Verunsicherte Teilhabe

Zur Wiederholung verletzender Praktiken in Julian Hetzels und Ntando Celes *SPAfrica*

Mattias Engling, Tobias Funke, Nora Steiner

The performance *SPAfrica* (2023) by Julian Hetzel and Ntando Cele addresses the entanglements of capitalism and colonialism through the staging of an artist discussion which derails itself. During parts of the performance Cele wears a lifelike mask of the director Hetzel to talk about their bottling of a water called SPAfrica in South Africa which can now be bought only by donating tears to the production. The paper discusses the performance in three ways: 1) The traumatic residue of capitalist and colonialist extractivism which gets redoubled through taking water from South Africa and 'selling' it in Western Europe. 2) The repetition of linguistic violence in the performance and the possible resignification of such speech through wearing a mask. 3) The affective dramaturgy of the performance which evokes empathy while problematizing the uses of empathy in societies of economic exploitation. Lastly, the paper argues that the performance puts the audience in a double bind to effectively critique not only geopolitical exploitation but the involvement of the arts in said structures.

SPAfrica[1] ist sowohl der Titel einer Performance von Julian Hetzel und Ntando Cele aus dem Jahr 2023 als auch der Name eines innerhalb der Performance als ‚empathy drink' beworbenen Getränks. Das in Plastikflaschen abgefüllte Wasser wurde – so lautet zumindest die Bühnenerzählung – von der Kunstinstitution *16 on Lerotholi* in Langa, einem der ersten Townships in Kapstadt, abgefüllt. Die Performance *SPAfrica* bietet seinem europäischen Publikum nun die Möglichkeit, das Produkt SPAfrica[2] zu erwerben und sich

1 Studio Julian Hetzel: *SPAfrica*, UA: 11.5.2023, Théâtre Vidy, Lausanne.

2 Die Kursivierung bezeichnet die Performance *SPAfrica*, wohingegen SPAfrica das abgefüllte Wasser meint.

Mattias Engling/Tobias Funke/Nora Steiner: „Verunsicherte Teilhabe. Zur Wiederholung verletzender Praktiken in Julian Hetzels und Ntando Celes *SPAfrica*", in: Micha Braun/Veronika Darian/Melanie Gruß/Patrick Primavesi/Ingo Rekatzky/Janine Schulze-Fellmann/Torben Schleiner/Lydia Wilinski (Hg.): *Offene Räume. Theaterwissenschaftliche Perspektiven* (*PERFORMING ARTS Books*, Band 1), Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 475–489. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26494 (CC BY-SA 4.0)

im Zuge dessen mit der Kolonialgeschichte Schwarzer Menschen affektiv auseinanderzusetzen. Denn das südafrikanische Wasser lässt sich nicht käuflich gegen Geld, sondern lediglich im Tausch gegen Tränen erwerben, die gesammelt werden und im Anschluss als Teil einer künstlerischen Aktion von *16 on Lerotholi* in Langa niederregnen sollen. Dabei geht *SPAfrica* über die Kritik an kapitalistischen Ausbeutungsprozessen hinaus und befragt theatrale Erscheinungsmöglichkeiten und die damit verbundenen Grenzen und Potentiale politischen Theaters. Die Räume der Globalisierung wie auch des Theaters zeigen sich hier nicht als offen. Vielmehr wird in *SPAfrica* deutlich, dass diesen Räumen immer schon Strukturen eingeschrieben sind, die mögliche Handlungen regulieren. Der theatrale Raum konstituiert sich zwar in Abgrenzung von außertheatralen Phänomenen, kann Bedeutung aber nur im Rückgriff auf diese produzieren. Die in *SPAfrica* verhandelten Strukturen werden in ihrer Vorgängigkeit lesbar, die durch ihr koloniales Erbe gekennzeichnet ist. Dies gilt nicht nur für den Extraktivismus, sondern auch für den theatralen Auftritt, der unter den Vorzeichen der Rassifizierung stattfindet. Besonders deutlich wird dies anhand der lebensechten Maske, welche die Schwarze Performerin Ntando Cele zu Beginn der Performance trägt und die den Gesichtszügen des ‚weißen', cismännlichen Regisseurs Julian Hetzel täuschend echt nachgebildet ist. Der sich aufdrängende Vergleich mit Frantz Fanons *Schwarze Haut, weiße Masken* wird im Rahmen der Performance vor allem deutlich, wenn er mit Homi Bhabhas Vorwort zu ebenjenem Text gelesen wird:

> ‚Black skins, white masks' is not, for example, a neat division; it is a doubling, dissembling image of being in at least two places at once which makes it impossible [...] to accept the colonizer's invitation to identity: ‚You're a doctor, a writer, a student, you're *different* you're one of *us*.' [3]

Die unsaubere Trennung oder vielmehr die Verdoppelung, welche die Maske in *SPAfrica* einführt, wird hierdurch als Angebot zur Identifizierung lesbar, als Einladung an den Schwarzen Körper, in ‚weißen' Theaterinstitutionen aufzutreten und sich in ein System der Kolonisierung zu integrieren: ‚You're a dancer, you're an actor, you're a performer, you're *different,* you're one of *us*.' Auf diese Weise thematisiert *SPAfrica* Erfahrungen von Rassismus als Aporie von In- und Exklusion, von Identität und theatraler Figuration, die das Publikum auf vielfache Weise affiziert und verunsichert. Eine „gewisse unmögliche Möglichkeit"[4], sich dazu zu verhalten, möchten wir im Folgenden anhand von drei Teilaspekten (Warenlogik, verletzende Sprache und Empathie)

3 Homi Bhabha: „Foreword: Remembering Fanon", in: Frantz Fanon: *Black Skin, White Masks*, London: Pluto Press, 1986, vii–xxv, hier xvi, Übers. Charles Lam Markmann. Hervorh. im Orig.

