die Komplexität bekommen, die ihnen nur allzu oft verwehrt wird. Die Inszenierung zeigt hier, wie die Äquivalenz von Realitäts- und Fiktionseffekt zwei

völlig verschiedene Stoßrichtungen haben kann. Ist sie bei Oluchi ein Mittel, Komplexität herzustellen, dient sie bei Simon der Herstellung einer eindimensionalen Figur, deren Differenz zu den anderen Figuren auch auf textlicher Ebene nicht aufgelöst oder relativiert wird.

In einem Äquivalenzverhältnis stehen auch Realitäts- und Fiktions-effekt der Figur Raji. Die Rolle wird gespielt von dem:der Schauspie-ler:in Mila Moinzadeh, der:die iranische Wurzeln hat. Diese werden nicht explizit thematisiert, ein Äquivalenzverhältnis zwischen Realitäts- und Fiktions-effekt entsteht also in Hinblick auf die Kategorie nicht*weiß*. Ihren ersten Satz nach dem vorgelesenen Brief sagt die Figur Raji zehn Minuten vor Ende des Stücks: „Wir sind geschockt von der Cultural Appropriation, die Saraswati begangen hat. Glaubt mir, ich weiß, wovon ich spreche, ich bin ihr Bruder.“ Unmittelbar vorher hat er sich ein glitzerndes Jackett angezogen, an die Bar an der linken Bühnenseite gesetzt und mit einem Zahnstocher in ein weißes Voodooüppchen gestochen. Ein Sinnbild für die *weiße* Saraswati, die er in die Situation gebracht hat, in der sie jetzt ist? Indem sich die Inszenierung nur für die Äquivalenz in der Kategorie nicht*weiß* interessiert und etwaige Differenzen (z. B. der genauen ethnischen Abstammung) in den Hintergrund rückt, findet auch in der Figur Raji eine Schließung zwischen Realitäts- und Fiktions-effekt statt, an der der identitätspolitische Effekt der strategischen Essenzialisierung entsteht. Ähnlich wie Oluchi kann die geschlossene Figur Raji der sich durch widersprüchliche Äquivalenz- und Differenz-verhältnisse auszeichnenden Figur Saraswati ihre Ganzheit entgegenstellen. Anders als die anderen beiden Figuren, bei denen dieses Äquivalenzverhältnis inszenatorisch bedient wird, gleichzeitig aber stabile und über den Abend hinweg konstante Figuren entstehen, finden im Falle von Raji/Mila Moinzadeh aber über den ganzen Abend hinweg strategische Verunsicherungen durch die Inszenierung statt, um die es im folgenden Kapitel gehen soll.

Verdoppelung des Fiktions-effekts

Auch Mila Moinzadeh kann mit seinen:ihren Figuren auf die Metaebene der Inszenierung wechseln, allerdings geschieht das auf eine andere Art als bei Simon. Während Letzterer beim Wechsel eine Figur

bleibt, die Realitätseffekt des Schauspielers und Fiktionseffekt der Rolle in einem äquivalenten Verhältnis in sich vereint und inszenatorische sowie Fassungsentscheidungen als Figur, die sich zu wenig und falsch repräsentiert findet, kritisiert, ist in der Konstellation Raji – Mila Moinzadeh – Bühnentechniker:in ein dezidiertes Verwirrspiel angelegt, das schon im ersten Auftritt von Mila Moinzadeh beginnt. Denn Mila tritt scheinbar nicht in einer Rolle auf: Der Realitätseffekt, der durch die Präsenz von dem:der Schauspieler:in entsteht, verbindet sich innerhalb der Inszenierung zunächst mit einem weiteren Realitätseffekt: dem von dem:der Bühnentechniker:in, der:die noch letzte Vorbereitungen für die bevorstehende Vorstellung trifft. In der Kostümierung ist das nicht nur durch Milas Pullover mit dem Aufdruck „D’Haus“ unterstrichen, sondern auch dadurch, dass er:sie hier eine Atemschutzmaske trägt – in bestimmten Phasen der Corona-Pandemie eine Auflage für an Produktionen beteiligte Bühnentechniker:innen, nicht aber für Schauspieler:innen. Dass der Realitätseffekt Bühnentechniker:in aber nur ein scheinbarer ist, zeigt sich in dem Moment, in dem sich der:die Techniker:in an den Rand des Podestes setzt und den Brief an Sarah Vera verliert. Es scheint sich also um Raji zu handeln, den wir hier beobachtet haben. Aber ist er das wirklich? Eine klare Zuordnung verweigert die Inszenierung, denn der Moment ist so schnell wieder weg, wie er gekommen ist. Mila faltet den Brief zusammen, steht auf und verlässt die Bühne, um Cennet Rüya Voß’/Niveditas Weg aus der Garderobe mit einer Live-Kamera zu begleiten. Klar geworden ist zu diesem Zeitpunkt, dass der Realitätseffekt Bühnentechniker:in ein fingierter ist, dass es sich also auch um einen Fiktionseffekt, nämlich die Rolle Bühnentechniker:in/Video-Operator:in handelt. In dieser Rolle verbleibt Mila Moinzadeh bis zehn Minuten vor Ende des Stücks, erst hier findet, nicht nur auf textlicher Ebene, sondern auch durch die Kostümierung, eine klare Zuordnung von Mila Moinzadeh zur Rolle Raji statt. Indem die Präsenz von Mila Moinzadeh als Realitätseffekt mit zwei Fiktionseffekten – der Rolle Raji und der Rolle Bühnentechniker:in/Video-Operator:in – ins Verhältnis gesetzt wird, werden auch die beiden Rollen miteinander in Verbindung gebracht. Durch die über den Großteil des Abends hinweg betriebene bewusste Verschleierung bzw. durch inszenatorisch verweigerter klare Zuordnungsmöglichkeiten ent-

steht eine zwischen Realitätseffekt und Fiktionseffekten oszillierende Figur, die zur Strippenzieher:in der Inszenierung wird: Zusammengesetzt aus Mila Moinzadeh, der Rolle Raji und der Rolle Bühnentechniker:in/Video-Operator:in richtet diese zu Beginn der Inszenierung die Bühne ein und stellt diese im Verlauf der Aufführung immer wieder um. Sie bedient die Kamera, fängt damit das Bühnengeschehen ein und beobachtet die von Raji losgetretenen Ereignisse. Das Publikum wird über fast den gesamten Verlauf der Inszenierung im Unklaren darüber gelassen, wem es hier zusieht. Die Verbindung der beiden Figuren durch die Präsenz von Mila Moinzadeh entsteht jedoch nicht zwischen zwei gleichwertigen Fiktionseffekten: Während der eine, die Rolle Raji, klar der Sphäre der Fiktion zuzuordnen ist, handelt es sich beim anderen, der Rolle Bühnentechniker:in/Video-Operator:in, um einen fingierten Realitätseffekt. Die Rolle bewegt sich in der Sphäre der Fiktion, in der sie einen Realitätseffekt herstellen soll. Durch diesen fingierten Realitätseffekt weist die Inszenierung über sich selbst hinaus und deutet auf die außertheatrale bzw. ideologische Wirklichkeit, die im ideologischen Projekt repräsentiert ist. In der konkreten Figuration von Raji – Mila Moinzadeh – Bühnentechniker:in/Video-Operator:in verzahnt sich das imaginäre Projekt auf besonders komplexe Weise mit dem ideologischen Projekt. In ihrem Zusammenwirken weisen sie auf die ideologische Wirklichkeit.

In Hinblick auf die Verschränkung von Raji – Mila Moinzadeh – Bühnentechniker:in/Video-Operator:in ist kein dezidiert identitätspolitischer Effekt zu benennen. Die Funktion der Figuren liegt vor allem in einer engen Verzahnung von imaginärem und ideologischem Projekt. Denn die Inszenierung verunmöglicht eindeutige Zuordnungen – und zeigt, dass Schließungen zwischen Realitäts- und Fiktionseffekt inszenatorisch auch dezidiert in der Schwebelage gehalten werden können, wenn diese vom ideologischen Projekt nicht in Hinblick auf eine bestimmte Identitätskategorie näher definiert werden. Es ist also festzuhalten, dass die nichtweiße *race* von Schauspieler:innen nicht automatisch einen identitätspolitischen Effekt hat. Indem nämlich die Rolle Bühnentechniker:in/Video-Operator:in vom ideologischen Projekt in Hinblick auf die Identitätskategorie *race* nicht näher definiert wird, entsteht auch in dieser Hinsicht kein Äquivalenz- oder Differenzverhältnis, aus dem

sich ein identitätspolitischer Effekt herleiten könnte. Trotzdem findet aber an dieser Stelle der Inszenierung Repräsentation in Hinblick auf Identitätskategorien statt, das Düsseldorfer Schauspielhaus präsentiert sich als eines, das nicht*weiße* Mitarbeitende in den technischen Abteilungen hat, und es wird gezeigt, wie sich Verhältnisse von Realitäts- und Fiktionseffekten komplex auffächern.

Differenz von Realitäts- und Fiktionseffekt

Neben den oben beschriebenen Äquivalenzverhältnissen von Realitäts- und Fiktionseffekt sind es in der Inszenierung des Düsseldorfer Schauspielhauses vor allem auch die Differenzverhältnisse, durch deren Schließung die identitätspolitischen Effekte der Inszenierung entstehen.

An erster Stelle ist hier Lotte zu nennen: Die Rolle Lotte stammt aus dem bürgerlich-akademischen Milieu und ist *weiß*. Gespielt wird sie von der Schwarzen Schauspielerin Fnot Taddese, die auch die Rolle Oluchi spielt. Für ihre Version der *weißen* Mitbewohnerin und Freundin von Nivedita bindet sich Fnot Taddese die Haare hoch, setzt eine andere Brille auf und zieht eine Strickjacke über. An dieser Stelle wird zum ersten Mal die Hautfarbe der Schauspielerin kommentiert: „Aber Lotte ist *weiß*“, sagt Cennet Rüya Voß/Nivedita und stellt damit ein Differenzverhältnis zwischen der Präsenz der Schauspielerin und der Rolle heraus, das in der Figur Oluchi nicht bestanden hat. Zwar nimmt Serkan Kaya/Kali sofort explizit Bezug auf die mitschwingende Behauptung, die *race* von Schauspielerin und Rolle müssten in einem Äquivalenzverhältnis stehen:

Gerade war sie Oluchi, jetzt spielt sie Lotte. Lotte ist *weiß*. Ich weiß, jeder, der das Buch gelesen hat, weiß das, es steht dort schwarz auf weiß, dass Lotte *weiß* ist. Aber sie als Schwarze Person spielt jetzt eine *Weiß*e. Weil, das hier ist Theater, da geht das.

Und trotzdem hat diese Besetzungsentscheidung im Zusammenhang mit dem Konzept von *embodiment*/Verkörperung natürlich Einfluss auf das, was hier verhandelt wird. Denn die Präsenz von Fnot Taddese wird durch das ideologische Projekt in Hinblick auf die Identitätskate-

gorie *race* fokussiert und als Realitätseffekt in ein Differenzverhältnis zum Fiktionseffekt der *weißen* Rolle Lotte gesetzt. Indem dieses Differenzverhältnis in der Figur Lotte erhalten bleibt, findet eine inszenatorische Verunsicherung darüber statt, auf welcher Ebene und zwischen wem textlich-diskursive Inhalte verhandelt werden. Nur zwischen den Fiktionseffekten, also den Rollen? Oder schieben sich nicht auch die Realitätseffekte der Präsenz von Schauspielenden immer wieder in den Vordergrund und treten in ein komplexes Zusammenspiel mit den Fiktionseffekten der jeweils anderen Figuren ein? Zu beobachten ist ein solches etwa in einer Szene, in der Lotte und Nivedita am Küchentisch ihrer WG sitzen und sich angeregt unterhalten. Lotte erzählt von ihren bürgerlichen und vor allem typisch *weißen* Privilegien – Querflötenunterricht, ein *Emma*-Abo –, die sie beim Aufwachsen zwar als Last empfunden hat, die ihr aber doch Voraussetzungen geschaffen haben, um sich in der Welt zu behaupten. Auf Handlungsebene wird hier die Differenz zwischen den beiden Rollen betont, die vor allem darin besteht, dass Lotte mit viel größerer Selbstverständlichkeit ihren Raum in der Gesellschaft behauptet, während bei Nivedita immer das Gefühl vorherrscht, keinen Platz beanspruchen zu dürfen. Diese Differenz steht der Ähnlichkeit, die zuvor mit der Rolle Oluchi betont wurde, diametral entgegen: Beide, Oluchi und Nivedita, sind Kinder einer *weißen* Mutter, die nicht nur beide als Sozialarbeiterinnen tätig sind, sondern auch noch ähnlich heißen (Birgit/Brigitte), beide sind von ihren nicht-*weißen* Vätern entfremdet und beide kennen das Gefühl der fehlenden Zugehörigkeit in Deutschland.

Was auf Handlungsebene zunächst als einfache Differenz- (Lotte/Nivedita) und Äquivalenzverhältnisse (Oluchi/Nivedita) wirkt, die in der Kategorie *weiß/nichtweiß* bestehen, fächert sich durch die spezifischen Schließungen von Fiktions- und Realitätseffekten in den an der Szene beteiligten Figuren mehrdimensional auf. Denn wenn die Figur Lotte der Figur Nivedita unterstellt, sie wäre eigentlich nicht auf sie, Lotte, eifersüchtig, sondern auf andere nicht-*weiße* Menschen, und würde zu einem Club gehören, zu dem sie, Lotte, keinen Zutritt habe, und diese antwortet: „Dabei gehörst du zu zahlreichen Clubs, zu denen ich keinen Zutritt habe“, dann beginnen Fiktionseffekt der *weißen* Rolle Lotte und Realitätseffekt der Präsenz von Fnot Taddese miteinander zu

wirken. Es spricht nicht mehr nur einfach eine *weiße* Rolle mit einer *nichtweißen* Figur, in der Realitäts- und Fiktionseffekt in Hinblick auf die Kategorie *nichtweiß* in einem Äquivalenzverhältnis geschlossen sind. Denn die Präsenz der Schwarzen Schauspielerin ist in der Figur erhalten und spricht im selben Moment wie die Rolle mit der *nichtweißen* Figur. Entsprechend lassen Gestus und Tonfall der Figur Lotte erahnen, dass sie hier nicht nur in der Rolle von Lotte agiert, sondern deren Äußerungen gleichzeitig als Schauspielerin kommentiert. Indem sich hier die Präsenz der Schwarzen Schauspielerin und der Fiktionseffekt der *weißen* Rolle in Hinblick auf die Identitätskategorie *race* in einem Differenzverhältnis schließen, gewinnt die Gesprächssituation an Komplexität. Es entstehen bedeutungsoffene Momente, in denen sich die Frage stellt, über welche Clubs, zu denen Nivedita sich nicht zugehörig fühlt, hier eigentlich gesprochen wird. „Außen braun, innen *weiß*, Coconut“, wirft Priti entsprechend von der Seite ein und fasst damit das Grundgefühl, „zu wenig beheimatet, zu wenig diskriminiert“, das im Austausch der Figuren Lotte und Nivedita durch die spezifische Konstellierung von Fiktions- und Realitätseffekten nicht nur diskutiert, sondern auch erlebbar gemacht wird, zusammen.

Ein ähnlicher Effekt wie im Gespräch zwischen den Figuren Lotte und Nivedita stellt sich im ersten Aufeinandertreffen der Figuren Nivedita und Priti her. Priti ist in Großbritannien aufgewachsen, ihre Familie ist aus Bombay. Anders als die Rolle ihrer Cousine Nivedita hat sie „eine Mutter im Sari“ und ist in einem Umfeld aufgewachsen, das stärker indisch geprägt war als das von Nivedita. Entsprechend hat sie in Bezug auf ihre Identität ein viel größeres Selbstbewusstsein und Kohärenzgefühl entwickelt als Nivedita, die ihre Cousine dafür beneidet und verehrt.

Gespielt wird Priti von Amina Merai, einer Berlinerin mit – wie man ihrer Biografie auf der Website des Düsseldorfer Schauspielhauses entnehmen kann – tunesisch-polnischen Wurzeln.⁶⁸³ Ähnlich wie im Fall der Figuren Oluchi, Simon und Raji thematisiert die Inszenierung auch hier die private Zugehörigkeit zu einer bestimmten Identitätskategorie nicht. Für die Rolle der Priti trägt sie langes blondes Haar, man

683 Vgl. Düsseldorfer Schauspielhaus: „Amina Merai,“ letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://www.dhaus.de/programm/a-z/identitti/amina-merai>.

liest sie als *weiß*. In der Figur Priti stehen Fiktionseffekt der Rolle und Realitätseffekt der Präsenz von Amina Merai ebenso wie bei der Figur Lotte in einem Differenzverhältnis. Wenn die Figur Priti sich als ihre „Du-wärest so-fucking-gerne-wie-ich-Cousine“ vorstellt, wird auch die Sehnsucht der Figur Nivedita eine mehrdimensionale, denn sie fühlt sich nicht so indisch wie die Rolle Priti und nicht so *weiß* wie Amina Merai hier gelesen wird.

Der Effekt, der durch die Schließung von Fiktions- und Realitätseffekt in einem Differenzverhältnis entsteht, ist in beiden Fällen ein ähnlicher: Im Gegensatz zur strategischen Essenzialisierung, die durch die Schließung von Realitäts- und Fiktionseffekte in Äquivalenzverhältnisse entsteht, entstehen durch die hier gesetzten Differenzverhältnisse hybride Identitäten, durch die innerhalb der Inszenierung ein Oszillieren zwischen Realitäts- und Fiktionseffekten verschiedener Figuren entsteht und klare Zuordnungen von Figuren in Hinblick auf Identitätskategorien erschwert werden.

Bruch mit der Ideologie – theatrale Verunsicherungen

Wenn mit Althusser davon ausgegangen wird, dass es eine Korrespondenz von Stück und Bewusstsein der Zuschauenden gibt, da beide in der und durch die Ideologie konstituiert sind, in dieser Verbindung aber auch die Möglichkeit für die Herbeiführung eines ideologischen Bruchs liegt,⁶⁸⁴ ist in einem nächsten Schritt zu fragen, worin dieser Bruch bestehen kann. Wie also die „Selbstbestätigung“⁶⁸⁵, die im ästhetischen Produkt *Identitti* gesucht wird, das Risiko, einen ideologischen Bruch zu erleben und die Möglichkeit, als Subjekt neu konstituiert zu werden, miteinschließt. Konkreter: Was hat das ideologische Projekt mit der ideologischen Wirklichkeit des Publikums zu tun und wie wird das Publikum von der konkreten Figuration des imaginären Projekts adressiert?

Das ideologische Projekt von *Identitti* ist auf vielfältige Weise mit der ideologischen Wirklichkeit des Publikums verzahnt. Es repräsentiert Elemente der ideologischen Wirklichkeit, die, nimmt man als Pub-

684 Vgl. Althusser: „Das ‚Piccolo Teatro‘“, S. 189 f.

685 Althusser: „Über Brecht und Marx“, S. 58.

likum ein durchschnittliches deutsches Theaterpublikum an,⁶⁸⁶ mehr oder weniger mit der Lebensrealität der Zuschauenden zu tun haben: Erfahrungen im Studium und an Universitäten, WG-Leben, Freundschaft und Streit, Social Media und (von der sicheren Seitenlinie aus beobachtete) Shitstorms. Diese kombiniert es mit Diskursen, die vielleicht bis dato weniger bekannt waren: spezifische Erfahrungen von nichtweißen Menschen in Deutschland, empfundene und erzwungene Geschichtslosigkeit, Fragestellungen und Forschungsfelder der Cultural Studies.

In der konkreten Figuration des imaginären Projekts *Identitti* bekommen die Elemente aus der ideologischen Wirklichkeit, die im ideologischen Projekt als ‚Zeitgeist‘ allgemein repräsentiert sind, eine konkrete Gestalt: Sie werden zu Realitätseffekten und treten als solche in ein Zusammenspiel mit Fiktionseffekten ein. Wie oben gezeigt, kommt es in Hinblick auf Figuren durch die Schließung von Realitäts- und Fiktionseffekten in Äquivalenz- oder Differenzverhältnissen zu vielfältigen identitätspolitischen Effekten innerhalb der Inszenierung: Neben dem Effekt von (strategischer) Essenzialisierung entsteht vor allem an vielen Stellen durch verschiedene Strategien der Effekt von identitätspolitischer Einheit in Differenz. Die Realitätseffekte entfalten ihre Wirkung aber nicht nur innerhalb der Inszenierung, sondern binden diese konkrete Figuration des imaginären Projekts an die ideologische Wirklichkeit zurück. Verstärkt wird dieser Vorgang dadurch, dass durch die konkrete Figuration des imaginären Projekts immer wieder auf das Vorhandensein von Realitätseffekten, insbesondere durch den wiederholten Verweis auf die Präsenz der Schauspielenden, hingewiesen wird, etwa, wenn der Schauspieler, der Kali spielt, sich als Vater von drei Kindern vorstellt und sein Alter nennt. Kurz zuvor hat er darauf verwiesen, dass Fnot Taddese als Schwarze Schauspielerin durchaus eine *weiße* Figur spielen könne. Und in Zusammenhang mit der Hauptfigur Nivedita wird wiederholt auf Erfahrungen der Schau-

686 Vgl. Mandel, Birgit: „Audience Development, Kulturelle Bildung, Kulturentwicklungsplanung, Community Building. Konzepte zur Reduzierung der sozialen Selektivität des öffentlich geförderten Kulturangebots.“ In: *Kulturelle Bildung Online* (2016/17), letzter Zugriff am 14. Februar 2025, <https://www.kubi-online.de/artikel/audience-development-kulturelle-bildung-kulturentwicklungsplanung-community-building>.

spielerin im Probenprozess und die Wahrnehmung der Rolle durch die Schauspielerin rekurriert.

Dieses beständige Hinweisen auf das Vorhandensein von Realitätseffekten radikalisiert sich am Ende des Stücks, denn hier wird ein Element der ideologischen Wirklichkeit als Realitätseffekt eingebunden, das den Zuschauenden 2021 nur allzu präsent ist. Der Streit zwischen Saraswati und Raji wird abrupt von einer Einspielung unterbrochen: Eingeleitet von Donnerrollen und dem Geräusch eines sich einschaltenden Fernsehers, wird ein Ausschnitt der Rede, die Frank Walter Steinmeier am 4. März 2020 bei der zentralen Trauerfeier für die Opfer des Anschlags vom 19. Februar in Hanau gehalten hat, projiziert:

Ich erlebe nicht, wie mich im Vorbeigehen abschätzige Blicke treffen, verletzende Bemerkungen fallen, herabsetzende Witze gerissen werden. Ich erlebe nicht, wie Vorstellungsgespräche, Wohnungssuchen, Behördengänge zum Spießrutenlauf werden. Und ehrlich gesagt, ich weiß nicht, wie es sich anfühlt, im Alltag ausgegrenzt zu werden, lange bevor es zu Gewalt kommt. Wie entmutigend es ist, ein Leben lang darum zu kämpfen, endlich dazuzugehören. Wie zermürend, immer und immer wieder, mal bewusst und mal nicht, als Fremder behandelt zu werden.⁶⁸⁷

Der Realitätseffekt der Gedenkfeier bindet das imaginäre Projekt stark an die ideologische Wirklichkeit zurück und öffnet es gleichzeitig in Richtung Publikum, das auch schon an anderen Stellen des Abends direkt angesprochen worden ist. Was Frank Walter Steinmeier hier betont, ist eine fundamentale Differenz: Sie bewegt sich entlang der Linie bedroht/nicht bedroht, auf deren einen Seite *weiße* Menschen, auf deren anderen Seite *nichtweiße* Menschen in Deutschland stehen, und verläuft auch zwischen dem – als durchschnittlich angenommenen – Publikum und der Inszenierung als konkrete Figuration des imaginären Projekts. Selbst wenn alle Realitätseffekte der Inszenierung bis zu diesen letzten zwei Minuten ignoriert worden sind, kann dieser letzte

⁶⁸⁷ Steinmeier, Frank Walter: „Ansprache für die Opfer von Hanau“. Rede bei der *Zentralen Trauerfeier für die Opfer des Anschlags vom 19. Februar*, Hanau, 4. März 2020, letzter Zugriff am 4. März 2025, <https://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Frank-Walter-Steinmeier/Reden/2020/03/200304-Hanau-Gedenkfeier.html>.

und stärkste Realitätseffekt des Anschlags in Hanau nicht mehr ausgeblendet werden, denn er zeigt, wie die als Fiktionseffekte eingebundenen Handlungen, Haltungen und Erfahrungen der Figuren in der ideologischen Wirklichkeit zu tragischen Konsequenzen geführt haben.

In der Düsseldorfer Inszenierung von *Identitti* binden die Realitätseffekte und die mit diesen verbundenen identitätspolitischen Effekte das imaginäre Projekt an die ideologische Wirklichkeit zurück und ermöglichen eine Übertragung des Wahrgenommenen auf die eigene Lebensrealität. Die durch die Verbindung mit Fiktionseffekten bearbeiteten Realitätseffekte werden so in reflektierter und modifizierter Form in die ideologische Wirklichkeit der Zuschauenden rückintegriert. Hierin liegt die Möglichkeit für den ideologischen Bruch begründet, denn es findet eine grundsätzliche Verunsicherung über das Verhältnis von theatraler und außertheatraler Sphäre statt, die das Theater in Richtung (Identitäts) Politik verschiebt. In der spezifischen Ausgestaltung der ideologischen Formation *Identitti* findet eine dezidierte Kritik der vorherrschenden Ideologie statt: Die von Diskriminierungen und Marginalisierungen durchsetzte gesellschaftliche Struktur wird durch die Struktur der ideologischen Formation offengelegt und zur Disposition gestellt. Dabei übertragen sich die inhaltlich und szenisch verhandelten Fragen auf das Publikum, das zu einem Vorgang der Selbstreflexivität verleitet wird: Im Zentrum steht nun nicht mehr nur die Frage, wer innerhalb der konkreten Figuration des imaginären Projekts für wen spricht, sondern auch die, wie der:die Zuschauer:in positioniert ist und sich positioniert. Er:sie ist dazu eingeladen, sich selbst zu hinterfragen, zu reflektieren und zu verorten. Dieser Vorgang der Selbstreflexivität ist zu Teilen als ein kontingenter zu verstehen und von viel mehr Faktoren abhängig als nur der Inszenierung, denn zu den grundlegenden Charakteristika des Theaters gehört auch, dass die Bedeutungsentstehung innerhalb der Aufführung nur bis zu einem gewissen Grad kontrollierbar ist. Die Inszenierung setzt lediglich Strategien ein, die eine bestimmte Bedeutungsentstehung begünstigen können. Wie diese Strategien im Fall *Identitti* im Detail gestaltet sind, sollte in den vorangegangenen Ausführungen klar geworden sein.⁶⁸⁸

688 Um die Kontingenz von identitätspolitisch grundierten Theaterproduktionen in der Tiefe zu analysieren, müsste hier ein aufführungsanalytischer Zugang gewählt werden. Im Zentrum dieser Arbeit soll nicht das individuelle spontane Erleben stehen, sondern

Identitti ist inzwischen mehrfach inszeniert worden. Dass mit der Verschränkung von Realitäts- und Fiktionseffekten, die der Roman anbietet, inszenatorisch auf durchaus unterschiedliche Weise umgegangen werden kann, ohne dabei an Kraft zu verlieren, zeigt die Inszenierung des Theaters Freiburg. Sie setzt weniger auf eine wiederholte Öffnung des Bühnengeschehens zum Publikum und textliche Verweise auf die Theatersituation, sondern auf eine konsequente Perspektivierung der Bühnenhandlung durch Nivedita als durchgängige Erzählerfigur, die zugleich Distanz und Verbindung zwischen Gezeigtem und Publikum schafft.

Die Inszenierung am Theater Freiburg (2022)

Die Figuration des theatralen Rahmens in der Sphäre der Fiktion

Die Inszenierung am Theater Freiburg ist bis Dezember 2024 die einzige seit der Uraufführung, die mit einer eigenen Fassung arbeitet.⁶⁸⁹ Anders als die Düsseldorfer Inszenierung beginnt sie mit einem großen Auftritt von Kali: Gekleidet in einen extravaganten blau-grün glitzernden Ganzkörperanzug und mit bodenlangen gelockten Haaren aus schwarzem Tuch, tritt sie mit Rückenlicht aus der sich öffnenden Bühnenrückwand und schreitet auf ein quadratisches schwarzes Podest mit goldener Ornamentverzierung, das in der Mitte des Bühnenraums platziert ist. Über den gesamten Bühnenboden erstreckt sich ein Mandala, über der Bühne hängt ein leuchtender Strahlenkranz aus Neonröhren, der wiederum an die Abbildung der Göttin Kali auf dem Cover des Romans erinnert. „Are you ready?“, fragt sie mehrfach, bevor sie zu rappen beginnt. Es ist ein Song der US-amerikanischen Rapperin Khia, in dem es sehr explizit um weibliche Sexualität geht. Gemeinsam mit Kali treten vier weitere Schauspielerinnen auf. Sie begleiten sie mit ausgebrei-

zugrundeliegende Strukturen, deshalb ist hier die Entscheidung für inszenierungsanalytische Zugänge getroffen worden.

⁶⁸⁹ Die Fassung wurde von Dramaturgin Anna Gojer in Zusammenarbeit mit Regisseurin Jessica Glause erarbeitet. Vgl. Theater Freiburg: „Identitti“, letzter Zugriff am 13. Februar 2025, https://theater.freiburg.de/de_DE/spielplan/identitti.17402255.

teten Armen und postieren sich tanzend um sie herum. Wenn der Song endet, stellt sich heraus, dass die vier Schauspielerinnen gemeinsam die Rolle der Nivedita übernehmen werden: „Mein Name ist Nivedita Anand, ihr könnt mich Identitti nennen“⁶⁹⁰, stellen sie sich im Chor vor. Sie tragen unterschiedliche, legere Outfits, die vage Andeutungen an die Mode der Hip-Hop-Szene machen, alle im blau-grau-grünen Farbspektrum gehalten. Ähnlich sind auch ihre Frisuren: Sie alle tragen schwarze Perücken mit herzförmig aufgetuppten Frisuren.

Im Vergleich zur Uraufführung am Düsseldorfer Schauspielhaus figuriert sich der theatrale Rahmen der Freiburger Inszenierung weniger stark durch die Engführung von Realitäts- und Fiktionseffekten und die Betonung von Realitätseffekten, sondern findet seine primäre Strategie in einem vielfachen Verweis auf die Theatersituation. Schon der Bühnenraum, der als Fortsetzung der Blackbox im Kleinen Haus des Theaters Freiburg gesehen werden kann, legt die Theatersituation offen. Verstärkt wird diese Offenlegung durch das Podest, das sich in der Mitte des Bühnenraums befindet und selbst immer wieder zu einer kleinen Bühne für die Figuren des Abends wird. Das Bühnenbild nimmt im Gegensatz zur Uraufführung am Düsseldorfer Schauspielhaus keinerlei Anleihen an konkrete Elemente der im ideologischen Projekt repräsentierten ideologischen Wirklichkeit: keine Nachbildung der WG, in der Nivedita und Lotte leben, keine Andeutung von Saraswatis Wohnung, nur Ornamente, die an Mandalas erinnern und das, was im Laufe des Abends verhandelt werden wird, assoziativ und abstrakt mit Indien in Verbindung bringen. Anders als in Düsseldorf wird die Bühnenhandlung an keiner Stelle unterbrochen, um Bezug auf Realitätseffekte bzw. die Präsenz der Schauspielenden zu nehmen. Trotzdem wird das Publikum schon in den ersten Sätzen von Nivedita angesprochen: „Mein Name ist Nivedita Anand, ihr könnt mich Identitti nennen.“ Die Figur Nivedita setzt sich so zu Beginn des Abends als Erzählerin einer Geschichte, die sie selbst erlebt hat, und geht eine Verbindung mit dem Publikum ein, das sie in diese Geschichte mitnimmt.

⁶⁹⁰ In der Analyse beziehe ich mich auf den vom Theater Freiburg bereitgestellten Mitschnitt: Glause, Jessica, Reg.: *Identitti*. Nach Mithu Sanyal. Theater Freiburg, Freiburg. Prem. 3. Juni 2022. Mitschnitt des Theaters.

Die konkrete Figuration des theatralen Rahmens in der Freiburger Inszenierung von *Identitti* etabliert so gleich zu Beginn ein Verhältnis von erzähltem Bühnengeschehen und zuhörendem bzw. miterlebendem Publikum, wobei durch die wiederholte Betonung der Theatersituation das Bühnengeschehen vorerst als imaginäres Projekt, das vorrangig mit Fiktionseffekten arbeitet, gezeigt wird. Der Akzent auf Fiktionseffekte korrespondiert auch damit, dass an keiner Stelle der Inszenierung explizit Bezug auf die *race* der Schauspielenden genommen wird. Im Zusammenhang mit dem Konzept von *embodiment*/Verkörperung bedeutet das aber nicht, dass diese keine Rolle spielen würde. Denn auch in der Ordnung der Repräsentation, die hier klar dominant gesetzt wird, bleibt die Präsenz der Schauspielenden erhalten. Indem das ideologische Projekt von *Identitti* sich mit dem Themenkomplex *race* und Identität auseinandersetzt, rückt dieser – auch ohne ständige explizite Thematisierung – immer wieder in den Vordergrund und es entstehen Realitätseffekte, die sich mit den Fiktionseffekten der Rollen verbinden. Dass sich die Inszenierung dessen sehr bewusst ist, zeigt insbesondere die Vierfachbesetzung der Rolle Nivedita: Denn würde die Präsenz der Schauspielenden sich in der Ordnung der Repräsentation völlig auflösen, wäre es nicht von Bedeutung, welche vier Schauspielerinnen hier auf der Bühne stehen. Dass diese sehr bewusst ausgewählt sind und durch die Besetzung Bedeutungen entstehen, die über das rein textlich-diskursive weit hinausgehen, zeigt die Inszenierung unter anderem darin, dass sie die Präsenz der Schauspielerinnen als Realitätseffekte immer wieder strategisch in den Vordergrund rückt, etwa um die verschiedenen Figuren in Niveditas Umfeld auftreten zu lassen.

Vervierfachung des Realitätseffekts

Hatte die Figur Nivedita in der Düsseldorfer Inszenierung ein komplex oszillierendes Spiel aus in Äquivalenz- und Differenzverhältnissen geschlossenem Realitäts- und Fiktionseffekt in sich vereint, werden diese in der Freiburger Inszenierung durch die Mehrfachbesetzung verbildlicht und komplex verkörpert. Die vier Schauspielerinnen, Karin Yoko Jochum, Alina Sokhna M'Baye, Laura Palacios und Charlotte Will, teils *weiß*, teils *nichtweiß* gelesen, werden mit ihrer Präsenz als Schau-

spielerinnen zu vier Realitätseffekten, die sich mit dem Fiktionseffekt der Rolle Nivedita verbinden – visuell unterstrichen wird diese Verbindung durch die ähnliche Aufmachung und die gleichen Perücken. Im Zusammenspiel der vier Realitätseffekte mit dem einen Fiktionseffekt entsteht die komplex gestaltete Figur Nivedita, in der sich verschiedene Äquivalenz- und Differenzverhältnisse in Hinblick auf die Identitätskategorie *race* überkreuzen. Schließungen in Äquivalenzverhältnisse lassen sich insbesondere in Hinblick auf die Kategorie *nichtweiß* beobachten: Wie die Rolle Nivedita, wird auch die Präsenz von Karin Yoko Jochum, Laura Palacios und Alina Sokhna M'Baye als *nichtweiß* gelesen, wobei sich im letzteren Fall gleichzeitig auch ein Differenzverhältnis verbirgt, denn Alina Sokhna M'Baye ist Schwarz und das setzt sie noch einmal deutlich von der zwar *nichtweißen*, aber eben auch nicht Schwarzen Rolle Nivedita ab. Auf dieses Differenzverhältnis weist die Inszenierung als konkrete Figuration des imaginären Projekts, wie zu zeigen sein wird, auch an einigen Stellen hin. Neben den mehrdimensionalen äquivalenten Verhältnissen findet in der Figur Nivedita auch eine Schließung von Realitäts- und Fiktionseffekt in ein Differenzverhältnis statt: Anders als die Rolle Nivedita ist die Präsenz von Charlotte Will *weiß*. Durch die Verbindung der vier Realitätseffekte mit dem Fiktionseffekt der Rolle Nivedita werden auch diese miteinander verbunden und beginnen zusammenzuwirken. Die Freiburger Inszenierung überführt durch die Mehrfachbesetzung nicht nur eine Vorstellung von Identität, die ohne essenzialisierende und vereinheitlichende Vorstellungen auskommt, ins bildliche der theatralen Situation. An den vielfältigen und teils widersprüchlichen Schließungen entsteht auch der identitätspolitische Effekt von Einheit in Differenz: Gemeinsames Handeln und Solidarisierung sind trotz des Weiterbestehens von inneren Widersprüchen möglich. Das ist auch der Grund dafür, dass über Differenzen und unterschiedliche Voraussetzungen, etwa durch die Zugehörigkeit der Schauspielerinnen zu unterschiedlichen *race*-Kategorien, nicht hinweggegangen werden muss. Die Kraft der Inszenierung und ihrer identitätspolitischen Effekte entsteht gerade aus einem Bewusstsein für Unterschiede. Denn obwohl sie in ihrer Setzung und über ihren gesamten Verlauf hinweg darum bemüht ist, die Gleichheit zwischen den vier Figurationen von Nivedita zu betonen – ihre Textanteile sind in etwa

gleich, meistens sagen sie die Sätze der Rolle Nivedita abwechselnd, sodass erst daraus der Text der Figur entsteht, oft sprechen sie auch im Chor –, gibt es Momente, in denen eine der vier Figurationen größeren Raum bekommt oder sich gar von den anderen dreien löst. Entsprechend ist es Alina Sokhna M'Baye, die Schwarze Schauspielerin, die in der Szene, in der Nivedita zum ersten Mal bemerkt, dass ihre Mutter anders als sie *weiß* ist, einen Song mit explizit rassistischen Begriffen rappt, in dem die *one-drop-rule* erwähnt wird. Die Inszenierung weicht hier die sonst sehr konsequent bediente Setzung der vier gleichbedeutenden und -bedeutsamen Figurationen von Nivedita für eine Szene auf und verweist auf die Präsenz der Schauspielerin, die an dieser Stelle zu einem verstärkten Realitätseffekt wird. Sie tut dies, ohne explizit textlich darauf hinzuweisen, wie es in der Düsseldorfer Inszenierung häufig passiert, sondern durch die Positionierung der drei anderen Figurationen von Nivedita: Anders als in den meisten anderen Szenen führen sie hier nämlich keine ähnlichen Handlungen aus und formieren sich nicht zu einer vierköpfigen Gruppe, sondern betonen durch ihre Haltung eine Differenz zwischen der Alina-Sokhna-M'Baye-Nivedita und sich selbst. Denn sie positionieren sich während des Rap-Songs vor dem Podest, auf dem Alina Sokhna M'Baye performt, wenden sich ihr zu und betrachten sie ernsthaft. Dadurch geben sie ihr und dem, was sie hier verhandelt, Fokus und signalisieren gleichzeitig, dass die Präsenz der Schwarzen Schauspielerin als Realitätseffekt hier bedeutsam ist. Die Thematisierung der *one-drop-rule* wird bei der Figuration von Nivedita verortet, die aus der Verbindung der Präsenz der Schwarzen Schauspielerin mit der Rolle Nivedita entsteht. Insofern wird sie in Hinblick auf die Präsenz bei der Schauspielerin verortet, deren *race*-Kategorie historisch davon betroffen gewesen ist. Indem aber die Präsenz der Schauspielerin als Realitätseffekt mit dem Fiktionseffekt der Rolle Nivedita verbunden bleibt – die Inszenierung bemüht sich hier nicht darum, diese Verbindung, etwa durch eine Veränderung des Kostüms, aufzulösen –, beginnen die komplex miteinander verschränkten Äquivalenz- und Differenzverhältnisse zusammen zu wirken. Mit der Rolle Nivedita verbindet sich der Realitätseffekt der Präsenz von Alina Sokhna M'Baye in der Kategorie nicht*weiß* in einem Äquivalenzverhältnis. Dass ein solches möglich ist, wird auf Handlungsebene immer wie-

der betont, indem ähnliche Erfahrungen von nichtweißen Menschen in Deutschland ohne Hervorhebung von Unterschieden thematisiert werden: Mit der Rolle der Schwarzen Studentin Oluchi verbindet die Rolle Nivedita etwa, dass sie beide weiße Mütter und nichtweiße Väter haben.

In der Kategorie Schwarz jedoch gibt es ein fundamentales Differenzverhältnis zwischen der Präsenz der Schauspielerin als Realitätseffekt und dem Fiktionseffekt der Rolle Nivedita: Durch die besondere szenische Setzung des Moments, in dem von der *one-drop-rule* die Rede ist, wird dieses Differenzverhältnis hervorgehoben. Indem die Verbindung zur Rolle Nivedita und den anderen drei Nivedita-Figurationen hier nicht aufgelöst wird, nimmt sich die Inszenierung aber auch die Möglichkeit, die Beanspruchung der *one-drop-rule* durch die Rolle Nivedita explizit zu problematisieren bzw. rechtfertigt sie diese sogar. Entsprechend entfällt in der Freiburger Fassung die Passage aus dem Roman, in der Nivedita von Oluchi genau deshalb zur Rede gestellt wird.

