

What I say is who I am?

Anmerkungen zu #6 – *Queer Sells* von White on White

Wie gelingt es weißen Subjekten, ihre Hegemonie auf den Spielwiesen und Kampffeldern des Globalen immer wieder zu behaupten? Der Berliner Regisseur Johannes Schmit und der Malmöer Schauspieler Iggy Malmborg, die sich als Performanceduo White on White bereits seit einigen Jahren mit Aspekten der Critical-Whiteness-Forschung befassen, stellen sich diese Frage ganz konkret – nämlich in Bezug auf sich selbst: Wie kann ein weißes, männliches Künstlerduo auf dem heutigen Kunst- und Theatermarkt noch bestehen, auf dem diese ›weiße Vorherrschaft‹ zunehmend herausgefordert wird? In ihrer sechsten gemeinsamen Arbeit mit dem Titel #6 – *Queer Sells* (2013) liefern sie die Antwort auf diese Frage gleich mit: durch die Kombination der eigenen westlich-weiß-männlich-heterosexuellen Identität mit einem Ausnahme- oder Minderheitenmerkmal. White on White entscheiden sich für ein wenig Queerness: Berliner Weiße mit einem Schuss Pink! Nur wie gelingt ein solches »pinkwashing« (AUAWIRLEBEN 2015)? Wie macht man sich Queerness zu eigen? Wie konstruiert man seine Identität als different und dies auf möglichst ›authentische‹ Weise? Ja, wie entsteht eigentlich Identität? Allein durch performative Sprechakte, so lautet die Hypothese, unter die White on White ihre Performance stellen: »[W]hat I say is who I am« (ebd.). Im Gegensatz zu ihrer letzten Arbeit, die der Frage nach Sichtbarkeit nachging, probieren es die beiden Künstler daher in dieser Inszenierung mit der Sprache, die beinahe zum alleinigen Mittel ihrer Darstellung wird.

In der Blackbox des Kesselhauses in der Berner Dampfzentrale¹ beginnen die sich zum Verwechseln ähnlich sehenden Performer – beide im Hipster-Look mit Undercut-Frisur und in die Lederboots gestopften Röhrenjeans, der eine mit lila Sweater und Perlenkette, der andere mit schwarzem Tanktop und buntem Perlenarmband – ihre Aufführung mit einer etwa 15-minütigen Einführung, in der sie den Ablauf



ihres Experiments bis ins Detail erläutern. Ausgehend von Judith Butlers Performativitätstheorie wollen sie erkunden, wie sich unter den besonderen Bedingungen theatraler Fiktion durch Sprechakte Realität herstellen und Identitäten konstruieren lassen. Nach einem kurzen Warm-up, in dem die Zuschauer_innen per Video in die Unterschiede zwischen Signifikant und Signifikat eingeführt und dazu aufgerufen werden, nach jeder Äußerung der Performer »YES« zu denken, reiht das Duo Sprechakt an Sprechakt, beginnend mit einfachen Aussagesätzen, über Imperative bis hin zu Bedingungssätzen. Ihre Vorgehensweise bei der Auswahl der einzelnen Speech Acts, wie etwa »I hereby pronounce you man and wife«, ist dabei so systematisch, als folge sie einem Lehrbuch zur Einführung in die Sprechakttheorie. Diese Kette von Aussagen findet ihren Höhepunkt in einem vergleichsweise spracharmen Moment, in dem die beiden Darsteller ihren jeweils zuletzt geäußerten Bedingungssatz auf der Bühne performativ (nach) vollziehen: Während Malmborg eine Pipette mit roter Flüssigkeit über seine Stirn entleert, schneidet sich Schmit mit einem Skalpell ins Gesicht. Der Effekt entspricht dem von beiden Vorausgesagten: »You will have a stream of blood running down your face.« Damit spitzen die Künstler ihr Spiel zwischen Fiktion und sogenanntem Realen nicht nur auf einfache und eindrucksvolle Weise zu, sondern werfen auch die grundsätzliche Frage nach der Möglichkeit von ›wahren‹ Aussagen – nicht nur auf der Bühne – auf. Die beklemmende Wirkung der zwei Gesichter mit dem langen roten Strich aus Kunst- beziehungsweise echtem Blut scheint zudem die von ihnen daraufhin geäußerten Ich- und Wir-Aussagen auf kuriose Weise zu ›authentifizieren‹. Beginnen sie zunächst mit Aussagen über ihr Leben als Paar (»We as a couple«), so entsteht dieses Paar ›tatsächlich‹ für einen Moment auf der Bühne und es bleibt unentscheidbar, ob die beiden auch ›wirklich‹ ein Paar oder lediglich ein Künstlerduo sind. Dasselbe gilt für ihre anschließende Behauptung, ein queeres Performanceduo zu sein, die durch den darauf folgenden Nebensatz »consisting out of two straight