4 Jacques Derrida: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin: Merve Verlag, 2003.

Abb. 1: Ntando Cele mit Maske in: Ntando Cele/Julian Hetzel: *SPAfrica*, Théâtre Vidy-Lausanne, 11.5.2023, © Anouk Maupu.

verhandeln, die von drei Autor:innen aus unterschiedlichen Perspektiven auf die Performance verfasst sind.[5]

1.

Die Performance beginnt mit einem 30-minütigen Publikumsgespräch, genauer: mit der Inszenierung eines vermeintlichen Publikumsgesprächs, das konventionellerweise das Ende einer Inszenierung markiert, hier jedoch an den Anfang gestellt ist. Die künstlerische Leitung des Theaterhauses oder Festivals begrüßt den Regisseur Julian Hetzel auf der Bühne und entschuldigt das Fehlen der Performerin Ntando Cele, die sich – so die Bühnenbehauptung – noch unter der Dusche befinde und in wenigen Minuten zum Gespräch hinzustoßen werde. Tatsächlich sitzt aber nicht Julian Hetzel, sondern Ntando Cele in der Rolle des Julian Hetzel auf dem bereitgestellten, durchsichtigen Plastikstuhl. Die Schwarze Performerin trägt eine den Gesichtszügen des ‚weißen' Regisseurs nachgebildete Gummimaske und spricht mit elektronisch tief verstellter Stimme. Dabei reproduziert und stereotypisiert sie Gesten und Haltungen eines ‚weißen', männlichen Regisseurs, der koloniale Ausbeutungsverhältnisse auf mitteleuropäischen Theaterbühnen verhandelt und damit moralisches und monetäres Kapital generiert. Auf diese Weise verdeutlicht das inszenierte Publikumsgespräch, dass die Thematisierung des Kolonialismus in einem ‚weißen' Theaterbetrieb eine ganze Reihe darstellungspolitischer Fragen aufwirft, die sich nicht allein durch postdramatische Reflexion und Ausstellung der dem Theater eingeschriebenen Strukturen auflösen lassen. Denn ein wesentliches Problem dekolonialer Theaterarbeit gründet in der Logik des neoliberalen Kapitalismus, Kritik zu affirmieren, in Feedback umzuwandeln und auf diese Weise unschädlich zu machen. Sobald beispielsweise Diversität zum Produkt codiert ist und Empathie zur strategischen Affektproduktion genutzt wird, kann das Theater nicht mehr auf diese Ressourcen zurückgreifen, ohne die darin eingeschriebenen kapitalistischen Logiken zu reproduzieren und auf diese Weise dem Kolonialismus verhaftet zu bleiben. Schließlich können Kolonialismus und Kapitalismus nicht isoliert voneinander betrachtet werden, da sie sich wechselseitig hervorbringen. Darauf hat bereits Karl Marx im berühmten 24. Kapitel zur ursprünglichen Akkumulation des Kapitals hingewiesen:

5 Grundlage der Analyse sind unterschiedliche Aufführungen, die in Düsseldorf und Bern live besucht worden sind. Zudem wurden Aufzeichnungen der Performance aus Leipzig und Utrecht hinzugezogen.

> Die Entdeckung der Gold- und Silberländer in Amerika, die Ausrottung, Versklavung und Vergrabung der eingebornen Bevölkerung in die Bergwerke, die beginnende Eroberung und Ausplünderung von Ostindien, die Verwandlung von Afrika in ein Geheg zur Handelsjagd auf [Schwarze Subjekte, ME] bezeichnen die Morgenröte der kapitalistischen Produktionsära.[6]

Nach Marx gründet der Kapitalismus auf einer Logik der Verschuldung, konkret der Staatsverschuldung: „Die öffentliche Schuld wird einer der energischsten Hebel der ursprünglichen Akkumulation. Wie mit dem Schlag der Wünschelrute begabt sie das unproduktive Geld mit Zeugungskraft und verwandelt es so in Kapital […].“[7] Dem durch Verschuldung erzeugten Kapital ist dabei eine ganz bestimmte Vorstellung von Zeit eingeschrieben, die Werner Hamacher in seiner Lektüre von Walter Benjamins Skizze *Kapitalismus als Religion* als „Kapitalzeit“[8] bezeichnet. Eine Zeit, die keine Freiheit und demnach keine Geschichte kennt, die voranschreitet, ohne sich zu entwickeln, weil Entstehung in ihr gleichbedeutend mit einer sich ewig perpetuierenden Verschuldung ist. Im Satz des Anaximander, den Hamacher in der Übersetzung von Friedrich Nietzsche zitiert, wird dieser Zusammenhang in besonderer Weise evident: „Woher die Dinge ihre Entstehung haben, dahin müssen sie auch zu Grunde gehen, nach der Nothwendigkeit; denn sie müssen Buße zahlen und für ihre Ungerechtigkeiten gerichtet werden, gemäß der Ordnung der Zeit.“[9] Entstehung ist im Satz des Anaximander gleichbedeutend mit Verschuldung, die durch ihren Untergang gesühnt werden muss, gemäß einer Ordnung der Zeit, die streng ökonomisch gedacht ist: als Austausch von Äquivalenten, die sich wechselseitig bedingen und beständig fortschreiben. In diesem Schuld- und Vergeltungskontinuum ist aber kein Handeln möglich, da der Eintritt in die Zeit bereits eine Schuld evoziert, die durch ihren eigenen Untergang gesühnt werden muss. Freiheit kann es nach Hamachers Benjamin-Lektüre demnach nur geben, wenn der Mensch aus dem Schuldzusammenhang des Lebendigen heraustritt: „Erst durch den resoluten Abbruch des Tauschhandels zwischen Verschuldung und Vergeltung betritt der Mensch den Bereich seiner Freiheit.“[10] Die Kapitalzeit ist dabei das, was nach Walter Benjamin „nur uneigentlich, nämlich parasitär, zeitlich zu nennen ist.“[11]

