

Friederike Oberkrome

Recherche und Erkundung

Über die Wiederkehr des Botenberichts
im Theater der Migration

Neofelis

Inhalt

1	Einleitung	11
2	Unmittelbare Mittelbarkeit Annäherungen an die Medialität und Heteronomie des Boten	33
2.1	Das Botenmodell: Medientheoretische und sozialphilosophische Implikationen des Botengangs bei Sybille Krämer	36
	Zur meta-physischen Signatur des Botenmodells	41
	Übertragen: ein Vorgang zwischen Wahrnehmbarmachen und (An-)Erkennen	46
2.2	Zum Boten (gemacht) werden: Übertragung in postkolonialer Perspektive	56
	Hybridität als Vermittlungsform von Differenz	57
	Die weiße Maske als Medium radikaler Fremdbestimmtheit	63
	Verkennende Anerkennung: Mediale Bedingung und strategische Aneignung der weißen Maske	72
3	Der Botenbericht im Theater zwischen Marginalität und Aktualität	79
3.1	Auftritt des Boten in der antiken Tragödie: Der Botenbericht im Spiegel der <i>Perser</i> -Rezeption	82
	Hybris und Selbstreflexion	87
	Orientalismus <i>avant la lettre</i>	89
	Die Mittlerstellung des Boten im Diskurs der antiken Tragödie	94
	Der historische Grenzfall der <i>Perser</i> : Lektüreegebnisse	97

3.2	Der Botenbericht als paradoxes Stilmittel des dramatischen Theaters	99
	Ethische und affektdramaturgische Einsätze des Botenberichts	103
	Vermittlungsstrategien des Botenberichts: (Augen-)Zeugenschaft und (soziale) Marginalität	110
3.3	Postdramatische Aktualität und/oder Marginalität des Botenberichts	117
	Botenbericht und Chor: Politische Gegenstücke in prä- und postdramatischem Theater	119
	Sprache, Medium, Raum: Aktualisierungen des Botenberichts im Gegenwartstheater	124
	Bote ≠ Alltagsexperte: Der Botenbericht als paradoxe Vermittlungsinstanz von (sozialer) Marginalität	135
4	Urbane Erkundungen	
	Der Botenbericht als Mittel der Ver- und Entortung	145
4.1	Verortung und Aufbruch des postmigrantischen Theaters am Beispiel des Parcours <i>Kahvehane – Turkish Delight, German Fright?</i>	148
	Der Parcours als räumliche Aktualisierung des Botenberichts	158
	Das anatolische Kaffeehaus als Ort intimer Öffentlichkeit	162
	Karte und Parcours: Migrationsbewegungen auf der Spur	170
4.2	<i>Die Lücke. Ein Stück Keupstraße</i> – Verhandlungen im Übergang von Stadtführung und Staatsversagen	179
	Erkundungen auf fremdem Terrain? Berichte(n) von der Keupstraße	183
	Szenographien des Übergangs: Lücke und Unschärfe	190
	Gegen-Tribunal I: <i>Die Lücke</i> zwischen Theater und Gericht	197
	Gegen-Tribunal II: <i>Die Lücke</i> zwischen Bericht(igung) und Agon	206
	Äußere und innere Erkundung eines Theaters der Migration – Ein Zwischenfazit	216

5 Szenische Recherchen	
Intermediale Berichterstattungen von Krieg, Flucht und Asyl	219
5.1 <i>Common Ground</i> : Über die (Un-)Möglichkeit, von einem Krieg zu berichten	221
Kriegsberichterstattung <i>revisited</i> : narrative und mediale Rahmungen des (Kriegs-)Schauplatzes	226
Der Reisebericht als Erinnerungsmedium des Krieges	241
Zwischen Fakt und Fiktion, zwischen Opfer und Täter: Ambivalentes Spiel mit Identitäten	249
5.2 Kirchenasyl als <i>Ultima Ratio</i> : Ein intermedialer Bericht von bürokratischer Entrechtung	255
Erzählen auf Abstand: <i>Ultima Ratio</i> als Live Graphic Novel	261
„Der Mensch ist nur der mechanische Halter eines Passes“: Exkurs über den Pass als Fluchtdokument	267
Bürokratische Performance und der Schutzraum der Bühne: Dokumentarische Fremdbestimmtheit von Flucht und Asyl	271
6 Fazit	279
Subjektive Berichterstattung als Strategie eines zeitgenössischen politischen Theaters	282
Der Bote als heuristisches Modell: Heraustreten und Perspektiven wechseln	287
Berichten zwischen Konflikt und Überschreitung: Tragisches im Theater der Migration	290
Literaturverzeichnis	293
Aufführungsverzeichnis	314
Abbildungsverzeichnis	315
Dank	316

1

Einleitung

Es geht in Wahrheit also gar nicht primär um Migration – die große Gereiztheit liegt vielmehr daran, am eigenen Anspruch einer weltoffenen, aufgeklärten Demokratie zu scheitern. Die Migration ist dabei der Spiegel, in dem wir diese Gewissheit erkennen: Wir sind hässlich geworden und wir schieben die Wut auf den Boten, der uns das übermittelt.¹

Vielleicht ist an der viel bemühten Rede vom Theater als Spiegel der Gesellschaft doch etwas dran: Wenn Naika Foroutan in ihrem 2019 erschienenen Buch *Die postmigrantische Gesellschaft* feststellt, dass Migrationsprozesse und -diskurse zusehends zu einem Spiegel werden, in dem sich eine globalisierte, kapitalistische und mediatisierte Gesellschaft ihrer Krisen und Konflikte gewahr wird, dann rekurriert sie im Titel auf einen Begriff, der seine entscheidende Prägung im Theaterdiskurs erfahren hat. Unter der Selbstbeschreibung als ‚postmigrantisches Theater‘ eröffnete im Jahr 2008 nämlich das Ballhaus Naunynstraße in Berlin-Kreuzberg, um sich mit diesem Label kritisch gegenüber dominanten Migrations- und Integrationsdiskursen zu positionieren.² So wie das *Post*-Präfix

1 Naika Foroutan: *Die postmigrantische Gesellschaft. Ein Versprechen der pluralen Demokratie*. Bielefeld: Transcript 2019, S. 13.

2 Zu dieser programmatischen Ausrichtung des Ballhaus Naunynstraße vgl. Shermin Langhoff / Barbara Kastner / Tunçay Kulaoğlu: Dialoge I: Migration dichten und deuten. Ein Gespräch. In: Artur Pelka / Stefan Tigges (Hrsg.): *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*. Bielefeld: Transcript 2011, S. 399–408. Von heute aus betrachtet, brach mit dieser Gründung endlich die „Diversität und Realität der Migrationsgesellschaft, die Deutschland seit Jahrzehnten bereits war, in die Theaterlandschaft ein“ (Azadeh Sharifi: „Providing what is missing“. Postmigrantisches Theater und Interventionen. In: Sandra Umthum / Jan Deck (Hrsg.): *Postdramaturgien*. Berlin: Neofelis 2020, S. 64–71, hier S. 65).

