

Die Blackfacing-Debatte II: Worüber wir reden, wenn wir über "Blackface" reden

Blackface ist nicht gleich Blackface

von Jürgen Bauer

Wien, 22. Februar 2012. Viel ist in den letzten Wochen geschrieben und diskutiert worden über das "Blackface", ein künstlerisches Mittel, dessen Verwendung hohe Wellen schlägt, seit in Thomas Schendels [Inszenierung des Stücks "Ich bin nicht Rappaport"](#) an Dieter Hallervordens Berliner Schlosspark Theater das Gesicht des Schauspielers Joachim Bliese bis hinter die Ohren schwarz geschminkt wurde. "Rassismus!" rufen die einen, "Freiheit der Kunst!" die anderen. Für nachtkritik.de hat der Theaterwissenschaftler Ulf Schmidt [einen lesenswerten Beitrag](#) geschrieben, der "Blackface" auf die Grundvoraussetzungen der Bühnenkunst bezieht. Die Frage steht im Raum, ob das Thema damit der erhitzten Debatte entzogen und auf eine andere Ebene gehoben worden ist.

Doch egal, auf welcher Ebene man "Blackface" nun bespricht, die Wortmeldungen und Beiträge krankten meist an einem Grundübel: Der oft naiven Vorstellung davon – beziehungsweise verkürzten Darstellung dessen –, was das Mittel "Blackface" historisch eigentlich ausmacht. Ulf Schmidt schreibt: "In dieser Vaudeville-Tradition schminkten sich weiße Schauspieler als 'Neger' und stellten diese in klar herabsetzender, diffamierender, rassistischer und menschenverachtender Weise dar." [Matthias Heine](#) wurde in der "Welt" noch griffiger: "Blackface ist, wenn weiße Komiker sich schminken, um zur Gaudi eines weißen Publikums den dummen Neger zu spielen."

Die geschminkte Königin

Das stimmt einerseits, ist andererseits jedoch nicht die ganze Wahrheit. Neben dieser diffamierenden "Blackface"-Linie gab es auch früher schon eine Tradition des Schwarz-Schminkens, die spannende Auseinandersetzungen mit Fragen der Identität führte. Nicht erst heute wird "Blackface" zum Diskurs über Eigenes und Fremdes, Zugeschriebenes und Selbst-Behauptetes benutzt. Dabei existierten diese Darstellungen stets parallel zu verächtlich machenden rassistischen Karikaturen, und das macht die Situation so kompliziert und das Mittel so umstritten. Mit einfachen Antworten rückt man "Blackface" nicht zu Leibe.

Die historisch ersten Stücke, in denen "Blackface" zur Anwendung kam, sind aus dem frühen 17. Jahrhundert bekannt. 1605 etwa schrieb Ben Jonson das Stück [The Masques of Blackness](#) für den englischen Hof, in dem Anne von Dänemark, Frau von James I, schwarz geschminkt auftreten konnte. Das Stück bezog sich auf die Schwärze der Haut, die man mit der Hitze der südlichen Sonne begründete, und behauptete eine Sehnsucht der Schwarzen nach "Weißheit", die mit Schönheit assoziiert wurde.

Arbeiter und Juden

Später transformierte sich das Schwarz-Schminken im "minstrelsy", das schon lange vor Etablierung des Vaudevilles als vielleicht wichtigste Unterhaltungsform der amerikanischen Geschichte Schwarze darstellte. Es war hier tatsächlich vor allem Hohn und Spott, der über Schwarze ausgeschüttet wurde, die mittels Klischeebildern dargestellt wurden. Eine seltsame Art der Beziehung kennzeichnete diese Darstellungen: Einerseits waren die Schwarzen, die zu dieser Zeit ja oft noch Sklaven waren, Ziel von Witz und Spott, andererseits stand diese Form der Darstellung aber auch für eine Faszination an gewissen Elementen der schwarzen Kultur. Dabei war es vor allem eine sozial benachteiligte Gruppe, nämlich die Arbeiterschaft, die jene Menschen darstellte, die noch eine Stufe unter ihr stand: die Schwarzen. Mit der beginnenden Welle der Immigration wurden schließlich Juden als Darsteller wichtig, die sich in ihrer neuen Heimat zu

festigen suchten, indem sie die Rollen von Schwarzen übernahmen.

