

Anna Sabel
Verband binationaler Familien und Partnerschaften
(Hg.)

Machtschaffend

**Texte über das Verhältnis
von Kunst und Herrschaft**

U N R A S T

Necati Öziri

Gedanken zum White Gaze

»I've spent my entire writing life trying to make sure that the white gaze was not the dominant one in any of my books¹³« Toni Morrison (Morrison zit. nach Charlie Rose Inc., 1998, 29:43-29:53)

Ich glaube, mit dem *white gaze* meint Toni Morrison eine hegemoniale Perspektive auf die Welt und in diesem Fall ist die Welt das Kunstwerk. Jedes Werk ist ein in sich geschlossenes kleines Universum und die Frage ist, nach welchen Regeln dieses Universum funktioniert. Die allermeisten Kunstwerke, die ich kenne, funktionieren in einer bestimmten Logik, nämlich: es gibt einen meist männlichen und *weißen* Helden, der einen Plot durchläuft, der ein Ziel hat. Es gibt Widerstände, die der Held zu überwinden versucht, um das Ziel zu erreichen. Und scheitert er, heißt das Ganze Tragödie. Diese Logik funktioniert nur unter bestimmten Prämissen. Es gibt eine bestimmte Vorstellung von Zeitlichkeit, die wir schon bei Aristoteles finden. Es gibt einen Anfang und ein Ende. Es gibt eine bestimmte Vorstellung von Geschichte, im Sinne von Historie. Es gibt einen Helden im Mittelpunkt und eine Vorstellung davon, dass die Dinge auch in dessen Hand liegen oder zumindest liegen müssten. Je nachdem, wie sich der Held verhält, ändert sich die Welt um ihn herum. Das alles würde ich als einen *white gaze* beschreiben, als eine hegemoniale Perspektive, eine Drauf-Sicht auf einen bestimmten Plot, eine bestimmte Erzählung, einen Charakter, eine Zeitlichkeit. Das übersetzt sich dann auch in Sprache.

Wie kann ich versuchen dafür zu sorgen, dass der *white gaze* in meinen Theaterstücken nicht dominiert? Ich kann das tun, indem ich an mir selbst arbeite und ganz genau auswähle, welche Literatur ich lese, welche Theaterstücke ich schaue, wie ich also meinen Input gestalte, das Einatmen vor dem Ausatmen. Niemand schreibt etwas komplett Neues. Wir alle stehen in einer Tradition. Bewusst und unbewusst sind wir durch die Geschichten, die wir gelesen haben, durch die Theaterstücke beeinflusst. Welche Sehgewohnheiten habe ich erlernt? Was passiert eigentlich mit

13 »Ich habe mein gesamtes Leben als Schriftstellerin damit verbracht, sicher zu stellen, dass der *white gaze* (in etwa: *weißer Blick*) in meinen Büchern nicht dominiert.« (eigene Übersetzung)

meiner Sprache, wenn ich ein Jahr lang keine *weißen* Männer lese? Egal ob das jetzt gut oder schlecht ist, aber mit Sicherheit wird es sich auf meine Kunst auswirken. Das andere ist, – Morrison spricht ja von ihren Büchern – wie kann ich ein konkretes Werk so gestalten, dass auch nicht-*weiße* Perspektiven darin mindestens gleichberechtigt zu Wort kommen. Ich meine damit nicht nur die Frage, wer spricht, die am allerhäufigsten gestellt wird, insbesondere bei Theaterstücken. Aber Repräsentation darf nicht verwechselt werden mit: welche Perspektiven sind in dem Werk vertreten und verteidigt? Für wen mache ich Kunst? Welches Publikum imaginiere ich bei bestimmten Theaterstücken? Was muss ich erklären und was muss ich nicht erklären? Was kann ich als gegeben voraussetzen und was ist voraussetzungsreich?