Ähnlich geht die Inszenierung in einer Szene vor, in der es darum geht, dass Fragen nach der Herkunft meistens das Gefühl von Fremdheit und mangelnder Zugehörigkeit auslösen: „Wo kommst du her?“, fragt die Charlotte-Will-Nivedita die Karin-Yoko-Jochum-Nivedita. „Aus Polen“, antwortet diese. „Und die Mama?“ – „Aus Polen.“ – „Aus Polen?“ – „Aus Polen.“ – „Und der Papa?“ – „Aus Indien.“ – „Das ist ja eine originelle Mischung!“ Obwohl sie gleich kostümiert sind und als Anteile des Fiktionseffekts der Rolle Nivedita hier auf der Bühne stehen, spielt die Präsenz der Schauspielerinnen in Hinblick auf die Kategorie *race* hier als Realitätseffekt eine entscheidende Rolle. Verstärkt wird die Aufmerksamkeit für die Präsenz durch das insistierende Fragen der Charlotte-Will-Nivedita, das auf die Identitätskategorie *race* abzielt. Die konkrete Figuration des imaginären Projekts lenkt den Fokus in dieser Szene gezielt auf die Präsenz der beiden Schauspielerinnen, die zu Realitätseffekten werden und das textlich-diskursiv Verhandelte szenisch übersetzen. Aus der Verbindung der Realitätseffekte durch ihr Zusammenspiel mit dem Fiktionseffekt der Rolle Nivedita ergibt sich allerdings auch hier die Frage, welche implizite Aussage in der Entscheidung mitschwingt, auch hier die Verbindung mit der Figur Nivedita nicht aufzulösen bzw. diese auch sofort noch einmal zu betonen: Indem die Charlotte-Will-Nivedita sich, nachdem sie diese Fragen gestellt hat,

wieder vollständig in den Nivedita-Chor eingliedert, von dem sie sich nie ganz gelöst hat, signalisiert die Inszenierung auch an dieser Stelle, dass diese konkrete Figuration ein Teil der Figur Nivedita ist. Das korrespondiert mit dem anschließenden Text, in dem die Figur Nivedita beschreibt, dass sie erst durch ihr *race*-Diary herausgefunden hat, wie oft sie mit Alltagsrassismus konfrontiert ist. Sie hat diesen so sehr als Scham internalisiert, dass er zu einem Teil von ihr geworden ist, den sie erst wieder zu identifizieren lernen muss.

Trotz der inszenatorischen Setzung von vier gleich angenommenen Figurationen der Figur Nivedita verweist die konkrete Figuration des imaginären Projekts an diesen Stellen auf die Präsenz der Schauspielerinnen, die sich als Realitätseffekte in die Inszenierung einschreiben. Sie zeigt so ein deutliches Bewusstsein dafür, dass sich die Präsenz von Schauspieler:innen im Sinne des Konzepts von *embodiment*/Verkörperung nie vollständig in der Ordnung der Repräsentation auflösen kann und dass diese auch im Kontext einer Theaterinszenierung durch ihre jeweils spezifische Zugehörigkeit zur Identitätskategorie *race* mit bestimmten Markierungen verbunden ist, die ein Machtverhältnis zum Ausdruck bringen. Indem sie die Aufmerksamkeit an ausgewählten Stellen auf die Präsenz der Schauspielerinnen als Realitätseffekt lenkt, negiert sie die Behauptung von Theater als reine Sphäre des Als-ob und zeigt, wie stark die Markierungen sind, die mit *race* verbunden sind.⁶⁹¹

Die punktuellen Verweise auf die Präsenz der Schauspielerinnen schwächt aber die eigentliche Setzung von einer aus vier Figurationen bestehenden Figur keineswegs. Denn die Vervielfachung des Realitätseffekts und die Verbindung mit dem einen Fiktionseffekt überträgt nicht nur die Vorstellung von einer komplexen und aus widersprüchlichen Anteilen zusammengesetzten Identität ins Szenische und bedingt den identitätspolitischen Effekt von Einheit in Differenz, sondern setzt auch die Figur Nivedita ins Zentrum der Inszenierung. Von ihr gibt es vier Figurationen, während die anderen Rollen nur einfach figuriert werden. Verstärkt wird Niveditas Bedeutung zudem durch die inszenatorische Entscheidung, alle Rollen bis auf Saraswati und Kali von den Schauspielerinnen verkörpern zu lassen, die gemeinsam auch Nivedita

691 Vgl. etwa: Recke: „Uh Baby It’s a White World,“ S. 51 ff.

spielen. So wird die Figur Nivedita auch in szenischer Hinsicht zur Erzählerin der Handlung. Diese ist aus ihr und auf sie perspektiviert. Alles, was im Laufe des Abends verhandelt wird, verbildlicht so den inneren Konflikt von Niveditas Identität, die sich am Ende des Abends nach einer fundamentalen Verunsicherung durch den Saraswati-Skandal in neuer und gefestigter Form präsentiert. Am Ende des Abends können die vier Figurationen als Figur Nivedita mit neuem Selbstbewusstsein eine komplexe Identität behaupten: „Wir sind Identitti, ihr könnt mich Nivedita Anand nennen“, schließen die vier Niveditas am Ende chorisch mit einer Verkehrung ihrer Vorstellung zu Beginn der Inszenierung: „Mein Name ist Nivedita Anand, ihr könnt mich Identitti nennen“, hieß es da noch schüchtern.

Konfrontation von Äquivalenz mit Komplexität

Verunsichert wird diese komplexe Identität der Figur Nivedita im Verlauf der Handlung von der Figur Saraswati – und zwar nicht nur auf Handlungsebene, sondern auch durch die Art und Weise, wie die Figur Saraswati durch die konkrete Figuration des imaginären Projekts ausgestaltet ist. Nivedita ist die einzige Rolle des Stücks, die in der Inszenierung mehrfach besetzt ist. Ihr gegenüber steht die Rolle Saraswati, die *weiße* Frau, die behauptet hat, indische Wurzeln zu haben und mit dieser Lüge aufgefliegen ist. Die Freiburger Inszenierung entscheidet sich dazu, Saraswati mit der *weißen* Schauspielerin Anja Schweitzer zu besetzen. Bei ihrem ersten Auftritt trägt sie eine silber-glitzernde Kombination aus bodenlangem Rock und bauchfreiem Oberteil, um ihren Brustkorb hat sie ein pink-goldenes Tuch gewickelt, das ein wenig an einen Sari erinnert. Ihr langes Haar trägt sie offen, aufgesetzt hat sie einen Haarreif mit strahlenförmigen Spitzen, der sowohl als Reminiscenz auf den Strahlenkranz von Kali, also in Hinblick auf die Aneignung des indischen Kontexts, als auch auf den Kopfschmuck der Freiheitsstatue – und damit auf den US-amerikanischen Imperialismus – gelesen werden kann.

Anders als in der Uraufführung in Düsseldorf ist Saraswati in Freiburg weniger komplex dargestellt und eindeutiger bewertet. Von Anfang an ist sie die Professorin, die alles besser weiß, in ihrem Spiel

lässt sie die Fragen von Nivedita an sich abprallen, wirkt oft arrogant und herablassend. Und sogar nach dem Anschlag von Hanau ist ihre Haltung eine zynische: „Jetzt muss man also tot sein, um PoC zu sein“, sagt sie, nachdem die anderen minutenlang über den Anschlag von Hanau gesprochen haben. Und erntet dafür ein „Saraswati, halt den Mund, bitte!“ von den vier Nivedita-Figurationen. Der Eindruck, dass bei der Figur Saraswati nicht die Ambivalenzen im Vordergrund stehen sollen, wird von der Entscheidung verstärkt, bei der Besetzung der Rolle das *Weißsein* zu betonen und in Hinblick auf die Identitätskategorie *race* nach Äquivalenz zwischen der Präsenz der Schauspielerin als Realitätseffekt und Fiktionseffekt der Rolle zu schließen. Das führt unter anderem dazu, dass das Konzept von *Transracialism* – anders als in der Düsseldorfer Uraufführung – nur textlich-diskursiv verhandelt wird, nicht aber szenisch. Realitäts- und Fiktionseffekt der Figur Saraswati bleiben über den gesamten Verlauf der Inszenierung in einem konstanten Äquivalenzverhältnis geschlossen, in ihr gibt es kein ernsthaftes Ringen um die Frage, ob das Konzept des *Transracialism* eines ist, das, ähnlich wie transgeschlechtliche Identitäten, ernst genommen werden muss. Die Besetzung der Rolle und inszenatorische Behandlung der Figur als eine, die immer arrogant und überlegen auftritt, fügen sich zum Gesamtbild der *weißen* Frau, die ihre Machtposition innerhalb der gesellschaftlichen Verhältnisse schamlos ausnutzt und trotz ihrer Versiertheit im Bereich der Cultural Studies massive blinde Flecken in Bezug auf ihr eigenes rassistisches Handeln hat. An der Schließung von Realitäts- und Fiktionseffekt in ein Äquivalenzverhältnis entsteht der identitätspolitische Effekt von (negativ wertender) Essenzialisierung. Es ist, als würde sie sich selbst kommentieren, wenn sie an einer Stelle des Stücks sagt: „Dabei vollzieht sich der meiste Rassismus unbewusst, weil er internalisiert ist.“ Denn auch sie will nicht einsehen, was sie falsch gemacht haben soll, oder zumindest keine Schuld eingestehen. Die Figur Saraswati bleibt durch ihre spezifische Ausgestaltung eine äußerliche Figur, an der insbesondere die Zugehörigkeit zur Kategorie *weiß* interessiert. Weder inhaltlich noch durch die inszenatorische Setzung werden etwaige innere Konflikte deutlich gemacht. Die in einem Äquivalenzverhältnis von Realitäts- und Fiktionseffekt geschlossene Figur Saraswati wird in der Inszenierung konfrontiert mit der mehrdimensio-

nal ausgestalteten Figur Nivedita, deren vierfache Figuration auch ihre innere Komplexität in Erscheinung bringt. In der Konfrontation von Saraswati und Nivedita treffen nicht nur zwei Figuren aufeinander, sondern eine Figur in ihrer glatten Äußerlichkeit und eine andere in ihrer ausdifferenzierten Innerlichkeit. Das gibt der Figur Saraswati zunächst Sicherheit und vermeintliche Überlegenheit. Ihre Geschlossenheit verleiht ihr eine Selbstverständlichkeit, die die Figur Nivedita erst am Ende des Stücks erlangt. Ist die Figur Saraswati auch an einigen Stellen diskursiv überlegen, so macht die Figur Nivedita schon allein durch ihre zahlenmäßige Überlegenheit einiges wett: Die einfache Saraswati muss sich gegen die vierfache Nivedita behaupten und szenisch immer wieder entscheiden, welche der Figurationen sie anspricht, mit welcher sie interagiert. Niveditas Einheit in Differenz führt eine erfolgreiche identitätspolitische Auseinandersetzung mit der Figur Saraswati, die ihr zwar diskursiv überlegen ist, aber durch ihre reduktive Geschlossenheit weniger ausdifferenzierten Handlungsspielraum hat.

Durch die Besetzung der Rolle Saraswati mit einer *weißen* Schauspielerin und die dadurch entstehende Schließung von Realitäts- und Fiktioneffekt in ein Äquivalenzverhältnis drängt in der Freiburger Inszenierung eine Frage an die Oberfläche: „Willst du damit sagen, du hättest gute Wissenschaft nicht angenommen, weil die Person, die sie unterrichtete, *weiß* gewesen wäre?“, fragt die Figur Saraswati, als die Figur Nivedita ihr unterstellt, dass sie sich durch ihre Lüge unglaubwürdig gemacht habe. Von Anfang an ist es in dieser Inszenierung die *weiße* Frau, die über Kolonialismus doziert, alles, was Nivedita gelernt hat und was das Publikum an dem Abend in theoretisch-wissenschaftlicher Hinsicht über strukturellen Rassismus, Kolonialismus und die Situation von nicht-*weißen* Menschen in Deutschland lernt, lernt es von einer *weißen* Figur. Man könnte behaupten, das sei irrelevant, schließlich kenne Saraswati sich ja als Koryphäe der Intercultural Studies bestens mit den Diskursen, Fragestellungen und Fallstricken ihres Faches aus. Und natürlich macht allein die Tatsache, dass sie der Kategorie *weiß* zugehörig ist, nicht alles, was sie sagt, wertlos. Aber die Tatsache, dass sie problematisch gehandelt hat und nicht einsichtig sein will, weist deutlich darauf hin, dass auch sie nicht unfehlbar und objektiv auf die Dinge blicken kann, sondern maßgeblich von ihrer eigenen Positionalität mitbestimmt ist.

Die Schließung des Realitäts- und Fiktionseffekts der Figur Saraswati in einem in Hinblick auf die Kategorie *weiß* äquivalenten Verhältnis und die wiederholte Thematisierung von Saraswatis *race*-Zugehörigkeit verweisen innerhalb der Inszenierung immer wieder auf die Präsenz der *weißen* Schauspielerin. Als Realitätseffekt des imaginären Projekts bindet sie dieses an die im ideologischen Projekt repräsentierte ideologische Wirklichkeit zurück und setzt sich ins Verhältnis zum Publikum des Abends, das als durchschnittliches und deshalb vorwiegend *weißes* angenommen wird.⁶⁹² In der Korrespondenz von *weißer* Figur und *weißem* Publikum und im Zusammenhang mit der durch die inszenatorische Anlage eindeutigen Bewertung der Figur Saraswati als in Hinblick auf ihre eigene Positionalität verblendet liegt die Möglichkeit der Übertragung von auf der Bühne verhandelten Themen und Fragestellungen auf das Publikum. Nimmt es den Aufruf zur Selbstreflexivität an? Das kann nur jede:r für sich selbst beantworten.

Äquivalenz aus Komplexität

Die Figuren Saraswati und Nivedita werden durch die Inszenierung klar gegeneinander in Stellung gebracht. Anders verhält es sich mit den anderen Figuren des Abends: Mit Ausnahme der Göttin Kali, die wie die Rolle Saraswati von einer anderen Schauspielerin gespielt wird, werden alle anderen Rollen von den vier Schauspielerinnen gespielt, die auch Nivedita verkörpern: Karin Yoko Jochum, Alina Sokhna M'Baye, Laura Palacios und Charlotte Will übernehmen jeweils eine der Rollen. Dafür lösen sie sich meist kurz aus dem gemeinsamen Setting mit den anderen drei Figurationen der Figur Nivedita und nehmen die herzförmige Perücke ab. Das Entfernen der visuell dominanten Perücke hat bei allen Vieren den Effekt, dass die Präsenz der jeweiligen Schauspielerin stärker in den Vordergrund rückt. Und das ist offensichtlich auch beabsichtigt, denn die Inszenierung bemüht sich bei der Ausgestaltung dieser Figuren in Hinblick auf die Identitätskategorie *race*

692 Vgl. Mandel: „Audience Development,“ letzter Zugriff am 14. Februar 2025, <https://www.kubi-online.de/artikel/audience-development-kulturelle-bildung-kulturentwicklungsplanung-community-building>.

eindeutig um die Schließung von Realitäts- und Fiktionseffekten in Äquivalenzverhältnisse.

Die Rolle von Lotte, der *weißen* Mitbewohnerin und Freundin von Nivedita aus bürgerlichem Haus, wird so von der *weißen* Schauspielerin Charlotte Will gespielt, die sich als Antwort auf Saraswatis Anweisung an alle *weißen* Studierenden, den Seminarraum zu verlassen, die Perücke abnimmt, aus der Gruppe der Niveditas tritt und echauffiert fragt: „Also, ich meine, das stand jetzt aber nicht im Vorlesungsverzeichnis?“ Das Äquivalenzverhältnis in der Kategorie *weiß*, das sich zwischen Realitäts- und Fiktionseffekt in der Figur Lotte ergibt, steht im Kontrast zu der von sich überkreuzenden Äquivalenz- und Differenzverhältnissen charakterisierten Figur Nivedita. Diese aber findet durch den Austritt der Charlotte-Will-Nivedita in diesem Moment auch zu einer stärkeren Geschlossenheit, denn die Figur Nivedita vereint nun nur noch drei Realitätseffekte mit dem einen Fiktionseffekt – und die stehen zumindest in der Kategorie *nichtweiß* alle in einem Äquivalenzverhältnis zueinander. Die komplex angelegte Figur Nivedita wird hier also mit einer durch Äquivalenz geschlossenen Figur konfrontiert, im selben Moment aber auch gestärkt. Bei beiden Figuren entsteht durch die Schließung in Äquivalenzverhältnisse der identitätspolitische Effekt der strategischen Essenzialisierung. Und dieser befähigt Nivedita dazu, sich gegenüber Lotte zum ersten Mal als *nichtweiß* zu behaupten.

Ähnlich wie bei der Figur Lotte, steht auch bei der Figur Oluchi die Äquivalenz von Realitäts- und Fiktionseffekt im Vordergrund. Um die Figur Nivedita zur Rede zu stellen, nimmt sich die Schwarze Schauspielerin Alina Sokhna M’Baye die herzförmige Perücke ab. Dadurch lenkt die Inszenierung die Aufmerksamkeit auf die Präsenz der Schauspielerin, die zum Realitätseffekt in der Figur Oluchi wird und sich in einem Äquivalenzverhältnis mit dem Fiktionseffekt der Rolle verbindet. Dieses wird nun einerseits mit der in Äquivalenz geschlossenen Figur Saraswati konfrontiert, andererseits der durch eine komplexe Überlagerung von Äquivalenz- und Differenzverhältnissen charakterisierten Figur Nivedita gegenübergestellt. In der Konfrontation mit Saraswati entwickelt die Figur Oluchi durch ihre Geschlossenheit die nötige Kraft, um der diskursiven Stärke ihrer Gegnerin etwas entgegenzusetzen, denn an der Schließung entsteht der identitätspolitische Effekt von

strategischer Essenzialisierung. Oluchi argumentiert über ihre Zugehörigkeit zu der Kategorie Schwarz, die von der Inszenierung durch die Herstellung des Äquivalenzverhältnisses von Realitäts- und Fiktioneffekt gestärkt wird, und kann der Figur Saraswati so etwas entgegenzusetzen, das diese nicht einfach argumentativ entkräften kann. Ihr abgeschlossenes *Weißsein* macht es ihr unmöglich, spezifische Schwarze Erfahrungen nachzuvollziehen oder gar für sich zu beanspruchen. In ihren Auseinandersetzungen stehen oder sitzen die beiden Figuren oft direkt nebeneinander, sodass die in diesen Momenten nicht überbrückbare Differenz deutlich wird.

Eine Gegenüberstellung zwischen den Figuren Oluchi und Nivedita findet immer dann statt, wenn Oluchi von spezifisch Schwarzen Erfahrungen spricht, die sich auch von denen nichtweißer Menschen unterscheiden. Alina Sokhna M'Baye ist dann nicht nur aus der Gruppe der drei restlichen Nivedita-Figurationen ausgetreten und hat die Perücke abgenommen, um ihre Präsenz in den Vordergrund treten zu lassen, sondern steht auch an der äußersten linken Bühnenkante, während die anderen drei ganz rechts stehen. Der Abstand zwischen ihnen könnte fast nicht größer sein. Er macht räumlich sichtbar, was in dieser Szene textlich verhandelt wird, nämlich, dass Schwarze Menschen in Deutschland der stärksten Diskriminierung ausgesetzt sind und dass diese Tatsache sie auch von anderen nichtweißen Menschen abhebt. Die Schließung von Realitäts- und Fiktioneffekt in ein Äquivalenzverhältnis hat hier nicht nur den identitätspolitischen Effekt der strategischen Essenzialisierung. Sie erzählt auch davon, dass Oluchi einen noch spezielleren Kampf austrägt. Sie steht für sich allein, während sich in Nivedita verschiedene Realitätseffekte verbinden können. Dieser punktuelle Effekt von strategischer Essenzialisierung schließt aber die Bildung einer Einheit in Differenz nicht aus. Denn die Präsenz von Alina Sokhna M'Baye ist ja als Realitätseffekt nicht nur mit der Rolle Oluchi, sondern ebenfalls mit der Rolle Nivedita verbunden. Eine Solidarisierung über *race*-Schranken hinweg ist in dieser Einheit in Differenz möglich, denn die Erfahrungen decken sich zu großen Teilen mit denen anderer nichtweißer Personen.

Aus dem Ensemble der Nivedita-Figurationen werden auch die Rollen Priti und Raji besetzt. Priti wird von Laura Palacios gespielt, Raji

von Karin Yoko Jochum. Auch bei diesen beiden Figuren interessiert sich die Inszenierung nur für die Zugehörigkeit der beiden Schauspielerinnen zu der Kategorie *nichtweiß*. Zwischen der Präsenz der jeweiligen Schauspielerin als Realitätseffekt und dem Fiktionseffekt der Rolle kommt es zu Schließungen in Äquivalenzverhältnisse anhand der Kategorie *nichtweiß*. Als übergeordnete Kategorie, die die Differenzkategorie zu *weiß* bildet, begründet die Kategorie *nichtweiß* kein fundamental antagonistisches Verhältnis zwischen den beiden Figuren und der Figur Nivedita, sondern schafft eher eine Verbindung zwischen diesen. Trotzdem ist es – insbesondere im Fall der Figur Priti – gerade diese Geschlossenheit, über die das Gefühl Niveditas, keiner Kategorie richtig zugehörig zu sein, ins Szenische überführt wird: Bei ihrem ersten Auftritt performt die Figur Priti, in der sich der Realitätseffekt der Präsenz von Laura Palacios und der Fiktionseffekt der Rolle Priti in Hinblick auf die Kategorie *nichtweiß* in einem Äquivalenzverhältnis zueinander konstellieren, einen Song, in dem vor allem eine Textzeile immer wieder wiederholt wird: „You’re a coconut, you’re a coconut, you’re a coco-coconut.“ Sie deutet dabei immer wieder direkt auf die drei anderen Nivedita-Figurationen, die eng beieinanderstehen. Das Gefühl Niveditas, immer zerrissen zu sein, das textlich-diskursiv immer wieder verhandelt wird, überträgt sich hier in die konkrete Figuration. Auf der einen Seite steht die einfach figurierte und in Äquivalenz geschlossene Figur Priti, auf der anderen die dreifach figurierte und durch widersprüchliche Äquivalenz- und Differenzverhältnisse charakterisierte Figur Nivedita.

Die Schließung von Realitäts- und Fiktionseffekt in Hinblick auf die Kategorie *nichtweiß* in der Figur Raji wiederum hat – bis auf die Tatsache, dass sie gegen Ende des Abends immer mehr ihrer Figurationen an andere Figuren abgeben muss – auf die Figur Nivedita wenig Einfluss. Sie haben ja auch auf Handlungsebene wenig miteinander zu verhandeln, denn der Grundkonflikt besteht zwischen Raji und seiner Adoptivschwester Saraswati. Dieser kann die Figur Raji, ähnlich wie die Figur Oluchi, durch ihre Geschlossenheit in Äquivalenz gestärkt entgegentreten. Indem durch die Präsenz von Karin Yoko Jochum und die bis auf die Perücke gleichbleibende Kostümierung weiterhin eine Verbindung zur Figur Nivedita besteht, wird in der Auseinanderset-

zung der Geschwister auch der Konflikt von Saraswati und Nivedita mitverhandelt.

Dass alle Rollen mit Ausnahme von Saraswati und Kali von den Schauspielerinnen gespielt werden, die gemeinsam auch die Figur Nivedita bilden, und es dafür abgesehen von der abgenommenen Perücke keine Kostümwechsel gibt, bedingt nicht nur eine starke Perspektivierung des Erzählten und Gezeigten auf Nivedita, sondern schafft auch eine Verbindung zwischen ihr und allen Figuren, die im Grundsatz auf ihrer Seite stehen – denn selbst eine Lotte, die manchmal unbedacht handelt und sich ihrer *weißen* und bürgerlichen Privilegien oft nicht bewusst ist, ist nicht die Antagonistin von Nivedita. Gegen diese wird nur Saraswati in Stellung gebracht, das zeigt auch die Entscheidung, sie eben nicht mit einer der Nivedita-Schauspielerinnen zu besetzen. Die Einheit in Differenz reicht so über die Figur Nivedita hinaus und schließt auch andere Figuren mit ein, die letztlich alle für dasselbe Anliegen eintreten.

Dominanz des Fiktionseffekts

Die einzige andere Rolle, die neben Saraswati von einer anderen Schauspielerin gespielt wird, ist die der Göttin Kali. Besetzt ist sie mit der *weißen* Schauspielerin Janna Horstmann, deren Präsenz in Hinblick auf die Identitätskategorie *race* aber nicht nur nicht thematisiert, sondern bewusst in den Hintergrund gedrängt wird. Über den gesamten Verlauf der Inszenierung trägt sie einen glitzernden Ganzkörperanzug, ihr Gesicht ist zur Hälfte von einer alienartigen Maske, zur Hälfte von blauer Schminke bedeckt. Die Figur Kali ist die göttliche Gesprächspartnerin der Figur Nivedita, die sie berät und anleitet, aber auch durch verschiedene Songeinlagen für empowernde Momente sorgt. Außerdem bringt sie in den sich hauptsächlich an der Identitätskategorie *race* orientieren Diskurs noch eine weitere Komponente mit ein: Liebe und (weibliche) Sexualität, die untrennbar mit gesellschaftlichen Dominanzstrukturen verbunden sind. Als Figur, die für antikolonialen Widerstand steht, integriert sie empowernde Passagen und Texte von Frantz Fanon aus seinem einflussreichen Werk *Schwarze Haut, weiße Masken* (1952), in dem eine Vision einer humanistischen und universellen Gesellschaft jenseits von Rassismen und Diskriminierung ent-

worfen wird.⁶⁹³ In der Figur Kali steht der Fiktionseffekt der Rolle im Vordergrund. Die Präsenz der SchauspielerIn ist durch Kostüm und Maske so weit zurückgedrängt, dass davon nur der weiblich gelesene Körper erkennbar bleibt.

Wie im Roman und in der Uraufführung in Düsseldorf ist Kali auch in der Freiburger Inszenierung eine Figur, die nicht in den unmittelbaren Konflikt, der die Handlung ausmacht, eingebunden ist. Als Göttin, die Inspiration, Gesprächspartnerin und Symbolfigur gleichermaßen ist, ist sie ein übergeordnetes und verbindendes Element. Entsprechend ist es auch in der Freiburger Inszenierung die Figur Kali, die im Moment der schärfsten Auseinandersetzung zwischen Saraswati und Raji hinter diesen steht, einen englischen Text über Neuanfänge spricht und ein fluoreszierendes Seil über deren Köpfen schwingt, sodass der Eindruck entsteht, sie würde ihren Strahlenkranz auf sie herabsenken.

Anders als in der Düsseldorfer Inszenierung ist ihre Funktion in Freiburg aber dezidiert nicht das Verweisen auf Realitätseffekte bzw. die Präsenz der Schauspielerinnen und hat insofern auch nicht dieselbe Scharnierfunktion zwischen Realitäts- und Fiktionseffekten. Die Verbindung zum Publikum wird nicht wie in Düsseldorf maßgeblich über Kali hergestellt, sondern über die Figur Nivedita, die zur mehrdimensionalen ErzählerIn ihrer eigenen Geschichte wird. Die Reduktion der Figur Kali auf den Fiktionseffekt lässt sie zum Teil dieser Geschichte werden und schiebt gleichzeitig Nivedita ins Zentrum der Inszenierung.

Bruch mit der Ideologie – Perspektivierung durch Erzählung

Auch in Zusammenhang mit der Freiburger Inszenierung von *Identitti* ist zu fragen, welche Elemente der ideologischen Wirklichkeit des Publikums im ideologischen Projekt repräsentiert sind und wie das Publikum von der konkreten Figuration des imaginären Projekts adressiert wird. Denn in dieser Verbindung von ideologischer Wirklichkeit, ideologischem Projekt und konkreter Figuration des imaginären Projekts liegt nach Althusser die Möglichkeit für den ideologischen Bruch, der

693 Vgl. Fanon: *Schwarze Haut, weiße Masken*, S. 7.

aus dem Risiko, das immer in der Suche nach „Selbstbestätigung“⁶⁹⁴ durch ästhetische Erfahrung liegt, resultieren kann. Wie auch im Falle des Romans und der Uraufführung in Düsseldorf ist das ideologische Projekt von *Identitti* eng mit der ideologischen Wirklichkeit des Publikums, das als durchschnittliches Publikum eines Stadttheaters in einer mittelgroßen, eher bürgerlich geprägten deutschen Stadt angenommen wird,⁶⁹⁵ verbunden: Der universitäre Kontext, Erfahrungen während des Studiums und in der Adoleszenz, mediale Diskussionen und Aufreger werden erweitert um spezifische Erfahrungen, die dieses Publikum vielleicht nicht gemacht hat oder nie machen wird, um den Diskurs der Cultural Studies und um Perspektiven marginalisierter Positionen.

Diese Elemente aus der ideologischen Wirklichkeit, die im ideologischen Projekt *Identitti* repräsentiert sind, werden durch das imaginäre Projekt figuriert: Sie werden zu Realitätseffekten, die in der konkreten Figuration des imaginären Projekts mit den Fiktionseffekten zusammenwirken. Durch die konkrete Figuration als Theaterinszenierung treten zu diesen inhaltlichen Realitätseffekten auch noch die hinzu, die mit den Körpern der Schauspielerinnen zusammenhängen. Denn im Sinne des Konzepts von *embodiment*/Verkörperung bleibt die Präsenz der Schauspielerinnen selbst in Inszenierungen, die sich um eine Auflösung der Präsenz in die Ordnung der Repräsentation bemühen, erhalten. Das ist insbesondere bei der Freiburger Inszenierung von Bedeutung, denn diese spielt – anders als die Uraufführung in Düsseldorf – nicht mit expliziten textlichen Hinweisen auf die Präsenz der Schauspielerinnen und andere Realitätseffekte, sondern etabliert eine Grundsituation, in der alles, was auf der Bühne geschieht, eingebettet ist in die Erzählung der Figur Nivedita. Die Handlung wird durch diese Setzung zunächst in die Sphäre des Erzählten gebannt, der Fiktionseffekt betont. Indem die Figur Nivedita als Erzählerfigur fungiert, öffnet sie das Bühnengeschehen gleichzeitig in Richtung Publikum, das sie schon ganz zu Beginn direkt anspricht, wenn sie es auffordert, sie Nivedita Anand zu nennen. Sie schafft damit einerseits eine Distanzierung zwischen Pub-

694 Althusser: „Über Brecht und Marx,“ S. 58.

695 Vgl. Mandel: „Audience Development,“ letzter Zugriff am 14. Februar 2025, <https://www.kubi-online.de/artikel/audience-development-kulturelle-bildung-kulturentwicklungsplanung-community-building>.

likum und teils erzählter, teils gezeigter fiktiver Handlung, andererseits eine Verbindung zwischen sich selbst und dem Publikum, denn sie etabliert eine Ebene, auf der sie miteinander in Kommunikation treten⁶⁹⁶: als Erzählerin und als Empfänger:innen einer Geschichte. Indem sie diese Ebene etabliert, verweist sie auf die Präsenz der Zuschauenden – und dieser Verweis, die Anerkennung ihrer kopräsenten und koproduzierenden Anwesenheit im Raum, deutet zugleich auf die Präsenz der Schauspielerinnen, ohne dass sie direkt angesprochen werden muss. Nicht nur die im Fiktionseffekt der Handlung verortete Bekräftigung der Figur Nivedita, dass das, was sie dem Publikum erzählt hat, ihr selbst passiert ist, sondern insbesondere auch die Ansprache des Publikums durch sie als Erzählerfigur lenken die Aufmerksamkeit auf die Präsenzen der Schauspielerinnen, die als Realitätseffekte in der Inszenierung enthalten sind, und machen die Entstehung von identitätspolitischen Effekten an den Schließungen von Realitäts- und Fiktionseffekten möglich. Diese sind vielfältig, ein klarer Akzent liegt jedoch auf der identitätspolitischen Strategie von Einheit in Differenz. Das zeigt schon die vierfache Figuration der Hauptfigur, um die sich alles zentriert und aus der alles perspektiviert ist. Gleichzeitig entsteht eine weitere Verbindung, denn durch die wiederholte Betonung der Kategorie *weiß* in Hinblick auf Saraswati und die in ihrer Figur vorgenommene Schließung von Fiktions- und Realitätseffekt in ein Äquivalenzverhältnis wird eine Korrespondenz mit dem Publikum hergestellt: Die Figur Saraswati und die Mehrzahl der Zuschauenden (die Verfasserin dieser Arbeit eingeschlossen) gehören der Kategorie *weiß* an. In der Lenkung der Aufmerksamkeit auf die Präsenz von Schauspielerinnen und Publikum wird Letzteres also mit zwei Elementen der Inszenierung ins Verhältnis gesetzt: mit der Figur Nivedita, zu der es in einem Verhältnis von Erzählerin – Rezipient:innen einer Geschichte steht, durch die aber gleichzeitig auch objektivierende Distanz zum Erzählten geschaf-

696 Vgl. Tecklenburg, Nina: *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance*. 2. Auflage. Bielefeld: transcript 2017, S. 26 ff. In einem Rückgriff auf Lehmann argumentiert Tecklenburg, dass das Erzählen gleichzeitig selbstreferentielle Distanznahme und Kontaktaufnahme mit dem Publikum ermöglicht; vgl. Lehmann, Hans-Thies: „Fabel-Haft.“ In: Ders.: *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. 2., erweiterte Auflage. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 265–283, hier S. 278; vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 48 f.

fen wird. Und mit der Figur Saraswati, mit deren Präsenzanteilen es in einem Korrespondenzverhältnis steht, sodass es in Hinblick auf seine Zugehörigkeit zur Kategorie *weiß* und perspektiviert durch die Figur Saraswati in die Bühnenhandlung versetzt wird und sich selbst zu den Fiktionseffekten der Inszenierung in ein Verhältnis setzen muss.

Wenn die Inszenierung also die Handlungen der Figur Saraswati bewertet, fordert sie gleichzeitig das Publikum dazu auf, diese Bewertung in Hinblick auf sich selbst und eigene Haltungen zu überprüfen. Am deutlichsten passiert das in dem Moment, in dem die Figur Saraswati auf die betroffenen Aussagen der anderen Figuren zum Anschlag in Hanau zynisch sagt: „Jetzt muss man also tot sein, um PoC zu sein.“ Und dafür ein mehrstimmiges „Saraswati, halt den Mund, bitte!“ erntet. Die Verbindung, die durch die Strategien der Inszenierung hergestellt worden ist, beugt hier einer distanzierten Haltung des Publikums vor. Nicht nur der Figur Saraswati werden hier von den anderen Figuren Grenzen aufgezeigt, sondern auch einem Publikum, das gegebenenfalls nicht nachvollziehen möchte, was diesen Anschlag so furchtbar macht. Es kann sich nicht einfach auf eine sichere Position zurückziehen, sondern muss den Satz „Wir sind diejenigen, die zum Abschuss freigegeben sind“ unbedingt ernst nehmen.

Diese Rückbindung der Figur Saraswati an die ideologische Wirklichkeit des Publikums kann in diesem Moment seine volle Kraft entfalten. Der Realitätseffekt, den die Einbindung der schrecklichen Ereignisse von Hanau hat, ist im Juni 2022 (und bis heute) immer noch ein starker. Er markiert einen Moment der ideologischen Wirklichkeit, in dem die bedrohte Lebensrealität von nicht*weißen* Menschen in Deutschland auf grausame Weise sichtbar geworden ist. Indem die Inszenierung sich dafür entscheidet, den Zeugenbericht eines bei dem Angriff Verwundeten von einer der Schauspielerinnen sprechen zu lassen, gibt sie den Ereignissen der ideologischen Wirklichkeit großen Raum. Ein zuvor vorgenommener harter Lichtwechsel und die Formierung der Figuren zu einer dann statischen Gruppe markieren nicht nur die besondere Stellung dieses Realitätseffekts innerhalb der Inszenierung, sondern machen auch die Frage auf, ob sie hier wirklich noch durchgängig Figuren sind oder auch in Momenten als Schauspielerinnen sprechen. Dieser Moment, in dem der Realitätseffekt Hanau und die Präsenz der Schau-

spielerinnen sich radikal in den Vordergrund schieben, ist von der Inszenierung durch die oben beschriebene Mischung aus Distanzaufbau zu dem Erzählten und Verbindung mit dem Publikum in der wechselseitigen Anerkennung der Präsenz vorbereitet worden. In dieser Mischung findet eine Rückbindung der konkreten Figuration des imaginären Projekts an die ideologische Wirklichkeit statt. Die Realitätseffekte werden als solche erkennbar und ihr Zusammenspiel mit Fiktionseffekten wird dechiffrierbar. Verstärkt wird dieser Vorgang durch die ständige textlich-diskursive Bearbeitung der Identitätskategorie *race* und vielfache implizite Verweise auf die Präsenz der Schauspielerinnen, etwa durch stellenweise nicht homogenes Verhalten der Gruppe der Nivedita-Figurationen oder die Loslösung einer anderen Figur aus dieser Gruppe.

Die Realitätseffekte der Freiburger Inszenierung von *Identitti* und die identitätspolitischen Effekte, die in deren komplexem Zusammenspiel mit Fiktionseffekten entstehen, binden das imaginäre Projekt an die ideologische Wirklichkeit zurück und ermöglichen eine Verbindung des Wahrgenommenen mit der Lebensrealität des Publikums. Die durch Fiktionseffekte bearbeiteten Realitätseffekte werden nach der Bearbeitung wieder in die ideologische Wirklichkeit eingebunden, sodass der ideologische Bruch möglich wird: Durch die Öffnung des Theaters in Richtung Identitätspolitik, die durch ein kalkuliertes Spiel mit außertheatralen und theatralen Elementen innerhalb der konkreten Figuration des imaginären Projekts als Theaterinszenierung entsteht, findet eine Kritik der vorherrschenden Ideologie statt: Durch die spezifische Struktur der ideologischen Formation werden gesellschaftliche Dominanzverhältnisse, die mit der Identitätskategorie *race* verbunden sind, benannt und hinterfragt. Diese Öffnung macht es zudem möglich, dass die innerhalb der Inszenierung verhandelten Fragen in ein Verhältnis mit dem Publikum gesetzt werden. Dieses ist nicht nur explizit durch textliche Äußerungen der Figuren, sondern insbesondere auch implizit durch die konkrete Figuration des imaginären Projekts zur Selbstreflexivität aufgefordert: Wie bin ich selbst als Zuschauer:in innerhalb der gesellschaftlichen Machtverhältnisse positioniert und wie kann ich mich aktiv positionieren?

Da dieser Prozess ein individueller und zu Teilen kontingenter ist, gilt auch hier, dass die Inszenierung nur versuchen kann, eine

bestimmte Bedeutungserzeugung durch verschiedene Strategien zu begünstigen, diese aber nie vollständig kontrollieren kann, und dass die Analyse maßgeblich von der Position der Forschenden mitbestimmt ist. Eine anders innerhalb der gesellschaftlichen Dominanzverhältnisse positionierte Person würde bei ihrer Analyse gegebenenfalls zu anderen Ergebnissen kommen und könnte weitere Perspektiven hinzufügen.

Nichtweiß = nichtweiß = nichtweiß? – eine Problematisierung

„Identitätskämpfe sind Kämpfe um Fiktionen in der Wirklichkeit“⁶⁹⁷, schreibt Mithu Sanyal in ihrem Nachwort zu *Identitti*. In ihrem Roman dekonstruiert sie die Vorstellung von essenzialistisch mit dem Subjekt verbundener Identität und legt den Fokus auf einen Identitätsbegriff, der von der Wandelbarkeit von Identität und der Möglichkeit der Solidarisierung über spezifische Zugehörigkeiten zu bestimmten Identitätskategorien hinweg ausgeht.

Dass damit keine Beliebigkeit gemeint ist, wird in den langen Wortgefechten der Figuren klar. Denn Identitäten sind zwar insofern Fiktionen, als sie immer mit Konstruktionsprozessen verbunden sind, diese finden aber immer vor dem Hintergrund postkolonial geprägter gesellschaftlicher Machtverhältnisse statt. Und diese bedingen – je nach Positioniertheit innerhalb dieser Machtverhältnisse – sehr unterschiedliche Erfahrungen.

Sowohl der Roman als auch die beiden analysierten Inszenierungen bemühen sich um einen Balanceakt zwischen der notwendigen Verankerung des Sprechens über Marginalisierung in der spezifischen Erfahrung von Betroffenen und dem Versuch der Dekonstruktion von Identitäten. Sie zeichnen damit letztlich das Grundparadox von identitätspolitischem Handeln nach: sich auf die eigene Identität zu beziehen, um damit verbundene Zuschreibungen aufzulösen.