bei Naika Foroutan für eine Kritik am Platzhalterstatus des Migrationsdiskurses einsteht,³ stand bereits die Ausrufung eines *post*-migrantischen Theaters für eine Programmatik, die sich der Berliner Stadtgesellschaft in ihrer historisch gewachsenen Vielfalt zuwendet und versucht, die im Theater lange Zeit vernachlässigten Lebenswirklichkeiten derjenigen auf die Bühne zu bringen, die „selbst nicht mehr migriert sind, diesen Migrationshintergrund aber als persönliches Wissen und kollektive Erinnerung mitbringen“⁴. Und so wie Foroutan anstrebt, den Fokus von der Migration als gesellschaftlichem ‚Problemfall‘ auf eine gesellschaftliche Selbstkritik der eigenen liberalen Maßstäbe oder – um im Bild zu bleiben – vom Boten auf die Empfangenden zu verschieben,⁵ so ging es auch diesem Ansatz nicht zuletzt darum, die impliziten Ausschlüsse und Widersprüche eines Theaters zu adressieren, das sich selbst als demokratisches Selbstverständigungsorgan einer offenen Gesellschaft begreift, aber von zahlreichen institutionellen, sozialen und ästhetischen Begrenzungen geprägt ist. Besonders offensichtlich treten solche immanenten Ausschlusspraxen in einer diskriminierenden Besetzungspolitik zutage, die ebenfalls einen Angriffspunkt des postmigrantischen Theaters darstellt. So berichten

viele professionelle Schauspieler/innen mit sichtbarem Migrationshintergrund von spezifischen Rollen, in die sie nahezu ausnahmslos gepresst werden, Rollenklischees, die sich im Großen und Ganzen auf die „Rolle Migrant“ reduzieren lassen. Der migrantische Körper und seine Geschichte verschwinden hinter der Hyper-Sichtbarkeit der „Rolle Migrant“.⁶

3 „Die zentrale Annahme ist, dass es nicht um Migration selbst geht, sondern um gesellschaftspolitische Aushandlungen, die *nach* der Migration erfolgen, die *hinter* der Migrationsfrage verdeckt werden und die *über* die Migration *hinaus* weisen. Konkreter: es geht hier nicht mehr darum, ob Deutschland ein Einwanderungsland ist, sondern wie dieses Einwanderungsland gestaltet wird“ (Foroutan: *Postmigrantische Gesellschaft*, S. 19 (Herv. i. Orig.)).

4 Langhoff / Kastner / Kulaoglu: *Dialoge I: Migration dichten*, S. 399–400.

5 In ähnlicher Weise verwenden auch Erol Yildiz und Marc Hill diesen Begriff, wenn sie problematisieren, dass der deutsche Migrationsdiskurs mehrheitlich als Fremden Diskurs geführt werde. Sie regen stattdessen einen Perspektivwechsel an, der die „gesellschaftsverändernde und gesellschaftsbildende Kraft von Migrationsbewegungen“ (Erol Yildiz / Marc Hill: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Bielefeld: Transcript 2014, S. 9–16, hier S. 10) fokussiert. Ihre Forschungsarbeit ist ein weiterer Beleg dafür, welche regelrechte Karriere der Begriff des Postmigrantischen seitdem in der Soziologie gemacht hat – während er vom Ballhaus Naunynstraße mittlerweile nicht mehr programmatisch verwendet wird. Im theaterwissenschaftlichen Diskurs wird er vor allem verwendet, um das politische Anliegen von Theaterarbeiten zu markieren, umreißt aber eher keine ästhetischen Eigenheiten.

6 Veronika Darian: *PhänoGenoMene. Ausschluss und Einstand postmigrantischer Körper*. In: Friedemann Kreuder / Ellen Koban / Hanna Voss (Hrsg.): *Re/Produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*. Bielefeld: Transcript 2017, S. 75–88, hier S. 80.

Wie Veronika Darian hier feststellt, können Schauspieler*innen mit sichtbarem Migrationshintergrund im heutigen Theater zwar durchaus auf der Bühne erscheinen, aber deswegen noch lange nicht alles spielen. Den Spielräumen der Identität, die Theater prinzipiell in sich birgt, sind durch ethnische oder kulturelle Identitätszuschreibungen allzu oft eindeutige Grenzen gesetzt: Die sozial geprägte ‚Rolle Migrant‘ erscheint derart institutionalisiert, dass sie auch die Darstellungskonventionen und Wahrnehmungsmuster auf und hinter der Bühne prägt.

Ob der Hyper-Sichtbarkeit dieser Rolle jedoch durch eine andere, eine unmittelbare, sozusagen ‚demaskierte‘ Sichtbarkeit von Schauspieler*innen of Color beizukommen ist, muss zunächst ebenso fraglich bleiben. Denn solch eine plötzliche Präsenz der Ausgeschlossenen birgt die Gefahr, unter dem Deckmantel des Authentischen in reproduzierend-diskriminierende Darstellungsweisen zurückzufallen, statt zu einer Erweiterung des institutionellen, des dramaturgischen, des ästhetischen oder narrativen Repertoires beizutragen. Diesbezüglich spricht Mark Terkessidis von einer „doppelte[n] Schieflage“ im Theater, die sich insbesondere durch die „auffällige Verquickung von Migration und ‚Doku‘“ ergebe.⁷

Zum einen ist die Themenauswahl von der [...] Problemagenda der „Integration“ bestimmt, die von den Medien forciert wird. Das bedeutet, es geht häufig um Gewaltverhältnisse in der Familie (oft Zwangsverheiratung, „Ehrenmord“) oder kriminelle Karrieren. Der Verweis auf die soziologische Dimension wiegt durchaus schwer in einem Betrieb, der gewöhnlich damit assoziiert wird, dass Personen auf einer Bühne etwas anderes darstellen als sich selbst. Zweifellos zeichnen sich gerade die Produktionen der „freien Szene“ durch ein sehr reflektiertes Verhältnis zur Realität aus, doch wenn es um Migranten geht, dann nimmt das Publikum oftmals vor allem Authentizität wahr.⁸

Terkessidis problematisiert, dass die durchaus vorhandenen emanzipatorischen Potentiale eines dokumentarischen Spiels mit Authentizitätseffekten im Kontext von Migration oftmals in die Annahme einer vermeintlich ‚wahren‘ und als ‚fremd‘ angenommenen Identität umschlagen.⁹ Hegemoniale Diskurse über

7 Mark Terkessidis: Die Heimsuchung der Migration. Die Frage der interkulturellen Öffnung des Theaters. In: Heiner Goebbels / Josef Mackert / Barbara Mundel (Hrsg.): *Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Arbeitsbuch 2011*. Berlin: Theater der Zeit 2011, S. 42–49, hier S. 44.

8 Ebd.

9 Dabei handelt es sich keineswegs um ein theaterspezifisches Phänomen. Für eine Kritik am filmischen Umgang mit migrantischen Themen und/oder Akteur*innen, die phänotypisch ‚anders‘ markiert werden, vgl. Nanna Heidenreich: *V/erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*. Bielefeld: Transcript 2015, insb. S. 61–68.

migrantische Milieus wirken sich offenbar derart potent aus, dass Momente der spielerischen Selbstdistanzierung ausbleiben und das Dargestellte nicht als inszeniertes, sondern als authentisches Geschehen wahrgenommen wird, als unmittelbarer Beleg einer sozialen Realität außerhalb des Theaterraums.

