



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„THE WHO AND THE WHAT am Wiener
Akademietheater: Generationen- und Identitätskonflikte in
der Vater-Tochter Beziehung“

verfasst von / submitted by
Ece Isil Sahin, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium
Theater-, Film und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

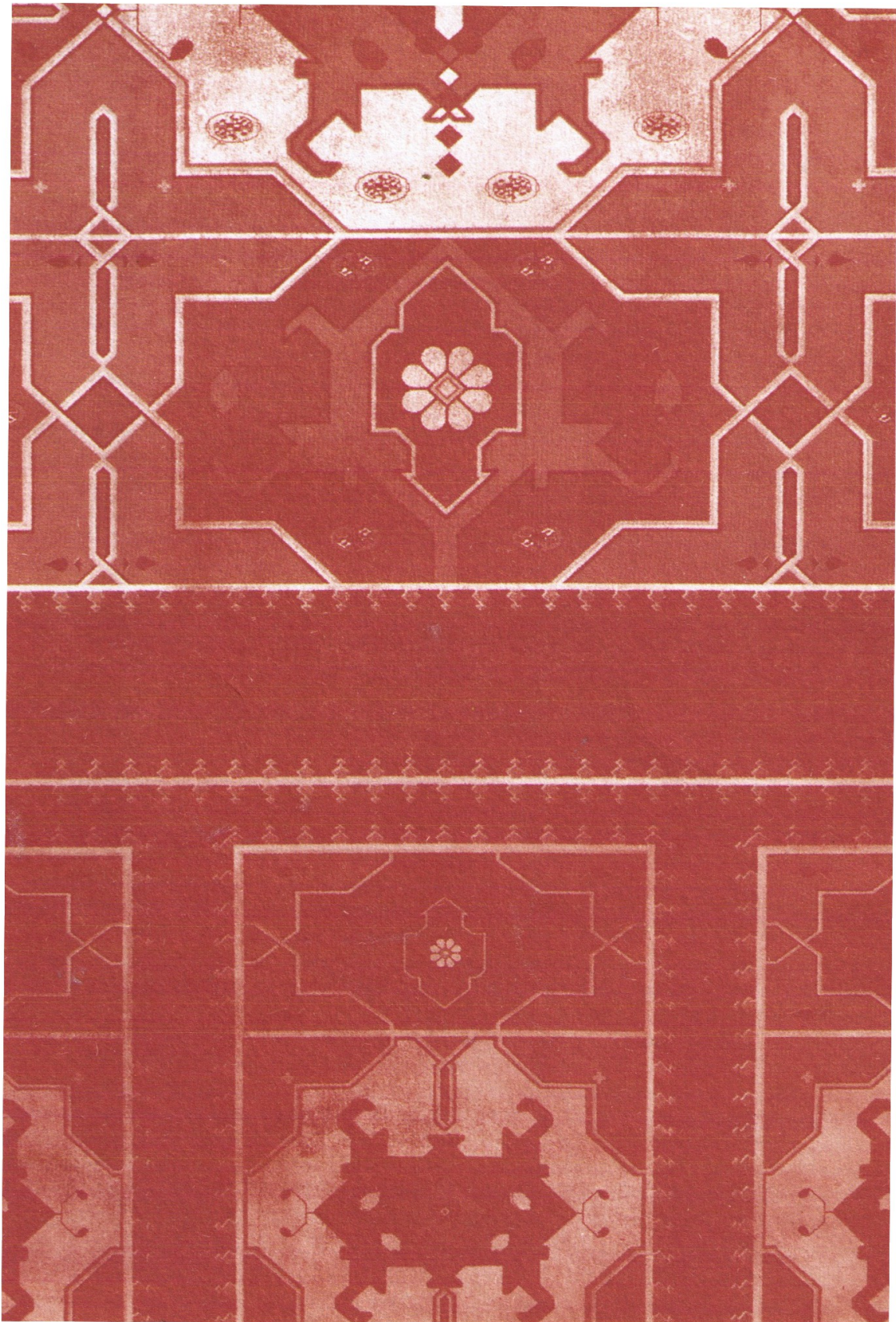


Abbildung 1: Umschlaggestaltung zu *The Who and the What*,
Burgtheater GmbH, Programmheft des Burgtheaters Wien zu Ayad Akhtars *The Who and the What*, 2018,
Umschlagrückseite.

Inhalt

Vorwort	6
1 Einleitung	8
2 Kulturelle Identität. Begriff, politische Dimension, Kontext	13
2.1 Kultur. Eingrenzung des Begriffes.....	13
2.2 Zur wissenschaftlichen und historischen Einordnung der Cultural Studies.....	14
2.2.3 Das Dreiecksmodell der Cultural Studies	16
2.3 Kulturelle Identität im Fokus politischer Diskurse.....	19
2.3.1 Migration.....	19
2.3.1.1 Die zweite Generation.....	21
2.3.2 Postkoloniale Theorie I: Kulturelle Hybridität.....	22
2.3.2.1 The Third Space.....	23
2.3.3 Postkoloniale Theorie II: Orientalismus	26
3 Interkulturelles Theater	29
3.1 Wortherkunft.....	29
3.2. Interkulturalität im Theater	29
3.2.1 Interkulturelles Theater – eine Randerscheinung?.....	30
3.3 Voraussetzungen.....	31
3.3.1 Prämisse 1. Hybridität und Theatersemiotik	32
3.3.2 Prämisse 2: Theater im Kontext des Kulturbegriffs nach Reckwitz	36
3.3.2.1 „Normativer und differenzierungstheoretischer Kulturbegriff“	36
3.3.2.2 „Totalitäts- und bedeutungsorientierter Kulturbegriff“	37
3.3.3 Prämisse 3: Kulturelle Hintergründe.....	38
3.4 Fremdheitsdarstellungen im Theater nach Balme.....	39
3.5 Politisches Theater.....	41
3.5.1 Exkurs: Postmigrantisches Theater.....	43
3.5.2 Warum The Who and the What nicht zum postmigrantisches Theater zählt.	44
3.6 Theater und Islam: Schauplatz Wien.	46
3.7 Fazit.....	48

4 Zu Fragen der Aufführungsanalyse.....	50
4.1 Aufführungsbegriff.....	50
4.2 Inszenierung und Aufführung.....	52
4.3 Eine Frage des Blicks?.....	53
4.3.1 Transformationsanalyse.....	54
4.3.2 Strukturanalyse.....	55
4.3.3 Das Performative der Aufführung.....	56
4.4 Fazit.....	58
5 The Who and the What and The Play: Analyse der Textfassung.....	59
5.1 Zum Autor: Ayad Akhtar.....	59
5.2 Plot	60
5.3 Zur Textvorlage.....	60
5.3.1 Die Übersetzung.....	61
5.3.2 Striche und Zusätze.....	61
5.3.3 Regieanweisungen.....	64
5.3.4 Well-Made Play.....	64
5.3.5 Zeitlicher Rahmen des dramatischen Textes	66
5.4 Das Thema: Frauen und Islam.....	67
6 The Who and the What and The Play: Analyse der Inszenierung.....	75
6.1 Regiekonzept: Kein Plüschr fürs Auge.....	75
6.2 Figuren.....	76
6.2.1 Zarina.....	77
6.2.2 Afzal.....	81
6.2.3 Eli.....	85
6.3 Kostüme und Maske.....	88
6.4 Der Raum der Bühne.....	90
6.4.1 Szenografie (Bühnenbild, Requisiten, Beleuchtung und Projektion).....	92
7 Schlussbetrachtung.....	97
8. Quellenverzeichnis.....	104

8.1. Bibliographie.....	104
8.2 Internetquellen.....	107
8.3 Audiovisuelle (Speicher-) Medien.....	110
8.4 Abbildungsverzeichnis.....	110
8.5 Verzeichnis der Theaterinszenierungen.....	110
9 Abstract.....	111

Vorwort

The Who and the What ist die meistbesuchte Produktion der Spielzeit 2018/19 des Wiener Akademietheaters.¹ Als ich den Theatertext das erste Mal las, fragte ich mich sogleich, wie eine Inszenierung dieser Geschichte aussehen könnte. Daher zögerte ich nicht, als sich die Gelegenheit darbot, als Regiehospitantin die Entstehung der Aufführung zu begleiten. Dabei konnte ich viele Beobachtungen und Gespräche festhalten. Bei den Tischgesprächen, die den szenischen Proben vorangingen, drehten sich die Diskussionen vorrangig um das Thema Liebe und familiäre Beziehungen und weniger um das Thema Islam. Beim Verlassen des Theatersaals nach der Premiere, vernahm ich die Äußerung einer Theaterintendantin: „Aber das könnte ja genauso gut überall stattfinden.“ Sie wollte damit wohl ausdrücken, dass der Streit zwischen Vater Afzal und Tochter Zarina in *The Who and the What* ein universeller Konflikt sei, da er in allen Kulturen der Welt stattfinden könne und man dafür nicht den Islam als Beispiel hernehmen müsse. Das mag vielleicht stimmen, so hat die Inszenierung erstaunlich viele Zuschauer angelockt und sogar den Intendantenwechsel zur Spielzeit 2019/20 überlebt. Meiner Meinung nach liegt die hohe Nachfrage nicht nur in der schauspielerischen Qualität oder jener des Theatertextes begründet, sondern auch darin, dass ein großes öffentliches Interesse an der Religion des Islam herrscht. Der Islam erregt gleichsam in Politik, Medien und Gesellschaft die Gemüter. Es ist erstaunlich, dass über die zweitgrößte Religion der Welt noch immer so viele Klischees und Vorurteile herrschen. Kein anderes religiöses Zeichen steht so sehr zur öffentlichen Disposition wie ein Stück Stoff, das sich islamische Frauen um den Kopf (und manchmal um den Körper) binden. Diese Thematik, die auch in *The Who and the What* präsent war, führte mich schließlich dazu, der Frage nachzugehen, wie Wechselwirkungen zwischen dem Islam und der westlichen Gesellschaft auf der Theaterbühne behandelt werden. Darüber hinaus ist die Idee dieser Arbeit auch meiner eigenen Biografie als sogenanntes Migrant*innenkind der zweiten Generation sowie den Erinnerungen an das „Arkadas Theater. Bühne der Kulturen“ in Köln geschuldet, in dem ich

¹Kurt Reissnegger, „Theater im Hörspiel“, oe1.orf.at, zugegriffen 17. Mai 2023, <https://oe1.orf.at/artikel/672926/Theater-im-Hoerspiel>.

aufgrund der Beschäftigung meiner Eltern einen Großteil meiner Kindheit verbrachte und Theater zuerst als Form interkulturellen Austauschs kennenlernte. Ganz im Sinne Stuart Halls schließt sich der Kreis also damit, dass jede kulturelle Analyse auch ein wenig Selbstanalyse ist. Mein besonderer Dank gilt Michael Schöndorf für die Bereitstellung der Videoaufzeichnung von *The Who and the What*.

1 Einleitung

Als Theaterwissenschaftlerin sehe ich mich bei der Einarbeitung in das Thema der Kulturtheorie mit einer neuen Aufgabe konfrontiert. Dass mein Studium sich mit Kultur im künstlerischen Sinne beschäftigt, lässt sich bereits an der Bezeichnung des Studiengangs ablesen: Demnach geht es um die Wissenschaft von Theater, Film und Medien. Genauer, um Theorie und Geschichte von Theater, Film und Medien und deren kulturelles Setting. Der Kulturbegriff zieht sich allerdings durch alle Geistes- und Kulturwissenschaften. Betrachtet man also die zahlreichen Annäherungen an den Kulturbegriff aus verschiedenen akademischen Richtungen, so wird der Sachverhalt bereits komplexer.

Die Auseinandersetzung mit Kultur und Identität beschränkt sich nicht auf die Welt der Wissenschaft, sondern findet innerhalb von Bevölkerungen statt, die sich mit Fragen der kulturellen Zugehörigkeit und Identität beschäftigen. Ein prominentes Beispiel dafür ist die Black-Lives-Matter Bewegung in den USA, die sowohl national als auch international heftige Proteste in Gang gesetzt hat. Eine der größten Demonstrationen fand im Sommer 2020 mit 50.000 Beteiligten in Wien statt.² In demselben Jahr erschien das Sachbuch „Generation Haram – Warum Schule lernen muss allen eine Stimme zu geben“ von Melisa Erkurt. Darin erläutert die Journalistin mit bosnischen Wurzeln, wie wichtig es ist, von Kindesbeinen an die gesellschaftliche Teilhabe junger Menschen mit Zuwanderungsgeschichte zu fördern.³ Ein Jahr später wurde das Sachbuch in der Schriftenreihe der *bpb: Bundeszentrale für politische Bildung* veröffentlicht.⁴ Diese verschreibt sich der „Vermittlung von Wissen, der Begleitung aktueller

²Johannes Pucher und Gabriele Scherndl, „50.000 Demonstranten bei Black-Lives-Matter-Protest in Wien“, *Der Standard* (Wien, 4. Juni 2020), zugegriffen 17. Mai 2023, <https://www.derstandard.at/story/2000117877949/black-lives-matter-proteste-erreichen-wien>.

³Melisa Erkurt, *Generation Haram - Warum Schule lernen muss allen eine Stimme zu geben* (Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2020).

⁴Melisa Erkurt, *Generation Haram - Warum Schule lernen muss, allen eine Stimme zu geben* (Berlin: Sonderausgabe Bundeszentrale für politische Bildung, 2021).

gesellschaftlicher Diskurse und der Befähigung zur Teilhabe an gesellschaftlichen und politischen Prozessen“.⁵

Die Diskurse um Teilhabe und Zugehörigkeit gehen überdies mit Debatten über die Flüchtlingsbewegungen der letzten Jahre, der behaupteten Islamisierung der westlichen Welt und der steten Frage der Integration einher.⁶

Blicken wir nun wieder in den theatralen Raum, so zeigt sich: Die Auseinandersetzung mit einer Rolle im Prozess der Stückerarbeitung führt unweigerlich zur Begegnung mit unbekanntem Figuren und neuen Sachverhalten. Die Beschäftigung mit kultureller Zugehörigkeit und Identität wird so zu einer obligatorischen Aufgabe für die beteiligten Schauspieler*innen. Es lässt sich also festhalten, dass Fragen kultureller Zugehörigkeit auch auf der Bühne des Theaters verhandelt werden: Von Medea, die in der gleichnamigen Tragödie von Euripides nach Korinth flüchtet über Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* über die Besetzung der Votivkirche von Geflüchteten im Jahr 2012 bis hin zu postmigrantischen Inszenierungen wie *doyclender: almanci*⁷ im Werk X oder *Verrücktes Blut*⁸ im Theater in der Naunynstraße. Hans Thies-Lehmann zufolge kann Theater „fremden Stimmen, die kein Gehör und in der politischen Ordnung keine Repräsentation finden“⁹ einen Ort bieten, sich auszudrücken. Das Theater kann seinen Vorhang „öffnen für das politische Draußen“¹⁰.

5bpb: Bundeszentrale für politische Bildung, „Schriftenreihe“, bpb.de, zugegriffen 29. Oktober 2021, <https://www.bpb.de/shop/buecher/schriftenreihe/>.

6Jenny Stern, „Verschwörungstheorie ‚Islamisierung‘“, bpb.de, zugegriffen 17. Mai 2023, <https://www.bpb.de/lernen/projekte/wahre-welle/270414/verschwoerungstheorie-islamisierung>.

7WERK X., „DOYCLENDER: ALMANCI“, werk-x.at, zugegriffen 17. Mai 2023, <https://werk-x.at/premierer/doyclender-almanci/>.

8Ballhaus Naunynstrasse, „VERRÜCKTES BLUT“, ballhausnaunynstrasse.de, zugegriffen 16. Mai 2023, https://ballhausnaunynstrasse.de/play/verrucktes_blut/.

9Hans-Thies Lehmann, „Wie politisch ist postdramatisches Theater?“, in *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, hg. von Jan Deck und Angelika Sieburg (Bielefeld: transcript Verlag, 2011), 29–40.

10Lehmann, 33.

The Who and the What am Akademietheater erzählt die kulturellen Konflikte der pakistanischen Einwandererfamilie Jatt in den USA. Vater Afzal lebt mit seinen beiden Töchtern Zarina und Mahwish in Atlanta. Dort verkuppelt er die ältere Tochter Zarina mit dem Konvertit Eli. Diese Begegnung löst Zarinas Schreibblockade. Vor der Feuerwand des Akademietheaters, vor der ein gigantischer orientalischer Teppich herunter- und die Bühne fast überrollt, entfaltet sich eine spannungsreiche Handlung: Zarina verfasst ein Buch über das Sexualleben des Propheten. Das Manuskript stellt den Familiensegen völlig auf den Kopf. Das führt dazu, dass traditioneller und progressiver Islam, Vater und Tochter– mitsamt aller dazugehörigen Klischees über den Schleier, Analverkehr und die Liebe – einander entgegenstehen.

In dieser Arbeit möchte ich die Konflikte herausarbeiten, die sich aus der Vater-Tochter Beziehung im kulturellen Kontext ergeben sowie die theaterästhetischen Verfahren untersuchen, die bei der Aufführung von *The Who and the What* zu Tage treten. Den Blick möchte ich vor allem auf das spezifische kulturelle Setting des dramatischen Textes sowie dessen Umsetzung auf der Bühne richten.

Die Arbeit ist in zwei Teile gegliedert. Im ersten Schritt trage ich theoretische Grundlagen zu den Themenfeldern Kulturelle Identität und Interkulturelles Theater zusammen und erläutere die theatertheoretische Methodik zur Inszenierungs- und Aufführungsanalyse. Im zweiten Schritt wende ich die Erkenntnisse aus dem Theorieteil in der Aufführungs- und Inszenierungsanalyse anhand ausgewählter Szenen an.

Wie gestaltet sich nun die Abfolge der einzelnen Kapitel? Um eine Brücke zwischen oben erwähnten Themenfeldern sowie der tiefergehenden Aufführungs- und Inszenierungsanalyse schlagen zu können, werde ich zunächst den Begriff der Kultur eingrenzen. Auf diesem Wege möchte ich mich dem Kulturbegriff der Cultural Studies annähern. Hierzu hat sich das Einführungswerk zu den Cultural Studies von Oliver Marchart als besonders fruchtbar erwiesen. Für ein weiterführendes Verständnis habe ich auf Schriften von Stuart Hall zurückgegriffen, der eine markante Figur in der Entwicklung der Cultural Studies darstellt. Innerhalb der Cultural Studies findet ein Kulturbegriff

Anwendung, der sich auf verschiedene Sozial- und Geisteswissenschaften ausweitet und sich maßgeblich aus postkolonialen Studien speist. Ich folge diesem Weg und richte meinen Blick auf postkoloniale Theorien. Relevant erscheinen mir im Hinblick auf die gewählte Aufführung Homi K. Bhabhas Theorie der Hybridität sowie Edward Saids Theorie des Orientalismus. Beide Theorien setzen sich mit Aspekten des Kulturkontakts auseinander. Ich gehe allerdings nur in dem Maße auf diese Theorien ein, wie es mir hinsichtlich meiner Fragestellung als notwendig erscheint. Diese Ausführungen bilden somit die Grundlage für die weitere wissenschaftliche Bearbeitung des Themas und dienen zur Kontextualisierung des Kulturbegriffes im Kontext der Cultural Studies.

Aus dem Zusammenspiel der ästhetischen Verfahrensweisen der Inszenierung und dem erläuterten Kulturbegriff ergibt sich eine spezielle Theaterästhetik, die unter dem Begriff des interkulturellen Theaters zusammengefasst werden kann. Bei der Bearbeitung dieses Themengebietes orientiere ich mich an Publikationen zu interkulturellem Theater von Patrice Pavis, Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte, Christine Regus sowie Gabriele Pfeiffer. Im Zuge dessen gehe ich der Frage nach, inwiefern die Aufführung am Akademietheater in dieses theaterwissenschaftliche Konzept einzuordnen ist, und trage dazu verschiedene elementare Aspekte interkulturellen Theaters zusammen.

In einem kurzen Abschnitt zur Vorgehensweise der Analyse einzelner Szenen, lege ich die theatertheoretischen Parameter dar. Hierzu wähle ich maßgeblich das Verfahren der Transformationsanalyse und habe dafür Werke von Guido Hiß und Erika Fischer-Lichte herangezogen. Der Begriff der Performativität spielt in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle, da er nicht nur die spezielle Wirkkraft der theatralen Darstellung beschreibt, sondern performative Akte im Sinne Judith Butlers auch zur Konstruktion kultureller Identität beitragen.

Im Hauptteil der Arbeit wird *The Who and the What* am Akademietheater anhand der vorangegangenen Kapitel am Beispiel ausgewählter Szenen einer Inszenierungs- und Aufführungsanalyse unterzogen. Die Beschreibungen beruhen auf einem eigenen Gedächtnisprotokoll, sowie der Sichtung der Österreichischen Uraufführung am Akademietheater am 27.05.2018 und der Videoaufzeichnung vom 26.05.2018. Abschließend folgt die Schlussbetrachtung.

Meine eigene Beteiligung am Probenprozess soll bei alledem stets mitreflektiert werden. Während der Tischgespräche, die den szenischen Proben vorausgingen, wurde der Theatertext eingehend besprochen. Auch ästhetische Entscheidungen wurden hier gemeinsam mit allen künstlerischen Beteiligten diskutiert. Daher sind die Eindrücke, die ich während der Begleitung der Produktion als Regiehospitantin sammeln konnte, Bestandteil der Aufführungsanalyse und entsprechend in den Fußnoten vermerkt.

In meinen Ausführungen verwende ich das generische Maskulinum. Weibliche und alle anderen Geschlechteridentitäten sind dabei ausdrücklich mitgemeint.

2 Kulturelle Identität. Begriff, politische Dimension, Kontext

2.1 Kultur. Eingrenzung des Begriffes.

Kultur, „einer der schwierigsten, verwirrendsten und vielfältigsten Termini überhaupt“¹¹, ist Forschungsfeld verschiedener Wissenschaften wie den Sozialwissenschaften, Politikwissenschaften, Gender Studies oder auch der Biologie. Nach Kulturwissenschaftler Wolfgang Müller-Funk lässt sich der Begriff zunächst grob anhand dreier Bedeutungen umreißen: Kultur als symbolischer Raum, Kultur als ubiquitäres Phänomen und zuletzt Kultur als holistisches Phänomen.

Kultur kann, eng gefasst, als ein Bereich verstanden werden, in dem Kunst und spezifische auf Kunst und Kunstveranstaltungen bezogene Medien stattfinden. Folglich kann man bei dieser Ebene von „Kunst-Kultur“¹² sprechen. Unter Kunst-Kultur lassen sich sowohl Hoch- als auch Subkultur subsumieren. Bei dieser Bedeutung ist Kultur zudem „räumlich, zeitlich und modal festgelegt“¹³.

Die zweite Bedeutung begreift Kultur als einen Bereich, der weltliche Phänomene mit dem Kulturbegriff paart. Somit lässt sich alles vom Menschen produzierte als Kultur bezeichnen: „[...] politische Kultur, Esskultur, Spielkultur, Weinkultur [...]“¹⁴. Der hier beschriebene Kulturbegriff begrenzt Kultur nicht auf einen bestimmten Teil der Gesellschaft. Er lässt sich überall dort finden, wo Menschen sich an ihre Umgebung anpassen.

Letztlich kann Kultur verstanden werden als alles, was Menschen mit der Kraft ihres Geistes erfunden und mit den Händen erschaffen und erbaut haben. In dieser Begriffsbedeutung kommt es zu einem Dualismus von Kultur und Natur. Natur wird dabei als Gegenteil von Kultur begriffen und ist somit alles, was nicht

¹¹Wolfgang Müller-Funk, *Kulturtheorie: Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften* (Tübingen: Francke, 2010), 3.

¹²Müller-Funk, 5.

¹³Müller-Funk, 5.

¹⁴Müller-Funk, 6.

von Menschenhand berührt wurde. Müller-Funk betont jedoch, dass man dabei die Ko-Existenz verschiedener, andersartiger Kulturen mitdenken müsse: „Denn Kultur bedeutet immer mehrere Sprachen, mehrere Religionen, verschiedene Künste [...]“¹⁵.

Was lässt sich aus dieser Einordnung des Kulturbegriffes von Müller-Funk für diese Arbeit ableiten? Zum einen ist die theatrale Darstellung mitsamt ihres Theatertextes Gegenstand der Untersuchung und somit auf der Ebene der „Kunst-Kultur“ angesiedelt. Jedoch gehört dazu auch die Auseinandersetzung mit dem thematischen Inhalt der gewählten Inszenierung. In der Auseinandersetzung mit postkolonialer Theorie werden politische und religiöse Kulturen beleuchtet. Diese wiederum lassen sich als Bestandteile eines holistischen Begriffes von Kultur verstehen. Der Kulturbegriff kommt also auf allen beschriebenen Ebenen zum Tragen.

Im kulturwissenschaftlichen Kontext sticht der Kulturbegriff der Cultural Studies hervor. Er erweist sich hinsichtlich der Fragestellung dieser Arbeit, also der Untersuchung eines Identitäts- und Generationenkonflikts im kulturellen Kontext, als besonders fruchtbar. Im Folgenden erläutere ich wie genau sich der Kulturbegriff der Cultural Studies zusammensetzt.

2.2 Zur wissenschaftlichen und historischen Einordnung der Cultural Studies

Bevor genauer auf die Begrifflichkeiten der Cultural Studies eingegangen wird, ist kurz deren Einreihung in den akademischen Kontext zu klären. Es wäre nicht akkurat den Gegenstandsbereich der Cultural Studies mit den deutschen Kulturwissenschaften gleichzusetzen.

Die zwei Bereiche unterscheiden sich vor allem „durch ihr Verhältnis zum Politischen“¹⁶. Den deutschen Kulturwissenschaften unterstellt Oliver Marchart in

¹⁵Müller-Funk, 7.

¹⁶Oliver Marchart, *Cultural Studies* (München: UVK-Verlag, 2018), 22.

Cultural Studies „eine gewisse Distanz gegenüber dem Politischen“¹⁷. Die klassischen Kulturwissenschaften wiederum betrachten die Cultural Studies als eine alternative Art der kulturwissenschaftlichen Forschung. Dies sei, so Wolfgang Müller-Funk, allerdings deshalb als Stärke der Cultural Studies anzusehen, da sie durch ihre Offenheit einen Diskursraum für unterschiedliche Felder eröffnet hätten.¹⁸ Müller-Funk begreift die Cultural Studies daher weniger als „akademische Disziplin im klassischen Sinn“¹⁹ und vielmehr als ein „Themen- und Forschungsfeld“²⁰ mit einem „gemeinsamen Denkstil“²¹.

Diese Aufgeschlossenheit und politische Ausrichtung der Cultural Studies erweist sich auch als Gewinn und Vorteil für theaterwissenschaftliche Untersuchungen, z.B. auf dem Gebiet des interkulturellen Theaters.

Die Wurzeln des Faches reichen bis in die 1950er Jahre und die intellektuelle Erforschung der Arbeiterklasse und -kultur durch Richard Hoggart zurück. Wenige Jahre später wurde das Fach maßgeblich durch Stuart Hall und die Gründung des *Centre for Contemporary Cultural Studies* in Birmingham, England, geprägt; aus diesem Grund stößt man auch öfter auf die Bezeichnung *britische Cultural Studies*.²² Mittlerweile finden Cultural Studies weit über die Grenzen Englands hinaus auf der ganzen Welt – und federführend in den USA – statt.²³

Was zeichnet den Kulturbegriff der (britischen) Cultural Studies aus? Wie lässt sich Identität im Sinne der Cultural Studies verstehen? Dies soll im Folgenden umrissen werden.

17Marchart, 22.

18Vgl. Müller-Funk, *Kulturtheorie: Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften*, 270.

19Müller-Funk, 270.

20Müller-Funk, 270.

21Müller-Funk, 272.

22Marchart, *Cultural Studies*, 49–51.

23Stuart Hall, *Cultural Studies: Ein politisches Theorieprojekt, Ausgewählte Schriften. Bd. 3* (Hamburg: Argument Verlag, 2004), 141.