Der Balanceakt kondensiert im Handlungsverlauf von *Identitti* schließlich im Anschlag von Hanau, der die vielen vorher gezeigten Differenzlinien auf eine große herunterbricht: bedroht/nicht bedroht

697 Sanyal: „Real and Imagined Voices,“ S. 423.

oder auch nichtweiß/weiß. Bei aller Differenziertheit, um die sich die beiden Inszenierungen bemühen, ist es diese Differenzlinie, die sie bei der Besetzung zugrunde legen. Das führt zu einer merkwürdigen Verallgemeinerung, durch die alle Darsteller:innen, die der Kategorie nichtweiß zugeordnet werden können, zu einer großen Gruppe subsumiert werden – unabhängig davon, dass spezifische Erfahrungen etwa von türkischstämmigen Menschen in Deutschland wahrscheinlich durchaus anders sind als die von Menschen indischer Abstammung. Eine Ausnahme bilden in beiden Inszenierungen die Schwarzen Figuren und Perspektiven, bei denen jeweils Bemühungen zu sehen sind, sie auch in Verbindung mit Schwarzen Schauspieler:innen in die Inszenierung zu integrieren. Andere Inszenierungen von *Identitti* lösen auch diese Verbindung auf.⁶⁹⁸

Diese Gleichsetzung von nichtweißen Erfahrungen und Identitäten führt auch zu einer eigenartigen Leerstelle, denn in keiner der beiden untersuchten Inszenierungen treten Schauspieler:innen mit indischen Wurzeln auf – weder in der Rolle der Nivedita noch als Priti oder als Raji.

Dieser Umgang mit Besetzung kann durchaus aus dem Roman heraus begründet werden. Zugleich drängt sich die Frage auf, ob sich in den Besetzungsentscheidungen nicht doch auch eine sehr weiße Perspektive auf nichtweiße Menschen und Erfahrungen manifestiert. Und er legt in Kombination mit der Tatsache, dass jede der Inszenierungen mit Gästen arbeiten muss, erneut offen: Die Stadt- und Staatstheater sind bei Weitem nicht so divers, wie sie es eigentlich sein müssten, um die Gesellschaft adäquat abzubilden.

⁶⁹⁸ Vgl. Dastmalchi, Salome, Reg.: *Identitti*. Nach Mithu Sanyal. Staatstheater Darmstadt, Darmstadt. Prem. 1. April 2022. Die Rolle Oluchi wird hier von Patrick Khatami, einem Schauspieler mit persischen Wurzeln gespielt.

8 Identitätskategorie Geschlecht: *Care 3.0* und *Care Affair* von Frauen und Fiktion

Ähnlich wie bei der Identitätskategorie *race* ist bei der Identitätskategorie Geschlecht hervorzuheben, dass es sich dabei um „eine soziokulturelle Konstruktion, die durch machtvoll Diskurse fortlaufend reproduziert und stabilisiert wird“⁶⁹⁹, handelt. Auch bei der Identitätskategorie Geschlecht geht es nicht um biologische Tatsachen, sondern um gesellschaftliche Dominanzverhältnisse, in denen die Positionen männlich und heterosexuell die privilegierten Knotenpunkte besetzen. Im identitätspolitischen Kampf, der sich auf die Identitätskategorie Geschlecht bezieht, geht es vorrangig um mehr Gleichberechtigung (im Falle von Frauen) oder gesellschaftliche Normalisierung und Gleichberechtigung (im Falle von nonbinären und trans Personen). Betont werden also insbesondere Differenzen zu cis Männern im Speziellen oder cis Personen im Allgemeinen, Solidarisierungsprozesse finden etwa zwischen Gruppen statt, die nicht männlichen oder nicht cisgeschlechtlichen Kategorien zugehörig sind. Letzteres zeigt sich etwa im Akronym FLINTA*, das für Frauen, Lesben, inter, nonbinäre, trans und agender Personen steht bzw. alle Menschen meint, die in einer patriarchal strukturierten Gesellschaft auf Basis ihrer geschlechtlichen Identität Diskriminierung oder Marginalisierung erfahren.⁷⁰⁰ Der Begriff FLINTA* funktioniert im Zusammenhang mit der Identitätskategorie Geschlecht ähnlich wie

699 Eickelpasch und Rademacher: *Identität*, S. 13.

700 Vgl. Friedrich-Alexander-Universität, Büro für Gender und Diversity: „FLINTA*,“ Glossar, letzter Zugriff am 14. Februar 2025, <https://www.gender-und-diversity.fau.de/glossary/flinta>. Der Stern am Ende des Akronyms signalisiert eine Offenheit für weitere Geschlechtervielfalt, die gegebenenfalls mit den oben genannten Beschreibungen nicht abgedeckt ist. Anders als bei LGBTQIA+ zielt das Akronym FLINTA* weniger auf sexuelle Orientierung, sondern auf geschlechtliche Identität ab. Das gilt auch für den Begriff „Lesbe“, der historisch darauf abzielte homosexuelle Frauen nicht als Frauen definieren zu wollen. Vgl. dazu: Lehnert, Gertrud: „Lesbianismus/Lesbischer Feminismus/Lesbian Studies.“ In: Kroll, Renate, Hg.: *Metzler Lexikon Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Begriffe*. Stuttgart: J.B. Metzler 2002, S. 230–232, hier S. 231.

die Begriffe Schwarz oder nichtweiß im Zusammenhang mit der Identitätskategorie *race*. Er meint keine biologischen Kategorien oder gar Seinszustände, sondern bezeichnet eine marginalisierte oder diskriminierte Position innerhalb der gesellschaftlichen Dominanzverhältnisse. Er subsumiert also eine Vielzahl an Personen und Identitäten, die eine gemeinsame Schnittmenge in einer bestimmten Identitätskategorie haben: die geschlechtliche Identität, die von einer männlichen cis Identität abweicht. Die Solidarisierung unter der Bezeichnung FLINTA* wird so zu einem identitätspolitischen Projekt, das verschiedene Individuen und Gruppen vereint, um mehr Sichtbarkeit und politische Durchsetzungskraft zu erreichen.

Die identitätspolitische Bearbeitung der Identitätskategorie Geschlecht macht natürlich auch vor dem Theater nicht Halt und hat spätestens, seit der Hashtag #MeToo im Oktober 2017 viral ging,⁷⁰¹ auch einen festen Platz in den Spielplänen der (meisten) institutionalisierten Theater gefunden. Auch in der bei Themen dieser Art ohnehin oft progressiver agierenden freien Szene findet die identitätspolitische Bearbeitung der Identitätskategorie Geschlecht statt. Beispielhaft zeigen lässt sich das etwa an Arbeiten des Performancekollektivs Frauen und Fiktion, das zwischen 2019 und 2020 einen dreiteiligen Zyklus zum Thema Sorgearbeit und ihrer scheinbar ‚natürlichen‘ Verknüpfung mit der Frau entwickelt hat. Da der erste Teil des Zyklus, *fuereGLAMOURSorgen* (2019),⁷⁰² aus budgetären Gründen und aufgrund anderer schwieriger Rahmenbedingungen sehr kurz gehalten werden musste⁷⁰³ und das Kollektiv insbesondere zwischen der zweiten Arbeit *Care 3.0* (2019)⁷⁰⁴ und der dritten Arbeit *Care Affair* (2020)⁷⁰⁵ eine entscheidende Weiterentwicklung in Hinblick auf die Reflexion von Identitätskategorien gemacht hat, sollen diese beiden Performances im Folgenden diskutiert werden.

701 Vgl. Chandra und Erlingsdóttir: „Introduction: Rebellion, revolution, reformation,“ S. 2 ff.

702 Frauen und Fiktion: *fuereGLAMOURSorgen*, LICHTHOF Theater, Hamburg. Prem. 3. Mai 2019.

703 Vgl. Levits, Felina: *CARE AFFAIR – Um wen geht es uns?* Masterarbeit, Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg HAW, 2021, S. 26.

704 Frauen und Fiktion: *Care 3.0*, Junges Theater Basel, Basel. Prem. 27. August 2019.

705 Frauen und Fiktion: *Care Affair*, LICHTHOF Theater, Hamburg. Prem. 17. Oktober 2020.

Care 3.0 (2019)

„Wer übernimmt in unserer Gesellschaft die Sorgearbeit? Und warum ist diese Arbeit jenseits von Schwangerschaft oft an die biologische Frau geknüpft?“, fragt eine in der Performance *Care 3.0* auf einem großen Lamellenvorhang eingeblendete Figur, die sich vorher als Geschlechterforscherin zu erkennen gegeben hat.⁷⁰⁶ Sie fasst damit das Hauptthema der Performance, die im August 2019 als Koproduktion mit dem Jungen Theater Basel bei den Treibstoff Theatertagen uraufgeführt worden ist, in zwei kurze Fragen, deren Bearbeitung sich als das ideologische Projekt von *Care 3.0* beschreiben lässt. Wie der Titel bereits verrät, konzentriert sich dieses um den Themenkomplex Sorgearbeit und seine Verknüpfung mit der geschlechtlichen Kategorie Frau. Es zielt darauf ab, diese Verbindung durch theoretische Erörterung und szenische Bearbeitung aufzulösen. Einen zweiten inhaltlichen – und ästhetischen – Ankerpunkt bildet die Ballroom Culture, in der das Kollektiv ein Gegenmodell zu traditionellen familiären Strukturen und die Möglichkeit der Auflösung von fixierten Geschlechterbildern repräsentiert sieht. Entstanden ist diese in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den USA als subversive Gegenkultur von Schwarzen und lateinamerikanischen Communities zu einer stark heteronormativ und patriarchal strukturierten *weißen* Dominanzgesellschaft. Die zentralen Wirkungszentren der Ballroom-Szene sind die sogenannten ‚Häuser‘ (Houses), die sich als Alternativfamilie zu der biologischen Familie verstehen, in der von der binären Logik abweichende geschlechtliche Identitäten und Orientierungen häufig nicht offen kommuniziert oder gar gelebt werden können. Entsprechend werden Häuser der Ballroom-Szene von sogenannten ‚Müttern‘ und ‚Vätern‘ geleitet, meist sind das ältere Mitglieder der Community, die die Mitglieder des Hauses als ihre ‚Kinder‘ annehmen, sie unterstützen und anleiten. Die subversive Kraft der Ballroom-Szene manifestiert sich einerseits in dieser bewussten Setzung von familialen Beziehungen, deren Basis nicht genetische und/

⁷⁰⁶ Die Analyse bezieht sich auf den von Frauen und Fiktion bereitgestellten Mitschnitt: *Frauen und Fiktion: Care 3.0*, Junges Theater Basel, Basel. Prem. 27. August 2019. Mitschnitt von Frauen und Fiktion.

oder rechtliche Verwandtschaft ist, sondern geteilte Diskriminierungserfahrung und Zugehörigkeit zur LGBTQIA+-Community. Andererseits kondensiert sie sich in den Veranstaltungen, die sie ausrichtet. Bei den sogenannten ‚Balls‘ treten die Mitglieder des Hauses in verschiedenen Kategorien gegeneinander an. Im Zentrum dieser Wettbewerbe stehen verschiedene künstlerisch-performative Techniken und Verfahren wie etwa Drag, Lip-Syncing, Catwalk und verschiedene Tanzstile – am prominentesten darunter das sogenannte ‚Voguing‘, bei dem expressive Modelposen Grundlage einer stilisierten, ausdrucksstarken Choreografie werden.⁷⁰⁷

Das ideologische Projekt *Care 3.0* will die ideologische Wirklichkeit also in dem Teilbereich Sorgearbeit und deren scheinbar ‚natürlicher‘ Verknüpfung mit Menschen, die der Identitätskategorie Frau zugehörig sind, bearbeiten und zieht für diese Bearbeitung Elemente der ideologischen Wirklichkeit heran, die aus dem Teilbereich Ballroom Culture stammen. Zur Vorbereitung des Projekts und um die Thematik der Care-Arbeit produktiv mit der Ballroom Culture verknüpfen zu können, führten die Mitglieder des Kollektivs in einer viermonatigen Recherchephase Interviews mit Menschen, die privat oder professionell für andere Menschen sorgen, und mit Akteur:innen der Ballroom-Szene.⁷⁰⁸ Die Ergebnisse dieser Interviews fließen als Elemente der ideologischen Wirklichkeit in das ideologische Projekt ein, und zwar einerseits, indem die Inhalte der Interviews Zentrum von *Care 3.0* werden, andererseits, indem wörtliche Aussagen der Interviewpartner:innen in die Performance übernommen werden. An dieser Stelle der Verknüpfung des Themenkomplexes Care-Arbeit und der Ballroom Culture beginnt das ideologische Projekt mit dem imaginären Projekt, das sich in der konkreten Figuration niederschlägt, zusammenzuwirken.

707 Vgl. Baker, Stuart und Chantal Regnault: *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989–92*. London: Soul Jazz Books 2011, S. 3 ff.; vgl. zur Ballroom Culture auch den aufschlussreichen Dokumentarfilm *Paris Is Burning*: Livingston, Jennie, Reg.: *Paris Is Burning*. London: Jennie Livingston 1990.

708 Vgl. Levits: *CARE AFFAIR – Um wen geht es uns?*, S. 42.

Die konkrete Figuration des theatralen Rahmens als Performance

„In einem Ballroom der besonderen Art treten fürsorgliche Figuren jenseits klarer Geschlechterrollen gegeneinander an“⁷⁰⁹, heißt es im Ankündigungstext zur Performance *Care 3.0*, der so bereits auf die konkrete Figuration des imaginären Projekts unter Einbezug von Elementen aus der Ballroom Culture hindeutet. Neben Elementen der Voguing-Choreografie übernehmen Frauen und Fiktion für ihre Performance *Care 3.0* aus dieser den Drag, mit dem sie bei den Kostümen der Performer:innen spielen, und den Laufsteg, den das Bühnenbild andeutet: Der Bühnenraum des Jungen Theaters Basel wird längs bespielt. Das Publikum sitzt auf zwei gegenüberliegenden Tribünen, zwischen denen eine Art Laufsteg entsteht. Dieser läuft an seinem Ende auf eine gestufte Podesterie zu, die eine kleine Bühne bildet. Hinter dieser Bühne hängen große Lamellenvorhänge, durch die die Performer:innen auftreten und auf die immer wieder Videos projiziert werden. Die Kostüme deuten nicht nur Arbeitskleidung pflegender bzw. sorgender Personen an, sondern spielen auch mit Glitzer, Glamour und deutlichen Drag-Elementen. Bei der Recherche für die Produktion und für die Erarbeitung der Choreografien hat das Kollektiv mit der Mother eines Kiki Voguing Houses⁷¹⁰, Ariclenes Garcia aka AriGato St.Laurent (Name 2019) aka LaQuéfa St.Laurent (Name 2021), zusammengearbeitet.⁷¹¹ Ariclenes Garcia aka AriGato St.Laurent/LaQuéfa St.Laurent ist auch immer wieder in Videos zu sehen, die auf den Lamellenvorhang projiziert werden, die Performance in verschiedene Abschnitte strukturieren und die Auseinandersetzung mit privater und professioneller Sorgearbeit mit der Ballroom-Szene verknüpfen. Ariclenes Garcia aka AriGato St.Laurent/LaQuéfa St.Laurent spricht in den Projektio-

709 Frauen und Fiktion: „Care 3.0,“ letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://frauenundfiktion.de/projects/61bc95d22912eb4e2a0edde1>.

710 Mit ‚Kiki‘ werden in der Ballroom-Szene Houses bezeichnet, die weniger auf Wettbewerb und eher für jüngere Teilnehmer:innen ausgerichtet sind. Bei deren Balls sind weniger Regeln zu beachten als bei Balls in den Main Houses. Vgl. dazu Baker: *Voguing and the House Ballroom Scene*, S. 139.

711 Vgl. Levits: *CARE AFFAIR – Um wen geht es uns?*, S. 42 f.

nen über die Ballroom Culture, erklärt mit dieser verbundene Begriffe und Strukturen des Zusammenlebens, etwa die in der Ballroom-Szene geformten Gegenmodelle zur traditionellen (Klein)Familie. Die Ballroom-Szene, die in ihrer Grundanlage eine Gegenwelt zur herkömmlichen – und häufig diskriminierenden oder zumindest weltanschaulich engen – Familie konstruiert, wird in der konkreten Figuration von *Care 3.0* zum Zielpunkt einer Entwicklung weg von stereotypen Geschlechterbildern und traditioneller Rollenverteilung. Sie in ästhetischer und inhaltlicher Hinsicht mit – häufig weiblich konnotierter – Sorgearbeit zu verbinden, lässt sich als Versuch deuten, die fixierte Verknüpfung von Care-Work und Weiblichkeit aufzulösen. „Genderfuck“ nennt Ariclenes Garcia aka AriGato St.Laurent/LaQuéfa St. Laurent das Spiel mit Geschlechteridentitäten und den selbstbewussten Auftritt in der Ballroom-Szene:

Genderfuck wird im Voguing großgeschrieben, da wir gerne die heteronormative Welt in dem, was wir tun, verwirren und im Endeffekt entscheiden wir, wie wir auftreten. Solange du dir selber sicher bist, was du zeigen willst, kannst du alles machen. Du setzt deinen eigenen Maßstab.

Und nicht nur in Hinblick auf (para)familiäre Strukturen und die Auflösung von fixierten Geschlechterkategorien verknüpft sich die Performance *Care 3.0* mit der Ballroom-Szene. Auch andere Elemente, die sowohl für Akteur:innen der Ballroom Culture, als auch für Care-Worker:innen wichtig sind, bilden verbindende Kapitelüberschriften: die Personality, in der sich Leidenschaft und Ausdauer zeigen sollten, ebenso wie die Sichtbarkeit und die Wertschätzung.

An dieser Stelle sei erwähnt, dass die Übernahme von verschiedenen Elementen aus der Ballroom-Szene durch ein überwiegend *weißes* und cisgeschlechtliches Performancekollektiv⁷¹² in Hinblick auf kulturelle Aneignung durchaus problematisiert werden kann – das tut auch die Bühnen- und Kostümbildnerin Felina Levits in ihrer Masterarbeit *CARE AFFAIR – Um wen geht es uns?* (2021), in der sie sich kritisch mit der eigenen Arbeit auseinandersetzt. Um diesen Aspekt der kulturellen

712 Vgl. Levits: *CARE AFFAIR – Um wen geht es uns?*, S. 23.

Aneignung in *Care 3.0* und die Konsequenzen, die das Kollektiv für die Anschlussarbeit *Care Affair* gezogen hat, soll es später gehen. Zunächst möchte ich die Verknüpfung von inhaltlicher Auseinandersetzung mit an eine bestimmte geschlechtliche Kategorie geknüpfter Sorgearbeit und Elemente der Ballroom-Szene in Hinblick auf die Wirkung, die sie innerhalb der Performance entwickelt, untersuchen.

Während also die Ballroom-Szene zum ästhetischen Referenzpunkt der Performance geworden ist und deren konkrete Figuration entsprechend mit verschiedenen Elementen aus dieser arbeitet, bilden die Interviews mit Sorgearbeit leistenden Personen den inhaltlichen Kern der Performance. In der konkreten Figuration werden die Aussagen von Interviewten von den Performer:innen verbatim nachgesprochen, also genau so, wie sie getätigt worden sind, mit allen gedanklichen Schleifen, kurzen und längeren Pausen und Versprechern: „Was jetzt die ganze Situation verkompliziert. Komplizierter macht“, heißt es deshalb zum Beispiel an einer Stelle. Es werden aber nicht nur Interviewpassagen nachgesprochen, sondern auch direkt in Ausschnitten eingespielt, wobei jeweils ein:e Performer:in dazu lip-synct, also vorgibt, die Zeilen selbst zu sprechen.

Wesentlich stärker als die beiden oben beschriebenen Inszenierungen von *Identitti* spielen in der konkreten Figuration des imaginären Projekts Realitätseffekte eine Rolle. Nicht nur die Einbindung von wörtlichen Aussagen oder die Einspielung von Ausschnitten aus tatsächlich geführten Interviews fungieren als solche, sondern auch die Präsenz der Performer:innen, auf die durch verschiedene performative Strategien ständig verwiesen wird. Das hat natürlich auch wesentlich mit der für die konkrete Figuration gewählten Form der Performance zu tun. Zwar gilt für Performances im ersten Viertel des 21. Jahrhunderts schon länger nicht mehr die radikale Annahme, dass Performance sich ausschließlich durch Authentizität, verstanden als vollständig übereinstimmende Korrespondenz zwischen Performer und Figur, auszeichne, und es sind in neueren Performances vielfältige Fiktionalisierungsstrategien zu beobachten⁷¹³, trotzdem bleibt in der Grundanordnung von Performances ein stärkerer Fokus auf Situation und Präsenz erhalten.

713 Vgl. Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 35.

Denn eine wichtige Strategie von Performances ist neben der stärkeren Gleichberechtigung verschiedener Theatermittel die Lenkung der Aufmerksamkeit auf die Materialität des Körpers, also auf den phänomenalen Leib von Darsteller:innen.⁷¹⁴ *Care 3.0* unternimmt für den Verweis auf die Präsenz der Performer:innen einen geschickten Kunstgriff, der notwendig ist, um den Fokus zwar auf deren Präsenz zu lenken, darin aber gleichzeitig die Möglichkeit der Loslösung von geschlechtlichen Kategorien anzulegen. Denn *Care 3.0* interessiert sich in der Grundanlage des ideologischen Projekts ja nicht für die fixierte Verbundenheit von körperlicher Präsenz mit bestimmten geschlechtlichen Kategorien und Zuschreibungen, sondern vor allem für die Suche nach deren potenzieller Los- und Auflösung. Wie sich diese in der konkreten Figuration des imaginären Projekts in Hinblick auf die Figuren der Performance gestaltet, soll im Folgenden im Detail erörtert werden.

Eine Figur aus zwei Realitätseffekten

Durch die Positionierung des eigenen Körpers im theatralen Kontext bilden Darsteller:innen die Annahme von Identitäten durch Subjekte in der Sphäre der ästhetischen Produktion nach. Sie artikulieren eine Figurantidentität, in der im Sinne des Konzepts von *embodiment*/Verkörperung die Präsenz der Darsteller:innen erhalten bleibt und gleichzeitig mit fiktiven Elementen in Kommunikation tritt. Diese kann verstanden werden als eine nicht notwendige Verbindung von Darstellerkörper und Bühnenhandlung, die im Verlauf einer Inszenierung oder Performance auch wieder gelöst und neu geschlossen werden kann. Durch die Verschiebung der Präsenz in die Sphäre der ästhetischen Produktion wird diese zu einem Realitätseffekt, der in ein Zusammenspiel mit Fiktionseffekten eintritt. In der Verschiebung liegt ein „aufschlußgebender Mangel“⁷¹⁵ begründet, denn die Elemente, die zu Realitätseffekten werden, lockern ihre Verbindung zur ideologischen Wirklichkeit für die Dauer der Aufführung und werden zu Realitätseffekten, die in wechselnde Verhältnisse mit Fiktionseffekten eintreten. Dieses Zusam-

714 Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 128 f.

715 Macherey: *Zur Theorie der literarischen Produktion*, S. 47.

menspiel von Realitätseffekten und Fiktionseffekten strukturiert die konkrete Figuration des imaginären Projekts maßgeblich, wobei das Vorhandensein von Realitätseffekten und deren Thematisierung dieses an die ideologische Wirklichkeit rückbindet.

Ähnlich wie bei *Identitti* artikulieren die Performer:innen von *Care 3.0* die Figurenidentität im Zusammenhang mit ihrer Präsenz als Realitätseffekt und mit einer Rolle. Anders als in den beiden besprochenen Inszenierungen sind die Rollen in *Care 3.0* allerdings nicht mit dem fiktiven Handlungsverlauf einer literarischen Vorlage verbunden und damit ein Fiktionseffekt, sondern selbst Realitätseffekte. Denn sie sind zusammengesetzt aus Aussagen, die in den Interviews der Recherchephase getätigt wurden, und die nun entweder wörtlich durch die Performer:innen wiedergegeben oder in Ausschnitten eingespielt werden. Da die Rollen aber nicht durch einfache Übernahme von Aussagen einer interviewten Person entstanden sind, sondern durch Zusammenführung und künstlerische Bearbeitung mehrerer Interviews, ist ihr Status wiederum nicht der eines reinen Realitätseffekts, vielmehr handelt es sich um einen Realitätseffekt, der bei genauerer Betrachtung in Richtung Fiktionseffekt auszufransen beginnt. Das thematisiert die Performance jedoch nicht bzw. wird es nur in Begleittexten erwähnt.⁷¹⁶ Innerhalb des Bühnengeschehens wird suggeriert, dass es sich bei den verschiedenen Rollen jeweils um die Aussagen einer bestimmten interviewten Person handelt, die zur Verstärkung des Eindrucks von Kohärenz auch noch mit einem bestimmten Jobtitel benannt wird: persönlicher Assistent, Altenpfleger, Sortiererin, Hebamme, Erzieherin und Pflegefachfrau.

Diese Rollen von privat oder professionell Sorgetragenden werden nun als Realitätseffekte mit den Realitätseffekten der Präsenz der Performer:innen ins Verhältnis gesetzt. Jede:r von ihnen spielt mindestens eine Rolle, wobei sich als primäre Strategie der Performance schnell die Schließung der beiden Realitätseffekte in ein Differenzverhältnis in Hinblick auf die Identitätskategorie Geschlecht herauskristallisiert. In

716 Vgl. die Auflistung der Interviewpartner:innen auf der Homepage von Frauen und Fiktion: Frauen und Fiktion: „Care 3.0,“ letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://frauenundfiktion.de/projects/61bc95d22912eb4e2a0edde1>.

der Performance treten sechs Performer:innen auf, zwei davon weiblich gelesen (Kathrin Brogli, Lina Krüger), drei männlich gelesen (Arnis Levits, Jonas Mahari, Gregor Schuster) und eine:r genderqueer⁷¹⁷ gelesen (Marilyn Nova White). Sie übernehmen fast ausnahmslos Rollen, deren geschlechtliche Zugehörigkeit eine andere als ihre eigene ist: Der persönliche Assistent und der Altenpfleger werden von weiblich gelesenen Performer:innen gespielt, während die Rollen Sortiererin, Hebamme und Pflegefachfrau von männlich gelesenen Performer:innen übernommen werden. Marilyn Nova White übernimmt die Rolle der Erzieherin, also eine weiblich gelesene Rolle. Indem Marilyn's Präsenz als Realitätseffekt sich nicht einfach in ein binäres Schema einordnen lässt, entsteht an dieser Schließung ein Verhältnis, das sich weder klar als different noch als äquivalent beschreiben lässt. Um dieses wird es am Ende des Kapitels gehen.

Die Schließung der beiden Realitätseffekte Präsenz und Rolle in ein in Hinblick auf die Identitätskategorie Geschlecht bestehendes Differenzverhältnis wird gleich zu Beginn der Performance in einer Art Prolog eingeführt: Die weiblich gelesene Performerin Lina Krüger tritt gemeinsam mit dem männlich gelesenen Performer Jonas Mahari auf. Beide tragen stilisiert-glitzernde, angedeutet historisierende Kostüme und positionieren sich wie ein Ehepaar in einem alten Familienporträt. Jedoch trägt Lina Krüger das Kostüm, das sich eher durch männliche Attribute auszeichnet, während Jonas Maharis Kostüm, ein bodenlanges Kleid mit Puffärmeln, eindeutig weiblich gelesen werden kann. Auch die ‚typische‘ Position und Körperhaltung haben sie vertauscht. Lina Krüger steht breitbeinig und posiert ‚männlich‘, Jonas Mahari schmiegt sich seitlich sanft an sie. Zu diesem Zeitpunkt haben sie noch nicht die Rollen des persönlichen Assistenten und der Pflegefachfrau übernommen, sondern treten in der Rolle eines Samenspenders und einer Mutter auf. Analog zu der im Zusammenhang mit der Identitätskategorie Geschlecht vorgenommenen Verkehrung der Position und

717 Der Begriff bedeutet, Geschlecht als Kategorie zu hinterfragen und sich weder dem männlichen noch dem weiblichen Geschlecht zuordnen zu wollen. Er wird fast deckungsgleich mit dem Begriff nonbinär verwendet. Vgl. Chancengerechtigkeit und Vielfalt Ulm: „Genderfluid - Genderqueer;“ *LGBTQIA*+-Glossar*, letzter Zugriff am 9. März 2025, <https://chancengerechtigkeitundvielfalt.ulm.de/lgbtqia,-w-./glossar/genderfluid---genderqueer>.

des Kostüms werden auch die Realitätseffekte der Präsenz der Performer:innen in einem Differenzverhältnis mit den Realitätseffekten der Rollen geschlossen. Entsprechend ist es auch die weiblich gelesene Performerin, die die Rolle des Samenspenders übernimmt. In dem Text, den sie spricht, denkt sie als jemand, der keine Kinder bekommen kann, darüber nach, wie sich eine Schwangerschaft anfühlen könnte. Jonas Mahari übernimmt die Rolle der Mutter, die die Erfahrung der Schwangerschaft schon gemacht hat. Sie beschreibt, wie es sich anfühlt, wenn sich der Hormonhaushalt verändert und die Organe verschieben. „Das fühlt sich dann irgendwie so an, am ehesten noch so ein Gefühl von Liebe oder so oder von Verbundenheit ...“, stellt sich Lina Krügers Samenspender eine Schwangerschaft vor und wird unterbrochen von Jonas Maharis Mutter: „Am Ende willst du einfach nur noch, dass es rauskommt und dein Körper wieder dir gehört.“

Ihre Texte sprechen sie nicht identifikatorisch. Vielmehr bemühen sie sich um eine Haltung, die zugleich ausstellt, dass die gesprochenen Worte nicht ihre eigenen sind, und sie als ernstzunehmend kommentiert. Die Distanz, die durch die Haltung der Performer:innen zu den gesprochenen Texten spürbar wird, verstärkt das Differenzverhältnis der beiden Realitätseffekte und lenkt gleichzeitig die Aufmerksamkeit auf die Präsenz der Performer:innen. Indem diese den selbst geäußerten Texten aufmerksam lauschen, lenken sie den Fokus wiederum zurück auf das Gesagte, den Realitätseffekt der Rolle. Es ist dieser Kunstgriff, der es der Performance ermöglicht, die Präsenz der Performer:innen gleichzeitig zu betonen und ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten geschlechtlichen Kategorie verhandelbar zu machen. Die beiden Realitätseffekte beginnen gemeinsam als widersprüchliche und offene Figur zu wirken.

Die Setzung des Prologs, die Präsenz von Performer:innen mit dem Realitätseffekt einer gegengeschlechtlichen Rolle in ein Differenzverhältnis zu schließen, wird über weite Teile der Performance beibehalten. Entsprechend folgt auf diesen Prolog – nach einer kurzen Videoeinspielung, in der sich die Performerin Laetitia Reymond als Geschlechterforscherin zu erkennen gibt und über die Verknüpfung von Sorgearbeit mit dem weiblichen Geschlecht spricht – eine Szene mit dem männlich gelesenen Performer Gregor Schuster. Bis zu diesem Zeitpunkt ist

er wie ein (auffällig geschminkter) Zuschauer im Publikum gesessen. Jetzt fällt das Licht auf ihn und er gibt den Erfahrungsbericht einer jungen Frau wieder, die für die Pflege ihres an Demenz erkrankten, sehr alten Vaters zuständig ist. Die Tochter erzählt von ihren Belastungen und betont gleichzeitig, wie wichtig es sei, dass es ausgebildete Care-Worker:innen gibt, die lernen, Distanz einzunehmen und professionell zu agieren. An dieser Stelle wird zum ersten Mal deutlich, dass Kostüm- und Maskenbild in der Gestaltung der Figuren und der dadurch angestrebten Diskussion von geschlechtlichen Zuschreibungen eine entscheidende Rolle spielen wird. Hatte es als Fiktionseffekt der Performance im Prolog noch in einem Äquivalenzverhältnis mit dem Geschlecht der Rolle gestanden, löst sich dieses Äquivalenzverhältnis nun nach und nach auf. Die Figur, die aus den Realitätseffekten der Präsenz von Gregor Schuster und der Rolle der Tochter entsteht, trägt ein senfgelbes Hemd, das man eher dem ‚männlichen‘ Spektrum zuordnen würde, doch wenn Gregor Schuster aufsteht, wird sichtbar, dass er darunter ein beigefarbenes, knielanges Kleid und hochhackige Stiefel trägt. Während also die Grundanlage der Performance durch die Schließung von männlich gelesener Präsenz und weiblich gelesener Rolle oder von weiblich gelesener Präsenz und männlich gelesener Rolle in Differenzverhältnisse arbeitet, aus denen sich widersprüchliche Figuren ergeben und auf die immer wieder durch die Haltung der Performer:innen hingewiesen wird, deutet sich hier schon an, dass Kostüm- und Maskenbild sich nicht nur selbst der klaren Zuordnung zu bestimmten geschlechtlichen Kategorien entziehen will, sondern auch die der Figuren erschweren soll. Insofern wird das anfangs gesetzte Äquivalenzverhältnis nicht einfach in Richtung eines Differenzverhältnisses verschoben, sondern in ein oszillierendes aufgelöst.

Im weiteren Verlauf der Performance bleibt diese Anordnung erhalten: Die Figuren der Performance entstehen aus zwei in Hinblick auf die Identitätskategorie Geschlecht in ein Differenzverhältnis geschlossenen Realitätseffekten, die mit dem Fiktionseffekt eines fluiden Kostüm- und Maskenbilds kombiniert werden.

So übernimmt Gregor Schuster im Folgenden die Rolle einer weiblich gelesenen Hebamme, die von ihrem Beruf erzählt, Jonas Mahari, der im Prolog von den Schwangerschafts- und Geburtserfahrungen der

Mutter erzählt hat, die einer Pflegefachfrau und der dritte männlich gelesene Performer, Arnis Levits, die einer SortiererIn, also einer Frau, die für andere Menschen aufräumt. Umgekehrt übernehmen weiblich gelesene Performer:innen männlich gelesene Rollen: Lina Krüger die eines persönlichen Assistenten und Kathrin Brogli die eines Altenpflegers mit afrikanischen Wurzeln. Wie schon zuvor werden die Texte nicht gespielt oder identifikatorisch gesprochen, sondern distanziert geäußert und gleichzeitig ernsthaft gehört – eine Strategie, die sich im Verlauf der Performance noch einmal radikalisiert, denn schon früh wird ein neues Prinzip etabliert: Die Performer:innen sprechen nun nicht mehr nur die Aussagen von Interviewpartner:innen wörtlich nach, sondern Ausschnitte aus den Originalinterviews werden als Audiospur eingespielt und die Performer:innen sprechen diese lippensynchron mit. Eingeleitet wird dieses Prinzip in einem überraschenden Moment: Kathrin Brogli sitzt neben den anderen Performer:innen an der Kante des kleinen Bühnenpodests am Ende des Laufstegs. Sie spricht zunächst die Worte des Altenpflegers, so wie es das Publikum zu diesem Zeitpunkt schon gewöhnt ist. Mitten in ihrem Textblock hört sie auf zu sprechen und eine Toneinspielung übernimmt. Es ist die Originalstimme des Altenpflegers aus dem Interview, das in der Recherchephase mit ihm geführt wurde. Das in Hinblick auf die Zugehörigkeit zu einer bestimmten geschlechtlichen Identitätskategorie etablierte Differenzverhältnis der beiden Realitätseffekte Präsenz und Rolle wird hier noch stärker akzentuiert, als es bis zu dem Zeitpunkt geschehen ist. Indem die Originalstimmen der Interviewpartner:innen eingespielt werden, entwickeln die Rollen eine eigene Präsenz innerhalb der Performance, denn sie sind jetzt nicht mehr zwangsläufig von der Präsenz der Performer:innen abhängig, sondern werden vielmehr mit dieser konfrontiert. Die Verbindung der beiden Präsenzen als Realitätseffekte wird über das lippensynchrone Sprechen und über den Fiktionseffekt Kostüm und Maske hergestellt. Je stärker das Differenzverhältnis der beiden Realitätseffekte betont wird, desto mehr tritt letzterer in Erscheinung. In der Verbindung der beiden Realitätseffekte durch den Fiktionseffekt Kostüm und Maske komplettiert sich die Figur, die zugleich widersprüchlich und eine Einheit ist. Im Kostüm- und Maskenbild zeigt sich, dass es der Performance nicht um die Stärkung und

Konfrontation von binär gedachten geschlechtlichen Kategorien geht. Denn hier spiegelt sich die konfrontative Setzung von männlich gelesener Präsenz und weiblich gelesener Rolle respektive weiblich gelesener Präsenz und männlich gelesener Rolle nicht wider. In den Kostümen der Performance wird flexibel mit ‚männlichen‘ und ‚weiblichen‘ Attributen umgegangen, binäre Grenzen werden bewusst aufgeweicht und verwischt. So tragen alle Performer:innen – mit Ausnahme des Prologs – durchwegs Kostüme, die zwar mal ‚männlicher‘, mal ‚weiblicher‘ konnotiert sind, deren binäre Konnotationen aber gleichzeitig immer aufgelöst werden. Die Sortiererin etwa trägt eine Anzugkombination mit Hose, Hemd und Weste, jedoch ist die Hose so weit geschnitten, dass sie locker fällt, und wird mit einer großen Schleife an der Hüfte gebunden, sodass sie eher an eine ‚weiblich‘ konnotierte Wickelhose erinnert als an eine Anzughose. Und das Kostüm der Hebamme kombiniert einen dunkelroten, eher neutral wirkenden Pullover mit einer weiten, transparent-lila Latzhose und hochhackigen, dunkelblauen Samstiefeln. Alle Performer:innen sind geschminkt, wobei das Spektrum von leichtem Abend-Make-up (Pflegefachfrau) bis zu glamouröserer Aufmachung (Hebamme) reicht.

Das Differenzverhältnis, in dem die beiden Realitätseffekte Präsenz der Performer:innen und Präsenz der Rolle stehen und das zugleich eine binäre Logik widerspiegelt, wird so im Kostüm- und Maskenbild vermischt und aufgelöst. Erst durch dieses entstehen aus den konfrontativen Setzungen ganze, widersprüchliche und fluide Figuren, deren Schließungen in Differenzverhältnisse bei gleichzeitiger Verbindung durch den Fiktionseffekt Kostüm den identitätspolitischen Effekt von Einheit in Differenz entwickeln, denn sie setzen ihre inhärente Widersprüchlichkeit gegen ein gesellschaftlich vorherrschendes Schema von Binarität, das nicht nur Zugehörigkeit zu geschlechtlichen Kategorien in zwei rigide Gruppen einteilt, sondern zugleich die Verknüpfung der einen Gruppe mit der Verrichtung von Sorgearbeit legitimiert. Unterstützt werden dieser identitätspolitische Effekt und die Betonung der geschlechtlichen Fluidität von Figuren durch die ästhetischen und inhaltlichen Referenzen der Performance auf den Ballroom-Kontext. Im Crossdressing und in der Vermischung von Kostümteilen mit ‚männlicher‘ und ‚weiblicher‘ Konnotation finden sich Elemente

aus dem Drag,⁷¹⁸ ebenso im angedeuteten Glamour der Kostüme. Auf Ebene der performativen Strategien sind es vor allem das Voguing, das in wiederkehrenden Einlagen benutzt wird, und das oben beschriebene Lip-Syncing, das die eingespielten Interviewpassagen begleitet, die direkt aus den Praktiken der Ballroom-Szene übernommen sind und eine Verbindung zwischen dieser und Sorgearbeit herstellen.

Der Effekt von Einheit in Differenz entsteht dadurch nicht nur innerhalb der einzelnen Figuren, diese bilden auch als Gruppe nach und nach eine Einheit in Differenz. Ganz am Ende der Performance haben die Figuren einige ihrer Kostümteile getauscht. Sie äußern abwechselnd Kompetenzen und besondere Qualitäten, die notwendig sind, um die perfekte Pflegeperson zu sein: Sie muss stark sein, zwischenmenschliche Qualitäten haben, empathisch sein, professionell, flexibel, sensibel, distanziert und nahbar zugleich sein, kurz: ein Übermensch. Durch den vorangegangenen Tausch der Kostümteile haben sich die Figuren zu einer neuen Gruppe zusammengefunden, in der sie gemeinsam all diese Qualitäten vereinen, denn es sind diejenigen ihrer Interviewpartner:innen, aus denen die Rollen entstanden sind. Eine Gruppe, in der Zugehörigkeit zu bestimmten geschlechtlichen Kategorien aufgegangen ist, ohne dabei verloren zu gehen, und gleichzeitig fluid und verhandelbar wird.

Dass diese Fluidität und Verhandelbarkeit kein hergestelltes Konstrukt, sondern eine Tatsache der ideologischen Wirklichkeit ist, zeigt die Präsenz von Performer:in Marilyn Nova White. Marilyns Präsenz entzieht sich einer klaren Zuordnung zu binären geschlechtlichen Kategorien. Marilyn selbst spricht von sich an einer Stelle der Performance als nonbinär: „Ich werde mal als Frau und mal als Mann gelesen und das ist oft so, wow: Menschen können das einfach nicht akzeptieren, dass es weder dies noch das ist.“ Dabei trägt Marilyn eher ‚männlich‘ konnotierte Shorts, ist aber oberkörperfrei, sodass die ‚weiblich‘ geformte Brust zu sehen ist. Als Einzige:r aus dem Ensemble der Performer:innen spricht Marilyn die eigene private geschlechtliche Identität direkt an und verstärkt damit ein Oszillieren in den übernommenen Figuren,

718 Funk, Julika: „Drag.“ In: Kroll, Renate, Hg.: *Metzler Lexikon Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Begriffe*. Stuttgart: J.B. Metzler 2002, S. 73–74, hier S. 74.

das durch die genderqueer gelesene Präsenz und das Verhältnis, in dem diese zu den Realitätseffekten der Rollen konstellierte werden, entsteht. So übernimmt Marilyn zum Beispiel die Rolle Erzieherin, die beim ersten Auftritt der Figur durch eine Projektion mit dem Rollennamen eindeutig als *Erzieherin*, also als dem weiblichen Geschlecht zugehörig, vorgestellt wird.