6 Karl Marx: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. MEW 23*, Berlin: Dietz, 1962, 779. Das vom Autor eingefügte [Schwarze Subjekte] ist eine Substitution des im Original verwendeten rassistischen Begriffs.

7 Marx, *Das Kapital*, 782.

8 Werner Hamacher: „Schuldgeschichte. Benjamins Skizze ‚Kapitalismus als Religion‘“, in: *Kapitalismus als Religion*, hg. v. Dirk Baecker, Berlin: Kadmos, 2003, 77–119, hier 93.

9 Friedrich Nietzsche: „Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen“, in: *KSA I*, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München: dtv, 2019, 799–872, hier 818. https://doi.org/10.1515/9783112418765-015

10 Hamacher, „Schuldgeschichte“, 83.

11 Walter Benjamin: „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.1, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2021, 313.

Eine geschichtslose und daher gespenstische Zeit, die in diesem spezifischen Sinne aufs engste mit der Zeit des Traumas verbunden ist.

Wie das Gespenst, das um Mitternacht aus der „Luke der Zeit“[12] als immer gleiches Geisterbild erscheint, unterliegt auch das Trauma dem Wiederholungszwang. Denn das Trauma bleibt der Erinnerung und damit der Möglichkeit seiner Durcharbeitung unzugänglich, wie Freud in *Jenseits des Lustprinzips* festhält: „Der Kranke kann von dem in ihm Verdrängten nicht alles erinnern […]. Er ist vielmehr genötigt, das Verdrängte als gegenwärtiges Erlebnis zu wiederholen, anstatt es, wie der Arzt es lieber sähe, als ein Stück der Vergangenheit zu erinnern.“[13] Der Wiederholungszwang des Traumas markiert demnach eine dauerhafte Störung, da das Trauma wie die Schuld der Kapitalzeit nicht abgegolten werden kann und daher beständig wiederkehrt. Die Kapitalzeit des Schuldkontinuums und der Wiederholungszwang des Traumas sind demnach gleichermaßen durch eine Zeitlichkeit gekennzeichnet, die auf einer ökonomischen Logik der Verschuldung gründet und weder Freiheit noch Geschichte kennt.

Die Performance *SPAfrica* stellt nun zwei künstlerische Strategien vor, wie das kapitalistisch strukturierte Trauma des Kolonialismus ästhetisch verhandelt werden kann. Das erste Angebot wird im inszenierten Publikumsgespräch von der von Ntando Cele verkörperten Figur des ‚weißen‘ Regisseurs Julian Hetzel vorgestellt und benannt. Es ist der Versuch, die Logik des Kapitalismus künstlerisch derart zu überbieten, dass die Absurdität seiner Prämissen ersichtlich wird. Dabei wird das kapitalistische System affirmiert und bis zu jenem Punkt gesteigert, an dem es anfängt, sich selbst zu befragen. Cele als Hetzel behauptet, dass der Empathy-Drink SPAfrica darauf aufmerksam mache, dass Wasser als privatisierte Ware problemlos zirkulieren kann, während immer mehr Menschen den Zugang zu sauberem Wasser und die Möglichkeit, Landesgrenzen zu überschreiten, verlieren. Ob sich die künstlerische Strategie der Überidentifikation, die einst vor dem Hintergrund totalitärer Zensur entwickelt wurde, zur Kapitalismuskritik eignet, bleibt jedoch in hohem Maße fraglich.[14] Schließlich beruht die Steigerung ihrerseits auf einer Logik der Verschuldung, wie Benjamin in *Kapitalismus als Religion* mit Blick auf Nietzsche andeutet: „Diese Sprengung des Himmels durch die gesteigerte Menschhaftigkeit, die religiös (auch für Nietzsche) Verschuldung ist und bleibt⟨,⟩ hat Nietzsche [im Übermenschen, M. E.] pr⟨ä⟩judiziert.“[15]

12 Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, 314.

13 Sigmund Freud: „Jenseits des Lustprinzips“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 13, Frankfurt/M.: Fischer, 1967, 16.

14 Vgl. Sylvia Sasse/Inke Arns: „Subversive Affirmation. On Mimesis as Strategy of Resistance“, in: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, hg. v. IRWIN, London: Afterall, 2006, 444–455.