2.2.3 Das Dreiecksmodell der Cultural Studies

Die Cultural Studies entwickeln ihren Kulturbegriff, indem sie Kultur in Relation zu Macht und Identität stellen. Die drei Begriffe werden dabei in einem sich wechselseitig bedingenden und beeinflussenden Verhältnis betrachtet und besitzen in den Cultural Studies gleichwertige Signifikanz.²⁴ Dabei wird Kultur als der Ort verstanden, an dem Identitäten hervorgebracht werden und sich reproduzieren. Gleichzeitig sind diese in politische Machtstrukturen eingebettet:

„Eine Cultural Studies-Analyse zeichnet sich dadurch aus, dass die Kategorie Kultur nur dort zum Einsatz kommt, wo zugleich die Frage nach Macht und Identität berücksichtigt wird.“²⁵

Wenn die Cultural Studies also Macht- und Identitätsstrukturen zergliedern, um ihrem Kulturbegriff näher zu kommen, so analysieren sie vorrangig „Ein- und Ausschlussverhältnisse[n]“²⁶, denen jene Gruppen ausgesetzt sind, die „aus den dominanten intellektuellen und politischen Formationen ausgeschlossen sind“.²⁷

Der Kulturbegriff der Cultural Studies impliziert somit maßgeblich all jene Fragen über „nationale Formationen, und nationale Identitäten, über »Rasse«, Ethnizität, Postkolonialismus, Imperialismus usw.“²⁸, welche in nicht-elitären gesellschaftlichen und sozialen Gruppen eine Rolle spielen. Folglich ist dieses Forschungsgebiet speziell auf das Spannungsfeld zwischen marginalisierten und dominanten Bevölkerungsgruppen fokussiert.

So untersuchen die Cultural Studies alltagspolitische Phänomene anhand folgender Fragen: Welche sozialen Hierarchien sind am Werk? Wer hat Autorität und somit Macht? Wer wird unterdrückt? Wo finden Abgrenzungen statt und was

²⁴Vgl. Marchart, *Cultural Studies*, 34.

²⁵Marchart, 34.

²⁶Marchart, 34.

²⁷Marchart, 34.

²⁸Hall, *Cultural Studies: Ein politisches Theorieprojekt, Ausgewählte Schriften. Bd. 3*, 139.

bewirken diese? Wie kann dadurch schließlich Identität entstehen? Hierzu schreibt Hall:

„Alles andere ist in Bewegung, aber Identitäten sollten stabile Referenzpunkte sein, die in der Vergangenheit, der Gegenwart und für alle Zukunft Ruhepunkte in einer sich wandelnden Welt darstellen.“²⁹

Demnach sollen Identitäten stets angezweifelt und in Frage gestellt werden. Die eigene Weltanschauung und Sexualität sollen befragt und die Zugehörigkeit zu einer Gruppe sowie die Position, die man in jener innehat, stets reflektiert werden. Identität darf nicht, so Hall, „als eine schon vollendete Tatsache“³⁰ hingenommen werden. Vielmehr, denn als eine abgeschlossene Sache, „sollten wir uns vielleicht Identität als eine ›Produktion‹ vorstellen, die niemals vollendet ist, sich immer in einem Prozess befindet“³¹, schreibt Hall. Er versteht Identität als eine Schnittstelle vieler theoretischer Diskurse, zu denen jene über Geschlecht, Sexualität, Klasse und Rasse gehören.³² Kulturelle Identitäten werden, so lässt sich schlussfolgern, erst durch den Akt des Befragens, die Reflektion der Stellung im hegemonialen Gefüge, produziert oder auch hervorgebracht. Halls Verständnis von Identitäten lässt also darauf schließen, dass diese flexibel sind und die Fähigkeit haben, sich zu entwickeln.

Entscheidend ist für den Kulturbegriff der Cultural Studies, wie bereits festgehalten, die Nähe zum Politischen, also „jegliche Art der Einflussnahme und Gestaltung [...] sei es in privaten oder öffentlichen Bereichen“³³. Hierzu erklärt Oliver Marchart:

29Stuart Hall, *Rassismus und kulturelle Identität, Ausgewählte Schriften. Bd. 2* (Hamburg: Argument Verlag, 2012), 46.

30Hall, 26.

31Hall, 26.

32Vgl. Marchart, *Cultural Studies*, 33.

33bbp: Bundeszentrale für politische Bildung, „Politik“, bpb.de, zugegriffen 17. Mai 2023, <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/politiklexikon/18019/politik>.

„Es ist evident, dass „Kultur“ für die Cultural Studies alles andere als den Sammelbegriff für das Wahre, Schöne und Gute darstellt; sie ist aber auch nicht der neue Sammelbegriff für das Amüsante, Laute, Bunte. Vielmehr wird „Kultur“ den Cultural Studies fragwürdig. Das Kulturelle verliert seine Unschuld. Es kommt zum Bruch mit der landläufigen Vorstellung, das Kulturelle – sei es nun in seiner hoch- oder in seiner populärkulturellen Dimension – sei etwas an sich Harmloses.“³⁴

Für die Cultural Studies ist die Skepsis gegenüber dem Begriff der Kultur also erforderlich, um eine kritische Betrachtung des Gegenstandes vornehmen zu können. Indem sie Kultur unter dem Aspekt des politischen beleuchten, veranschaulichen sie, dass diese auch widrige, unangenehme Facetten hat.

Stuart Hall betont, dass die Cultural Studies seit ihrer Gründung „durch eine Reihe unterschiedlicher Methoden und theoretischer Positionen konstruiert worden“³⁵ seien. Dementsprechend erfordert eine Methodik zur Analyse kultureller Phänomene im Kontext der Cultural Studies, dass sie verschiedene Bereiche miteinander verknüpft. Man kann diesen Vorgang im Sinne von Deleuze und Guattari auch als rhizomatisch bezeichnen. Diese Wurzelmetapher spiegelt die Vielschichtigkeit und Verflochtenheit von Zeichensystemen und Sachverhalten wider.³⁶ Die Vorgehensweise hängt dabei vom jeweiligen Untersuchungsgegenstand ab. Daher werden in den nächsten Abschnitten, wie bereits einleitend erläutert, die Felder Migration und Postkolonialismus beleuchtet.

³⁴Marchart, *Cultural Studies*, 12.

³⁵Hall, *Cultural Studies: Ein politisches Theorieprojekt, Ausgewählte Schriften. Bd. 3*, 35.

³⁶Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Rhizom* (Berlin: Merve-Verlag, 1977), 11–12.

2.3 Kulturelle Identität im Fokus politischer Diskurse

2.3.1 Migration

Amani Abuzahra untersucht in *Kulturelle Identität in einer multikulturellen Gesellschaft* die Aktualität der Frage nach kultureller Identität. Mit Berufung auf Zygmund Baumann verdeutlicht sie, dass der Begriff immer häufiger im Fokus politischer Diskurse steht.³⁷ Abuzahra setzt sich mit den Gründen für die anhaltende Debatte über kulturelle Identität aus philosophischer bzw. kultur- und sozialanthropologischer Perspektive auseinander. Sie stellt fest: „Kulturelle Identität kann nicht ohne Globalisierung, Migration, das Ende des Kalten Krieges, Entkolonisierungsprozesse und neokoloniale Entwicklungen gedacht werden“³⁸.

Die Flüchtlingskommission der Vereinten Nationen, kurz UNHCR, verzeichnet in den letzten zehn Jahren einen exponentiellen Anstieg der Flüchtlingszahlen. Das UNHCR berichtet, dass sich Ende 2020 weltweit nahezu 82,4 Millionen Menschen auf der Flucht befanden – ca. doppelt so viele wie im Jahr 2010. Ein Großteil dieser Menschen sind Binnenmigranten, die innerhalb der Grenzen des eigenen Staates zur Flucht gezwungen sind. Zwei Millionen Menschen stellten im Jahr 2019, laut der aktuellen Statistik des UNHCR, einen Antrag auf Asyl in einem anderen Land. Von diesen Menschen sind 107.800 in 26 Ländern neu angesiedelt.³⁹

Im Jahr 2015 sorgte der Strom syrischer Flüchtlinge nach Europa für besonders große mediale Aufmerksamkeit. Die Rede ist gar vom „lange[n] Sommer der Migration“⁴⁰. Die Angst vor Krieg und Gewalt ist nicht die einzige Triebfeder für

37Amani Abuzahra, *Kulturelle Identität in einer multikulturellen Gesellschaft* (Wien: Passagen-Verlag, 2012), 25–27.

38Abuzahra, 29.

39UNHCR – The UN Refugee Agency, „Zahlen im Überblick“, unhcr.org, zugegriffen 29. Oktober 2022, <https://www.unhcr.org/dach/at/ueber-uns/zahlen-im-ueberblick>.

40Birgit Peter und Gabriele C. Pfeiffer, „Flucht Migration Theater. Dokumente und Positionen“, in *Flucht – Migration – Theater: Dokumente und Positionen* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2016), 13–16, hier 13.

Migration, daneben existieren ökonomische, religiöse oder soziale Beweggründe. Abuzahra betont, dass dabei nicht nur die Geflüchteten einer neuen, ungewohnten Situation ausgesetzt sind, sondern auch das Aufnahmeland, in welches migriert wird. Migration hat, so Abuzahra, somit Folgen für beide Seiten, Geflüchtete wie Aufnehmende.⁴¹ Sie betont: „Sie [die Migranten, Anm.] treffen auf unterschiedliche Lebensweisen, ihr Heimatbegriff gewinnt an Bedeutung oder verschiebt sich.“⁴² Dieses Aufeinandertreffen bewirkt einen gesellschaftlichen Wandel, der sich in der Folge auch in der Kunstkultur niederschlägt. Migrantische Themen werden somit in verschiedenen Kunstformen aufgegriffen und reflektiert. Der Diskurs wird zudem im universitären Kontext, im Kleinen (z.B. in der Ringvorlesung *Flucht Migration Theater* am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften in Wien⁴³ und der daraus entstandenen gleichnamigen Publikation⁴⁴) wie im Großen (z.B. in Studiengängen wie „Internationale Migration und interkulturelle Beziehungen“⁴⁵ oder „Migration und Diversität“⁴⁶), weitergeführt.

Wenn nun Wanderungen zur Folge haben, dass sich Menschen an einem anderen Ort niederlassen, als sie aufwuchsen und auf die dortige Gesellschaft einwirken, so hat dies Folgen für die nachfolgenden Generationen.

41Vgl. Abuzahra, *Kulturelle Identität in einer multikulturellen Gesellschaft*, 43.

42Vgl. Abuzahra, 43.

43Universität Wien. Institut für Theater- Film und Medienwissenschaft, „Flucht Migration Theater. Dokumente und Positionen.“, tfm.univie.ac.at, 2017, zugegriffen 17. Mai 2023, <https://tfm.univie.ac.at/news/details/news/flucht-migration-theater-dokumente-und-positionen/>.

44Vgl. Peter und Pfeiffer, „Flucht Migration Theater. Dokumente und Positionen“.

45Universität Osnabrück, „Internationale Migration und Interkulturelle Beziehungen - Master of Arts“, [uni-osnabrueck.de](https://www.uni-osnabrueck.de/studieninteressierte/studiengaenge-a-z/internationale-migration-und-interkulturelle-beziehungen-master-of-arts/), zugegriffen 17. Mai 2023, <https://www.uni-osnabrueck.de/studieninteressierte/studiengaenge-a-z/internationale-migration-und-interkulturelle-beziehungen-master-of-arts/>.

46Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, „Migration und Diversität (Ein-Fach-Masterstudiengang)“, [studium.uni-kiel.de](https://www.studium.uni-kiel.de), zugegriffen 17. Mai 2023, <https://www.studium.uni-kiel.de/de/studienangebot/studienfaecher/migration-und-diversitaet-ma>.

2.3.1.1 Die zweite Generation

Als einen maßgeblichen Grund für die Beschäftigung mit Migration und Zuwanderung auf wissenschaftlicher Ebene, sieht Abuzahra die Tatsache, dass immer mehr Kinder in den Aufnahmeländern großwerden. Mit Verweis auf Naika Foroutan und Isabel Schäfer, führt sie an, dass die Kinder der Migranten – also die zweite Generation von Einwanderern, welche im Aufnahmeland geboren werden – als *hybride Identitäten* beschrieben werden.⁴⁷ Foroutan und Schäfer verstehen darunter, „dass ein Mensch sich zwei oder mehreren kulturellen Räumen gleichermaßen zugehörig fühlt.“⁴⁸

Der Begriff hybrid leitet sich vom lateinischen Wort hybrida ab, gleichbedeutend mit Mischling, Bastard.⁴⁹ Übertragen auf die migrantische Perspektive wird damit jene Einwanderergeneration bezeichnet, die mehrere kulturelle Identitäten in sich trägt – jene der Eltern und jene des Aufnahmelandes, in welchem sie aufwächst und folglich sozialisiert wird. Sie ist davon geprägt, dass sie „entweder zwischen den Stühlen [der Kulturen, Anm.], oder auf einem dritten Stuhl“⁵⁰ sitzt.

Wie aus den bisherigen Ausführungen bereits hervorgeht, wird die Bezeichnung „hybrid“ längst nicht mehr nur in den Naturwissenschaften verwendet. Auch Foroutan und Schäfer verweisen darauf, dass der Begriff „in den Geistes- und Sozialwissenschaften seit Beginn der Postcolonial Studies vermehrt in einem kulturellen Kontext benutzt“⁵¹ werde. Er umfasse „ein weites Spektrum, welches sich mit Aushandlungen kultureller Zugehörigkeiten auseinandersetzt“⁵². Ein

47Vgl. Abuzahra, *Kulturelle Identität in einer multikulturellen Gesellschaft*, 45.

48Naika Foroutan und Isabel Schäfer, „Hybride Identitäten – muslimische Migrantinnen und Migranten in Deutschland und Europa“, bpb.de, 2009, zugegriffen 17. Mai 2023, <https://www.bpb.de/apuz/32223/hybride-identitaeten-muslimische-migrantinnen-und-migranten-in-deutschland-und-europa>.

49Dudenredaktion, „Hybride“, duden.de, zugegriffen 17. Mai 2023, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Hybride>.

50Foroutan und Schäfer, „Hybride Identitäten – muslimische Migrantinnen und Migranten in Deutschland und Europa“.

51Foroutan und Schäfer.

52Foroutan und Schäfer.

maßgeblicher Grund für diese Form der Auseinandersetzung mit Kultur und Identität und für die gesteigerte Signifikanz dieser Begriffe, ist das Bemühen um Entkolonisierung seitens der postkolonialen Studien. Im Folgenden sollen daher Überlegungen aus diesem Gebiet angerissen werden. Im Zentrum stehen hierbei Theorien von Homi K. Bhabha und Edward Said.

2.3.2 Postkoloniale Theorie I: Kulturelle Hybridität

„The concept of a people is not 'given', as an essential, class-determined, unitary, homogeneous part of society *prior to a politics*; „the 'people' are there as a process of political articulation and political negotiation across a whole range of contradictory social sites. "The people" always exist as a multiple form of identification, waiting to be created and constructed.“⁵³

Postkoloniale Studien und Überlegungen versuchen „Bilder von ethnischen und kulturellen Gruppen“⁵⁴ zu erforschen und zu dekonstruieren. Sie beschäftigen sich daher auch maßgeblich mit Fragen kultureller Identitäten. Als bekannte Theoretiker und Vordenker postkolonialer Studien sind u.a. Frantz Fanon, Gayatri Chakravorty Spivak, Edward W. Said und Homi K. Bhabha zu nennen.

Letzterer hat maßgeblich zur Theoriebildung des Hybriditätskonzepts im Geiste postkolonialer Studien und im Hinblick auf theoretische Bestrebungen, zur Dekonstruktion kolonialer Herrschaft beigetragen. Bhabha lehrte u.A. Sprach- und Literaturwissenschaften sowie südasiatische Sprachen und Kulturen in Chicago, Harvard und Cambridge. Er beruft sich in seinen theoretischen Überlegungen auf Ansätze aus Poststrukturalismus und Psychoanalyse. Vor dem Hintergrund dieser Theorien befasst er sich vorrangig mit

53Jonathan Rutherford, „The Third Space – Interview with Homi Bhabha“, in *Identity. Community, Culture, Difference*, hg. von Jonathan Rutherford (London: Lawrence & Wishart, 1990), 208–21, hier 220.

54Abuzahra, *Kulturelle Identität in einer multikulturellen Gesellschaft*, 49.

„Repräsentationsformen kultureller Differenz“⁵⁵. So schreibt er in seinem Hauptwerk *Die Verortung der Kultur*:

„Theoretisch innovativ und politisch entscheidend ist die Notwendigkeit, über Geschichten von Subjektivitäten mit einem Ursprung oder Anfang hinaus zu denken und sich auf jene Momente oder Prozesse zu konzentrieren, die bei der Artikulation von kulturellen Differenzen produziert werden.“⁵⁶

Bhabhas philosophische Überlegungen zeichnen sich dadurch aus, dass er sich „um eine Klärung des »Dazwischen« bemüht“⁵⁷. Diese grundlegende Bestrebung fügt sich auch in das von Foroutan und Schäfer gezeichnete Bild der zweiten Generation ein, welche sich im übertragenen Sinne „zwischen den Stühlen oder auf einem dritten Stuhl“⁵⁸ befindet. Bhabhas Theorie der Hybridität erwächst im Geiste theoretischer Bestrebungen zur Entkolonisierung.

2.3.2.1 The Third Space

Die Theorie der Hybridität ist in Bhabhas Konzept des dritten Raumes, des „Third Space“, eingebettet.⁵⁹ Die Gedanken, die diesem Konzept zu Grunde liegen, entspringen der von ihm geforderten Distinktion zwischen kultureller *Diversität* und kultureller *Differenz*. Bhabha tritt der Idee der kulturellen Diversität äußerst skeptisch gegenüber. Das mag auf den ersten Blick überraschen, denn wird doch gemeinhin davon ausgegangen, kulturelle Vielfalt sei in einer modernen, demokratischen Gesellschaft willkommen und hochgehalten, sogar gefordert. Diese Denkweise verschleiert jedoch das Machtverhältnis, in welches der Begriff

55María Do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan, *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung* (Bielefeld: transcript Verlag, 2005), 84.

56Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur* (Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2011), 2.

57Castro Varela und Dhawan, *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, 87.

58Foroutan und Schäfer, „Hybride Identitäten – muslimische Migrantinnen und Migranten in Deutschland und Europa“.

59Rutherford, „The Third Space – Interview with Homi Bhabha“, 207.

eingebunden ist. Bhabha kritisiert, dass die Durchsetzung des Begriffes der kulturellen Diversität Abgrenzungen zur Folge habe, wobei eine dominante Kultur andere Kulturen wie in einem imaginären Museum an einem bestimmten Platz verortet⁶⁰. Er schreibt:

„A transparent norm is constituted, a norm given by the host society or dominant culture, which says that ‘these other cultures are fine, but we must be able to locate them within our own grid’. This is what I mean by a *creation* of cultural diversity and a *containment* of cultural difference.“⁶¹

Die Idee der kulturellen Vielfalt unter dem Deckmantel einer multikulturellen Gesellschaft verhindere die Anerkennung *tatsächlicher* kultureller Differenzen. Der Grund dafür sei der Universalismus westlicher Gesellschaften: „This is because the universalism that paradoxically permits diversity masks ethnocentric norms, values and interests.“⁶² Vielmehr plädiert er dafür, dass „unequal, uneven, multiple and potentially antagonistic, political identities“⁶³ in der Öffentlichkeit existieren dürfen und anerkannt werden sollen. Demnach kann kulturelle Vielfalt nur dann wahrhaftig gelebt werden, wenn kulturelle Differenzen innerhalb einer Gesellschaft akzeptiert werden. Aus dieser Überlegung heraus entwickelte Bhabha das Konzept des „Third Space“, und verortet sich selbst entlang der Ränder kultureller Differenzen, im sogenannten Dazwischen.⁶⁴ In diesem Dazwischen ist die Entstehung kultureller Identitäten und kultureller Differenzen vielmehr ein Prozess, denn ein klar umrissener Standpunkt. Dieser Prozess bringe allerdings auch Komplikationen mit sich. Bhabha betont, dass das *kulturell Andere* in diesem Dazwischen nicht problemlos neben weiteren *kulturell Anderen* existieren könne. Vielmehr müsse Übersetzungsarbeit geleistet werden, müssten Brücken zwischen den Kulturen geschlagen werden.⁶⁵

⁶⁰Vgl. Rutherford, 208.

⁶¹Rutherford, 208.

⁶²Rutherford, 208.

⁶³Rutherford, 208.

⁶⁴Vgl. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, 5.

⁶⁵Rutherford, „The Third Space – Interview with Homi Bhabha“, 209.

In diesem Zusammenhang positioniert Stuart Hall Bhabha als „Diaspora-Intellektuelle[n]“⁶⁶ und meint damit:

„Bestimmte Individuen unserer Zeit sind genau das, Individuen des Übergangs. Sie sind eingebettet in beide Welten, in beide Universen. [...] Sie übersetzen fortwährend von einer Sprache in die andere, von einer Welt in die andere [...].⁶⁷ Dem Übersetzungsgedanken liegt die Ansicht zu Grunde, dass die Gemeinsamkeit aller Kulturen ihre Zeichenhaftigkeit sei.⁶⁸ Bhabha beschreibt dies als „[...] the act of signification, the act of producing the icons and symbols, the myths and metaphors through which we live culture [...]“.⁶⁹

In der wiederholten Überschreibung von Bedeutungen, welche im Prozess der Übersetzung vonstatten gehe, zeige sich, so Bhabha, dass es keine eindeutige Ursprungskultur geben könne. Er stellt damit die Autorität in Frage, mit der dominante Kulturen ihre Deutungshoheit über das kulturell Andere determinieren.⁷⁰

Die Gesamtheit dieser theoretischen Ausführungen kulminiert in Bhabhas Verständnis vom Begriff der Hybridität, welche im Third Space zu Hause ist. Der dritte Raum ist ein Ort, an den sich hybride Identitäten flüchten können, um ihr Bedürfnis nach Stabilität zu befriedigen. Dies geschieht aus dem Umstand heraus, dass die (westliche) Gesellschaft, in die sie sich zu integrieren versuchen, aufgrund ihrer universalistischen Haltung die kulturellen Differenzen der darin befindlichen Individuen nicht anerkennt. Zusammenfassend lässt sich das Konzept, in Bhabhas eigenen Worten, folgendermaßen erklären: „Hybridisierung heißt für mich nicht einfach Vermischen, sondern strategische

⁶⁶Hall, *Cultural Studies: Ein politisches Theorieprojekt, Ausgewählte Schriften. Bd. 3*, 144.

⁶⁷Hall, 144.

⁶⁸Vgl. Rutherford, „The Third Space – Interview with Homi Bhabha“, 210.

⁶⁹Rutherford, 210.

⁷⁰Vgl. Rutherford, 210–11.

und selektive Aneignung von Bedeutungen, Raum schaffen für Handelnde, deren Freiheit und Gleichheit gefährdet sind.“⁷¹

2.3.3 Postkoloniale Theorie II: Orientalismus

Ein Schlüsselwerk postkolonialer Studien ist Edward W. Said's *Orientalismus*. Darin erläutert der Literaturwissenschaftler wie „dominante Kulturen so genannte *andere* Kulturen repräsentieren und damit erst schaffen“⁷². Dies macht er am Beispiel westlicher Kulturen deutlich, welche Bilder über den Orient entwerfen und zu festigen versuchen. Es geht Said darum offenzulegen, wie dominante Kulturen mit Vormachtstellung – insbesondere europäische, aber auch US-amerikanische – danach streben, den *kulturell Anderen* – in diesem Fall den Orient und mit ihm den Islam – definieren und verorten zu wollen, um somit Macht über ihn zu erlangen. Diese Bestrebungen nennt er Orientalismus.⁷³

In seinem Werk „Orientalismus“ verfolgt er eine diskursanalytische Methodik, welche sich durch eine Fülle an Fragestellungen hinsichtlich der Wechselbeziehung zwischen dem Orient und seiner westlichen Darstellungsweise ausdrückt. Eine bedeutende These, die aus diesem Werk herausgegriffen werden soll, ist Said's Darlegung des „Orient-Okzident-Dualismus“⁷⁴. Dieser sei, so Said, maßgeblich durch die westliche Rezeption des Orients etabliert worden.⁷⁵ In Bezug auf die gegenwärtige Darstellung orientaler Stereotype in verschiedenen medialen Kunstformen, stellt er fest:

„Was den Orient anlangt, so haben die Standardisierung und kulturelle Klischeebildung den Einfluss der im 19. Jahrhundert gepflegten

71Lukas Wieselberg, „Migration führt zu ‚hybrider‘ Gesellschaft“, sciencev1.orf.at, 2007, zugegriffen 17. Mai 2023, <https://sciencev1.orf.at/science/news/149988.html>.

72Castro Varela und Dhawan, *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, 30.

73Vgl. Edward Said, *Orientalismus* (Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2009), 9–10.

74Castro Varela und Dhawan, *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, 34.

75Vgl. Said, *Orientalismus*, 77.

wissenschaftlichen und literarischen Dämonisierung »des mysteriösen Orients« spürbar verstärkt.“⁷⁶

Er betont jedoch auf der anderen Seite, dass die negative Sichtweise auf den Orient und gleichzeitig auf den Islam seitens des Christentums (und somit des Westens) nicht gänzlich ohne erkennbares Motiv gewesen sei, da seine Vertreter im siebten Jahrhundert nach unserer Zeitrechnung viele Ländereien des arabischen Raums auf gewaltvolle Weise erobert hätten. Allerdings hätten die Übermittlungen dieser Begebenheiten dazu gedient, eine einseitige Perspektive auf den Islam zu begründen. In der Folge hätten die Überlieferungen zu einem selbstgemachten Bild des Islam geführt.⁷⁷ Said hat damit eine Debatte, sowohl auf wissenschaftlicher als auch politischer Ebene, ausgelöst, in der die muslimische Identität in den Vordergrund rückt. Gleichzeitig stellte er den Kontext her, in dem Diskussionen über vorgefertigte Bilder, Klischees und Stereotype des Islam überhaupt stattfinden können. Hierauf möchte ich im Kapitel Kapitel 5.4 tiefgreifender eingehen.

Die hier dargelegten Ausführungen zur Annäherung an den Begriff der Kultur, kultureller Identität und Differenz zeigen, dass theoretische Abhandlungen über Kultur und Identität in den Cultural Studies auch „eine bestimmte Perspektive auf soziale Phänomene“⁷⁸ offenlegen. Unter dieser Prämisse betrachtet, kann der Diskurs – und somit das Nachdenken über Macht-, Identitäts- und Kulturverhältnisse – auch als Folie für theaterwissenschaftliche Fragestellungen dienen. Marchart ordnet die Cultural Studies im Verhältnis zu anderen benachbarten wissenschaftlichen Disziplinen folgendermaßen ein und bekräftigt somit diese Annahme:

„Als strikt inter- oder transdisziplinäres Projekt sind sie weder in einer Einzeldisziplin noch in einem Disziplinenkanon verortet. So können sie

⁷⁶Said, 38.

⁷⁷Vgl. Said, 76–77.

⁷⁸Marchart, *Cultural Studies*, 21.

sowohl den klassischen Geisteswissenschaften als auch den Sozialwissenschaften Angebote machen.“⁷⁹

Inwiefern fügt sich nun das Verständnis von Kultur in den Cultural Studies in den theaterwissenschaftlichen Kontext rund um den Schwerpunkt „Theater und Migration“ ein?

⁷⁹Marchart, 19.

3 Interkulturelles Theater

3.1 Wortherkunft

Der Begriff ‚interkulturell‘ setzt sich aus zwei Wörtern zusammen. ‚Inter‘ stammt aus dem Lateinischen und bedeutet „zwischen, unter, zu“⁸⁰. Zudem indiziert das Präfix eine „Wechselbeziehung“, die zwischen „zwei oder mehreren“⁸¹ Gegenständen stattfinden kann. Indessen kann ‚Kultur‘ auf das lateinische Wort „colere“⁸² zurückgeführt werden. Es bedeutet dort „pflegen, urbar machen“⁸³. Die Wortherkunft zeigt, dass der Begriff ursprünglich aus dem landwirtschaftlichen Kontext stammt. Er ist in seiner Ursprungsbedeutung das Ergebnis von etwas, dass durch das Zutun des Menschen geschaffen wurde.⁸⁴ Aus der Zusammenführung der beiden Wortteile ergibt sich also, dass interkulturell „zwischen (den) Kulturen“⁸⁵ bedeutet.