Ich kann das vielleicht anhand meiner eigenen Praxis ein bisschen plastischer erklären. Ich korrigiere deutsche Klassiker. Das heißt, ich nehme mir die größten Arschlöcher, die ich so finden kann, Kleist, Wagner, wie auch immer, und behaupte, sie zu korrigieren. Das klingt jetzt sehr didaktisch und das ist es auch auf eine gewisse Art. Aber ich mag den gewalttätigen Eingriff in den deutschen Literaturkanon. Am allerallerallermeisten mag ich, dass ich erst einmal lokalisieren muss, was eigentlich die unterdrückenden Momente der Erzählung sind, worin besteht der *white gaze*? Bei der *Verlobung von St. Domingo* von Heinrich von Kleist zum Beispiel gucke ich erst einmal ganz genau, welche Charaktere eine Vorgeschichte haben und welche keine? Welchen historischen Ausschnitt wählt Kleist und was lässt er weg? Welche Gewalt wird gezeigt? Welche Gewalt wird nur erzählt? Welcher Logik unterliegt der Plot, die Zeitlichkeit, die Psychologie der Protagonist*innen? Was hat einen unmittelbaren emotionalen Effekt auf mich? Was findet irgendwie so im Hintergrund als Wissen statt? Welches Identifikationsangebot gibt mir der Text? Mit welcher Figur muss ich mich identifizieren? Bei Kleist ist es ziemlich eindeutig. Die Revolution auf Haiti findet statt. Während die ehemals versklavte Bevölkerung um ihre Befreiung kämpft, kommt es natürlich zu Gewalt. Und Kleist erzählt jetzt in diesem Setting der Revolution auf Haiti, die mehr oder weniger 1795 bis 1811 stattfand, eine Geschichte, in der ein *Weißer* auf der Flucht ist, nämlich Gustav. Und Gustav klopft abends an eine Tür und bittet um Hilfe und eine junge Frau namens Toni öffnet ihm. An deren Hautfarbe kann Gustav nicht direkt erkennen, ob sie *weiß* ist oder Schwarz. Auf welcher Seite in diesem Krieg steht sie? Und unter diesen Prämissen geht dann eigentlich ein

Horrorfilm für *Weiß*e los. Wir als Publikum, und da beginnt der *white gaze* mit seiner Drauf-Sicht, wissen die ganze Zeit, dass Gustav in der Falle sitzt. Wir haben diesen Wissensvorsprung und stellen uns deswegen die ganze Zeit die Frage, ob er überleben wird oder nicht. Die Frage dieses Textes von Kleist ist nicht, ob die Revolution gelingen wird. Wird die Schwarze Bevölkerung es schaffen, sich aus ihren Ketten zu befreien? Die Frage ist auch nicht, wie Toni mit ihrem Auftrag umgeht, nämlich *Weiß*e in die Falle zu locken und so lange dazubehalten, bis ihr Stiefvater nach Hause kommt. Man sieht schon in der Anlage des Stücks, für wen Kleist schreibt. Das muss man erstmal alles lokalisieren. Was sind eigentlich die unterdrückenden Mechanismen einer Narration? Und dann gehe ich mit Operationen buchstäblich ans Werk. Ein Beispiel: Es gibt bei Kleist eine Szene, in der Toni Gustav die Füße wäscht. Und während sie ihm die Füße wäscht, kommt es zum Geschlechtsverkehr und das ist wahrscheinlich eine Vergewaltigung. Bei Kleist findet diese Szene unter unzähligen Machtverhältnissen statt. Er ist ein *weißer* Offizier aus der Schweiz. (Kleist wählt also einen unschuldigen Schweizer, der auf der Insel gelandet ist. Viel repräsentativer wäre es gewesen, einen französischen Kolonialherrn zu nehmen, geschenkt.) Toni muss ihm die Füße waschen, sie ist jünger, sie ist Schwarz, sie ist keine Offizierin, sie ist eine Frau. Wenn man versucht diese Szene angesichts so vieler Machtverhältnisse zu korrigieren, stellt man fest, dass sie sich unter diesen Prämissen gar nicht korrigieren lässt. Es geht gar nicht. Egal, wie man's macht. Immer erfüllt Toni irgendeine Art von Klischee. Der Blick auf den Schwarzen Körper einer Frau ist zu mächtig. Und in dem Moment ist beim Korrekturprozess etwas Interessantes passiert. Und zwar hat mich meine Figur, also Toni, angeguckt und gesagt: »Wer bin ich eigentlich in dieser Situation unsymbolisch?« Und das passiert, wenn man versucht Verhältnisse zu ändern. Dann kriegen Figuren überhaupt erst den Möglichkeitsraum, sich jenseits von Klischees zu bewegen und oft besteht die Agency darin erstmal zu fragen, wer sie sonst wären und wie sie anders handeln könnten. Toni Morrison und beispielsweise auch James Baldwin zoomen so nah an ihre Figuren ran, dass alle Klischees von ihnen abbröckeln. In dem Moment entsteht auch eine neue Ästhetik. Es gibt einen großartigen Talk von Joey Soloway *the female gaze*, wo Joey Soloway beschreibt, dass der *female gaze* nicht so sehr darin besteht, wer vorkommt und wer nicht vorkommt, sondern dass es um ein bestimmtes den Blick Zurückwerfen geht. Nämlich: Ich sehe, dass du mich siehst. Die dritte Wand-Dialoge