Durch die Integration von Marilyn Nova Whites genderqueerer Präsenz und den verstärkten Verweis auf diese durch die konkrete Figuration des imaginären Projekts konterkariert die Performance in ihrer Grundanlage die starke Setzung von binärer Konfrontation der Realitätseffekte Präsenz und Rolle. Marylins genderqueere und nonbinäre Präsenz wird so zum Kern der Performance, der über die eigenen Strategien der binären Konfrontation hinausweist. Entsprechend bekommt auch Marilyn besonderen Raum zugestanden: in einer Tribal-Fusion-Tanzchoreografie, begleitet von verschiedenen neu zusammengeschnittenen und verfremdeten Ausschnitten aus den Interviews, in denen es um die Loslösung von geschlechtlichen Kategorien geht. Durch die expliziten textlichen Verweise wird Marylins Präsenz in den Vordergrund gerückt. Anders als bei den beiden vorangegangenen und folgenden choreografischen Parts, die Kathrin Brogli und Gregor Schuster übernehmen, wird hier nicht das Differenzverhältnis zwischen den beiden Realitätseffekten hervorgehoben, sondern eine nicht in binäre Kategorien zu fassende Identitätszugehörigkeit fokussiert, die sich auch einer Einteilung in differente oder äquivalente Verhältnisse entzieht. „Am liebsten wäre es mir, wenn [...] ich einfach *fancy* mein Ding machen kann. Die ganze Kleidung voller Pailletten und in tausend Regenbogenfarben. Wenn ich einfach nur bunt und schillernd sein könnte“, resümiert die Figur von Marilyn Nova White knapp zuvor.

Bruch mit der Ideologie – verweigerte Selbstbestätigung

Ein zentrales Motiv für die Rezeption von Kunst ist nach Althusser die Suche nach „Selbstbestätigung“⁷¹⁹ in der ästhetischen Erfahrung, in der zugleich immer das Risiko liegt, einen ideologischen Bruch zu erleben und als Subjekt neu konstituiert zu werden.⁷²⁰ Eben diese Selbstbestätigung wird dem Publikum von *Care 3.0* durch die konkrete Figuration des imaginären Projekts und sein Zusammenwirken mit dem ideologischen Projekt verweigert.

Denn auch im Fall von *Care 3.0* wird eine Verbindung zum Publikum hergestellt, die gleichzeitig verunmöglicht wird: Die Figuren sitzen oder stehen immer wieder im Publikum oder sprechen es direkt an, als hätte das Publikum die Interviewfragen gestellt und würde jetzt eine Antwort bekommen. Die Grundanordnung der Performance mit ihrem stärkeren Fokus auf Situation und Präsenz verstärkt auch die Verbindung zwischen Figuren und Publikum. Und auch im ideologischen Projekt können die Zuschauenden Elemente ihrer ideologischen Wirklichkeit identifizieren: Das Spektrum, das natürlich jede:n in unterschiedlichem Maße betrifft, umfasst geleistete oder empfangene Fürsorge, Sorgearbeit, Schwangerschaft, Entbindung und Still-erfahrung, Kinderwunsch, geschlechtliche Identität und Zuschreibungen. Es treten Figuren auf, die diese Elemente der ideologischen Wirklichkeit verhandeln und in denen im Sinne des Konzepts von *embodiment*/Verkörperung eine Präsenz erhalten bleibt, die im Sinne einer Zugehörigkeit zu bestimmten geschlechtlichen Kategorien interpretiert werden kann. Doch die Verbindung, die sich auf dieser Basis zwischen Figuren und Publikum herstellt, bleibt eine trügerische. Indem die Figuren in der konkreten Figuration des imaginären Projekts aus einem differentiellen Verhältnis zweier Realitätseffekte in Kombination mit einem in geschlechtlicher Hinsicht fluiden Fiktionseffekt entstehen und die Performance zu jeder Zeit darum bemüht ist, diese Konstellation von Realitätseffekten und Fiktionseffekt deutlich zu machen,

719 Althusser: „Über Brecht und Marx,“ S. 58.

720 Vgl. Althusser: „Das ‚Piccolo Teatro,‘“ S. 190.

werden die Zuschauenden mit offenen und widersprüchlichen Figurenidentitäten konfrontiert, die sich der spontanen Einfühlung entziehen und ein Distanzverhältnis zum Publikum einnehmen: Die gefühlt kohärente Identität der durchschnittlichen zuschauenden Person findet in der widersprüchlichen Figurenidentität, die ihr als Einheit in Differenz entgegentritt, keine Selbstbestätigung und muss beginnen, sich selbst auf die vermeintliche Kohärenz zu überprüfen. Inwiefern die Performance *Care 3.0* individuell gesehen diesen Prozess der Selbstreflexivität auslöst, muss jede:r für sich selbst überprüfen, denn der Prozess der Bedeutungsentstehung innerhalb der Aufführung ist ein kontingenter und unmöglich allgemein und schon gar nicht erschöpfend fassbarer. Dass die Performance aber mindestens brauchbare Strategien zur Verunsicherung des Publikums anwendet, zeigt sich an dem immer wieder einsetzenden befremdeten Lachen, das aus dem Publikum zu hören ist.

Kulturelle Praktiken werden zu Techniken – eine Problematisierung

Die performative Bearbeitung von geschlechtlichen Identitäten und Zuschreibungen scheint in *Care 3.0* durchaus produktiv zu sein. Der identitätspolitische Effekt von Einheit in Differenz, der durch die spezifische Ausgestaltung von Figuren durch die Schließung der zwei differierenden Realitätseffekte Präsenz und Rolle sowie des verbindenden Fiktionseffekts Masken- und Kostümbild entsteht und das Publikum mit einer Gruppe fluider sorgetragender Figuren konfrontiert, befragt binäre geschlechtliche Kategorien und deren (mangelnde) Verknüpfung mit dem Aufgabenbereich Sorgearbeit.

Als inhaltlicher Referenzpunkt und primäres ästhetisches Mittel dienen die Ballroom-Szene und ihre Strategien: Die Performance ist durch kurze Videoprojektionen in Abschnitte strukturiert, die mit Begriffen aus der Ballroom-Szene betitelt sind, zum Beispiel ‚Mother‘ oder ‚Personality‘. Erklärt werden diese von Ariclenes Garcia aka AriGato St. Laurent/LaQuéfa St. Laurent, Mother eines Kiki Voguing Houses, der als Talking Head im Video zu sehen ist. Das Kostüm- und Maskenbild spielt mit Drag-Elementen und in Hinblick auf Bewegung und Tanz

kommen Voguing, Catwalking und Lip-Syncing zum Einsatz. Diese große Bedeutung, die die Ballroom-Szene innerhalb des ideologischen Projekts *Care 3.0* hat, scheint sich aber in der konkreten Figuration des imaginären Projekts nicht widerzuspiegeln.

Denn blickt man aus dieser Richtung, die neben der Identitätskategorie Geschlecht auch die Identitätskategorien sexuelle Orientierung und *race* miteinbezieht, auf die Performance, fallen dezidierte Leerstellen ins Auge: Alle Performer:innen sind *weiß* und haben mit Ausnahme von Marilyn Nova White keine eigene Verbindung zur Ballroom-Szene. Personell ist diese nur durch Ariclenes Garcia aka AriGato St.Laurent/LaQuéfa St.Laurent innerhalb der Performance repräsentiert und auch hier gibt es einen entscheidenden Unterschied zur den anderen Performer:innen: Denn während Letztere live im Raum anwesend sind, ist Ariclenes Garcia aka AriGato St.Laurent/LaQuéfa St.Laurent nur im Video zu sehen – und selbst das nur als Talking Head. Im Gegensatz zu den *weißen* Performer:innen, die größtenteils keine Verbindung zur Ballroom Culture haben, hat der Schwarze Performer, der zugleich Repräsentant ebendieser sein soll, innerhalb der Performance keine Live-Präsenz.

Hinzu kommt, dass das Kollektiv in der Recherchephase zwar auch Interviews mit Personen aus der Ballroom- und Drag-Szene geführt und im Vorfeld der Produktion einen Drag-King-Workshop gemacht hat, die Auseinandersetzung mit diesem doch eigentlich so wichtigen Referenzpunkt im Verhältnis aber wesentlich geringer ausfiel als die Beschäftigung mit dem Themenkomplex Sorgearbeit und deren Verortung in einem binären Geschlechtersystem: Während mit Sorgearbeitenden rund zwanzig Interviews geführt wurden, wurden jeweils nur eines mit einer Drag-Queen und einer Mother geführt. Felina Levits, Bühnen- und Kostümbildnerin von *Care 3.0* und Teil des Performancekollektivs Frauen und Fiktion, problematisiert diese Herangehensweise retrospektiv in ihrer Masterarbeit *CARE AFFAIR – Um wen geht es uns?* (2019) und beschreibt sie als kulturelle Aneignung der Ballroom-Szene.⁷²¹

721 Levits: *CARE AFFAIR – Um wen geht es uns?*, S. 7 und S. 42 ff.

Diese retrospektive Problematisierung der eigenen Herangehensweise trifft einen wichtigen Punkt: Denn die Ballroom Culture ist nicht irgendein beliebiges Umfeld, das im Zentrum der gesellschaftlichen Zusammenhänge frei gewählt werden kann und insofern austauschbar ist, sondern eine Szene, die maßgeblich von Schwarzen und lateinamerikanischen queeren Communities getragen wird und als Reaktion auf Marginalisierung und Diskriminierung durch die weiß und heterosexuell dominierte Mehrheitsgesellschaft entstanden ist. Sie ist insofern in ihrer Grundanlage dezidiert subversiv und mit identitätspolitischem Impetus verbunden. Letzterer ist, wie schon das Manifest des Combahee River Collectives festhält, untrennbar mit der eigenen Identität und Positioniertheit innerhalb der gesellschaftlichen Machtverhältnisse verbunden: „We believe that the most profound and potentially most radical politics come directly out of our own identity“⁷²², hatte das Combahee River Collective seine Form des politischen Handelns begründet.

Ein Bewusstsein für die eigene Verortung an einer eher privilegierten Position innerhalb der gesellschaftlichen Machtverhältnisse scheint sich bei den Mitgliedern des Kollektivs – alle weiße cis Frauen – erst im Nachhinein ausgebildet zu haben.

Durch die mangelnde Integration von Akteur:innen der Ballroom-Szene verlieren die kulturellen Praktiken innerhalb der Performance ihre subversive Kraft und werden zu Techniken, die zwar weiterhin Fluidität in Hinblick auf geschlechtliche Kategorien signalisieren, aber in Hinblick auf die Erschaffung einer parafamiliären Gegenwelt, wie sie in der Ballroom Culture entsteht, ins Leere läuft. Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive und im Kontext mit den bisher angelegten Analysekatégorien hat das auch damit zu tun, dass die Präsenz von Performer:innen, die eine Verbindung zur Ballroom-Szene haben, fehlt, es also innerhalb der konkreten Figuration des imaginären Projekts keinen Realitätseffekt gibt, der diese an die ideologische Wirklichkeit der Ballroom-Szene rückbindet.

Während also die Diskussion und (behauptete) Auflösung von geschlechtlichen Kategorien durch den Einsatz der Präsenz von Perfor-

722 Combahee River Collective: „A Black Feminist Statement,“ S. 31.

mer:innen, die im Sinne des Konzepts von *embodiment*/Verkörperung als Realitätseffekt in der konkreten Figuration des imaginären Projekts erhalten bleibt, innerhalb von *Care 3.0* durchaus zu produktiven Ergebnissen kommt, bleibt der Bezug auf die Ballroom Culture einer, der sich nicht in die ideologische Wirklichkeit rückübertragen lässt. Der blinde Fleck, der im Prozess der Auseinandersetzung mit geschlechtlichen Kategorien bei gleichzeitiger Ausblendung anderer Identitätskategorien wie etwa *race* oder sexuelle Orientierung entstanden ist, ist nicht nur in inhaltlicher Hinsicht problematisch, sondern führt auch zu Schwachstellen in der konkreten Figuration. Das soll kein Plädoyer für eine Form der Besetzungspolitik sein, die immer nur nach einfachen (und *per se* immer reduktionistischen) Übereinstimmungen zwischen Darsteller:in und Rolle in einer bestimmten Identitätskategorie sucht und das als identitätspolitisches Theater etikettiert. Vielmehr sollte in den vorangegangenen Ausführungen klar geworden sein, dass Schließungen zwischen Realitätseffekt der Präsenz und Fiktionseffekt respektive Realitätseffekt der Rolle vielfältig, ambivalent und wechselnd sein können. Problematisch ist im Zusammenhang mit *Care 3.0* die vollständige Ausklammerung von Performer:innen mit Verbindung zur Ballroom Culture und die damit einhergehende Zurückdrängung der eigentlich im Kern subversiven Szene auf Projektionen und Techniken.

Dass sich das Performancekollektiv Frauen und Fiktion der Problematiken, die sich aus der Arbeit *Care 3.0* ergeben haben, durchaus (retrospektiv) bewusst geworden ist, zeigt nicht nur die oben erwähnte Masterarbeit der Bühnen- und Kostümbildnerin Felina Levits, sondern auch die nachfolgende Arbeit *Care Affair* (2020). Diese bearbeitet denselben Themenkomplex, erweitert diesen aber um einige inhaltliche Aspekte und löst sich vor allem von der Ballroom-Szene als ästhetischem Referenzpunkt.

Care Affair (2020)

In der Nachfolgearbeit *Care Affair*, uraufgeführt im Oktober 2020 am LICHTHOF Theater in Hamburg und Gewinnerstück des nachtkritik-

Theatertreffens 2021,⁷²³ ist das ideologische Projekt an entscheidenden Stellen modifiziert: Der inhaltliche Kern der Performance ist wiederum die private und professionelle Sorgearbeit und ihre scheinbar natürliche Verknüpfung mit dem weiblichen Geschlecht. Hinzu kommen außerdem – katalysiert durch die Corona-Pandemie und die damit verbundene stärkere Sichtbarkeit von Pflegekräften – gesellschaftspolitische Dimensionen von Pflegearbeit und Fragen der feministischen Ökonomie, insbesondere der Stoßrichtung, die unbezahlte Care-Arbeit als wirtschaftlichen Faktor in ihre Modelle mitaufnimmt und sie also nicht mehr als ‚natürliche Ressource‘ begreift.⁷²⁴ „Ob wir es Sorge, Pflege, Zuwendung oder Care nennen, heute Abend geht es auch um Geld. Weil, nennen wir es Arbeit oder nennen wir es Liebe?“⁷²⁵, fragt eine der Figuren in den ersten Minuten der Performance. Mit dem stärkeren Fokus auf die ökonomische und gesellschaftliche Dimension von Sorgearbeit verlagert sich auch der inhaltliche Schwerpunkt der Performance: Hatte bei *Care 3.0* vor allem noch das Individuum im Mittelpunkt gestanden, geht es nun mehr um Fragen der Gemeinschaft und einer gerechteren Verteilung von Sorgearbeit innerhalb der Gesellschaft:

Es gibt ja diesen blöden Spruch, wie ich finde, wenn sich jeder um sich selber kümmert, dann ist um alle gekümmert. Man könnten den ja in die verkehrte Logik umdrehen und einfach sagen, wenn sich jeder um jemanden kümmert, dann ist um alle gekümmert.

723 Frauen und Fiktion: „Care Affair,“ letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://www.frauenundfiktion.de/projects/60ed989a6f99113d48758ac1>.

724 In der feministischen Ökonomie wird das Geschlecht als Faktor in Studien und Theorien miteinbezogen und gefragt, ob sich wirtschaftliche Entwicklungen unterschiedlich auf die Geschlechter auswirken. Vgl. etwa: Maier, Friederike: „Feministische Ökonomie ist immer auch Kritik der herrschenden Wirtschaftstheorien.“ In: *Feministische Studien* 31, Nr. 1 (1. Mai 2013), S. 131–135, hier S. 131; vgl. Care-Arbeit als scheinbar natürliche Ressource auch: Winker, Gabriele: *Solidarische Care-Ökonomie. Revolutionäre Realpolitik für Care und Klima*. Bielefeld: transcript 2021, S. 9 ff.

725 In der Analyse beziehe ich mich auf den von Frauen und Fiktion bereitgestellten Mitschnitt: Frauen und Fiktion: *Care Affair*, LICHTHOF Theater, Hamburg. Prem. 17. Oktober 2020. Mitschnitt von Frauen und Fiktion.

So fasst es eine der Figuren gegen Ende der Performance zusammen. Das ideologische Projekt *Care Affair* bewegt sich also schon in seiner Grundanlage weiter weg von den individuellen Erfahrungsberichten, an denen sich *Care 3.0* hauptsächlich strukturiert hatte.

Wie auch im ideologischen Projekt *Care 3.0* sind in *Care Affair* Elemente der ideologischen Wirklichkeit aus dem Teilbereich private und professionelle Sorgearbeit repräsentiert. Es geht immer noch um die Auflösung der scheinbar ‚natürlichen‘ Verbindung von Care-Work mit Menschen, die der Identitätskategorie Frau zugehörig sind. *Care Affair* ist aber inhaltlich schon einen Schritt weiter, denn anstatt nur die Lösung einzufordern, entwirft *Care Affair* eine Utopie einer sorgenden Gemeinschaft, die „jenseits klarer Geschlechterrollen“⁷²⁶ füreinander da ist. Die Modifizierung des ideologischen Projekts hat natürlich Konsequenzen für die konkrete Figuration des imaginären Projekts – oder haben die Überlegungen zur konkreten Figuration der Vorgängerarbeit *Care 3.0* und der Wunsch nach einem bewussteren Umgang mit privaten Zugehörigkeiten zu bestimmten Identitätskategorien zu dieser Modifikation geführt? Der Entwicklungsschritt zwischen den beiden Arbeiten zeigt deutlich, wie eng ideologisches und imaginäres Projekt zusammenhängen und gemeinsam wirken. Änderungen oder andere Schwerpunktsetzungen im einen führen zwangsläufig zu Modifikationen des anderen. Wie sich die konkrete Figuration des imaginären Projekts im Falle von *Care Affair* durch die Anpassungen im ideologischen Projekt ändert, soll im Folgenden diskutiert werden.

Die konkrete Figuration des theatralen Rahmens

Die Fokusverschiebung weg von der Auflösung geschlechtlicher Kategorien und deren Verbindung mit bestimmten Aufgabenbereichen hin zum Entwurf der Utopie einer sorgetragenden geschlechterfluiden⁷²⁷

⁷²⁶ Frauen und Fiktion: „Care Affair,“ letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://www.frauenundfiktion.de/projects/60ed989a6f99113d48758ac1>.

⁷²⁷ Der Begriff bezeichnet Geschlechtsidentitäten, die immer im Wandel sind bzw. schnell wechseln können. Er ist nicht immer klar von dem Begriff ‚genderqueer‘ abzugrenzen und wird oft synonym verwendet. Im Zentrum steht hier aber die Veränderbarkeit des Geschlechts. Im Unterschied zu dem Begriff ‚genderqueer‘ können sich geschlechterfluide

Gemeinschaft hat Konsequenzen für die konkrete Figuration des imaginären Projekts *Care Affair*. Diskutiert wird immer noch die Frage, wer innerhalb der Gesellschaft hauptsächlich mit Sorgearbeit in Verbindung gebracht wird. Die Performance setzt aber bereits an einem anderen Punkt an als die Vorgängerarbeit *Care 3.0*. Hatte Letztere mit einer kontrastierenden Gegenüberstellung von Figuren, in denen die Realitätseffekte Präsenz und Rolle in Hinblick auf die Identitätskategorie Geschlecht in ein Differenzverhältnis geschlossen sind, begonnen und war es inhaltlich um die fehlende Möglichkeit respektive die Erfahrung einer Schwangerschaft gegangen, treten nun alle Performer:innen gleichzeitig auf und sprechen einleitende Worte, die Sorgearbeit als ein universal menschliches Thema einführen – und als eines, das Zeit und Geld erfordert. Danach ist eine Passage aus dem Talmud als Toneinspielung zu hören: „Einem Mann war seine Frau gestorben und sie hatte ihm ein Kind zum Säugen hinterlassen, er besaß aber nicht so viel, um einer Amme Lohn zu geben. Da geschah ihm jedoch ein Wunder, es taten sich ihm seine Brüste auf, gleich den zwei Brüsten der Frau, und er säugte sein Kind.“⁷²⁸ Die Einflechtung der Erzählung aus dem Talmud perspektiviert die Performance bereits in dieser Anfangssequenz auf das zentrale Thema des ideologischen Projekts: Die Übertragung von Care-Arbeit auf alle Menschen, auch diejenigen, die nicht der geschlechtlichen Kategorie Frau zugehörig sind. Und damit zusammenhängend die Diskussion von mit dieser Kategorie verbundenen körperlichen Funktionen, die oft zur argumentativen Basis einer ungleichen Verteilung von Sorgearbeit wird. Neben dem Stillen ist das vor allem die Schwangerschaft, um die es in weiten Teilen der Performance geht, etwa in eingespielten und nacherzählten Aussagen einer Interviewpartnerin, die sich entschieden hat, nicht selbst ein Kind zu bekommen, sondern sich in einem alternativen Familienmodell mit

Personen auch zeitweilig einer der binären Geschlechterkategorien zugehörig fühlen. Vgl. Chancengerechtigkeit und Vielfalt Ulm: „Genderfluid – Genderqueer“, *LGBTQIA*+-Glossar*, letzter Zugriff am 9. März 2025, <https://chancengerechtigkeitundvielfalt.ulm.de/lgbtqia,-w-/-glossar/genderfluid--genderqueer>.

⁷²⁸ Vgl. Guski, Chajm, Hg.: „Erzählungen des Talmuds – Ejn Ja'akow – Schabbat.“ In: *talmud.de – Digitales Judentum*, letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://www.talmud.de/tlmd/talmud-uebersetzung/erzaehlungen-des-talmuds-ejn-jaakow/erzaehlungen-des-talmuds-ejn-jaakow-schabbat/#53b>.

einem befreundeten Paar die Sorge um eines zu teilen, das nicht ihr biologisches ist, oder durch die Integration der Erfahrungen von Benjamin Czarniak, der als trans Mann nach seiner Geschlechtsanpassung ein Kind zur Welt gebracht und dafür große Anfeindung erfahren hat. Die wiederholte Thematisierung von Modellen und Technologien, die die Loslösung von Schwangerschaft und Stillzeit vom weiblichen Körper, wenn auch nicht vollständig ermöglichen, so doch erleichtern – etwa ein System von dünnen Schläuchen, das das Stillen an der Brust unabhängig von der biologischen Milchproduktion möglich macht –, wird zum zentralen Motiv der Performance. Indem die Themen Schwangerschaft und Stillen entindividualisiert werden, so die zugrundeliegende These von *Care Affair*, vergemeinschaftet sich auch der Themenkomplex Care-Arbeit. Auf dessen gesellschaftliche Dimension wird deshalb jetzt ein größeres Schlaglicht gesetzt: Neben den Interviews, die teils neu geführt, teils aus *Care 3.0* übernommen wurden und in denen Menschen von ihrer privaten und professionellen Sorgearbeit erzählen, sind jetzt also auch Ausschnitte aus Interviews mit Aktivist:innen des Bündnisses Krankenhaus statt Fabrik⁷²⁹ und Gedanken der Soziologin Frigga Haug zu einer gerechten Verteilung von Arbeits-, Sorge- und Selbstsorgezeit⁷³⁰ zu hören. Durch die Integration dieser gesellschaftspolitischen und wissenschaftlichen Perspektiven werden auch die Interviews inhaltlich neu positioniert: Konnte in *Care 3.0* aus den persönlichen Erfahrungsberichten auf das Gesamtgesellschaftliche geschlossen werden, gibt es nun einen übergreifenden Rahmen, in den sie an bestimmten Stellen eingeordnet sind bzw. den sie illustrieren.

Neben der inhaltlichen Verschiebung findet zwischen *Care 3.0* und *Care Affair* ein weiterer Entwicklungsschritt statt, der aus der Einsicht resultiert, dass die Form des Einbezugs der Ballroom-Szene in *Care 3.0* in Hinsicht auf kulturelle Aneignung problematisch gewesen ist. Als

729 Vgl. Krankenhaus statt Fabrik: „Das Bündnis Krankenhaus statt Fabrik,“ letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://www.krankenhaus-statt-fabrik.de>. Das Bündnis setzt sich unter anderem für neue Finanzierungsmodelle im Gesundheitswesen ein, die den Menschen und nicht den Gewinn ins Zentrum stellen.

730 Haug, Frigga: „Die Vier-in-Einem-Perspektive und Hegemoniekämpfe um Arbeit.“ In: Konzeptwerk neue Ökonomie, Hg.: *Zeitwohlstand*. München: oekom verlag 2014, S. 33–38, hier S. 33 ff.

Konsequenz verabschiedet sich das Performancekollektiv Frauen und Fiktion von Ballroom-Ästhetik und Voguing-Choreografien. Beibehalten werden Elemente des Drag und das Lip-Syncing, die auch, aber nicht zwangsläufig mit der Ballroom-Szene verbunden sind und außerdem zur gelebten Praxis aller vier Performer:innen gehören.⁷³¹ Diese sind entweder männlich oder genderqueer gelesen. Aus *Care 3.0* sind bereits Jonas Mahari, Gergor Schuster und Marilyn Nova White bekannt. Neu besetzt ist Geraldine Schabraque.

Durch den Wegfall der Referenz auf die Ballroom-Szene entfällt im Bühnenbild der Laufsteg. Beibehalten wird die gestufte Podesterie, die zu einer kleinen Bühne im Raum wird und von Lamellenvorhängen als große Projektionsfläche gerahmt wird. Anstelle von Glitzer und Glamour der Ballroom-Szene zeichnet sich die Ästhetik der Performance eher durch abstrakte Bilder aus, die verschiedene Assoziationsräume öffnen. Grundsetting sind immer Podesterie und Lamellenvorhänge, die durch Projektionen in unterschiedliche Räume verwandelt werden: Mal in einen klinischen Raum, in dem Pflanzen arrangiert, gesetzt, umgetopft und umsorgt werden, mal durch die Projektion von vergrößerten Keramikmustern in eine Form von Zuhause, das mit Vasen ausgestattet wird – Häuslichkeit und Zerbrechlichkeit finden hier assoziativ zusammen. Oder auch in eine Strandszene bei Sonnenuntergang, bei der sich eine sorgetragende Gemeinschaft zusammenfinden kann.

Oszillierende Schließungen und fluide Figuren

Die sorgetragende Gemeinschaft, die in der von *Care Affair* entworfenen Utopie entsteht, bildet das Zentrum der Performance – nicht nur in inhaltlicher, sondern auch in struktureller Hinsicht: In der Mitte der Performance wird großflächig ein Video projiziert. Performerin Geraldine Schabraque, die zwei Jahre nach *Care Affair* als eine der ersten trans Frauen auf dem Cover des Magazins *Playboy* abgebildet wor-

731 Vgl. Levits: *CARE AFFAIR – Um wen geht es uns?*, S. 55. Ein anderer Weg wäre gewesen, Akteur:innen der Ballroom-Szene stärker zu integrieren. Es kann durchaus problematisiert werden, dass es hier durch den Versuch, bewusster zu agieren, zu weniger Repräsentation kommt.

den ist,⁷³² säugt ein Kleinkind mit einem Fläschchen. Den Hintergrund dieser Aktion bildet ein auf eine Leinwand gemalter rosa-lila Sonnenuntergang. Geraldine Schabraque ist oberkörperfrei, sodass ihr männlich gelesener Rumpf zu sehen ist, sie trägt eine weite, transparent-lila Hose und rote Pumps. Nach und nach finden sich in der Projektion immer mehr Menschen zu einer fürsorglichen Gemeinschaft zusammen. Ihre etwaige Zugehörigkeit zu binären geschlechtlichen Identitätskategorien sind bewusst verschleiert, männlich gelesene Performer:innen tragen weiblich konnotierte Kostümteile, weiblich gelesene Performer:innen tragen leichtes Drag-King-Make-up. Sie alle trinken aus Flaschen oder führen mit dem Mund säugende Bewegungen aus. Es entsteht ein geschlechterfluides Gesamtbild einer sorgetragenden und liebevollen Gemeinschaft, in der alle – unabhängig von ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten geschlechtlichen Identitätskategorie – füreinander da sind.

Auf dem Bühnenpodest davor liegt und sitzt Geraldine Schabraque in verschiedenen Positionen in einem bodenlangen rosa Morgenmantel mit exaltierten pinken Rüschen. Sie spricht Ausschnitte aus dem Interview mit Benjamin Czarniak, in denen es um die Schwangerschaft als trans Mann und das mit seiner Partnerin geteilte Stillen geht. Die Präsenz der Performerin, die sich als Realitätseffekt in der Figur mit dem Realitätseffekt der Rolle schließt, transferiert das, was in der Projektion zu sehen ist, in die performative Situation. In der Figur kondensiert sich die Fluidität von geschlechtlichen Kategorien. Performerin Geraldine Schabraque, selbst trans Frau, übernimmt die Rolle des trans Manns Benjamin Czarniak, der als Mann Aufgaben übernommen hat, die mit dem weiblichen Körper in Verbindung stehen: An dieser Stelle der Performance zeigt sich am deutlichsten, dass die Schließungen, die in den Figuren von *Care Affair* zwischen den beiden Realitätseffekten Präsenz und Rolle vorgenommen werden, nicht mehr in Hinblick auf Differenz- oder Äquivalenzverhältnisse beschrieben werden können. In der Figur, die hier auf der Bühne steht, ließe sich vielleicht noch eine Äquivalenz

732 Pflug, Alisa: „Wir müssen unsere Sehgewohnheiten ändern: Queere Hamburgerin ziert ‚Playboy‘-Cover.“ In: *Hamburger Morgenpost* (5. August 2022), letzter Zugriff am 14. Februar 2025, <https://www.mopo.de/hamburg/wir-muessen-sehgewohnheiten-aendern-queere-hamburgerin-ziert-playboy-cover>.

in der Kategorie Transgeschlechtlichkeit herstellen und eine Differenz in Hinblick auf die Richtung der Transition, eine Analyse, die darauf abzielt, ginge aber an dem eigentlichen Kern dessen, was die Performance hier versucht, vorbei. Denn in *Care Affair* geht es viel weniger als in *Care 3.0* um die Diskussion von binären geschlechtlichen Kategorien als um die Bekräftigung von Fluidität in Hinblick auf geschlechtliche Zugehörigkeit. Entsprechend sind auch die Schließungen zwischen den Realitätseffekten Präsenz und Rolle nicht so rigide vorgenommen wie in *Care 3.0*. Vielmehr kommt es in den Figuren zu zwischen Äquivalenzen und Differenzen hin- und herspringenden Verhältnissen, oder zu solchen, die sich mit diesen Begrifflichkeiten gar nicht fassen lassen, etwa durch den häufigen Wechsel der Rolle durch eine:n der Performer:innen. Marilyn Nova White übernimmt unter anderem die Rolle der jungen Tochter, die ihren dementen Vater pflegt, und die einer Live-in-Pflegekraft, die ihren Arbeitgeber auf Bezahlung von Überstunden verklagt, Gregor Schuster die der Mutter, die nicht gerne staubsaugt und sich von dem Mental Load der Erziehungsarbeit erdrückt fühlt, und die der Sortiererin.

Auch durch die lippensynchrone Wiedergabe von Ausschnitten aus wissenschaftlichen Texten und die Lenkung der Aufmerksamkeit auf den Körper von Performer:innen in langen Tanzpassagen, entsteht dieser Fokus auf Fluidität. Denn auch in *Care Affair* ist ein Tanz von Marilyn Nova White zu sehen: Ein Ausschnitt aus dem Interview mit der Hebamme, die Geburten als heroischen Vorgang beschreibt, bei dem vor allem die Muskelkraft der gebärenden Person im Vordergrund steht, wird zu einer Soundkulisse gremixt, zu der Marilyn Nova White sich bewegt. Marylins Tanz spielt mit weiblich, männlich und queer konnotierten Attributen und konzentriert sich in den Bewegungen vor allem auf die Beckenmuskulatur und die Oberarme. Die Art ihrer Bewegungen und der Fokus, den der Tanz innerhalb der Performance *Care Affair* bekommt, lenkt die Aufmerksamkeit auf Marylins genderqueere Erscheinung und rückt fluide geschlechtliche Identitäten ins Zentrum.

All diese performativen Strategien führen dazu, dass in der konkreten Figuration des imaginären Projekts die Schließungen zwischen den beiden Realitätseffekten Präsenz und Rolle zu oszillieren beginnen. Verstärkt durch den Fiktionseffekt Kostüm- und Maskenbild, in dem

Drag und Fluidität dominieren, entstehen Figuren, die weder als wahrgenommene Einheit noch in ihrer detaillierten Ausgestaltung in binäre geschlechtliche Kategorien einzuteilen sind. Hierin offenbart sich der fundamentale Unterschied zwischen den beiden Performances: Hatte *Care 3.0* in den Figuren durch die Schließung der beiden Realitätseffekte in Differenzverhältnisse Zugehörigkeiten zu binären geschlechtlichen Kategorien letztlich betont, um sie in einem nächsten Schritt, etwa durch fluides Kostüm- und Maskenbild, aufzulösen, setzt *Care Affair* von vorneherein nicht mehr auf binär gedachte Konstellierungen von Zugehörigkeiten zu bestimmten geschlechtlichen Kategorien, sondern in seiner Gesamtanlage auf die Betonung von Fluidität und Genderqueerness. Das gelingt maßgeblich, weil Fluidität und Genderqueerness im Sinne des Konzepts von *embodiment*/Verkörperung in der Performance auch durch die Präsenz von Performer:innen als Realitätseffekte eingeschrieben sind, während die Präsenz von Performer:innen, die eindeutiger binär gelesen werden können, durch die Schließung in wechselnde Verhältnisse mit Realitätseffekten von Rollen nicht mehr so stark betont wird wie in der Vorgängerarbeit.

Gleichzeitig bedingt dies einen anderen identitätspolitischen Effekt: Denn anstelle eines aus zwei differierenden Realitätseffekten und einem verbindenden Fiktionseffekt konstruierten Effekts von Einheit in Differenz entsteht an diesen oszillierenden Schließungen interessanterweise der identitätspolitische Effekt von strategischer Essenzialisierung. Denn die Figuren bilden nicht nur eine geschlechterfluide Gemeinschaft, sie verbinden diese auch mit geschlechterfluiden respektive genderqueeren Realitätseffekten der Präsenz von Performer:innen, die selbst genderqueer oder trans Personen sind oder auch außerhalb der Performance Drag und Crossdressing praktizieren.⁷³³ Oder anders formuliert: Um die Utopie einer Gesellschaft entwerfen zu können, in der alle Menschen unabhängig von ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten geschlechtlichen Kategorie für Sorgearbeit zuständig sind, imaginiert das ideologische Projekt *Care Affair* eine Gemeinschaft geschlechter-

733 Letzteres wird allerdings von der Performance nicht thematisiert. Insofern ist die Frage, inwiefern es nur der Absicherung des Kollektivs dient bzw. eine dahinterliegende Haltung zum Ausdruck bringt.

fluider Figuren, die in der konkreten Figuration des imaginären Projekts mit geschlechterfluiden Präsenzen von Performer:innen als Realitätseffekten arbeitet. Das führt zum identitätspolitischen Effekt von strategischem Essenzialismus, der sich insbesondere gegen die binäre Einteilung von geschlechtlichen Kategorien und deren Verknüpfung mit bestimmten Aufgaben richtet. Das bedingt aber gleichzeitig, dass Performer:innen, die sich klar einer der binär gesetzten geschlechtlichen Kategorien zugehörig fühlen und keine eigene gelebte Praxis in Bezug auf Crossdressing und Drag haben, in *Care Affair* nicht repräsentiert werden – zumindest nicht mit einer eigenen körperlichen Präsenz, denn entsprechende Stimmen sind als nachgesprochener Text oder in gelip-syncten Toneinspielungen zu hören. Das kann durchaus problematisiert werden. Oder eben man versteht es als eine bewusste Fokusverschiebung: weg von dem Versuch, die Verknüpfung von Care-Arbeit mit Angehörigen der Identitätskategorie Frau aufzulösen, hin zu dem Entwurf einer Utopie von Genderfluidität und gerecht verteilter Sorgearbeit – was letztlich auch die Auflösung der scheinbar ‚natürlichen‘ Verknüpfung von Care-Arbeit und der geschlechtlichen Kategorie Frau zur Folge hätte.

Wie sich diese Entwicklung zwischen *Care 3.0* und *Care Affair* hin zum identitätspolitischen Effekt von strategischem Essenzialismus auf das Verhältnis zwischen Performance und Publikum auswirkt und inwiefern die spätere Arbeit ebenso einen Bruch mit der Ideologie möglich macht, soll im Folgenden erörtert werden.

Bruch mit der Ideologie – eine Utopie von gemeinschaftlicher Sorgearbeit

Dem Publikum von *Care 3.0* wird, wie oben ausgeführt, die gesuchte „Selbstbestätigung“⁷³⁴ in der ästhetischen Erfahrung durch die konkrete Figuration des imaginären Projekts und sein Zusammenwirken mit dem ideologischen Projekt verweigert – und zwar durch die gleichzeitige Herstellung und Verunmöglichung einer Verbindung zwischen Publikum und Figuren.

734 Althusser: „Über Brecht und Marx,“ S. 58.

Auch in *Care Affair* wird eine Verbindung hergestellt: Die ersten Worte der Performance lauten: „Liebes Publikum“, danach werden alle möglichen Menschen in Bezug auf ihre Position innerhalb von (familiären) Beziehungen angesprochen. Die genaue Aufzählung lautet:

Liebe Kinder und Eltern, liebe Freund:innen, Geschwister, adoptierte Tanten, liebe Liebende, langverlorene Väter, Halbcousinen und Ehefrauen. Liebe Co-Mütter und Eizellenspender:innen. Und gebärende Väter. Liebe Wahlfamilie. Liebe Pflege-, Paten-, Adoptiv- und Urkelkinder. Und liebe zukünftige Großeltern.

Die in der Grundanlage der Performance durch den stärkeren Fokus auf Präsenz und Situation gestärkte Verbindung zwischen Publikum und Figuren wird hier durch die direkte begrüßende Ansprache gleich zu Beginn des Abends adressiert. Das verstärkt den Eindruck, dass sich die Figuren mit den nachgesprochenen oder gelip-syncten Ausschnitten aus den Interviews direkt an das Publikum wenden und dass alle im Raum Anwesenden gemeint sind, denn jede:r wird sich in irgendeiner der Bezeichnungen wiederfinden. Anders als bei *Care 3.0* erleben die Zuschauenden die Performance allerdings nur in der Draufsicht. Bühnen- und Zuschauerraum sind deutlich voneinander abgesetzt und die Grenze wird an keiner Stelle der Performance überschritten. Da wir uns zum Zeitpunkt der Uraufführung im Oktober 2020 mitten in der Corona-Pandemie befinden, ist anzunehmen, dass die Entscheidung für die strikte Trennung von Bühne und Zuschauerraum keine rein künstlerische ist, sondern auch den Maßnahmen zur Bekämpfung der Pandemie geschuldet sein könnte. Auch wenn sie nicht frei getroffen wurde, hat sie jedoch in künstlerischer Hinsicht den Effekt, dass der Versuch, hier zu Beginn eine Gemeinschaft herzustellen, maßgeblich erschwert wird. Sie ist aber auch nicht die alleinige Ursache für eine weniger direkte Verbindung zwischen Publikum und Figuren, als sie in *Care 3.0* angelegt war: Abgesehen davon, dass sich die Ansprache nicht in dieser direkten Form wiederholt, bleibt die Performance auch in der Grundanlage der konkreten Figuration auf eigentümliche Art hermetisch. Zwar sind im ideologischen Projekt von *Care Affair* wiederum Elemente der ideologischen Wirklichkeit von Zuschauenden repräsen-

tiert: Elternschaft, Fürsorge, Schwangerschaft, Stillerfahrung, Mental Load, um nur einige zu nennen. In der konkreten Figuration des imaginären Projekts jedoch verbinden sich diese mit einer Utopie einer geschlechterfluiden Gemeinschaft, die in dieser Form noch erkämpft werden muss. Zu den Grundcharakteristika einer Utopie, dem Wortursprung nach ein Nicht-Ort⁷³⁵, gehört es, dass sie (noch) nicht realisiert ist, sie ist also ihrem Wesen nach von der ideologischen Wirklichkeit der Gegenwart abgesetzt. Die konkrete Figuration des imaginären Projekts *Care Affair* spiegelt diese Konstellation wider. Die Utopie der Performance verhält sich zum Publikum wie jede Utopie zur ideologischen Wirklichkeit der Gegenwart: Sie stehen in einem voneinander abgesetzten Verhältnis, das durch den identitätspolitischen Effekt des strategischen Essentialismus gestützt wird. Gerade der strategische Essentialismus, der durch die Integration und Fokussierung von geschlechterfluiden Präsenzen entsteht, ist es, der die konkrete Figuration des imaginären Projekts an die ideologische Wirklichkeit rückbindet – und das in einem stärkeren, weil geschlosseneren Maße, als das die Figuren in *Care 3.0* vermocht haben. Hier werden keine binären Geschlechterkategorien mehr konfrontiert, verhandelt oder verabschiedet, sie werden erst gar nicht eingeführt. Stattdessen bindet die Präsenz der geschlechterfluiden und genderqueeren Performer:innen die Utopie der sorgetragenden Gemeinschaft rück an die ideologische Wirklichkeit und verweist darauf, dass geschlechtliche Kategorien auch in dieser wesentlich fluider sind als (bestenfalls) landläufig angenommen oder (schlimmstenfalls) in queerfeindlichen Kulturkämpfen behauptet.