3.2. Interkulturalität im Theater

Im vorangegangenen Kapitel wurde anhand der Cultural Studies und ihrer „Mitreiterinnen“ Postkolonialismus und Migrationsforschung, eine bestimmte Perspektive auf Kultur offengelegt. Daraus ist hervorgegangen, dass es weniger eine abgeschlossene Begriffsdefinition als vielmehr verschiedene Zugänge zum Kulturbegriff seitens der akademischen Forschung gibt. Diese Erkenntnis setzt sich in der theaterwissenschaftlichen Beschäftigung mit interkulturellem Theater fort. Bei der Erörterung interkulturellen Theaters wird auf Perspektiven aus Ethnologie, Kultur- und Sozialanthropologie, Kulturwissenschaften und Sozialwissenschaften zurückgegriffen. Vor allem in Publikationen vor der

80Dudenredaktion, „Inter-“, duden.de, zugegriffen 17. Mai 2023, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Inter->.

81Dudenredaktion.

82Ansgar Nünning, „Vielfalt der Kulturbegriffe“, bpb.de, 2009, zugegriffen 17. Mai 2023, <https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/kulturelle-bildung/59917/kulturbegriffe>.

83Nünning.

84Nünning.

85Christine Regus, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus* (Bielefeld: transcript Verlag, 2009), 38.

Jahrtausendwende, als interkulturelles Theater als Innovation verstanden wurde und oftmals fremde Theaterformen zur Betrachtung herangezogen wurden, lassen sich diese Rückgriffe beobachten.⁸⁶ Da die Theaterlandschaft, wie alle weltlichen Phänomene, einem stetigen Wandel unterliegt, hat sich die Begriffsbedeutung des interkulturellen Theaters seitdem kontinuierlich erweitert.

Im Folgenden werden daher verschiedene Aspekte zusammengetragen, die die ‚Interkulturalität im Theater‘ in der Theaterwissenschaft betreffen. Anhand dessen wird geklärt werden, wie bzw. wo *The Who and the What* in diesem komplexen Feld zu verorten ist.

Die unterschiedlichen Arbeiten von Robert Wilson, Christoph Schlingensiefel, Ariane Mnouchkine, Ong Ken Seng, Ralph Lemon, Claudio Valdés Kuri und weiteren Künstlern stellen ebenfalls bedeutende Formen interkulturellen Theaters dar, auf die jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen werden kann.⁸⁷

3.2.1 Interkulturelles Theater – eine Randerscheinung?

In fast jeder Publikation zu interkulturellem Theater ist einleitend zu lesen, dass das Gebiet kaum erforscht sei. Patrice Pavis behauptet in seinem 1996 erschienen Werk zu interkulturellem Theater, dass die bisherigen Erkenntnisse vielmehr ein „tip of an iceberg“⁸⁸ darstellten. Er geht so weit, diesem Gebiet der theaterwissenschaftlichen Forschung den Mangel einer eigenen Identität nachzusagen und schließt sich Erika Fischer-Lichtes Ansicht an, es sei noch zu früh von einer Theorie des interkulturellen Theaters zu sprechen (dennoch beschließt er, dass die Weichen einer solchen Theorie gestellt werden müssten).⁸⁹

86Vgl. Regus, 9–10.

87Regus, 11.

88Patrice Pavis, *The Intercultural Performance Reader* (London: Routledge, 1996), 2.

89Vgl. Pavis, 2.

Das 2014 in seiner neuesten Ausgabe erschienene Metzler Lexikon der Theatertheorie verschafft einen guten Überblick über die bisherige theoretische Auseinandersetzung mit interkulturellem Theater und kommt fast zwanzig Jahre nach Pavis' Publikation ebenfalls zu diesem Schluss:

„Für die Theaterwissenschaft ist die systematische Erforschung und Analyse all der Phänomene, die sich aus der Begegnung unterschiedlicher Kulturen im Kontext des Theaters ergeben, noch immer ein relativ offenes Feld.“⁹⁰

Dass sich der Begriff bisher einer endgültigen Definition entzieht, kann als Möglichkeit betrachtet werden. Somit lässt sich die „Offenheit und Komplexität dieses Theoriefeldes“⁹¹ als ein positiver Aspekt begreifen, welcher erlaubt, verschiedene bisher dargelegte wissenschaftliche Thesen hinsichtlich des interkulturellen Theaters miteinander zu verknüpfen.

3.3 Voraussetzungen

Grundsätzlich kann man festhalten, dass es sich bei dem Begriff ‚Interkulturelles Theater‘ um jene Theaterform handelt, die sich „[...] durch eine bewusste Vermischung von Elementen verschiedener kultureller Herkunft charakterisieren lässt und diverse Ästhetiken entwickeln kann.“⁹²

Demnach gilt es zwei große Schlagwörter zu klären: zum einen der *Kulturbegriff* und zum anderen die verschiedenen *Ästhetiken*, die durch die theatrale Bearbeitung entstehen. Letztere werden im zweiten Teil der Arbeit näher beleuchtet.

⁹⁰Christel Weiler, „Interkulturalität“, *Metzler Lexikon. Theatertheorie* (J.B. Metzler, 2014), 167-70, hier 168.

⁹¹Weiler, 169.

⁹²Regus, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*, 12.

Christine Regus nennt zudem drei Prämissen, die nach ihrer Begriffsbestimmung vorliegen müssen, damit gar von interkulturellem Theater die Rede sein kann:

„Es muss erstens voneinander unterscheidbare Kulturen geben – diese [...] müssen in ihrer Differenz wahrnehmbar sein. Zweitens [...], dass Kultur und Theater in einem Zusammenhang stehen. [...] drittens sind die Beteiligten am Theater – die Macher und die Zuschauer – immer als Teilhaber einer Kultur oder mehrerer Kulturen anzusehen. Das heißt, sie produzieren und rezipieren Theater in einer spezifischen, kulturell geprägten Weise.“⁹³

Inwiefern fügt sich *The Who and the What* am Akademietheater in den kulturellen und theaterästhetischen Rahmen interkulturellen Theaters ein? Im Folgenden werden die drei Prämissen Regus' am Beispiel von *The Who and the What* näher untersucht.

3.3.1 Prämisse 1. Hybridität und Theatersemiotik

Im Kulturbegriff der Cultural Studies kommt, wie beschrieben, die politische Dimension von Kultur zum Vorschein. Es wurde festgestellt, dass Globalisierung und Migration regelmäßig zu gesellschaftlichem Wandel führen, der durch die Begegnung verschiedener Kulturen geprägt ist. Im Zuge dessen wurde Bhabhas Begriff der „Hybridisierung“ erörtert. Diesem liegt, wie bereits dargelegt, die Überlegung eines „semiotischen Kulturbegriffes“⁹⁴ zu Grunde.

Bhabhas Theorie der „signifying or symbolic activity“⁹⁵ von Kulturen bildet einen Anknüpfungspunkt, um eine Brücke zu den theaterästhetischen Verfahren zu schlagen, welche im interkulturellen Theater zum Tragen kommen. Schließlich

93Regus, 33.

94Regus, 36.

95Rutherford, „The Third Space – Interview with Homi Bhabha“, 210.

zeigt sich an diesem Kulturbegriff, „dass Kultur Artikulation ist, Subjekte diskursiv konstruiert werden und kulturelle Identität performativ hervorgebracht wird [...]“⁹⁶

Artikulation, Performativität und Semiotik sind Begriffe, die sich auch in der Theatertheorie wiederfinden. Insbesondere die Semiotik ist ein wichtiger Baustein in der Analyse theatraler Aufführungen. Darunter wird verstanden, dass jegliche Aspekte einer theatralen Aufführung als Zeichen gelesen und entschlüsselt werden können. So schreibt Erika Fischer-Lichte:

„Wenn der theatralische Code auf der Ebene der Rede Auswahl und Realisation jener Zeichen und Zeichenkombinationen regelt, welche in ihrer Gesamtheit eine konkrete, individuelle Aufführung konstituieren, so läßt [sic!] sich die Aufführung in diesem Sinne generell als ein strukturierter Zusammenhang von Zeichen definieren.“⁹⁷

Durch den Rückgriff auf das analytische Instrument der Theatersemiotik bei der Aufführungsanalyse, werden somit verschiedenen theatralischen Elementen Bedeutung beigemessen. Diese Bedeutung entsteht aus dem Umstand heraus, dass die einzelnen Elemente (so wie Sprache, Maske, Kostüm, Musik etc.) etwas repräsentieren. Etwa ein Gefühl, ein Objekt, den Regen, die Sonne, den Kapitalismus usw. Dabei muss der interpretatorische Faktor der jeweiligen Rezipienten beachtet werden, der in diese Analyse miteinfließt. Das heißt, die Wahrnehmung des zuschauenden Subjekts, welches im Rahmen seines Wissenshorizonts Bedeutung und Sinnzusammenhänge erzeugt. Diese können, so Fischer-Lichte, variieren, sodass „kognitive Differenzen zur Konstitution unterschiedlicher Bedeutungen führen“⁹⁸ können. Hier kommt auch die performative Wirkkraft der Aufführung zum Tragen. Laut Erika-Fischer Lichte

⁹⁶Regus, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*, 36.

⁹⁷Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Bd. 3: Die Aufführung als Text* (Tübingen: Gunter Narr, 2003), 10.

⁹⁸Erika Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative* (Basel/Tübingen: Francke, 2001), 45.

kann diese Kraft Effekte auf die Zuschauer ausüben, welche sie folgendermaßen beschreibt:

„Sie erleben die Aufführung als einen ästhetischen und zugleich als einen sozialen, ja politischen Prozess, in dessen Verlauf Beziehungen ausgehandelt, Machtverhältnisse aktualisiert, Gemeinschaften gebildet werden und sich wieder auflösen.“⁹⁹

Folglich kristallisiert sich eine Gemeinsamkeit zwischen der Übersetzungshypothese Bhabhas und dem analytischen Instrument der Theatersemiotik heraus: der Aspekt der Bedeutungsproduktion.

Daran anknüpfend stellt sich die Frage: wie und woran wird eine Kultur erkannt? Diese Frage lässt sich nicht nur anhand des Hybriditätskonzepts Bhabhas, sondern auch mittels Saids Orientalismusbegriff beantworten. Beide haben, wie bereits ausgeführt, dargelegt, dass Kulturen und Identitäten durch Abgrenzung definiert werden.

Anhand des Orients und seiner Stereotype macht Said sichtbar, dass bestimmte Bilder vom Orient durch westliche Rezipienten verbreitet wurden, die als „Dichter, Romanciers, Philosophen, Politologen, Ökonomen und Juristen“¹⁰⁰ und in Abgrenzung zu ihrer eigenen (westlichen) Kultur, „Darstellungen des Orients, also von Land und Leuten, Sitten und Gebräuchen [...]“¹⁰¹ formuliert haben. Die Kritik bei Bhabha sowie Said lautet, dass diese Zuschreibungen bzw. Beschreibungen des Fremden und deren anschließende (mythische) Überlieferungen, aus der Perspektive des Westens heraus erfolgt sind. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Entstehung von Bedeutungsproduktion hinsichtlich kultureller Zeichen begreifen: Die Zuschreibung gewisser Merkmale

⁹⁹Erika Fischer-Lichte, „Die verwandelnde Kraft der Aufführung“, in *Die Aufführung. Diskurs. Macht. Analyse*, hg. von Erika Fischer-Lichte u. a. (Paderborn: Wilhelm Fink, 2012), 11–13, hier 15.

¹⁰⁰Said, *Orientalismus*, 11.

¹⁰¹Said, 11.

zu einer Kultur wird durch die Überlieferung von außerhalb erlernt und kann sich schließlich im Denken des Einzelnen manifestieren. Folglich, so lässt sich aus der Kritik ableiten, kommt es zu keiner Überprüfung der Überlieferungen durch den Einzelnen.

Die Möglichkeit, die kulturell Anderen durch Zeichen zu beschreiben und definieren, dient historisch gesehen auch als Herrschaftsmittel über die Anderen. Dieses Machtmittel ermöglicht die Kontrolle darüber, wie Dritte das kulturell Andere wahrnehmen und interpretieren. Beispiele hierfür sind in jüngerer Geschichte, die in Kapitel 2.3.1 beschriebenen Flüchtlingsströme von 2015.

Von Flüchtlingsströmen zu sprechen erleichtert die Legitimierung mancher politischer Maßnahmen, die durch andere Begrifflichkeiten wie z.B. Schutzsuchende nicht gegeben wäre, da durch den Begriff des „Stroms“ der Eindruck einer Naturkatastrophe erzeugt wird, welche es aufzuhalten gilt:

„Politische Akteure nutzen Sprache in der Öffentlichkeit als Instrument der Machtausübung oder zur Legitimierung ihres Machtanspruchs, indem sie [...] versuchen, durch Begriffe, Argumente, Slogans und Appelle für ihre Positionen Zustimmung zu erzeugen. Dabei spielen rationale, emotionale und ethische Aspekte zusammen.“¹⁰²

Die Rezipienten selbst können durch Bildung bezüglich der Herstellungsprozesse von Zu- und Beschreibungen in die Lage versetzt werden kritisch über die empfangenen Zeichen nachzudenken. Dadurch werden die beabsichtigten Bilder über die kulturell Anderen transparenter und reflektierbarer gemacht.

Das Theater ist ein Ort, an dem solche Zuschreibungen hinterfragt aber auch perpetuiert werden können. Es ist genau dieser Vorgang der Zuschreibung bestimmter Zeichen zu einer Kultur, der sich auch bei einer Aufführung, die das kulturell Andere darstellen will, vollziehen kann¹⁰³.

¹⁰²Joseph Klein, „Sprache und Macht“, bpb.de, 2010, zugegriffen 17. Mai 2023, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/32949/sprache-und-macht/>.

Folglich lassen sich an der Aufführung am Akademietheater Einflüsse verschiedener kultureller Elemente festmachen, die gemeinsam in Erscheinung treten. Dazu gehören zum einen bühnenbildnerische Elemente wie der orientalische Teppich oder der auf den Bühnenboden projizierte Gebetsteppich. Auf der sprachlichen Ebene lässt sich anhand von Amerikanismen und der Würdigung schwarzer Kultur Einflüsse der US-amerikanischen Kultur erkennen.

3.3.2 Prämisse 2: Theater im Kontext des Kulturbegriffs nach Reckwitz

Kommen wir nun zur zweiten Prämisse, die Regus bezüglich der Gegebenheit interkulturelleren Theaters formuliert. Demnach müssen Kultur und Theater in einem Zusammenhang stehen.

3.3.2.1,„Normativer und differenzierungstheoretischer Kulturbegriff“¹⁰⁴

Wie eingangs umrissen, wird das Theater der Kunst-Kultur zugeordnet. Diese wiederum ist Ausformung eines zunächst normativen Verständnisses von Kultur. Darunter versteht Andreas Reckwitz, „eine menschliche Lebensweise [welche] „für ‚jedermann‘ [eine] erstrebenswerte Lebensform“¹⁰⁵ darstelle. Sie ermögliche, so Reckwitz mit Verweis auf Kant, „eine Verfeinerung der Sitten“¹⁰⁶. Somit versteht Reckwitz Kultur als ein System von Überzeugungen, Traditionen und sozialen Praktiken, die von Generation zu Generation weitergegeben werden und den Gegenpol zu „Rationalisierung und Technisierung“¹⁰⁷ bilden. Unter dem *differenzierungstheoretischem* Kulturbegriff fasst Reckwitz die Annahme zusammen, dass sich Kultur nicht mehr nur als eine Lebensweise und als soziale Praktik verstehen lässt, sondern als Prozess der sozialen Differenzierung: „[...]

103Man bedenke dabei den Wissens- und Bildungshorizont des jeweiligen Rezipienten und seinen subjektiven Standpunkt.

104Andreas Reckwitz, *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie* (Bielefeld: transcript Verlag, 2008), 20.

105Reckwitz, 20.

106Reckwitz, 21.

107Reckwitz, 21.

ein sozial ausdifferenziertes Teilsystem der modernen Gesellschaft, das sich auf intellektuelle und ästhetische Weltdeutungen spezialisiert.“¹⁰⁸ Der Begriff basiert also auf der Annahme, dass Kultur dazu dienen kann, Unterscheidungen zwischen sozialen Gruppen und Bereichen aufrechtzuerhalten. In dieser Betrachtung des Kulturbegriffs werden Hoch- und Subkultur als unterschiedliche kulturelle Ausdrucksformen betrachtet, die innerhalb des kulturellen Systems existieren und sich voneinander abgrenzen. Somit stehen Theater und Kultur in einem engen Zusammenhang. Das Theater existiert als ein Teil der kulturellen Differenzierung, ist gleichzeitig vielfältig und findet als Ort der Begegnung in unterschiedlichen kulturellen und sozialen Bereichen statt.

3.3.2.2, „Totalitäts- und bedeutungsorientierter Kulturbegriff“¹⁰⁹

Auf der Ebene der theatralen Inszenierung kultureller Elemente, zeigt sich auf der anderen Seite ein weiterer Kontext von Kultur. Ausgangspunkt ist dabei zunächst das *totalitätsorientierte* Kulturkonzept. Es betont die Vielfalt und allumfassende Bedeutung von Kultur. Gemäß dieser Perspektive, beschreibt der totalitätsorientierte Kulturbegriff nach Reckwitz Kultur als ein Gesamtsystem, das sowohl Kunst als auch Wertevorstellungen sowie alltägliche soziale Praktiken, kurz gefasst: alle Dimensionen der menschlichen Existenz, beinhaltet. Unter dem *bedeutungsorientierten* Kulturbegriff nach Reckwitz, wird Kultur im Sinne von Bedeutungsproduktion verstanden. Kultur wird als eine Art Sozialisierung begriffen, die „vor dem Hintergrund von symbolischen Ordnungen, von spezifischen Formen der Weltinterpretation entstehe[ne], reproduziert werde[ne] und sich veränder[e]“. ¹¹⁰Dieser Kulturbegriff betont die symbolische Bedeutung von Kultur, die es Menschen ermöglicht, ihre soziale Realität zu verstehen und durch zum Beispiel Sprache und Gesten zu vermitteln.

108Reckwitz, 24.

109Reckwitz, 20.

110Reckwitz, 25.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Theater und Kultur eng miteinander verbunden sind. Dieser Zusammenhang spiegelt sich in den erläuterten Kulturbegriffen von Andreas Reckwitz wider: Betrachtet man exemplarisch Theater losgelöst von aufführungsbestimmenden Koordinaten, somit unabhängig von Ort, Raum, Zeit und Ko-Präsenz, so erweist sich der Kontext der *differenzierungstheoretischen* Definition von Kultur als relevant. Auf der anderen Seite lässt sich Theater, in seiner Funktion als Ort der Bedeutungserzeugung und der Repräsentation von Zeichen, mitsamt seiner performativen Wirkung, dem Kontext des *bedeutungsdifferenzierten* Kulturbegriffs zuordnen.

Zumal sich hier die semantische Funktion noch einmal bestätigt, welche Theater und Kultur miteinander vereint und die ich auf der Mikroebene anhand des Kulturbegriffs der Cultural Studies und der Theatersemiotik verdeutlicht habe.

3.3.3 Prämisse 3: Kulturelle Hintergründe

Bei der Entstehung einer Theaterproduktion kommen Menschen unterschiedlichster kultureller Einschreibungen zusammen, um gemeinsam eine Vision zu gestalten. Auch diese dritte Prämisse Regus' kann die gewählte Aufführung erfüllen.

Regie, Dramaturgie, Schauspieler, Bühne, Kostüm und Autor waren maßgeblich an der formalen und ästhetischen Inszenierung von *The Who and the What* am Akademietheater beteiligt. Im Besonderen ist der große Einfluss der Schauspieler auf die Rezeption des dramatischen Textes sowie seiner Übersetzung auf die Theaterbühne festzuhalten. Die Beteiligten stammen u.a. aus Österreich, der Schweiz, Deutschland, der Türkei, Ungarn und den USA. Somit kann für diese Aufführung festgestellt werden, dass sie ein Konglomerat aus den Beiträgen, Betrachtungsweisen und Meinungsäußerungen der jeweiligen künstlerischen Beteiligten ist.¹¹¹

¹¹¹Erinnerungsprotokoll der Verfasserin.

Den Personen kann man zum einen in Form von Biografien und Interviews nachspüren. Auf der anderen Seite gibt es mein eigenes Erinnerungsprotokoll des Probenprozesses und die damit verbundenen Gespräche mit den Beteiligten, sowie eigene niedergeschriebene Beobachtungen. Eine weitere ausformulierte Rezeptionsweise wird zudem in der Gestalt dieser Arbeit ersichtlich.

Die vorangegangenen Ausführungen haben tiefergehend untersucht, inwiefern die von Regus aufgestellten Prämissen auf die Inszenierung *The Who and the What* zutreffen. Als nächstes möchte ich näher auf die Darstellung fremder Kulturen im Theater eingehen.

3.4 Fremdheitsdarstellungen im Theater nach Balme

In der theaterwissenschaftlichen Forschung stößt man im Zusammenhang mit Fremdheitsdarstellungen häufig auf die Bezeichnung *Alterität*. Der Begriff kann isoliert betrachtet auf verschiedenen Terrains zur Anwendung kommen. So bezeichnet er doch in seinem Ursprung eine *Differenz*. In der Theaterwissenschaft wird er daher auch gleichermaßen in Bezug auf Geschlecht oder Körper verwendet.¹¹² Christopher Balme greift den im Bereich der Ethnologie geprägten Begriff in dem Band *Das Theater der Anderen*¹¹³ auf und fundiert parallel dazu den Begriff des Fremden. Dabei betrachtet er diesen Zweig der Theaterwissenschaft im Kontext von Globalisierung und Postmoderne und infolgedessen auch mit dem Augenmerk auf kulturelle Differenzen.¹¹⁴ So zieht er den Begriff des Fremden dem umfassenderen Begriff der Alterität vor.

Insgesamt nennt Balme vier verschiedene Termini, die mit der Darstellung des Fremden im Theater assoziiert werden. Dazu gehören, nebst den bereits

¹¹²Andrea Geier, Urte Helduser, und Nina Birkner, *Geschlecht und Alterität im postdramatischen Theater* (Bielefeld: transcript Verlag, 2014), 12.

¹¹³Christopher Balme, „Einleitung“, in *Das Theater der Anderen: Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart*, hg. von Christopher Balme (Tübingen: Francke, 2001), 7–20, hier 7.

¹¹⁴Vgl. Balme, 7–8.

erwähnten, die Begriffe Exotismus und Orientalismus.¹¹⁵ Balme macht anhand des Orientalismus fest, dass jener dazu geführt habe, „Kunstphänomene in einem neuen politisch-ideologischen Kontext zu betrachten“¹¹⁶.

Balme legt offen, dass der von Said im bildlichen Sinne verwendete Begriff der Bühne in der Theorie zum *Orientalismus* diesen in einen Kontext der theatralen Repräsentationskraft stelle.¹¹⁷ Dem ist hinzuzufügen, dass Said gleichzeitig auch theatrale Darstellungen des Orients im „künstlerischen (das heißt offen fiktiven)“¹¹⁸ Sinne thematisiert und kritisiert, indem er ihnen vorwirft, sie seien eine „Darstellung *als Darstellung*“¹¹⁹.

Im Vergleich zum Orientalismus, versteht Balme Exotismus als das „außereuropäisch Fremde“¹²⁰, ohne genauere geografische Spezifizierung. Der zugrundeliegende Gedanke bei alledem ist der, dass aus dem Nachdenken über den *kulturell Anderen*, eine Art Neucodierung der eigenen Identität stattfindet. Der Beobachtende vollführt dabei eine Abgrenzung (Ich vs. das Fremde), wobei sich das Beobachtete (Fremde) erst aus dieser Abgrenzung heraus für den Beobachter konstruiert und schließlich seinen eigenen Standpunkt festigt. Folglich gehe es bei der Analyse von Fremdeitsdarstellungen, so Balme, um „die Frage der Stereotypisierung, bei der Fremdeitsbilder fixiert und konsolidiert werden“¹²¹.

Eine derartige Analyse erfordert deshalb auch immer einen kritischen Standpunkt von Seiten des Betrachters und bedingt daher, wie bereits ausgeführt, einen bewussten Umgang mit dem Spannungsfeld der Fremdeitsgenerierung. Said äußert sich dazu folgendermaßen:

115Vgl. Balme, 7–8.

116Balme, 10.

117Vgl. Balme, 12.

118Said, *Orientalismus*, 32.

119Said, 32.

120Balme, „Einleitung“, 9.

121Balme, 10.

„Solche Spaltungen sind nämlich sehr allgemein und wurden früher und werden heute dazu benutzt, die Wichtigkeit der Unterscheidung zwischen solchen und solchen Menschen voranzutreiben, meist im Hinblick auf nicht allzu bewundernswürdige Ziele.“¹²²

Aus diesem Zitat ist eine Andeutung herauszulesen, welche das interkulturelle Theater in die Nähe des Politischen rückt. Dass der Kulturbegriff der Cultural Studies ebenso eine große Nähe zum Politischen aufweist, wurde mittlerweile ersichtlich. Aus diesem Grund ergibt sich die Notwendigkeit, den Bereich des politischen Theaters auszuloten.

3.5 Politisches Theater

Theater kann auf verschiedene Arten politisch sein. Zentrum dieser Arbeit sind zweierlei Bedeutungen politischen Theaters: Zum einen handelt es sich bei Theater um eine ganz prinzipielle soziale Situation, die durch das öffentliche Aufeinandertreffen von Zuschauern und Darstellern gekennzeichnet ist.¹²³ Diese ist sozusagen das soziale Gerüst, auf welches sich theatrale Darbietungen stützen.

Neben dieser grundlegenden Auffassung politischen Theaters kann es ebenfalls dazu dienen, „allgemeine gesellschaftliche Phänomene [...], historische Ereignisse [...] oder jeweils aktuelle politische Konflikte [...]“¹²⁴ auf die Bühne zu bringen und zu verhandeln.

Auch Christine Regus erkennt das politische Potenzial interkulturellen Theaters in einer mehr und mehr globalisierten Welt:

¹²²Vgl. Said, *Orientalismus*, 60.

¹²³Erika Fischer-Lichte, „Politisches Theater“, *Metzler Lexikon. Theatertheorie* (J.B. Metzler, 2014), 258–62, hier 260.

¹²⁴Fischer-Lichte, 261.

„Je stärker alle gesellschaftlichen Prozesse inter- oder transkulturellen Charakter gewinnen, desto mehr auch das Theater. [...] im Mittelpunkt steht [...] die Theatralisierung des Problems kultureller Identität, die Beobachtung faktischer Hybridität und irreduzibler Differenz. Dabei werden eher Fragen gestellt als Antworten gegeben [...]“.¹²⁵

Regus betont darüber hinaus, dass die theaterwissenschaftliche Analyse dieser Art von Theater seinen Blick nicht nur auf inhaltliche Sujets lenken sollte, sondern auch auf die „Materialien und hervorgebrachten Formen“¹²⁶ interkulturellen Theaters, welche im Zuge der aufführungsbedingten Bedeutungserzeugung eine politische Dimension innehaben können.

Damit regt sie dazu an, sowohl die visuellen und akustischen Komponenten einer interkulturellen Aufführung als auch deren dramatische Form im Kontext politischer Fragestellungen näher zu beleuchten.

Wolfgang Sting macht in seinem Aufsatz *Interkulturalität und Migration im Theater* ebenfalls geltend, dass interkulturelles Theater durch seine ästhetischen Mittel politische Kraft besitzen könne. Er betont allerdings, dass diese Wirkung nicht überbewertet werden sollte. Nichtsdestotrotz, so Sting, sei es dem Theater aufgrund seiner Beschaffenheit als „soziale Kunst, narrativer Raum und unmittelbares Erlebnis“¹²⁷ möglich, gewisse, als politisch gewertete, Perspektiven zu vermitteln.¹²⁸ Dabei gilt es jedoch zu bedenken, wie im obigen Zitat deutlich wird, dass (interkulturelles) Theater zwar durchaus brisante Sachverhalte verarbeiten kann, jedoch nicht zu dem Zwecke, Lösungen auf gesellschaftliche Probleme zu empfehlen. Vielmehr, so Sting, Sorge es für „Konfrontation und Irritation“¹²⁹. Schließlich können theatrale Aufführungen gedankliche Prozesse

¹²⁵Regus, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*, 92.

¹²⁶Regus, 93.

¹²⁷Wolfgang Sting, „Interkulturalität und Migration im Theater“, in *Irritation und Vermittlung. Theater in einer kulturellen und multireligiösen Gesellschaft*, hg. von Wolfgang Sting u. a. (Berlin: LIT, 2010), 21–30, hier 23.

¹²⁸Vgl. Sting, 23.