15 Walter Benjamin: „Kapitalismus als Religion“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2020, 101.

Das zweite, nicht weniger fragwürdige Angebot ist an die Bühnenfigur – Persona, nicht Person – Ntando Cele gebunden, die mit SPAfrica einen Prozess der ‚Heilung' anstoßen möchte. An dieser Stelle ist das Pubklikumsgespräch vorüber, Cele hat ihre Maske abgenommen und adressiert das Publikum. Dabei preist sie in andächtigem Gestus das reparativ-therapeutische Potential des Getränks SPAfrica an. Entscheidend ist dabei, dass der Empathy-Drink nicht käuflich erworben werden kann, sondern durch emotionale Arbeit verdient werden muss: durch Tränen, die eine emotionale Beziehung anstoßen und einen Prozess der Heilung in Gang setzen sollen. Das Abspielen emotional förderlicher Musik während des auf der Bühne live vollzogenen ‚harvesting of tears' zeigt jedoch, dass die vermeintliche Authentizität der Emotionen nicht von ihrer Theatralität zu trennen ist. Tränen, so macht die Performance an dieser Stelle deutlich, sind nicht notwendigerweise Ausdruck einer emotionalen Bindung, sondern lassen sich ohne Weiteres in die ökonomische Logik des Äquivalententauschs überführen. So werden die Aussagen, welche die Figur Hetzel als ‚weißer' Regisseur zu Beginn der Performance tätigt, im Laufe des Abends von der unmaskierten Figur Cele noch potenziert, wenn sie den Empathy-Drink als möglichen Ausweg aus der Schuldlogik des kolonialen Kapitalismus vorstellt.

Die auf der Bühne verhandelten künstlerischen Strategien bieten jedoch keinen Ausweg aus dem Trauma kolonialer Schuld, sondern bleiben der Kapitalzeit des Traumas verhaftet. Auf diese Weise macht *SPAfrica* den Wunsch nach Erlösung und einem Ausweg aus kolonialen Schuldzusammenhängen seinerseits befragbar. Dabei kippt die Performance wie ein Vexierbild immer dann in ihr Gegenteil, sobald sich ein moralischer, kritischer oder ethischer Standpunkt zu verfestigen droht, wie in den folgenden zwei Abschnitten dieses Aufsatzes weiter erläutert wird. In der dadurch erzeugten Orientierungslosigkeit liegt aber die Stärke von *SPAfrica* als dekoloniale Theaterarbeit:

> Es geht also darum, sich dem auszusetzen, was es heißt, sich von stabilisierenden Gewissheiten, Machtverhältnissen und Orientierungsrastern zu lösen und zu akzeptieren, dass dies zunächst eine verunsichernde Angelegenheit sein muss.[16]

16 Julia Schade/Leon Gabriel: „Lernen, die Orientierung zu verlieren: Von der Arbeit am kolonialen Nachleben in Theater, Forschung und Lehre", in: *Forum Modernes Theater*, 34 (2023), 2, 262–277, hier 265. https://doi.org/10.1353/fmt.2023.a920449

Diese Verunsicherungen tauchen besonders dann auf, wenn erlebte und zukünftige sprachliche Verletzungen problematisiert werden. Dies beginnt mit dem Publikumsgespräch zu Beginn der Performance, soll im Folgenden aber besonders an einer Szene verhandelt werden, in der das Erzählen rassistischer Witze durch das Wechselspiel des Auf- und Absetzens der ‚weißen' Maske rekontextualisiert wird. Der Entzug des Gesichts durch die Maske legt den Fokus auf die Sprechposition, wie in Hans-Thies Lehmanns Beschreibung der Funktionsweise der Maske deutlich wird:

> Wer einem Sprechenden zusieht, erfährt intensiv die Zusammengehörigkeit des Klangs mit dem individuellen Gesicht. Hört man dagegen einen Maskenträger sprechen (oder spricht man selbst unter einer Maske), so erscheint auch hier die Stimme seltsam abgehoben, getrennt vom Selbst zu sein, nurmehr der Persona (der Maske) angehörig, nicht mehr der sprechenden Person.[17]

Nachdem Cele einer Person aus dem Publikum im Gegenzug für die Tränen eine Flasche SPAfrica überreicht hat, beginnt ein am hinteren Bühnenrand platzierter Wasserkanister wie ein Pendel über die Bühne zu schwingen. Cele möchte, nachdem das Publikum nun ‚für sie geweint hätte', die Zuschauenden unterhalten und ‚zum Lachen bringen'. Sie beginnt, rassistische Witze zu erzählen, jedoch ohne selbst zu lachen. Nach drei Witzen fängt sie an, sich selbst zu schlagen und unterbricht die Performance: „Sorry, this doesn't work for me. This really hurts. Can we cut that? […] And this is not funny. Maybe you can do me a favour and close your eyes for a moment. Please, would you be so kind?" Sie setzt erneut die ‚weiße' Maske auf, um weiter mit elektronisch tiefer modulierter Stimme Witze zu erzählen – nun jedoch gefolgt von einem lauten Lachen. Die nun erneut aufgetretene Figur Julian Hetzel stellt fest, dass sie nun aussehe wie das Publikum, dessen ‚Weißsein' hier impliziert wird: „And now imagine: The person you hear now looks exactly like you? We are all the same. I am white." Unabhängig von verstreut unsicherem Lachen im Publikum, scheint für die Figur auf der Bühne der Witz zu ‚funktionieren', sobald er vom ‚weißen' Mann kommt und für diesen gesprochen wird.