beispielsweise finde ich beim Theater eines der verrücktesten Sachen, wie wir da so die ganze Zeit tun, als wären wir gerade im Palast von König Philipp II. In den dritte Wand-Dialogen zeigt sich formal der Anspruch auf die Welt draufzugucken. Deshalb schreibe ich – andere würden sagen Monologe – ich nenne es Dialoge mit dem Publikum, in denen nie verschleiert wird »ich bin da«, »du bist da«, »ich seh' dich«, »du siehst mich« und was machen wir jetzt mit der Situation. So hat auch Toni mich angeguckt und mich angesprochen und auf einmal bin ich auch da und muss mich selbst auch hineinschreiben. Tatsächlich wurde das dann zum Prinzip des Theaterstücks. In meinem Text ist es dann so, dass Toni anfängt die Szenen zu kommentieren. Sie übersetzt. Sie spult Sachen vor, spult zurück, lässt Dinge nochmal in anderen Versionen laufen. Plötzlich schleicht sich dann auch eine andere Form von Zeitlichkeit ein. Und das meine ich mit: politische Entscheidungen führen dann zu einer anderen Ästhetik und umgekehrt. Ich glaube, das ist auch das, was Toni Morrison beschreibt. Das eine ist natürlich politisch. Ich möchte nicht, dass der *white gaze* der dominante ist. Aber das führt auch zu einer anderen Ästhetik.

Jetzt habe ich versucht, den *Ring des Nibelungen* von Wagner zu korrigieren, samt seines universalistisch-objektiven Anspruchs, mit dem Mythos die ganze Welt zu erzählen. Das ist die schwierigste Operation in meiner Korrektur. Das N-Wort rauszustreichen ist relativ einfach. Aber schwer ist: wie mache ich aus einer Geschichte, die einen universalistischen objektiven Anspruch hat eine subjektiv gekennzeichnete Narration, die als eine von vielen Perspektiven dastehen kann. Ich gehe dann eher in eine Thematisierung der Situation, also in eine Fragmentierung der Ganzheitlichkeit. Ich versuche das Objektive zu durchbrechen, indem ich das Publikum direkt anspreche. Das hat wiederum mit dem *gaze* zu tun. Ich glaube nicht, dass wir ein *unlearning* in einer Form betreiben können, dass das alles auf einmal weg ist. Ich glaube, wir können das thematisieren und neben eine dominante Version noch andere Narrationen setzen. Adichie würde das »*the danger of a single story*« (Chimamanda Ngozi Adichie nach TED, 2009, 00:20-00:22). nennen. Morrison sagt ja auch nicht, dass der *white gaze* nicht vorkommt, sondern dass er nicht der Dominante ist. Und das meinte ich zu Beginn. Natürlich kommt er vor. Ich bin sozialisiert, die Texte, die ich in der Schule gelesen habe, die Filme, die ich als Kind geschaut habe, die Theaterstücke, die ich gesehen habe, 99% *weiß*. Natürlich habe ich einen *weißen* Blick internalisiert. Ich

kann aber verschiedene Mechanismen einbauen und ganz operativ versuchen, die Weichen so zu stellen, dass auch andere Perspektiven Einzug erhalten.