In der deutschsprachigen Forschung ist das hier umrissene Dilemma bisher meist mit einem Fokus auf kulturpolitische oder institutionelle Fragen der Partizipation und Exklusion¹⁰ im Theater oder in Bezug auf theaterpädagogische Arbeitsweisen¹¹ diskutiert worden. Demgegenüber nähert sich die vorliegende Studie den institutionellen und politischen Kontexten über einen dezidiert inszenierungsanalytischen Zugang an.¹² Sie widmet sich Theaterarbeiten, an denen etwas auffällig wird, das ich vorläufig als ‚marginale Berichten‘ beschreiben möchte: Durch performative Mittel setzen die von mir untersuchten Inszenierungen Wissens- und Erfahrungsräume in Szene, die in den dominanten Diskursen der deutschen Migrationsgesellschaft randständig positioniert sind. Auf den ersten Blick mag diese Rede von einem *marginalen* Berichten ambivalent erscheinen, denn bedeutet dies nicht, dass die ‚Rolle Migrant‘ in ihrem Außenseiterstatus

10 So bei Wolfgang Schneider (Hrsg.): *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*. Bielefeld: Transcript 2011; einen lokalen Schwerpunkt setzt Azadeh Sharifi: *Theater für Alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*. Frankfurt am Main: Lang 2011; als Reaktion auf und in Auseinandersetzung mit den Fluchtbewegungen seit 2015 vgl. Birgit Peter / Gabriele C. Pfeiffer (Hrsg.): *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*. Göttingen: V & R Unipress 2017; mit Blick auf die ethnocodierte Ausschlussmechanismen im Casting- und Agenturwesen vgl. Hanna Voss: Schauspielere/innen zwischen Institution und Profession. Zur Relevanz ethnischer Kategorisierungen im deutschen Sprechtheater am Beispiel des Künstlervermittlungswesens. In: Dies. / Kreuder / Koban (Hrsg.): *Re/produktionsmaschine Kunst*, S. 118–132; als eine strategische Intervention liest sich wiederum der Sammelband von Elisa Liepsch / Julian Warner (Hrsg.): *Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen*. Bielefeld: Transcript 2018.

11 Vgl. Tania Meyer: *Gegenstimmgebung. Strategien rassismuskritischer Theaterarbeit*. Bielefeld: Transcript 2016; Friederike Falk / Eliana Schüler / Isabelle Zinsmaier (Hrsg.): *Zeitgenössische Theaterpädagogik. Macht- und diskriminierungskritische Perspektiven*. Bielefeld: Transcript 2022.

12 Die Beschäftigung mit Ästhetiken der Migration geschah bislang in erster Linie in einzelnen Aufsätzen, weswegen ich an dieser Stelle exemplarisch auf zwei Sammelbände verweisen möchte. Zum einen Burcu Dogramaci / Berenika Szymanski-Düll / Wolfgang Rathert (Hrsg.): *Leave, Left, Left. Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive*. Berlin: Neofelis 2020; sowie für den englischsprachigen Kontext Sten Pultz Moslund / Anne Ring Petersen / Moritz Schramm (Hrsg.): *The Culture of Migration. Politics, Aesthetics and Histories*. London: Tauris 2015. Die jüngst veröffentlichte Monographie von Lizzie Stewart, die sich als eine der ersten umfassend mit ästhetischen Fragen des postmigrantischen Theaters in Berlin befasst, legt wiederum einen starken Fokus auf die den Aufführungen zugrunde liegenden Theatertexte und Skripte. So ist beispielsweise Emine Sevgi Özdamars Schreiben für das Theater hier ein wesentlicher Bezugspunkt. Vgl. Lizzie Stewart: *Performing New German Realities. Turkish-German Scripts of Postmigration*. Cham: Palgrave Macmillan 2021.

reproduziert und reifiziert wird? Wie zu zeigen sein wird, gestalten sich die untersuchten Berichtsformen allerdings weniger als ein Berichten *vom* Rand, sondern als ein Berichten *am* oder *auf* dem Rand: Sie berühren sich mit den medialen Konstruktionen der ‚Rolle Migrant‘, von der sie sich zugleich distanzieren bzw. die sie aufs Spiel setzen.¹³

Bezüglich Darians Hinweis, dass der „migrantische Körper und seine Geschichte“¹⁴ im Gegenwartstheater gerade durch eine Form der Hyper-Sichtbarkeit zum Verschwinden gebracht werden, fällt in den ausgewählten Inszenierungen eine gegenläufige Bewegung auf. Denn sie verhandeln die historischen Hintergründe und Nachwirkungen von Migration meist aus einer persönlichen Perspektive und in Spannung zu ihrer üblichen öffentlichen, medialen und diskursiven Rahmung. Um die paradoxe Erkenntnis zu übermitteln, dass es, mit Foroutan gesprochen, „in Wahrheit [...] gar nicht primär um Migration“¹⁵ geht, erkunden sie die Übergänge und Abstände zwischen Privatem und Öffentlichem, Zentrum und Peripherie, Identität und Alterität und wirken so auf eine theatrale Neuverhandlung von Migrationsgeschichte(n) hin. So setzt sich beispielsweise Nuran David Calis’ Dokumentartheater-Stück *Die Lücke*,¹⁶ das 2014 am Schauspiel Köln Premiere feierte, mit dem rassistisch motivierten Nagelbombenanschlag auf der Kölner Keupstraße auseinander, den das rechtsextreme Terrornetzwerk Nationalsozialistischer Untergrund (NSU) verübt hat, und macht dabei ebenso die Migrationsgeschichte der Keupstraße sichtbar wie es die öffentliche Wahrnehmung dieses Straßenzugs reflektiert. Die Aufführung beginnt außerhalb des Theaterraums mit einer von Anwohner*innen geleiteten Führung über die Keupstraße, die das Publikum mit dieser im öffentlichen Diskurs meist als Ort

13 Mit der Rede von einem marginalen Berichten ist also nicht ein nebensächliches oder gar vernachlässigbares Berichten gemeint, sondern ein Berichten, das soziale und institutionelle Grenzziehungen des Theaters der Migration einsichtig zu machen sucht. Was ich unter marginalem Berichten verstehen möchte, ähnelt damit dem, was Félix Guattari und Gilles Deleuze in Auseinandersetzung mit dem literarischen Schreiben Franz Kafkas als ‚kleine Literatur‘ (*littérature mineure*) bezeichnet haben. Für Deleuze und Guattari „qualifiziert das Adjektiv ‚klein‘ nicht mehr bloß bestimmte Sonderliteraturen, sondern die revolutionären Bedingungen jeder Literatur, die sich innerhalb einer sogenannten ‚großen‘ (oder etablierten) Literatur befindet“ (Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, aus d. Franz. v. Burkhard Kroeber. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2019, S. 27). Eine weitere Parallele besteht darin, dass ‚kleine Literaturen‘ eher einen berichtenden als einen interpretierenden Charakter haben: „Wir glauben nur, dass Kafka Experimente protokolliert, dass er nur Erfahrungen berichtet, ohne sie zu deuten, ihrer Bedeutung nachzugehen“ (ebd., S. 25).

14 Darian: PhänoGenoMene, S. 80.

15 Foroutan: *Die postmigrantische Gesellschaft*, S. 13.

16 *Die Lücke. Ein Stück Keupstraße* (Premiere: 07.06.2016, Schauspiel Köln, R: Nuran David Calis).

migrantischer Segregation gerahmten Gegend vertraut macht. Der zweite Teil des Aufführungsabends, in dem die Keupstraße szenographisch quasi in den Theaterraum übertragen wird, macht solche Nähe- und Distanzverhältnisse wiederum für eine Verhandlung des NSU-Anschlags und der Ermittlungslücken der Behörden produktiv. In Yael Ronens Stückentwicklung *Common Ground*,¹⁷ das im selben Jahr am Berliner Maxim Gorki Theater Premiere feierte, stehen professionelle Schauspieler*innen auf der Bühne, die zu Beginn der 1990er Jahre mehrheitlich vor dem Bosnienkrieg geflohen sind. Das Stück konfrontiert Angehörige der unterschiedlichen Konfliktparteien auf der Bühne und kontrastiert deren persönliche Kriegserinnerungen mit der medialen Berichterstattung bzw. dem öffentlichen Mediengedächtnis der Kriegsjahre. Dies geschieht in Form eines szenischen Berichts von einer Recherchereise nach Sarajevo, die das Ensemble im Vorfeld gemeinsam unternommen hat und die als Medium der Darstellung zwischen Öffentlichem und Privaten, zwischen Gegenwart und Vergangenheiten vermittelt.