Während der Witz durch das Aufsetzen der Maske scheinbar transformiert wird, ist dies für verletzende Sprache nicht so offensichtlich. Wenn ausgehend von Judith Butler die verletzende Rede als Sprechakt zu begreifen ist,[18]

17 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M.: Verlag der Autoren, 2015, 235–236.

18 Vgl. Judith Butler: *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, London/New York: Routledge, 2021. https://doi.org/10.4324/9781003146759

die – mit Austin gesprochen – glücken kann oder eben nicht,[19] dann ist für die Frage nach dem ‚Glücken' des verletzenden Sprechaktes, im Gegensatz zum Witz, die Maske letztendlich irrelevant. Die Verletzung findet in beiden Fällen statt. Entscheidend ist, dass offengelegt wird, wen diese Verletzung trifft. Während im Verlauf von *SPAfrica* über das Maskenspiel Sprechpositionen verunsichert werden, wird an dieser Stelle im besonderen Maße die Konsequenz für den Sprechakt aus der so entstandenen Sprech- und Hörposition aufgezeigt. Mit der Maske wird Cele als Hetzel zum Teil der Lachenden. Der verletzende Sprechakt bleibt wirksam, eine Resignifikation der verwendeten Sprache findet nicht statt.

Doch die Resignifikation ist nur eine mögliche Strategie im Umgang mit verletzender Sprache. Eine weitere, die Butler außerhalb von *Excitable Speech* aufgreift, wäre die Kritik. Ausgehend von Foucault beschreibt Butler Kritik eben nicht als den Vorgang, der ein Verhalten oder einen Umstand bloß problematisiert, sondern darüber hinaus dessen Konstitutionsbedingungen offenlegt. Die „fragende Beziehung zum Feld der Kategorisierung selbst"[20] in *SPAfrica* stellt aus, wie Subjekte und ihre Masken das Sprechen transformieren. So stehen sich hier die materielle Maske, die Cele das Gesicht des Regisseurs gibt, und die ‚white mask', die Bhabha beschreibt, gegenüber. Letztere überdeckt nicht das Gesicht, verstellt es aber, um ‚weißen' Dispositiven gerecht zu werden. Während materielle Masken für ein temporäres Verlassen gesellschaftlicher Codes eingesetzt werden können, also um Verhalten zu ermöglichen, welches normalerweise durch Gesetze und Normen reguliert wird, bringt die Maske in *SPAfrica* eine gewisse Normalisierung mit sich, indem der Schwarze Körper mit einem ‚weißen' Gesicht versehen wird, um sich in theatrale Dispositive Westeuropas einzugliedern. Die Maske erlaubt nicht erst das Erzählen der Witze oder die sprachliche Verletzung, sondern erlaubt ihr Gelingen als Witz. Diese Normalisierung scheitert aber im Sinne der Performance an der Sichtbarkeit der Maske ‚als' Maske und exponiert erneut die Herstellung von vermeintlicher Figurenidentität.

Wenn Cele die Maske wiederum absetzt, ist nicht davon auszugehen, dass auf einmal ein ‚authentisches' Sprechen der Performerin hinter der Maske stattfindet. Eine solche Authentizität wird bereits von Beginn an problematisiert. Das Publikumsgespräch, welches normalerweise das Ende der Performance bedeutet, würde im Regelfall genau die ungescriptete Rede mit sich bringen, die nicht mehr von Figuren kommt. Die Simultanübersetzung in der Übertitelung, in der auch der schon nicht gesprochene Text übersetzt wird, macht jedoch deutlich, dass der gesprochene Text – mit oder ohne Maske – immer schon vorgegeben ist. Das Spiel mit der Maske verweist in *SPAfrica* nicht auf ein vermeintlich authentisches Subjekt hinter der Maske, sondern darauf, dass hinter der Maske nur weitere Masken warten. Oder wie

19 Vgl. John Langshaw Austin: *How to do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Cambridge: Harvard University Press, 1963, 12–24.

20 Judith Butler: „Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend", in: *Was ist Kritik?*, hg. v. Rahel Jaeggi/Tilo Wesche, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2009, 221–246, hier 230.

es Deleuze für die Wiederholung beschreibt: „Die Masken verdecken nichts, nur andere Masken. Es gibt keinen ersten Term, der wiederholt würde“.[21] An anderer Stelle – auf eine Frage der Moderation des Publikumsgesprächs nach der Maske – antwortet Cele:

> When a white audience watches me, they see a black person. Their white gaze makes it impossible for me to be me. So, I have to reverse it. […] Otherwise, when I perform without a mask, I am just creating one stereotype after another. My authenticity is based on reproducing the image the audience expects.

Die hier vorerst behauptete Authentizität ist in der Aussage jedoch merkwürdig gebrochen. Dass gerade das Sprechen ohne Maske Stereotypen produzieren würde, verweist auf die Konstitutionsbedingungen ihrer Rede im Theater. Hinter der Maske enthüllt sich eben nicht ein authentisches Selbst, sondern eine Figur. In Anlehnung an das obige Lehmann-Zitat wird deutlich, dass das „individuelle Gesicht“[22] eben auch nur Persona, also Maske ist.