Im Zusammenspiel der konkreten Figuration des imaginären Projekts mit dem ideologischen Projekt *Care Affair* ist so die Möglichkeit für einen ideologischen Bruch angelegt, der die Utopie in Richtung einer – mit Ernst Bloch gesprochen – ‚Konkreten Utopie‘ verschiebt, bei der nicht das Abgesetzte des Nicht-Orts, sondern der Prozess der Verwirklichung im Vordergrund steht.⁷³⁶ Ob dieser ideologische Bruch tat-

735 Noetzel, Thomas: „Utopie.“ In: Prechtel, Peter und Franz-Peter Burkard: *Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen*. 3. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler 2008, S. 641–642, hier S. 641.

736 Vgl. Bloch, Ernst: *Philosophische Grundlagen I. Zur Ontologie des Noch-Nicht-Seins. Ein Vortrag und zwei Abhandlungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1961, S. 17 ff.

sächlich stattfindet, kann aufgrund der vielen Faktoren, die die Bedeutungsentstehung im Theater beeinflussen, wiederum nur individuell überprüft werden. In den Strategien der Performance ist die Zielsetzung jedoch klar und so kann sie „zu einer Feier fürsorglicher Figuren jenseits klarer Geschlechterrollen“⁷³⁷ werden.

„Repräsentationsverluste“ – eine Problematisierung

Die Sensibilisierung des Kollektivs Frauen und Fiktion für die in *Care 3.0* problematische Aneignung eines kulturellen Kontexts, der nicht der eigene ist, hat deutliche Konsequenzen sowohl für das ideologische als auch für das imaginäre Projekt der Nachfolgearbeit *Care Affair*. Die Ballroom Culture als ästhetischer und inhaltlicher Referenzpunkt ist aus der Performance verschwunden und es treten ausschließlich Performer:innen auf, die sich als geschlechterfluid oder genderqueer identifizieren und die Drag und Crossdressing selbst praktizieren. Das Kollektiv, kann man sagen, hat eine Lektion gelernt: Der Bezug auf die Ballroom-Szene ohne Integration von Performer:innen, die in dieser aktiv sind, ist nicht nur in Hinblick auf kulturelle Aneignung problematisch, sondern hat in der Vorgängerarbeit auch Auswirkungen auf die Wirkung. Während nämlich die identitätspolitische Bearbeitung der Identitätskategorie Geschlecht in dieser mit dem Einsatz der Performerkörper einhergeht, entsteht in Hinblick auf die Ballroom Culture eine Leerstelle in der konkreten Figuration des imaginären Projekts. Ohne die Präsenzen von Akteur:innen der Ballroom-Szene, die in der Performance im Sinne des Konzepts von *embodiment*/Verkörperung erhalten bleiben würden, werden die eigentlich subversiven kulturellen Praktiken zu Techniken, deren Rückbindung an die ideologische Wirklichkeit geschwächt und deren Wirkung deshalb keine ist, die Durchschlagkraft hat.

Die Konsequenz, die das Kollektiv aus dieser Einsicht zieht, kann jedoch durchaus problematisiert werden. Um nicht ein weiteres Mal in die Falle der kulturellen Aneignung zu tappen, vermeidet es den Ball-

737 Frauen und Fiktion: „Care Affair,“ letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://www.frauenundfiktion.de/projects/6oed989a6f99113d48758ac1>.

room-Kontext nun komplett und zieht sich auf den Erfahrungsbereich des Performenden-Kernteam zurück. Es nimmt damit eine in identitätspolitischer Hinsicht abgesicherte Position ein. Verhandelt wird in Hinsicht auf marginalisierte Perspektiven nur, was auch zum eigenen Erfahrungshorizont gehört. Zugleich bedeutet diese Entscheidung aber auch eine Einschränkung: Anstatt die Ballroom-Szene stärker zu integrieren und gezielt deren Akteur:innen in die Performance zu involvieren, findet nun keine Repräsentation mehr statt. Das Spektrum an Perspektiven verengt sich so im gleichen Maße, wie der Rückzug auf den eigenen Erfahrungsbereich stattfindet. Und gleichzeitig drängt sich die Frage auf, ob die Utopie einer parafamiliären, geschlechterfluiden Gemeinschaft, die in *Care Affair* entworfen wird, nicht doch weiterhin stark mit der Ballroom Culture verbunden ist, diese aber aus Vorsicht schlicht und einfach nicht mehr thematisiert wird?

Die beiden Arbeiten des Performancekollektivs Frauen und Fiktion spiegeln so auch das Grundparadox von Identitätspolitik wider und liefern ein weiteres starkes Argument für mehr Diversität im Theaterbetrieb und auf der Bühne. Denn die Begründung des politischen Handelns aus der eigenen Identität und die Verknüpfung von Aussagen bergen gleichzeitig die Gefahr, sich auf den eigenen Erfahrungsbereich zu beschränken. Sind die Produktionskontexte homogen besetzt und deren Mitglieder eher auf privilegierten Positionen innerhalb der gesellschaftlichen Machtverhältnisse verortet, ist auch weniger Repräsentation anderer Perspektiven wahrscheinlich.

9 Identitätskategorie Nation: *Xáta – Zuhause* von Kamilè Gudmonaitè

Als „vorgestellte politische Gemeinschaft“⁷³⁸ zielt die Identitätskategorie Nation immer auf ein Kollektiv, das sich auf Basis geteilter Lebensumstände – wie geografischer und historischer Verortung oder bestimmter kultureller Merkmale wie Sprache und Religion – als Gruppe definiert und von anderen abgrenzt.⁷³⁹ Insofern ist sie im selben Maße wie die beiden oben diskutierten Identitätskategorien *race* und Geschlecht als eine Konstruktion zu betrachten. Gefestigt wird diese durch staatliche Institutionen und Repräsentant:innen (Staatsnation) sowie durch die Berufung auf geteilte und verbindende kulturelle Praktiken (Kulturnation).⁷⁴⁰

Die Nation als Ordnungsgröße und Bezugspunkt für Identität ist zwiespältig und vieldiskutiert. Insbesondere in der postkolonialen Theorie erfährt die Vorstellung von der Nation als homogenem Gebilde, das Menschen ähnlicher Abstammung und vor dem Hintergrund einer geteilten, linearen Geschichte vereint, kritische Überprüfung und Neudefinition.⁷⁴¹ Mit der imaginierten Homogenität der nationalen Gemeinschaft ist in dieser Auffassung zwangsläufig die Abwertung anderer Nationen und der in ihnen lebenden Menschen verbunden.⁷⁴² Eine sich daraus entwickelnde Form des exklusiven Nationalismus, der die eigene Nation höher wertet als andere,⁷⁴³ steht in engem Zusammenhang mit imperialistischen Expansionsbewegungen und Kolo-

738 Anderson: *Die Erfindung der Nation*, S. 14.

739 Vgl. Lenz, Carsten und Nicole Ruchlak: „Nation.“ In: Dies.: *Kleines Politik-Lexikon*. München und Wien: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2001, S. 147.

740 Vgl. Ebd.

741 Vgl. Castro Varela und Dhawan: *Postkoloniale Theorie*, S. 266 f.

742 Vgl. Bhabha, Homi K.: *Nation and Narration*. London und New York: Routledge 1990, S. 4.

743 Vgl. Lenz, Carsten und Nicole Ruchlak: „Nationalismus.“ In: Dies.: *Kleines Politik-Lexikon*. München und Wien: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2001, S. 148.

nialismus.⁷⁴⁴ In den demokratischen Ländern Europas und in Nordamerika scheint diese exkludierende Form des Nationalismus in den vergangenen Jahren und trotz der Schrecken, die er im 20. Jahrhundert nach sich zog, wieder auf dem Vormarsch zu sein.⁷⁴⁵ Historisch gesehen, hat die Vorstellung einer Nation durchaus auch emanzipatorischen Charakter: Die Bildung von europäischen Nationalstaaten im 19. Jahrhundert ist auch als eine Ablösung des alten monarchischen Systems zu lesen, die Nationenbildung auf dem afrikanischen Kontinent nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs als Loslösung aus der kolonialen Fremdbestimmung.⁷⁴⁶ Der Begriff ‚Nation‘ bezeichnet also je nach Kontext gegenläufige Vorstellungen: Auf der einen Seite das imperialistische Reich, dem immer das Streben nach Expansion des eigenen Machtbereichs inhärent ist und das deshalb zum Verursacher kolonialistischer Verbrechen wird, auf der anderen Seite die Nation als Inbegriff der demokratischen Emanzipation von ebendiesem Reich.

Wenn von Nation die Rede ist, muss daher immer zuerst geklärt werden, mit welcher zugrundeliegenden Vorstellung operiert wird – und zur Erreichung welcher Ziele sie genutzt wird. Die ambivalente Wortbedeutung und die vielfältigen Ziele und Auswirkungen des Nationsbegriffs sind in den vergangenen drei Jahren, in denen der russische Angriffskrieg auf die Ukraine das politische Geschehen und die mediale Berichterstattung bestimmt, deutlich sichtbar geworden. Denn weder im Selbstverständnis der beiden Staaten noch in der Einschätzung von außen sind die beiden Nationen unter denselben Gesichtspunkten zu betrachten. Aus Sicht der Europäischen Union, die sich auf die Seite der angegriffenen Ukraine stellt und diese militärisch unterstützt, ist der Angriffskrieg ein Resultat des russischen Imperialismus auf eine

744 Lenz, Carsten und Nicole Ruchlak: „Imperialismustheorien.“ In: Dies.: *Kleines Politik-Lexikon*. München und Wien: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2001, S. 94.

745 Vgl. Thumann, Michael: *Der neue Nationalismus. Die Wiederkehr einer totgeglaubten Ideologie*. Berlin: Die andere Bibliothek 2020, S. 211 ff.

746 Vgl. Steinbach, Peter: „Nation/Nationalismus/Nationalstaat.“ In: Holtmann, Everhard: *Politik-Lexikon*. 3., völlig überarbeitete und erweiterte Auflage. München und Wien: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2000, S. 402–405, hier S. 403 f.

inklusive Nation, die ihr Recht auf Selbstverteidigung ausübt.⁷⁴⁷ Dieselbe Sichtweise hat natürlich die Ukraine, die nicht nur ihr Recht zur Selbstverteidigung ausübt, sondern ihren Kampf vor allem als einen für nationale Souveränität und gegen imperialistische Bestrebungen Russlands führt.⁷⁴⁸ Dabei scheint sich, wie etwa eine soziologische Studie von Detlef Pollack, Gergely Rosta und Marta Shmendel (2023) belegt, im Zusammenhang mit der russischen Aggression innerhalb der Ukraine auch eine neue Vorstellung von nationaler Zugehörigkeit und Identität herauszubilden, die sich mehr als in der Vergangenheit durch ein deutliches Bekenntnis zur ukrainischen Nation auszeichnet.⁷⁴⁹ Diese verbindet sich angesichts des Krieges einerseits mit antirussischen Positionen, andererseits mit einer stärkeren Annäherung an westliche und demokratische Werte.⁷⁵⁰

Russland selbst begreift und inszeniert sich – seit Beginn des Angriffskriegs nochmal verstärkt – als seit tausend Jahren bestehende Imperialmacht. Und in diesem Selbstverständnis sieht es auch seinen rechtmäßigen Anspruch auf die Ukraine und die Notwendigkeit des Krieges begründet.⁷⁵¹

Wenn wir im Zusammenhang mit dem russischen Angriffskrieg von Russland und der Ukraine sprechen, sprechen wir aus europäischer Sicht also auch von unterschiedlichen Nationsbegriffen, die zugrunde gelegt werden: Die Imperialmacht Russland und die Nation Ukraine.

Seit der Eskalation des russischen Angriffskriegs auf die Ukraine im Februar 2022 sind ukrainische Künstler:innen und Themen auch

747 Vgl. Europäische Kommission: „Zwölf Mythen über den Krieg Russlands in der Ukraine – und die Wahrheit,“ letzter Zugriff am 5. März 2025, https://luxembourg.representation.ec.europa.eu/douze-mythes-exposes-sur-la-guerre-menee-par-la-russie-en-ukraine_de.

748 Vgl. Pollack, Detlef, Gergely Rosta und Marta Shmendel: „Quellen nationaler Identität: Veränderungen im Verhältnis von Nationalbewusstsein, Demokratie und Religion in der Ukraine und in Russland.“ In: *Leviathan* 51, Nr. 3 (2023), S. 363–395, hier S. 363.

749 Vgl. Ebd., S. 363. Sie beziehen sich auf Befragungen aus den Jahren 1992 bis 2022 und stellen fest, dass sich erst seit Sommer 2022 etwa 85 Prozent der Befragten in erster Linie als Bürger:innen der Ukraine identifizieren, während der Wert in den 1990er Jahren noch um vierzig Prozent lag.

750 Vgl. Ebd., S. 388 f.

751 Vgl. zur Selbstinszenierung Russlands in den Medien die interessante Studie: Eremenko, Polina: „Russian Collective Identity Construction in State Media During Russia’s Full-Scale Invasion of Ukraine.“ In: *Global Media Journal – German Edition* 14, Nr. 1 (Juli 2024), S. 1–20, hier S. 10 ff.

in deutschen Spielplänen und Theaterprogrammen präsenter. Neben zahlreichen Lesungen ukrainischer Theaterautor:innen setzen viele deutsche Theater Stücke auf den Spielplan, die sich mit dem aktuellen und mit vergangenen Kriegen, in die Russland, Deutschland und die Ukraine involviert sind oder waren, auseinandersetzen.⁷⁵² In diesem Zusammenhang entsteht an den Münchner Kammerspielen eine in Hinblick auf die Erzeugung identitätspolitischer Effekte besondere Arbeit: In *Xáta – Zuhause. Eine musikalisch-tänzerische Gratwanderung mit Ukrainer*innen (Teil I) und Russ*innen (Teil II) aus München*⁷⁵³ konstruiert die litauische Regisseurin Kamilė Gudmonaitė zwei Kollektive – ein ukrainisches und ein russisches –, die sich weder im Probenprozess noch auf der Bühne je begegnen und doch identitätspolitisch gegeneinander in Stellung gebracht werden.

Xáta – Zuhause (2023)

Im Oktober 2023 feiert ein Theaterprojekt an den Münchner Kammerspielen Premiere: *Xáta – Zuhause. Eine musikalisch-tänzerische Gratwanderung mit Ukrainer*innen (Teil I) und Russ*innen (Teil II) aus München*. Es ist aus Interviews entstanden, die von November 2022 bis Frühling 2023 mit Menschen aus der Ukraine und aus Russland geführt wurden, die seit Beginn des russischen Angriffskriegs auf die Ukraine oder schon viel länger in München leben. Gegenstand der Interviews sind der Krieg in der Ukraine, die traumatisierenden Erfahrungen auf beiden Seiten und die Frage nach dem (un)möglichen Miteinander. Die Fragen, die gestellt wurden, waren: „Wie hast du den 24. Februar 2022, den Tag des Kriegsausbruchs, erlebt? Was ist für dich Zuhause? Und was möchtest du der jeweils anderen Seite mitgeben?“⁷⁵⁴

752 Vgl. Baur, Detlev: „Ein deutsch-ukrainisches Theaterjahr.“ In: *Die deutsche Bühne*, Nr. 5 (Mai 2023), S. 35–39, hier S. 35 ff.

753 Gudmonaitė, Kamilė, Reg.: *Xáta – Zuhause. Eine musikalisch-tänzerische Gratwanderung mit Ukrainer*innen (Teil I) und Russ*innen (Teil II) aus München*. Münchner Kammerspiele, München. Prem. 13. Oktober 2023.

754 Hasselberg, Viola: „Einführung.“ Einführung zu *Xáta – Zuhause*, Münchner Kammerspiele, 18. Juni 2024.

Der Titel verweist auf das Leben in der Diaspora. „Xáta“ bedeutet, wie der zweite Teil des Titels zu erkennen gibt, „Zuhause“, und zwar sowohl im Ukrainischen als auch im Russischen, und darüber hinaus auch im Polnischen und Belarussischen. Doch obwohl der Titel das Verbindende hervorhebt, setzt der Abend auf die Trennung. Im Ankündigungstext heißt es:

Ukrainer*innen und Russen*innen treffen sich weder auf der Bühne noch während der Proben, und die Infrastruktur des Theaters wurde aus Respekt vor den Ukrainer*innen und ihrem Wunsch nach strikter Trennung umgestaltet.⁷⁵⁵

Nicht Austausch und Dialog stehen im ideologischen Projekt *Xáta – Zuhause* im Zentrum, stattdessen soll „die Unmöglichkeit jeglicher Art von Dialog für bestimmte Epochen der Geschichte“⁷⁵⁶ gezeigt werden. Die Inszenierung soll „den Abgrund zwischen beiden Gesellschaften und zwischen den Menschen spürbar“⁷⁵⁷ machen. Die Trennlinie, die hier gezeigt wird, vollzieht sich in der Identitätskategorie Nationalität, gegeneinander konstellierte Menschen, die der Kategorie Ukrainer:in respektive der Kategorie Russ:in zugehörig sind. Entsprechend sind in *Xáta – Zuhause* Elemente der ideologischen Wirklichkeit repräsentiert, die mit den Kulturtraditionen der beiden Länder zu tun haben, also bestimmte Volkslieder oder Tänze. Außerdem ist der gesamte gesprochene Text aus Erzählungen und Biografien von Menschen ukrainischer und russischer Nationalität, die für das Projekt interviewt wurden, zusammengesetzt. Wir hören auf ukrainischer Seite von Einsätzen an der Front, von Kriegsverletzungen, Flucht und dem Leben vor dem Krieg. Von Familienmitgliedern, denen die Flucht (noch) nicht gelungen ist, und von Freundschaften, die an politischen Fragen zerbrochen sind. Auf russischer Seite geht es um Propaganda

755 Münchner Kammerspiele: „Xáta – Zuhause“, letzter Zugriff am 14. Februar 2025, <https://www.muenchner-kammerspiele.de/de/programm/22263-zuhause>.

756 Münchner Kammerspiele, Hg.: *Xáta – Zuhause*, Digitales Programmheft, Red. Viola Hasselberg, München, Spielzeit 2023/24, Prem. 13. Oktober 2023, letzter Zugriff am 14. Februar 2025, <https://www.muenchner-kammerspiele.de/de/programm/22263-xa-ta-zuhause>.

757 Ebd.

und die Möglichkeiten von Regimekritik, das Leben in einem Unrechtsstaat oder im Exil, engen, teils familiären Verbindungen, die zu Menschen mit ukrainischer Nationalität bestehen, und um Freunde, die über politische Ansichten verloren wurden.

Die im ideologischen Projekt repräsentierten Elemente der ideologischen Wirklichkeit zeugen von einer komplexen Lage, in der russische und ukrainische Biografien eng miteinander verwoben und nicht einfach entlang der Trennlinie der nationalen Zugehörigkeit auseinanderdividiert werden können. Genau diese Trennlinie ist aber durch den russischen Angriffskrieg virulent geworden, und sie ist es, für die sich *Xáta – Zuhause* interessiert. Und deshalb integriert es nicht vorrangig Elemente der ideologischen Wirklichkeit, die Komplexität belegen und Verbindungslinien herstellen, sondern auch solche, die explizit das Unvereinbare in den Vordergrund stellen. Einer der ukrainischen Interviewten sagt etwa im Video:

Ich werde keinen Kontakt mit Russ:innen haben. Ich will einfach nicht. Weil ich glaube, wenn du zurück hasst, wird es noch mehr Hass geben. Der Hass wird nicht weg sein, auch wenn der Krieg vorbei ist. Also versuche ich, diese Wand aufzubauen. Ich versuche sie zu umgehen und mich nicht provozieren zu lassen.⁷⁵⁸

Eine Aussage, die für ihn auch gilt, wenn klar ist, dass er es mit regierungskritischen Russ:innen zu tun hat: „Kannst du dir vorstellen, dass du einen Russen triffst und er zu dir sagt, es tut mir so leid, das alles“, fragt die Interviewerin. Die Antwort: „Ja, ist mir schon passiert, dass mir das gesagt wurde. Aber ich spüre nichts.“

Die vom ideologischen Projekt *Xáta – Zuhause* vorgenommene Fokussierung auf die Unmöglichkeit von ukrainisch-russischem Dialog korrespondiert mit der zugrundeliegenden Haltung der Regisseurin und Initiatorin des Projekts. Kamilė Gudmonaitė stammt als Litauerin aus einem Land, das als ehemalige Litauische Sozialistische Sowjet-

⁷⁵⁸ In der Analyse beziehe ich mich auf den von den Münchner Kammerspielen bereitgestellten Mitschnitt: Gudmonaitė, Kamilė, Reg.: *Xáta – Zuhause. Eine musikalisch-tänzerische Gratwanderung mit Ukrainer*innen (Teil I) und Russ*innen (Teil II) aus München*. Münchner Kammerspiele, München. Prem. 13. Oktober 2023. Mitschnitt des Theaters.

republik eine eigene leidvolle Verbindung zu Russland hat und sich angesichts des russischen Angriffskriegs auf die Ukraine auch um die eigene Sicherheit sorgt. Ihr Verhältnis zu Russland beschreibt sie als ein hasserfülltes.⁷⁵⁹ Im Programmzettel zur Produktion ist ein Statement von ihr abgedruckt, in dem es unter anderem heißt:

Als der Krieg im Februar 2022 eskalierte, wurden unsere Traumata an die Oberfläche gespült: Ich bemerkte, dass ich bei jeder Begegnung mit einem russischen Menschen körperliche Reaktionen voller Wut, Frustration und Schmerz bekam.⁷⁶⁰

Kamilė Gudmonaitės Haltung ist eine dezidiert antirussische. Das zeigt sich nicht nur im Inhalt von *Xáta – Zuhause*, in dem Tendenzen zur – negativen respektive positiven – Essenzialisierung von Angehörigen der Kategorien Russ:in respektive Ukrainer:in zu erkennen sind, sondern insbesondere auch in der konkreten Figuration des imaginären Projekts, die diese bewusst bespielt und in ein Spannungsfeld zu den Elementen der ideologischen Wirklichkeit setzt, die von Ambivalenzen, Komplexitäten und Verbindungen zeugen.

Die konkrete Figuration des theatralen Rahmens

Im ideologischen Projekt von *Xáta – Zuhause* geht es um die Unmöglichkeit eines Miteinanders von Ukrainer:innen und Russ:innen im Angesicht des Krieges – darauf stimmen die ankündigenden Begleittexte bereits im Vorfeld des Theaterbesuchs ein.⁷⁶¹ Die Inszenierung selbst beginnt aber in Deutschland, und zwar mit einem kurzen Prolog, in dem zwei deutsche Schauspielerinnen auftreten. Maren Solty seilt sich in Bauarbeiter:innen-Warnweste und mit Bauhelm vor der grünen Plane ab, die zu diesem Zeitpunkt noch wie ein Vorhang mit einer quadratischen Auslassung in der Mitte die Bühne verdeckt, und

⁷⁵⁹ Vgl. Hasselberg: „Einführung.“

⁷⁶⁰ Münchner Kammerspiele, Hg.: *Xáta – Zuhause*, Programmheft, Red. Viola Hasselberg, München, Spielzeit 2023/24, Prem. 13. Oktober 2023, S. 2.

⁷⁶¹ Münchner Kammerspiele: „Xáta – Zuhause,“ letzter Zugriff am 14. Februar 2025, <https://www.muenchner-kammerspiele.de/de/programm/22263-zuhause>.

versucht, ein zweites Seil zu greifen, das gerade so weit weg ist, dass sie es nicht erreichen kann. Sie „muss hier was beheben“, antwortet sie Anja Signitzer, die hinzutritt und sie fragt, was sie denn da mache. Warum sie das muss, weiß sie auch nicht so genau, eigentlich sieht alles so aus, als sei es in Ordnung, aber sie „hat so ein Gefühl“. Ihre Kollegin, ebenfalls in Warnweste und Bauhelm, hat ein paar Tipps für sie: Sie soll am zweiten Seil ziehen, das ihr zu dem Zweck angereicht wird, soll hinter den Vorhang schauen ... aber nichts passiert. Schließlich finden sie einen Notfallknopf und vermuten, dass dieser einen Effekt haben wird. Aber kurz bevor sie ihn drücken, unterbrechen sie ihre Handlung doch. Maren Solty winkt Anja Signitzer zu sich, sie soll mit dem zweiten Seil zu ihr hochkommen, doch Anja Signitzer bremst, sie möchte sich nicht anseilen: „Vielleicht sollten wir lieber erstmal so in Klausur gehen und so eine richtig gute Lösung finden, erstmal alles durchsprechen.“ Dann fragt sie den Bühnentechniker, der sie anseilt, ob er nicht an ihrer Stelle hochgehen möchte. Endlich oben angekommen, beginnen sie, gemeinsam den Vorhang zu raffen, aber auch diese Aktion verläuft eher ungelentk und ohne richtiges Ergebnis. In einem letzten Versuch feuern sie den Vorhang an, sich von selbst zu heben. Doch er weigert sich weiterhin hartnäckig. Der nächste Lösungsvorschlag: „Weißt du was, wir bräuchten so einen Wumms. – Ja, so einen richtigen Doppel-Wumms.“ Ein direkter Bezug auf Olaf Scholz, der mit dem Ausdruck im Herbst 2022 Maßnahmen bezeichnete, mit denen die deutsche Bundesregierung auf die rasant steigenden Energiepreise in Folge der Sanktionen gegen Russland reagierte.⁷⁶² Doch auf den Doppel-Wumms warten sie vergeblich. Oder er hat so wenig Effekt, dass er nicht spürbar wird, jedenfalls passiert: nichts.

Etwas ratlos, aber nicht übermäßig frustriert, geben sie ihre Versuche auf, hängen sich entspannt in ihre Seile und lassen sich baumeln: „Vielleicht ist es besser, wenn es einfach so bleibt, wie es ist“, überlegt Signitzer. „Ja, das Gefühl hab ich auch, vielleicht sollten wir uns einfach nicht einmischen“, stimmt Solty zu. Und siehe da: Der Vorhang hebt

⁷⁶² Vgl. Sozialdemokratische Partei Deutschland: „Doppel-Wumms‘ für bezahlbare Energie,“ letzter Zugriff am 10. März 2025, <https://www.spd.de/aktuelles/detail/news/doppel-wumms-fuer-bezahlbare-energie/29/09/2022>.

sich ganz von selbst. Und das erste Mal agieren sie mit etwas Emotion: Sie sind sich nicht mehr ganz so sicher, dass sie den Vorhang entfernen wollten, reagieren ängstlich und wollen sich vor allem der Situation entziehen. „Wir gehen jetzt einfach wieder runter“, sagt Anja Signitzer mehrmals leicht variiert – und die beiden werden nach oben in den Schnürboden gezogen.

Mit dem Prolog macht die konkrete Figuration des imaginären Projekts *Xáta – Zuhause* nicht nur an einer prominenten Stelle einen bissigen Kommentar auf die zögerliche Haltung Deutschlands in Hinblick auf den Krieg in der Ukraine, sondern nimmt auch eine eindeutige Perspektivierung vor. Maren Solty und Anja Signitzer wissen von etwas, das sie nicht sehen möchten. Sie sind „Zeug*innen, nicht unmittelbar betroffen, aber zutiefst verstrickt“⁷⁶³, wie es im Programmzettel zur Produktion heißt – und zwar, weil sie der Identitätskategorie deutsch zugehörig sind:

Wir Deutsche sind Zeug*innen, nicht unmittelbar betroffen, aber zutiefst verstrickt. „Dieser Krieg ist nicht unser Krieg, wir müssen vermeiden, hineingezogen zu werden. Solche oder ähnliche Sätze hören wir in Deutschland des Öfteren. Sie stimmen nur zum Teil, denn die Verwerfungen des Krieges, die Wunden brechen auch in München auf. Wir sind aufgefordert, Solidarität zu zeigen, unser Hinsehen ist gefragt, auch eine Haltung.“⁷⁶⁴

Die Verbindung, die zwischen den beiden Figuren des Prologs und dem Publikum hergestellt wird, entsteht nicht nur über eine mögliche (und in einer deutschen Großstadt wahrscheinliche) Korrespondenz in der Identitätskategorie Deutsche:r oder über die Anmoderation einer tatsächlichen und erwünschten Haltung im Programmheft. Wäre das der Fall, könnte man sich dieser recht leicht entziehen, etwa durch einen Verweis darauf, dass die behauptete Korrespondenz gar nicht besteht – dass auch Zuschauende mit anderen Nationalitäten im Publikum sitzen, liegt ja durchaus im Bereich des Möglichen. Aber die Perspek-

763 Münchner Kammerspiele: *Xáta – Zuhause*, Programmheft, S. 3.

764 Ebd.

tivierung findet eben nicht nur inhaltlich und textlich statt, sondern vor allem auch durch den Umgang mit Raum, den die Inszenierung gewählt hat: Der gesamte Prolog findet am vorderen Rand der Bühne statt – in unmittelbarer Nähe zum Publikum und durch einen Vorhang abgetrennt von dem Bühnenraum, den die Inszenierung in ihrem weiteren Verlauf nutzen wird. Damit spielt die Inszenierung auf die klassisch-bürgerliche Theatersituation an: Das Publikum besetzt den Raum vor dem Bühnenvorhang, es betrachtet und reagiert von dort aus, während das Bühnengeschehen im Raum hinter dem Vorhang stattfindet. Indem Prolog und Publikum, wenn auch nicht den gleichen, so doch einen ähnlichen Raum besetzen, wird eine Verbindung hergestellt, die alle, die im Zuschauerraum sitzen, unabhängig von ihrer tatsächlichen nationalen Zugehörigkeit, als deutsch fasst und ihre Wahrnehmung entsprechend auf das Folgende perspektiviert.

Die Inszenierung, die folgt, gliedert sich in zwei Teile. Beide haben keine klassische Handlung mit einzelnen zueinander konstellierten Figuren und einem dramatischen Verlauf. Der dramaturgische Bogen strukturiert sich stattdessen an den drei eingangs genannten Fragen nach der Bedeutung von Zuhause, dem Tag des Kriegsausbruchs und der Botschaft an die jeweils andere Gruppe.⁷⁶⁵ Diese werden in Videos, die auf eine Leinwand projiziert werden, beantwortet. Im ersten Teil kommen Ukrainer:innen zu Wort, die von ihren Erfahrungen erzählen: vom Einsatz an der Front, von ihrer Flucht, von dem Leben vor dem Krieg. Da ist ein junger Mann⁷⁶⁶ aus der Gegend um Mariupol, der die Ukraine zufällig einen Tag vor Kriegsbeginn verlassen hat und davon erzählt, wie das Haus seiner Familie dem Erdboden gleichgemacht wurde. Ein Theaterregisseur aus Kyjiw, der am Tag des russischen Angriffs eigentlich für die Proben zu seiner neuen Inszenierung nach Vilnius fliegen wollte und stattdessen mit seiner Familie zur polnischen Grenze fliehen musste, wo ihm als kampffähigem Mann die Ausreise verwehrt wurde. Oder ein angehender Boxkämpfer, der die Jahre vor dem Krieg in Nizza gelebt hat und bei Kriegsausbruch in

765 Vgl. Hasselberg: „Einführung.“

766 Die meisten Interviewten nennen in den Videos ihre Namen. Da diese aber im Programmheft und auf der Website anonymisiert dargestellt sind, werden sie auch hier nicht schriftlich genannt.

die Ukraine zurückgekehrt ist, um sich als Soldat zu verpflichten. Der Krieg hat ihn nicht nur seine Boxkarriere und seine Beziehung gekostet, sondern auch beide Beine. Da sind Menschen, die die Ukraine schon früher verlassen, aber noch Familie in der Ukraine haben. Und welche, die ihre Angehörigen gerade noch rechtzeitig nach Deutschland holen konnten oder nach Kriegsbeginn an die polnische Grenze führen, um Ukrainer:innen zu evakuieren. Menschen, deren Freundschaften an der Frage nach der politischen Positionierung – für oder gegen Putin, für oder gegen Russland – zerbrochen sind, Menschen mit transgeschlechtlichen Kindern, die nie wieder in ihre Heimat zurückkehren können, weil sie dort verfolgt werden. Sie haben Wurzeln in Charkiw, in Odessa, in Kyjiw, in Saporischschja oder auf der Krim.

Parallel zu den projizierten Videos entwickelt sich in beiden Teilen eine Bühnenhandlung, in der jeweils ein Kollektiv auftritt. Im ukrainischen Teil ist es, wie sich herausstellen wird, ein Chor, der außer in Liedern nicht zu Wort kommt. Stattdessen entwirft die Inszenierung Bilder, die mit den Videos zu wirken beginnen. Während die Videos laufen, betreten nach und nach zehn Menschen die Bühne. Sie begrüßen einander mit Umarmungen oder stellen sich einander stumm vor, bevor sie sich beieinander niederlassen. Als sie sich zu einer Gruppe zusammengefunden haben, gibt es einen Lichtwechsel auf sie und sie beginnen voller Inbrunst zu singen. Es ist ein ukrainisches Volkslied, dessen Refrain einen fröhlichen Abend beschwört. In der Stückeinführung der Dramaturgin Viola Hasselberg erfährt man, dass es sich bei allen Liedern des Abends um traditionelle ukrainische Musik handelt, die zum Teil nicht verschriftlicht ist. In ihnen geht es um Selbstermächtigung, um Krieg und den Kampf um die Zukunft.⁷⁶⁷ Sie lassen auch an die Menschen in der Ukraine denken, die gemeinsam singen, wenn sie sich vor den russischen Angriffen in U-Bahnstationen und Bombenkeller flüchten.⁷⁶⁸

Die konkrete Figuration des imaginären Projekts inszeniert hier eine Gruppe von Menschen, die gemeinsam einen Raum besetzt und

767 Vgl. Hasselberg: „Einführung.“

768 Vgl. Viertel, Matthias: „Ukraine: Singen in der Metro-Station, während die Sirenen heulen.“ In: *Kirche im hr* (15. Oktober 2022), letzter Zugriff am 14. Februar 2025, <https://www.kirche-im-hr.de/sendungen/2022/hr1-zuspruch/10/15-singen-in-kiewer-u-bahn>.

sich dort einrichtet. Sie bringen gemeinsam einen Baum auf die Bühne und suchen einen geeigneten Ort, um ihn zu pflanzen. Nachdem sie ihn aufgestellt haben, führen sie eine Reihe weiterer gemeinschaftlicher Handlungen aus: Sie scharen sich um ein angedeutetes Lagerfeuer, auf dem sie kochen, schichten Ziegel in eine Schubkarre, als wollten sie etwas bauen – vielleicht ein neues Zuhause? –, und essen miteinander. Das Bühnenlicht ist warm, der Umgang miteinander liebevoll. In den Bildern, die die Inszenierung auf der Bühne entwirft, formiert sich eine Gemeinschaft von Leidtragenden, von Geflüchteten und Verlorenen, die aufeinander achtgeben und gleichzeitig an einer Zukunft bauen.

Doch Krieg und Not sind omnipräsent, auch an diesem Ort sind sie nicht sicher. Davon zeugt das nächste Lied, das sie singen: Als Truppe formiert, schmettern sie ein kraftvolles Lied, in dem es um erlebtes Leid geht, während die Interviewten in den Videos davon erzählen, was sie am 24. Februar 2022 erlebt haben. Dann ziehen sie Warnwesten an und setzen sich auf den Bühnenboden, der mittlerweile mit Kunstnebel bedeckt ist. In Verbindung mit dem Video, das gerade läuft und in dem erzählt wird, wie einige Ukrainer:innen nach dem Übertritt der polnischen Grenze rein aufgrund des plötzlichen rasanten Abfalls des Adrenalinlevels zu Tode kamen, lassen sie an eine Gruppe von Geflüchteten in einem Auffanglager denken. Am Ende des ukrainischen Teils räumen sie die Bühne leer. Nur der Baum, den sie zu Beginn aufgestellt haben, bleibt stehen. „Wir kehrten so gern heim, doch der Zar lässt uns nicht“, heißt es im letzten Lied, das sie singen. Ihre Haltung ist, vor allem in den Liedern, kraftvoll und kämpferisch. Sie bekennen sich zur Ukraine, zu ihrer Herkunft. Wie man im Nachgespräch mit Produktionsbeteiligten und der Regisseurin erfährt, sind sie dazu angehalten, an jedem Vorstellungstag Nachrichten aus der Ukraine zu lesen, um in die richtige Haltung für den Abend zu kommen: Wut über den Krieg, Wut über die Verluste, Identifikation mit der Ukraine.⁷⁶⁹

⁷⁶⁹ Vgl. Hasselberg, Viola und Hannah Saar: „Nachgespräch.“ Nachgespräch zu *Xáta – Zuhause*, Münchner Kammerspiele, 18. Juni 2024. Auch das Nachgespräch mit den Produktionsbeteiligten am 18. Juni fand in zwei Gruppen statt: Im unteren Foyer der Münchner Kammerspiele sprach Viola Hasselberg mit den russischen Produktionsbeteiligten, im oberen Foyer Hannah Saar mit den ukrainischen Produktionsbeteiligten. Das Publikum konnte wählen, zu welcher Gruppe es zuerst hinzustoßen wollte, nach der Hälfte wurde gewechselt.

So entfaltet sich der ukrainische Teil im Spannungsfeld von Geborgenheit, die die eigene Gemeinschaft bietet, und Bedrohung, gegen die angesungen werden muss. Die Lieder, derer sich die Inszenierung dabei bedient, vereinen diese Widersprüchlichkeit: Als traditionelle ukrainische Volkslieder, die zu Teilen nicht einmal verschriftlicht sind, stellen sie eine Verbindung zu einem ursprünglichen Zustand her, aus dem die nationale Gemeinschaft hergeleitet wird. Gleichzeitig zeigt sich diese in der kraftvollen Klanglichkeit der Lieder und im selbstbewussten Gestus, den die Singenden an den Tag legen, als eine wehrhafte Gemeinschaft, die sich von der äußerlichen Bedrohung nicht unterkriegen lässt. Ihre Ursprünglichkeit wird zu ihrer stärksten Verteidigung.

Die hier konstruierte Nation mit einem gemeinsamen Ursprung und von außen unter Druck, ist in diesem ersten Teil mit einem bestimmten Territorium verbunden, auf dem sie ebenfalls unter Druck gerät. Denn die Ukrainer:innen müssen den Raum, in dem sie sich eingerichtet haben, räumen, um Platz für andere zu machen.

Im Dunkeln wird die Bühne gefegt, Teil 2 beginnt. Der große weiße Vorhang, der den Hintergrund für den ukrainischen Teil gebildet hat, wird gerafft, sodass Assoziationen an einen traditionellen Bühnenvorhang entstehen. Links senkt sich eine Leinwand, auf der ab jetzt Videos von Interviews mit den russischen Projektbeteiligten zu sehen sind. Während diese laufen, betreten nach und nach sechs Balletttänzerinnen in Trainingskleidung die Bühne und beginnen, sich aufzuwärmen. Das Prinzip ist dasselbe wie im ersten Teil: In den Videos sind Menschen russischer Abstammung zu sehen, die dem russischen Staat und dem Krieg kritisch gegenüberstehen und deshalb schon mehr oder weniger lange nicht mehr in Russland leben. Auf der Bühne agiert zugleich ein Kollektiv, im russischen Teil ist es eine Gruppe von Balletttänzerinnen. Wiederum gibt es keinen klassischen Handlungsverlauf, sondern einen dramaturgischen Bogen, der sich auf Videoebene an den drei Leitfragen strukturiert und auf Ebene der Bühnenhandlung Bilder entwirft, die zum Assoziieren einladen.