Formal lassen sich Inszenierungen wie *Common Ground* und *Die Lücke* am ehesten dem Genre des Dokumentarischen zuordnen. Wie auch die anderen in dieser Arbeit diskutierten Beispiele, beruhen sie auf Rechercheprozessen und kollaborativen Stückentwicklungen, sie verlagern das Aufführungsgeschehen in öffentliche oder halböffentliche Räume, sie verwenden Audio- und Videodokumente oder Akteur*innen treten unter ihren Klarnamen auf die Bühne und erzählen von sich selbst – allesamt Verfahren, die sich aufgrund ihres ostentativen Wirklichkeitsbezugs als dokumentarisch klassifizieren lassen oder die entlang dieses Begriffs diskutiert werden.¹⁸ Allerdings ruft man mit dem Begriff des Dokumentarischen auch einen notorisch unscharfen, bisweilen als inadäquat empfundenen Terminus auf.¹⁹ So hat nicht zuletzt die zeitgenössische dokumentarische

17 *Common Ground* (Premiere: 14.03.2014, Maxim Gorki Theater, Berlin, R: Yael Ronen & Ensemble).

18 Vgl. zu diesen dokumentarischen Verfahren im Gegenwartstheater ausführlich Ulrike Garde / Meg Mumford: *Theatre of Real People. Diverse Encounters at Berlin's Hebbel am Ufer and Beyond*. London: Bloomsbury 2016, S. 35–50; Boris Nikitin (Hrsg.): *Dokument, Fälschung Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit 2014; sowie mit Blick auf (auto-)biographisches Erzählen Nina Tecklenburg: *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance*. Bielefeld: Transcript 2014, S. 165–202; Deirdre Heddon: *Autobiography and Performance. Performing Selves*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2008.

19 Carol Martin erscheint die Bezeichnung ‚dokumentarisches Theater‘ inadäquat, weil sie zwar auf die Widersprüche einer durch und durch mediatisierten Gegenwart verweist, aber wenig bis gar nichts über das Aufführungsgeschehen oder eine bestimmte Darstellungsform vertritt: „[T]he phrase ‘documentary theatre’ fails us. It is inadequate. Yet at present it is the best available“ (Carol Martin: *Bodies of Evidence*. In: *The Drama Review* 50,3 (2006), S. 8–15, hier S. 13).

Theater- und Performancepraxis selbst vielfach kenntlich gemacht, dass das Medium des Dokumentarischen einem scheinbar undurchdringlichen performativen Widerspruch unterliegt:²⁰ Einerseits ist es historisch und konzeptuell eng an Versprechen von Authentizität, Echtheit und Evidenz geknüpft,²¹ andererseits sind dokumentarische Text-, Bild-, Ton- und Körperzeugnisse stets als Ergebnis von gesellschaftlichen Vermittlungs- und Konstruktionsprozessen zu begreifen.²² Auch das marginale Berichten, um das es in dieser Arbeit gehen soll, zeigt sich von dieser paradoxen Spannung geprägt: Einerseits richten sich Inszenierungen wie *Die Lücke* gegen verengende, diskriminierende Realitätsentwürfe und Identitätskonstruktionen, die sie in ihrer Vermitteltheit und Künstlichkeit einsichtig zu machen versuchen. Andererseits greifen sie, indem sie Orte aufsuchen, an denen Migrationsgeschichte sedimentiert ist, oder indem sie sich auf eine Spurensuche in individuelle und kollektive Vergangenheiten begeben, selbst auf dokumentarische Verfahren zurück, um Bezüge zu unbekanntem Erfahrungsräumen herzustellen.

Diese in den Inszenierungen beobachtbare paradoxe Gegenbewegung, in der sich eine theatrale Annäherung an die Zeiten und Räume der Migration immanent mit Momenten von Distanznahme, Abständigkeit und Unterbrechung verbindet, bildet den Ausgangspunkt der vorliegenden Studie – und beschreibt zugleich ihren analytischen und methodischen Ansatz. Denn sie nähert sich solchen zeitgenössischen dokumentarischen Berichtsformen über den Umweg eines theatralem Darstellungsmittels an, das üblicherweise ebenfalls in der Vergangenheit situiert wird: dem Botenbericht der antiken Tragödie und des dramatischen Theaters. Diesbezüglich verfolgt vorliegende Arbeit im Grunde zwei wechselseitig aufeinander verweisende Thesen: Sie macht erstens die Ansicht geltend, dass der Botenbericht als eine Form des marginalen Berichtens zu verstehen ist, und zweitens schlägt sie davon ausgehend vor, die zu verhandelnden Aufführungen

20 Diese performativen Widersprüche des Dokumentarischen lotet der Sammelband von Daniela Hahn (Hrsg.): *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten*. Paderborn: Fink 2016, aus.

21 Zu diesem ‚Versprechen‘ des Dokumentarischen, einen möglichst unmittelbaren Zugang zur Realität zu eröffnen, vgl. ausführlicher Janelle Reinelt: *The Promise of Documentary*. In: Alison Forsyth / Chris Megson (Hrsg.): *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009, S. 6–23.

22 Dokumentarische Praktiken belegen nicht einfach ein Ereignis oder ein Geschehen, sondern sind zugleich von den epistemischen und institutionellen Kontexten ihrer Entstehung geprägt. Vgl. Hito Steyerl: *Die dokumentarische Unschärferelation. Was ist Dokumentarismus?* In: Dies.: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien / Berlin: Turia + Kant 2008, S. 7–17. Auf Hito Steyerls Überlegungen zu einer prinzipiellen Unschärferelation des Dokumentarischen komme ich im Abschnitt „Szenographien des Übergangs: Lücke und Unschärfe“ (Kap. 4.1, S. 189–195) ausführlicher zu sprechen.

im Horizont einer Wiederkehr des Botenberichts im Theater der Migration²³ zu verstehen. Wie gezeigt werden soll, aktualisiert sich in den ausgewählten Inszenierungen die paradoxe mediale Struktur des Botenberichts, der zwar innerhalb festgefügtter Wahrnehmungsordnungen operiert, diese aber zugleich destabilisieren und auf ihr Außen hin öffnen kann.