Die Problematisierung des ‚white gaze‘ und der permanente Verweis auf Authentizität stellt nicht eine authentische Rede her, sondern offenbart die theatrale Rede als Figurenrede. Ohne Maske wird Cele auf diejenige Identitätskategorie reduziert, über die sie angerufen wird – und dies gilt eben auch für die Selbst-Identifikation, die nur nachträglich einem immer schon Angerufen-worden-sein hinzugefügt werden kann.[23] Die Maske verundeutlicht dies zwar, lässt die Bedingungen des Erscheinens aber nicht zerbrechen. Das bedeutet nicht, dass Cele nur als ‚Weiße‘ zur Sprache kommen könnte, sondern dass sie durch die Maske den Schwarzen Körper als sprechenden für den ‚white gaze‘ lesbar macht.

Die Ausstellung des ‚white gaze‘, die hier beschrieben wird, besteht dann eben nicht darin, dass der Blick bloß auf das Publikum gerichtet wird. Dabei handelt es sich nicht um eine Resignifikation, die den rassistischen Witzen ihre Macht nimmt, sondern eine gewisse Ausweglosigkeit der Verwendung verletzender Sprache im Theater offenbar macht. Eine kritische Wiederholung muss trotz allem wiederholen und damit eine sprachliche Verletzung wieder durchführen, um ihre Bedingungen erfahrbar zu machen.

Dies impliziert einen möglichen produktiveren Umgang mit Wiederholung, wie ihn Lauren Berlant beschreibt. Eben kein singuläres Ereignis, sondern eine Subjektivierung, die sich permanent anpasst und anpassen muss:

> This suggests another way that traumatic repetition might generate knowledge beyond itself despite the manifestation of repetition as a kind of paralysis. The pedagogy of repetition involves a

21 Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, München: Wilhelm Fink, 2007, 34.

22 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 236.

23 Vgl. beispielsweise Butler, *Excitable Speech*, 34.

Abb. 2: Ntando Cele in: Ntando Cele/Julian Hetzel: *SPAfrica*, Theatre Vidy-Lausanne, 11.5.2023, © Anouk Maupu.

> shift in the relation of content (the scene to which one returns) to form (the pacing and placement of one's attachment).[24]

SPAfrica dreht sich in diesem Sinne nicht um die Wiederholung oder die Rückkehr zu einer rassistischen Ur-Szene, sondern um die Enthüllung des eigenen Bezugs zu Rassismen, der nur darin bestehen kann, die Masken hinter den Masken aufzudecken. Die Maske führt eine Ambivalenz ein, die eine Verhandlung über die Szenen der (sprachlichen) Gewalt möglich macht. Die Verunsicherung der Sprechposition funktioniert in *SPAfrica* deshalb, weil die Maske und das inszenierte Publikumsgespräch die ‚eigene' Rede so destabilisieren, dass offengelegt wird, dass jede Rede im Theater einer Figur zugerechnet werden muss. Das bedeutet umgekehrt jedoch nicht, dass die Wirkmacht verletzender Sprache ausgehebelt wird, sobald sie von einer Figur kommt. Umso mehr wird hier die Wirkmacht verletzender Sprechakte im Theater deutlich. Dies ist – ausgehend von Butlers *Excitable Speech* – aber vor allem als Chance für einen kritischen Umgang zu verstehen, der notwendigerweise immer wieder zwischen Maskierung und Sprechposition aktualisiert werden muss.

24 Lauren Berlant: *Cruel Optimism*, Durham/London: Duke University Press, 2011, 138. https://doi.org/10.1215/9780822394716

3.

„Can you feel Africa inside of you? Can you feel your empathy levels rising?", fragt die als Julian Hetzel maskierte Performerin Ntando Cele euphorisch, während das Theaterpublikum einen Schluck des mühselig gewonnenen Empathy-Drinks kostet. Celes überspitzter Gestus, ihre Imitation des pseudoreflektierten ‚weißen' Regisseurs markiert die theatrale Situation als Persiflage einer vermeintlich sozialkritischen Kunstinstallation, welche jedoch koloniale und neoliberale Logiken vielmehr reproduziert, als sie wirklich zu dekonstruieren. Vereinzelt sind Lacher aus dem Publikum zu hören. Allzu gut kann man sich in der ersten Hälfte der Performance von der Figur Hetzel und ihrer Empathievorstellung distanzieren: Er konstituiert Empathie als ‚universal' verbindende Emotion, welche Unterschiede zwischen Menschen überwinden und ‚authentisches', gegenseitiges Verständnis herstellen könne. Der Konsum von südafrikanischem Wasser im Tausch für Tränen von Westeuropäer:innen egalisiert – ungeachtet der ausbeuterischen Logiken, die reproduziert werden. Damit stellt *SPAfrica* das dominante Verständnis des westlichen, neoliberalen Diskurses, welches Empathie als ‚die' Lösung für das Beheben sozialer Ungerechtigkeiten stilisiert und als Gefühl, welches zwischen ‚allen' Menschen Brücken schlagen kann, romantisiert, kritisch aus.[25] Statt Machtmechanismen zu hinterfragen und Verantwortung zu übernehmen, wird im dominanten Diskurs Empathie vielmehr als Feigenblatt eingesetzt, womit das Weiterwirken hegemonialer Strukturen weiterhin verschleiert und primär die moralische Integrität des mitfühlenden, privilegierten Subjekts bewahrt werden soll.[26]