¹²⁹Sting, 22.

bei Zuschauern sowie Akteuren in Bewegung setzen und über den Theaterabend hinaus Stoff für weiterführende gesellschaftliche Diskussionen bieten.

Wenn der Westen für den Orient spricht, so treibt er damit Klischees und Mythen über selbigen weiter voran. So schreibt Said:

„Schließlich erzeugten die schiere Macht und Bandbreite der Orientalistik nicht nur eine Vielzahl direkter Kenntnisse über den Orient, sondern auch eine Art Scheinwissen, das sich zum Beispiel in ›orientalischen‹ Märchen, im Mythos vom geheimnisvollen Osten oder im Motiv der asiatischen Unergründlichkeit zeigte und ein Eigenleben gewann [...].¹³⁰

Daher ist es wichtig, dass Menschen ihre Geschichten selber schreiben und erzählen dürfen. Einen Raum, in dem sich Migranten von kulturellen Zuschreibungen freispielen und damit den Diskurs über Migration beeinflussen können, bietet das postmigrantische Theater.

3.5.1 Exkurs: Postmigrantisches Theater

Im Zuge der bisherigen Ausführungen wurde das globale Phänomen der Migration erläutert. Mittlerweile hat sich im gesellschaftlichen Diskurs auch der Begriff der Postmigration etabliert. Wie das Präfix ‚post‘ schon indiziert, ist bei Postmigration die Rede von all den Phänomenen, die die migrantische Gesellschaft betreffen, nachdem die Migration bereits stattgefunden hat. Laut Naika Foroutan geht es dabei vor allem um „Aushandlungsprozesse, die in der Phase *nach* der Migration erfolgen“¹³¹ und nicht den Abschluss der Migration bedeuten. Somit fordert Foroutan vorrangig ein Reflektieren und Umdenken von Integrationsprozessen.

¹³⁰Said, *Orientalismus*, 68.

¹³¹Naika Foroutan, „Die postmigrantische Gesellschaft“, bpb.de, 2015, zugegriffen 17. Mai 2023, <https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/kurz dossiers/205190/die-postmigrantische-gesellschaft>.

Infolgedessen kann bei postmigrantischem Theater von einer Theaterform gesprochen werden, welche sich mit interkulturellen Fragen auseinandersetzt und dieses Thema auf unterschiedliche Arten auf die Bühne bringt.

Hervorzuheben ist, dass es sich dabei häufig nicht um klassische Formen von Theater handelt, sondern vielmehr eine Nähe zur Performancekunst besteht. Hier ist jenes Verständnis von Performancekunst gemeint, welches sich nicht der „Repräsentation dramatischer Texte“¹³² verschreibt. Dabei kann es auch das klassische Dispositiv Bühnenraum/Zuschauerraum auflösen und den Zuschauer im Sinne der Interaktion auch räumlich in die Performance miteinbeziehen.¹³³

Darüber hinaus basiert postmigrantisches Theater auf den tatsächlichen Erfahrungen von Migranten und behandelt „Berichte, biographische Momente, Recherchen, Geschichten und Dokumente ihres Lebens“¹³⁴. Postmigrantisches Theater verleiht Migranten in Zusammenarbeit mit etablierten Künstlern ein Sprachrohr und lässt sie als Darsteller folglich selber zu Wort kommen.¹³⁵ Es ist somit darauf ausgerichtet, dem Zuschauer Fragen der „Heimat, Integration, Zugehörigkeit, Fremdheit und Identität“¹³⁶ näher zu bringen und damit Austausch und Dialog zu erzielen.

3.5.2 Warum *The Who and the What* nicht zum postmigrantischem Theater zählt

Zwei Dinge unterscheiden die Aufführung am Akademietheater vom sogenannten postmigrantischem Theater: zum einen, die Tatsache, dass es sich bei den Figuren um nicht-weiße Menschen mit Zuwanderungsgeschichte handelt, diese jedoch von weißen Schauspielern verkörpert werden. *Weißsein*

132Sandra Umathum, „Performance“, *Metzler Lexikon. Theatertheorie* (J.B. Metzler, 2014), 248–51, hier 250.

133Vgl. Umathum, 250.

134Sting, „Interkulturalität und Migration im Theater“, 23.

135Vgl. Sting, 23.

136Sting, 23.

wird in der kritischen Weißseinsforschung, als eine „politische und soziale Konstruktion“¹³⁷ verstanden und nicht nur als Hinweis auf die Hautfarbe. Die Rede ist somit von Menschen, die Aufgrund ihrer Herkunft und ihres Aussehens Privilegien genießen:

„Mit *Weißsein* ist die dominante und privilegierte Position innerhalb des Machtverhältnisses Rassismus gemeint, die sonst zumeist unausgesprochen und unbenannt bleibt. *Weißsein* umfasst ein unbewusstes Selbst- und Identitätskonzept, das *weiße* Menschen in ihrer Selbstsicht und ihrem Verhalten prägt und sie an einen privilegierten Platz in der Gesellschaft verweist, was z.B. den Zugang zu Ressourcen betrifft.“¹³⁸

Zum anderen trägt der Sachverhalt maßgeblich zur Unterscheidung bei, dass postmigrantisches Theater nicht nur die Auseinandersetzung mit migrantischen Themen beinhaltet, sondern wie bereits erläutert, aus der Perspektive von Menschen entsteht, die selbst Migrationserfahrung haben und die Auswirkungen dieser Erfahrung tiefgehend künstlerisch reflektieren.

Somit kann postmigrantisches Theater genau wie Theater, das migrantische Themen behandelt, „nur thematisch“ interkulturelle Fragen auf die Bühne bringen, allerdings immer im Kontext der eigenen Erfahrungen. Sting kommentiert dies folgendermaßen:

„Zwar findet sich in unserer klassischen Theaterliteratur seit jeher ein reicher Fundus an Stücken zu interkulturellen Themen und Fragen. [...] Doch Inszenierungen, die auch Spieler mit Migrationshintergrund und anderskulturelle Ausdrucksformen ästhetisch einbinden, sind die Ausnahme.“¹³⁹

137Amnesty International, „Weiß‘ und ‚Weißsein‘“, Glossar für diskriminierungssensible Sprache, 2017, zugegriffen 17. Mai 2023, <https://www.amnesty.de/2017/3/1/glossar-fuer-diskriminierungssensible-sprache>.

138Amnesty International.

139Sting, „Interkulturalität und Migration im Theater“, 24.

3.6 Theater und Islam: Schauplatz Wien.

Hans-Jürgen Diller zufolge haben Theater und Religion den Aspekt gemeinsam, dass sie sich mit anderen Welten befassen.¹⁴⁰ Theater bietet die Möglichkeit einen neuen Raum sinnlich erfahrbar zu machen, andere Welten darin abzubilden. Wenn nun die Welt des Islam auf einer der größten europäischen Staatsbühnen zur Schau gestellt wird, hat das durchaus Brisanz. So fasst die bpb unter Rückgriff auf Almut-Barbara Renger zum Thema Islam und Europa zusammen:

„Angesichts der durch Einwanderung und hohe Geburtenraten wachsenden muslimischen Bevölkerung sind [...] Spannungen entstanden, die im Streit um Kopftuch, Burka, Ehrenmorde und Minarette münden. [...] desto nachdrücklicher artikulieren Teile der Mehrheitsbevölkerung, unter dem Eindruck einschlägiger Diskussionen in den öffentlichen Medien, ihre Furcht vor der Schaffung einer Parallelgesellschaft mit traditionell islamischen Werten und Gesetzen oder gar der Islamisierung der westlichen Gesellschaften (»Islamophobie«).“¹⁴¹

Wie sich reale Ängste und Spannungen in der künstlerischen Welt und bei künstlerischen Vorführungen entladen können, zeigt die Intervention der rechtsextremen Identitären bei der Vorführung von *Die Schutzbefohlenen performen Jelineks Schutzbefohlene* am 14.04.2016 im Audimax der Universität Wien.¹⁴² Das Künstlerkollektiv *Die Schweigende Mehrheit sagt JA* entwickelte gemeinsam mit Flüchtlingen aus dem Aufnahmelager Traiskirchen einen

¹⁴⁰Vgl. Hans-Jürgen Diller, „Religion, Theatre, and the ‚Other World‘“, in *Theatre and Religion*, hg. von Günter Ahrends und Hans-Jürgen Diller (Tübingen: Narr, 1998), 25–38, hier 25.

¹⁴¹Almut-Barbara Renger, „Islam und Europa“, bpb.de, 2020, zugegriffen 17. Mai 2023, <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/das-europalexikon/177068/islam-und-europa>.

¹⁴²Maria Sterkl, „Theaterstück gestürmt: Verfassungsschutz ermittelt gegen Identitäre“, *Der Standard* (Wien, 15. April 2016), zugegriffen 17. Mai 2023, www.derstandard.at/story/2000034939397/identitaere-stuermt-theaterstueck-verfassungsschutz-ermittelt.

Theaterabend, basierend auf Elfriede Jelineks Theaterstück *Die Schutzbefohlenen*. Das kaltblütige Intermezzo beschreibt Anja Kundrat folgendermaßen:

„Sieben Minuten lang dauert die Unterbrechung durch die Gruppierung der Identitären, welche mittels Flyer-Verteilung und dem Verspritzen von Kunstblut die Vorführung des friedlichen Theaterensembles störten. Die Geflüchteten, welche in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Bernhard Dechant das Theaterstück inszenierten, wurden von der Bühne getrieben und zahlreiche Publikumsmitglieder angeschrien, gestoßen und geschlagen.“¹⁴³

Die Schutzbefohlenen performen Jelineks Schutzbefohlene ist der theatralen Gattung der Performance-Kunst zuzuordnen. Eine Theaterform, die den Fokus auf „Aktion und Präsentation“¹⁴⁴ legt und in der genannten Aufführung real Geflüchteten eine Bühne bietet. Performance-Kunst hat, wie bereits am Beispiel des postmigrantischen Theaters erläutert, den Anspruch reale Inhalte zu vollziehen.¹⁴⁵ Der Text ist nicht zufällig gewählt: Jelinek verarbeitet darin die Flüchtlingspolitik Österreichs. Darüber hinaus ist die Aufführung im Audimax aus der Idee heraus entstanden, eine künstlerische Form von Flüchtlingshilfe für diejenigen Menschen zu bieten, die im Sommer 2015 nach Österreich flohen.¹⁴⁶

Um zurück zum Burgtheater zu kommen: Hier gelangt ein Theaterstück zur Aufführung, der nicht nur eine, sondern gleich zwei große Weltreligionen, das Christentum und den Islam, in die Mangel nimmt. Karin Bergmann, ehemalige Intendantin des Burgtheaters, beschreibt *The Who and the What* gar als eine

143Anja Kundrat, „An euch klebt das Blut von Bataclan und Brüssel!‘ Geflüchtete trotzten dem Hass von Rechts“, in *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*, hg. von Birgit Peter und Gabriele C. Pfeiffer (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2016), 143–48, hier 145.

144Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft* (Berlin: Schmidt, 2014), 174.

145Vgl. Balme, 172.

146Vgl. Kundrat, „An euch klebt das Blut von Bataclan und Brüssel!‘ Geflüchtete trotzten dem Hass von Rechts“, 147.

jener Aufführungen, „die Mechanismen der Gesellschaft und Politik und die Verantwortung des Einzelnen als politisch Handelndem reflektieren.“¹⁴⁷

3.7 Fazit

Insgesamt zeigt sich, dass im interkulturellen Theater verschiedene Aspekte von Kultur und Theater gemeinsam in Erscheinung treten und Bedeutung erlangen. Es wurde anhand dreier Prämissen von Christine Regus, dargelegt inwiefern sich *The Who and the What* als interkulturelles Theater verstehen lässt. Zu diesem Zwecke wurde ein Zusammenhang zwischen Theatersemiotik und den semiotischen Ansätzen in Bhabhas Theorie der Hybridisierung hergestellt. Im Fokus steht bei beiden der Aspekt der Bedeutungsproduktion, welche sich durch Abgrenzung generiert. Somit konnte gezeigt werden, wie Kulturen überhaupt voneinander differenziert werden können. In der Aufführung von *The Who and the What* wird auf kulturelle Zeichen, wie den Gebetsteppich oder Amerikanismen, wie Frozen Yoghurt sowie schwarze amerikanische Musikkultur zurückgegriffen, um die unterschiedlichen Kulturen, wahrnehmbar zu machen, die der Theatertext behandelt.

Auch in Balmes Verständnis von Fremdheitsdarstellung im Theater findet sich der Aspekt der Abgrenzung wieder und korreliert mit Saids Kritik des Orientalismus, dieser befeuere Mythen über den Islam. Dadurch rückt Balme das interkulturelle Theater in einen politischen Kontext. Wie Wolfgang Sting erklärt, kann das interkulturelle Theater zwar einen Raum zur Diskussion eröffnen, erhebt dabei aber nicht den Anspruch politische Konflikte auf der Bühne lösen zu wollen. Dabei kann es zu realen Konsequenzen, wie Wut und sogar Gewalt führen, wenn im interkulturellen Theater Themen von politischer Brisanz, z.B. rund um das Thema Islam, behandelt werden. Diese Spannungen sind, wie bereits erwähnt, auf die Ängste der weißen Mehrheitsgesellschaft

¹⁴⁷Burgtheater GmbH, „Geschäftsbericht Burgtheater GmbH 2018/2019“, burgtheater.at, 2019, 1, zugegriffen 17. Mai 2023, https://www.burgtheater.at/sites/default/files/2020-02/Geschäftsbericht_2018_19.pdf.

zurückzuführen, die in der Zuwanderung von Menschen mit islamischem Hintergrund eine Bedrohung wahrnimmt.

Um diese Erkenntnisse detaillierter auf den Theatertext von *The Who and the What* und seine Umsetzung auf der Bühne anwenden zu können, lege ich nun die theatertheoretischen Parameter der Aufführungs- und Inszenierungsanalyse dar, an denen ich mich dabei orientiere.

4 Zu Fragen der Aufführungsanalyse

„Das alles ist nicht neu. Es gehört zum Pflichtprogramm des Theaterwissenschaftlers, immer mal wieder auf diese komplizierten Voraussetzungen hinzuweisen, bevor zur semiotischen Treibjagd auf Zeichen und Bedeutungen geblasen wird.“¹⁴⁸

Folglich wird zuerst der Begriff der Aufführung in der Theaterwissenschaft und seine Abgrenzung zum Begriff der Inszenierung zu klären sein. Nach einem grundsätzlichen Überblick über den Gegenstand der Aufführungsanalyse, erfolgt die Darlegung des theoretischen Konzepts, auf dem die gewählte Methode in dieser Arbeit beruht.

4.1 Aufführungsbegriff

Zu Beginn des 20. Jh. erwirkte Max Herrmann, Begründer der Theaterwissenschaft, eine Zäsur in der Einordnung des Theaters unter den Kunstgattungen. Vor ihm galt Theater als „textuelle Kunst“¹⁴⁹, gleichsam einem Zweig der literarischen Schöpfung. Entgegen dieser Auffassung verstand Hermann die Theaterraufführung als eigenständige Kunstform. Für ihn sei, so Fischer-Lichte, „es nicht die Literatur, welche Theater als eine Kunst konstituiere, sondern die Aufführung“.¹⁵⁰ Dieser Wechsel „vom Werkbegriff zum Ereignisbegriff“¹⁵¹ ist wichtig für das Verständnis von Aufführungen:

148Jens Roselt, „Aufführungsparalyse“, in *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, hg. von Christopher Balme (Tübingen: Francke, 2003), 145–54, hier 146.

149Erika Fischer-Lichte, „Aufführung“, *Metzler Lexikon. Theatertheorie* (J.B. Metzler, 2014), 15–26, hier 16.

150Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004), 43.

151Fischer-Lichte, 43.

„Als theoretischer Begriff ersetzt E. [Ereignis, Anm.] ältere Auffassungen der Theateraufführung als Werk oder als Produkt, das einem Publikum angeboten wird.“¹⁵²

Erika Fischer-Lichte gliedert den Begriff der Aufführung in vier Aspekte: a. *Medialität*, b. *Materialität*, c. *Semiotizität* und d. *Ästhetizität*.¹⁵³ Die Theaterwissenschaftlerin erläutert das von ihr erstellte Vokabular in ihrem Werk *Ästhetik des Performativen*¹⁵⁴, welches richtungsweisend für die Theatertheorie gewesen ist und auf die im Zuge von Aufführungsanalysen häufig zurückgegriffen wird.

Die oben genannten Aspekte einer Aufführung lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Zunächst gilt, dass es sich bei Aufführungen, wie bereits erläutert, um Ereignisse und keinesfalls um abgeschlossene Werke handelt. Dies liegt darin begründet, dass sie durch Kontingenz gekennzeichnet sind und die Aufführung sich erst in ihrem Verlauf gestaltet. Somit ist jede Aufführung einmalig. Die gleichzeitige Zusammenkunft von Schauspielern und Publikum ist für die Bedeutungsproduktion von Theateraufführungen ausschlaggebend, da jene durch den Wahrnehmungsprozess des Zuschauers erst zu Stande kommt.

Im Folgenden soll zur weiteren theoretischen Klärung des Aufführungsbegriffs das Begriffspaar von „Aufführung und Inszenierung“ untersucht werden. Die Theaterwissenschaft fordert einstimmig, dass „klar zwischen dem Inszenierungs- und dem Aufführungsbegriff unterschieden werden“¹⁵⁵ muss. Doch inwiefern lassen sich Aufführung und Inszenierung voneinander abgrenzen?

152Willmar Sauter, „Ereignis“, *Metzler Lexikon. Theatertheorie* (J.B. Metzler, 2014), 96–98, hier 97.

153Vgl. Fischer-Lichte, „Aufführung“, 17.

154Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*.

155Erika Fischer-Lichte, *Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst* (Berlin: Theater der Zeit, 2004), 15.

4.2 Inszenierung und Aufführung

Die bereits erwähnte Hinwendung zum Ereignisbegriff Herrmanns ist ein hilfreicher Ausgangspunkt, um den Materialitätscharakter von Aufführungen, besser fassen zu können. Während der Inszenierung ein spezifisches Konzept zugrunde liegt – z.B. Dramaturgie, Kostüme, Requisiten, Raum und Dauer des zur Aufführung kommenden Theatertextes betreffend –, so erscheint die Aufführung „wie ein wildes Geschehen“¹⁵⁶. Im Verständnis der Aufführung unterliegt das Geschehen auf der Bühne somit Unvorhersehbarkeiten.

Nach Balme lässt sich die Inszenierung als eine „besondere, intentionale Organisation von Zeichen und Zeichensystemen“¹⁵⁷ beschreiben. Somit kann man die Inszenierung als Konzept für die Aufführung bezeichnen. Umgesetzt wird dieses aber mit jeder Aufführung aufs Neue und unter Anwesenheit eines Publikums. Das zentrale an einer Aufführung sei, so Balme, „die Interaktion zwischen dem theatralen Ereignis und den anwesenden Zuschauern“¹⁵⁸. Für die Analyse ergibt sich daraus Folgendes:

„Die Aufführungsanalyse muss deshalb nicht nur untersuchen, wie eine Aufführung als emergentes Geschehen vonstattengeht, sondern auch wie dieser Verlauf strategisch organisiert ist. Um das Verhältnis von Emergenz und Strategie in der Analyse methodisch zu berücksichtigen, empfiehlt es sich mit der begrifflichen Unterscheidung von Inszenierung und Aufführung zu arbeiten.“¹⁵⁹

Unter Inszenierung kann also die intendierte Aufführung verstanden werden. Während die Inszenierung mit dem Öffnen des Vorhangs am Premierenabend vollendet ist und sich von diesem Zeitpunkt an nicht mehr verändert, ist die

156Christel Weiler und Jens Roselt, *Aufführungsanalyse: Eine Einführung* (Tübingen: Francke, 2017), 59.

157Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 87.

158Balme, 87.

159Weiler und Roselt, *Aufführungsanalyse: Eine Einführung*, 58.

Aufführung, also die tatsächliche Realisierung des Regiekonzepts auf der Bühne, immerzu variabel. Dazu können verschiedene Faktoren wie die Stimmung des Schauspielers, das Vergessen des Textes oder einer anderen Bühnenabmachung sowie unvorhergesehene technische Fehler usw. ihren Beitrag leisten.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass innerhalb der Theaterwissenschaft Einigkeit darüber herrscht, dass die Begriffe Aufführung und Inszenierung voneinander zu differenzieren sind. Zudem gilt es, wie aus dem obigen Zitat hervorgeht, diese Unterscheidung in die Analyse miteinzubeziehen.

Unterschiedliche Inszenierungen bedürfen allerdings, je nach Blickpunkt und Forschungsfrage, unterschiedlicher Analysemethoden. In der heutigen Theaterlandschaft lassen sich schließlich die vielfältigsten Formen von Theater beobachten. Eine Aufführungsanalyse kann also nur dann gelingen, wenn sie ihre Methodik auf die gewählte Aufführung hin maßschneidert. Im Folgenden Abschnitt wird dargelegt, welche Analysemethoden für diese Arbeit relevant sind.

4.3 Eine Frage des Blicks?

Wie bereits angedeutet, wurden seit Gründung der Theaterwissenschaft verschiedene Zugänge zur Analyse von Aufführungen im universitären Kontext vorgeschlagen. Bei dem Vorhaben einer Aufführungsanalyse gilt es jedoch vor allem, wie Jens Roselt formuliert,

„[...] sensibel für das eigene Wahrnehmungsverhalten zu werden, kompetent zu sein, aufgrund der eigenen Haltung in eine reflektierte Auseinandersetzung mit der Aufführung zu treten und dies schließlich begründet einem Leser darzulegen.“¹⁶⁰

¹⁶⁰Roselt, „Aufführungsparalyse“, 148.

Daher gibt es in der gesamten Theaterwissenschaft keinen „goldenen Schlüssel“¹⁶¹ mit dem man sämtliche theatrale Darbietungen decodieren könnte. Diese pluralistische Haltung Hiß‘ regt in einer verunsichernden Theorienlandschaft zur methodischen Kreativität an. Seiner Einladung möchte ich folgen.

4.3.1 Transformationsanalyse

So schlägt Hiß den Weg der Transformationsanalyse vor. Diese besteht im Kern aus zwei Schritten: Zuerst erfolgt die Auseinandersetzung mit dem Theatertext, im Anschluss gilt es die Umsetzung auf der Bühne zu untersuchen.¹⁶²

Hiß erläutert am Beispiel einer Aufführungsanalyse Franz Willes ferner:

„Der erste Untersuchungsschritt, also die chronologische Analyse, gliedert sich dabei in zwei Teile: Einer konventionellen Beschreibung („Inhaltsangabe“) der einzelnen Szenen folgt im Überblick die Reflexion auf die dramaturgische Gesamtstruktur [...].“¹⁶³

Im zweiten Schritt, so Hiß weiter, betrachte man die Teilaspekte der Aufführung und setze sie zueinander in Beziehung. Dies könne z.B. anhand einer Figurenanalyse erfolgen. Dinghafte Komponenten der Aufführung, wie Bühnenbild, Kostüm etc., seien invariable Bestandteile der und könnten somit in einem separaten Abschnitt beschrieben werden. Die übrigen Elemente, wie „Sprache, Körpersprache, Bewegung im Raum oder Musik“¹⁶⁴, könnten an anderer Stelle integriert werden, so Hiß.¹⁶⁵

161Guido Hiß, *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse* (Berlin: Reimer, 1993), 27.

162Vgl. Hiß, 83–84.

163Hiß, 84.

164Hiß, 85.

165Vgl. Hiß, 85.

Als weitere Arbeits- und Orientierungshilfe in der Transformationsanalyse dient mir Patrice Pavis' *Fragenkatalog zur Inszenierungsanalyse*¹⁶⁶. Innerhalb verschiedener Kategorien (wie Bühnenbild, System der Beleuchtung, Kostüme, Spielweise etc.) finden sich darin Fragen an die Inszenierung. So z.B.: Welche Funktion haben die Musik, die Geräusche, das Schweigen?¹⁶⁷

4.3.2 Strukturanalyse

Die Strukturanalyse nach Erika Fischer-Lichte zeichnet sich durch die Möglichkeit der freien Schwerpunktsetzung in der Aufführungsanalyse aus. Dies bedeutet aber zugleich, dass die Frage der Schwerpunktsetzung ins Subjektive verwiesen wird.

Die Aufführung kann demnach zunächst in ihre einzelnen Bestandteile zergliedert werden, wovon dann einer herausgegriffen wird und den Einstieg in die Analyse bildet. Zwischen „Figur, Raum, Szene, Handlung“¹⁶⁸ kann frei entschieden werden, um dann ausgehend davon die Analyse der Aufführung zu beginnen. Dabei muss die Chronologie der einzelnen Szenen nicht beachtet werden.¹⁶⁹ Diese Methode erweist sich als sinnvolle Ergänzung zur Transformationsanalyse, da sie den einzelnen Teilstrukturen der Aufführung eine größere Bedeutung beimisst.

Die Theatersemiotik versteht „Theateraufführungen generell als Texte“¹⁷⁰, in denen „alles, was wahrgenommen wird, als ein Zeichen gedeutet“¹⁷¹ und decodiert werden kann und dient dazu die oben genannten Teilaspekte konkreter unter die Lupe zu nehmen. Darunter fallen sämtliche akustische sowie

¹⁶⁶Vgl. Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 94.

¹⁶⁷Vgl. Balme, 94.

¹⁶⁸Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Bd. 3: Die Aufführung als Text*, 43.

¹⁶⁹Vgl. Fischer-Lichte, 43–44.

¹⁷⁰Weiler und Roselt, *Aufführungsanalyse: Eine Einführung*, 41.

¹⁷¹Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches* (Tübingen: Francke, 2010), 85.

visuelle Zeichen, wie z.B. Geräusche, Musik, Maske, Kostüm, Bühnenbild etc.¹⁷²
Hier muss allerdings ergänzt werden, dass alles, was nicht als visuelles oder akustisches Zeichen gelesen werden kann, so z.B.

„Aufregung, Empörung, Langeweile, die Faszination für eine Stimme, der Eindruck von Authentizität, das Spüren der eigenen Anwesenheit oder die Erfahrung der Präsenz eines Schauspielers.“¹⁷³

aus dieser Leseart von Aufführungen herausfällt. Dieses Defizit in der Theatertheorie gleicht die Theaterwissenschaft durch die Erweiterung des Aufführungsbegriffs um den Performativitätsbegriff aus.

Kennzeichnend für die Performativität von Aufführungen ist, wie im Zitat bereits angedeutet, die Konzentration auf die „sinnlichen Qualitäten des Wahrgenommenen“¹⁷⁴. Hieraus ergibt sich, dass in „Aufführungen [...] immer das Performative und das Semiotische gleichzeitig am Werk“¹⁷⁵ sind.

4.3.3 Das Performative der Aufführung

Performativität ist somit in zweierlei Hinsicht bedeutsam. Zum einen dient der Begriff dazu die besondere Wirkkraft des Dargestellten zu beschreiben, die aus dem Austausch von Energien zwischen Schauspielern und Publikum hervorgeht. Auf der anderen Seite kann Performativität die Zurschaustellung einzelner Gesten bedeuten. Judith Butler versteht Performativität als einen wiederholten Sprechakt, durch den das Beschriebene erst hervorgebracht wird:

172Vgl. Fischer-Lichte, 85.

173Weiler und Roselt, *Aufführungsanalyse: Eine Einführung*, 43.

174Erika Fischer-Lichte, „Performativität“, *Metzler Lexikon. Theatertheorie* (J.B. Metzler, 2014), 251–58, hier 257.

175Fischer-Lichte, 256.

„Performativity characterizes first and foremost that characteristic of linguistic utterances that in the moment of making the utterance makes something happen or brings some phenomenon into being.“¹⁷⁶

Infolgedessen können die Gesten und Gestikulation der Schauspieler während einer Aufführung als die „Darstellung von Performativität“ verstanden werden. Butler hat ihre Theorie vor allem am Beispiel der Geschlechtsidentität dargelegt, die sie als Konstrukt bezeichnet. Durch die Unterscheidung in *Sex* und *Gender*, also in biologisches Geschlecht und „sozial gemachtes“ Geschlecht, konnte sie darlegen, dass Geschlecht nicht nur biologisch bestimmt ist, sondern durch wiederholte linguistische Zuschreibungen und damit verbundene performative (körperliche) Akte „gemacht“ wird.¹⁷⁷ So schreibt sie: „[...] gender is received, but surely not simply inscribed on our bodies [...].“¹⁷⁸

Die Performativitätstheorie beschränkt sich aber nicht nur auf Geschlechtsidentität, sondern meint generell die Konstruktion von Identitäten im kulturellen Sinne.¹⁷⁹ Durch den Akt des Darstellens vermag der Schauspieler also Gesten *aufzuführen*, die wiederum außerhalb der Theaterbühne kulturell codiert und inszeniert sind sowie vom Zuschauer einem bestimmten Kontext zugeordnet werden können.¹⁸⁰ Butler stellt damit eine Parallele zwischen Performativität und Theatralität¹⁸¹ her: „Die Aufführung geschlechtlicher – oder

176Judith Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* (Cambridge: Harvard University Press, 2015), 28.