Meine Positionierung spielt dabei natürlich eine Rolle. Damit meine ich oberflächlich, dass ich ein nicht-weißer Mann bin, aber im Grunde spreche ich von den Erfahrungen, die ich gemacht habe. Die wiederum haben dann selbstverständlich was damit zu tun, wie ich aufgewachsen bin usw. Es gibt einen großartigen TED Talk von Taiye Selasi *Don't ask me where I'm from, ask where I'm local* (Taiye Selasi nach TED, 2014). Taiye Selasi schlägt einen Test vor. In dem gibt es drei R's: relations, restrictions and rituals. Das eine sind meine relations, also meine Freund*innen. Mit wem telefoniere ich einmal die Woche? Welches Verhältnis habe ich zu meiner Familie? Welche Leute hier im Umfeld kennen mein Gesicht? Zu welchem Friseur gehe ich? Das zweite sind die rituals: Welche Feiertage feiere ich? Was mache ich morgens als erstes nach dem Aufstehen? Welche Marotten habe ich? Das dritte sind restrictions: Welche Zugänge habe ich nicht? Was habe ich erlebt, wenn ich an Grenzen kam? Gegen welche Ängste muss mein Handeln vielleicht in alltäglichen Situationen ankämpfen. Ich beispielsweise muss gerade häufig in die Schweiz einreisen, weil mein Stück dort spielt. Und jedes Mal werde ich nervös und tatsächlich werde ich auch jedes Mal rausgezogen. Und diese drei R's schlägt Selasi als andere Art vor, Identität zu zeichnen und nicht einfach eine Verkürzung zu nehmen wie ›nicht-weißer Mann‹. Und das versuche ich auf meine Figuren anzuwenden und dann versuche ich dreidimensionale Charaktere zu entwerfen. Das hat natürlich in erster Linie damit zu tun, welche relations, restrictions und rituals ich habe. Ich könnte jetzt argumentieren, dass Toni historisch in der Revolution zu den gens de couleur gehört und ich bei dem ›free people of color‹ andocken kann. Aber wirklich an dieser Geschichte interessiert hat mich der Konflikt von Toni, nämlich dass ihre Eltern eine Revolution mit Gewalt vorantreiben. Diese Frage, wann Gewalt politisch gerechtfertigt ist, ist eine, die mich immer schon interessiert hat. Das hat mit mir und mit meiner Familiengeschichte zu tun. Aber das sind die Momente, vom Putsch in der Türkei bis zur Revolution auf Haiti, wo mein Blick mich hinführt. Die Leute lesen *get deutsch or die tryin'* ständig als Identitätsstück. Bin ich deutsch? Das spielt aber im Grunde überhaupt keine Rolle. Es geht bei allem, was ich schreibe, um die politische Legitimation von Gewalt. Auf einmal shiftet die Frage des Stückes, bei Kleist »kann das weiße Leben

überleben?«, bei mir zu Audre Lorde's Frage »Can the master's tools be used against the master's house?« (Lorde 1983). Kann ich die gleichen Mittel benutzen, um mich zu befreien und sind es noch die gleichen Mittel? So kann ich andocken. Aber dann muss man auch schauen, wo die Unterschiede liegen. Ich bin keine Schwarze Frau. Ich werde nie wissen, wie es ist als Toni den Raum zu betreten. Aber ich kann darauf hinweisen, dass es da eine Differenz gibt. Kennst du die Stelle bei Walter Benjamins *Die Aufgabe des Übersetzers*? Da beschreibt Benjamin, wie es eigentlich möglich ist zwischen zwei Sprachen zu übersetzen. Es geht nicht. Eine richtig gute Übersetzung weist aber auf die Lücke hin, auf die Differenz, auf das, was sich nicht übersetzen lässt. Ich werde nie wissen, wie es ist als Schwarze Frau einen Raum zu betreten. Aber ich kann darauf hinweisen, dass meine Handlungen und mein Blick Auswirkungen auf andere Körper haben und ich kann die Dynamik zwischen mir und meiner Figur beschreiben. So verstehe ich auch Empathie. Wenn ich nicht nur Stücke, sondern auch Poetologien korrigieren würde, dann würde ich die Schaubühne nicht als eine moralische, sondern als empathische Anstalt behaupten, in der wir üben einander anders wahrzunehmen. Wenn ich lange genug mit jemandem Zeit im selben Raum verbringe – und im Theater sitzen wir gemeinsam in einem Raum –, stellt sich eine Beziehung zwischen mir und diesem Körper her. Deshalb ist mir die Quote in meinen Stücken so wichtig. Welche Körper stehen da? Ich kann diese Beziehung zwischen mir und diesem Körper thematisieren und kann dabei beschreiben, was es mich kosten würde, diese Figur anders zu sehen. Wie müsste ich mich verändern, um sie anders sehen zu können? Warum brauche ich ein bestimmtes Bild von ihr, um mich selbst, ein stabiles Bild meiner Identität, aufrecht erhalten zu können? Welche Funktion hat ein bestimmtes Stereotyp in unserer Gesellschaft?