Einige wenige Bemerkungen mögen helfen, diese paradoxe Mittlerstellung des Theaterboten²⁴ zu skizzieren. Auch wenn seine Einsatzformen und -gebiete heterogen sind und sich historisch wandeln, lässt sich ein konstantes Merkmal ausmachen: Der Botenbericht ist ein Darstellungsprinzip, in und mit dem sich das Medium des Theaters gewissermaßen selbst unterbricht. So dient der Auftritt eines Boten dazu, Nachrichten von außerhalb der Szene in die szenische Gegenwart zu übermitteln; er berichtet von einem Geschehen, das der Wahrnehmung des Publikums und der anderen Figuren entzogen ist.²⁵ Sein Bericht handelt klassischerweise von Ereignissen wie Schlachten, Mord und Raserei, die aus regelpoetischen und vor allem ethisch-moralischen Gründen nicht darstellbar erscheinen.²⁶ Der Bote hält diese Geschehnisse durch seinen Bericht nun einerseits auf Abstand, andererseits macht er sie aber auch darstellbar: Er tritt

23 Den Begriff „Theater der Migration“, den ich dieser Arbeit zugrunde lege, entlehne ich Emma Cox, die ihn zunächst als weit gefassten Sammelbegriff für ganz unterschiedliche Aufführungen nutzt, die sich mit Geschichten, Bedingungen und Erfahrungen von Migration auseinandersetzen. Vgl. Emma Cox: *Theatre & Migration*. New York: Palgrave Macmillan 2014, S. 6. Darüber hinaus – und das scheint mir im Kontext der vorliegenden Arbeit besonders relevant – bezieht Cox diesen Begriff auf das Theater als Schaum und Schaulinien, wenn sie betont, dass ein Theater der Migration Teil an der Herausbildung und der Reflexion derjenigen Bilder und Imaginationen haben, die eine Gesellschaft sich von ihrem ‚Anderen‘ macht. Vgl. ebd., S. 9.

24 Hier und im Folgenden werden theoretische und/oder ästhetische Konzepte wie das des Boten nicht gegendert.

25 Die strukturalistisch orientierte Dramentheorie diskutiert dies unter dem Stichwort einer Mitteilung von szenisch verdeckten Handlungen, durch die Informationen von räumlich fern und zeitlich vergangenen Ereignissen in die Szene übermittelt werden. Vgl. Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. Paderborn: Fink 2001, S. 281. Zum spezifischen Verhältnis von Bildlichkeit und Sprache im Botenbericht vgl. Claudia Benthien: *Augenzeugenschaft und sprachliche Visualisierung im Drama* (A. Gryphius: *Catharina von Georgien*, H. von Kleist: *Penthesilea*). In: Dies. / Brigitte Weingart (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin / Boston: de Gruyter 2014, S. 357–374.

26 Vgl. hierzu umfassend Dorothea Zeppezauer: *Bühnenmord und Botenbericht. Zur Darstellung des Schrecklichen in der antiken Tragödie*. Berlin / Boston: de Gruyter 2011. Zeppezauer legt damit eine sehr ausführliche, philologische Beschäftigung mit dem Botenbericht in der antiken Tragödie vor, die für die vorliegende Arbeit einen wichtigen Bezugspunkt darstellt. Generell lässt sich feststellen, dass ein Großteil der Forschung zum Botenbericht aus den Philologien kommt; seit den 2000er Jahren vor allem unter narratologischen Fragestellungen. So bei Irene de Jong: *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech*. Leiden: Brill 1991; James Barrett: *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. Berkeley: U of California P 2002.

als Augenzeuge in Erscheinung, der für das, was notwendig abwesend bleibt, eintritt und es rhetorisch vergegenwärtigt. In dem von Hans-Thies Lehmann im Anschluss an Peter Szondi so bezeichneten Paradigma des dramatischen Theaters – also in einem wesentlich dialogisch strukturierten, auf handelnde Darstellung ausgerichteten und am dramatischen Text orientierten Theaterverständnis, wie es die europäische Theatergeschichte entschieden geprägt hat²⁷ – erscheint der Botenbericht als ein epischer Fremdkörper,²⁸ der hochgradig ambivalent auf die dramatische Wahrnehmungsordnung bezogen ist. Denn sein Bericht von anderswo bewahrt die Einheit von Ort und Zeit gerade dadurch, dass er sie mit seiner Erzählung zugleich unterbricht und ausstellt. Diese paradoxe Gegenbewegung von Öffnung und Schließung, in der der Bote das, was er präsentiert, auf Distanz hält, macht ihn für Aufführungen wie *Common Ground* und *Die Lücke* zu einer interessanten und relevanten Reflexionsfigur: So wie der Botenbericht als Darstellungsform die Ausnahme von der (dramatischen) Regel bildet, so zielt auch das marginale Berichten darauf ab, aus dem Rollenschema der ‚Rolle Migrant‘ herauszutreten.

Aufbau und Struktur

Von dieser Beobachtung ausgehend, zieht diese Arbeit den Botenbericht als eine heuristische Denkfigur heran, um Formen eines Theaters der Migration zu analysieren. Sie gliedert sich hierzu in zwei große Teile, von denen der erste zunächst eine medien- und gesellschaftstheoretische (Kap. 2) sowie eine theatergeschichtliche und -theoretische (Kap. 3) Fundierung der Botenfigur anstrebt. Der zweite Teil wendet sich auf dieser heuristischen Grundlage schließlich vier Inszenierungen zu, die jeweils exemplarisch für unterschiedliche Tendenzen eines marginalen Berichtens im Feld von Theater und Migration stehen und die anhand der vom Botenbericht abgeleiteten Oberbegriffe der Erkundung (Kap. 4) und der Recherche (Kap. 5) analysiert werden. Im Folgenden gehe ich kurz auf die einzelnen Kapitel ein.

27 „Die große Epoche zwischen Renaissance und Gegenwart wäre in Europa in einem umfassenden Sinne durch das dramatische Theater bestimmt“ (Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 8). Lehmann bezieht sich zur Entfaltung dieser These auf Peter Szondis Konzept des „absoluten Dramas“, mit dem dieser das wesentlich dialogische, normativ auf die Einheit von Ort, Zeit und Handlung festgelegte Modell des Dramas bezeichnet. Vgl. Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017, S. 14–19.

28 „Seit Aristoteles haben die Theoretiker der dramatischen Dichtung das Auftreten epischer Züge in diesem Bereich an den Pranger gestellt“ (ebd., S. 9).

Dokumentarische Ästhetiken des Berichtens, um die es in dieser Arbeit schwerpunktmäßig geht, sind als mediale Vorgänge zu begreifen, die meist einen gesellschaftskritischen Impetus verfolgen. Zugleich wird damit auf ein notorisch unscharfes Medium zurückgegriffen, dessen politische, mediale und ästhetische Ambivalenzen im Spannungsfeld von Authentizitätsversprechen und Realitätskonstruktion, von Unmittelbarkeit und Mittelbarkeit seit langem bekannt sind. Vor diesem Hintergrund stehen im zweiten Kapitel zunächst die medien- und gesellschaftstheoretischen Implikationen der Botenfigur im Zentrum (Kap. 2.1). Der impulsgebende theoretische Ausgangspunkt hierfür liegt in der Medienphilosophie Sybille Krämers, die den Botengang in ihrem Buch *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*²⁹ zur zentralen Reflexionsfigur für Übertragungsvorgänge im Allgemeinen macht. Als „mediale Urszene“³⁰ steht der Botengang bei Krämer für ein paradoxes Übertragungsverständnis, das sie als einen Vorgang des Wahrnehmarmachens von etwas Abwesendem beschreibt: Medien übertragen, indem sie etwas anderes zur Erscheinung bringen und sich selbst dabei an-ästhetisieren.³¹ Mit dieser ästhetischen Rahmung weist Krämers Medientheorie eine deutliche Affinität zum Paradigma des Performativen auf,³² weshalb sie von theaterwissenschaftlicher Seite bereits verschiedentlich rezipiert wurde.³³ Im Bereich der Aufführungs- und Inszenierungsanalyse wurde das Krämer'sche „Botenmodell“³⁴ von medialer Übertragung mehrfach bemüht, um intermediale Ästhetiken oder Strategien eines metatheatralen Diskurstheaters zu theoretisieren.³⁵ In einem ähnlichen Sinn greift Birgit Wiens

29 Sybille Krämer: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

30 Ebd., S. 18.

31 Vgl. ebd., S. 28.

32 Zum Ästhetischen als Schnittstelle von Medialität und Performativität vgl. weiterführend Sybille Krämer: Was haben „Performativität“ und „Medialität“ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der „Ästhetisierung“ gründende Konzeption des Performativen. In: Dies. (Hrsg.): *Performativität und Medialität*. München: Fink 2004, S. 13–32, insb. S. 17–24.