males« gleich wieder unterlaufen wird. Spätestens ab dem Zeitpunkt, von dem an sie behaupten, zwei heterosexuelle Männer zu sein, ist die Verwirrung komplett, und es scheint vollkommen schleierhaft, mit wem wir es da auf der Bühne eigentlich zu tun haben. So lassen die einzelnen Sätze der Performer über sich selbst diese in einer queeren Identität ›tatsächlich‹ für eine Weile entstehen, um sie im nächsten Moment wieder zu dekonstruieren.

White on White gelingt es mit ihrer konsequenten Reduktion auf einzelne Sprechakte, zu zeigen, wie sich Identitäten performativ hervorbringen lassen und Subjekte erst zu Subjekten gemacht werden. Dabei ist es der theatrale Rahmen, der diesen Prozess der Subjekt-konstitution so gut zur Anschauung bringt, gerade weil er ihn immer wieder ins Leere laufen lässt. Denn obwohl die beiden mal als queere, mal als heterosexuelle Subjekte vor den Augen der Zuschauer_innen ›tatsächlich‹ für einen Moment entstehen, wird die jeweilige Behauptung des ›Realen‹ durch die fiktionale Rahmung sogleich wieder konterkariert. So führt uns dieses Spiel mit ›Wirklichkeit‹ und Fiktion eindrücklich vor Augen, was in zeitgenössischen Subjekttheorien mit dem Begriff der Subjektivierung beschrieben wird. Dabei geht es nicht um die Frage, was das Subjekt ist oder was etwa den menschlichen Wesenskern ausmacht, sondern Subjektivierung bezieht sich vielmehr auf den Prozess, »in dem das Subjekt unter spezifischen sozial-kulturellen Bedingungen zu einem solchen ›gemacht‹ wird« (Reckwitz 2010: 10). Im Anschluss an Louis Althusser, Michel Foucault und Judith Butler wird das Subjekt nie als gegeben oder einfach vorhanden vorausgesetzt, sondern immer als Ergebnis seiner sozialen und kulturellen Produktion betrachtet:

Das Subjekt wird es selbst im Schnittpunkt epistemischer, praktisch-sozialer und selbstbezogener Praktiken. Damit ist das Subjekt zugleich gemacht oder konstruiert wie es sich auch selbst konstituiert und formt. (Saar 2013: 26)

Diese soziale Hervorbringung des Subjekts sowie dessen gleichzeitige Selbstkonstitution hat Althusser mit dem Vorgang der ›Anrufung‹ beschrieben und anhand des berühmt gewordenen Beispiels erläutert, in

