

AZADEH SHARIFI

WIDERSPRUCH FORMULIEREN UND PERFORMEN –
KANON UND KRITIK IM DEUTSCHSPRACHIGEN THEATER

Seit der erstmaligen Anerkennung des Völkermords an den Herero und Nama (1904–1908) durch die Bundesregierung im Juli 2015 hat die Auseinandersetzung mit deutschem Kolonialismus eine andere Qualität erhalten. Diese ist nur durch den jahrzehntelangen (juristischen) Widerstand von Vertreter*innen aus Namibia möglich geworden, unterstützt von Bündnissen von Schwarzen Menschen, *People of Color* und weißen Verbündeten in Deutschland. Es ging einerseits um eine Aufarbeitung deutscher Kolonialgeschichte und andererseits um deren Spuren. Mit Spuren meine ich nicht nur Straßen, die nach Kolonialverbrechern wie Carl Peters benannt sind, sondern auch kanonisierte Kunst, in der koloniales Gedankengut weitergetragen wird.

Um solche Spuren geht es in diesem Beitrag. Hier soll anhand von Heinrich von Kleists *Die Verlobung in St. Domingo* der deutsche Kanon und dessen Kolonialität¹ – also Prozesse und Strukturen, die aus kolonialen Verhältnissen hervorgehen – in Frage gestellt werden. Dem wird ein Widerspruch, eine Überschreibung als Form künstlerischen Eingriffs entgegengesetzt. Necati Öziris *Die Verlobung in St. Domingo – Ein Widerspruch gegen Heinrich von Kleist* ist nicht nur ein aktiver Eingriff in einen kanonischen Text, sondern eröffnet auch die Möglichkeit, kulturpolitische, produktions- und aufführungsbedingte Forderungen zu stellen. Im Zentrum dieses Beitrags steht insbesondere das Schreiben als aktivistisches Handeln sowohl im Theater als auch in der Theaterwissenschaft. Es geht mir darum, die Wissensproduktion im Theater und in der Theaterwissenschaft als Ausübung und Einforderung von Grundrechten für marginalisierte Subjekte zu begründen. Kleists dramatisches Werk ermöglicht in der wissenschaftlichen Analyse und in der Lehre nicht nur die ästhetische Erfahrung, sondern auch die dahinterstehenden Politiken und Strukturen in den Blick zu nehmen.

1 Vgl. Anibal Quijano, *Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika*, Wien 2016.

Heinrich von Kleist und die Haitianische Revolution

Die Haitianische Revolution, oder auch ›Schwarze Revolution‹ genannt, dauerte von 1791 bis 1803 und wurde in verschiedenen literarischen oder anderen künstlerischen Werken der Romantik dargestellt.² Auch Heinrich von Kleist hat das Ereignis in seiner Novelle *Die Verlobung in St. Domingo*³ verarbeitet, die bis heute ein Zeugnis deutscher Kolonialphantasien darstellt, aber weiterhin als Schullektüre wie auch im Theater vorzufinden ist. Die Novelle spielt in Port-au-Prince, der Hauptstadt der ehemaligen französischen Kolonie Santo Domingo und dem heutigen Haiti, wo sich der Schweizer Gustav von Ried auf der Flucht befindet und im Haus des ehemaligen versklavten Congo Hoango Unterschlupf findet. Dort wird er von Toni und ihrer Mutter Frau Babekan aufgenommen, die ihn bis zur Rückkehr von Congo Hoango aufhalten sollen. Toni, die von ihrer Mutter dazu getrieben wird, Gustav von Ried zu bezirzen, um ihn später zu töten, wird von Gustav vergewaltigt (in der Novelle nur angedeutet), verliebt sich jedoch in ihn und möchte mit ihm fliehen. In den Wirren zwischen der geplanten Ermordung Gustavs und der Rettung durch seine Verwandten, die Familie Strömli, ermordet Gustav Toni, da er glaubt, hintergangen worden zu sein. Erst nach ihrer Tötung erfährt er von ihrer »Unschuld« und bringt sich um.