33 Eine anders gelagerte, nämlich die psychoanalytische Übertragungstheorie nach Jacques Lacan hat Eva Holling auf Theater bezogen und insbesondere für Subjektivierungsprozesse innerhalb der Aufführung und ihre Analyse fruchtbar gemacht. Vgl. Eva Holling: *Übertragung im Theater. Theorie und Praxis theatraler Wirkung*. Berlin: Neofelis 2016.

34 Zur Konturierung dieses Botenmodells vgl. Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 103–121.

35 Zur Übertragung des Botenmodells auf intermediale Ästhetiken des Berichtens im Gegenwartstheater vgl. etwa Jens Roselt: Szenarien der Übertragung. Breaking News. Ein Tages-schauspiel. In: Johannes Birgfeld / Ulrike Garde / Meg Mumford (Hrsg.): *Rimini Protokoll Close-Up: Lektüren*. Hannover: Wehrhahn 2015, S. 3–19; Alexander Schwinghammer: Botenberichte / Bildmaschinen / Weltengemurmel. Zwischen Bilderflüssen und technischen Medien. In: Kati Röttger (Hrsg.): *Welt – Bild – Theater*, Bd. 1: Politik des Wissens und der Bilder, unter Mitarbeit von Inga Schaub. Tübingen: Narr 2010, S. 245–256. Zur Anwendung auf metatheatrale Textverfahren bei Elfriede Jelinek vgl. Bärbel Lücke: Elfriede Jelineks *Rechnitz*

auf das Botenmodell zurück, um die gängige Auffassung von der Medialität der Aufführung als unmittelbarem, ko-präsentischen Geschehen zwischen Handelnden und Zuschauenden zu revidieren.³⁶ In ihrer Studie über intermediale Raum-Ästhetiken im Gegenwartstheater plädiert sie mit Krämer dafür, die Medialität der Aufführung als grundsätzlich vermittelte Situation zu begreifen, die von unterschiedlichen medialen und diskursiven Kontexten und multiplen Abwesenheiten durchzogen sei:

Theater ist, nach diesem Modell, kein Medium der Präsenz, sondern letztendlich eines der *Absenz*. Ohnehin ist auf einer Bühne nie *alles* zu sehen, vielmehr treten dort reale und performative Räume sowie fiktive bzw. virtuelle Welten, die während einer Aufführung aufgerufen und medial generiert werden, wie auf einer Schwelle in *Austausch*, Verbindung und Interaktion miteinander.³⁷

An Krämer und Wiens anschließend, lege auch ich in dieser Arbeit ein Aufführungsverständnis zugrunde, das die Medialität der Aufführungssituation nicht als unvermittelte Ko-Präsenz denkt, sondern von deren grundlegender Vermitteltheit ausgeht.³⁸ Damit verortet sich die Studie innerhalb jüngerer theaterwissenschaftlicher Forschungsansätze, die sich von einem wesentlich präsentisch

(*Der Würgeengel*) – Boten der untoten Geschichte. In: *Jelinek[Jahr]Buch 1* (2010), S. 33–98; Aline Vennemann: Medium, Medien und Medialität im Werk Elfriede Jelineks. Versuch einer Abhandlung über Boten und Botenstoffe. In: *Forschungsplattform Elfriede Jelinek. Texte – Kontexte – Reflexion*, o. D. https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejzf/PDF-Downloads/Vennemann_Medium__Medien_und_Medialit%C3%A4t.pdf (Zugriff am 25.05.2018).

36 Vgl. Birgit Wiens: *Intermediale Szenographie. Raum-Ästhetiken des Theaters am Beginn des 21. Jahrhunderts*. Paderborn: Fink 2014, S. 101–106. Als Negativfolie dient hier das Aufführungsverständnis Erika Fischer-Lichtes, der zufolge „die mediale Bedingung von Aufführungen in der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern [besteht]. Damit diese zustande kommt, müssen sich zwei Gruppen von Personen, die als ‚Handelnde‘ und ‚Zuschauende‘ agieren, zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort versammeln und dort eine Spanne Lebenszeit miteinander teilen. Die Aufführung entsteht aus ihrer Begegnung – aus ihrer Konfrontation, aus ihrer Interaktion“ (Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 58).

37 Wiens: *Intermediale Szenographie*, S. 106.

38 Ebenfalls in Bezug auf und auch in Zusammenarbeit mit Sybille Krämer ist dies in der Theaterwissenschaft bereits exemplarisch über die Forschung zur Materialität und Medialität der Stimme in den Diskursen eingetragen worden, die hier beispielsweise als Spur und als Ent-Äußerung des Körpers verstanden wird. Vgl. hierzu Doris Kolesch / Sybille Krämer (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006; Jenny Schrödl: *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*. Bielefeld: Transcript 2012.

gedachten Aufführungsverständnis abgrenzen und verstärkt die Alterität der Aufführung betonen.³⁹

Über diese grundagentheoretischen Überlegungen zur Medialität von Aufführungen hinaus sind im Rahmen dieser Untersuchung insbesondere die Aspekte der Distanz und der Heteronomie des Krämer'schen Botenmodells relevant, die mediale Übertragung als einen wesentlich distanzbasierten, paradoxen Vorgang konturieren. So bringen Übertragungsvorgänge nach Krämer zwar Disparates in Austausch miteinander, sie vereinheitlichen es aber nicht: „Der Bote überbrückt Abstände, aber er beseitigt sie nicht; Vermittlung und Trennung greifen in der Botenfigur ineinander“⁴⁰. Er fungiert also als Mittler zwischen heterogenen Sphären, die er nicht zur Deckung bringt. Damit einhergehend, stellt Krämer ihn als heteronome Figur vor, die stets in einem über sie hinausweisenden Ordnungszusammenhang steht und ein mediales Außen hat. Außerdem ist er nicht zwangsläufig an eine personale Erscheinung gebunden, sondern wird bei Krämer zu einer Reflexionsfigur für alle möglichen medialen Konstellationen, in denen sich Distanzierungs- und Annäherungsprozesse verschränken.

Diese drei Aspekte sind von besonderer Bedeutung für die Analyse der marginalen Berichtsformen in den einzelnen Aufführungen. Denn hierüber lassen sich zum einen unterschiedliche Formen einer asymmetrischen, nicht-dialogischen Form der Ansprache in den Blick nehmen, zum anderen rücken statt einzelner Akteur*innen ästhetische Eigenheiten und inszenatorische Strategien in den Fokus, die paradoxe Relationen zwischen Annäherung und Distanzierung, Präsenz und Absenz, Gegenwart und Vergangenheit in Szene setzen. Schließlich wird über Krämers Botenmodell einer unmittelbaren Mittelbarkeit verhandelbar, wie mit Wahrnehmungskonventionen, kulturellen Repertoires, sozialen Codes und Diskursen um Migration stets auch ein Drittes in die Aufführungen hineinspielt.