Toni Morrison ist in erster Linie ja keine Dramatikerin. Das Schöne am Theater ist, dass es eine Gruppenarbeit ist. Ich kann in die Produktionsprozesse eingreifen. Ich habe z.B. eine Quote in meinen Texten. Bei der *Verlobung in St. Domingo* steht drin, dass die Hälfte der Menschen auf der Bühne Schwarz sein muss. Heute würde ich es ausweiten und sagen: auch hinter der Bühne. Diese Quote hat unterschiedliche Effekte. Einerseits zwingt ich Theater ihre Ensemblepolitik zu überdenken. Sie müssen andere Leute einstellen. Das kostet mich auch. Viele Theater sagen mir, dass sie mein Stück nicht besetzen können. Viel wichtiger aber ist: Ich glaube Kunstwerke sind viel weniger abgeschlossene Werke und vielmehr

die Dokumentation ihrer eigenen Entstehung, wie Verlaufsprotokolle. Mit der Quote kann ich den Entstehungsprozess auf eine bestimmte Art und Weise gestalten, nämlich in dem ich sage, die Hälfte der Personen, die an diesem Entstehungsprozess beteiligt ist, muss nicht-*weiß* sein. Dann wird am Ende ein anderes Stück dabei herauskommen. Das ist natürlich auch ein Kontrollmechanismus für mich. Ich lade andere ein, auch mich zu korrigieren. Und das ist wichtig.

Das momentane Schlagwort am Theater ist Diversität. Aber oft machen wir das gleiche mit anderen Köpfen. Wir ändern nicht die Strukturen. Wir ändern auch nicht die Ästhetik. Ich kann zwar messen, wie *weiß* eine solche Institution ist, indem ich schaue, wer dort arbeitet. Ich kann aber auch anders beurteilen, wie *weiß* eine Institution ist: Wie geht sie mit Druck um? Wie wird Erfolg gemessen? Welche Hierarchien gibt es? Auch so sehe ich, wie hegemonial durchzogen eine Institution ist. Genauso kann ich mich fragen, wie hegemonial durchzogen ein Theaterstück ist. Wir könnten ja ganz andere Formen von Zeitlichkeit entwickeln, eine ganz andere Form von Dramaturgie oder von Plot. Wie gehe ich mit Sprache um? Welche Vorstellung von Bühne und Publikumsraum habe ich? Müssen wir weiterhin im Publikum sitzen und leise sein? Aber über Stücke mit einer anderen Ästhetik wird sehr häufig am Ende doch wieder die eine Schablone drübergelegt. Die Grundparameter von Theater werden mit Diversität noch nicht hinterfragt.

Literatur

- Charlie Rose Inc. (1998, 19. Januar): Toni Morrison [Video]. <https://charlirose.com/videos/17664> (zuletzt aufgerufen am 11.08.2023).
- Lorde, Audre (1983): *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*. In: Moraga, Cherrie & Anzaldúa, Gloria (Hg.): *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. New York: Kitchen Table Press. S. 94-101.
- TED (2009, 7. Oktober): Chimamanda Adichie: Die Gefahr einer einzigen Geschichte [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg> (zuletzt aufgerufen am 11.08.2023).
- TED (2016, 5. April): Taiye Selasi: Don't ask me where I'm from, ask me where I'm local [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=jPrdDFYkCwg> (zuletzt aufgerufen am 11.08.2023).