In der Novelle wird durch die auktoriale Erzählung eine Neutralität suggeriert, die aber durch eine eurozentristische (und damit koloniale) Haltung bestimmt ist. Anhand einer sogenannten ›Farbskala‹, bei der weiß als Norm und schwarz als Abweichung verstanden werden kann, können auch die Charaktere der Novelle bestimmt werden. So werden die Schwarzen Figuren Congo Hoango und seine Frau Babekan als niederträchtige Charaktere vorgeführt, die mit kolonialen und rassifizierenden Wesenszügen versehen werden. Die Figur Toni, die Tochter von Babekan und einem weißen Franzosen und damit eine *mixed-race* Frau, wird aufgrund ihrer Nähe zum Weißsein (und damit der unsichtbaren Norm) als veränderbarer Charakter dargestellt. Solange sie in Komplizenschaft mit ihrer Mutter und Congo Hoango steht, wird sie als niederträchtig, aber durch ihre Opferung und damit Ermordung für Gustav ehrenhaft dargestellt. Im Gegensatz dazu wird das gewaltvolle Verhalten – Vergewaltigung und Ermordung – des weißen Gustav als romantische und letztlich tugendhafte Handlungen charakterisiert.

2 Vgl. Ray Fleming, Race and the Difference It Makes in Kleist's *Die Verlobung in St. Domingo*, in: *The German Quarterly* 65 (1992), H. 3/4, S. 306–317, hier S. 307.

3 Heinrich von Kleist, *Die Verlobung in St. Domingo*, Ditzingen 2017.

In der Novelle werden nicht nur gesellschaftliche Normen sexualisierter Gewalt als gerechtfertigte, romantische Liebesbekundungen, sondern auch koloniale Herrschaftsphantasien und die damit einhergehende sexuelle Begierde Schwarzer (weiblicher) Körper deutlich gemacht.⁴ Dass diese Auseinandersetzung insbesondere in der internationalen Kleist-Forschung geschieht und weniger innerhalb Deutschlands, verweist darauf, wie wenig bisher eine Aufarbeitung kolonialer Spuren im literarischen Kanon geleistet wurde. Und es verweist noch mehr darauf, wie koloniale Weltanschauungen immer noch weiter reproduziert werden, ohne diese als solche kenntlich zu machen.

Necati Öziri: Einen Widerspruch formulieren

Gegen diese koloniale Gewalt hat Necati Öziri im Jahre 2019 einen sogenannten Widerspruch formuliert. Sein Theatertext *Die Verlobung in St. Domingo* ist eine Überschreibung, die die Machtverhältnisse in Frage stellen will.⁵ Öziri ist Dramaturg und Theaterautor und hat seine künstlerische Laufbahn im Ballhaus Naunynstraße und Maxim-Gorki-Theater begonnen.⁶ Überschreibung versteht Öziri als aktives Eingreifen in einen kanonischen Text, der aus unterschiedlichen Perspektiven durchleuchtet und hinterfragt wird. Auch werden diesem fehlende Perspektiven eingeschrieben. Diese im postmigrantischen Theater verankerte Position kann als eine künstlerische und ästhetische Suchbewegung verstanden werden, in der die eigene Erfahrung von Rassifizierung und Marginalisierung das Schreiben informiert. Damit ist nicht gemeint, dass Öziri die Erfahrung Schwarzer Menschen und derjenigen, die verklagt worden sind, nachempfinden kann. Es geht ihm vielmehr um ein »Theater als eine emphatische Anstalt« (im Gegensatz zu Schillers »Theater als moralische Anstalt«):

4 Vgl. Fleming, *Race and the Difference It Makes in Kleist's Die Verlobung in St. Domingo*, S. 306–317; Martin Werlen, *Seduction and Betrayal: Race and Gender in Kleist's »Die Verlobung in St. Domingo«*, in: Monatshefte 84 (1992), H. 4, S. 459–471; James Martin, *Reading Race in Kleist's »Die Verlobung in St. Domingo«*, in: Monatshefte 100 (2008), H. 1, S. 48–66.

5 Vgl. Valeria Heintges, *Rassismus an der Wurzel packen*, 2019, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16604:die-verlobung-in-st-domingo-ein-widerspruch-schauspielhaus-zuerich-sebastian-nueblings-urauffuehrung-von-necati-oeziris-kleist-ueberschreibung&catid=65&Itemid=100190 (30.3.2022).

6 Er war u. a. Hausautor des Mannheimer Nationaltheaters in der Spielzeit 2020/21 und ist seit 2017 künstlerischer Leiter des Internationalen Forums des Berliner Theatertreffens.