Ähnlich wie zuvor bei den ukrainischen Projektbeteiligten sind auch die Namen der russischen Interviewpartner:innen zu großen Teilen anonymisiert, weil sie für ihre kritische Haltung mit politischer Verfolgung rechnen müssen. Sie sind „leider aus Russland“. Das findet zumin-

dest Aleksej, ein oppositionsnaher trans Mann, der das Land schon vor ein paar Jahren verlassen hat, als die Polizei mit Hausdurchsuchungen begonnen hat. Vor seiner Geschlechtsangleichung hat er in einer lesbischen Beziehung gelebt, die sogar von seinen Freunden als ‚unnatürlich‘ betrachtet wurde. Sein Adoptivkind darf er nicht mehr sehen, weil queere Familien in Russland keinen Platz haben. Die Geschichten von anderen Interviewten zeigen, wie wenig aussagekräftig Nationalität als Kategorie in Wahrheit ist. Evgenia ist „Mutter von zwei ukrainischen Kindern“. Sie selbst ist in Tschetschenien geboren und aufgewachsen, hat dort als Kind den Russisch-Tschetschenischen Krieg erlebt und 1997 in der Ukraine eine neue Heimat gefunden – die sie mit Beginn des russischen Angriffskriegs aufgeben musste. Bella hat einen russischen Pass, ihre Eltern sind aber aus der Ukraine und aus Georgien. Aufgewachsen ist sie, weil in Georgien Bürgerkrieg tobte, in Moskau. Eine andere Frau, die lieber anonym bleiben möchte, weil ihr Partner im Untergrund aktiv ist, versucht, sich nicht als Russin zu erkennen zu geben, wenn sie nicht direkt nach ihrer Nationalität gefragt wird. Sie alle beschreiben die russische Propagandamaschine, die „eigentliche Waffe des 21. Jahrhunderts“, die schon seit vielen Jahren läuft und die Menschen nach und nach mit pro-putinistischen Positionen indoktriniert hat wie den sprichwörtlichen Frosch im Kochtopf. So lange, bis es möglich wurde, offen Repression auszuüben: gegen Pussy Riot, gegen Regierungskritiker:innen und gegen einfache Angestellte, die zur Teilnahme an Regierungsveranstaltungen gezwungen werden oder ihren Job verlieren. Sie beschreiben, dass nicht nur politischer Aktivismus, sondern schon regierungskritische Aussagen mit jahrelangen Gefängnisstrafen sanktioniert werden. Wie ihre ehemaligen Freunde „vollkommen gefangen sind“ oder völlig unpolitisch geworden sind, weil die Informationen, die sie von den staatlich kontrollierten Medien bekommen, so verwirrend sind, dass sie sich nicht mehr orientieren können. Es treibt sie die Frage der Schuld um, denn obwohl sie den russischen Angriffskrieg nicht individuell verantworten, fühlen sie sich doch kollektiv verantwortlich. Verantwortlich, trotz der Unmöglichkeit des Widerstands in einer Situation, in der das eigene regimekritische Handeln Angehörige und Freunde in Gefahr bringt: „Die Ukraine ist seit Jahren frei, gedanklich frei, und niemand hat den Russ*innen erlaubt, von Freiheit auch nur zu träumen“, resümiert Bella an einer Stelle des Stücks.

Während auf der Leinwand von komplexen Biografien und nationalen Zugehörigkeiten erzählt wird, zeigt sich auf der Bühne ein anderes Bild. Die aus der Not geborene sorgende Gemeinschaft der Ukrainer:innen ist verschwunden und der Raum wird von der Gruppe der Russ:innen besetzt. Auch das letzte Zeichen ihrer vorherigen Anwesenheit wird entfernt, indem der Baum, den sie gepflanzt hatten, abmontiert wird. Jetzt proben dort russische Tänzerinnen mit ihrem Ballettmeister. Dann kleiden sie sich auf der Bühne in traditionelle russische Kleider und beginnen einen russischen Tanz. In der Einführung von Dramaturgin Viola Hasselberg hat man erfahren, dass es sich dabei um den sogenannten ‚Schwebetanz‘ handelt, der in der Sowjetunion entwickelt worden ist.⁷⁷⁰ Die Tänzerinnen tragen sehr lange Kleider und machen kleine Trippelschritte, sodass es scheint, als würden sie schweben. Sie tanzen nicht zu Musik, sondern zu einem immer bedrohlicher werdenden Soundteppich. Das Gegenlicht, in dem sie tanzen, ist kalt und dunkel, ihre Gesichter kann man kaum noch erkennen. Sie wirken nicht wie Menschen, sondern wie gruselige Puppen. Die Integration des Tanzes aus der russischen Nationalkultur erzählt etwas fundamental anderes, als es die ukrainischen Volkslieder getan haben. Denn im Gegensatz zu diesen signalisiert er nicht Ursprünglichkeit, sondern schafft eine Verbindung zu einer Epoche der russischen Geschichte, deren Ende Putin als eine der größten Katastrophen des 20. Jahrhunderts betrachtet und aus der er unter anderem die Legitimation für den Angriffskrieg auf die Ukraine bezieht.⁷⁷¹ In starkem Kontrast zum ukrainischen Teil steht auch der Umgang mit Körpern. Hatten die Ukrainer:innen sich frei und mit ‚natürlicher‘ Körperhaltung über die Bühne bewegt, zeichnen sich die der Russ:innen durch die enorme Körperspannung aus, die notwendig ist, um den schwierigen Tanz auszuführen. Ihre Körper sind diszipliniert und werden so zum Sinnbild für die Disziplinierung, die der russische Staat auf seine Bürger:innen ausübt.

770 Vgl. Hasselberg: „Einführung.“

771 Vgl. Vesper, Reinhard: „Putin und sein Blick auf die Gründung der Sowjetunion.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (30. Dezember 2022), letzter Zugriff am 6. März 2025, <https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/gruendung-der-sowjetunion-ein-grund-fuer-putins-krieg-gegen-die-ukraine-18566313.html>.

Eine Verbindung zum ukrainischen Teil findet sich jedoch in dem Namen des Tanzes: *Berjozka*, zu Deutsch ‚kleine Birke‘⁷⁷². Ist im ukrainischen Teil eine Birke als Sehnsuchtsort besungen worden, wird diese nun zu einem eng gefassten, diffizilen Tanz. Mit diesem haben die Russ:innen den Raum besetzt, in dem sich zuvor die Ukrainer:innen eingerichtet hatten.

Die Grundanordnung der konkreten Figuration des imaginären Projekts wird so zu einer konfrontierenden und bewertenden. Das offenbart sich auch in der Abfolge der beiden Teile, denn dass der ukrainische Teil zuerst gezeigt wird, ist nicht nur eine Schwerpunktsetzung auf die ukrainische Perspektive, sondern bedeutet auch, dass innerhalb der Inszenierung die Besetzung eines schon genutzten Raumes nachgezeichnet werden kann. So wie Russland in der ideologischen Wirklichkeit ukrainische Gebiete besetzt, besetzen die russischen Tänzerinnen den Bühnenraum, in dem sich die Ukrainer:innen zuvor heimisch gemacht hatten. Die unterschiedliche atmosphärische Gestaltung der beiden Teile und die Integration von Elementen aus der nationalen Kultur, die jeweils den Bezug zu einer anderen (imaginierten) historischen Epoche herstellen, unterstreichen die Konstruktion zweier sehr verschiedener Kollektive, die in den Begleittexten zur Produktion immer wieder als *die* Ukrainer:innen und *die* Russ:innen bezeichnet werden. Die Darsteller:innen in beiden Gruppen treten als Vertreter:innen ihrer (wie wir im Nachgespräch erfahren: teils unterstellten⁷⁷³) Nationalität auf und werden durch die Inszenierung mit bestimmten Eigenschaften in Verbindung gebracht. Auf der einen Seite die Ukrainer:innen, die als füreinander sorgende Gruppe zusammenfinden. Die in Not sind und einander beistehen. Und auf der anderen Seite die Russ:innen, die ein durchdiszipliniertes, horrorpuppenartiges Kollektiv bilden. Der Anordnung, die in der konkreten Figuration des imaginären Projekts *Xáta* – Zuhause vorgenommen wird, liegt auch ein jeweils unterschiedlicher Blick auf die Ukraine und Russland als Nation zugrunde. Die Ukraine wird in den Bildern der Inszenierung als inklusive Nation⁷⁷⁴

772 Vgl. Pons Langenscheidt: „березка“, *Pons online*, letzter Zugriff am 6. März 2025, <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung-2/russisch-deutsch/березка>.

773 Vgl. Hasselberg und Saar: „Nachgespräch.“

774 Vgl. Lenz, Carsten und Nicole Ruchlak: „Nationalismus,“ S. 148.

dargestellt, die Zugehörigkeit ist in ethischer Hinsicht unproblematisch, denn sie bedeutet vor allem Geborgenheit und ist mit dem Streben nach demokratischer Selbstbestimmtheit verbunden. Russland hingegen wird als das imperialistische Reich angenommen, das seine Bürger:innen gleichschaltet und diszipliniert – und wird auch von der Inszenierung so gezeichnet. Die russische Nationalität zu haben, ist verwerflich, denn der Staat diszipliniert nicht nur seine eigenen Bürger:innen sondern macht sie auch zu seinen Erfüllungsgehilf:innen, die die Ukrainer:innen aus ihrem Raum vertreiben. Die Sympathie der Inszenierung liegt hier eindeutig bei den Ukrainer:innen, die als liebevoll und miteinander fühlend gezeigt werden, während die Russ:innen als Teil der bedrohlichen imperialistischen Macht dargestellt werden.

Diese harte Gegenüberstellung, die im Szenischen der Inszenierung gemacht wird, wird teilweise konterkariert durch die Videos, die in den beiden Teilen gezeigt werden. Denn während auf der Bühne Kollektive konstruiert und assoziativ mit bestimmten Eigenschaften verbunden werden, sind in den Videos Individuen zu sehen, deren nationale Zugehörigkeit zwar im Moment durch die Eskalation des russischen Angriffskriegs auf die Ukraine zur dominanten und lebensbestimmenden Identitätskategorie geworden ist, deren Identitäten aber wesentlich komplexer sind – auch in Bezug auf ihre eigene nationale Zugehörigkeit oder die ihrer Familien. Innerhalb der beiden Teile ergibt sich also ein Spannungsfeld zwischen den inszenierten Kollektiven auf der Bühne und den individuellen Erzählungen in den Videos.

Doch die verwendeten Mittel zeugen auch hier davon, dass nicht das Verbindende, sondern die Trennung im Vordergrund steht. Denn während die Kollektive durch Darsteller:innen auf der Bühne verkörpert werden, also eine Live-Präsenz innerhalb der konkreten Figuration des imaginären Projekts zugestanden bekommen, sind die individuellen Biografien nur in (wenn auch groß projizierten) Videos zu erleben.⁷⁷⁵ Ihre mangelnde Live-Präsenz scheint sich zu Teilen dadurch auszugleichen, dass ihre Geschichten mit sprachlichen Mitteln vermittelt wer-

775 Es ist anzunehmen, dass pragmatische Gründe wie Finanzierbarkeit, individuelle Lebensmittelpunkte und Schutz von Personen auch eine Rolle gespielt haben und die Entscheidung für Videos keine rein künstlerische war.

den – als Text, der Raum für Differenziertheit und Ambivalenzen bietet, während sich die Wirkung der Kollektive eher assoziativ entfaltet. Und doch sind sie auf die Videoebene zurückgedrängt, während das Szenische des Bühnengeschehens durch die körperliche Kopräsenz von Darsteller:innen und Publikum dominiert.

Das führt wiederum dazu, dass die Videos der beiden Teile von der Inszenierung nicht gleichrangig behandelt werden. Indem sie im ukrainischen Teil mit einem positiv gezeichneten Kollektiv in Verbindung gebracht werden, bekommen sie stärkeres Gewicht und bekräftigen dadurch den ukrainischen Standpunkt noch einmal mehr. Die Einführung der russischen Videos mit dem negativ dargestellten Kollektiv hat hingegen den gegenteiligen Effekt: Sie bleiben überschattet von dem russischen Imperialismus, aus dem sie sich nicht lösen können, selbst wenn sie es durch Flucht versuchen.

Konstruierte Kollektive und komplexe Biografien

Zwar war bisher die Rede von Ukrainer:innen und Russ:innen, die auf der Bühne Kollektive bilden, doch auch in *Xáta – Zuhause* handelt es sich hierbei nicht um Privatpersonen, sondern um Figuren einer Inszenierung. Anders als in den vorangegangenen Kapiteln zu den Identitätskategorien *race* und Geschlecht setzen sich diese nicht aus einem wie auch immer gearteten Verhältnis von Präsenz einer darstellenden Person und einer Rolle zusammen. Vielmehr verschaltet sich die Präsenz der Darstellenden mit einem auf der Bühne konstruierten Kollektiv, wobei das verbindende Element die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Nationalität ist. Da die Identitätskategorie Nationalität wesentlich weniger stark am Körper ansetzt als die Identitätskategorien *race* und Geschlecht,⁷⁷⁶ ist *Xáta – Zuhause* deutlich mehr auf die ständige Behauptung und Kommunikation darüber angewiesen. Und das nicht nur innerhalb der konkreten Figuration des imaginären Projekts, sondern insbesondere auch in den rahmenden Medien, wie etwa im Ankündigungstext, im Programmzettel und in der Einführung, die

776 Vgl. Hirschauer: „Un/doing differences,“ S. 171.

die Versuchsanordnung und Zielsetzung des ideologischen Projektes kommunizieren.

Der Realitätseffekt, der mit der Zugehörigkeit zu einer bestimmten nationalen Identitätskategorie zusammenhängt, stellt sich maßgeblich über die andauernde Kommunikation des ideologischen und imaginären Projekts darüber her, also über den Verweis auf die Präsenz von Darsteller:innen, die im Sinne des Konzepts von *embodiment*/Verkörperung in der Inszenierung erhalten bleibt und durch verschiedene, vor allem kommunikative Strategien fokussiert wird. In den Figuren der Inszenierung verknüpft sich dieser Realitätseffekt mit dem Fiktions-effekt des konstruierten Kollektivs: der positiv besetzten geflüchteten Gemeinschaft oder der negativ gezeichneten Gruppe von puppenartigen Tänzerinnen. Inklusive Nation oder Imperialmacht. Realitätseffekt von (kommunizierter) nationaler Zugehörigkeit und Fiktions-effekt des von der Inszenierung konstruierten Kollektivs stehen in Hinblick auf die Identitätskategorie Nationalität in einem Äquivalenzverhältnis. Dieses kann von den Zuschauenden nicht unmittelbar überprüft werden, aber weder die konkrete Figuration des imaginären Projekts noch das ideologische Projekt sind so angelegt, dass sie zu einer miss-träuischen Überprüfung einladen. Vielmehr insistieren sie immer und immer wieder auf der Äquivalenz von Realitäts- und Fiktions-effekt. An deren äquivalenter Schließung entsteht dadurch ein starker identitäts-politischer Effekt: In seiner Grundanordnung ist das Bühnengeschehen essenzialisierend. Es unterteilt die Beteiligten auf Basis ihrer nationalen Zugehörigkeit in zwei Gruppen und verbindet deren Präsenz auf der Bühne mit bestimmten – sich hier als wesenhaft vermittelnden – Eigenschaften, Emotionen und Handlungsweisen: ukrainische Fürsorglichkeit gegen russische Diszipliniertheit. Ukrainische Wut gegen russische Bedrohung. Ukrainische Demokratie gegen russischen Imperialismus. Die Produktion reproduziert so in ihrer Versuchsanordnung die reale Essenzialisierung, die in diesem (und jedem anderen) Krieg stattfindet, da die einfache Verknüpfung einzelner Identitätsmerkmale – im Krieg häufig die Nation bzw. Zugehörigkeit zu einer bestimmten Volksgruppe – mit negativen bzw. bedrohlichen Eigenschaften für die

Konstruktion von Feindbildern unabdinglich ist.⁷⁷⁷ Wie das im echten Leben passiert, macht eine Erzählung des ukrainischen Soldaten, der im ersten Teil im Video zu sehen ist, deutlich: Er beschreibt einen Einsatz, bei dem er zwei sehr junge russische Soldaten gefangengenommen hat, die vor Angst zitterten und ihn baten, sie nicht aufzuessen. Indoktriniert von der russischen Propaganda, dachten sie, die ukrainischen Soldaten seien Kannibalen. Von der russischen Propaganda als menschenfressende Ungeheuer essenzialisiert und angegriffen, reagieren auch die Ukrainer:innen mit Essenzialisierung. Und das nicht nur auf individueller Ebene: Ebenso wie der russische Staat Ukrainer:innen aufgrund ihrer nationalen Zugehörigkeit als Verbrecher:innen darstellt, um den eigenen Angriffskrieg zu legitimieren, verurteilen Ukrainer:innen Russ:innen kollektiv für die Kriegsverbrechen, die in der Ukraine begangen werden. Das ist ein weiterer Grund dafür, warum die produktionsbeteiligten Ukrainer:innen eine strikte Trennung der beiden Gruppen und Teile eingefordert haben. Denn sie fürchten Hass und Vorwürfe aus ihren eigenen Communities, wenn dort bekannt wird, dass sie an einem Projekt mit Russ:innen teilnehmen. Und diese fürchten umgekehrt politische Verfolgung, wenn ruchbar wird, dass sie mit Ukrainer:innen auf der Bühne stehen und sich systemkritisch äußern.⁷⁷⁸

Die Beteiligten der Produktion haben also in der ideologischen Wirklichkeit mit Essenzialisierung zu kämpfen, die auf Basis ihrer nationalen Zugehörigkeit entsteht. *Xáta – Zuhause* reproduziert diese Essenzialisierung, bleibt dabei aber keineswegs neutral. Vielmehr stellt es sich auf die ukrainische Seite und nimmt deren Perspektive ein, die es gleichzeitig dem deutschen Publikum nahelegt. Es geht insofern nicht einfach nur um Unvereinbarkeit und Unmöglichkeit des Dialogs, sondern auch um eine dezidierte Bewertung und Einordnung, die durch den identitätspolitischen Effekt der Essenzialisierung besonders drastisch wird.

Das Publikum wird dabei in eine Situation gebracht, in der es durch die räumliche Anordnung und den Prolog zum außenstehenden Betrachtenden gemacht und gleichzeitig unter der nationalen Katego-

777 Bewernitz, Torsten: *Konstruktionen für den Krieg? Die Darstellung von ‚Nation‘ und ‚Geschlecht‘ während des Kosovo-Konflikts 1999 in den deutschen Printmedien*. Münster: Westfälisches Dampfboot 2010, S. 257 ff.

778 Vgl. Hasselberg und Saar: „Nachgespräch.“

rie deutsch subsumiert wird. Diese anfangs vorgenommene Perspektivierung wird von der Inszenierung auf eine bestimmte Weise gelenkt, denn sie möchte eben nicht nur die in der ideologischen Wirklichkeit entstandenen unüberbrückbaren Gräben in die konkrete Figuration überführen, sondern verbindet diese Überführung mit einem politischen Anliegen: Die Deutschen sollen diesen Krieg als ihren eigenen anerkennen und mehr Anteil daran nehmen – und zwar mit der ‚richtigen‘ Haltung, die durch den identitätspolitischen Effekt der Essenzialisierung evoziert werden soll. Eine Bestätigung dieser Annahme findet sich schließlich auch im Programmheft:

Dieses Stück zeigt die Auseinandersetzung von Ukrainer*innen und Russ*innen mit der Frage nach einer russischen Kollektivschuld. Wir Deutsche haben uns alle mit der Frage einer Kollektivschuld auseinandersetzen müssen. Im zweiten Weltkrieg waren *wir* die Invasoren, in Russland *und* in der Ukraine, *wir* haben schwerste Schuld auf uns geladen. Aber es gab auch den Versuch, aus der Geschichte zu lernen bzw. gibt ihn hoffentlich noch immer.⁷⁷⁹

Das als *die* Deutschen konstruierte Publikum, das mit der Schuld des Zweiten Weltkriegs in Verbindung gebracht wird, soll sich positionieren und einmischen. Es soll nicht zum untätigen Zeugen eines weiteren Krieges in Europa werden. Der durchaus problematische und vieldiskutierte Begriff der ‚Kollektivschuld‘⁷⁸⁰, der dabei bemüht wird, wird innerhalb der Inszenierung auf die als Vertreter:innen eines imperialistischen Aggressors essenzialisierten Russ:innen angewendet – und zwar unabhängig davon, dass alle an der Produktion beteiligten Russ:innen selbst vor diesem Regime geflüchtet sind. Und hier deutet sich nun doch ein Spannungsfeld an, denn immer wieder drängt sich in diesem Zusammenhang die Frage auf: Wer sind sie denn eigentlich – *die* Ukrainer:innen, *die* Russ:innen? *Xáta – Zuhause* bemüht sich durchaus auch um eine Relativierung dieser Essenzialisierung. Vor allem in den projizierten Interviews wird deutlich, dass es mit der Einteilung anhand nationaler Identitäten eben nicht so einfach ist: Eine

779 Münchner Kammerspiele: *Xáta – Zuhause*, Programmheft, S. 3.

780 Vgl. Lenz, Carsten und Nicole Ruchlak: „Kollektivschuld.“ In: Dies.: *Kleines Politik-Lexikon*. München und Wien: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2001, S. 112.

Ukrainerin erzählt zum Beispiel davon, dass ihre Familie seit mehreren Generationen auf der Krim lebt, die seit jeher ein wichtiger Handelsknotenpunkt ist, an dem sich Nationalitäten kreuzen und vermischen:

Als ich klein war, sagte meine Oma, dass ich wissen muss, dass die Krim nicht in Nationalitäten einzuteilen ist. [...] Oma hat gesagt, man darf niemand nach der Nationalität fragen. Das führt in den Krieg.

Sie selbst spricht Russisch, hat aber einen ukrainischen Pass. Die Russ:innen wiederum haben vielfältige Verbindungen in die Ukraine und andere Länder. Entweder leben sie schon seit Jahren dort, sind dort verheiratet oder haben ukrainische Eltern. Sie haben Wurzeln in Georgien und Tschetschenien, oder sie identifizieren sich schon seit Jahren nicht mehr mit Russland. Anders als im Bühnengeschehen finden in den Videos keine Schließungen von Realitäts- und Fiktionseffekten statt, denn die interviewten Personen treten als sie selbst in Erscheinung und erzählen von ihren eigenen Erfahrungen. Insofern beginnt ihre vollständige Präsenz von Personen mit komplexen Identitäten, die sich nicht auf die Zuordnung zu einer nationalen Identitätskategorie reduzieren lassen, als Realitätseffekt in der konkreten Figuration des imaginären Projekts zu wirken.

Aber zugleich ist ihre Präsenz zurückgedrängt auf die Videoebene, sie sind nicht im geteilten Raum anwesend. Über weite Teile des Abends kontrastieren die Videos deshalb den Effekt von Essenzialisierung, der auf der Bühne entsteht. Da es in *Xáta – Zuhause* aber insbesondere um die aktuelle Unüberbrückbarkeit von Differenzen und die Unmöglichkeit des Dialogs gehen soll, bekommen die essenzialisierten Figuren Live-Präsenz, während die komplexen Biografien in Videos präsentiert werden. Die Betonung von Komplexitäten und Ambivalenzen wird nicht als gleichwertiges alternatives Modell der Betrachtung eingeführt, sondern dient der Einordnung und partiellen Relativierung einer durchaus gewollten und für den Zeitraum des Krieges als notwendig erachteten Essenzialisierung.

Bruch mit der Ideologie – ein unauflösbares Spannungsfeld

Xáta – Zuhause ist im Vergleich zu den beiden Inszenierungen von *Identitti* und den beiden Performances aus dem *Care*-Zyklus von Frauen und Fiktion am engsten mit der ideologischen Wirklichkeit verbunden. Das ideologische Projekt integriert nicht nur Elemente aus dieser, sondern möchte den unüberbrückbaren Graben, der durch den russischen Angriffskrieg auf die Ukraine zwischen Menschen ukrainischer und russischer Nationalität entstanden ist, in umfassender Weise repräsentieren. In der konkreten Figuration des imaginären Projekts werden entsprechend zwei Kollektive gegeneinander konstellierte. Die Figuren, aus denen sich diese Kollektive zusammensetzen, entstehen aus der Verbindung eines Realitätseffekts – der mit einer bestimmten Nationalität verbundenen Präsenz von Darsteller:innen – mit dem Fiktionseffekt des konstruierten Kollektivs. Durch die Schließung dieser beide Effekte in ein (behauptetes) Äquivalenzverhältnis entsteht der identitätspolitische Effekt von Essenzialisierung. Dass diese aus einer bestimmten Perspektive vorgenommen wird, zeigt sich daran, dass die Gruppen mit jeweils unterschiedlichen Eigenschaften in Verbindung gebracht werden: Die Gruppe der Ukrainer:innen als eine fürsorgliche Gemeinschaft wird zum *pars pro toto* für die inklusive ukrainische Nation und das horrorpuppenartige Kollektiv der Russ:innen zum Stellvertreter für den imperialistischen Aggressor.

Die Art und Weise, wie diese beiden Kollektive konstruiert und essenzialisiert werden, beeinflusst auch, wie die in der Videoebene präsentierten Erzählungen wahrgenommen werden. Denn die positive Essenzialisierung der Ukrainer:innen stärkt die in den Videos getroffenen Aussagen von Ukrainer:innen, während die negative Essenzialisierung sogar die Distanzierung von Russland bzw. die eigene Bedrohung der Russ:innen durch ihr Heimatland überdeckt.

Doch die vorgenommene Essenzialisierung greift sogar noch weiter und sprengt den Rahmen der Inszenierung: Nicht nur auf der Bühne wird entsprechend eine strikte Trennlinie gezogen, sondern auch in der ideologischen Wirklichkeit, denn die Unvereinbarkeit, die im ideologischen Projekt in Hinblick auf die Identitätskategorie Nationalität

zwischen Ukrainer:innen und Russ:innen betont und von der konkreten Figuration des imaginären Projekts auf die Bühne übersetzt wird, prägt den gesamten Produktionszusammenhang. Darüber informiert innerhalb der Inszenierung eine Texteinblendung, die nach dem Prolog projiziert wird:

Diese Aufführung wurde in Zusammenarbeit mit ukrainischen und russischen Communities in München zwischen November 2022 und Oktober 2023 entwickelt. Die beiden Gruppen sind sich während der Probenzeit nicht begegnet und ihre Teilnahme ist vollkommen voneinander getrennt: Ihre Garderoben und ihre Maskenzeiten sind so geplant, dass sie die Möglichkeit haben, sich hinter der Bühne auszuweichen. Die Infrastruktur des Theaters wurde dem besonderen künstlerischen Prozess angepasst. Die Vorstellung besteht aus zwei Teilen ohne Pause.

Außerhalb der Inszenierung wird diese Information in allen möglichen Begleitmedien kommuniziert.⁷⁸¹ Dabei entwickelt die inszenatorische Setzung von Essenzialisierung eine solche Kraft, dass sie sogar diejenigen Produktionsbeteiligten betrifft, die gar nicht einer der beiden verhandelten Nationalitäten zugehörig sind. Denn ein Blick auf die eigentlichen nationalen Zugehörigkeiten offenbart, dass sich die Darsteller:innen gar nicht so einfach nach Nationalität in zwei Gruppen einteilen lassen, wie es innerhalb der Inszenierung und in rahmenden Medien kommuniziert wird. Im russischen Teil etwa, das erfährt man im Nachgespräch, tritt eine Tänzerin auf, die einen russischen Vater und eine ukrainische Mutter hat, sich emotional eher dem ukrainischen Teil zugehörig fühlen würde, aber aufgrund ihrer klassischen Ballettausbildung im russischen Teil gelandet ist. Und eine Italienerin, die mit der Ukraine und Russland nur so viel zu tun hat, als dass sie in russischem Ballett ausgebildet ist, steht ebenfalls im russischen Teil auf der Bühne.⁷⁸²

781 Münchner Kammerspiele: „*Xáta* – Zuhause,“ letzter Zugriff am 14. Februar 2025, <https://www.muenchner-kammerspiele.de/de/programm/22263-zuhause>.

782 Vgl. Hasselberg und Saar: „Nachgespräch.“

Spätestens hier zeigt sich, dass der Effekt von Essenzialisierung, der auf der Bühne durch die Schließung von Realitäts- und Fiktionseffekten in Äquivalenzverhältnisse stattfindet, in der ideologischen Wirklichkeit nur bedingt tragfähig ist. Keine der beteiligten Personen ist auf ihre Nationalität reduzierbar, ihre Identitäten setzen sich aus vielfältigen, einander auch widersprechenden Faktoren zusammen. Und trotzdem beharren sowohl die Inszenierung als auch der Produktionskontext der Münchner Kammerspiele auf der essenzialisierenden Trennung.

Ganz so schematisch, wie oben dargestellt, wird die Anordnung von *Xáta – Zuhause* schließlich aber doch nicht durchexerziert. Wenn die Gruppe der russischen Tänzerinnen ihren Tanz beendet und die Bühne verlassen hat, tritt Aleksej, einer der Interviewten aus den Videos, auf die Bühne.⁷⁸³ Er spricht einen langen Monolog über das Vergessen:

Als ich acht war, brachte meine Mutter mich zu einem Hellseher, um mich von einer nicht-existierenden Krankheit zu heilen. Er schwenkte die Arme und sagte: Du wirst alles vergessen! So war es. Ich werde den Hellseher vergessen. Ich werde meine erste Liebe und ihren Geruch nach würzigem Parfüm und Zigaretten vergessen. Ich werde meinen ersten Kuss auf dem Berg Demerdschi auf der Krim vergessen. Die freie Atmosphäre vergessen, die vor der Besatzung auf der Krim herrschte. Vergessen, wie ich auf dem Rücken meines Vaters im schwarzen Meer geschwommen bin und meine Angst vor den großen Wellen überwunden habe. Ich werde vergessen, wie mein Hund ganz plötzlich noch jung in meinen Armen gestorben ist. Ich werde vergessen, dass ich Angst hatte, zu singen und zu tanzen, weil man mir als Kind verboten hat, laut zu sein. Ich weiß nicht, wie ich trotzdem in diesem Stück gelandet bin? Ich werde mein Adoptivkind vergessen, das ich nicht mehr sehen darf, weil wir eine queere Familie sind. Ich werde die Angriffe auf queere Menschen in meinem Land vergessen: Ich werde vergessen, dass es mich in Russland nicht gibt, weil ich einfach verboten bin. Ich werde die

783 Bei der besuchten Vorstellung am 18. Juni 2024 wurde dieser Auftritt über ein großflächiges Video gelöst, da der Darsteller aus gesundheitlichen Gründen nicht anwesend sein konnte. Die Größe und Aufwendigkeit der Projektion deutet aber darauf hin, dass sie im Vergleich zu den anderen einen besonderen Status einnehmen sollte und es sich eher um eine Notlösung handelt denn um ein bewusst gewähltes theatrales Mittel.

Polizei vergessen, die meine Freund:innen bei friedlichen Kundgebungen zusammenschlägt. Ich werde meine Angst vor der Polizei vergessen. Ich werde meine Freund:innen vergessen, die im Gefängnis sind. Ich werde vergessen, dass ich ihre Namen nicht sagen darf. Vergessen, dass meine Teilnahme an diesem Stück Konsequenzen für mich und meine Familie haben kann. Ich werde Russland vergessen. Ich werde alles vergessen. Wir werden in einem alten Häuschen zusammenleben und dort wird ein großer alter Baum wachsen. Aber wahrscheinlich werde ich auch das vergessen.

Aleksej, der zuvor in der Videoebene eingeführt worden ist, tritt hier am Ende des Abends als er selbst auf die Bühne und so wird auch die in den Videos gezeigte Komplexität ins Bühnengeschehen übertragen. In seiner vollständigen, komplex konstituierten Präsenz, die als Realitätseffekt der konkreten Figuration des imaginären Projekts zu wirken beginnt und dabei nicht mit einem Fiktioneffekt ins Verhältnis gesetzt wird, löst er sich sowohl aus der Videoebene als auch aus der negativen Essenzialisierung. Indem er seine Herkunft vergisst, kann er sich befreien. Er beginnt, ausgelassen zu tanzen und mit großen hüpfenden Bewegungen, mit denen er den vorher gezeigten streng durchchoreografierten Schwebetanz lässig zitiert, den Raum zu durchqueren. Die russischen Balletttänzerinnen beobachten ihn erst eine Weile, dann machen auch sie mit.

Die Inszenierung macht hier eine versöhnliche Geste, doch durch die Radikalität der vorangegangenen Setzung entsteht ein Spannungsfeld, das am Ende der Inszenierung nicht neutralisiert wird. Die unauf lösbare Spannung zwischen dem identitätspolitischen Effekt der Essenzialisierung, auf den das Publikum zuvor perspektiviert worden ist, und der Präsenz von Aleksej als Träger einer komplexen Identität lädt sich mit Fragen auf, die über den Vorstellungsbesuch hinaus zu wirken beginnen. Steht hier am Ende doch das Potenzial für die Befreiung aus der imperialistischen Disziplinierung und zumindest die Hoffnung auf eine Loslösung von gegenseitiger Essenzialisierung? Ist die Voraussetzung dafür, auf die russische nationale Zugehörigkeit zu verzichten? Muss Aleksej vergessen, um kein Feind mehr zu sein? Und wenn es möglich ist, den Zugriff der imperialistischen Macht abzuwerfen,

warum dann die strikte Trennung der beiden Gruppen innerhalb des Produktionsprozesses? Handelt es sich dabei gar um eine Kommunikationsstrategie der Münchner Kammerspiele, um die Produktion medienwirksam zu platzieren? Warum bestehen dann einige der ukrainischen Darsteller:innen tatsächlich auf die Trennung? Und wie soll man sich als Publikum dazu verhalten?

Jeder Versuch der Beantwortung dieser Fragen wirft weitere Fragen auf, eine letztgültige oder auch nur einfache Antwort ist nicht zu finden. In der konkreten Figuration des imaginären Projekts entsteht so ein unauflösbares Spannungsfeld, das sich einfachen Erklärungen entzieht und *Xáta – Zuhause* an die ideologische Wirklichkeit des Krieges, der darin vorgenommenen Essenzialisierungen und den Komplexitäten des Miteinanders rückbindet. Es besteht nicht nur in der immer wieder thematisierten Unüberbrückbarkeit des Grabens zwischen der Nation Ukraine und der Imperialmacht Russland, sondern vor allem in der diffizil verästelten Komplexität der (un)möglichen Verständigung.

10 Full Stop – Fazit und Ausblick

Der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit war die Feststellung, dass der Begriff ‚Identitätspolitik‘ in Verbindung mit Theater als ‚Plastikwort‘ gesehen werden kann,⁷⁸⁴ dessen im Vagen bleibende Bedeutung erlaubt, es auf verschiedene Phänomene des gegenwärtigen Theaters anzuwenden und – je nach zugrundeliegender Haltung zu Identitätspolitik und eigenem Theaterverständnis – mit normativen Aussagen über die gegenwärtige Theaterproduktion zu verbinden. Häufig wird der Begriff dabei entweder reduziert auf eine bestimmte Form der Besetzungspolitik, die nach Entsprechungen zwischen Rolle und Darsteller:in sucht, oder meint ganz allgemein die Repräsentation von Menschen und Perspektiven, die bisher im Theaterbetrieb unterrepräsentiert waren. Beide Anwendungen sind in dieser verkürzten Form problematisch, denn sie bergen die Gefahr, Menschen, die zu marginalisierteren Gruppen gehören, auf bestimmte Rollen festzulegen, ihre künstlerische Arbeit auf einen sehr engen Bereich einzuschränken, in dem immer nur die eigene Zugehörigkeit zu einer bestimmten Identitätskategorie thematisiert werden kann, oder die Verantwortung für die Transformation des Theaters bequem auf ohnehin unterrepräsentierte Gruppen zu verschieben.⁷⁸⁵

An diese Feststellung schloss sich die Frage an, was eine Theaterproduktion zu einer identitätspolitischen macht. Die für die vorliegende Arbeit analysierten Inszenierungen und Performances zeigen deutlich, was wie eine Plattitüde klingt, im medialen und fachspezifischen Diskurs aber häufig aus dem Blick gerät: Theater ist dann identitätspolitisch, wenn es das auch sein möchte. Identitätspolitik, das konnte im Theorieteil gezeigt werden, ist immer eine aktive Positionierung. Das durch die diskursive Struktur positionierte Subjekt nimmt die ihm von der Ideologie zugewiesene Position nicht vollständig an und leistet Widerstand, indem es sich positioniert. Seine Positionierung wird

784 Vgl. Pörksen: *Plastikwörter*, S. 118 ff.

785 Vgl. Hoài Tran: „Sabotiert das Theater!“, S. 227 f.; vgl. Royale: „Plädoyer für das Ausbüchsen“, S. 42 ff.

so zu einer Intervention in den herrschenden Diskurs.⁷⁸⁶ Insofern ist auch identitätspolitisches Theater mit aktiven Handlungen und Positionierungen verbunden. Indem Darsteller:innen ihre Körper in einem theatralen Kontext positionieren, artikulieren sie Figurenidentitäten, mit denen sie identitätspolitische Effekte erzeugen können. Ob diese entstehen, ist maßgeblich davon abhängig, wie dieser theatrale Kontext figuriert ist und in welchem Maße er die Aufmerksamkeit auf die Präsenz von Darsteller:innen lenkt, die innerhalb der Aufführung zu Realitätseffekten werden. Diese Lenkung der Aufmerksamkeit findet auf durchaus unterschiedliche Art und Weise statt. Während etwa die Düsseldorfer Uraufführung von *Identitti* auf eine Vermischung von Realitäts- und Fiktionseffekten setzt, die zu einer Verunsicherung über den Status des jeweils Gezeigten führt, bleibt die Freiburger Inszenierung zunächst in der Sphäre der Fiktion, verweist zugleich aber vielfach auf die Theatersituation. Im Verhältnis von erzähltem Bühnengeschehen und zuhörendem bzw. miterlebendem Publikum rückt sie so immer wieder die geteilte Aufführungssituation in den Vordergrund und stellt eine Verbindung von Gezeigtem und ideologischer Wirklichkeit der Zuschauenden her.

In den beiden Arbeiten des Kollektivs Frauen und Fiktion ist schon allein durch die gewählte Form ein theatraler Rahmen gewählt, in dem Situation und Präsenz im Vordergrund stehen. Als Performances integrieren sie mit nachgesprochenen Ausschnitten aus Interviews und eingespielten Originalaussagen von interviewten Personen nicht nur verstärkt Realitätseffekte in die konkreten Figurationen der imaginären Projekte, sie lenken dadurch auch die Aufmerksamkeit gezielt auf die Präsenzen der Performer:innen.

Xáta – Zuhause wiederum kommuniziert offensiv, dass es nationale Zugehörigkeiten im Zusammenhang mit dem russischen Angriffskrieg auf die Ukraine diskutieren will und dass sowohl die Inszenierung als auch der gesamte Produktionskontext so gestaltet wurden, dass ein Aufeinandertreffen ausgeschlossen ist. Indem hier zwei Teile entworfen werden, in denen nacheinander und explizit benannt *die* Ukrainer:in-

⁷⁸⁶ Vgl. Hall: „Alte und neue Identitäten,“ S. 77; vgl. Hall: „Das theoretische Vermächtnis der Cultural Studies,“ S. 36.

nen und *die* Russ:innen auftreten, richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Präsenzen der Darstellenden.

In allen fünf untersuchten Theaterarbeiten wird Identität explizit zum Thema gemacht und genutzt, um identitätspolitische Effekte zu erzeugen. Dazu nehmen Darsteller:innen eine Positionierung in den oben beschriebenen theatralen Kontexten vor und artikulieren eine Figurenidentität, die aus ihrer eigenen Präsenz (Realitätseffekt) und dem fiktiven Bühnengeschehen (Fiktionseffekt) entsteht. Je nachdem, wie Realitätseffekte und Fiktionseffekte zueinander konstellierte sind, entstehen unterschiedliche identitätspolitische Effekte. Dafür müssen Realitäts- und Fiktionseffekt innerhalb einer Figur nicht – wie es eine Besetzungspolitik, die immer nur nach Entsprechung sucht, nahelegen würde – unbedingt in einem Äquivalenzverhältnis geschlossen sein, auch Differenzverhältnisse oder oszillierende Konstellationen können identitätspolitische Kraft entwickeln. Gezeigt werden konnte das etwa an den Figuren in der Performance *Care 3.0*, in denen Präsenz der Performer:innen und Rollen in ein Differenzverhältnis geschlossen sind und in ihrer Widersprüchlichkeit eine Einheit in Differenz bilden, die die binäre Geschlechterlogik hinterfragt. Auch die Entscheidung der Düsseldorfer Uraufführung von *Identitti*, die Rolle der Nivedita nicht mit einer indisch-, sondern mit der türkischstämmigen Schauspielerinnen Cennet Rüya Voß zu besetzen, erzeugt innerhalb der Inszenierung den identitätspolitischen Effekt von Einheit in Differenz. Dieser entsteht aus oszillierenden Äquivalenz- und Differenzverhältnissen, in die Realitätseffekt und Fiktionseffekt innerhalb der Figur geschlossen werden, und führt dazu, dass das Publikum an entscheidenden Stellen im Unklaren darüber gelassen wird, wer spricht und von welchen Erfahrungen erzählt wird: von denen der Rolle Nivedita oder der Schauspielerinnen Cennet Rüya Voß?

Identitätspolitische Effekte werden also in Inszenierungen und Performances auf vielfältige Arten erzeugt. Ein kraftvolles Mittel bleibt weiterhin die Schließung von Realitäts- und Fiktionseffekt in ein Äquivalenzverhältnis. Um durch diese einen identitätspolitischen Effekt zu erzeugen, reicht aber die einfache Übereinstimmung von Realitäts- und Fiktionseffekt in einer bestimmten Identitätskategorie nicht aus, sie muss auch gezielt eingesetzt werden. In der Freiburger Inszenierung

von *Identitti* dient die äquivalente Schließung von Realitäts- und Fiktionseffekt der Figur Saraswati in der Kategorie *weiß* etwa dazu, den Effekt von Essenzialisierung zu erzeugen. Dieser ermöglicht die Ausklammerung etwaiger innerer Komplexitäten der Figur und macht sie zu einer Kontrastfolie der mehrdimensional ausgestalteten Nivedita. Der Effekt von Essenzialisierung entsteht in *Xáta – Zuhause* in Bezug auf zwei Kollektive, weist aber in unterschiedliche Richtungen. Während die Gruppe der Ukrainer:innen innerhalb der szenischen Anordnung zu einer fürsorglichen Gemeinschaft essenzialisiert wird, findet eine Essenzialisierung des russischen Kollektivs zu Stellvertretenden eines imperialistischen Aggressors statt.