Die gesellschaftspolitischen Bezugsrahmen, welche die Aufführungen in ihrer Verhandlung migrantisch geprägter Lebenswirklichkeiten aufrufen und eröffnen, stehen im zweiten Teil dieses Kapitels im Fokus (Kap. 2.2). Hier soll es um

39 Dies geschieht beispielsweise in Anlehnung an psychoanalytische Theorien, wie bei André Eiermann: *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: Transcript 2009, oder im Anschluss an den auch für Krämers Botenmodell wichtigen Spur-Begriff von Emmanuel Lévinas, wie bei Mayte Zimmermann: *Von der Darstellbarkeit des Anderen. Szenen eines Theaters der Spur*. Bielefeld: Transcript 2017. In eine ähnliche Richtung weist, orientiert an Michel Foucaults Machtanalytik, die Forschung zum Theater als Dispositiv am Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaft. Vgl. Lorenz Aggermann / Georg Döcker / Gerald Siegmund (Hrsg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Frankfurt am Main: Lang 2017.

40 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 111.

die Frage gehen, in welchem Verhältnis das Botenmodell zu sozialen Relationen in postkolonial und postmigrantisch strukturierten Gesellschaften steht. Denn das pauschale Verständnis medialer Heteronomie, wie Krämer es zugrunde legt, scheint mit Blick auf die Konflikte der Migrationsgesellschaft, auf die sich die Aufführungen beziehen und die sie selbst verhandeln, unzureichend. So machen Theaterarbeiten wie *Die Lücke* oder *Ultima Ratio*, die in Form einer Live Graphic Novel die Fluchtgeschichte und das Asylverfahren eines somalischen Paares in Deutschland rekapituliert, unmissverständlich deutlich, dass Geflüchtete oder Menschen mit ‚sichtbarem Migrationshintergrund‘ in viel umfassenderem Maße (rassistisch) fremdbestimmt sind. Denjenigen, die – um im Bild des Botengangs zu bleiben – ‚aus der Fremde kommen‘, werden nicht dieselben Möglichkeiten des Sichtbarwerdens, der Mitteilung und des Gehörtwerdens zuteil wie der hegemonialen Mehrheitsgesellschaft. Inwieweit kann die Botenfigur, in der sich Fremd- und Selbstbestimmtheit paradox überlagern, solche Ein- und Ausschlusspraxen reflektieren und kritisieren? Erlaubt die theoretische Perspektive des Boten als Mittler, binär strukturierte soziale Ordnungen und tradierte Wahrnehmungsmuster derart sichtbar machen, dass diese zugleich aufgebrochen werden?

Ein erster Ansatzpunkt, solchen Fragen nachzugehen, ist Homi K. Bhabhas Hybriditäts-Begriff, den er vor allem in Auseinandersetzung mit (post-)kolonialen Diskursen konturiert und mit dem er die subversive Kraft des Dritten als Störfaktor binärer Ordnungssysteme bezeichnet.⁴¹ Dieser Begriff kommt bereits bei Krämer vor, allerdings in Bezug auf die Botenfigur des Engels, der als „*Mischwesen*“⁴² die einander entgegenstehenden Sphären des Irdischen und des Himmlichen, des Menschlichen und des Göttlichen auf sich vereinigt. Demgegenüber hebt Bhabha mit dem Hybriditäts-Begriff auf eine allgemeine Eigenschaft kultureller Prozesse ab, bezieht ihn allerdings immer wieder auch auf die „historisch-konkrete[n] Umstände des Postkolonialismus“⁴³. Aufgrund der dadurch entstehenden Unklarheit über die theoretische Reichweite und den Anwendungsbereich seines Konzepts ist Bhabha dafür kritisiert worden, das durchaus vorhandene

41 Vgl. Johnathan Rutherford / Homi K. Bhabha: The Third Space. Interview with Homi K. Bhabha. In: Jonathan Rutherford (Hrsg.): *Identity. Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart 1990, S. 207–221, hier S. 211.

42 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 131 (Herv. i. Orig.).

43 Oliver Marchart: Der koloniale Signifikant. Kulturelle „Hybridität“ und das Politische, oder: Homi Bhabha wiedergelesen. In: Meike Kröncke / Kerstin Mey / Yvonne Spielmann (Hrsg.): *Kultureller Umbau. Räume, Identitäten und Re/Präsentationen*. Bielefeld: Transcript 2007, S. 77–98, hier S. 87.

politische Potential seines Hybriditäts-Begriffs, der Differenzen nicht einebnen oder leugnen, sondern gerade zum Vorschein bringen und betonen soll, nicht auszuschöpfen.⁴⁴

Vor diesem Hintergrund wende ich mich einer theoretischen Position zu, auf die auch Bhabha bereits Bezug nimmt: Frantz Fanons phänomenologische Auseinandersetzung mit dem kolonialen Blickregime in seinem Buch *Schwarze Haut, weiße Masken*⁴⁵ und seiner dort entwickelten Kritik an der weißen Maske als Medium, das Schwarze Identität von außen determiniert und festschreibt.⁴⁶ Anders als Sybille Krämer und Homi K. Bhabha nimmt Fanon anhand der weißen Maske eine politisch gerahmte Konkretisierung des medialen Außen vor, über die sich die Denkfigur des Boten machtkritisch rahmen lässt. Wie er darlegt, ist es die historisch fundierte Asymmetrie rassistischer Blickregime, die materiell auf den Schwarzen Körper einwirkt und diesen als fremd bestimmt, ihn rassifiziert.⁴⁷ Während Krämer sich vor allem für die Beschaffenheit von Medialität an sich interessiert, rücken bei Fanon am Beispiel der weißen Maske die Bedingungen und Effekte medialer Übertragung in den Blick, die das Körperbild Schwarzer Menschen determinieren und festschreiben. Die Reversibilität und die Situativität, die Krämer der Übertragung zuschreibt, scheinen in diesem Zusammenhang ausgesetzt. Dieser radikalen Fremdbestimmung begegnet Fanon, indem er für eine selbstbestimmte Aneignung der ihm aufgezwungenen weißen Maske plädiert, um eine Umkehrung des rassistischen Blickregimes voranzutreiben.⁴⁸

Nach diesen Annäherungen an die medientheoretischen und gesellschaftspolitischen Implikationen des Boten wendet sich das dritte Kapitel dem Medium des Theaters und dem Theaterboten im engeren Sinne zu, die in Krämers

44 Vgl. Marchart: Der koloniale Signifikant, S. 86–87.

45 Frantz Fanon: *Schwarze Haut, weiße Masken*, aus d. Franz. v. Eva Moldenhauer. Wien: Turia + Kant 2013.

46 Hier und im Folgenden verwende ich die Schreibweisen Schwarz und *weiß*, um kenntlich zu machen, dass es sich jeweils nicht um Adjektive handelt, die eine Hautfarbe beschreiben, sondern um sozial konstruierte, historisch tradierte und ideologisch verfestigte Kategorien. Dabei gilt Schwarz als emanzipatorische Selbstbezeichnung, die auf die Erfahrung rassistischer Diskriminierung verweist und versucht, „auszudrücken, welche *sozialen* Gemeinsamkeiten aus dem Konstrukt Rassismus entstanden sind“ (Tupoka Ogette: *Exit Racism. Rassismuskritisch denken lernen*. Münster: Unrast 2020, S. 77 (Herv. i. Orig.)) Die Kursivierung des Begriffs *weiß* soll hingegen vor allem deutlich machen, dass mit dieser gesellschaftlichen Positionierung Privilegien verbunden sind. Vgl. hierzu Elisa Liepsch / Julian Warner: Einleitung / Introduction. In: Dies. (Hrsg.): *Allianzen*, S. 19–31, insb. S. 20–22. Fanons Begriff der weißen Maske setze ich nicht kursiv; hier sind die ideologischen und sozialgeschichtlichen Bedingungen des Weiß-Seins bereits im Topos der Maske aufgehoben.