177Butler, 29.

178Butler, 30.

179Vgl. Fischer-Lichte, „Performativität“, 254.

180Vgl. Fischer-Lichte, 257.

181Zur Definition von Theatralität: „Während sich diese Frage an nahezu alle kulturellen Manifestationen richten lässt benennt für Erika Fischer-Lichte der Begriff der Aufführung (Performance) die konstitutive und zugleich eingrenzende Struktur, die gegeben sein muss, damit von einem theatralen Vorgang die Rede sein kann: Aufführungen sind Darbietungen von Körper und Stimme vor körperlich und stimmlich anwesenden Zuschauern.“ (Matthias Warstat, „Theatralität“, *Metzler Lexikon. Theatertheorie* [J.B. Metzler, 2014], hier 387).

anderer – Identität als Prozess einer Verkörperung wird also analog einer theatralen Aufführung vollzogen.“¹⁸²

4.4 Fazit

Hiß Vorgehensweise ist für mich deshalb sinnvoll, weil sie den der Aufführung zugrundeliegenden dramatischen Text in den Fokus rückt. Jener ist in *The Who and the What* das Herzstück der Aufführung. Darüber hinaus ist im Hinblick auf die formulierte Fragestellung der Performativitätsbegriff besonders zentral für die Analyse der Aufführung. Daher kann nicht ausschließlich anhand semiotischer Kategorien operiert werden. Die Methodik stützt sich demnach auf verschiedene Vorschläge der Theatertheorie, wobei die Betrachtung der Übersetzung des Theatertextes auf die Bühne (Transformationsanalyse nach Hiß) den Einstieg bildet. Unterstützend hinzugezogen wird darüber hinaus die Strukturanalyse nach Fischer-Lichte, die Untersuchung ausgewählter semiotischer Kategorien (Theatersemiotik nach Erika Fischer-Lichte), sowie der erläuterte Performativitätsbegriff.

¹⁸²Fischer-Lichte, „Performativität“, 255.

5 The Who and the What and The Play: Analyse der Textfassung

5.1 Zum Autor: Ayad Akhtar

Der Autor und Dramatiker Ayad Akhtar wurde als Sohn pakistanischer Einwanderer 1970 in New York geboren und wuchs in Wisconsin auf. Er studierte Theater an der Brown University und Regie an der Columbia University von New York. 2013 erhielt er den Pulitzer Preis für Theater für sein zweites Theaterstück *Geächtet*.^{183 184}

Im deutschsprachigen Raum wurden seine Theaterstücke unter anderem am Residenztheater in München (*Geächtet*), Schauspielhaus Hamburg (*The Who and the What, Junk*), Schauspielhaus Köln (*The Who and the What*), Grazer Schauspielhaus (*Geächtet, The Who and the What*) und am Burgtheater in Wien (*Geächtet, The Who and the What*) inszeniert.^{185 186}

Durch die beiden am häufigsten inszenierten Texte Akhtars, *Geächtet* und *The Who and the What*, zieht sich ein thematischer roter Faden: *Geächtet* handelt im Kern von religiösen und ethnischen Konflikten, die aus der interkulturellen Beziehung zwischen einer weißen Amerikanerin und einem muslimisch-stämmigen Amerikaner hervorgehen.

Für Kontroversen sorgte *Geächtet* aufgrund der darin dargestellten negativen stereotypen Motive, die mit dem Islam verbunden werden. Beispielsweise die Anwendung körperlicher Gewalt an der Frau seitens des Mannes aufgrund von Ehebruch.¹⁸⁷

183Ayad Akhtar, „About“, ayadakhtar.com, zugegriffen 17. Mai 2023, <https://www.ayadakhtar.com/about>.

184S. FISCHER Theater- und Medien Verlag GmbH, „Ayad Akhtar“, fischer-theater.de, zugegriffen 17. Mai 2023, <https://www.fischer-theater.de/theater/autor/ayad-akhtar/t4223472>.

185Nachtkritik, „Ayad Akhtar“, nachtkritik.de, zugegriffen 17. Mai 2023, <https://www.nachtkritik.de/glossar/akhtar-ayad>.

186Theaterkompass, „„The Who and the What“ von Ayad Akhtar im Schauspielhaus Graz“, theaterkompass.de, 2018, zugegriffen 17. Mai 2023, <https://www.theaterkompass.de/beitraege/the-who-and-the-what-von-ayad-akhtar-im-schauspielhaus-graz-51010>.

187Saljooq Asif, „Muslim Identity in the 21st Century America. Ayad Akhtar’s Works as Autobiography“, *Elements* 11, Nr. 1 (2015): 9–22, hier 19.

In *The Who and the What* schreibt Akthar ebenfalls über interkulturelle Konflikte muslimischer Menschen in der westlichen Welt. Allerdings verschiebt sich der Fokus von der Beziehungsdynamik zwischen zwei Eheleuten auf die Rolle der Frau im Islam, die in *The Who and the What* über den Generationenkonflikt zwischen Vater und Tochter verhandelt wird.

5.2 Plot

In *The Who and the What* erhalten wir durch die Familie Jatt einen Einblick in die islamische Diaspora in Amerika. Eine zentrale Rolle spielt die Figur Zarina, Tochter des alleinerziehenden pakistanischen Vaters Afzal und ältere Schwester von Mahwish. Verheiratet ist sie mit Eli, einem weißen Konvertiten, den ihr Vater per Online-Dating Website als idealen Partner für sie auserkoren hat. Zarinas moderne Konzeption des Propheten Mohammed, ihre Kritik am Islam und dem Schleier, entfachen einen Familienstreit, in dem sich jede Figur positionieren muss.

5.3 Zur Textvorlage

Im Zentrum der gewählten Inszenierung steht der ihr zugrunde liegende dramatische Text. Mit der Untersuchung dieser Textvorlage beginnt die Analyse. Im Zuge dessen wird auch die besondere dramatische Form des Theater textes berücksichtigt.

In die deutsche Übersetzung von Barbara Christ, die im folgenden Originaltext genannt wird, sind das Regiebuch sowie die Spielfassung, im folgenden Strichfassung genannt, eingearbeitet.

Im nächsten Abschnitt werden die beiden Fassungen miteinander verglichen, um herauszufinden, inwieweit der Text für die Fassung des Burgtheaters verändert wurde. In Kapitel 5.4 dient die Strichfassung als Grundlage der Analyse.

5.3.1 Die Übersetzung

Der ursprüngliche Text von Akhtar ist in englischer Sprache verfasst. Für die deutsche Fassung hat Christ Orte, Namen, Hinweise und Eigennamen aus dem Englischen übernommen. So heißt es gleich zu Beginn des Originaltextes hinsichtlich der beiden Figuren Zarina und Mahwish: „*Beide sind in Amerika geboren, beide sprechen akzentfrei.*“¹⁸⁸ Zudem hat Christ die englischen Wörter für Vater und Mutter übernommen. Für die Fassung des Burgtheaters wurde diese Übersetzung beibehalten. Ebenso wurden das Wort für Tochter in Urdu („Behti“) und die Gebete in arabischer Sprache nicht ins Deutsche übersetzt.

Somit lässt sich abschließend zusammentragen, dass die dramatische Textvorlage von *The Who and the What* in der deutschen Übersetzung von Barbara Christ in nahezu unveränderter Form auf die Bühne des Akademietheaters übersetzt wurde. Dass der dialogische Text in *The Who and the What* besonders tragend ist, hängt auch mit der klassischen Form dieses Theatertextes zusammen. Es handelt sich hierbei um die Gattung des Well-Made-Play, welche in Kapitel 5.3.4 erläutert werden soll.

5.3.2 Striche und Zusätze

In der Bearbeitung von Regisseur Felix Prader, den Darstellern Aenne Schwarz, Irina Sulaver, Philipp Hauß und Peter Simoniscek sowie dem Dramaturgen Klaus Mißbach, erfährt die deutsche Übersetzung des Textes von Barbara Christ nur punktuelle Striche.¹⁸⁹

Aus der Strichfassung geht hervor, dass Änderungen hauptsächlich hinsichtlich der Syntax vorgenommen wurden. So wurden teilweise Sätze unter Verwendung von Ellipsen, dem Hinzufügen einzelner Wörter oder durch das Austauschen von

¹⁸⁸Ayad Akhtar, *The Who and the What, Fassung des Burgtheaters, Premierenfassung (Stand 28.05.2018)* (Burgtheater Wien, 2018), 3.

¹⁸⁹Ayad Akhtar, *The Who and the What. Übersetzt von Barbara Christ* (Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2015).

Vokabeln mit Synonymen sinngemäß umformuliert. Dies wird an folgendem Beispiel in der ersten Szene des ersten Aktes ersichtlich:

MAHWISH Also, eins ist mir klar. Was ich dir auch erzähle, benützt du früher oder später gegen mich.¹⁹⁰

Aus diesem Originaltext wird in der Strichfassung:

MAHWISH Also, eines ist mir klar. Was immer ich dir erzähle, benützt du früher oder später gegen mich.¹⁹¹

In dieser Nebeneinanderstellung, in der die Striche mit Unterstrichen markiert sind, zeigt sich, dass kein inhaltlicher Eingriff, sondern vielmehr eine Vereinfachung und Anpassung an die Alltagssprache vorgenommen wurde. Dies belegt auch das zweite Beispiel aus der dritten Szene des ersten Aktes. Im deutschen Original heißt es dort:

ZARINA (*überlegt*) Er ist kein Weißer, oder?
AFZAL Doch.
ZARINA Wie hieß er noch mal?
AFZAL Eli.
ZARINA Klar. Eli.
(*Ein Moment.*)
Er ist Konvertit –¹⁹²

In der Strichfassung wird daraus:

ZARINA (*überlegt*) Er ist kein Weißer, oder?
AFZAL Doch.

190Akhtar, 5.

191Akhtar, *The Who and the What, Fassung des Burgtheaters, Premierenfassung (Stand 28.05.2018)*, 5.

192Akhtar, *The Who and the What*. Übersetzt von Barbara Christ, 23.

ZARINA	<u>Brille?</u>
AFZAL	<u>Genau.</u>
ZARINA	Wie hieß er noch mal?
AFZAL	Eli.
ZARINA	Klar. Eli.
	<i>(Ein Moment.)</i>
	<u>Ein Konvertit</u> – ¹⁹³

Die Zusatzinformation bezüglich Eli's Erscheinungsbild unterstreicht in diesem Fall Zarina's Denkvorgang, während sie versucht sich an die Begegnung mit ihm zu erinnern. Der Einschub verdeutlicht, dass ihr erst nach und nach dämmert wer Eli ist. Im Originaltext hingegen erfolgt die Replik „Klar. Eli.“ unmittelbar und lässt vermuten, dass Zarina kaum Zeit braucht, um sich an die Bekanntschaft mit Eli zu erinnern. Daraus kann man entweder schließen, dass sie ein ausgezeichnetes Gedächtnis hat, oder aber, dass ihr die Begegnung aus einem besonderen Grund in Erinnerung geblieben ist. Der Zusatz verleiht der Konversation zwischen Tochter und Vater außerdem eine gewisse Beiläufigkeit.

An diesen Beispielen zeigt sich, dass der Originaltext fast eins zu eins in die Spielfassung übernommen wurde. Die Eingriffe sind rar und beziehen sich hauptsächlich auf die Verständlichkeit einzelner Sätze oder Momente in der Handlung. Im zweiten Beispiel etwa zeigt sich, wie der Zusatz einer Replik dazu dient den Dialog minimal zu entschleunigen.

Die rhetorischen Modifikationen unterstützen das Spiel der Darsteller, indem sie helfen, Versprecher zu umgehen.¹⁹⁴ Schließlich ist festzustellen, dass weder Textpassagen gestrichen noch die Chronologie der Handlung verändert wurde. Selbiges gilt für die Figuren, die unverändert vom Originaltext übernommen wurden.

¹⁹³Akhtar, *The Who and the What, Fassung des Burgtheaters, Premierenfassung (Stand 28.05.2018)*, 23.

¹⁹⁴Erinnerungsprotokoll der Verfasserin.

5.3.3 Regieanweisungen

Der Nebentext¹⁹⁵ fällt bei Akhtar sehr gering aus. Dennoch macht er ein paar wenige raum- bzw. personenbezogenen Vorgaben, die zum Großteil in der Inszenierung realisiert wurden. Wie aus der Textvorlage hervorgeht, war es Akhtar wichtig, dass beide Töchter akzentfreies Englisch sprechen¹⁹⁶ und äußerlich erkennbar „südasiatischer Herkunft“¹⁹⁷ sind. Vater Afzal sollte jedoch, so Akhtar, „mit sehr ausgeprägtem indo-pakistanischem Akzent“¹⁹⁸ sprechen. Da die Aufführung in deutscher Sprache stattfindet, müssen die dialektbezogenen Anweisungen anhand dieser Sprache untersucht werden. Dabei lässt sich feststellen, dass alle Schauspieler dialektfreies Bühnendeutsch sprechen. Was die räumlichen Vorgaben angeht, so enthält der Nebentext grobe Vorgaben wie „Zu Hause“¹⁹⁹ oder „Eine Küche“²⁰⁰. Wie genau diese räumlichen Anweisungen in der Inszenierung von Prader umgesetzt wurden, wird an späterer Stelle näher untersucht. Auch hinsichtlich der Requisiten geht Akhtar nicht ins Detail. Die wenigen Requisiten, die im Haupt- sowie Nebentext genannt werden, wurden allerdings nahezu uneingeschränkt in der Inszenierung berücksichtigt. In Bezug auf das Bühnenbild sowie die Beleuchtung verzichtet Akhtar auf Anweisungen. Hierbei wurden für die Inszenierung eigene Lösungen gefunden.

5.3.4 Well-Made Play

Das Well-Made Play taucht erstmals in den Arbeiten des französischen Dramatikers Eugène Scribe im frühen 19. Jahrhundert auf und bahnte sich von

195 Balme versteht unter dem Nebentext die expliziten szenischen Zeichen des aufzuführenden Textes. Dazu zählen sprachliche (Intonation, Dialekt, Rhythmus), sowie nicht sprachliche (personen- und raumbezogenen) Zeichen. Daneben enthält der Haupttext implizite szenische Zeichen (Sprechtext, Figurenrede). (Vgl. Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 85).

196 Akhtar, *The Who and the What, Fassung des Burgtheaters, Premierenfassung (Stand 28.05.2018)*, 4.

197 Akhtar, 4.

198 Akhtar, 12.

199 Akhtar, 20.

200 Akhtar, 4.

dort seinen Weg in die Theater Europas, wo es bis ins 20. Jahrhundert hinein die vorherrschende dramatische Textgattung unter den schriftlichen Theatertexten darstellte.²⁰¹

Wie die Bezeichnung schon andeutet, ist ein wesentliches Merkmal des Well-Made Play somit die Einheit der erzählten Geschichte, oder in Aristoteles' Worten „die Einheit der Nachahmung“²⁰². Deren Teile müssen, so Aristoteles, in logischer Reihenfolge auftreten, dürfen nicht austauschbar sein, sollten einen Konflikt aufwerfen und auf dessen Lösung hinarbeiten.²⁰³

Der Theaterwissenschaftler Graham Saunders erklärt die Struktur des Well-Made Play mit: „[...] exposition, complication, development, crisis and dénouement.“²⁰⁴ Er zählt verschiedene Merkmale auf, die das Well-Made Play auszeichnen und spiegelbildlich in *The Who and the What* wiederzufinden sind. Es handele sich bei Texten dieser Gattung um künstlich wirkende Geschichten über die soziale Mittelklasse, die sich in einem sehr kleinen Kosmos abspielen.²⁰⁵ Vater Afzal hat mit dem Ausbau seines Taxiunternehmens den „American Dream“ realisiert und auch wenn er nicht als reich beschrieben wird, so kann man daraus ableiten, dass er finanziell bessergestellt ist. So kann er problemlos die Ausbildungen seiner Töchter finanzieren. Tochter Zarina unterstützt er sogar über ihre Schreibblockade hinweg, sodass sie ihr Buch zu Ende schreiben kann. Die Handlung konzentriert sich dabei auf den Familienkonflikt und seine Auflösung.

201Britannica Academic, „Well-made play.“, Encyclopædia Britannica, 2008, zugegriffen 17. Mai 2023, <https://academic-eb-com.uaccess.univie.ac.at/levels/collegiate/article/well-made-play/76487>.

202Manfred Fuhrmann, *Poetik: Griechisch/Deutsch* (Stuttgart: Reclam, 2012), 29.

203Fuhrmann, 33–34.

204Graham Saunders, „The Persistence of the ‘Well-Made Play’ in British Theatre of the 1990s“, in *Non-standard forms of contemporary drama and theatre: papers given on the occasion of the sixteenth annual conference of the German Society for Contemporary Theatre and Drama in English*, hg. von Ellen Redling und Peter Paul Schnierer (Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, 2008), 227–40, hier 228.

205Vgl. Saunders, 228.

Die in Well-Made-Plays erzählten Geschichten funktionieren nach dem Ursache-Wirkung-Prinzip und sind aufgrund ihrer Niederschwelligkeit für das Publikum leicht zu verstehen. Zudem werde eine zeitlich und räumlich überschaubare Story erzählt, in der die Charaktere in einem engen Verhältnis zueinanderstehen.²⁰⁶ Die Figuren in dem dialoglastigen Theatertext von *The Who and the What* kommunizieren über eine unkomplizierte Ausdrucksweise, sodass es zum Verständnis keiner speziellen Expertise bedarf. Zeitlich bewegt sich die Handlung in einem Rahmen von wenigen Jahren und spielt überwiegend am selben Ort. Alle Figuren in *The Who and the What* stehen dabei in einem familiären und engen Verhältnis zueinander.

Zum dramaturgischen Spannungsaufbau in Well-Made Plays zählen abschließend die Offenbarung eines Geheimnisses einer der Charaktere, das Verschwinden eines wichtigen Dokumentes sowie der Abschluss der Geschichte mit einem Happy End.²⁰⁷ Im Laufe der Handlung wird Zarinas Buchmanuskript, dessen kritischen Inhalt sie vor Vater und Schwester geheim gehalten hat, von Afzal gestohlen und sorgt bei ihm für Entsetzen. Die Entdeckung führt zu einem dramatischen Familienstreit und schließlich dem Auseinandergehen von Vater und Tochter. Jedoch finden beide nach mehreren Jahren des Schweigens wieder zueinander zurück, sodass die Handlung mit einer Versöhnung endet.

5.3.5 Zeitlicher Rahmen des dramatischen Textes

Der Text gliedert sich in zwei Hauptakte mit jeweils fünf Szenen im ersten und vier Szenen im zweiten Akt sowie einen Epilog. Der erste Akt erstreckt sich innerhalb der Handlung über einen Zeitraum von wenigen Tagen. Dasselbe gilt für den zweiten Akt. Zwischen dem Ende des ersten und Anfang des zweiten Aktes liegt innerhalb der Handlung ein Jahr, sowie zwei Jahre zwischen dem Ende des zweiten Aktes und dem Epilog, welcher sich innerhalb der Handlung in wenigen Stunden vollzieht. Insgesamt dauert die Handlung somit knapp über

²⁰⁶Vgl. Simon Williams, „Wagner’s Das Liebesverbot: From Shakespeare to the Well-Made Play“, *The Opera Quarterly* 3, Nr. 4 (1985): 56–69, hier 58.

²⁰⁷Vgl. Saunders, „The Persistence of the ‘Well-Made Play’ in British Theatre of the 1990s“, 231.

drei Jahre. Die zeitlichen Bezüge werden durch Gegenstände wie Smartphones oder Frozen Yoghurt hergestellt. Sie verorten das Geschehen in der jetzigen Zeit.

5.4 Das Thema: Frauen und Islam

In *The Who and the What* liegt der thematische Schwerpunkt, wie schon erwähnt, auf der Rolle der Frau im Islam. Zarina, die in Harvard studiert hat und ein Buch über das Sexualleben des Propheten Mohammed schreibt, fungiert dabei als die Stimme des (feministischen) wissenschaftlichen Diskurses über die Rolle der Frau im Islam und gleichzeitig der muslimischen Frau in der westlichen Gesellschaft:

MAHWISH	Warum kannst du mir nicht einfach sagen, worum es geht?
ZARINA	Gender-Politik.
MAHWISH	Hallo? Und im Klartext?
ZARINA	Frauen und Islam. ²⁰⁸

Der weibliche Körper, genauer, das Kopftuch, ist zudem das allgegenwärtige Symbol dieser Auseinandersetzung.²⁰⁹ Insbesondere im Dialog zwischen Zarina und Afzal in der vierten Szene des zweiten Aktes, in der sie sich über den Propheten Mohammed streiten, wird Zarinas Einstellung zum Kopftuch deutlich. Hierbei greift Akhtar eines der gängigen Klischees auf, die unter dem Orientalismusbegriff zusammengefasst werden:

ZARINA	Ich hasse ihn nicht. Ich hasse, was der Glaube mit den Frauen macht. Für jede Geschichte über seine Güte gibt es eine andere, die als Vorwand dient, uns
--------	--

208Akhtar, *The Who and the What, Fassung des Burgtheaters, Premierenfassung (Stand 28.05.2018)*, 10.

209Vgl. Elham Manea, „Images of the Muslim Woman and the Construction of Muslim Identity. The Essentialist Paradigm.“, *Journal for Religion, Film and Media* 2, Nr. 1 (2016): 91–110, hier 94.

zu verstecken. Uns auszulöschen. Und die
Geschichte mit dem Schleier ist die Krönung.²¹⁰

Zarina beschreibt hier den Schleier als einen Mechanismus zur Unterdrückung der muslimischen Frau. Diese Perspektive findet sich auch im gesellschaftlichen Diskurs über das Kopftuch wieder. Dabei wird argumentiert, dass der Islam einer veralteten Religion angehöre und das Kopftuch in einer modernen Gesellschaftsordnung keinen Platz habe:

„The Veil as a symbol of Muslim women’s social role is often used as an argument in attempts to prove the backwardness of Muslim societies and Islam as a whole, and as a proof of failure of their modernization.“²¹¹

Die Kritik Zarinas am Schleier könnte man demnach im Sinne Saids als den intellektuellen westlichen Blick im Diskurs über den Islam bezeichnen. Daneben wird über die Figur der Mahwish eine andere Perspektive vermittelt. Die jüngere Schwester, die sich als moderne Muslima identifiziert, nimmt die Rolle einer Betroffenen ein, die sich missverstanden fühlt:

MAHWISH	Was denn, so schlimmes Zeug?
ZARINA	Nicht nur.
MAHWISH	Na hoff’ ich doch. Weil ständig wird ein Riesending gemacht um Frauen im Islam. Uns geht’s doch bestens. ²¹²

Zarinas Manuskript empfindet sie als Blasphemie:

210Akhtar, *The Who and the What, Fassung des Burgtheaters, Premierenfassung (Stand 28.05.2018)*, 44.

211Tarik Kulenovic, „A Veil (hijab) as a Public Symbol of a Muslim Woman Identity“, *Collegium Antropologicum* 30, Nr. 4 (2006): 713–18, hier 714.

212Akhtar, *The Who and the What, Fassung des Burgtheaters, Premierenfassung (Stand 28.05.2018)*, 10.

MAHWISH

Widerlicher Dreck. Gott sei Dank muss Mom das nicht erleben.²¹³

Der Schleier als Symbol der Unterdrückung sei, so die Politologin Elham Manea, eine Erfindung des intellektuellen Diskurses über den Islam. Sie nennt diese Denkweise *essentialist paradigm*²¹⁴. Damit beschreibt Manea ein Leitbild, welches die muslimische Identität als eine kollektive verstehe und somit die Heterogenität islamischer Glaubensanhänger ausklammere.

Beschämt durch die koloniale Schuld des Westens, versuche das *essentialist paradigm* Muslime durch Gesetzesregelungen zu schützen, schaffe damit jedoch eine Gesellschaft, in der Religionen entlang abgesteckter Grenzen verliefen. Folglich, so Manea, betone man dadurch allerdings die Differenzen und treibe somit die Spaltung der Gesellschaft voran.²¹⁵

Ähnlich argumentiert Bhabha seine Zurückweisung des Begriffes der *kulturellen Diversität*:

„Ferner repräsentiert die Rede von der kulturellen Diversität eine radikale Rhetorik der Trennung von Kulturen, die als Totalität gesehen werden und so [...] in der Sicherheit der Utopie einer mythischen Erinnerung an eine einzigartige kollektive Identität ihr Leben fristen.“²¹⁶

Er plädiert dafür, kulturelle Differenzen auszuhalten und anzuerkennen, um so in einen Dialog miteinander treten zu können. Gleichzeitig stellt er damit die Bedeutung und Gültigkeit von Tradition in Frage:

213Akhtar, 70.

214Vgl. Manea, „Images of the Muslim Woman and the Construction of Muslim Identity. The Essentialist Paradigm.“, 91.

215Vgl. Manea, 97.

216Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, 52.

„Die Äußerung kultureller Differenz macht die binäre Aufteilung in Vergangenheit und Gegenwart, Tradition und Moderne auf der Ebene der kulturellen Repräsentation [...] problematisch.“²¹⁷

Dass ein solcher Dialog schmerzhaft sein kann, zeigt sich paradigmatisch an der Vater-Tochter Beziehung zwischen Zarina und Afzal. Afzal ist ein gläubiger, traditionsverbundener Muslim. Als er Zarinas Manuskript in die Hände bekommt, fällt er aus allen Wolken:

AZFAL Das ist inakzeptabel. Vollkommen inakzeptabel. Ich nehme das nicht hin.²¹⁸

Obwohl er in einem ersten Impuls Wut und Scham gegenüber seiner Tochter empfindet, überwiegt die Angst, Zarina könnte aufgrund ihrer gewagten Thesen über die Triebhaftigkeit Mohammeds in Schwierigkeiten geraten:

AFZAL In Pakistan? Würde man sie dafür töten. Töten. Wenn das jemand in die Finger kriegt, Gott behüte [...].²¹⁹

Diese Sorge wird allerdings noch von der Enttäuschung darüber überschattet, dass Eli nicht genug unternommen habe, um die Veröffentlichung des Buchs zu unterbinden:

AFZAL Du weißt davon, und du trägst es rum in deiner Tasche? Was bist du nur für ein Mann? Was für ein Muslim? Du weißt davon, und du tust nichts, um sie zu stoppen?²²⁰

217Bhabha, 53.

218Akhtar, *The Who and the What, Fassung des Burgtheaters, Premierenfassung (Stand 28.05.2018)*, 65.

219Akhtar, 65.

220Akhtar, 66.

Hier wird Afzals Vorstellung von Männlichkeit sowie seine Auffassung von der Rolle des Mannes als Familienoberhaupt deutlich. Er empfindet es als Pflicht des Mannes, Herr über seine Frau zu sein und die Führung in der Ehe zu übernehmen. Dass Eli eine gleichberechtigte Vorstellung von der Ehe hat, scheint ihn zu enttäuschen. Die Liebe zu Zarina ordnet er damit seinen konservativen Vorstellungen von Geschlechterverhältnissen unter. Da Eli seinen Ansprüchen nicht entspricht, verliert Afzal jeglichen Respekt gegenüber seinem Schwiegersohn:

ELI	Das ist keine Pornografie, Sir.
AFZAL	Halt dein Maul.
ELI	Ich halte mein Maul, wenn du dich beruhigst, Afzal.
AFZAL (zu ELI)	Du nennst dich Imam. Was ist das für ein Imam, dem es egal ist, wenn seine Frau solche Dinge über den Propheten schreibt?!
ELI	Ich habe eine Gemeinde, um die muss ich mich kümmern.
AFZAL (zu ELI)	Du bist ein Fake, sonst nichts. ²²¹

In dem Streit offenbart sich der kulturelle Konflikt zwischen den Generationen: Während Afzal an seinen alten Werten festhält, die von der Frau Gehorsam und vom Mann Machtausübung fordern, lehnen Zarina und Eli diese veraltete Rollenverteilung entschieden ab. Der Zusammenhalt des jungen Ehepaares führt schließlich zum Bruch mit Afzal. Zarina befindet sich im Zwiespalt zwischen der Liebe zum Vater auf der einen und der Leidenschaft für ihr Buch und damit dem Willen zur Aufklärung über den Schleier auf der anderen Seite:

ZARINA	Was du mit dieser Geschichte gemacht hast, das machen wir ständig. Wir verdrehen die
--------	--

221Akhtar, 69.