Die Aussagen von Cele als Regisseur Hetzel sind dermaßen überspitzt, dass das Publikum diese als problematisch erkennt.[27] Man schmunzelt über Hetzels selbstgefällige Haltung, grenzt sich von ihm ab und konstituiert sich selbst stattdessen als informierte, achtsame und moralisch ‚bessere' Person, die sicherlich nicht in diese offensichtlichen Reproduktions-Fettnäpfchen tappen würde. Denn so viel hat man ja bereits gelernt, nicht wahr?
Doch so einfach macht es einem *SPAfrica* nicht: Dieser erste Teil, in dem sich die Zuschauer:innen über den verblendeten Regisseur lustig machen können, setzt erst den Anfang einer geschickt konstruierten Affektdramaturgie, welche die vermeintlich eigenen, subjektiven Gefühle als historisch

25 Vgl. zu feministischer Empathiekritik Carolyn Pedwell: *Affective Relations. The Transnational Politics of Empathy*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, 2014. https://doi.org/10.1057/9781137275264; vgl. Elizabeth Spelman: *Fruits of Sorrow. Framing our Attention to Suffering*, Boston: Beacon Press, 1997.

26 Vgl. Gabriele Taylor: *Pride, Shame and Guilt. Emotions of Self-Assessment*, Oxford/New York: Clarendon Press, 2002, 92; vgl. zum Begriff des Feigenblatts Jennifer Saul: „Racist and Sexist Figleaves", in: *The Routledge Handbook of Social and Political Philosophy and Language*, hg. v. Justin Khoo/Rachel Katharine Sterken, New York/Oxon: Routledge, 2021, 161–178.

27 Vgl. zum ‚weißen' und männlichen Künstlergenie Nora Steiner: *Regie als Kunst des weissen Mannes? Wie der moderne Regisseur als weisses und männliches ‚Genie' konstituiert ist*, Bern: Bern Open Publishing, 2023. https://doi.org/10.48350/180064

gewachsene, sozial konstituierte und konstituierende Kräfte evident macht und den:die Zuschauer:in in eine konstante Verunsicherung drängt.[28]

Während eines pathetischen Weinkrampfs als Figur Hetzel zieht sich Cele schließlich die Maske vom Kopf und ist von dem Moment an als Persona der Performerin Cele Teil der Performance. Bedächtig erläutert sie die künstlerische Vision des Projekts und kontrastiert damit den satirischen Gestus der Figur Hetzel. Die Situation verzerrt sich zur Groteske, da nun Cele in der Figur der Schwarzen, südafrikanischen Künstlerin das neokoloniale Narrativ erneut reproduziert. Dabei ist der permanente Wechsel zwischen explizit politischen und pseudophilosophisch-ironischen Bildern konstitutiv für die Ästhetik und Dramaturgie von *SPAfrica*, was die Zuschauer:innen dazu zwingt, das Gesehene immer wieder neu einzuordnen, einzuschätzen und dazu Stellung zu beziehen. Am besten kann dies anhand der Szene illustriert werden, in der eine Person aus dem Publikum sich dazu bereit erklärt, auf der Bühne ‚für Afrika' zu weinen und die Tränen für die geplante Kunstinstallation auffangen zu lassen. Die partizipative Theatersituation wird von Cele zwar mittels einfacher Fragen vorbereitet, bei denen Zuschauer:innen die Hand heben können und in der Masse doch anonym bleiben – wer weint bei Filmen, wer hat im letzten Monat geweint –, doch ist die Spannung und Unsicherheit im Raum physisch spürbar, bis sich schließlich eine Person meldet, was mit vorsichtigem Applaus anerkennend kommentiert wird. Eine Kamera zoomt auf das Gesicht der Person, welches auf einer großen Leinwand an der Bühnenrückwand projiziert wird, ein melancholisches Duett von Geige und Klavier wird unterlegt. Gebannt und beeindruckt beobachten die Zuschauer:innen, wie langsam Tränen über die Wangen der freiwilligen Person rollen. Mit einfachen szenischen Mitteln wird eine berührende Intimität konstituiert, welche jedoch fast unmittelbar erneut unterlaufen wird, sobald der sprechende Mund der künstlerischen Leitung, die das Publikumsgespräch moderiert hat, übergroß projiziert wird und betont ergriffen spricht: „It's so meaningful, it's so confronting and inspiring." In diesem Moment stellt die Performance die soeben ausgelöste Empathie kritisch aus und macht diese in ihrer sozialen Verwobenheit evident: *SPAfrica* lässt die Zuschauer:innen in diesem Moment voller Unbehagen realisieren, dass genau die mitfühlende Haltung evoziert wurde, welche das Publikumsgespräch satirisch vorgeführt hatte. So werden die erlebten Gefühle als Affektstrukturen und damit als dramaturgisch berechenbare emotionale Reaktionen aufgedeckt. Spätestens hier wird deutlich, dass sich die Zuschauer:innen nicht mehr auf ihre vermeintlich eigenen, positiv internalisierten und altruistischen Gefühle verlassen können, stattdessen macht *SPAfrica* diese als historische und sozial-relationale Konstrukte evident.