Bei den meisten Klassiker[n] geht es im Sinne der Schaubühne als moralischer Anstalt häufig um die Gedanken und die Taten eines Helden (seltener einer Heldin). Dagegen ist es bei der Schaubühne als emphatischen Anstalt so, dass es um den Charakter und den Körper eines*r Held*in geht. [...] Ich werde nie wissen, wie es ist und was es bedeutet, bspw. als Schwarze Frau einen Raum zu betreten. Aber ich kann anerkennen, dass ich etwas mit jedem Menschen vor mir zu tun habe[,] und mich fragen, welche Auswirkung mein Handeln auf diesen Körper hat. Es ist gerade das gefühlte Verständnis, den eigenen Körper nicht verlassen zu können und dabei zu bemerken, was verloren geht zwischen dir und mir. Empathie ist hier als ein »In-Sich-Platz-Schaffen« gedacht: »Ich gebe in mir Raum, damit du hinein kommst und meine Wahrnehmung veränderst. [...]«⁷

Während die Perspektive, die Motivation und die Dringlichkeit des Lebens Schwarzer Menschen in *Die Verlobung in St. Domingo* abwesend bleiben, setzt Öziri dagegen die Perspektive von Toni, Babekan und Breda in den Mittelpunkt. Als Beispiel kann der onomatopoetisch-rassistische Name der Figur Congo Hoango herangezogen werden, der durch den Namen Breda ersetzt wird. Dies geschieht in Anlehnung an den Geburtsnamen des revolutionären Anführers der Haitianischen Revolution Toussaint (Breda) Louverture, dessen historische Briefe als Vorlage im Theaterstück für die sogenannten Zuckerfieber-Monologe dienen. Darin erzählt Breda von der Erfahrung der Versklavung und der Befreiung aus diesem Zustand, sowie das Aufbegehren gegen die Kolonialherrschaft. Überhaupt arbeitet Öziri mit vielen historischen Dokumenten, zum Beispiel der haitianischen Verfassung, die den Epilog bildet. Auch ermöglicht seine Überschreibung, dass zwei Schwarze weibliche Figuren in den Mittelpunkt eines kanonischen Textes gerückt werden. Toni und Babekan werden zu Figuren mit einem eigenen Willen, eigenen Beweggründen und vor allem Handlungsmacht. Das Unrecht, welches ihnen angetan wird, können sie benennen, es umkehren und sich davon befreien. Sie dienen nicht mehr den sexuellen Allmachtphantasien weißer Kolonialherren, sie haben ihre eigenen Begehren, die sich auch in ihrer Sexualität ausdrücken können.

Öziris Überschreibung des Kleist-Textes ist als Teil eines gemeinsamen Widersprechens formuliert. Im Vorwort des Theaterstücks platziert er einen Verweis auf vornehmlich rassifizierte und marginalisierte Denker*innen und Dichter*innen wie »Hannah Arendt, James Baldwin, Ta-Nehisi Coates, Laurent Dubois, Audre Lorde, Jean-Paul Sartre, Frantz Fanon, Kendrick Lamar, Tousse-

7 Necati Öziri, Theater als empathische Anstalt, in: Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial, Bielefeld 2022, S. 165–174.

saint Louverture, Achille Mbembe, Nas, Felwine Sarr, Anna Seghers und noch viele mehr«, mit denen er ein »Gegen« und damit eine Klammer aufmacht.⁸ Diese Reihe an Denker*innen ermöglicht eine theoretische und praxeologische Rahmung, die in sich divers und widersprüchlich zugleich ist, aber als solche einen Denkraum ermöglicht, der über einen tradierten europäischen Diskurs hinausgeht. Er verweist auf Wissensproduktion aus den Peripherien (und Marginalien), die die hegemoniale Ordnung, die nach einer patriarchalen und kolonialen Logik strukturiert ist, hinterfragen (und sogar aushebeln). Er belässt aber diese Hinterfragung nicht nur auf einer textuellen Ebene, sondern geht über diese hinaus: »Jede Aufführung dieses Textes verlangt, dass mindestens zur Hälfte Schwarze Menschen und Menschen mit Rassismuserfahrung besetzt werden. Jede Form des Blackfacings und jede Verwendung des N-Wortes ist untersagt.«⁹ Damit werden im Vorwort Vorgaben für die Produktions- und Aufführungsbedingungen festgelegt, die über ästhetische Entscheidungen hinaus auch theaterpolitische beziehungsweise kulturpolitische Forderungen stellen. Ein Postulat, das nicht nur die Reproduktion von rassistisch-kolonialen Gedankengut als Menschenrechtsverletzung (und nicht nur als Kränkung) einstuft, sondern gleichzeitig die Erfahrung von denjenigen als für die Produktion und Aufführung wichtig erachtet, die ihre erlebte Erfahrung¹⁰ als Teil der Wissens- und damit Kunstproduktion einbringen. Damit wird nicht nur eine Verschiebung der Machtverhältnisse vorgenommen, die immer noch im deutschsprachigen Theater vorherrschen, sondern auch das koloniale Blickregime zu einer postkolonialen Kritik gelenkt. Nicht mehr die Wiederholung soll ungerechte Verhältnisse sichtbar machen, wie es immer noch auf den Bühnen geschieht, sondern die Kritik von denjenigen, deren Leben durch diese bestimmt sind.