Überlieferungen. Beim Schleier tun wir das seit
tausend Jahren.²²²

Zarinas Versuch, Afzal den Inhalt ihres Manuskripts näher zu bringen, scheitert. Nachdem Eli in einer emotionalen Rede seine Frau verteidigt und die Liebe zu ihr zum Ausdruck bringt, scheint Zarina ihre Entscheidung gefällt zu haben: Afzals Flehen, sie möge das Manuskript vernichten, wenn sie ihn liebt, laufen ins Leere und Zarina – dem Vater trotz alledem ihre Liebe zusichernd – verlässt gemeinsam mit Eli das väterliche Haus.²²³

Ein verbreitetes Islam-Klischee, der starke Sexualtrieb Mohammeds²²⁴, ist Gegenstand des nächsten Beispiels. Dieser Thematik widmet sich der Text eingehend: zuvorderst, wie beschrieben, indem die Protagonistin ein Buch über das Sexualleben des Propheten schreibt. Über eine längere Passage hinweg erklärt Zarina Eli, dass sie ihr Buch mit der Hochzeitsnacht beginnt, in der der Prophet seine Zukünftige, Zaynab Bint Jahsh, zum ersten Mal nackt sieht. Für Zarina ist diese Geschichte ein zentraler Schlüssel, um dem Charakter des Propheten Mohammed näher zu kommen.²²⁵ So erklärt sie Eli den Bericht von der Hochzeit bei al-Tabari, einem islamischen Gelehrten aus dem 9. Jahrhundert, der einen Korankommentar verfasste²²⁶:

ZARINA

Also, der Sohn des Propheten und Zaynab lassen sich scheiden, und dann gibt es Stunk in der Gemeinde, weil der Prophet sie heiraten will. Um also alle zu beruhigen, schmeißt Mohammed am Tag der Hochzeit eine Riesenparty. Aber die Party dauert und

222Akhtar, 69.

223Vgl. Akhtar, 73–74.

224Rana Kabbani, *Mythos Morgenland: Wie Vorurteile und Klischees unser Bild vom Orient bis heute prägen* (München: Drömer Knauer, 1993), 32.

225Akhtar, *The Who and the What, Fassung des Burgtheaters, Premierenfassung* (Stand 28.05.2018), 33.

226Stefan Reichmuth, „Hadith“, bpb.de, 2018, zugegriffen 17. Mai 2023, <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/islam-lexikon/21426/hadith>.

dauert. Der Prophet will die Leute nicht rausschmeißen, er wollte sie ja beschwichtigen, aber das ist seine *Hochzeitsnacht*. [...] Schließlich steht der Prophet also auf und geht in Richtung Schlafzimmer, wo Zaynab wartet. Doch einer der Gäste kapiert nicht, wo der Prophet hinwill, und läuft ihm nach. Mohammed hat die Nase voll. Er kommt zum Schlafzimmer, bleibt jählings stehen und zieht den Vorhang am Eingang hinter sich zu. [...] ²²⁷

In der starken Erotisierung des Propheten in den Äußerungen Zarinas, kommt Akhtars Rückgriff auf Saids Kritik zum Ausdruck. Said weist darauf hin, dass die Betonung des Sinnlichen und der Fleischeslust in der Darstellung des Orients ein wiederkehrendes Motiv sei.²²⁸ Dies erklärt auch die Historikerin Rana Kabbani am Beispiel der anti-islamischen Theologie:

„Er [der Prophet, Anm.] wurde als Erzverführer beschrieben, der in Purpur gekleidet gewesen sei, seine Lippen färbte und betörende Düfte und häufigen Geschlechtsverkehr liebte. Man behauptete, er habe Gott nur als Vorwand benutzt, um seine eigenen sexuellen Begierden zu rechtfertigen.“²²⁹

Schließlich beginnt Zarina folgendermaßen an ihrem Buch zu schreiben:

ZARINA Könnte er den Anblick von Zaynabs Brüsten nur vergessen. Sein Begehren war nicht zu unterdrücken. Doch dann wüssten alle, was für ein Mann er wirklich war. Dann würden sie wissen, dass sie sich nicht an

²²⁷Akhtar, *The Who and the What, Fassung des Burgtheaters, Premierenfassung (Stand 28.05.2018)*, 34.

²²⁸Said, *Orientalismus*, 218.

²²⁹Kabbani, *Mythos Morgenland: Wie Vorurteile und Klischees unser Bild vom Orient bis heute prägen*, 32.

ihn wenden sollten, einen Mann, sondern an den Herrn, ihren Gott.²³⁰

Als auktoriale Erzählerin vermittelt Zarina das Innenleben des Propheten. Dieser grämt sich für sein eigenes sexuelles Verlangen. Vor den Menschen, die zu ihm aufschauen, versucht er sein wahres Ich zu verstecken. Seine Sexualität wird also zum Tabuthema, da sie ihm ansonsten die Authentizität als Prophet und, laut Zarina, auch seine Menschlichkeit, abzusprechen scheint. Die befürchtete Ablehnung wird zur Realität, denn Afzal und Mahwish weigern sich, sich auf diese von Zarina erzählte menschliche Seite Mohammeds einzulassen. Eine Einigung oder rationale Diskussion über die verschiedenen Ansichten, scheint unerreichbar zu sein.

Eine Abhandlung über die verschiedenen Auslegungen des Islam würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Akhtar führt unter Rückgriff auf wissenschaftliche Theorien vor, wie eine solche Auseinandersetzung aussehen kann. Dabei stehen sich Tradition und Moderne in Form von Vater und Tochter gegenüber. Zarinas Bruch mit dem Tabu verdeutlicht zum einen die Spaltung innerhalb der eigenen Glaubensgemeinschaft und kann zum anderen als der Versuch gelesen werden, die eigene kulturelle Identität neu zu definieren.

²³⁰Akhtar, *The Who and the What, Fassung des Burgtheaters, Premierenfassung (Stand 28.05.2018)*, 41.

6 The Who and the What and The Play: Analyse der Inszenierung

Nachdem im ersten Schritt die schriftliche Textgrundlage der Inszenierung analysiert wurde, rückt nun ihre szenische Realisierung auf der Bühne in den Mittelpunkt.

6.1 Regiekonzept: Kein Plüsch fürs Auge²³¹

Wie schon mehrfach erwähnt, spielt der nahezu unveränderte Theatertext Akhtars in der Inszenierung von Felix Prader die Hauptrolle. Felix Prader inszeniert den Theatertext als Kammerspiel, in welchem durch die Reduzierung auf Dialoge und den Fokus auf das Innenleben der Charaktere eine intime Atmosphäre geschaffen wird.

Das Regiekonzept baut auf der Prämisse auf, dem Theatertext Raum zur Entfaltung zu geben.

Dem Vorschlag der Schauspieler auf jegliche visuelle sowie akustische Mittel zu verzichten, ist Prader nicht zur Gänze nachgekommen. Dennoch platziert er die Schauspieler auf einer fast leeren Bühne. Abgesehen von dem überdimensionalen persischen Teppich, der vor der Feuerwand des Akademietheaters aus der Galerie herabhängt, ist die Bühne nur spärlich beleuchtet.

Prader verzichtet auf jegliche Auf- und Abgänge der Schauspieler. Diese haben ihren Auftritt bereits *auf* der Bühne, indem sie sich vor dem Einlass hinter dem Teppich befinden und erst hervortreten, wenn die Türen des Theatersaals schließen und die Zuschauer sich auf ihren Plätzen befinden.

Alle Schauspieler sind damit über die gesamte Spieldauer hinweg gleichzeitig auf der Bühne. Kommt eine der Figuren in einer Szene nicht vor, so verhält sie sich ruhig und richtet ihre Aufmerksamkeit auf die anderen Figuren, die gerade

²³¹Vgl. Walter Benjamin, *Das Passagenwerk, Gesammelte Schriften, Bd.4*, hg. von Rolf Tiedemann (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982), 181.

am Geschehen beteiligt sind. Dadurch wird auch der Blick des Zuschauers gelenkt, welcher dem Blick der Figuren, die gerade nicht an der Reihe sind, folgen kann. Diese gezielte Fokussierung auf das jeweilige Geschehen und auch der geringe Einsatz ästhetischer Stilmittel führt dazu, dass der Zuschauer seine Aufmerksamkeit auf den Inhalt und die Themen der Geschichte richten kann. Die Markierung der Zeitsprünge innerhalb der Handlung durch Blacks passt sich dem Verlauf der Handlung an und verhindert somit, dass der Zuschauer aus dem Geschehen gerissen wird.

6.2 Figuren

Für die Inszenierung verzichtet Prader auf jedwede Eingriffe in die Dramaturgie der Textfassung. Die Schauspieler unterstützen den Fokus auf die Dialoge durch ihren realistischen Schauspielstil. Während szenischer Theaterproben gibt es eine Art Code zwischen den Schauspielern, der markiert, ob das Gespielte intendiert war oder nicht. Der Code für unbeabsichtigtes Spiel wird dabei „privat“ genannt. In *The Who and the What* setzen die Schauspieler diesen Code bewusst ein. Dem Zuschauer wird, neben der Aufrechterhaltung der Illusion, das Gefühl vermittelt, er sei Beistehender bzw. Zeuge einer intimen Situation. Dieser Eindruck wird dadurch noch verstärkt, dass die Figuren, wenn sie nicht an der Reihe sind und die Mitspieler beobachten, mit z.B. Schmunzeln oder Lachen auf das Schauspiel reagieren. Für den Zuschauer des jeweiligen Theaterabends ist dabei unklar, ob es sich um eine private Gefühlsäußerung handelt oder nicht. Nach Sichtung mehrere Aufführungen kann aber festgestellt werden, dass die beschriebenen Reaktionen zu unterschiedlichen Zeitpunkten innerhalb der Aufführung stattfinden und zudem verschiedenartig ausfallen. Dieses Stilelement der Inszenierung hat sich während der Proben durch Improvisation der Schauspieler entwickelt und in den verschiedenen Aufführungen in unterschiedlicher Intensität gezeigt.

Bevor die erste Szene des ersten Aktes beginnen kann, lässt Prader, wie schon beschrieben, alle Figuren gleichzeitig auftreten. Nachdem sich die Zuschauer

gesetzt haben und noch bevor vollständig Ruhe im Saal einkehren kann, treten die vier Schauspieler hinter dem riesigen Teppich hervor und begeben sich auf die davor positionierten Stühle.

Just in dem Moment, als sich Zarina von ihrem Stuhl erhebt, werden die Scheinwerfer langsam hochgedimmt und die Bühne in Licht getaucht. Dieser Moment markiert den Auftakt der ersten Szene des ersten Aktes von *The Who and the What* am Akademietheater.

6.2.1 Zarina

Mit schnellen Schritten erreicht Aenne Schwarz, die die Figur der Zarina, einer jungen pakistanisch-stämmigen amerikanischen Frau, spielt, die ihr gegenüberliegende linke Bühnenhälfte. Dort steht ein kleiner Tisch mit Requisiten, von denen sie sich die für diese Szene benötigten Gegenstände greift, um sich anschließend auf den in der Bühnenmitte platzierten Stuhl zu setzen. Hier richtet sie sich mithilfe eines weiteren Stuhls, den Mahwish, gespielt von Irina Sulaver, bereits für sie hingestellt hat, eine Arbeitsfläche ein. Zielgerichtet legt Zarina mit schnellen Bewegungen die Gegenstände an ihren Platz. Das Küchentuch wird über die Stuhllehne geworfen, der zweite Stuhl fungiert als Arbeitsfläche bzw. Tisch. Sie positioniert sich breitbeinig vor dem Stuhl. Die Ellbogen auf den Knien abgestützt, beginnt sie das Gemüse zu schneiden. In diesen Bewegungen wird gleich zu Beginn der Inszenierung ein wesentlicher Charakterzug der Figur Zarina sichtbar. Ihre Sitzposition, die umgangssprachlich als „womenspreading“²³² bezeichnet wird, lässt sie selbstbewusst und entschlossen wirken. Ruckartig teilt sie die Salatgurke mit einem Messer in der Mitte entzwei. Danach wird über die gesamte Szene hinweg jedes Gemüse in der Schüssel in seine Einzelteile zerlegt.

Indessen hat Mahwish bereits zum Sprechen begonnen. Sie legt ihrer alleinstehenden älteren Schwester, die sie als „despektierlich gegenüber Dad“

²³²Sibel Schick, „Genauso daneben“, *Die Tageszeitung*, (Berlin, 10. Dezember 2017), zugegriffen 17. Mai 2023, <https://taz.de/Kommentar-Womanspreading!/5467876/>.

bezeichnet, nahe, es mit Online-Dating zu probieren. Auf jede drängende Frage ihrer kleinen Schwester hat Zarina sogleich eine Antwort parat: „Despektierlich? Weißt du überhaupt was das Wort bedeutet?“²³³ Zarina ist nicht nur schlagfertig, Aenne Schwarz lässt keinen Zweifel zu, dass ihre Figur der Zarina, Sulavers Figur der kleinen Schwester überlegen ist. Neckisch und klug, fast zynisch, etwas spöttisch, aber nie herablassend, weist sie Mahwish in die Schranken. Sogleich wird also deutlich, dass sie in diesem Gespräch, so wie in den darauffolgenden, den Ton angibt. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass sie während der gesamten Szene auf dem Stuhl sitzen bleibt und Gestikulationen auf Bewegungen des Oberkörpers beschränkt. Von Mahwish, die hinter ihr auf und ab geht, lässt sie sich nicht aus der Ruhe bringen.

Hin und wieder hält Zarina dann doch inne, um ihre Verwunderung auszudrücken. So passiert es, dass sie sogar von ihrem Gemüse aufblickt und den Blick auf Mahwish richtet, als diese von ihrer Faszination für ihren Lehrer berichtet. Obwohl Zarina ungern Details über ihr eigenes Berufs- und Liebesleben preisgibt, scheut sie sich keinesfalls, Mahwish's sexuelle Begierden zu beurteilen:

MAHWISH	Ich empfinde gar nichts. Ich finde ihn nur heiß-
ZARINA -	Das finde ich gut. Du gibst zu, dass du einen anderen begehrt als Haroon.
MAHWISH	Ich gebe gar nichts zu. Ich begehre Manuel überhaupt nicht.
ZARINA	Manuel. Manuel.
MAHWISH	Du willst nur wieder das Thema wechseln. Ich kann nicht vor dir heiraten, Zarina.
ZARINA	Das ist absurd. Wir sind hier nicht in Pakistan.
MAHWISH	Das macht man einfach nicht. ²³⁴

233Videoaufzeichnung Burgtheater, *The Who and the What* (AT, 2018), 01'00".

234Akhtar, *The Who and the What, Fassung des Burgtheaters, Premierenfassung* (Stand 28.05.2018), 5.

Zarina ist eine Figur mit klaren Prinzipien. Die Äußerungen ihrer Figur trägt Anne Schwarz mit viel Kraft und Temperament vor. In einem einzigen Atemzug erwidert Zarina Mahwish:

ZARINA So wenig wie Analsex mit deinem zukünftigen Ehemann, damit du seinen Eltern beweisen kannst, dass du noch Jungfrau bist, wenn du ihn endlich heiratest [...].

Mit einem Schulterzucken gibt sie Mahwish zu verstehen, dass sie wenig auf deren Umgang mit dem Thema Geschlechtsverkehr hält. Sich wieder ihrem Gemüse widmend erläutert sie:

ZARINA Es muss eine bessere Lösung geben. Stich dir in den Finger. Mach Blutflecken aufs Laken –
MAHWISH Du bist widerlich.
ZARINA Du bist es, die sowas macht.
MAHWISH Also eines ist mir klar. Was immer ich dir erzähle benutzt du früher oder später gegen mich.
ZARINA Ich bin Skorpion.

Die Schauspielerinnen spielen hier auf Anschluss und fallen sich durchweg ins Wort. Durch die schnellen Reaktionen der beiden Figuren scheint sich die Situation hochzuschaukeln. Zarinas Bemerkung zum Analverkehr fasst Mahwish als provokant auf, denn im Islam ist der Geschlechtsverkehr zwischen Männern und Frauen, die nicht verheiratet sind, verboten. Der Koran sieht dafür sogar eine Strafe vor.²³⁵

Zarinas Rat widerspricht damit eindeutig der Vorgabe des Koran, dem ihre Schwester treuer zu sein scheint als sie selbst. Anne Schwarz vermag es mit

²³⁵Abdullah Yusuf Ali, *The Holy Qur'an* (Ware: Wordsworth Editions, 2014), 140.

ihrer dunklen, rauen Stimme und der stoischen Körperhaltung, den islamwidrigen Aussagen Zarinas Nachdruck zu verleihen.

In dem auf die Zankerei folgenden Themenwechsel zeigt sich jedoch, dass die beiden Schwestern im Grunde einander nahestehen. Dieser Eindruck wird zum einen durch Zarinas humorvollen Verweis auf ihr Sternzeichen verstärkt. Schmunzelnd fährt sie dabei mit dem Schneiden des Gemüses fort. Zum anderen steht sie Mahwish geduldig Rede und Antwort, obwohl diese unablässig Zarinas Ansichten hinterfragt. So vermittelt sie den Habitus einer aufklärerischen großen Schwester, die die jüngere bei der Hand nimmt und ihr mit sanfter Stimme den Weg weist.

Am Ende dieser ersten Szene wird aber auch die verwundbare Seite Zarinas offenbart. So erfährt der Zuschauer über den Austausch mit der Schwester, dass sie an einem Buch über Frauen und Islam arbeitet, ihr jedoch eine Schreibblockade dabei im Weg steht. Erst wahrhaftig Zarina die Beherrschung. Als dann aber zur Sprache kommt, dass Zarinas ehemaliger Verlobter nun verheiratet und sogar Vater geworden ist, wird sie plötzlich nervös, Zarinas Stimme schlägt in die Höhe, sie steht blitzartig auf und setzt sich auf ihre Ausgangsposition zurück.²³⁶ Mahwish hat einen Nerv getroffen, denn Zarina hat die Trennung von ihrem ehemaligen Partner noch nicht überwunden. So plötzlich wie sie begonnen hat, endet damit die erste Szene des ersten Aktes.

Im Gespräch mit ihrem Vater zeigt Schwarz ebenfalls Zarinas stürmische Seite. Dessen heimliche Verkuhlungsversuche führen zu überschäumender Wut. Flüsternd presst sie, so, dass man es noch in der letzten Reihe des Akademietheaters hören kann, zwischen ihren Lippen hervor: „Du bist anstrengend“.²³⁷ „NEIN“, schreit sie, als ihr Vater sie um ein Treffen mit Eli bittet. Als Afzal ihr ein schlechtes Gewissen bereitet, er unterstütze sie doch wo er

²³⁶Videoaufnahme Burgtheater, *The Who and the What*, 08'00".

²³⁷Videoaufnahme Burgtheater, 18'10".

könne, scheint sie ihren Ausbruch zu bereuen und nimmt den Vater besänftigt bei der Hand.²³⁸

Bemerkenswert im Zusammenspiel zwischen Schwarz und Simonischek, der die Figur des Vaters verkörpert, ist zudem ein Moment in der vierten Szene des zweiten Aktes: Als der Streit zwischen Afzal und Zarina aufgrund der Entdeckung ihres Manuskripts eskaliert, stellt sich die zierliche Schauspielerin wie ein Fels in der Brandung dem hochgewachsenen Simonischek entgegen. Auch hier verdeutlicht Aenne Schwarz die gleichzeitige Härte und Weichheit ihrer Figur.

Gestik und Mimik setzt die Schauspielerin insgesamt sehr sparsam ein und verwendet sie ausschließlich zur Untermalung der Figurenrede. Doch in diesen kleinen Gesten und kurzen Ausbrüchen liegt eine immense Energie: Die vor dem Körper verschränkten Arme, die Verslossenheit, Skepsis und Wut ausdrücken. Auf der anderen Seite aber eine kerzengerade Körperhaltung mit zur Seite hängenden Armen, die Zarinas Entschlossenheit und Mut verdeutlicht.

6.2.2 Afzal

Während zuvor die Bescheidenheit in Aenne Schwarz' Darstellung der Zarina beschrieben wurde, lässt sich Peter Simonischeks Gestaltung der Figur Afzal als deren Gegenentwurf bezeichnen. Der Schauspieler nimmt nicht nur aufgrund seiner stattlichen Körpergröße und breitem Körperbau viel Bühnenraum ein. Sein Spiel ist zudem geschmückt vom häufigen Einsatz der Hände.

In der zweiten Szene des ersten Aktes treffen Afzal und Eli das erste Mal aufeinander. Ohne das Wissen seiner Tochter hat sich Afzal auf einer Online-Dating Plattform für Muslime als Zarina ausgegeben und ein Treffen mit Eli arrangiert, zu dem er dann selbstverständlich selbst erscheint. Als er seine Beute am vereinbarten Ort sichtet, greift Afzal sogleich zum Smartphone, tippt aufgeregt eine SMS an Tochter Mahwish und murmelt dabei vielverheißend:

²³⁸Videoaufzeichnung Burgtheater, 22'15".

„Der Adler ist gelandet“.²³⁹ Gleich darauf geht er mit offenen Armen auf Eli zu und bleibt in dieser Position einige Sekunden vor ihm stehen. Selbstbewusst überspielt er die Tatsache, dass er Eli im Internet belogen und ihn hat glauben lassen, er sei Zarina. Simonischeks Afzal dominiert die Szene mit seiner selbstüberzeugten und doch charmanten Art. So schafft er es Eli um den Finger zu wickeln:

AFZAL Wir hielten's für das Beste, Sie treffen sich zuerst mit mir.²⁴⁰

Die Komik der Situation wird deutlich, als Afzal mit überzeichneter Stimme und vorgegaukelter Besorgnis sagt:

AFZAL Junger Mann, Sie würden sich wundern, was für Typen man im Online trifft.

Afzal macht vom ersten Moment an Eindruck. Zum einen lässt Simonischek dies durch die Intonation seiner Stimme zum Ausdruck kommen. Jene ist vom schnellen Wechsel der Tonhöhen innerhalb der Sätze oder auch ganzer Wörter gekennzeichnet. Zum anderen offenbart sich dies durch seinen beachtlichen Einsatz von Gestikulationen. So gibt es kaum einen Sprechakt, der bei Afzal nicht von Handbewegungen begleitet ist. Etwa, wenn er darauf besteht, dass Eli sich zu ihm setzt. Immer wieder deutet er auf seinen Stuhl auf der anderen Seite der Bühne. Dann fuchtelte er mit der einen Hand, richtet seinen Zeigefinger auf Eli, schnappt sich mit der anderen dessen Stuhl und fragt ihn, wie er seinen Kaffee trinkt.²⁴¹

In der Beziehung zu Zarina, in der darauffolgenden Szene des ersten Aktes, kommt die väterliche Sorge zum Ausdruck. Mit flehender Stimme versucht Afzal

239Videoaufzeichnung Burgtheater, 08'35".

240Videoaufzeichnung Burgtheater, 08'50".

241Vgl. Videoaufzeichnung Burgtheater, 09'20".

Zarina von einem Treffen mit Eli zu überzeugen. Dafür greift er tief in die Trickkiste und hält Zarina mit herabhängendem Kopf einen von Trauer durchtränkten Monolog über die Liebe zur verstorbenen Mutter. Man kauft ihm ab, dass er sich nichts sehnlicher wünscht, als seine beiden Töchter zu verheiraten, die letzte Aufgabe seiner „ansonsten im kosmischen Sinne völlig nutzlosen Existenz“.²⁴² Einen zärtlichen Moment teilen die beiden am Ende der zweiten Szene des ersten Aktes. Nachdem Afzal Zarina mit sanfter Stimme ein letztes Mal bittet, Eli zu treffen, geht er einen Schritt auf sie zu und streicht ihr über den Kopf und das Gesicht.

Umso größer gestaltet sich die Erbitterung des Familienoberhaupts über die Entdeckung des Manuskripts in der vierten Szene des zweiten Aktes. Afzal steht völlig neben sich, schreitet zornig auf und ab, während er Mahwish die lüsternen Zeilen über die Propheten laut vorlesen lässt: „Lies!“, befiehlt er ihr.²⁴³

Er fährt sich immer wieder aufgeregt mit den Händen über das Gesicht. Sein zerzaustes Haar und das aufgeknöpfte Hemd mit den hochgekrempeelten Ärmeln, verdeutlichen seine Rage. In einem Moment schmettert er Zarina das Manuskript vor die Füße, im nächsten fleht er sie verzweifelt an, es zu vernichten: „Bitte, Behti, wenn du mich liebst.“²⁴⁴

Im Epilog kommt es zu einer anderen Art des Gefühlsausbruchs: Als er seine nun schwangere Tochter nach Jahren des Kontaktabbruchs wiedersieht, kann er sein Glück kaum fassen. Afzal fällt die Kinnlade herunter, er schlägt die Hände vor das Gesicht und versucht die Tränen zu unterdrücken. In diesem Moment scheint auch der Unmut über Zarinas mittlerweile veröffentlichtes Buch vergessen und so fällt er ihr schluchzend in die Arme. Mit geschlossenen Augen und zur Decke geöffneten Händen betet er zu Gott, er möge seine Tochter und das ungeborene Kind beschützen. In dieser Geste zeigt sich, dass er Zarina

242Videoaufzeichnung Burgtheater, 13'13".

243Vgl. Videoaufzeichnung Burgtheater, 01'17'29.

244Videoaufzeichnung Burgtheater, 01'29'44.

vergeben hat – auch wenn seine Hoffnung, sie möge einen Jungen gebären, sich nicht erfüllt:

ZARINA Es ist ein Mädchen.²⁴⁵

Black. Die Aufführung ist zu Ende.

²⁴⁵Videoaufzeichnung Burgtheater, 01'43'25.

6.2.3 Eli

Eli ist als Nicht-Muslim in den USA aufgewachsen. Aufgrund seines tiefen Interesses für schwarze Philosophie und Kunst, konvertiert er als junger Mann zum Islam. Sein Respekt gegenüber der Religion beeindruckt Afzal, sodass er ihn als ehelichen Kandidaten für seine Tochter in Betracht zieht. Das erste Treffen zwischen Eli und Afzal ist mehr als ungewöhnlich und stellt Eli vor eine Herausforderung: Soll er sich auf den Streich des protektiven Familienvaters einlassen oder riskieren, Zarina niemals kennenzulernen?

Philipp Hauß spielt die Figur des jungen Konvertiten als einen zurückhaltenden, aber selbstsicheren jungen Mann. Als zum verabredeten Date anstelle von Zarina überraschend ihr Vater erscheint und ihn nachdrücklich bittet gemeinsam einen Kaffee zu trinken, fühlt Eli sich zunächst in eine Ecke gedrängt. Mit jedem Schritt den Afzal auf ihn zukommt, setzt er einen Schritt zurück.²⁴⁶ Er ist völlig verblüfft von der Situation und Afzals fordernder Art:

AFZAL	Und ich wollte, dass sie Ihnen erst begegnet, wenn ich mich mit Ihnen getroffen habe. Sie sehen also.. Anders gings einfach nicht.
ELI	Nicht?
AFZAL	[...] Setzen Sie sich. Kann ich Ihnen etwas holen.
ELI	Äh- ²⁴⁷

Sobald sich herausstellt, dass Zarina nicht nachträglich erscheinen wird, möchte Eli sich höflich verabschieden. Er ist verärgert, bleibt aber ruhig und respektvoll: mit geducktem Kopf und abwehrenden Händen, erklärt er, sich nicht auf ein Gespräch einlassen zu wollen.²⁴⁸

²⁴⁶Videoaufzeichnung Burgtheater, 09'00".

²⁴⁷Videoaufzeichnung Burgtheater, 08'50".

²⁴⁸Videoaufzeichnung Burgtheater, 10'50".