28 Vgl. zum performativen Emotionsverständnis des vorliegenden Abschnitts Sara Ahmed: *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. https://doi.org/10.1515/9780748691142

Im Folgenden treibt Cele die ‚affektive Dissonanz'[29] der Zuschauer:innen, die sich im unauflösbaren Widerspruch der empfundenen Emotionen und deren ethischer Kritik konstituiert, immer mehr auf die Spitze. Man versetzt sich in den:die Tränen spendende:n Zuschauer:in hinein oder verkrampft sich, wenn sich Cele als ‚Bestie' inszeniert und gewaltvolle koloniale Stereotypen und Assoziationen aufruft. Cele verunsichert jedoch die emotionale Reaktion des Publikums sogleich wieder, indem sie knurrend ihre Arme anspannt, Bodybuilding-Posen aufruft und die Personen in der ersten Reihe anspricht: „Are you getting something from this? No? Do you, do you feel me? No? Do you feel yourself? Yeah? 'cause you need me to feel something. I am the Other and you need me to feel something." Damit stellt Cele nicht nur hegemoniale Blickregime des Theaters aus, sondern auch das vermeintlich egalisierende Mitgefühl der Zuschauer:innen als hierarchisierenden Prozess. Dabei wird ‚the Other' als vermeintliches Objekt gesetzt, auf das die Emotionen gerichtet sind, jedoch nicht mit Blick auf dessen Wohlergehen, sondern primär zum Zweck, sich selbst als fühlendes Subjekt zu konstituieren.[30] ‚The Other' ist hier eine nützliche Projektionsfläche für die Gefühle eines sich hierarchisch höherstellenden Subjekts, das seine privilegierte Position nicht näher hinterfragen muss, sondern hinter ‚verbindender' Empathie verbergen kann. *SPAfrica* lässt nicht zu, dass man es sich als ‚reflektierte' Zuschauer:in gemütlich macht, sondern zeigt konsequent auf, wie nachhaltig hegemoniale und hierarchisierende Affektökonomien inkorporiert sind.[31] Cele löst die Muskelpose, legt den Kopf schief und fragt ernst: „But what if the Other doesn't need you and your cathartic emotional curry?"

Mit dieser Aussage weist Cele endgültig die empathischen Gefühle zurück und nimmt ihnen damit ihr ‚Objekt', lässt sie ins Leere laufen und verunmöglicht die behauptete Beziehung auf Augenhöhe.[32] Sie entzieht sich der hegemonialen Affektstruktur und unterläuft mit dieser Verweigerung die Selbstbestätigungsstrategie des privilegierten Subjekts. Das Zurückweisen ‚altruistisch' gerahmter Gefühle kann so nicht zuletzt als Akt des Widerstands, als Moment von Handlungsmacht und Empowerment erfasst werden.
Statt eine Lösung aus der Reproduktionsschleife anzubieten und alternative, gerechtere Fühl- und Umgangsweisen vorzuschlagen, konfrontiert *SPAfrica* die Zuschauer:innen schonungslos mit ihren internalisierten Hegemonien

29 Clare Hemmings: „Affective Solidarity. Feminist reflexivity and political transformation", in: *Feminist Theory*, 13 (2012), 2, 147–161. https://doi.org/10.1177/1464700112442643 Begriff übers. v. N.S.

30 Vgl. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*.

31 Vgl. Angelika Baier u.a.: „Affekt und Geschlecht. Eine Einleitung in Affekt-Theorien aus einer feministischen, queeren und post/kolonialen Perspektive", in: *Affekt und Geschlecht. Eine einführende Anthologie*, hg. v. dies., Wien: Zaglossus, 2014, 11–54.

32 Vgl. zu dieser Wechselseitigkeit Verena Zablotsky: „Differenz verbindet. Feministische und postkoloniale Perspektiven auf transnationale Solidarität", in: *Solidarität heute. Modeerscheinung oder nachhaltiger Gesellschaftswandel?*, hg. v. Steve Stiehler u.a., Frankfurt/M./New York: Campus, 2023, 111–134, hier 111; vgl. Reziprozität als Grundsatz von Care bei Joan C. Tronto: *Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care*, Oxon/New York: Routledge, 1993. https://doi.org/10.4324/9781003070672

und löst die konstituierte emotionale Dissonanz nicht auf.[33] Empathie wird als komplexe gesellschaftliche und machtpolitische Struktur affektdramaturgisch erfahrbar gemacht.

Im Hinblick auf kapitalistische Ökonomien, die Verwendung verletzender Sprache und die Produktion von Mitgefühl macht *SPAfrica* deutlich, dass auch ‚kritische' Performances in ihrer Thematisierung geopolitischer Ausbeutungsverhältnisse notwendigerweise in diese verwickelt bleiben. Der sich darin ausdrückende ‚double bind' offenbart sich in *SPAfrica* gerade in der Form des Vexierbildes, das nicht auf ein ‚Außerhalb' oder ‚Hinter' der Struktur verweist,[34] sondern die Zuschauer:innen als Teil bestehender Dispositive anruft. Die so entstehende Verunsicherung enthüllt sich als das bestimmende Prinzip der Performance und damit als Vorschlag einer dekolonialen Theaterpraxis.

33 Vgl. Hemmings, „Affective solidarity"; vgl. zur Ambivalenz von Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation im Theater Andrea Zimmermann: *Kritik der Geschlechterordnung. Selbst-, Liebes- und Familienverhältnisse im Theater der Gegenwart*, Bielefeld: transcript, 2017. https://doi.org/10.14361/9783839433638-003

34 Vgl. Rainer Nägele: *Literarische Vexierbilder. Drei Versuche zu einer Figur*, Eggingen: Edition Isele, 2001, 27.