Diese Verbindung der Juden mit den Schwarzen gewann in den Vereinigten Staaten besondere Brisanz. Die mit dem Ende der Sklaverei ihre gesellschaftliche Rolle suchenden Schwarzen und die jüdischen Immigranten wurden etwa in einem Immigrationsgesetz aus dem Jahr 1924 aufeinander bezogen, indem es Juden, Asiaten und Schwarze in einer Gruppe der "orientalischen Herkunft" zusammenfasste. Juden kamen also als Immigranten aus Europa nach Amerika und befanden sich – nach den oft rassistischen und antisemitischen Auseinandersetzungen in ihrer alten Heimat – wieder mitten in den Auseinandersetzungen, dieses Mal um Weiße und Schwarze.

"Geographie der Rassen"

Dabei gilt, dass Juden in ihrem Kampf um Anerkennung durchaus die Sache der Schwarzen unterstützten und mit diesen Verbindungen eingingen. So protestierte die jüdische Presse oft gegen Übergriffe auf und Beeinträchtigungen für Schwarze, und die Gewerkschaft der jüdischen Kleidungsindustrie organisierte die schwarzen Arbeiter, als dies noch keineswegs selbstverständlich war. Gleichzeitig gab es schon früh Versuche, Juden mit Schwärze – die in letzter Konsequenz auch als Schwärze der Haut gesehen wurde – in Verbindung zu bringen. Hier waren es weniger biologische als viel mehr religiöse Vorstellungen, die als Hintergrund dienten. Juden wurden als schwarz angesehen, weil ihre Seelen schwarz seien.

Diese Verbindung der Juden mit den Schwarzen zieht sich bis ins 19. Jahrhundert, wobei allerdings die Argumente von einer religiösen Ebene auf eine biologische Ebene wechseln und die Juden als "Rasse", weniger als Religionsgemeinschaft, als schwarz angesehen wurden. Ann Pellegrini schreibt in ihrem Text "Whiteface Performances" hierüber: "Jewish difference was charted across a geography of race. 'Black' Africa was one region to which the 'racial' difference of the Jew was frequently traced back. The putative blackness of the Jew was a sign of racial mixing and, so, racial degeneration."^[1] Im "Blackface" verband sich nun die grundsätzliche Sympathie der Juden für die im Amerika des 19. Jahrhunderts unterdrückten Schwarzen mit der Angst, selbst mit den dargestellten Schwarzen assoziiert zu werden. Diese Ambivalenz kennzeichnet auch die "Blackface"-Darstellungen dieser Zeit, die sich von den eindimensionalen und schlicht diffamierenden Darstellungen früherer Zeiten entfernten.

Die Doppelbödigkeit des "Jazz Singer"

Exemplarisch dafür stehen kann etwa Al Jolson's Rolle im Film "The Jazz Singer" aus dem Jahr 1927. Hier spielte Jolson den Sohn eines Kantors, der – mit schwarz gefärbtem Gesicht – als Jazzsänger Erfolge feiert. An Yom Kippur soll er die Rolle für seinen sterbenden Vater in der Synagoge übernehmen. Am Ende singt er in der Synagoge, gibt aber auch seine Karriere am Vaudeville nicht auf. Im Film sagt er zu seinem Vater: "You thought me that music is the voice of God. My songs mean as much to my audience as yours to your congregation." Das ist weit weg vom "dummen Neger", von dem etwa Matthias Heine spricht.