AZFAL	Hören Sie. Ich sagte doch- Wir sind eine konservative Familie. Tun Sie's mir zuliebe. Die gute Nachricht ist: Ich mag Sie bereits. Fein. Zurückhaltend. Intelligent.
ELI	Das können Sie alles sehen?
AZFAL	[...] Ich erkenne einen Gewinner, wenn ich ihn sehe. Kommen Sie. Sie stehen also einer Moschee in Cobb County vor. ²⁴⁹

Afzals lobende Taktik scheint aufzugehen, sodass Eli sich doch in ein Gespräch mit ihm verwickeln lässt. Afzal ist am Ende überzeugt einen geeigneten Kandidaten für seine Tochter gefunden zu haben und überredet diese zu einem Treffen.

Zarina erscheint nur widerwillig zum Date mit Eli. Davon lässt dieser sich aber nicht verunsichern. Freudig erzählt er ihr seine Lebensgeschichte und möchte mehr über Zarina und ihre Arbeit erfahren:

ZARINA	Ich muss vieles lesen.
ELI	JA! Du schreibst ja selber! Darüber will ich alles wissen! ²⁵⁰

Über die gemeinsame Leidenschaft für Philosophie und Kunst nähern sich die beiden schließlich an. Eli schafft es hinter Zarinas abweisende Fassade zu blicken, sodass sich diese ihm anvertraut und am Ende der Szene sogar eine Eingebung hat, die ihre Schreibblockade aufhebt. Die beiden entwickeln ein starkes Band und heiraten schließlich.

Eine hitzige Auseinandersetzung in der ersten Szene des zweiten Aktes über Zarinas Darstellung des Propheten wirft für Zarina zunächst große Zweifel an Eli's Verständnis für ihre Arbeit auf. Sein Urteil ist für sie von großer Bedeutung:

²⁴⁹Videoaufzeichnung Burgtheater, ab 11'00".

²⁵⁰Videoaufzeichnung Burgtheater, 30'40".

ZARINA Gott. So viel Zeit. Und wenn der Mensch, dem ich's
gewidmet habe, wenn nicht mal der ...
ELI Für mich steht sehr viel auf dem Spiel, Zarina. Die
Gemeinde ... ²⁵¹

Trotz der inhaltlichen Differenzen und beängstigenden Auswirkungen von Zarinas Buch für Eli, gelingt es Eli die Qualitäten des Buches zu hervorzuheben:

ELI Ich bin beunruhigt. Es ist sehr überzeugend. Du
schreibst richtig gut, Zarina. Und ich befürchte, dass
die Menschen, die's nicht besser wissen, denken
werden ... genauso war er wirklich, der Prophet.²⁵²

So schafft er es, die inhaltlichen Differenzen zu überbrücken, anstatt nur bei den trennenden Qualitäten des Buches zu verbleiben:

ELI Ich hasse es nicht. Siehst du denn nicht, dass es mich
durcheinander bringt. Ich meine ... - Das ist doch das,
was gute Kunst bewirken soll, oder nicht?²⁵³

Hand in Hand stellen sich die beiden gegen Afzal, in dessen Augen Eli seinen Wert als Mann und Muslim verloren hat, weil er sich Zarinas (in seinen Augen blasphemischem²⁵⁴) Buch nicht in den Weg gestellt hat.²⁵⁵

Der sonst stets besonnene Eli verliert in der Diskussion mit Afzal schließlich die Geduld und erhebt zum ersten Mal seine Stimme:

ELI Beruhigen Sie sich, Sir.

²⁵¹Videoaufnahme Burgtheater, 52'10".

²⁵²Videoaufnahme Burgtheater, 50'17".

²⁵³Videoaufnahme Burgtheater, 52'52".

²⁵⁴Videoaufnahme Burgtheater, 01'29'05.

²⁵⁵Videoaufnahme Burgtheater, 01'29'45.

AFZAL Ich werde mich nicht beruhigen.
ELI Doch, das wirst du!²⁵⁶

Der Disput mit Afzal schweißt Zarina und Eli noch enger zusammen und bewirkt, dass Eli seine Bedenken über Zarinas Buch über Bord wirft und es gegen Afzal verteidigt. Afzal indes stellt sich taub und will Eli's Ansichten keinen Raum lassen. So fällt er Eli immer wieder ins Wort. Dieser lässt sich davon jedoch nicht beirren und findet seinem Schwiegervater gegenüber deutliche Worte:

ELI Was deine Tochter getan hat, das ist wichtig!²⁵⁷

Zarina ist am Ende diejenige, die den Takt vorgibt und Afzal den Rücken kehrt. Sie riskiert in die Missgunst des Vaters zu fallen. Eli zögert nicht, sich seiner Frau an die Seite zu stellen und ihr somit auf diesem Weg zu folgen.²⁵⁸

6.3 Kostüme und Maske

Die Kostüme von Anja Furthman unterstreichen die allgemeine Einfachheit der Inszenierung. Sie bedient sich moderner, unaufgeregter, unifarbener Kleiderstücke in gedeckten Farbtönen. Insgesamt lässt sich die Kostümwahl für die einzelnen Figuren einem gemeinsamen Kleiderstil zuordnen, welchen man als geradlinig und bequem – kurz „casual“ bezeichnen kann.

Zarinas Kostüm beschränkt sich auf ein graues kurzärmeliges T-Shirt, welches in ihre dunkelblaue gerade geschnittene Stoffhose gesteckt ist. Dazu trägt sie dunkelbraune Halbstiefel aus Leder mit leichtem Plateauabsatz, schwarze Socken und eine schlichte dunkelbraune Armbanduhr. Zu Beginn des Stückes tritt sie außerdem mit einer ärmellosen dunkelblauen Strickjacke auf. Diese hängt Zarina in der zweiten Szene des ersten Aktes über eine Stuhllehne, wo sie

256Videoaufzeichnung Burgtheater, 01'28'34.

257Videoaufzeichnung Burgtheater, 01'28'42.

258Videoaufzeichnung Burgtheater, 01'30'00.

über mehrere Szenen hinweg auch hängen bleibt. Im Übergang zur nächsten Szene, dem Date mit Eli, wirft sich Zarina eine simple, hellgraue Ledertasche diagonal über die Schulter. Hier öffnet sie zudem zum ersten Mal ihre glatten braunen Haare, die im Nacken zu einem schlichten Zopf zusammengebunden waren und zieht das Haargummi wie ein Armband über den Handknöchel. Zum Auftakt des zweiten Aktes hat sie ihr Haar zu einem lockeren Dutt zusammengebunden, einzelne Haarsträhnen fallen ihr ins Gesicht. Erst im Epilog trägt sie die Haare wieder offen und außerdem eine weit geschnittene, weiße Leinenbluse, unter der sich eine kleine Babybauchatrappe abzeichnet. Ebenso schlicht gestaltet sich darüber hinaus ihr kaum wahrnehmbares, natürliches Makeup.

Afzal trägt, wie seine Tochter, eine blaue Hose, jedoch aus Denim. Dazu trägt er schicke blaue Herrenschuhe, die vorne spitz zugeschnitten sind, ein weißes Hemd und darüber ein braunes Cord-Jackett. Seine Accessoires bestehen aus einer braunen Armbanduhr, sowie einem schwarzen Ledergürtel. Die Jacke nimmt er nur in jenen Szenen ab, die „zu Hause“ stattfinden. Seine Haare, die ihm bis über die Ohren reichen, trägt er anfangs zurückgekämmt, jedoch fallen sie ihm immer mal wieder ins Gesicht. Er trägt einen Schnauzbart und nur das nötigste Bühnenmakeup.

Eli's Kostüm besteht ebenso aus einer schlichten dunkelblauen Stoffhose. Dazu trägt er ein weißes T-Shirt aus Baumwolle, eine dunkelblaue Jacke mit Reißverschluss sowie schwarze Sportschuhe. Hinzu kommen eine Armbanduhr mit schwarzem Lederband, sowie eine dunkelblaue Strickhaube. Ab dem zweiten Akt tritt er ohne Jacke auf und zieht diese erst zum Epilog wieder an. Unter der Haube lugen seine dunklen kurzen Haare hervor. Er trägt einen Bart im ganzen Gesicht und ebenso nur das nötigste Bühnenmakeup.

Mahwish trägt als einzige kein blaues Kleidungsstück. Auch trägt sie als einzige Figur keine Hose. Ihr Kostüm besteht aus einem senfgelben Kleid, einer weißen wadenlangen Leggings sowie weißen Sportschuhen. In der fünften Szene des ersten Aktes zieht sie sich zudem eine beige Kurzjacke sowie eine braune

Schultertasche über. Die Farbschemata ihrer Kleidungsstücke enthalten die Komplementärfarben zu den Kostümen der restlichen Figuren und stechen somit heraus. Ihre dunkelbraunen Locken trägt Mahwish die ganze Spieldauer über in einem Pferdeschwanz. Ihr Makeup gestaltet sich dezent stärker als jenes ihrer Schwester.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Kostüme der Darsteller aus legerer, neumodischer Alltagskleidung bestehen. Die Simplizität der gewählten Kleidungsstücke wird durch gerade Schnitte sowie jegliches Fehlen von Mustern oder Prints verstärkt.

6.4 Der Raum der Bühne

Zu Beginn der Inszenierung von *The Who and the What* ist der Vorhang bereits geöffnet. Das sich somit darbietende Tableau ist das erste, was der Zuschauer wahrnimmt, bevor die Aufführung überhaupt beginnt. Die nachfolgende Abbildung 2 zeigt eine Skizze des Bühnenbildes in der Grundposition. Zu diesem Zeitpunkt der Aufführung befinden sich die Stühle auf ihrer Ausgangsposition.

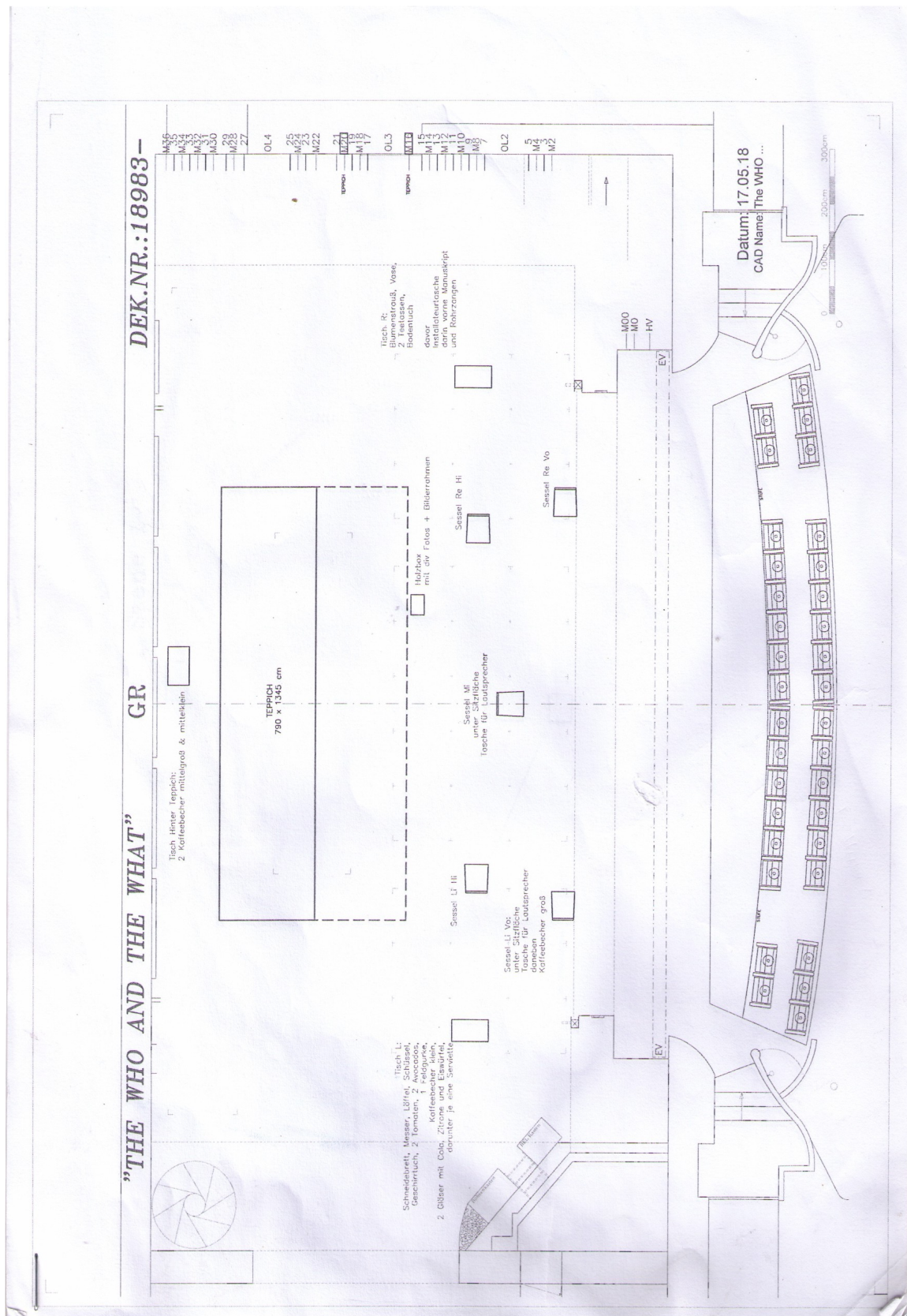


Abbildung 2: Bühnenbild Grundposition

6.4.1 Szenografie²⁵⁹ (Bühnenbild, Requisiten, Beleuchtung und Projektion)

Ein leichter Schimmer erstrahlt hinter dem 7,9 x 13,45 m großen Teppich, der nahe der Feuerwand des Akademietheaters, in der Mitte der Bühne platziert, wie eine Dampfwalze von der Galerie herabhängt. Darauf ist im dämmrigen Licht ein orientalisches Muster erkennbar. Am oberen Rand wird der Teppich vom Bühnenrahmen abgeschlossen. Daher ist von den hinteren Reihen des Akademietheaters nicht sichtbar, wie weit er nach oben reicht.

Vor dem Teppich stehen fünf weiße Stühle: vier der Stühle sind wie in den Ecken eines imaginären Trapezes angeordnet. Dabei blicken die beiden Stühle auf der linken Bühnenhälfte jenen auf der rechten Bühnenhälfte entgegen. Ein fünfter Stuhl steht in den Bühnenmitte, in Richtung des Zuschauerraums angeordnet. Genaueres ist im Halbdunkel der Bühne vorerst nicht zu erkennen.

Das Hervortreten der Darsteller hinter dem Teppich, bringt das Zuschauergemurmel vollends zur Ruhe. Das Spiel beginnt: Die vier Darsteller treten auf und begeben sich auf ihren jeweiligen, zugewiesenen²⁶⁰, Platz. Mahwish sitzt auf der linken Seite vor dem Teppich, daneben, auf dem vorderen Teil der Bühne, ihr Vater Afzal. Letzterer sitzt Eli gegenüber, welcher neben Zarina platznimmt.²⁶¹ Der mittlere Stuhl bleibt vorerst leer.

Sobald alle Darsteller sitzen, dunkelt die Bühne fast vollständig ein. Nur der Schimmer hinter dem Teppich ist noch erkennbar. Das Zeichen zum Hochdimmen des Bühnenlichts gibt Aenne Schwarz, indem sie von ihrem Stuhl aufschnellt. Langsam präsentiert sich die Bühne in ihrer ganzen schmucklosen Pracht. Dabei fokussiert sich der kühle Lichtkegel zunächst auf die Bühnenmitte,

259Nach Birgit Wiens ist Szenografie insbesondere „das Reflektieren und Neukonfigurieren der ästhetischen Wahrnehmungssituation“ im Theater. (Birgit Wiens, „Theaterszenografie, ‚Phänomenotechnik‘ und die Multimodalität räumlichen Wahrnehmens“, in *Inszenierung und Effekte. Die Magie der Szenografie*, hg. von Ralf Bohn und Heiner Wilharm [Bielefeld: transcript Verlag, 2013], 87–102, hier 87).

260Im Verlauf der Aufführung zeigt sich, dass sich die Figuren immer wieder auf den Anfangsplatz zurückbegeben, wenn ihre Szene abgespielt ist.

261Vgl. Videoaufzeichnung Burgtheater, *The Who and the What*, 00'11".

wo sich die Handlung zu Beginn der Aufführung abspielt. Jedoch beleuchtet dieses Licht auch die Seitenränder der Bühne. Erkennbar werden dadurch jeweils ein kleiner schwarzer Holztisch am linken und rechten Bühnenrand. Darauf befinden sich die Requisiten, die im Verlauf der Aufführung zur Verwendung kommen. So etwa ein Schneidebrett, ein Messer, ein Löffel, eine Schüssel, ein Geschirrtuch, zwei Tomaten, zwei Avocados, eine Feldgurke, ein kleiner Kaffeebecher, zwei Gläser mit Cola, Zitronenscheiben und Eiswürfel, sowie zwei Servietten auf dem linken Tisch. Auf dem rechten Tisch befinden sich ein Blumenstrauß, eine Vase, zwei türkische Teetassen und ein Bodentuch. Vor dem Tisch auf der rechten Bühnenhälfte steht zudem eine große schwarze Installateurtasche, darin das Manuskript sowie eine Zange.²⁶² Vor dem Teppich, zwischen dem mittleren und Zarinas Stuhl, ist auf dem Boden außerdem ein roter Schuhkarton zu erkennen. Nicht sichtbar ist ein weiterer schwarzer Requisitentisch, welcher sich hinter dem Teppich befindet.²⁶³ Dort liegen die Requisiten bereit, welche im Epilog am Ende der Aufführung zur Verwendung kommen. So etwa Zarinas weiße Bluse und ihre Babybauchatrappe, sowie zwei Kaffeebecher aus Pappe.

Die Mittel des haptischen Bühnenbildes und der Requisiten beschränken sich somit auf die oben beschriebenen Gegenstände. Der Großteil der Bühne wirkt allerdings leer. Kleine Indizien helfen dem Zuschauer dabei, einzelne Räume zu erkennen. So etwa das Geschirr und Gemüse zu Beginn der Aufführung, welche die Handlung in eine Küche verlegen.

Der bereits erwähnte persische Teppich, welcher einen Großteil der Bühne einnimmt, konterkariert die ansonsten minimalistische Gestaltung des Bühnenbildes. Daneben erscheinen die weißen Stühle und schwarzen Requisiteintische fast unsichtbar. Das Rot des Teppichs kontrastiert zudem den schwarzen Bühnenboden. Sein Muster ist der einzige sichtbare Hinweis auf den Inhalt der Handlung und in Kombination mit seiner Größe, ist es unmöglich ihn

²⁶²Abbildung 2.

²⁶³Abbildung 2.

aus der Wahrnehmung des Bühnenbildes auszublenden. Schlussendlich spielt sich vor ihm die gesamte Handlung ab.

Das Backstage wird mithilfe der Requisitentische auf die Bühne verlegt. Dieses inszenatorische Mittel verdeutlicht den Spielcharakter der Aufführung und macht die Schauspieler und das „als-ob“ der Theatersituation als ebensolche noch stärker wahrnehmbar. Das Sichtbarmachen der Vorbereitungen auf die jeweils nächste Szene verfestigt diesen Eindruck. So etwa, wenn sich die Schauspieler die Requisiten für die jeweils nächste Szene greifen. Ein Beispiel ist der Übergang vom ersten auf den zweiten Akt. In diesem Black kann man von den ersten Sitzreihen aus beobachten, wie Aenne Schwarz zuerst sich und anschließend ihrem Schauspielkollegen Philipp Hauß einen Ehering ansteckt. Dadurch wird zudem bereits ein Hinweis auf den weiteren Verlauf der Handlung gegeben.

Die Anordnung der Stühle fällt ebenfalls unter das Prinzip der Sichtbarmachung des Spiels. So folgen die Stühle einer eigenen Choreografie und wandern stetig, von den Schauspielern getragen, auf der Bühne umher. Kurzerhand werden sie auch zu Tischen (Akt 1, Szene 1), Cafébanken (Akt 1., Szene 2) oder Sofas (Akt 1, Szene 5) umfunktioniert.

In der fünften Szene des ersten Aktes fungiert die Beleuchtung als Raumtrenner. Während Zarina auf der linken vorderen Bühnenhälfte erste Gedanken zu ihrem Buch als Sprachaufzeichnung aufnimmt, kann man Afzal bei der Vorbereitung auf das abendliche Gebet beobachten. Das Scheinwerferlicht richtet sich auf Zarina, Afzal sitzt im Halbdunkel.²⁶⁴ Dieses Prinzip ermöglicht es den Figuren innerhalb von zwei Schritten auf der Bühne von einem Raum zum nächsten zu springen.

Findet die Handlung auf dem vorderen Teil der Bühne statt, so werden die Seiten der Bühne stärker ausgeleuchtet. Nahezu unmerklich lenkt das Licht den

²⁶⁴Vgl. Videoaufzeichnung Burgtheater, *The Who and the What*, 46'00".

Fokus fortwährend auf den Ort der Handlung. So bewegt sich Eli zu Beginn der zweiten Szene des ersten Aktes noch auf seiner (rechten) Hälfte der Bühne. Sobald er sich neben Afzal auf die linke Bühnenhälfte setzt, wo der Rest der Szene spielt, dunkelt der Lichtkegel auf der rechten Bühnenhälfte allmählich ab. Die Fokussierung des Bühnenlichtes auf den Ort der Handlung lässt sich somit als ein ästhetisches Prinzip der Inszenierung beschreiben. Desweiteren wird es aber auch verwendet, um Zeitsprünge zu markieren. So lassen sich über die gesamte Aufführung hinweg vier Blacks beobachten: um den Beginn und das Ende des Spiels zu markieren (d.h. vor Beginn der ersten Szene des ersten Aktes und nach dem Epilog), im Übergang zwischen erstem und zweitem Akt, sowie im Übergang vom zweiten Akt zum Epilog.

Der Einsatz von Multimedia in der Inszenierung beschränkt sich auf wenige Mittel. In der fünften Szene des ersten Aktes wird ein Gebetsteppich auf den Bühnenboden projiziert. Auf diesem vollführt Afzal sein Gebet. Durch den Einsatz der Projektion wird die „Visualität der Bühne nicht als fixes, gerahmtes Bild, sondern als dynamisches raumgreifendes Gebilde“²⁶⁵ wahrnehmbar gemacht. Der projizierte Teppich wird somit zu etwas flüchtigem, „nicht-greifbarem“ und löst sich mit dem Einsatz des Black ebenso plötzlich auf, wie er erscheint:

„[...] zugleich markiert der Bote [die Projektion, Anm.], der auf einer Schwelle zwischen Sichtbarem und nicht-Sichtbarem [...], also zwischen An- und Abwesenheit, agiert, einen ‚Riss‘ im ästhetischen Raum.“²⁶⁶

So, wie das Gebet eine Zwiesprache zwischen dem Betenden und dem Angebeteten darstellt, kann die mediale Projektion als „Akt der Übermittlung“²⁶⁷ ebenfalls als ein 'Dazwischen' verstanden werden.

265Wiens, „Theaterszenografie, ‚Phänomenotechnik‘ und die Multimodalität räumlichen Wahrnehmens“, 88.

266Wiens, 94.

267Wiens, 94.

Akustisch zeichnet sich die Inszenierung durch die Abwesenheit von Musik aus. Bis auf die Worte der Schauspieler und ein paar wenige Sounds aus dem Off, bleibt es still im Theatersaal. Immer dann, wenn die Figuren eine Nachricht auf dem Smartphone erhalten, erklingt ein SMS-Ton über die Lautsprecher. Im Epilog hallt plötzlich Vogelgezwitscher durch den Theatersaal. Diese Sounds aus dem Off führen dazu, dass der Zuschauer den Theaterraum jenseits der Bühne wahrnimmt und somit, wenn auch nur kurz, aus dem Bühnengeschehen herausgerissen wird. Dennoch dient auch dieses inszenatorische Mittel dazu, die Aufmerksamkeit auf Dialoge und Handlung zu lenken.

7 Schlussbetrachtung

Am Anfang dieser Arbeit stand die Frage nach dem Begriff der Kultur. Dabei hat sich herausgestellt, dass Kultur ein schwer definierbarer Begriff ist. Er ist nicht nur in einem engen Alltagsverständnis als Genuss von Theateraufführungen, Fernsehshows, Ausstellungen usw. zu verstehen. Neben dem Begriff der sogenannten Kunst-Kultur, findet sich Kultur auch überall dort, wo Menschen sich ihre Umgebung aneignen. In einem weiten Begriffsverständnis umfasst Kultur also die Gesamtheit aller durch die Menschheit hervorgebrachten zivilisatorischen, ästhetischen, religiösen, medialen usw. Ordnungen. Da er sich an seine Umgebung, veränderte Weltwahrnehmungen und Weltordnungen anpasst, befindet sich der Begriff in stetigem Wandel.

Die theoretische Annäherung an den Begriff der Kultur, führte schließlich zur Eingrenzung auf das Konzept der Cultural Studies. Die Cultural Studies zeichnen sich durch ihre theoretische Offenheit und die Nähe zu politischem Aktivismus aus. Die Fragestellungen, mit denen sich die Cultural Studies befassen ziehen sich rhizomartig durch die Geistes- und Sozialwissenschaften. So sind sie u.a. mit postkolonialer Theorie, Feminismus, kritischer Theorie usw. verzweigt. Diesen Denkrichtungen ist die Nähe zum politischen Diskurs gemein. Letzterem bereiten die Cultural Studies im akademischen Kontext den Weg. Indem sie Kultur und Identität in Verbindung mit Machtverhältnissen setzen, erforschen sie die Bereiche, in denen Spannungen zwischen gesellschaftlich elitären und jenen Gruppen entstehen, die im vorherrschenden Diskurs nicht zu Wort kommen. Die Verhältnisse werden somit hinterfragt, angefochten und auf den Kopf gestellt. Identität, so hat sich herausgestellt, wird erst produziert, sie gestaltet sich durch den performativen Akt, durch Artikulation.

Maßgeblich für den Forschungsbereich der Cultural Studies sind somit politische Fragestellungen der kulturellen Hegemonie. Denn kulturelle Identität formiert sich auch durch die Teilhabe an der Gestaltung des öffentlichen Raums. Der Begriff der Kultur wird hier also mit Skepsis besetzt. Er kann nicht ohne den Zusammenhang mit politischen Fragen gedacht werden.

Die Zunahme von Migrationsbewegungen ist ein maßgebender Grund, warum die Auseinandersetzung mit kultureller Identität im akademischen Kontext größer wird. Verschiedene Faktoren wirken dabei in den politischen sowie akademischen Diskurs über kulturelle Identität hinein. Dazu zählen, wie ich mit Rückgriff auf Amani Abuzahra dargelegt habe, Globalisierung und damit einhergehende Entkolonisierungsprozesse – also der Prozess der Überwindung der Auswirkungen des Kolonialismus – sowie Migration. Postkoloniale Theorie dient dabei nicht nur der Erforschung kolonialer Geschichte und ihrer Auswirkungen bis in die Moderne. Sie liefert das Instrumentarium und die notwendigen Begrifflichkeiten für den Umgang mit und das Aushandeln von kulturellen Differenzen. Damit hat die Postkoloniale Theorie auch den politischen Anspruch, zur Entkolonisierung beizutragen. Da immer mehr Kinder von Zuwanderern in den Aufnahmeländern großwerden, hat sich für diese Gruppe der Begriff der zweiten Generation durchgesetzt. Die zweite Generation wächst mit zwei oder mehreren Kulturen auf. Jene Kultur, die die Eltern ihnen in die Wiege legen und jene, die sie im Aufnahmeland erlernen. Sie sind daher hybride Identitäten. Ihre hybride Beschaffenheit können sie, so Homi K. Bhabha, produktiv nutzen, in dem sie Brücken schlagen. Der Theoretiker plädiert dafür, dass Übersetzungsarbeit geleistet werden muss. Wer könnte das besser als hybride Identitäten, welche sich auf verschiedenen kulturellen Terrains auskennen und somit zwischen ihnen vermitteln können. *The Who and the What* erweist sich damit als das Vordringen oder der Versuch eines Vordringens zu den Grenzbereichen kultureller Differenzen. Dort wo Mythen und Klischees lauern und darauf warten, enttarnt zu werden.