Mit den Mitteln des Theaters kann der Effekt der Essenzialisierung jedoch auch relativiert und eingeordnet werden. In der Düsseldorfer *Identitti*-Inszenierung setzt die Figur Oluchi das Äquivalenzverhältnis, das in ihr zwischen Realitäts- und Fiktionseffekt geschlossen ist, ein, um kraftvolle Aussagen zu treffen und sich gegen andere Figuren der Inszenierung abzugrenzen. Indem sie auf textlich-diskursiver Ebene zugleich nach Solidarierungen mit anderen nichtweißen Figuren sucht, deutet sich jedoch an, dass diese Essenzialisierung strategischen Charakter hat. Dieser offenbart sich schließlich vollends darin, dass die Schauspielerin Fnot Taddese nicht nur die Rolle der Oluchi, sondern auch die der *weißen* Mitbewohnerin Lotte spielt. Die Inszenierung legt so die nicht notwendige Verbindung zwischen Darstellerin und Rolle offen und zeigt, dass die Artikulation von Figurenidentitäten eine aktive Positionierung ist, die immer wieder neu vorgenommen werden kann.

Die Möglichkeit, sich immer neu in einem theatralen Kontext zu positionieren und immer andere Figurenidentitäten zu artikulieren, bedeutet aber keineswegs völlige Beliebigkeit. Das Theater als Sphäre des Als-ob anzunehmen, in der mit der Zugehörigkeit zu bestimmten Identitätskategorien verbundene gesellschaftliche Dominanzverhältnisse nicht wirken, weil Darstellende ohnehin hinter ihren Rollen zurücktreten, ignoriert nicht nur grundlegende Einsichten über das Theater und seine Figuren, sondern insbesondere auch über herrschende Normvorstellungen und Machtzusammenhänge. Diese können begrifflich mit Antonio Gramsci als ‚Kulturelle Hegemonie‘ oder

mit Louis Althusser's Konzept der ‚ideologischen Staatsapparate‘ gefasst werden. In beiden Überlegungen steht die Frage im Zentrum, wie eine dominante Struktur ohne repressiven Zwang von einer Gesellschaft reproduziert wird.⁷⁸⁷

Das Theater als einen Bereich anzunehmen, in dem gesellschaftliche Dominanzverhältnisse nicht nur nicht aufhören zu wirken, sondern auch reproduziert werden, wirft die Frage auf, ob es Möglichkeiten geben kann, die Reproduktion zu unterbrechen. Überlegungen dazu hat Stuart Hall angestellt, der der kulturellen Produktion in einer produktiven Verbindung von Gramscis und Althusser's Überlegungen eine Sonderstellung einräumt. Bei ihm ist sie als Kampffeld der Repräsentation derjenige gesellschaftliche Bereich, in dem sich Repräsentationsverhältnisse ändern und damit Identitäten neu konstituieren können. Sie findet zwar – wie alle anderen Bereiche – in und durch die vorherrschende Ideologie statt, steht aber zu dieser in einem anderen Verhältnis, denn im Feld der Repräsentation können (sprachliche) ideologische Strukturen analysiert und hinterfragt werden. Vor allem aber ist Arbeit im Feld der kulturellen Produktion immer eine Positionierung.⁷⁸⁸

Dieser Spur folgend, konnte die vorliegende Arbeit zeigen, wie die spezifischen Verfahren des Theaters genutzt werden können, um einen Bruch in der Ideologie herbeizuführen. Ähnlich wie in der ideologischen Wirklichkeit, in der durch identitätspolitisches Handeln in die diskursive Struktur interveniert werden kann, erwies sich die Erzeugung identitätspolitischer Effekte als ein Mittel, Machtzusammenhänge und Normvorstellungen im Theater zu bearbeiten und auf die ideologische Wirklichkeit zurückzuwirken. Letzteres gelingt nicht etwa, weil die Sphäre des Theaters und der Politik gleich funktionieren und unter ähnlichen Gesichtspunkten zu betrachten sind, sondern gerade weil sie nicht in einem direkten Ableitungsverhältnis zueinander konsteliert sind. In seiner grundsätzlichen Verschiedenheit von der ideologischen Wirklichkeit, die durch eine Verschiebung in die Sphäre der Fiktion entsteht und sich im komplexen Zusammenwirken zweier Pro-

787 Vgl. Hall: „Gramscis Erneuerung des Marxismus,“ S. 70 f.; vgl. Hall: „Die Konstruktion von ‚Rasse‘ in den Medien,“ S. 151 f.

788 Vgl. Hall: „Das Spektakel des ‚Anderen,““ S. 164.

jekte – dem ideologischen und dem imaginären – manifestiert, liegt für das Theater gleichzeitig das Potenzial, die vorherrschende Ideologie zu bearbeiten.⁷⁸⁹ Das gelingt, wie an den fünf analysierten Beispielen gezeigt werden konnte, nicht durch eine in irgendeiner Form allgemein definierbare Strategie, sondern durch jeweils verschiedene, vielfältige Konstellierungen, in denen ideologisches und imaginäres Projekt zusammenwirken. Zentral für das Gelingen sind dabei jeweils ein theatraler Rahmen, der auf das Vorhandensein von Realitätseffekten hinweist, und die Positionierung von Darsteller:innen in diesem Rahmen, die mit ihrer Präsenz eine Figurenidentität artikulieren und in Hinblick auf eine bestimmte Identitätskategorie politisieren. Identitätspolitische Effekte werden so innerhalb des Theaters zu einem „full stop“⁷⁹⁰, um den herum sich für einen Moment Bedeutung kristallisiert, die in einem poststrukturalistisch geprägten Weltbild immer gleitet und nie fixiert werden kann.

Identitätspolitik und Theater sind nicht nur beide dynamische Felder, die sich im Kontext mit Entwicklungen in den Bereichen Gesellschaftspolitik und Ästhetik ständig verändern, sie sind auch beide geprägt von vielfältigen Ausdrucksformen, ausdifferenzierten Spielarten und inhärenten Widersprüchen.

Das Grundparadoxon von Identitätspolitik, sich auf die Identitätskategorie zu beziehen, auf deren Basis Diskriminierung stattfindet, es umzuwerten und zum Ausgangspunkt von Selbstermächtigung zu machen, ist nicht endgültig auflösbar. Und das muss es auch nicht sein, schließlich bezieht die Identitätspolitik ihre Kraft gerade aus ihrer inhärenten Widersprüchlichkeit, ihrer Ambivalenz und ihren vielfältigen strategischen Handlungsformen.

Ein künstlerisches Handeln, das aus der eigenen Identität begründet ist, sie gezielt einsetzt und politisiert, trifft mit dem Theater auf einen

789 Bei der Ausformulierung dieser These habe ich mich stark bezogen auf die ideologietheoretische Literaturanalyse, wie sie Macherey und Balibar vorgelegt haben, und auf die Ausführungen von Louis Althusser zum Verhältnis von Theater und Ideologie. Vgl. Macherey: *Zur Theorie der literarischen Produktion*, S. 46 f.; vgl. Balibar: „Althusser's Dramaturgy“, S. 9; vgl. Balibar und Macherey: „Thesen zum materialistischen Verfahren.“ In: *alternative* 17, Nr. 5 (1974), S. 193–221, hier S. 203 ff.; vgl. Althusser: „Das ‚Piccolo Teatro‘“, S. 190.

790 Hall: „Minimal Selves“, S. 137.

Bereich, der selbst immer seine Grenzen auslotet und sie überschreiten will. Jede Antwort auf die Frage nach dem Potenzial der Verbindung von Identitätspolitik und Theater ist deshalb immer ausschnitthaft und nie abschließend. Und das soll sie auch sein, schließlich bezieht das Theater seine Kraft gerade aus seiner grenzensprengenden Vielfaltigkeit.

Mit diesen abschließenden Ausführungen ist auch die vorliegende Arbeit an ihrem Full Stop angekommen. „Of course, every full stop is provisional ...“⁷⁹¹ Und das muss er auch sein, denn die vorliegende Arbeit hat auch deutliche Grenzen. Sie gibt keine Antwort auf die Fragen: Wo findet denn die wirkliche Repräsentation statt? Wo sind die indischstämmigen Schauspieler:innen („gibt’s nicht in Deutschland“), Menschen aus ökonomisch benachteiligten Schichten („da müsste man schon in der Schule anfangen“), wo Menschen mit Behinderung („zu viele arbeitsrechtliche Hürden“)? Wo sind die Akteur:innen aus der Ballroom-Szene, wo die Communities, denen wir unsere Bühnen überlassen – und zwar wirklich überlassen, ohne gleich wieder Einfluss auf das Ergebnis nehmen zu wollen?

Ist die Form des Theaterschaffens, das seit ein paar Jahren auch ein bisschen Identitätspolitik betreibt, letztlich nicht doch eine Vereinnahmung des postkolonialen und queeren Diskurses, den die Institution Theater in ihren Abteilungen verarbeitet und dabei verformt, bis er in ihre vorgefertigten Raster passt? Anstatt die Institution zu öffnen, andere Ästhetiken und Arbeitsweisen zuzulassen und sich in diesem Prozess als Institution selbst kritisch zu reflektieren, werden in den letzten Jahren Stücke auf den Spielplan gesetzt, die Marginalisierung und Diskriminierung inhaltlich adressieren. Auf den Bühnen kommt es zu einer Erweiterung der Stimmen und Perspektiven – und dem unermüdlichen Engagement von rassifizierten und/oder queeren Aktivist:innen und Künstler:innen ist es zu verdanken, dass Themen nicht mehr in einem solchen Maße wie noch vor wenigen Jahren in Stücken und auf Panels verhandelt werden können, ohne dass eine entsprechende Repräsentation auf und hinter der Bühne stattfindet.⁷⁹² Dass eine dafür erforderliche Diversität immer noch nicht in den Theatern

⁷⁹¹ Ebd.

⁷⁹² Vgl. Liepsch, Warner und Pees: *Allianzen*, S. 20 f.

verankert ist, dass die Ensembles und Belegschaften immer noch in einem hohen Maße homogen sind, zeigt der Umstand, dass, wenn es in einem Stück mehr als eine nichtweiße Rolle gibt, die vielleicht noch aus dem Ensemble besetzt werden kann, nach Gästen gesucht wird, die irgendwie passen – zur Not halt mit südamerikanischen Wurzeln statt mit indischen. Egal, ob man sich dann für die diverse Spielplanposition lobt oder mit vor sich hergetragener Betroffenheit moniert, dass das mit der mangelnden Diversität am eigenen Haus schon ein Problem darstellt, die Konsequenz ist dieselbe: Eine echte Selbstreflexion der Institution Theater, die mutige Umbauten erfordern würde, findet nicht statt und eingekaufte Perspektiven bedeuten für Gäste, dass sie sich in einer hegemonialen Struktur bewegen, die institutionelle Rassismen und kolonialistische Praktiken reproduziert. Innerhalb dieser Struktur wird die an sie herangetragene Aufgabe eine zweifache: Sie müssen nicht nur ihre künstlerische Arbeit machen, sondern gleichzeitig Aufklärungsarbeit für ihre Kolleg:innen leisten. Sei es, dass sie als Schauspieler:in problematische Zugriffe auf Rollen und Stoffe thematisieren, oder als Mitglied einer Festivaljury neben der eigenen Jurytätigkeit auch dem *weißen* Blick der Kolleg:innen etwas entgegensetzen müssen. Als sei das noch nicht genug, werden daraus resultierende Proteste nicht ernst genommen, häufig einfach weggelächelt. Ein Reflex der hegemonialen Struktur, die sich im Feuilleton selbstvergewissert und in der Wissenschaft theoretisch fundiert.

Im Feuilleton werden die eingehegten Ergebnisse beklatscht, die Wichtigkeit ihrer Diskurse wird hervorgehoben und dabei die unangenehmen Fragen nach institutionellen Strukturen und hegemonialen Mechanismen nicht gestellt.⁷⁹³ So wird der Platz gefüllt, den die Berichterstattung über andere künstlerische Zugänge einnehmen könnte, oder den andere journalistische Stimmen besetzen könnten. In ihrer auf

793 Vgl. Krumbholz, Martin: „Als Obama weiß wurde.“ In: *nachtkritik.de* (13. November 2021), letzter Zugriff am 11. März 2025, <https://nachtkritik.de/nachtkritiken/deutschland/nordrhein-westfalen/duesseldorf/duesseldorfer-schauspielhaus/identitti-duesseldorfer-schauspielhaus-mithu-sanyals-humorvoller-diskurs-roman-zur-transzendenz-von-race-kommt-in-autorinnen-fassung-auf-die-buehne>; vgl. Magel, Eva-Maria: „Identitti‘ kommt auf die Bühne.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (29. März 2022), letzter Zugriff am 11. März 2025, <https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/kultur/staatstheater-darmstadt-zeigt-identitti-von-mithu-sanyal-17909318.html>.

diese Weise eingehegten Form werden die von den Theatern vereinbarten postkolonialen und queeren Diskurse kommensurabel für ein vorrangig *weißes* und cisgeschlechtliches Publikum, das eh schon immer Bescheid weiß und dabei immer nach Selbstvergewisserung seiner eigenen vermeintlichen Reflektiertheit und Progressivität sucht. Und sie auch findet.

Auch in der vorliegenden Arbeit, die sich in einem vorrangig *weiß* und bürgerlich geprägten Wissenschaftsbetrieb verortet, auf Erkenntnissen aufbaut, die in eurozentrisch-patriarchalen Zusammenhängen entstanden sind, und diese Grenzen selbst nicht verlässt, findet eine theoretische Fundierung dieser problematischen Situation statt. Sie beschäftigt sich mit Produktionen, die im oder im Umfeld des deutschen Stadt- und Staatstheaterbetriebs entstanden sind. Bei dem Versuch, deren Potenziale ausfindig zu machen, lässt sie einen dezidiert blinden Fleck unbearbeitet, denn sie beschäftigt sich nicht mit anderen, radikaleren Formen des Theaterschaffens, das die Kritik der Institution miteinschließt und konsequent durchexerziert.⁷⁹⁴ Das hat auch damit zu tun, dass die gegenwärtige institutionalisierte Theaterlandschaft diesen Ansätzen immer noch zu wenig Raum lässt oder ihn selbst mit der neu gefundenen Beschäftigung mit postkolonialen und queeren Diskursen besetzt. Dabei sichert es, gestützt von Feuilleton und Wissenschaft, ein System ab, das dieses reproduziert. Die Bühnen, das Feuilleton und die Wissenschaft – sie alle haben Anteil daran, dass das Theater eine Festung bleibt und Mauern aufbaut gegen alles, was sich nicht domestizieren lässt. Was würde es bedeuten, die Institution Theater wahrhaft kritisch zu reflektieren und daraus Konsequenzen für Produktions- und Arbeitsweisen zu ziehen? Wie könnten Öffnung und Teilhabe wirklich konsequent umgesetzt werden? Und welche Vielfalt an Ästhetiken wäre dann möglich? Es bleibt zu hoffen, dass das unermüdliche Engagement von Aktivist:innen, die sich selbst einsetzen, um Veränderung anzustoßen, sich gelohnt haben wird und dass es dem Theater gelingt, aus den vielen spannenden Ansätzen, die es jetzt

⁷⁹⁴ Ein Beispiel wären etwa die Arbeiten der Choreografin nora chipaumire, die sich dem hegemonialen Zugriff konsequent entziehen. Vgl. chipaumire, nora: „Biography,“ letzter Zugriff am 11. März 2025, <https://www.companychipaumire.com/biography>.

schon gibt, tiefgreifende Strukturveränderungen zu entwickeln. Die Forschung wird der vorausgegangenen Wirklichkeit dann mit einem anderen Blick begegnen müssen.

11 Quellen- und Literaturverzeichnis

Identitti

Inszenierungen, Mitschnitte und Begleitmaterial

- Ayivi, Simone Dede, Reg.: *Identitti Rezeptionista*. Nach Mithu Sanyal. Schauspielhaus Graz, Graz. Prem. 18. März 2023.
- Gredler, Martina, Reg.: *Identitti*. Nach Mithu Sanyal. Theater Phönix, Linz. Prem. 9. März 2023.
- Dastmalchi, Salome, Reg.: *Identitti*. Nach Mithu Sanyal. Staatstheater Darmstadt, Darmstadt. Prem. 1. April 2022.
- Glause, Jessica, Reg.: *Identitti*. Nach Mithu Sanyal. Theater Freiburg, Freiburg. Prem. 3. Juni 2022.
- Glause, Jessica, Reg.: *Identitti*. Nach Mithu Sanyal. Theater Freiburg, Freiburg. Prem. 3. Juni 2022. Mitschnitt des Theaters.
- Joel, Kieran, Reg.: *Identitti*. Nach Mithu Sanyal. Düsseldorfer Schauspielhaus, Düsseldorf. Prem. 12. November 2021.
- Joel, Kieran, Reg.: *Identitti*. Nach Mithu Sanyal. Düsseldorfer Schauspielhaus, Düsseldorf. Prem. 12. November 2021. Mitschnitt des Theaters.
- Hussein, Atif Mohammed Nour, Reg.: *Identitti*. Nach Mithu Sanyal. Stadttheater Ingolstadt, Ingolstadt. Prem. 13. Dezember 2024.
- Düsseldorfer Schauspielhaus: „Amina Merai,“ letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://www.dhaus.de/programm/a-z/identitti/amina-merai>.
- Düsseldorfer Schauspielhaus: „Joscha Baltha,“ letzter Zugriff am 4. März 2025, <https://www.dhaus.de/das-dhaus/ensemble/joscha-baltha>.
- Düsseldorfer Schauspielhaus: „Mila Moinzadeh,“ letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://www.dhaus.de/programm/a-z/identitti/mila-moinzadeh>.
- Theater Freiburg: „Identitti,“ letzter Zugriff am 13. Februar 2025, https://theater.freiburg.de/de_DE/spielplan/identitti.17402255.

Care 3.0 und Care Affair

Performances, Mitschnitte und Begleitmaterial

Frauen und Fiktion: *Care Affair*, LICHTHOF Theater, Hamburg. Prem. 17. Oktober 2020.

Frauen und Fiktion: *Care Affair*, LICHTHOF Theater, Hamburg. Prem. 17. Oktober 2020. Mitschnitt von Frauen und Fiktion.

Frauen und Fiktion: *Care 3.0*, Junges Theater Basel, Basel. Prem. 27. August 2019.

Frauen und Fiktion: *Care 3.0*, Junges Theater Basel, Basel. Prem. 27. August 2019. Mitschnitt von Frauen und Fiktion.

Frauen und Fiktion: *fuergLAMOURsorgen*, LICHTHOF Theater, Hamburg. Prem. 3. Mai 2019.

Frauen und Fiktion: „Care 3.0,“ letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://frauenundfiktion.de/projects/61bc95d22912eb4e2a0edde1>.

Frauen und Fiktion: „Care Affair,“ letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://www.frauenundfiktion.de/projects/60ed989a6f99113d48758ac1>.

Xáta – Zuhause

Inszenierung, Mitschnitt und Begleitmaterial

Gudmonaitė, Kamilė, Reg.: *Xáta – Zuhause. Eine musikalisch-tänzerische Gratwanderung mit Ukrainer*innen (Teil I) und Russ*innen (Teil II) aus München*. Münchner Kammerspiele, München. Prem. 13. Oktober 2023.

Gudmonaitė, Kamilė, Reg.: *Xáta – Zuhause. Eine musikalisch-tänzerische Gratwanderung mit Ukrainer*innen (Teil I) und Russ*innen (Teil II) aus München*. Münchner Kammerspiele, München. Prem. 13. Oktober 2023. Mitschnitt des Theaters.

Hasselberg, Viola und Hannah Saar: „Nachgespräch.“ Nachgespräch zu *Xáta – Zuhause*, Münchner Kammerspiele, 18. Juni 2024.

Hasselberg, Viola: „Einführung.“ Einführung zu *Xáta – Zuhause*, Münchner Kammerspiele, 18. Juni 2024.

Münchner Kammerspiele, Hg.: *Xáta – Zuhause*, Digitales Programmheft, Red. Viola Hasselberg, München, Spielzeit 2023/24, Prem. 13. Oktober

2023, letzter Zugriff am 14. Februar 2025, <https://www.muenchner-kammerspiele.de/de/programm/22263-xa-ta-zuhause>.

Münchner Kammerspiele, Hg.: *Xáta – Zuhause*, Programmheft, Red. Viola Hasselberg, München, Spielzeit 2023/24, Prem. 13. Oktober 2023. Münchner Kammerspiele: „Xáta – Zuhause,“ letzter Zugriff am 14. Februar 2025, <https://www.muenchner-kammerspiele.de/de/programm/22263-zuhause>.

Literatur

- Abels, Heinz: *Identität. Über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf Individualität und die Tatsache, dass Identität in Zeiten der Individualisierung von der Hand in den Mund lebt*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden: vs Verlag für Sozialwissenschaften 2010.
- Althusser, Louis: *Was tun?* Hg. v. G. M. Goshgarian. Übers. v. Oliver Precht. Wien und Berlin: Turia + Kant 2020.
- Althusser, Louis: „Aus Anlass des Artikels von Michel Verret über den ‚studentischen Mai‘.“ In: Ders.: *Ideologie und Ideologische Staatsapparate*. Hg. v. Frieder Otto Wolf. Übers. v. Peter Schöttler. 3. Auflage. Hamburg: VSA: Verlag Hamburg 2019, S. 13–35.
- Althusser, Louis: „Notiz über die ISA.“ In: Ders.: *Ideologie und Ideologische Staatsapparate*. Hg. v. Frieder Otto Wolf. Übers. v. Peter Schöttler. 3. Auflage. Hamburg: VSA: Verlag Hamburg 2019, S. 103–123.
- Althusser, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. Hg. v. Frieder Otto Wolf. Übers. v. Peter Schöttler. 3. Auflage. Hamburg: VSA: Verlag Hamburg 2019.
- Althusser, Louis: *Über die Reproduktion*. Hg. und übers. v. Frieder Otto Wolf. Hamburg: VSA: Verlag Hamburg 2012.
- Althusser, Louis: „Widerspruch und Überdetermination. Anmerkungen für eine Untersuchung.“ In: Ders.: *Für Marx. Gesammelte Schriften* 3. Hg. v. Frieder Otto Wolf. Übers. v. Werner Nitsch et al. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 105–160.
- Althusser, Louis: „Das ‚Piccolo Teatro‘ – Bertolazzi und Brecht. Bemerkungen über ein materialistisches Theater.“ In: Ders.: *Für Marx. Gesam-*

- melte Schriften 3*. Hg. v. Frieder Otto Wolf. Übers. v. Werner Nitsch et al. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 161–190.
- Althusser, Louis: *Für Marx. Gesammelte Schriften 3*. Hg. v. Frieder Otto Wolf. Übers. v. Werner Nitsch et al. Berlin: Suhrkamp 2011.
- Althusser, Louis: „Über Brecht und Marx.“ Übers. v. Katja Metzner. In: *Berliner Debatte Initial* 12, Nr. 4 (2001), S. 52–59.
- Althusser, Louis: „Freud und Lacan.“ In: Ders. und Michel Tort: *Freud und Lacan. Die Psychoanalyse im historischen Materialismus*. Übers. v. Hanns-Henning Ritter et al. Berlin: Merve Verlag 1976, S. 5–42.
- Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Übers. v. Benedikt Burkardt und Christoph Münz. Berlin: Ullstein 1998.
- Appiah, Kwame Anthony: *Identitäten. Die Fiktionen der Zugehörigkeit*. Übers. v. Michael Bischoff. 3. Auflage. München: Hanser 2021.
- Aristoteles: *Poetik*. Hg. und übers. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982.
- Baker, Stuart und Chantal Regnault: *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989–92*. London: Soul Jazz Books 2011.
- Balibar, Étienne: „Althusser’s Dramaturgy and the Critique of Ideology.“ In: *Differences* 26, Nr. 3 (1. November 2015), S. 1–22.
- Balibar, Étienne und Pierre Macherey: „Thesen zum materialistischen Verfahren.“ In: *alternative* 17, Nr. 5 (1974), S. 193–221.
- Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 6., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2021.
- Bauman, Zygmunt: *Ansichten der Postmoderne*. Übers. v. Nora Rätzsch. Hamburg: Argument Verlag 1995.
- Bayerdörfer, Hans-Peter: „Probleme der Theatergeschichtsschreibung.“ In: Möhrmann, Renate, Hg.: *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin: Reimer 1990, S. 41–63.
- Beck, Ulrich und Elisabeth Beck-Gernsheim: „Individualisierung in modernen Gesellschaften – Perspektiven und Kontroversen einer subjektorientierten Soziologie.“ In: Dies., Hg.: *Riskante Freiheiten: Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 10–39.

- Bein, Simon: „The Dysfunctional Paradox of Identity Politics in Liberal Democracies.“ In: *Zeitschrift für Vergleichende Politikwissenschaft* 16, Nr. 2 (April 2022), S. 221–246.
- Berghahn, Klaus L.: „Nachwort.“ In: Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Hg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam 1981, S. 654–697.
- Bewernitz, Torsten: *Konstruktionen für den Krieg? Die Darstellung von ‚Nation‘ und ‚Geschlecht‘ während des Kosovo-Konflikts 1999 in den deutschen Printmedien*. Münster: Westfälisches Dampfboot 2010.
- Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Übers. v. Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2000.
- Bhabha, Homi K.: „The white stuff.“ In: *Artforum international* 36, Nr. 9 (Mai 1998), S. 21–23.
- Bhabha, Homi K.: *Nation and Narration*. London und New York: Routledge 1990.
- Bloch, Ernst: *Philosophische Grundlagen I. Zur Ontologie des Noch-Nicht-Seins. Ein Vortrag und zwei Abhandlungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1961.
- Bonilla-Silva, Eduardo: *Racism without Racists. Color-Blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in America*. 4. Auflage. Lanham: Rowman & Littlefield 2014.
- Bowie, Malcolm: *Lacan*. Übers. v. Klaus Laermann. Göttingen: Steidl 1994.
- Broekman, Jan M.: *Strukturalismus: Moskau – Prag – Paris*. Freiburg und München: Alber 1971.
- Bronner, Kerstin und Stefan Paulus: *Intersektionalität: Geschichte, Theorie und Praxis*. 2., durchgesehene Auflage. Opladen und Toronto: Verlag Barbara Budrich 2021.
- Brubaker, Roger: „The Dolezal affair: race, gender, and the micropolitics of identity.“ In: *Ethnic and Racial Studies* 39, Nr. 3 (Februar 2016), S. 414–448.
- Brückmann, Rebecca: „Rassismus.“ In: Festl, Michael G., Hg.: *Handbuch Liberalismus*. Stuttgart: J.B. Metzler 2021, S. 573–580.
- Brügger, Niels und Orla Vigsø: *Strukturalismus*. 1. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink 2008.
- Buci-Glucksmann, Christine: *Gramsci und der Staat. Für eine materialistische Theorie der Philosophie*. Köln: Pahl-Rugenstein 1981.

- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übers. v. Katharina Menke. 22. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2021.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Übers. v. Karin Wördemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011.
- Butler, Judith: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Übers. v. Reiner Ansén. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Castro Varela, María do Mar und Nikita Dhawan: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. 3. Auflage. Bielefeld: transcript 2020.
- Cattien, Jana: „Against ‚Transracialism‘: Revisiting the Debate.“ In: *Hypatia* 34, Nr. 4 (November 2019), S. 713–735.
- Chandra, Giti und Irma Erlingsdóttir: „Introduction: Rebellion, revolution, reformation.“ In: Dies., Hg.: *The Routledge Handbook of the Politics of the #MeToo Movement*. London und New York: Routledge 2021, S. 1–23.
- Combahee River Collective: „A Black Feminist Statement.“ In: *Monthly Review* 70, Nr. 8 (Januar 2019), S. 29–36.
- Connell, Raewyn: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. 4. Auflage. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2015.
- Cooley, Charles Horton: *Human Nature and the Social Order*. Hg. v. Philip Rieff. London und New York: Routledge 2017.
- Craig, Edward Gordon: „Der Schauspieler und die Über-Marionette.“ In: Ders.: *Über die Kunst des Theaters*. Übers. v. Elisabeth Weber und Dietrich Kreidt. Berlin: gerhardt verlag 1969, S. 51–73.
- Crossland, Zoë: „Materiality and Embodiment.“ In: *The Oxford Handbook of Material and Culture*. Hg. v. Dan Hicks und Mary C. Beaudry. Oxford: Oxford University Press 2010, S. 386–405.
- Csordas, Thomas J., Hg.: *Embodiment and Experience. The existential ground of culture and self*. Cambridge: Cambridge University Press 2005.
- Csordas, Thomas J.: „Embodiment as a Paradigm for Anthropology.“ In: *Ethos* 18, Nr. 1 (März 1990), S. 5–47.
- de Saussure, Ferdinand: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Hg. v. Charles Bally et al. Übers. v. Herman Lommel. 2. Auflage. Berlin: de Gruyter 1967.
- Dederich, Markus: „Behinderung, Identitätspolitik und Anerkennung.“ In: *Behinderte Menschen* 35, Nr. 2 (2012), S. 44–53.

- Deleuze, Gilles: *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Übers. v. Eva Brückner-Pfaffenberger und Donald Watts Tuckwiller. Berlin: Merve Verlag 1992.
- Derrida, Jacques: „Signatur Ereignis Kontext.“ In: Peter Engelmann, Hg.: *Die différance. Ausgewählte Texte*. Stuttgart: Reclam 2004, S. 68–109.
- Derrida, Jacques: „Die différance.“ In: Peter Engelmann, Hg.: *Die différance. Ausgewählte Texte*. Stuttgart: Reclam 2004, S. 110–149.
- Derrida, Jacques: *Die Stimme und das Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.
- Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*. Übers. v. Rodolphe Gasché. 16. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016.
- Deuffhard, Amelie et al.: „(Un)Learning for the Future. Transformation der Wissensproduktion in Hochschulen und Theatern.“ In: Drescher, Hans-Jürgen et al., Hg.: *Learning for the Future. Zukunftskonferenz für die Darstellenden Künste*. Berlin: Theater der Zeit 2024, S. 30–39.
- Diderot, Denis: „Das Paradox über den Schauspieler.“ In: Ders.: *Ästhetische Schriften. Band 2*. Hg. v. Friedrich Bassenge. Übers. v. Friedrich Bassenge und Theodor Lücke. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1968, S. 481–539.
- Dolar, Mladen: „Jenseits der Anrufung.“ In: Žižek, Slavoj: *Gestalten der Autorität. Seminar der Laibacher Lacan-Schule*. Wien: Hora Verlag 1991, S. 9–26.
- Drüecke, Ricarda: „Rasse.“ In: Hepp, Andreas et al., Hg.: *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2015, S. 305–311.
- Eagleton, Terry: *Ideologie. Eine Einführung*. Übers. v. Anja Tippner. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler 2000.
- Ebert, Olivia et al., Hg.: *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Bielefeld: transcript 2018.
- Eddie, James M.: „Was Merleau-Ponty a Structuralist?“ In: *Semiotica* 4, Nr. 4 (1971), S. 297–323.
- Ehlers, Klaas-Hinrich: *Strukturalismus in der deutschen Sprachwissenschaft. Die Rezeption der Prager Schule zwischen 1926 und 1945*. Berlin: Walter de Gruyter 2005.

- Eichberg, Henning: „Ethnopluralismus. Eine Kritik des naiven Ethnozentrismus und der Entwicklungshilfe.“ In: *Junges Forum* 73, Nr. 5 (1973), S. 3–12.
- Eichhorn, Ivo: *Kritik und Reproduktion der Ideologie im Theater der Gegenwart*. Berlin: Neofelis Verlag 2020.
- Eickelpasch, Rolf und Claudia Rademacher: *Identität*. Bielefeld: transcript 2004.
- European Union Agency for Fundamental Rights: *Being Black in the EU. Experiences of people of African descent*. Luxemburg: Publications Office of the European Union 2024.
- Eremenko, Polina: „Russian Collective Identity Construction in State Media During Russia’s Full-Scale Invasion of Ukraine.“ In: *Global Media Journal – German Edition* 14, Nr. 1 (Juli 2024), S. 1–20.
- Fanon, Frantz: *Schwarze Haut, weiße Masken*. Übers. v. Eva Moldenhauer. Wien und Berlin: Turia + Kant 2015.
- Fernholz, Tobias: *Die rechtsradikale Bewegung und ihr digitaler Kampf um Identität. Inhalte, Dynamiken und Resonanzräume rechtsradikaler Alternativ-Öffentlichkeiten*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2022.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. 12. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2021.
- Fischer-Lichte, Erika: „Einleitung: Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft.“ In: Dies., Matthias Warstat und Anna Littmann, Hg.: *Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft*. Tübingen und Basel: Francke 2012.
- Fischer-Lichte, Erika: *Geschichte des Dramas 1. Von der Antike bis zur deutschen Klassik*. 3. Auflage. Tübingen und Basel: Francke 2010.
- Fischer-Lichte, Erika: *Geschichte des Dramas 2. Von der Antike bis zur deutschen Klassik*. 3. Auflage. Tübingen und Basel: Francke 2010.
- Fischer-Lichte, Barbara Gronau, Sabine Schouten und Christel Weiler, Hg.: *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit 2006.
- Fischer-Lichte, Erika: „Verkörperung/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie.“ In: Dies., Christian Horn und Matthias Warstat, Hg.: *Verkörperung*. Tübingen und Basel: Francke 2001, S. 11–25.

- Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen*. 5. Auflage. Tübingen: Gunter Narr 2007.
- Foucault, Michel: „Nietzsche, die Genealogie, die Historie.“ In: Ders.: *Geometrie des Verfahrens. Schriften zur Methode*. Hg. v. Daniel Defert und Francois Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Übers. v. Michael Bischoff et al. Berlin: Suhrkamp 2009, S. 181–205.
- Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Übers. v. Jutta Kranz et al. Berlin: Merve Verlag 1978.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übers. v. Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.
- Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
- Foucault, Michel: *Von der Subversion des Wissens*. Hg. u. übers. v. Walter Seitter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1987.
- Fourest, Caroline: *Generation beleidigt. Von der Sprachpolizei zur Gedankenpolizei. Über den wachsenden Einfluss linker Identitärer*. Übers. v. Alex Carstiu, Mark Feldon und Christoph Hesse. Berlin: Edition TIAMAT 2020.
- Fukuyama, Francis: „Against Identity Politics. The New Tribalism and the Crisis of Democracy.“ In: *Foreign Affairs* 97, Nr. 5 (September/Oktober 2018), S. 90–114
- Fukuyama, Francis: *Identity. Contemporary Identity Politics and the Struggle for Recognition*. New York: Farrar, Straus und Giroux 2018.
- Gersdorff, Anne und Karina Sturm: *Stoppt Ableismus! Diskriminierung erkennen und abbauen*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2024.
- Giddens, Anthony: *Konsequenzen der Moderne*. Übers. v. Joachim Schulte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
- Gottsched, Johann Christoph: *Schriften zur Literatur*. Hg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart: Reclam 2009.
- Gramsci, Antonio: *Gefängnishefte. Band 3. 4. und 5. Heft*. Hg. v. Klaus Bochmann und Wolfgang Fritz Haug. Übers. v. Klaus Bochmann et al. Hamburg: Argument Verlag 2012.
- Gramsci, Antonio: *Gefängnishefte. Band 4. 6. und 7. Heft*. Hg. v. Klaus Bochmann und Wolfgang Fritz Haug. Übers. v. Klaus Bochmann et al. Hamburg: Argument Verlag 2012.

- Gramsci, Antonio: *Gefängnishefte. Band 6. 10. und 11. Heft*. Hg. v. Wolfgang Fritz Haug. Übers. v. Klaus Bochmann et al. Hamburg: Argument Verlag 2012.
- Grotowski, Jerzy: *Für ein Armes Theater*. Übers. v. Frank Heibert. Zürich und Schwäbisch Hall: Orell Füssli Verlag 1986.
- Guski, Chajm, Hg.: „Erzählungen des Talmuds – Ejn Ja'akow – Schabbat.“ In: *talmud.de – Digitales Judentum*, letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://www.talmud.de/tlmd/talmud-uebersetzung/erzaehlungen-des-talmuds-ejn-jaakow/erzaehlungen-des-talmuds-ejn-jaakow-schabbat/#53b>.
- Haakh, Nora: *Muslimisierte Körper auf der Bühne. Die Islamdebatte im postmigrantischen Theater*. Bielefeld: transcript 2021.
- Hall, Stuart: „Neue Ethnizitäten.“ In: Ders.: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hg. u. übers. v. Ulrich Mehlem et al. 8. Auflage. Hamburg: Argument Verlag 2021, S. 15–24.
- Hall, Stuart: „Kulturelle Identität und Diaspora.“ In: Ders.: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hg. u. übers. v. Ulrich Mehlem et al. 8. Auflage. Hamburg: Argument Verlag 2021, S. 26–42.
- Hall, Stuart: „Das Lokale und das Globale: Globalisierung und Ethnizität.“ In: Ders.: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hg. u. übers. v. Ulrich Mehlem et al. 8. Auflage. Hamburg: Argument Verlag 2021, S. 44–64.
- Hall, Stuart: „Alte und neue Identitäten, alte und neue Ethnizitäten.“ In: Ders.: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hg. u. übers. v. Ulrich Mehlem et al. 8. Auflage. Hamburg: Argument Verlag 2021, S. 66–87.
- Hall, Stuart: „Die Frage der kulturellen Identität.“ In: Ders.: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hg. u. übers. v. Ulrich Mehlem et al. 8. Auflage. Hamburg: Argument Verlag 2021, S. 180–222.
- Hall, Stuart: „Ideologie und Ökonomie. Marxismus ohne Gewähr.“ In: Ders.: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Hg. v. Juha Koivisto und Andreas Merckens. Übers. v. Kristin Carls et al. 7. Auflage. Hamburg: Argument Verlag 2021, S. 8–33.
- Hall, Stuart: „Bedeutung, Repräsentation, Ideologie. Althusser und die poststrukturalistischen Debatten.“ In: Ders.: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Hg. v. Juha Koivisto und

- Andreas Merkens. Übers. v. Kristin Carls et al. 7. Auflage. Hamburg: Argument Verlag 2021, S. 34–65.
- Hall, Stuart: „Das Spektakel des ‚Anderen.‘“ In: Ders.: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Hg. v. Juha Koivisto und Andreas Merkens. Übers. v. Kristin Carls et al. 7. Auflage. Hamburg: Argument Verlag 2021, S. 108–166.
- Hall, Stuart: „Wer braucht ‚Identität‘?“ In: Ders.: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Hg. v. Juha Koivisto und Andreas Merkens. Übers. v. Kristin Carls et al. 7. Auflage. Hamburg: Argument Verlag 2021, S. 167–187.
- Hall, Stuart: „Die Frage des Multikulturalismus.“ In: Ders.: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Hg. v. Juha Koivisto und Andreas Merkens. Übers. v. Kristin Carls et al. 7. Auflage. Hamburg: Argument Verlag 2021, S. 188–227.
- Hall, Stuart und Bill Schwarz: *Familiar Stranger. A Life Between Two Islands*. London: Penguin Books 2018.
- Hall, Stuart: „Gramscis Erneuerung des Marxismus und ihre Bedeutung für die Erforschung von ‚Rasse‘ und Ethnizität.“ In: Ders.: *Ideologie, Kultur, Rassismus. Ausgewählte Schriften 1*. Hg. v. Nora Räthzel. Übers. v. Wieland Elfferding et al. Hamburg: Argument Verlag 2012, S. 56–91.
- Hall, Stuart: „Die Konstruktion von ‚Rasse‘ in den Medien.“ In: Ders.: *Ideologie, Kultur, Rassismus. Ausgewählte Schriften 1*. Hg. v. Nora Räthzel. Übers. v. Wieland Elfferding et al. Hamburg: Argument Verlag 2012, S. 150–171.
- Hall, Stuart: „Das theoretische Vermächtnis der Cultural Studies.“ In: Ders.: *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften 3*. Hg. u. übers. v. Nora Räthzel. Hamburg: Argument Verlag 2000, S. 34–51.
- Hall, Stuart: „Postmoderne und Artikulation.“ In: Ders.: *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften 3*. Hg. u. übers. v. Nora Räthzel. Hamburg: Argument Verlag 2000, S. 52–77.
- Hall, Stuart: „Minimal Selves“. In: Gray, Ann und Jim McGuigan, Hg.: *Studying Culture. An Introductory Reader*. 2. Auflage. London und New York: Arnold 1997, S. 134–138.

