



HYBRIDE KUNST

Eine Bestandsaufnahme interkultureller Projekte
der Freien Darstellenden Künste in NRW

Günfer Çölgeçen



Im Auftrag des
NRW Landesbüro
Freie Darstellende Künste

**NRW LANDESBÜRO
FREIE DARSTELLENDEN
KÜNSTE**

Gefördert durch:

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



Hybride Kunst

Eine Bestandsaufnahme interkultureller Projekte
der Freien Darstellenden Künste in NRW

Günfer Çölgeçen

Im Juni 2016 hatte ich Gelegenheit im Namen des Kulturrates NRW einen Vortrag zum Thema mit dem Titel „Was kommt nach der Willkommenskultur?“ auf dem Rheinischen Museumstag in Duisburg halten zu dürfen. Wir standen – nicht zuletzt wegen des offensichtlichen Erfolges der AfD – mitten in einer sehr intensiv geführten Debatte quer durch alle gesellschaftlichen Bereiche über drängende Fragen zu Diversität, Partizipation und Integration und damit letztlich sehr grundsätzlich in der Diskussion über die Zukunftsfähigkeit unserer Gesellschaft, die uns wohl noch auf Jahre hin beschäftigen wird.

Der Titel der Veranstaltung lautete seinerzeit richtigerweise „Horizonte erweitern“. Er markierte damit die neuen Herausforderungen, vor denen unsere Gesellschaft steht, programmatisch nicht als Teil von Problemlösungsstrategien, sondern als Chance für eine neue, interkulturell geprägte, weltoffene Kultur.

Dass gerade die Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern in Zeiten des Umbruchs und der Neuorientierung gefragt sind, ist nicht verwunderlich. Kunst ist grundsätzlich partizipativ, divers und grenzüberschreitend angelegt. Künstlerisches Schaffen verbindet Künstler*innen aller Nationalitäten seit je her. Freie künstlerische Arbeit und der Blick über den Tellerrand gehören zusammen. „Frei“ meint hier besonders auch frei vom Primat einer wie auch immer definierten Leitkultur. Dem großen Kulturerbe Deutschlands war und ist jede Hermetik fremd und das sollte so bleiben. Denn Offenheit ist immer auch ein Beweis von Größe, Stärke und Souveränität. Jeder Rückfall in nationalstaatliches Denken etwa ist ein Zeichen von Schwäche.

Zum Selbstverständnis des NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste gehört das Engagement in Bezug auf aktuelle gesellschaftliche Themen und Problemstellungen.

Als sich daher in der Folge der intensiven Diskussion um Integration, Inter-, bzw. Transkultur die Chance ergab, mit Mitteln des Landes NRW ein eigenes interkulturell ausgerichtetes Projektförderformat zu etablieren, haben wir sofort unsere Bereitschaft dazu signalisiert.

Zunächst unter dem Titel „Zuhause sein / Ankommen / Annehmen / Sich-Einlassen“, dann als „Interkulturelle Impulse“ gelang es uns, unsere Vorstellungen von offener auf gesellschaftliche Teilhabe ausgerichteter, professioneller künstlerischer Arbeit mit Künstlern*innen der freien darstellenden Künste schon in die Projektausschreibung mit einzubringen.

Mit Günfer Çölgeçen konnten wir zudem eine Mitarbeiterin gewinnen, die mit ihrer ausgewiesenen Expertise unsere interkulturelle Projektarbeit qualifiziert begleitet hat. Ihre hier vorliegende Dokumentation geht dabei weit über eine bloße Bestandsaufnahme der Projekte hinaus. Günfer Çölgeçens dezidierte inhaltliche Analyse und Auswertung zeigt das enorme künstlerische und gesellschaftsprägende Potenzial der interkulturellen Arbeit.

Wir freuen uns im Übrigen die „Interkulturellen Impulse“ auch im laufenden Jahr 2018 anbieten zu können und hoffen auf Fortsetzung in den folgenden Jahren. Denn wir stehen vor einem langen Weg. Das Ziel ist eine im besten Sinne weltoffene Gesellschaft, in der das ständig Wechselnde, das Kommen-und-Gehen, das Immer-auf-Neue-sich-einlassen, die Lust auf Neues und der freie Austausch zur Selbstverständlichkeit geworden sind.