Öziri formuliert einen Widerspruch gegen eine Realität, in der Hautfarbe bestimmt, ob jemand als vollwertiger Mensch angesehen werden kann.¹¹ Dagegen schafft er eine Wirklichkeit, in der marginalisierte und rassifizierte Subjekte Handlungsmacht und Deutungshoheit haben. Eine Welt, die ihre Unversehrtheit über koloniale Phantasien stellt.

8 Necati Öziri, *Die Verlobung in St. Domingo – Ein Widerspruch gegen Heinrich von Kleist*, Berlin 2019.

9 Ebd.

10 Vgl. Max van Manen, *Researching lived experience: Human science for an action sensitive pedagogy*, Albany 1990, S. 35–37.

11 Vgl. Fleming, *Race and the Difference It Makes in Kleist's Die Verlobung in St. Domingo*, S. 315.

Ausblick

Mit Öziri möchte auch ich mich in die Reihe des Widerspruchs einreihen. Als rassifizierte und marginalisierte Wissenschaftlerin möchte ich die Leser*innenschaft einladen, den akademischen Duktus deutschsprachiger Wissenschaft zu verlassen und einen von vielen marginalisierten und rassifizierten Denker*innen antizipierten Weg einzuschlagen. Während die Norm der objektiven Wissenschaft immer noch vorherrscht, verschleiert dies nur die kolonialen Matrizen der Macht,¹² in der weiterhin auf Wissen und Wissensproduktion rekuriert wird, die aus kolonialen Verhältnissen hervorgehen. Das hier besprochene Beispiel, in dem Dehumanisierung von Schwarzen Menschen reproduziert und bagatellisiert wird, welches weiterhin als Schullektüre sowie auf Theaterbühnen vorzufinden ist und nicht mal in der deutschen Kleist-Forschung eine grundsätzliche Aufarbeitung erfährt, macht die vorherrschenden Verhältnisse (und die darin verstrickte Kolonialität) sichtbar. Dagegen gilt es nicht nur aktiv zu werden, sondern auch die eigene Position (als Wissenschaftler*in, Künstler*in und Leser*in) in der Verstrickung der Kolonialität zu überdenken und einen aktiven Weg zur Dekolonisierung anzustreben. Als Theaterwissenschaftlerin ermöglicht mir ein solcher Text, wie ihn Necati Öziri vorgelegt hat, eine Verschiebung des Forschens, Schreibens und Lehrens. Nicht mehr Kleist, sein (Anti-)Held Gustav von Ried und die eurozentristische und koloniale Perspektive stehen im Mittelpunkt, sondern die weiblich-gelesenen Schwarzen Charaktere sowie Revolutionäre, die Haitianische Revolution und damit die erste Schwarze Republik. Der Text ermöglicht darüber hinaus, nicht nur in der theoretischen Auseinandersetzung, sondern auch im Seminarraum über die Kolonialität der aktuellen Theaterstrukturen nachzudenken. Er eröffnet eine Verschiebung des Diskurses im (schulischen und/oder akademischen) Curriculum, in der auch die Machtverhältnisse der Schreibenden, Lesenden und Analysierenden offengelegt werden. Das ist die große Stärke des Widerspruchs und Überschreibens von Necati Öziri.

12 Vgl. Walter D. Mignolo, *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*, Wien 2012.