dem ein Polizist jemandem »He, Sie da!« hinterherruft (vgl. Althusser 1977: 142). Indem sich das angerufene Individuum umdreht, »wird es zum *Subjekt*, [...] [w]eil es damit anerkennt, dass der Anruf ›genau ihm galt und dass es ›gerade es war, das angerufen wurde‹ (und niemand anderes)« (ebd.: 143, Hv. i. O.). Ausgehend von dieser Figur der Anrufung (Interpellation) versuchen die beiden Performer, sich beziehungsweise ihre Körper über Selbst-Anrufungen (Self Interpellations) auf der Bühne zu subjektivieren. Statt durch Anrufungen von außen bestimmt zu werden, wie im Althusser'schen Modell, geht es ihnen allerdings darum, die Konstituierung ihres jeweiligen ›Selbst‹ wieder in die eigenen Hände zu nehmen. Dieses Vorhaben, das wird in ihrem Spiel mehr als deutlich, ist jedoch zum Scheitern verurteilt. Denn Anrufungen im eigentlichen Sinne können nie allein vom Subjekt ausgehen; seine Identität ist immer auf das andere angewiesen, sie bildet sich durch den und im anderen. Daher bedarf es auch der Mitwirkung der Zuschauer_innen, in deren Köpfen die Identität des auf der Bühne Angerufenen überhaupt erst entsteht. Das Subjekt ist nicht selbst Urheber_in der von ihm im Sprechakt getätigten Anrufung, sondern es sind vielmehr die Sprache und die sozialen Diskurse, die es als Subjekt strukturieren – und sei es über seine eigene Stimme, die diese gesellschaftlichen Strukturen und Subjektformen lediglich ›zitieren‹ kann. What I say is who I am? Nicht das einzelne Individuum bedient sich der Sprache, um seinem Selbst Ausdruck zu verleihen, sondern es ist die Sprache als symbolische Ordnung, es sind die sozialen Praktiken, Bilder und Artefakte, die Skinny Jeans und der Hipster-Haarschnitt, die es erst als ›Individuum‹ konstituieren. Ob diese Subjektkonstitution erfolgreich verläuft, hängt offenbar vor allem davon ab – darauf weisen die Performer bereits zu Anfang hin –, ob das Subjekt von den anderen als ›authentisch‹ empfunden wird. Dabei zeigen White on White, dass dieses Kriterium der Authentizität alles andere als universell ist, sondern lediglich eine relativ beliebige historische und soziale Konstruktion darstellt. Nicht ein vorher schon im Einzelnen angelegter identitärer Kern findet hier seine passende ›äußere Schale‹, es sind vielmehr die ›äußeren Schablonen‹ selbst, die das einzelne Individuum erst zu einem solchen ›stanzen‹. Durch ihre geschickte Auswahl dieser Schablonen, das heißt der sprachlichen Äußerungen

und externen Attribute, die auf ihr Selbst verweisen – etwa in Form der sehr ähnlichen Kleidung, des fast identischen Haarschnitts etc. –, führen uns die beiden Performer vor Augen, wie wenig ›individuell‹ Individuen eigentlich sind. Denn ob der Einzelne als ›individuell‹ gelten kann, hängt allein von der Kombination der entsprechend als ›individuell‹ konnotierten sowie ihrerseits vorgestanzten Schablonen ab. Diese müssen allerdings einer gewissen sozial definierten Kohärenz folgen, zum Beispiel indem die sprachliche Selbstbeschreibung auch mit der äußeren Erscheinung übereinstimmt. Doch sind auch diese anderen auf das Selbst verweisenden Bilder und Praktiken von den beiden Performern so geschickt gewählt und ihre wenigen Gesten so genau gesetzt, dass sie mit den widersprüchlichsten sprachlichen Äußerungen kombinierbar werden.