Die Erweiterung des Horizonts dauert zweifellos in diesem Falle etwas länger.

Harald Redmer

Dortmund, Jan. 2018

Viele Akteure*innen aus den freien Darstellenden Künsten greifen gesellschaftliche Diversität, Migration und Flucht aktiv und qualifiziert in ihren Arbeiten auf und entwickeln künstlerische Projekte, die beispielhaft für gelungene gesellschaftliche Annäherung sind. Der ausdrückliche Bezug zur gegenwärtigen politischen Lage, die bewusste Öffnung eigener Strukturen für Neuzugänge, das Aneinanderrücken von künstlerischer Arbeit und sozialem Engagement: Dies sind nur einige Aspekte, die auffallend viele freie Theaterarbeiten mit interkulturellem Schwerpunkt prägen und die eine genauere Betrachtung der Akteure*innen und ihrer Arbeitspraxen interessant machen. Differenzierte Untersuchungen existieren bisher jedoch kaum. Auch ein Überblick über die im Feld tätigen Akteure*innen und ihre Produktionen fehlte bisher.

Mit verschiedenen Sonderprojektförderungen unterstützt das NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste seit 2016 gezielt professionelle künstlerische Projekte mit interkulturellem Arbeitsschwerpunkt. Im November 2016 beauftragte das Landesbüro mich damit, eine Bestandsaufnahme zu erstellen. Diese sollte einen Überblick geben über freischaffende Akteure*innen, die sich in Nordrhein-Westfalen verorten und deren künstlerische Arbeitsweise durch den interkulturellen Austausch zentral geprägt ist.

Von Beginn an war klar: Viele Akteure*innen arbeiteten an vielen Orten mit ähnlicher Ausrichtung, ohne voneinander zu wissen. Häufig fehlte es an Strukturen, um die vielfältigen Aktivitäten der Szene zu erfassen und einen Erfahrungsaustausch unter den Akteure*innen anzustoßen. Bei der Bestandsaufnahme ging es von daher von Anfang an nicht allein darum, Informationen über die Akteure*innen und ihre Arbeitsweisen zu bündeln, sondern ebenso

die gefundenen Akteure*innen selbst zusammenzuführen und einen Erfahrungsaustausch zu initiieren. Der Zeitraum für die Bestandsaufnahme war von November 2016 bis Ende November 2017 angesetzt.

Die hier vorliegende Dokumentation bereitet die einjährige Arbeit und die gewonnenen Erkenntnisse auf. Die Dokumentation liefert wertvolle Einsichten in die Tätigkeitsfelder unterschiedlichster freischaffender Akteure*innen in Nordrhein-Westfalen. 22 ausgewählte Akteure*innen mit unterschiedlichen künstlerischen Ausrichtungen gaben ausführlich Auskunft zu ihren Arbeitsmethoden und -strukturen, Motivationen und Haltungen bezüglich interkultureller Theaterarbeit. Auch die im Rahmen der Bestandsaufnahme durchgeführten Qualifizierungsveranstaltungen werden dokumentiert.