- Hall, Stuart: „Subjects in History: Making Diasporic Identities.“ In: Lubiano, Wahneema, Hg.: *The House That Race Built*. New York: Vintage 1997, S. 289–299.
- Harding, Sandra: *Feministische Wissenschaftstheorie. Zum Verhältnis von Wissenschaft und sozialem Geschlecht*. Übers. v. Michael Haupt. Hamburg: Argument Verlag 1991.
- Haug, Frigga: „Die Vier-in-Einem-Perspektive und Hegemoniekämpfe um Arbeit.“ In: Konzeptwerk neue Ökonomie, Hg.: *Zeitwohlstand*. München: oekom verlag 2014, S. 33–38.
- Havu, Sauli und Juha Koivisto: *Stuart Hall und die Cultural Studies zur Einführung*. Hamburg: Junius 2024.
- Hayner, Jakob: *Warum Theater. Krise und Erneuerung*. Berlin: Matthes & Seitz 2020.
- Hayner, Jakob: „Bringt euch in Sicherheit! Wenn der Alltag zum Schutzraum wird.“ In: l'Amour laLove, Patsy, Hg.: *Beißreflexe. Kritik an queerem Aktivismus, autoritären Sehnsüchten, Sprechverboten*. Berlin: Querverlag 2017, S. 61–64.
- Heijes, Coen: *Shakespeare, Blackface and Race. Different Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press 2020.
- Heil, Reinhard und Andreas Hetzel: „Die unendliche Aufgabe – Perspektiven und Grenzen radikaler Demokratie.“ In: Dies., Hg.: *Die unendliche Aufgabe – Perspektiven und Grenzen radikaler Demokratie*. Bielefeld: transcript 2006, S. 7–23.
- Hennen, Manfred: „Zur Betriebsfähigkeit postmoderner Sozialentwürfe.“ In: Eifler, Günther und Otto Saame, Hg.: *Postmoderne. Anbruch einer neuen Epoche? Eine interdisziplinäre Erörterung*. Wien: Passagen 1990, S. 53–72.
- Henrich, Dieter: „Identität – Begriffe, Probleme, Grenzen.“ In: Marquard, Odo und Karlheinz Stierle: *Identität*. München: Fink 1996, S. 133–186.
- Hilger, Janna Mareike: *Safe Space. Sorge und Kritik nach Michel Foucault und Eve Sedgwick*. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2023.
- Hipfl, Brigitte: „Subjekt und Begehren.“ In: Hepp, Andreas et al., Hg.: *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2015, S. 275–283.

- Hirschauer, Stefan: „Menschen unterscheiden. Grundlinien einer Theorie der Humandifferenzierung.“ In: *Zeitschrift für Soziologie* 50, Nr. 3–4 (Oktober 2021), S. 155–174.
- Hirschauer, Stefan: „Un/doing differences. Die Kontingenz sozialer Zugehörigkeiten.“ In: *Zeitschrift für Soziologie* 43, Nr. 3 (Juni 2014), S. 170–191.
- Hiß, Guido: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin: Reimer 1993.
- Hoài Tran, Thu: „Sabotiert das Theater!‘ Zur Schaffung eines neuen Begehrens nach sozialer Gerechtigkeit und radikaler Diversität an deutschen Stadt- und Staatstheatern.“ In: Castro Varela, María do Mar und Leila Haghighat, Hg.: *Double Bind postkolonial. Kritische Perspektiven auf Kunst und Kulturelle Bildung*. Bielefeld: transcript 2023, S. 227–246.
- Holling, Eva: *Übertragung im Theater. Theorie und Praxis theatraler Wirkung*. Berlin: Neofelis 2016.
- Horatschek, Anna Margaretha und Anja Pistor-Hatam, Hg.: *Identitäten im Prozess. Region, Nation, Staat, Individuum*. Berlin: de Gruyter 2016.
- Hüger, Jakob: *Künstliche Intelligenz und Diskriminierung. Zur Regulierung algorithmischer Entscheidungssysteme zum Zwecke der Verhinderung gruppenbezogener Benachteiligungen*. Baden-Baden: Nomos 2023.
- Institute of International Visual Arts: „About,“ letzter Zugriff am 11. Februar 2025, <https://iniva.org/about/institute-of-international-visual-arts>.
- Jameson, Fredric: *The prison-house of language. A critical account of structuralism and Russian formalism*. 2. Auflage. Princeton: Princeton University Press 1974.
- Jordan, Liz: „The Fixity of Whiteness: Genetic Admixture and the Legacy of the One-Drop Rule.“ In: *Critical Philosophy of Race* 6, Nr. 2 (2018), S. 239–261.
- Kaldewey, David: „Political Correctness, Identity Politics, Campus Wars: Transformation oder Erosion der normativen Struktur der Wissenschaft?“ In: Strohschneider, Peter, Günter Blamberger und Axel Freimuth, Hg.: *Vom Umgang mit Fakten. Antworten aus Natur-, Sozial- und Geisteswissenschaften*. Leiden: Wilhelm Fink 2018, S. 33–46.
- Kalu, Joy Kristin: „Das implizite Publikum. Ein Plädoyer für eine postkoloniale, rassismuskritische Aufführungsanalyse.“ In: Sharifi, Azadeh

- und Lisa Skwirblies, Hg.: *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2022, S. 27–59.
- Kempf, Annegret: „Frauenförderung und strategischer Essentialismus – Eine Analyse im Spannungsfeld von theoretischem Anspruch und politischer Praxis.“ In: *Freiburger Zeitschrift für Geschlechterstudien* 22, Nr. 1 (12. Juni 2016), S. 65–80.
- Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln: Böhlau 2005.
- Krankenhaus statt Fabrik: „Das Bündnis Krankenhaus statt Fabrik,“ letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://www.krankenhaus-statt-fabrik.de>.
- Kreuder, Friedemann und Benjamin Wihstutz, Hg.: *Staging Differences. Orientierungen, Kategorisierungen und Identitätspolitik in Theater und Performance*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2024.
- Kreuder und Wihstutz: „Staging Differences. Eine Einleitung.“ In: Dies., Hg.: *Staging Differences. Orientierungen, Kategorisierungen und Identitätspolitik in Theater und Performance*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2024, S. 7–11.
- Kreuder, Friedemann, Ellen Koban und Hanna Voss, Hg.: *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*. Bielefeld: transcript 2017.
- Kreuder, Friedemann et al., Hg.: *Theater und Subjektconstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*. Bielefeld: transcript 2014.
- Kreuser, Mirjam: *Crip-queere Körper. Eine kritische Phänomenologie des Theaters*. Bielefeld: transcript 2023.
- Krings, Matthias: „Identitätspolitik, allenthalben.“ In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 12, Nr. 2 (Dezember 2018), S. 192–221.
- Krönert, Veronika und Andreas Hepp: „Identität und Identifikation.“ In: Hepp, Andreas et al., Hg.: *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2015, S. 265–273.
- Krotz, Friedrich: „Überblicksartikel: Theoretische Basisorientierungen.“ In: Hepp, Andreas et al., Hg.: *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2015, S. 17–21.
- Kurzenberger, Hajo: „Die ‚Verkörperung‘ der dramatischen Figur durch den Schauspieler.“ In: Berg, Jan, Hans-Otto Hügel und Hajo Kurzenberger: *Authentizität als Darstellung*. Hildesheim: Universitätsverlag 1997, S. 106–121.

- Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch 11*. Übers. v. Norbert Haas. 3. Auflage. Berlin: Quadriga 1987.
- Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint.“ In: Ders.: *Schriften I*. Hg. v. Norbert Haas. Übers. v. Peter Stehlin. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 61–70.
- Lacan, Jacques: *Schriften II*. Hg. u. übers. v. Norbert Haas. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1975.
- Laclau, Ernesto und Chantal Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Hg. u. übers. v. Michael Hintz und Gerd Vorwallner. 6., überarbeitete Auflage. Wien: Passagen 2020.
- Laclau, Ernesto. *Emanzipation und Differenz*. Übers. v. Oliver Marchart. Wien und Berlin: Turia + Kant 2013.
- Laclau, Ernesto: *New Reflections on The Revolution of Our Time*. London und New York: Verso 1990.
- Laclau, Ernesto: *Politik und Ideologie im Marxismus. Kapitalismus – Faschismus – Populismus*. Übers. v. Gudrun Schmahl und Eckhard Volker. Berlin: Argument Verlag 1981.
- Lee, Richard M.: „The Transracial Adoption Paradox: History, Research, and Counseling Implications of Cultural Socialization.“ In: *The Counseling Psychologist* 31, Nr. 6 (November 2003), S. 711–744.
- Lefort, Claude und Marcel Gauchet: „Die Frage der Demokratie.“ In: Rödel, Ulrich, Hg.: *Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie*. Übers. v. Katharina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 281–297.
- Leggewie, Claus: „Kulturelle Hegemonie – Gramsci und die Folgen.“ In: *Leviathan* 15, Nr. 2 (1987), S. 285–304.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2023.
- Lehmann, Hans-Thies: „Fabel-Haft.“ In: Ders.: *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. 2., erweiterte Auflage. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 265–283.
- Lehmann, Hans-Thies: „DIS/TANZ. Anmerkung zur Schmerzgrenze des Theaters.“ In: *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 40, Nr. 2 (April 1993), S. 116–121.

- Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Anmerkungen übers Theater. Shakespeare-Arbeiten und Shakespeare-Übersetzungen*. Hg. v. Hans-Günther Schwarz. Stuttgart: Reclam 1976.
- Lessing, Gotthold Ephraim: „Briefe, die neueste Literatur betreffend. 17. Brief.“ In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden. Band 4. 1758–1759*. Hg. v. Gunter E. Grimm. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1997.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Das Theater des Herrn Diderot*. Leipzig: Reclam 1981.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Hg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam 1981.
- Lessing, Gotthold Ephraim: „Kleine dramaturgische Schriften.“ In: Ders.: *Dramaturgische Schriften. Werke. Vierter Band*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, S. 7–151.
- Lévi-Strauss, Claude: *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000
- Levits, Felina: *CARE AFFAIR – Um wen geht es uns?* Masterarbeit, Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg HAW, 2021.
- Liesch, Elisa, Julian Warner und Matthias Pees, Hg.: *Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen*. Bielefeld: transcript 2018.
- Lilla, Mark: *The Once and Future Liberal. After Identity Politics*. New York: Harper 2017.
- Macherey, Pierre und Stephanie Bundy: „Judith Butler and the Althusserian Theory of Subjection.“ In: *Décalages* 1, Nr. 2 (2014), S. 1–23.
- Macherey, Pierre: *Zur Theorie der literarischen Produktion. Studien zu Tolstoj, Verne, Defoe, Balzac*. Hg. v. Hildegard Brenner. Übers. v. Johanna Wördemann. Darmstadt: Luchterhand 1974.
- Maier, Friederike: „Feministische Ökonomie ist immer auch Kritik der herrschenden Wirtschaftstheorien.“ In: *Feministische Studien* 31, Nr. 1 (1. Mai 2013), S. 131–135.
- Mandel, Birgit: „Theater auf der Suche nach neuem Publikum und Akzeptanz in der Stadtgesellschaft: Ergebnisse eines Forschungsprojekts.“ In: *Kulturelle Bildung Online* (2021), letzter Zugriff am 25. Februar 2025, <https://www.kubi-online.de/artikel/theater-suche-nach-neuem-publikum-akzeptanz-stadtgesellschaft-ergebnisse-eines>.

- Mandel, Birgit: „Audience Development, Kulturelle Bildung, Kulturentwicklungsplanung, Community Building. Konzepte zur Reduzierung der sozialen Selektivität des öffentlich geförderten Kulturangebots.“ In: *Kulturelle Bildung Online* (2016/17), letzter Zugriff am 14. Februar 2025, <https://www.kubi-online.de/artikel/audience-development-kulturelle-bildung-kulturentwicklungsplanung-community-building>.
- Maskos, Rebecca: „Identität und Identitätspolitik: Welche Bedeutung haben sie für behinderte Menschen?“ In: Waldschmidt, Anne, Hg.: *Handbuch Disability Studies*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2022, S. 485–499.
- Mead, George Herbert und Charles W. Morris.: *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. Übers. v. Ulf Pacher. 20. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2023.
- Meiering, David: „Überblick: ‚Die Linke‘ als Bezugspunkt rechter Identitätspolitik.“ In: Ders., Hg.: *Schlüsseltexte der ‚Neuen Rechten‘. Kritische Analysen antidemokratischen Denkens*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2022, S. 277–280.
- Meyerhold, Vsevolod: „Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik.“ In: Ders.: *Theaterarbeit 1917–1930*. Hg. von Rosemarie Tietze. Übers. v. Karla Günther-Hielscher. München: Hanser 1974, S. 72–76.
- Moebius, Stephan: „Strukturalismus/Poststrukturalismus.“ In: Kneer, Georg und Markus Schroer: *Handbuch Soziologische Theorien*. Wiesbaden: vs Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 419–444.
- Morton, Stephen: *Gayatri Chakravorty Spivak*. London und New York: Routledge 2005.
- Müller, Jens Christian et al.: *Der Staat in den Köpfen. Anschlüsse an Louis Althusser und Nicos Poulantzas*. Mainz: Decaton 1994.
- Müller, Jost: *Ideologische Formen. Texte zu Ideologietheorie*. Wien und Berlin: mandelbaum kritik & utopie 2017.
- Münker, Stefan und Alexander Roesler: *Poststrukturalismus*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler 2012.
- Niethammer, Lutz: *Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2000.
- Nüthen, Inga und Christine M. Klapeer: „Zwischen LGBTI*Q-Akzeptanzförderung, Heteronormativitätskritik und Vielfaltsdiskursen.

- Varianten und Herausforderungen queerer (politischer) Bildung/arbeit in Deutschland.“ In: Baader, Meike Sophia, Tatjana Freytag und Karolina Kempa, Hg.: *Politische Bildung in Transformation – Transdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2023, S. 237–259.
- Orwat, Carsten: *Diskriminierungsrisiken durch Verwendung von Algorithmen*. Berlin: Antidiskriminierungsstelle des Bundes 2019.
- Osterkamp, Robin Ivy: *Trans* Personen. Zwischen Gewollter und Ungewollter (Un-)Sichtbarkeit. Zwischen direkter und indirekter Diskriminierung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2022.
- Otto, Ulf: *Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien*. Bielefeld: transcript 2013.
- Pêcheux, Michel: „Ideologie – Festung oder paradoxer Raum?“ In: Ders.: *Ideologie und Diskurs. Aufsätze*. Hg. v. Ivo Eichhorn. Übers. v. Wolfgang Fritz Haug. Wien und Berlin: mandelbaum kritik & utopie 2019, S. 106–122.
- Pêcheux, Michel: „Zu rebellieren und zu denken wagen! Ideologien, Widerstände, Klassenkampf.“ In: Ders.: *Ideologie und Diskurs. Aufsätze*. Hg. v. Ivo Eichhorn. Übers. v. Erika Töller und Peter Schöttler. Wien und Berlin: mandelbaum kritik & utopie 2019, S. 61–95.
- Pfahl, Julia: *Québec inszenieren. Identität, Alterität und Multikulturalität als Paradigmen im Theater von Robert Lepage*. Marburg: Tectum Verlag 2005.
- Pittl, Sebastian. „Was meint Identität? Begriffsgeschichtliche Erkundungen zu einem umkämpften Terminus.“ In: *Ethik und Gesellschaft*, Nr. 1 (August 2020), S. 1–18.
- Pollack, Detlef, Gergely Rosta und Marta Shmendel: „Quellen nationaler Identität: Veränderungen im Verhältnis von Nationalbewusstsein, Demokratie und Religion in der Ukraine und in Russland.“ In: *Leviathan* 51, Nr. 3 (2023), S. 363–395.
- Pörksen, Uwe: *Plastikwörter. Die Sprache einer internationalen Diktatur*. Stuttgart: Klett-Cotta 1988.
- Procter, James: *Stuart Hall*. London und New York: Routledge 2004.
- Purtschert, Patricia: „Es gibt kein Jenseits der Identitätspolitik: Lernen vom Combahee River Collective.“ In: *Widerspruch: Beiträge zu sozialistischer Politik* 36, Nr. 69 (2017), S. 15–22.

- Ray, Sangeeta: *Gayatri Chakravorty Spivak. In Other Words*. Malden: Wiley-Blackwell 2009.
- Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*.  bers. v. Richard Steurer. 6. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016.
- Recke, Anta Helena: „Uh Baby It’s a White World.“ In: Liepsch, Elisa, Julian Warner und Matthias Pees, Hg.: *Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen*. Bielefeld: transcript 2018, S. 51–59.
- Rey, Anton, Hajo Kurzenberger und Stephan Müller, Hg.: *Wirkungsmaschine Schauspieler. Vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielmacher*. Berlin: Alexander Verlag 2011.
- Rogers, Richard A.: „From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation.“ In: *Communication Theory* 16, Nr. 4 (November 2006), S. 474–503.
- Roselt, Jens, Hg.: *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*. 3. Auflage. Berlin: Alexander Verlag 2017.
- Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. München: Fink 2008.
- Said, Edward W.: *Orientalism*. New York: Vintage 1979.
- Salowski, Claudia: *Quick Guide Unconscious Bias. Wie Sie unbewusste Verzerrungen verstehen, erkennen und verändern*. Berlin und Heidelberg: Springer Gabler 2022.
- Sanyal, Mithu: *Identitti*. München: Hanser 2023.
- Sanyal, Mithu: „Real and Imagined Voices.“ In: Dies.: *Identitti*. München: Hanser 2023, S. 419–424.
- Schechner, Richard: *Environmental Theater*. New York: Hawthorn 1973.
- Scherpe, Klaus R.: „Ideologie im Verhältnis zur Literatur: Versuch einer methodischen Orientierung am Beispiel von Wolfgang Koeppens Roman Tauben im Gras.“ In: *The German Quarterly* 57, Nr. 1 (1984), S. 6–26.
- Scherr, Albert, Caroline Janz und Stefan Müller: *Diskriminierung in der beruflichen Bildung. Wie migrantische Jugendliche bei der Lehrstellenvergabe benachteiligt werden*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2015.
- Schmidt, Yvonne: *Ausweitung der Spielzone. Experten, Amateure, behinderte Darsteller im Gegenwartstheater*. Zürich: Chronos 2020.
- Schmidt, Thomas: *Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2017.

- Schneider, Christoph: „Identitätspolitik‘ oder ‚Klassenkampf‘? Über Deutungskonkurrenzen sozialer Ungleichheit.“ In: Sauer, Karin E., Sebastian Klus und Rahel Gugel, Hg.: *Studienbuch Gender und Diversity für die Soziale Arbeit*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2024, S. 35–58.
- Schneider, Jens: „Identitätspolitik und politische Bildung.“ In: Baader, Meike Sophia, Tatjana Freytag und Karolina Kempa, Hg.: *Politische Bildung in Transformation – Transdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2023, S. 293–303.
- Schreiber, Ulrich: *Die politische Theorie A. Gramscis*. 3. Auflage. Hamburg: Argument Verlag 1990.
- Schröder, Martin: *Wann sind Frauen wirklich zufrieden?: Überraschende Erkenntnisse zu Partnerschaft, Karriere, Kindern, Haushalt*. München: C. Bertelsmann 2023.
- Schubert, Karsten und Helge Schwiertz: „Identitätspolitik aus konstruktivistischer Perspektive.“ In: Adler-Bartels, Tobias et al., Hg.: *Politische Grundbegriffe im 21. Jahrhundert*. Baden-Baden: Nomos 2023, S. 389–411.
- Schubert, Karsten und Helge Schwiertz: „Konstruktivistische Identitätspolitik. Warum Demokratie partikulare Positionierung erfordert.“ In: *Zeitschrift für Politikwissenschaft* 31, Nr. 4 (Dezember 2021), S. 565–593.
- Schulte, Philipp: *Identität als Experiment. Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne*. Frankfurt: Peter Lang 2012.
- Séville, Astrid: „Identitätspolitik als Strategie der Entprivilegierung. Zur Konjunktur eines Konzepts aus politiktheoretischer Perspektive.“ In: Kersten, Jens, Stephan Rixen und Bethold Vogel, Hg.: *Ambivalenzen der Gleichheit. Zwischen Diversität, sozialer Ungleichheit und Repräsentation*. Bielefeld: transcript 2021, S. 97–113.
- Sharifi, Azadeh und Lisa Skwirblies, Hg.: *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2022.
- Sharifi, Azadeh und Lisa Skwirblies: „Ist die deutsche Theaterwissenschaft kolonial? Ein Plädoyer für eine epistemologisch gerechtere Theaterwissenschaft.“ In: Dies., Hg.: *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2022, S. 27–59.

- Simmel, Georg: „Der Schauspieler und die Wirklichkeit.“ In: Ders.: *Gesamtausgabe in 24 Bänden. Band 12. Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 308–315.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: „Subaltern Studies: Deconstructing Historiography.“ In: Dies.: *In Other Worlds*. London und New York: Routledge 2006, S. 270–304.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: „More on Power / Knowledge.“ In: Landry, Donna und Gerald MacLean, Hg.: *The Spivak Reader*. London und New York: Routledge 1996, S. 141–174.
- Stegemann, Bernd: *Identitätspolitik*. Berlin: Matthes & Seitz 2023.
- Stegemann, Bernd: *Die Öffentlichkeit und ihre Feinde*. Stuttgart: Klett-Cotta 2021.
- Stoller, Silvia: *Existenz – Differenz – Konstruktion: Phänomenologie der Geschlechtlichkeit bei Beauvoir, Irigaray und Butler*. München: Fink 2010.
- Straub, Jürgen: *Das erzählte Selbst. Konturen einer interdisziplinären Theorie narrativer Identität. Ausgewählte Schriften. Band 2*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2019.
- Straub, Jürgen: *Theorien der Identität zur Einführung*. Hamburg: Junius 2017.
- Stuart Hall Foundation: „Stuart Hall (3 February 1932 – 10 February 2014),“ letzter Zugriff am 11. Februar 2025, <https://www.stuarthallfoundation.org/wp-content/uploads/2021/07/Stuart-Hall-Bibliography-25-05-2021.pdf>.
- Supik, Linda: *Dezentrierte Positionierung. Stuart Halls Konzept der Identitätspolitik*. Bielefeld: transcript 2005.
- Susemichel, Lea und Jens Kastner: *Identitätspolitik: Konzepte und Kritiken in Geschichte und Gegenwart der Linken*. 3. Auflage. Münster: Unrast 2021.
- Tecklenburg, Nina: *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript 2014.
- Thumann, Michael: *Der neue Nationalismus. Die Wiederkehr einer totgeglaubten Ideologie*. Berlin: Die andere Bibliothek 2020.
- Tuckfeld, Manon: *Orte des Politischen. Politik, Hegemonie und Ideologie im Marxismus*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 1997.

- Tuvel, Rebecca: „In Defense of Transracialism.“ In: *Hypatia* 32, Nr. 2 (April 2017), S. 263–278.
- Villa Braslavsky, Paula-Irene: „Identitätspolitik.“ In: *POP. Kultur und Kritik*, Nr. 16 (Frühling 2020), S. 70–76.
- Villa, Paula-Irene: „Poststrukturalismus: Postmoderne + Poststrukturalismus = Postfeminismus?“ In: Becker, Ruth und Beate Kortendiek, Hg.: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 262–266.
- Voss, Hanna: *Reflexion von ethnischer Identität(szuweisung) im deutschen Gegenwartstheater*. Marburg: Tectum Verlag 2014.
- Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Berlin: Suhrkamp 2010.
- Warstat, Matthias: „Kategorienwechsel. Zur jüngeren Kritik an theaterwissenschaftlichen Körperkonzepten.“ In: Kreuder, Friedemann, Ellen Koban und Hanna Voss, Hg.: *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*. Bielefeld: transcript 2017, S. 15–29.
- Weber-Kapusta, Danijela: *Theater und Identität. Die deutsch-kroatischen Kulturverflechtungen in Zagreb, Varaždin und Osijek im 19. Jahrhundert*. München: Universitätsbibliothek Ludwig-Maximilians-Universität München 2024.
- Weiler, Christel und Jens Roselt: *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*. Tübingen: Francke 2017.
- Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. 7. Auflage. Berlin: Akademie Verlag 2008.
- Welsch, Wolfgang: „Einleitung.“ In: Ders., Hg.: *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Berlin: Akademie Verlag 1994, S. 1–43.
- Winker, Gabriele: *Solidarische Care-Ökonomie. Revolutionäre Realpolitik für Care und Klima*. Bielefeld: transcript 2021.

Lexikonartikel und Online-Glossare

- Chancengerechtigkeit und Vielfalt Ulm: „Genderfluid – Genderqueer,“ LGBTQIA*+-Glossar, letzter Zugriff am 9. März 2025, <https://chancengerechtigkeitundvielfalt.ulm.de/lgbtqia,-w-,/glossar/genderfluid--genderqueer>.
- Dudenredaktion: „Identität,“ *Duden online*, letzter Zugriff am 11. Februar 2025, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Identitaet>.
- Friedrich-Alexander-Universität, Büro für Gender und Diversity: „FLINTA*,“ Glossar, letzter Zugriff am 14. Februar 2025, <https://www.gender-und-diversity.fau.de/glossary/flinta>.
- Funk, Julika: „Drag.“ In: Kroll, Renate, Hg.: *Metzler Lexikon Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Begriffe*. Stuttgart: J.B. Metzler 2002, S. 73–74.
- Gronke, Horst: „Universalismus.“ In: Prechtel, Peter und Franz-Peter Burkard: *Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen*. 3. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler 2008, S. 635–636.
- Informations- und Dokumentationszentrum für Rassismusbearbeitung e.V.: „Rassifizierung,“ Glossar, letzter Zugriff am 3. März, <https://www.idaev.de/researchtools/glossar>.
- Informations- und Dokumentationszentrum für Rassismusbearbeitung e.V.: „Schwarz,“ Glossar, letzter Zugriff am 11. Februar 2025, <https://www.idaev.de/researchtools/glossar>.
- Informations- und Dokumentationszentrum für Rassismusbearbeitung e.V.: „Solidarität,“ Glossar, letzter Zugriff am 14. Februar 2025, <https://www.idaev.de/researchtools/glossar>.
- Informations- und Dokumentationszentrum für Rassismusbearbeitung e.V.: „Weiß / Weißsein,“ Glossar, letzter Zugriff am 11. Februar 2025, <https://www.idaev.de/researchtools/glossar>.
- Knappert, Jan: „Raktavira.“ In: Ders.: *Lexikon der indischen Mythologie*. Hg. u. übers. v. Michael Görden und Hans Christian Meiser. München: Wilhelm Heyne Verlag 1994, S. 250.
- Kolesch, Doris: „Gefühl.“ In: Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Hg.: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler 2014, S. 123–128.

- Kolesch, Doris: „Natürlichkeit.“ In: Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Hg.: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler 2014, S. 230–234.
- Lehnert, Gertrud: „Lesbianismus/Lesbischer Feminismus/Lesbian Studies.“ In: Kroll, Renate, Hg.: *Metzler Lexikon Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Begriffe*. Stuttgart: J.B. Metzler 2002, S. 230–232.
- Lenz, Carsten und Nicole Ruchlak: „Imperialismustheorien.“ In: Dies.: *Kleines Politik-Lexikon*. München und Wien: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2001, S. 94.
- Lenz, Carsten und Nicole Ruchlak: „Kollektivschuld.“ In: Dies.: *Kleines Politik-Lexikon*. München und Wien: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2001, S. 112.
- Lenz, Carsten und Nicole Ruchlak: „Nation.“ In: Dies.: *Kleines Politik-Lexikon*. München und Wien: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2001, S. 147.
- Lenz, Carsten und Nicole Ruchlak: „Nationalismus.“ In: Dies.: *Kleines Politik-Lexikon*. München und Wien: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2001, S. 148.
- nachtkritik.de: „Blackfacing-Debatte,“ Glossar, letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://nachtkritik.de/glossar/blackfacing-debatte>.
- Noetzel, Thomas: „Utopie.“ In: Prechtel, Peter und Franz-Peter Burkard: *Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen*. 3. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler 2008, S. 641–642.
- Pons Langenscheidt: „6epë3ka,“ *Pons online*, letzter Zugriff am 6. März 2025, <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung-2/russisch-deutsch/6epë3ka>.
- Roselt, Jens: „Figur.“ In: Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Hg.: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler 2014, S. 107–111.
- Steinbach, Peter: „Nation/Nationalismus/Nationalstaat.“ In: Holtmann, Everhard: *Politik-Lexikon*. 3., völlig überarbeitete und erweiterte Auflage. München und Wien: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2000, S. 402–405.

Parteiprogramme, Gesetzestexte und Wahlergebnisse

- Alternative für Deutschland: „Erklärung zum deutschen Staatsvolk und zur deutschen Identität,“ letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://www.afd.de/staatsvolk>.
- Alternative für Deutschland: „Grundsatzprogramm für Deutschland,“ letzter Zugriff am 12. Februar 2025, <https://www.afd.de/grundsatzprogramm>.
- Bundesministerium der Justiz: „Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland. Art 116,“ letzter Zugriff am 11. Februar 2025, https://www.gesetze-im-internet.de/gg/art_116.html.
- Bundesministerium der Justiz: „Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland. Art 3,“ letzter Zugriff am 12. Februar 2025, https://www.gesetze-im-internet.de/gg/art_3.html.
- Christlich-Soziale Union Bayern: „Für ein starkes und stabiles Bayern. In Bayern lebt es sich einfach besser. Regierungsprogramm der Christlich-Sozialen Union 2023–2028,“ letzter Zugriff am 12. Februar 2025, https://www.csu.de/common/download/Beschlussversion_Regierungsprogramm_FuereinstarkesundstabilesBayern_InBayernlebtessich-einfachbesser_Deckblatt.pdf.
- Die Bundeswahlleiterin: „Vorläufiges Ergebnis der Bundestagswahl 2025 steht fest,“ letzter Zugriff am 4. März 2025, https://www.bundeswahlleiterin.de/info/presse/mitteilungen/bundestagswahl-2025/27_25_vorlaeufiges-ergebnis.html.
- Sozialdemokratische Partei Deutschland: „„Doppel-Wumms‘ für bezahlbare Energie,“ letzter Zugriff am 10. März 2025, <https://www.spd.de/aktuelles/detail/news/doppel-wumms-fuer-bezahlbare-energie/29/09/2022>.

Zeitungsartikel, Interviews, Medien- und Internetquellen

- Affenzeller, Margarete: „Tschechows Tante?“ In: *Die deutsche Bühne*, Nr. 7 (Juli 2020), S. 59–60.
- Baur, Detlev: „Ein deutsch-ukrainisches Theaterjahr.“ In: *Die deutsche Bühne*, Nr. 5 (Mai 2023), S. 35–39.

- Beck, Henning: „Alte weisse Männer‘, ‚Boomer‘, ‚Genderunwillige‘: Wie Minderheiten sich in die Sackgasse manövrieren.“ In: *Neue Zürcher Zeitung* (7. Dezember 2022), letzter Zugriff am 12. Februar 2025, <https://www.nzz.ch/meinung/identitaetspolitik-wo-die-minderheitenmeinung-zur-tyrannei-wird-ld.1714996>.
- chipaumire, nora: „Biography,“ letzter Zugriff am 11. März 2025, <https://www.companychipaumire.com/biography>.
- Deutsche Presse-Agentur: „Kickl scheitert mit Regierungsbildung in Österreich.“ In: *Der Spiegel* (12. Februar 2025), letzter Zugriff am 25. Februar 2025, <https://www.spiegel.de/ausland/oesterreich-koalitionsverhandlungen-zwischen-fpoe-und-oevp-geplatzt-a-34ddbea3-83f9-4576-8081-ecda80badb75>.
- Deutsche Presse-Agentur: „Wegner fordert: Berliner Theater sollen ‚wirtschaftlich agieren.‘“ In: *Berliner Morgenpost* (1. Dezember 2024), letzter Zugriff am 25. Februar 2025, <https://www.morgenpost.de/berlin/article407798456/wegner-fordert-berliner-theater-sollen-wirtschaftlich-agieren.html>.
- Dössel, Christine: „Da geh ich nicht mehr hin.“ In: *Süddeutsche Zeitung* (8. April 2023), letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/muenchner-kammerspiele-krise-barbara-mundel-1.5782500>.
- Dücker, Tanja: „Wer darf für wen sprechen?“ In: *Deutschlandfunk Kultur* (17. März 2021), letzter Zugriff am 8. März 2025, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/identitaetsdebatte-wer-darf-fuer-wen-sprechen-100.html>.
- Eidinger, Lars: „Und dann sind die Debatten so moralisch.“ In: *Der Spiegel* (18. September 2020), letzter Zugriff am 12. Februar 2025, <https://www.spiegel.de/kultur/lars-eidinger-wundert-sich-ueber-diskurs-und-dann-sind-die-debatten-so-moralisch-a-539c927b-e823-457c-8ae4-d6ded89a9a4f>.
- Eisenhauer, Bertram: „Bist du ‚woke‘ genug?“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (31. Oktober 2022), letzter Zugriff am 12. Februar 2025, <https://www.faz.net/aktuell/politik/identitaetspolitik-aktivisten-treten-oft-autoritaer-auf-18349932.html>.
- Europäische Kommission: „Zwölf Mythen über den Krieg Russlands in der Ukraine – und die Wahrheit,“ letzter Zugriff am 5. März 2025,

- https://luxembourg.representation.ec.europa.eu/douze-mythes-exposes-sur-la-guerre-menee-par-la-russie-en-ukraine_de.
- Feist, Anna und Ulrich Stoll: „Schweig, alter weißer Mann! Wie die Identitätspolitik spaltet.“ In: *ZDF frontal* (27. April 2021), letzter Zugriff am 2. März 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=7QS4Fsm5Sw>.
- Gessner, Alex: „Diversity fatigue.“ Vortrag bei *PROUT AT WORK-Konferenz 2024. Gemeinsam. Mutig. Queer*, PrOut@Work-Foundation, München, 25. Oktober 2024, letzter Zugriff am 1. März 2025, https://www.youtube.com/watch?v=s4Wb4G1pm_M&t=13s.
- Göttler, Fritz: „Der Philosoph als Mörder.“ In: *Süddeutsche Zeitung* (27. August 2021), letzter Zugriff am 26. Februar 2025, <https://www.sueddeutsche.de/leben/althusser-mord-paris-philosoph-frankreich-marxismus-1.5392858>.
- Heinz, Andrea: „Ich singe Homer und bin nicht blind.“ In: *nachtkritik.de* (17. Mai 2021), letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://www.nachtkritik.de/buecher/generation-beleidigt>.
- Initiative #ActOut: „Manifest,“ letzter Zugriff am 4. März 2025, <https://act-out.org>.
- Kara, Selen, Emel Aydoğdu und Max Florian Kühlem: „Diversität muss der Normalzustand werden.“ In: *nachtkritik.de* (25. August 2021), letzter Zugriff am 25. Februar 2025, <https://nachtkritik.de/portraet-reportage/die-regisseurinnen-selen-kara-und-emel-aydogdu-im-gespraech-ueber-ihre-migrations-biographien-und-den-weg-des-deutschen-theaters-zu-mehr-kultureller-vielfalt>.
- Kasch, Georg: „Bloß nicht auffallen!.“ In: *nachtkritik.de* (21. November 2018), letzter Zugriff am 12. Februar 2025, <https://nachtkritik.de/recherche-debatte/cripping-up-was-problematisch-daran-ist-wenn-schauspieler-ohne-behinderung-rollen-mit-behinderung-spielen>.
- Kastner, Jens: „Althussers Abrechnung.“ In: *taz*, Nr. 12386 (10. November 2020), letzter Zugriff am 12. Februar 2025, <https://taz.de/Althussers-Abrechnung!/5726408>.
- Kelly, Natasha A.: „Schluss mit dem Theater! – Wir sagen nein zu Rassismus an deutschen Theatern,“ letzter Zugriff am 4. März 2025, <https://www.change.org/p/schluss-mit-dem-theater-wir-sagen-nein-zu-rassismus-an-deutschen-theatern>.

- Krumbholz, Martin: „Als Obama weiß wurde.“ In: *nachtkritik.de* (13. November 2021), letzter Zugriff am 11. März 2025, <https://nachtkritik.de/nachtkritiken/deutschland/nordrhein-westfalen/duesseldorf/duesseldorfer-schauspielhaus/identitti-duesseldorfer-schauspielhaus-mithu-sanyals-humorvoller-diskurs-roman-zur-transzendenz-von-race-kommt-in-autorinnen-fassung-auf-die-buehne>.
- Lau, Mariam: „Dein Glück ist mein Unglück.“ In: *Die Zeit*, Nr. 31/2019 (25. Juli 2019), letzter Zugriff am 12. Februar 2025, <https://www.zeit.de/2019/31/identitaetspolitik-rassismus-sexismus-privilegien-kritik>.
- Livingston, Jennie, Reg.: *Paris Is Burning*. London: Jennie Livingston 1990.
- Magel, Eva-Maria: „Identitti‘ kommt auf die Bühne.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (29. März 2022), letzter Zugriff am 11. März 2025, <https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/kultur/staatstheater-darmstadt-zeigt-identitti-von-mithu-sanyal-17909318.html>.
- Müller-Schöll, Nikolaus: „Das Drama der Identität. Über das Spiel mit dem Feuer der Identitätspolitik und die grundlegende Einsicht in Hybridität und transkulturelle Theaterpraktiken.“ In: *Theater heute*, Nr. 10 (Oktober 2017), S. 45–48.
- Pflug, Alisa: „Wir müssen unsere Sehgewohnheiten ändern: Queere Hamburgerin ziert ‚Playboy‘-Cover.“ In: *Hamburger Morgenpost* (5. August 2022), letzter Zugriff am 14. Februar 2025, <https://www.mopo.de/hamburg/wir-muessen-sehgewohnheiten-aendern-queere-hamburgerin-ziert-playboy-cover>.
- Ricklefs, Sven: „Bist Du noch oder spielst du schon? Identitätspolitik auf dem Theater.“ In: *BR Nachtstudio* (1. November 2022), letzter Zugriff am 13. Februar 2025, <https://www.br.de/mediathek/podcast/nachtstudio/bist-du-noch-oder-spielst-du-schon-identitaetspolitik-auf-dem-theater/1888314>.
- Royale, Tucké: „Plädoyer für das Ausbüchsen.“ In: *Theater heute*, Nr. 1 (Januar 2021), S. 42–45.
- Stadler, Michael: „Ein bisschen Wahnsinn schadet nie.“ In: *nachtkritik.de* (29. Oktober 2017), letzter Zugriff am 5. März 2025, <https://nachtkritik.de/nachtkritiken/deutschland/bayern/muenchen/spielart-festival-muenchen/spielart-festival-muenchen-2017-das-festival-eroeffnet-mit-inszenierungen-aus-suedafrika-und-suedostasien>.

- Steffens, Frauke: „Chancengleichheit? Weg damit!“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (26. Januar 2025), letzter Zugriff am 28. Februar 2025, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/trump-greift-antidiskriminierung-im-oeffentlichen-sektor-an-110255789.html>.
- Stegemann, Bernd: „Identitätspolitik als Treiber autoritärer Entwicklungen.“ Vortrag beim 3. *Symposium Meinungsfreiheit – ein Grundrecht in Gefahr*, Netzwerk kritische Richter und Staatsanwälte n.e.V., Halle (Saale), 16. November 2024, letzter Zugriff am 20. Februar 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=MSo98sCoJdU&t=5s>.
- Steinmeier, Frank Walter: „Ansprache für die Opfer von Hanau“. Rede bei der *Zentralen Trauerfeier für die Opfer des Anschlags vom 19. Februar*, Hanau, 4. März 2020, letzter Zugriff am 4. März 2025, <https://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Frank-Walter-Steinmeier/Reden/2020/03/200304-Hanau-Gedenkfeier.html>.
- Veser, Reinhard: „Putin und sein Blick auf die Gründung der Sowjetunion.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (30. Dezember 2022), letzter Zugriff am 6. März 2025, <https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/gruendung-der-sowjetunion-ein-grund-fuer-putins-krieg-gegen-die-ukraine-18566313.html>.
- Viertel, Matthias: „Ukraine: Singen in der Metro-Station, während die Sirenen heulen.“ In: *Kirche im hr* (15. Oktober 2022), letzter Zugriff am 14. Februar 2025, <https://www.kirche-im-hr.de/sendungen/2022/hr1-zuspruch/10/15-singen-in-kiewer-u-bahn>.
- Zimmermann, Konstantin: „Wie Donald Trump gegen Diversität vorgeht.“ In: *Zeit Online* (14. Februar 2025), letzter Zugriff am 25. Februar 2025, <https://www.zeit.de/politik/2025-02/diversitaetsprogramme-usa-donald-trump-dei-lgbtq>.

Der Begriff ‚Identitätspolitik‘ wird im Zusammenhang mit dem deutschsprachigen Theater der Gegenwart häufig benutzt, aber selten klar definiert. Er emotionalisiert und polarisiert. Doch wovon sprechen wir, wenn es um die Verbindung von Identitätspolitik und Theater geht?

Die vorliegende Dissertation nimmt eine begriffliche Klärung vor: In einem theoretischen Überblick über die Themenfelder Identität, Identitätspolitik und Wirkungsweisen des Theaters werden Poststrukturalismus und Ideologietheorie als Grundlagen der postkolonialen und queerfeministischen Theorie produktiv mit Erkenntnissen der Theaterwissenschaft in Verbindung gebracht. Die Dissertation bietet insofern auch eine Einführung in das Denken von Stuart Hall, Louis Althusser, Antonio Gramsci, Judith Butler und Erika Fischer-Lichte.

Im Analyseteil überträgt die Autorin ihre Erkenntnisse auf mehrere Inszenierungen und Performances, die sie auf die Erzeugung identitätspolitischer Effekte untersucht: *Identitti* nach dem Roman von Mithu Sanyal in den Inszenierungen von Kieran Joel (Düsseldorfer Schauspielhaus) und Jessica Glause (Theater Freiburg), Arbeiten des Performancekollektivs Frauen und Fiktion sowie *Xáta – Zuhause* von Kamilè Gudmonaitè (Münchener Kammerspiele).

Antonia Leitgeb-Busche ist Chefdramaturgin am ETA Hoffmann Theater Bamberg und Leiterin des Studiengangs Dramaturgie an der Bayerischen Theaterakademie August Everding. Sie studierte Germanistik, Slawistik und Dramaturgie in Salzburg und München. Mit der vorliegenden Dissertation schloss sie 2025 ihr Promotionsstudium an der Ludwig-Maximilians-Universität ab.

ISBN 978-3-99181-989-9