47 Vgl. Fanon: *Schwarze Haut, weiße Masken*, S. 105.

48 Ebd., S. 122.

Medientheorie keine gesonderte Rolle spielen. Vom Botenmodell Krämer'scher Provenienz unterscheidet sich der Theaterbote vor allem dadurch, dass ihm seit jeher eine politische Dimension eingeschrieben ist. Denn die Botenfigur, wie sie aus der antiken Tragödie überliefert ist, ist vor allem durch ihre Randständigkeit, ihre (soziale) Marginalität gekennzeichnet. Die Annahme einer Wiederkehr des Botenberichts im Theater der Migration hängt nicht zuletzt an diesem politischen Aspekt der Botenfigur, was im Verlauf des Kapitels herausgearbeitet werden soll. Dazu lege ich Hans-Thies Lehmanns theaterhistoriographische Systematisierung einer Trias aus *prä*-dramatischem, dramatischem und *post*-dramatischem Theater zugrunde, die er zumindest implizit auch über die Beschäftigung mit dem Botenbericht legitimiert.⁴⁹ Interessanterweise liest Lehmann die Erfindung des Boten in der antiken Tragödie, genauer: in den *Persern* des Aischylos, nämlich als ein Mittel der direkten Adressierung und Einbindung des Publikums in die Aufführung,⁵⁰ womit der im Drama vorherrschenden dialogischen Interaktion zwischen den Figuren von Anfang an ihr Anderes eingeschrieben ist. In seinen einschlägigen Ausführungen zum postdramatischen Theater legt Lehmann wiederum dar, dass solche Ästhetiken jenseits dramatischer Vergegenwärtigung seit den 1980er Jahren zunehmend in den Vordergrund treten, wodurch das postdramatische Theater Gestalt annimmt.

Insbesondere die von Lehmann aufgezeigten Verbindungslinien zwischen dem prädramatischen Theater der griechischen Antike und den postdramatischen Ästhetiken der Unterbrechung legen eine Relevanz des Botenberichts im Gegenwartstheater nahe. Vor diesem Hintergrund beginnt das Kapitel mit einem Rückblick auf den ersten erhaltenen Botenbericht der europäischen Theatergeschichte, der sich in Aischylos' *Persern* findet (Kap. 3.1). Dabei handelt es sich um eine antike Tragödie mit untypischem Sujet und prägnanter Form: Sie verhandelt keinen Mythos, sondern rekurriert auf die historische Schlacht von Salamis, die 480 v. Chr. zwischen Griechen und Persern stattgefunden hat. Markant ist dabei, dass diese Schlacht aus der Perspektive des unterlegenen Feindes, der Perser, und wesentlich in Berichtsform vermittelt wird. Die Beschäftigung mit dem Botenbericht der *Perser* bildet den Fixpunkt für die weiteren Überlegungen und Ausführungen in diesem Kapitel, weil in ihm für diese Untersuchung zentrale Aspekte zusammenlaufen: der dokumentarische Bezug auf

49 So skizziert Lehmann am Beispiel des Botenberichts der *Perser* eine ästhetische Selbstbezüglichkeit der Aufführungssituation, die er auch für das postdramatische Theater als konstitutiv erachtet. Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler 1991, S. 44–46. Zu den Bezügen zwischen prä- und postdramatischem Theater vgl. ebd., S. 1–5.

50 Vgl. ebd., S. 4.

zeitgeschichtliche Ereignisse, das Moment politischer Selbstverständigung und -reflexion im Theater, die szenische Verhandlung kultureller und ethnisch markierter Differenzen sowie die theatrale Formation diskriminierender Diskursfiguren wie die der „Barbaren“⁵¹. Der Rekurs auf diesen ersten dokumentierten Botenauftritt der europäischen Theatergeschichte, der zudem als Musterbeispiel dieses Darstellungsmittels gilt,⁵² hat darüber hinaus auch Methode. Denn er verweist darauf, dass die Revitalisierung des Boten als Randfigur der europäischen Theatergeschichte gerade nicht im Zeichen einer erneuten Vereinnahmung der Peripherie durch das Zentrum steht, sondern mit dem Ziel einer kritischen Revision theatraler Wahrnehmungskonventionen geschieht, die auch heute noch bestimmen, wie das ‚Andere‘ und ‚Fremde‘ auf der Bühne zur Erscheinung gebracht werden soll und werden kann.

Die Einsätze des Botenberichts in Formen des dramatischen Theaters, die den Vorgaben der Regelpoetik entsprechen, stehen im Zentrum des zweiten Abschnitts in diesem Kapitel (Kap. 3.2). Dabei tritt die Sonderrolle des Boten als epischer Fremdkörper, der zugleich unverzichtbares Stilmittel des Dramas bleibt, deutlich hervor. Anhand unterschiedlicher Schlaglichter auf einschlägige Berichtsszenen werden hier vor allem zwei wiederkehrende paradoxe Merkmale des Botenberichts herausgestellt: der Bote als (Augen-)Zeuge eines undarstellbaren Geschehens, das er durch seinen Bericht zugleich vergegenwärtigt und auf Abstand hält; und der Bote als eine Figur, die zwischen Botenrolle und marginaler Position im Personengefüge des Dramas, zwischen Selbstbehauptung und Fremdbestimmtheit aufgespannt erscheint und als eine solche mittlere und mittelnde Figur das Potential hat, Ordnungszusammenhänge sichtbar zu machen und zu irritieren.⁵³

51 Vgl. zur Herausbildung des Begriffs „Barbaren“ als Denotat für alles Nicht-Griechische umfassend Edith Hall: *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford: Clarendon 1991.

52 Es handele sich hierbei um einen Botenbericht in seiner genuinsten und zugleich ambitioniertesten Form, der sich als Laboratorium eigne, um exemplarisch die Gestaltung und die Bedeutung dieses tragischen Darstellungsmittels zu studieren. Darüber hinaus ergebe sich in den *Persern*, in deren Zentrum dieser virtuos gestaltete Botenbericht stehe, zugleich eine Befragung des Status von tragischen Boten, die auch für andere Kontexte fruchtbar zu machen sei. Vgl. Barrett: *Staged Narrative*, S. 27.

53 Während ein solches Irritationspotential für postkoloniale und Migrationskontexte oft mit dem Verwandlungspotential im Theater in Verbindung gebracht wird, das etablierte Ordnungen zu transzendieren vermag (bspw. bei Maha El Hissy: *Getürkte Türken. Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler*. Bielefeld: Transcript 2012, S. 55–84, die sich hier u. a. mit Strategien der Maskerade oder der Trickster-Figur auseinandersetzt), legt der Bote als Mittler den Fokus auf das paradoxe Spannungsverhältnis zwischen deren Aufrechterhaltung und Unterbrechung.

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – SFB 1171 – 258523721.

Zugleich Dissertation am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften
der Freien Universität Berlin (D 188).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2022 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

www.neofelis-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara, unter Verwendung des Silva-Stadtplans Berlin von 1936
aus der Berliner Stadtplansammlung, Michael Müller, www.berliner-stadtplansammlung.de.

Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (mn / vf)

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISBN (Print): 978-3-95808-358-5

ISBN (PDF): 978-3-95808-460-5