Nichts desto trotz bleiben die Darstellungen im "Blackface" auch zu dieser Zeit noch brisant. Brisant vor allem deshalb, weil "Blackface" jene Grenzen der Identität festschrieb, die schwarze Aktivisten längst aufzuweichen versuchten. Michael Rogin schreibt über diese Doppelbödigkeit: "Far from breaking down the distinction between race and ethnicity, however, blackface only reinforced it. Minstrelsy accepted ethnic difference by insisting on racial division. It posed immigrants into Americans by differentiating them from the black Americans through whom they spoke, who were not permitted to speak for themselves."^[2] Doch langsam kam es auch hier zu Veränderungen, die für eine genauere Betrachtung von "Blackface" spannend sind.

Spiel mit den Identitäten

Die drei vielleicht berühmtesten "Blackface"-Darsteller Al Jolson, Sophie Tucker und Eddie Cantor lassen einige Aspekte dieser Entwicklung konkreter werden. Der schon erwähnte Al Jolson war der Sohn des streng religiösen jüdischen Kantors Moses Yoelson. Dieser emigrierte zusammen mit

seiner Familie in den 1890er Jahren aus wirtschaftlichen Gründen aus seiner Heimat Litauen in die Vereinigten Staaten. Bald landet der junge Jolson in New York, wo er sich zuerst völlig verarmt als Sänger durchzuschlagen versuchte. Mit seiner beginnenden Karriere fand Jolson – auf Anregung eines schwarzen Kollegen – auch zu seinem künstlerischen Markenzeichen, dem "Blackface". In "The Jazz Singer" versucht er, wie bereits beschrieben, beinahe exemplarisch herauszufinden, wer er wirklich ist. Am Ende bleibt seine Figur Jude und Amerikaner, Kantor und Jazz-Sänger.

Dabei ist keine dieser Identitäten gewählt, sie sind alle in ihm verankert. Später hat sich dies geändert und "Blackface" wurde wirklich zu einem "Spiel" mit Identitäten, zu einem Zeichen der Selbsterfindung, nicht des Selbstentdeckens. So spielte etwa Eddie Cantor in "Whoopie!" eine Figur, die vor der weißen Mehrheit in Rollen von Indianern, Frauen und Schwarzen flüchtet. Er verschwindet hinter den Klischeebildern dieser gesellschaftlichen Gruppen. Noch bei Al Jolson ging es darum, zur eigenen, großteils festgeschriebenen Identität zu finden. Bei Eddie Cantor sollte diese Identität, auch über "Blackface", erst geformt und entworfen werden.

Hier ist man näher an heutigen Diskursen über die Grenzen der Identität und die Spannung zwischen Eigenem und Zugeschriebenem, als die sehr einfachen Vorstellungen von "Blackface", die momentan in der Presse kolportiert werden, vermuten lassen. Das ändert nichts an der Fragwürdigkeit und Problematik des Mittels in einer heutigen Gesellschaft, macht aber deutlich, dass schon historisch komplexere Zusammenhänge existierten. Es ist eben bis heute ein Unterschied, ob "Blackface" als differenziertes Mittel verwendet wird, oder ob unhinterfragt angemalt wird, da "ein Schwarzer nicht zur Verfügung steht", um Dieter Hallervorden zu zitieren, um dessen Theater die ganze Auseinandersetzung begann. Man würde der langen und komplizierten Geschichte dieses Mittels schlicht Unrecht tun, reduzierte man sie auf einen griffigen Satz. Wenn die Sache so einfach wäre, könnte man sie tatsächlich schnell abhaken.

Jürgen Bauer, 1981, promovierter Theaterwissenschaftler und Autor. Spezialisierung auf jüdisches Theater. Verfasser der Monographie "No Escape. Aspekte des Jüdischen im Theater von Barrie Kosky" in der Edition Steinbauer

[1] Pellegrini, Ann: Whiteface Performances: "Race", Gender, and Jewish Bodies. In: Boyarin, Jonathan; Boyarin, Daniel (Hrsg.): Jews and other differences: the new Jewish cultural studies. University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1997: S. 108-149, hier S. 111.

[2] Vgl. Rogin, Michael: Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996, S. 56.

Hier geht's zu Ulf Schmidts Beitrag über [die Blackfacing-Debatte oder: Das Politische im Ästhetischen](#).