Die eigene ›ideale Identität‹ autonom zu bestimmen, durch Selbst-Anrufungen zu Schöpfern, zu Autoren ihrer eigenen Identitäten zu werden, sich so zu formen, wie es ihrem Willen entspricht, mit diesem Anspruch haben die beiden Künstler ihren experimentellen Selbstversuch begonnen und gleichzeitig gezeigt, wie wenig sich dieser Wunsch erfüllen lässt. Selbst wenn sie durch ihre Subjektivierung, ihre ›Selbst-Unterwerfung‹ unter die symbolische Ordnung einen gewissen Spielraum an Autonomie gewinnen, scheint der alte Traum vom selbstbestimmten Subjekt, das über seine eigene, vollkommen ›individuelle‹ Identität verfügt, endgültig ausgeträumt. Dennoch träumen die beiden Performer diesen Traum in einer Art Epilog hartnäckig weiter, in dem sie über den Erfolg ihres Duos und die enorme Wirkung, die sie mit ihrem Ansatz einer »subversive heterosexuality« auf den Spielwiesen internationaler Theaterfestivals entfalten, mit viel Selbstironie spekulieren. Auf entlarvende Weise zeigen *White on White* dabei, wie sich ›Identitätspolitik‹ auch auf dem Theater hervorragend in die gegenwärtigen ökonomischen Strukturen einschreiben. Weder ›ganz man selbst‹ noch anders oder queer zu sein, eignet sich als subversiver Gegenentwurf zu den hegemonialen kapitalistischen Verhältnissen, die heute das Identitäre vielmehr zu forcieren scheinen. So ist es die Marktlogik selbst – auch die Logik internationaler Performance- und Theaterfestivals –, die das Performanceduo offenbar dazu treibt, einen Diskurs zu bedienen, der sich durch eine Fixierung auf Fragen von

Identität und Differenz auszeichnet. Dies wird besonders am Ende ihres fantastisch-ironischen Epilogs deutlich, als die beiden eine fiktive Welt entwerfen, in der es die oder den anderen nicht mehr braucht, um eine eigene Identität zu konstruieren, in der nicht nur Antagonismen und Dichotomien wie ›Mann und Frau‹, ›schwarz und weiß‹, ›hetero oder schwul‹ verschwunden sind, sondern in der auch Kategorien wie Nation, Religion, Gender und auch das biologische Geschlecht nicht mehr existieren. Eine Welt, in der es nur noch Subjekte gibt, die ›ganz sie selbst‹ sind und denen durch spezielle Hormonbehandlung besondere Geschlechtsorgane wachsen, die sowohl ›rezeptive‹ als auch Penetrationsfunktionen übernehmen können. Eine Welt voller ›individueller Subjekte‹, die den anderen oder die andere weder als ein ›Gegen‹ noch als ein ›Mit‹ mehr nötig haben. Eine Welt, die Utopie und Dystopie zugleich ist.

Anmerkung

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von #6 – *Queer Sells* vom 5. 5. 2015 im Kesselhaus der Dampfzentrale Bern besucht.

Verwendete Literatur

- Althusser, Louis (1977): »Ideologie und ideologische Staatsapparate (Anmerkungen für eine Untersuchung)«, in: ders. (Hg.): *Ideologie und ideologische Staatsapparate: Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg u. a.: Verlag für das Studium der Arbeiterbewegung, S. 108–153.
- AUAWIRLEBEN (2015): »#6 – Queer Sells«, auf: http://auawirleben.ch/sites/default/files/aua_pressedossier_queer_sells.pdf (letzter Zugriff: 20. 10. 2015).
- Reckwitz, Andreas (2010): »Auf dem Weg zu einer kultursoziologischen Analytik zwischen Praxeologie und Poststrukturalismus«, in: Monika Wohlrab-Sahr (Hg.): *Kultursoziologie: Paradigmen – Methoden – Fragestellungen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 179–205.
- Saar, Martin (2013): Analytik der Subjektivierung. Umriss eines Theorieprogramms, in: Andreas Gelhard/Thomas Alkemeyer/Norbert Ricken (Hg.): *Techniken der Subjektivierung*, Paderborn: Wilhelm Fink, S. 17–27.

Zitiervorschlag und Hinweise

Kup, Johannes (2016): »What I say is who I am? Anmerkungen zu #6 – *Queer Sells* von White on White«, in: Beate Hochholdinger-Reiterer/ Géraldine Boesch (Hg.): *Spielwiesen des Globalen*, Berlin: Alexander, S. 87–93 (itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater, Bd. 2), <http://dx.doi.org/10.16905/itwid.2016.9>.

© by Alexander Verlag Berlin 2016

Alexander Wewerka, Postfach 18 18 24, 14008 Berlin

info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der auszugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publishing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-411-2

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-432-7