Konkreter wird die Annäherung an das gewählte Untersuchungsbeispiel mit Saids Theorie des Orientalismus. Hier geht es vor allem um den Islam und den eurozentrischen Blick auf den Orient. Said rückt damit die muslimische Identität in den Vordergrund. Mit ihr sind politische Fragen wie die Rolle der Frau, die Kopftuchdebatte, Geschlechterbeziehungen usw. verknüpft. Edward Said legt anhand des Orientalismus dar, dass Stereotype über den sogenannten Orient durch den einseitigen Blick des Westens zustande kommen. Er betont zudem, dass diese Klischees und Stereotype durch gleichartige wiederholte Überlieferungen über die Jahrhunderte hinweg gefestigt wurden.

Die Ausführungen zum Kulturbegriff der Cultural Studies legen ein verzweigtes Gebilde an Fragestellungen offen. Sie wirken bis in theatertheoretische Fragestellungen hinein. So kann das Gebiet des interkulturellen Theaters maßgeblich unter Rückgriff auf den Kulturbegriff der Cultural Studies erforscht werden. Wie ich darlegen konnte, lässt sich ein Zusammenhang zwischen der Theatersemiotik sowie der Bedeutungsproduktion in Bhabhas Theorie der Hybridisierung feststellen. Es wurde außerdem herausgearbeitet, dass Bedeutung, sowohl in der Theatersemiotik sowie in der Produktion von kultureller Identität bei Bhabha, durch performative Akte entsteht. Durch den symbolischen Akt wird Kultur artikuliert, wird Bedeutung erzeugt. Die produzierte Bedeutung in der Wahrnehmung durch andere, im Falle des Theaters: vom Publikum, gestaltet sich je nach subjektivem Wissenshorizont unterschiedlich.

Kulturelle Zuschreibungen kommen durch Abgrenzungen zustande. Der Andere wird zuerst durch die Erkenntnis zum Fremden, dass er nicht dem wohlbekannten, eigenen Kulturraum zugeordnet werden kann. Dabei spielt das Beobachten des Anderen eine wesentliche Rolle. Der Beobachtende greift auf symbolische Bilder zurück, die er sich über seine Lebensspanne hinweg angeeignet hat – oder, die an ihn herangetragen wurden – mit Hilfe derer er eine kulturelle Zuschreibung des Anderen vollziehen kann.

Meine theoretischen Erkenntnisse konnte ich in der Analyse des Theatertextes anhand der Entwicklung der Figur Zarina anwenden und zeigen wie sich der Wandel ihrer Identität in Laufe der Geschichte ausdrückt. Dabei wurde ersichtlich, dass Akhtar sich einer emotional aufgeladenen Debatte bedient, die in Politik und Gesellschaft große Anteilnahme hervorruft. Somit wurde der Rückgriff auf verbreitete islamische Stereotype in der westlichen Welt, welche sowohl in Akhtars dramatischer Textvorlage als auch in der Bearbeitung durch das Burgtheater zum Vorschein kommt, hervorgehoben.

Anhand der Strichfassung ist zu erkennen, dass bis auf wenige syntaktische Anpassungen keine Veränderungen an Handlung, Figuren und Dialogen vorgenommen wurden. Den vorliegenden Theatertext in seiner Ganzheit auf die

Bühne zu bringen, kann somit als Versuch gelesen werden, dem Originaltext so treu wie möglich zu bleiben.

Die Analyse der Aufführung zeigt, dass mit Hilfe des Bühnenbildes gleich beim Betreten des Theatersaals ein bedeutungsvolles Statement gesetzt wird:

Um das kulturelle Setting der Handlung zu verdeutlichen, dominiert ein gigantischer persischer Teppich wie eine Dampfwalze den Hintergrund der Bühne. Als einziges herausstechendes Bühnenelement ist der Teppich ein Sinnbild des sogenannten Orients und symbolisiert dadurch, dass er förmlich über allem hängt, die Verwobenheit der Figuren mit ihrer kulturellen Herkunft.

Diese gestalterische Entscheidung legt die Interpretation nahe, dass Identitäten untrennbar mit der Herkunft im eigenen und fremd zugeschriebenen Sinne verknüpft sind. Im Epilog wird der Teppich als Wand genutzt, welcher die Figuren voneinander trennt. So verschwinden nach der großen Eskalation in der vierten Szene des zweiten Aktes Eli und Zarina hinter dem Teppich und kommen zur Versöhnung wieder hervor. Obwohl er allgegenwärtig ist, steht der Teppich im Hintergrund des Bühnengeschehens. Mit Hilfe des Bühnenlichtes wird versucht, den Fokus auf die jeweiligen Figuren zu lenken, die gerade sprechen. Dies wird durch den Verzicht auf Musik und durch unauffällige Kostüme, wie sie in Kapitel 6.3 beschrieben wurden, verstärkt. Die Kleidung der Figuren spiegelt deren Anpassung an ihre westliche Lebenswelt wider. So kann ihre Schlichtheit als Gegenstück zum orientalischen Teppich gelesen werden.

Die Inszenierung zeichnet sich somit durch ein reduziertes Bühnenbild aus, das einerseits von Klarheit geprägt ist (sparsamer Einsatz von Requisiten, Wohnräume wie Küche oder Wohnzimmer müssen in der Vorstellungskraft des Zuschauers konstruiert werden, da Stühle symbolisch für andere Möbelstücke verwendet werden) und andererseits ins klischeehafte (orientalischer Teppich als überdimensionales Gestaltungselement) abdriftet.

Ebenso sollen die schwarzen Requisitentische, die kaum wahrnehmbar an beiden Seiten der Bühne stehen, nicht von der wesentlichen Handlung ablenken. Die Einspielungen aus dem Off (Vogelgezwitscher, SMS-Ton) markieren einen Ausbruch aus der „Blase“, welche das Bühnengeschehen darstellt und erinnern den Zuschauer daran, dass er der spielerischen Darstellung einer fiktiven

Geschichte innewohnt. Damit stehen sie im Kontrast zum realistischen Spiel der Darsteller.

Die Figur der Zarina mimt Aenne Schwarz selbstbewusst und kraftvoll. Zarina kann ihre Schwester mühelos in Fragen des Geschlechtsverkehrs beraten, sie kennt philosophische Theorien und scheut sich nicht Raum einzunehmen. Dies äußert sich sowohl in Schwarz' Körperhaltung als auch in Zarinas Bestreben ein Buch zu veröffentlichen, mit dem sie den modernen Diskurs über den Islam beeinflussen will. Wiederkehrende Amerikanismen, wie der Genuss von Frozen Yoghurt oder Cranberrysaft, verdeutlichen die Aneignung und Einverleibung von US-amerikanischer Gegenwartskultur. Dem gegenüber steht die Reflexion über traditionelle Rollenvorstellungen im Islam. Das Ergründen von Tabu und Widerstand sowie die Gegenüberstellung von Tradition und Moderne findet sich u.a. in den beiden Frauenfiguren wieder: Mahwish versucht Verbote des Koran auf dem Gebiet des Geschlechtsverkehrs und der Ehe auszuloten. Zarina indes beschäftigt sich mit der Sexualität des Propheten sowie dem Einfluss des Koran auf das Leben moderner Muslime. Ihre Überlegungen zum Sexualleben des Propheten Mohammed sind in den Augen Afzals gottlos. Dennoch lässt sie sich nicht von der Veröffentlichung ihres Buchs abbringen. Dafür nimmt sie sogar den Bruch mit dem Vater in Kauf. Zarina merkt, dass der Versuch dem Vater einen neuen Blickwinkel zu eröffnen, vergeblich ist. Er hält unerschütterlich an seinen Werten fest. So fasst Zarina den Entschluss, mit Rückendeckung ihres Mannes Eli, ihren eigenen Weg zu gehen.

Die Differenzen scheinen unüberwindbar – bis Zarina eines Tages schwanger wird und die beiden sich nach langer Funkstille wieder versöhnen. Das Happy-End lässt offen, wie sich eine tiefergehende Versöhnung zwischen den beiden Fronten vollziehen kann.

Der Theatertext, und damit verbunden die Aufführung, greifen realpolitische Themen, wie Diskurse über Migration, Interkulturalität und kulturelle Identitäten, auf. Durch den Rückgriff auf verbreitete muslimische Stereotype – wie sie Said in seiner Kritik zum Orientalismus vorführt – versucht *The Who and the What* dem

Publikum kulturelle Konflikte in der muslimischen Diaspora anhand innerfamiliärer Auseinandersetzungen näherzubringen.

Klischees über islamische Tabus, wie z.B. das Praktizieren von Analverkehr, um die Jungfräulichkeit bewahren, werden sarkastisch verhandelt. Gleichzeitig ist es den Figuren durch den Rückgriff auf das Stilmittel des Humors möglich, diese Themen mit einer gewissen Leichtigkeit aus der Perspektive der betroffenen Personen zu beurteilen. So ist es Zarina, die die Bigotterie ihrer Schwester verurteilt, welche die Tabuisierung von Sexualität im Islam zu umgehen versucht. Ebenso veranschaulicht die Inszenierung, wie kulturelle Konflikte innerhalb der sogenannten *anderen Kultur* (Said), in diesem Fall der Familie Jatt, diskutiert werden ohne sie von außen zu verhandeln. Der Streit über Emanzipation und Repression wird innerhalb der muslimischen Familie selbst geführt, statt von nicht oder indirekt betroffenen Personen.

Die Inszenierung eröffnet einen Raum, in dem Themen wie kulturelle Identität, Migration, Interkulturalität, das Leben islamischer Menschen in der westlichen Diaspora, Geschlechterhegemonie sowie Generationenkonflikte im kulturellen Kontext usw. stattfinden können. Die stereotypischen Debatten über den Islam (Unterdrückung durch das Kopftuch, Tabuisierung von Sexualität, patriarchale Vaterfigur) werden allerdings unkritisch übernommen und weitergeführt (z.B. in Form des Teppichs, frauenfeindliche Aussagen des Vaters). Daher lässt sich behaupten: *The Who and the What* am Akademietheater bietet kurzweilige und gefällige Unterhaltung sowie große Schauspielkunst. Dem scheinbar unauflösbaren Konflikt zwischen Vater und Tochter geht die Inszenierung nicht näher auf den Grund und damit einer tiefergehenden Figurenzeichnung aus dem Weg. Die angesprochenen politischen und kulturellen Themenfelder werden in dem Well-Made-Play somit aus einer vereinfachten Perspektive dargestellt.

Ihr Potenzial entfaltet die Inszenierung, indem sie die betroffenen Personen selbst zu Wort kommen lässt und dort, wo sie die ambivalenten Gefühle veranschaulicht, die das Leben in der Diaspora für die Figuren mit sich bringt.

Diese Themen mit Bedacht im Theater darzustellen ist eine Aufgabe, die allen Beteiligten Fachwissen und vor allem Verantwortung abverlangt.

Die Herausforderung für Schauspieler, Regisseure, Autoren, Dramaturgen sowie Bühnenbildner und alle weiteren künstlerischen Beteiligten liegt darin, über angemessene Informationen zu verfügen, um diese Themen so authentisch wie möglich darzustellen und Diskriminierung zu vermeiden. Dadurch können sie dazu beitragen, dass nicht Klischees und Stereotype gefördert werden, sondern stattdessen ein besseres Verständnis für das *kulturell Andere*.

Ausgehend von dieser Schlussbetrachtung ließe sich der Frage nachgehen, wie dazu beigetragen werden kann, Theaterschaffende vor, auf und hinter der Bühne besser auf die gesellschaftliche Realität der Thematik kultureller Identitäten vorzubereiten und einen sensiblen Umgang damit zu schärfen.

8. Quellenverzeichnis

8.1. Bibliographie

Monografien

Abuzahra, Amani. *Kulturelle Identität in einer multikulturellen Gesellschaft*. Wien: Passagen-Verlag, 2012.

Akhtar, Ayad. *The Who and the What, Fassung des Burgtheaters, Premierenfassung (Stand 28.05.2018)*. Burgtheater Wien, 2018.

— *The Who and the What. Übersetzt von Barbara Christ*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2015.

Ali, Abdullah Yusuf. *The Holy Qur'an*. Ware: Wordsworth Editions, 2014.

Balme, Christopher. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Schmidt, 2014.

Bhabha, Homi K. *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2011.

Butler, Judith. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.

Castro Varela, María Do Mar, und Nikita Dhawan. *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld: transcript Verlag, 2005.

Deleuze, Gilles, und Félix Guattari. *Rhizom*. Berlin: Merve-Verlag, 1977.

Erkurt, Melisa. *Generation Haram - Warum Schule lernen muss, allen eine Stimme zu geben*. Berlin: Sonderausgabe Bundeszentrale für politische Bildung, 2021.

— *Generation Haram - Warum Schule lernen muss allen eine Stimme zu geben*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2020.

Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.

— *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Basel/Tübingen: Francke, 2001.

— *Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst*. Berlin: Theater der Zeit, 2004.

— *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen: Francke, 2010.

Fuhrmann, Manfred. *Poetik: Griechisch/Deutsch*. Stuttgart: Reclam, 2012.

- Geier, Andrea, Urte Helduser, und Nina Birkner. *Geschlecht und Alterität im postdramatischen Theater*. Bielefeld: transcript Verlag, 2014.
- Hiß, Guido. *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin: Reimer, 1993.
- Kabbani, Rana. *Mythos Morgenland: Wie Vorurteile und Klischees unser Bild vom Orient bis heute prägen*. München: Drömer Knaur, 1993.
- Marchart, Oliver. *Cultural Studies*. München: UVK-Verlag, 2018.
- Müller-Funk, Wolfgang. *Kulturtheorie: Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften*, : Tübingen: Francke, 2010.
- Pavis, Patrice. *The Intercultural Performance Reader*. London: Routledge, 1996.
- Reckwitz, Andreas. *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008.
- Regus, Christine. *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.
- Said, Edward. *Orientalismus*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2009.
- Weiler, Christel, und Jens Roselt. *Aufführungsanalyse: Eine Einführung*. Tübingen: Francke, 2017.

Mehrbändige Monografien

- Benjamin, Walter. *Das Passagenwerk, Gesammelte Schriften, Bd.4*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Surhkamp, 1982.
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiotik des Theaters. Bd. 3: Die Aufführung als Text*. Tübingen: Gunter Narr, 2003.
- Hall, Stuart. *Cultural Studies: Ein politisches Theorieprojekt, Ausgewählte Schriften, Bd. 3*. Hamburg: Argument Verlag, 2004.
- *Rassismus und kulturelle Identität, Ausgewählte Schriften. Bd. 2*. Hamburg: Argument Verlag, 2012.

Beiträge aus Sammelbänden

- Balme, Christopher. „Einleitung“. In *Das Theater der Anderen: Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart*, herausgegeben von Christopher Balme, 7–20. Tübingen: Francke, 2001.
- Diller, Hans-Jürgen. „Religion, Theatre, and the ‚Other World““. In *Theatre and*

- Religion*, herausgegeben von Günter Ahrends und Hans-Jürgen Diller, 25–38. Tübingen: Narr, 1998.
- Fischer-Lichte, Erika. „Die verwandelnde Kraft der Aufführung“. In *Die Aufführung. Diskurs. Macht. Analyse*, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Adam Czirak, Torsten Jost, Frank Richarz, und Nina Tecklenburg, 11–13. Paderborn: Wilhelm Fink, 2012.
- Kundrat, Anja. „‘An euch klebt das Blut von Bataclan und Brüssel!’ Geflüchtete trotzten dem Hass von Rechts“. In *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*, herausgegeben von Birgit Peter und Gabriele C. Pfeiffer, 143–48. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2016.
- Lehmann, Hans-Thies. „Wie politisch ist postdramatisches Theater?“. In *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, herausgegeben von Jan Deck und Angelika Sieburg, 29–40. Bielefeld: transcript Verlag, 2011.
- Peter, Birgit, und Gabriele C. Pfeiffer. „Flucht Migration Theater. Dokumente und Positionen“. In *Flucht – Migration – Theater: Dokumente und Positionen*, 13–16. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2016.
- Roselt, Jens. „Aufführungsparalyse“. In *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, herausgegeben von Christopher Balme, 145–54. Tübingen: Francke, 2003.
- Rutherford, Jonathan. „The Third Space – Interview with Homi Bhabha“. In *Identity. Community, Culture, Difference*, herausgegeben von Jonathan Rutherford, 208–21. London: Lawrence & Wishart, 1990.
- Saunders, Graham. „The Persistence of the ‘Well-Made Play’ in British Theatre of the 1990s“. In *Non-standard forms of contemporary drama and theatre: papers given on the occasion of the sixteenth annual conference of the German Society for Contemporary Theatre and Drama in English*, herausgegeben von Ellen Redling und Peter Paul Schnierer, 227–40. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, 2008.
- Sting, Wolfgang. „Interkulturalität und Migration im Theater“. In *Irritation und Vermittlung. Theater in einer kulturellen und multireligiösen Gesellschaft*, herausgegeben von Wolfgang Sting, Norma Köhler, Klaus Hoffmann, Wolfram Weiße, und Dorothea Grießbach, 21–30. Berlin: LIT, 2010.
- Wiens, Birgit. „Theaterszenografie, ‚Phänomenotechnik‘ und die Multimodalität räumlichen Wahrnehmens“. In *Inszenierung und Effekte. Die Magie der Szenografie*, herausgegeben von Ralf Bohn und Heiner Wilharm, 87–102. Bielefeld: transcript Verlag, 2013.

Zeitschriftenartikel

Asif, Saljooq. „Muslim Identity in the 21st Century America. Ayad Akhtar’s Works as Autobiography“. *Elements* 11, Nr. 1 (2015): 9–22.

Kulenovic, Tarik. „A Veil (hijab) as a Public Symbol of a Muslim Woman Modern Identity“. *Collegium Antropologicum* 30, Nr. 4 (2006): 713–18.

Manea, Elham. „Images of the Muslim Woman and the Construction of Muslim Identity. The Essenatialist Paradigm.“ *Journal for Religion, Film and Media* 2, Nr. 1 (2016): 91–110.

Williams, Simon. „Wagner’s Das Liebesverbot: From Shakespeare to the Well-Made Play“. *The Opera Quarterly* 3, Nr. 4 (1985): 56–69.

Lexikoneinträge

Fischer-Lichte, Erika. „Aufführung“. *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. J.B. Metzler, 2014, 15-26.

— „Performativität“. *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. J.B. Metzler, 2014, 251-58.

— „Politisches Theater“. *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. J.B. Metzler, 2014, 258-62.

Sauter, Willmar. „Ereignis“. *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. J.B. Metzler, 2014, 96-98.

Umathum, Sandra. „Performance“. *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. J.B. Metzler, 2014, 248-51.

Warstat, Matthias. „Theatralität“. *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. J.B. Metzler, 2014, 382-88.

Weiler, Christel. „Interkulturalität“. *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. J.B. Metzler, 2014, 167-70.

8.2 Internetquellen

Einzelne Seiten einer Website

Akhtar, Ayad. „About“. ayadakhtar.com. Zugegriffen 17. Mai 2023.
<https://www.ayadakhtar.com/about>.

Ballhaus Naunynstrasse. „VERRÜCKTES BLUT“. ballhausnaunynstrasse.de.
Zugegriffen 16. Mai 2023.
https://ballhausnaunynstrasse.de/play/verrucktes_blut/.

bbp: Bundeszentrale für politische Bildung. „Politik“. bpb.de. Zugegriffen 17. Mai 2023. <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/politiklexikon/18019/politik>.

— „Schriftenreihe“. bpb.de. Zugegriffen 29. Oktober 2021. <https://www.bpb.de/shop/buecher/schriftenreihe/>.

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. „Migration und Diversität (Ein-Fach-Masterstudiengang)“. studium.uni-kiel.de. Zugegriffen 17. Mai 2023. <https://www.studium.uni-kiel.de/de/studienangebot/studienfaecher/migration-und-diversitaet-ma>.

Foroutan, Naika. „Die postmigrantische Gesellschaft“. bpb.de, 2015, Zugegriffen 17. Mai 2023. <https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/kurzdosiers/205190/die-postmigrantische-gesellschaft>.

Foroutan, Naika, und Isabel Schäfer. „Hybride Identitäten – muslimische Migrantinnen und Migranten in Deutschland und Europa“. bpb.de, 2009, Zugegriffen 17. Mai 2023. <https://www.bpb.de/apuz/32223/hybride-identitaeten-muslimische-migrantinnen-und-migranten-in-deutschland-und-europa>.

Klein, Joseph. „Sprache und Macht“. bpb.de, 2010, Zugegriffen 17. Mai 2023. <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/32949/sprache-und-macht/>.

Nachtkritik. „Ayad Akhtar“. nachtkritik.de. Zugegriffen 17. Mai 2023. <https://www.nachtkritik.de/glossar/akhtar-ayad>.

Nünning, Ansgar. „Vielfalt der Kulturbegriffe“. bpb.de, 2009, Zugegriffen 17. Mai 2023. <https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/kulturelle-bildung/59917/kulturbegriffe>.

Reichmuth, Stefan. „Hadith“. bpb.de, 2018, Zugegriffen 17. Mai 2023. <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/islam-lexikon/21426/hadith>.

Renger, Almut-Barbara. „Islam und Europa“. bpb.de, 2020, Zugegriffen 17. Mai 2023. <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/das-europalexikon/177068/islam-und-europa>.

S. FISCHER Theater- und Medien Verlag GmbH. „Ayad Akhtar“. fischer-theater.de. Zugegriffen 1. November 2021. <https://www.fischer-theater.de/theater/autor/ayad-akhtar/t4223472>.

Stern, Jenny. „Verschwörungstheorie ‚Islamisierung‘“. bpb.de, 2018, Zugegriffen 17. Mai 2023. <https://www.bpb.de/lernen/projekte/wahre-welle/270414/verschwoerungstheorie-islamisierung>.

Theaterkompass. „‘The Who and the What‘ von Ayad Akhtar im Schauspielhaus

Graz“. theaterkompass.de, 2018, Zugriffen 17. Mai 2023.
<https://www.theaterkompass.de/beitraege/the-who-and-the-what-von-ayad-akhtar-im-schauspielhaus-graz-51010>.

UNHCR – The UN Refugee Agency. „Zahlen im Überblick“. unhcr.org, 2021, Zugriffen 29. Oktober 2022. <https://www.unhcr.org/dach/at/ueberuns/zahlen-im-ueberblick>.

Universität Osnabrück. „Internationale Migration und Interkulturelle Beziehungen - Master of Arts“. uni-osnabrueck.de. Zugriffen 17. Mai 2023.
<https://www.uni-osnabrueck.de/studieninteressierte/studiengaenge-a-z/internationale-migration-und-interkulturelle-beziehungen-master-of-arts/>.

Universität Wien. Institut für Theater- Film und Medienwissenschaft. „Flucht Migration Theater. Dokumente und Positionen.“ tfm.univie.ac.at, 2017, Zugriffen 17. Mai 2023. <https://tfm.univie.ac.at/news/details/news/flucht-migration-theater-dokumente-und-positionen/>.

WERK X. „DOYCLENDER: ALMANCI“. werk-x.at. Zugriffen 17. Mai 2023.
<https://werk-x.at/premieren/doyclender-almanci/>.

Wieselberg, Lukas. „Migration führt zu ‚hybrider‘ Gesellschaft“. sciencev1.orf.at, 2007. Zugriffen 17. Mai 2023.
<https://sciencev1.orf.at/science/news/149988.html>.

Monografie – Online

Burgtheater GmbH. „Geschäftsbericht Burgtheater GmbH 2018/2019“. burgtheater.at, 2019. Zugriffen 17 Mai 2023.
https://www.burgtheater.at/sites/default/files/2020-02/Geschäftsbericht_2018_19.pdf.

Lexikonartikel – Online

Amnesty International. „‚Weiß‘ und ‚Weißsein‘“. Glossar für diskriminierungssensible Sprache, 2017, Zugriffen 17. Mai 2023.
<https://www.amnesty.de/2017/3/1/glossar-fuer-diskriminierungssensible-sprache>.

Britannica Academic. „Well-made play.“ Encyclopædia Britannica, 2008, Zugriffen 17. Mai 2023. <https://academic-eb-com.uaccess.univie.ac.at/levels/collegiate/article/well-made-play/76487>.

Dudenredaktion. „Hybride“. duden.de. Zugriffen 17. Mai 2023.
<https://www.duden.de/rechtschreibung/Hybride>.

— „Inter-“. duden.de. Zugriffen 17. Mai 2023.
<https://www.duden.de/rechtschreibung/Inter->.

Artikel einer Online-Zeitung

Pucher, Johannes, und Gabriele Scherndl. „50.000 Demonstranten bei Black-Lives-Matter-Protest in Wien“. *Der Standard*. Wien, 4. Juni 2020, Zugriffen 17. Mai 2023. <https://www.derstandard.at/story/2000117877949/black-lives-matter-proteste-erreichen-wien>.

Reisnegger, Kurt. „Theater im Hörspiel“. *oe1.orf.at*, 2020. Zugriffen 17. Mai 2023. <https://oe1.orf.at/artikel/672926/Theater-im-Hoerspiel>.

Schick, Sibel. „Genauso daneben“. *Die Tageszeitung*. Berlin, 10. Dezember 2017. Zugriffen 17. Mai 2023. <https://taz.de/Kommentar-Womanspreiding/!5467876/>.

Sterkl, Maria. „Theaterstück gestürmt: Verfassungsschutz ermittelt gegen Identitäre“. *Der Standard*. Wien, 15. April 2016. Zugriffen 16. Mai 2023. www.derstandard.at/story/2000034939397/identitaere-stuermtentheaterstueck-verfassungsschutz-ermittelt.

8.3 Audiovisuelle (Speicher-) Medien

Videoaufzeichnung

The Who and the What. R: Burgtheater. AT, 27.05.2018.

8.4 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: S.1, Umschlaggestaltung zu *The Who and the What*, Burgtheater GmbH, Programmheft des Burgtheaters Wien zu Ayad Akhtars *The Who and the What*, 2018, Umschlagrückseite.

Abb. 2: S.81, Bühnenbild Grundposition, Burgtheater GmbH, Grafik des Bühnenbildes in der Grundposition vom 17.05.2018, Burgtheater, DEK. NR.: 18983.

8.5 Verzeichnis der Theaterinszenierungen

The Who and the What, R: Felix Prader, Akademietheater Wien, Uraufführung am 27.05.2021.

9 Abstract

Diese Masterarbeit untersucht die kulturellen Konflikte in der Vater-Tochter Beziehung in der Theaterproduktion *The Who and the What* (Uraufführung am 27. Mai 2018 am Akademietheater Wien) sowie die theaterästhetischen Mittel, die dabei zur Anwendung gelangen.

Die Arbeit besteht aus zwei Teilen: Der erste Teil legt eine theoretische Grundlage zu kultureller Identität sowie zum interkulturellen Theater dar. Im zweiten Teil der Arbeit werden diese theoretischen Erkenntnisse angewendet, um ausgewählte Szenen aus der Inszenierung zu analysieren. Aufbauend auf sozial- und geisteswissenschaftlichen Ansätzen kontextualisiert die Arbeit den Begriff der Kultur und bezieht sich auf den von Stuart Hall geprägten Begriff der kulturellen Identität sowie postkoloniale Theorien der Hybridität (Homi K. Bhabha) und des Orientalismus (Edward Said). Wesentliche Aspekte des interkulturellen Theaters erläutert die Arbeit anhand Publikationen von Patrice Pavis, Christopher Balme, Erika-Fischer Lichte und Christine Regus und ordnet die Inszenierung in dieses Konzept der Theaterforschung ein. Die Analyse erfolgt im theoretischen Rahmen der Transformationsanalyse nach Guido Hiß und Erika Fischer-Lichte sowie unter der Berücksichtigung des Konzepts der Performativität (Judith Butler), welches verdeutlicht, wie performative Handlungen zur Konstruktion kultureller Identität beitragen. Das eigene Erinnerungsprotokoll der Verfasserin zum Probenprozess, Beobachtungen der österreichischen Uraufführung sowie die Videoaufzeichnung der Inszenierung werden zur Analyse herangezogen. Die Arbeit kommt zu dem Schluss, dass die Inszenierung sich den realpolitischen Themen Migration, Interkulturalität und kulturelle Identität mit Humor und zugänglicher Sprache nähert, um das Verständnis von kulturellen Konflikten – im spezifischen Kontext der islamischen Diaspora in der westlichen Welt – für das Publikum zu fördern. Es wird aufgezeigt, dass die Inszenierung sich inhaltlich mit Tabus, Widerstand sowie der Gegenüberstellung von Tradition und Moderne im Islam auseinandersetzt, als Well-Made Play diesen Themen in ihrer Komplexität aber nicht gerecht werden kann.