Günfer Çölgeçen

Dortmund, Jan. 2018

A. EINFÜHRUNG	6	B. INFORMATIONEN ÜBER DIE AKTEURE*INNEN UND PRODUKTIONEN	21
1. ZIELE DER BESTANDSAUFNAHME	7	1. AKTEURE*INNEN IN VIER KATEGORIEN	22
2. DIE VERÖFFENTLICHUNG DER ERGEBNISSE	7	2. DIE ZUSAMMENSETZUNG DER KÜNSTLERISCH BETEILIGTEN	23
3. KRITERIEN, RECHERCHE UND BEFRAGUNG	8	3. SPRACHEN	25
4. BEGRIFFLICHKEITEN	11	4. GENRES	25
5. DAS THEMA MIGRATION IN DER GESELLSCHAFT UND IM THEATER	15	5. ARBEIT MIT (AUTO-)BIOGRAFISCHEM MATERIAL	26
		6. AUFFÜHRUNGSKONTEXTE	27
		7. INTERKULTURELLE GUIDES	28
		8. ZUSAMMENARBEIT MIT NETZWERKPARTNERN	29
		9. MOTIVATIONEN UND KÜNSTLERISCHE ANSÄTZE DER AKTEURE*INNEN	30
		10. KOMPETENZEN DER KÜNSTLERISCHEN LEITUNG	36
		C. THEORETISCHE UND PRAKTISCHE ABLEITUNGEN: SCHWIERIGKEITEN, CHANCEN, PERSPEKTIVEN INTERKULTURELLEN ARBEITENS	37
		1. DIE NOTWENDIGKEIT VON NETZWERKARBEIT	38
		2. DER MEHRAUFWAND FÜR AKTEURE*INNEN	40
		3. DIE VERMITTLUNG DES KÜNSTLERISCHEN PROJEKTS	41
		4. FÖRDERUNGEN	43
		D. HYBRIDE KUNST – AUSTAUSCH- UND VERNETZUNGSARBEIT	45
		1. KUNST TRIFFT AUF LEBEN – DAS ARBEITEN MIT BIOGRAFISCHEM MATERIAL 7.7.2017	47
		2. SPRECHEN ÜBER MIGRATION UND FLUCHT: KUNST UND JOURNALISMUS IM AUSTAUSCH 9.9.2017	48
		3. KUNST TRIFFT AUF STIMME UND SPRACHE 13.10.2017	50
		4. KUNST TRIFFT AUF KOMPLIZEN – ZU FUNKTION UND AUFGABE DER GUIDES IN INTERKULTURELLEN ARBEITEN 24.11.2017	51

E. REFLEXION ÜBER INTERKULTURELLE THEATERARBEIT	52	2. GESPRÄCHE	82
1. HYBRIDE KUNSTRÄUME	53	2.1 AKTEURE*INNEN	82
2. EROBERUNG DER EIGENEN ROLLE	54	Rolf Dennemann / artszenico;	83
3. INTERKULTURELLE THEATERARBEIT ALS SYNTHESE ZWISCHEN THEATERKUNST, THEATERPÄDAGOGIK UND KULTURELLER BILDUNG	55	Beate Conze / artszenico	
4. GEGENWART-PRODUKTION	57	Barbara Kemmler / Cactus Junges Theater	84
F. REFLEXION ÜBER THEATERARBEITEN MIT (AUTO-)BIOGRAFISCHEM MATERIAL	58	Beate Albrecht / theaterspiel	85
1. KURZER GESCHICHTLICHER ABRISS	59	Bibiana Jiménez	86
2. DAS GENERIEREN UND DIE KÜNSTLERISCHE BEARBEITUNG VON MATERIAL	60	Immanuel Bartz / Collective Ma`Louba	88
3. MÖGLICHKEITEN UND GRENZEN IN DER ARBEIT	61	Daniel Hoerneman / CommunityArtWorks	90
G HANDLUNGSEMPFEHLUNGEN FÜR DIE WEITERE ARBEIT DES NRW LANDESBÜRO FREIE DARSTELLENDEN KÜNSTE	67	Dominik Breuer / Brachland Ensemble	92
1. EMPFEHLUNGEN IM ZUSAMMENHANG MIT DER FÖRDERUNG INTERKULTURELLER THEATERARBEITEN	69	Gigo Propaganda	94
2. EMPFEHLUNGEN IM ZUSAMMENHANG MIT ANGEBOTEN ZUR FACHLICHEN QUALIFIZIERUNG FÜR AKTEURE*INNEN INTERKULTURELLER THEATERARBEITEN	71	Anna-Sophia Zimniak / Helios Theater	96
3. EMPFEHLUNGEN IM ZUSAMMENHANG MIT DER VERNETZUNG DER AKTEURE*INNEN INTERKULTURELLER THEATERARBEITEN	71	Michaela Kuczinna / grubengold	97
H. LITERATUR	72	Marguerite Apostolidis	99
I. ANHANG	74	Annika Ley und Eduardo Seru / fringe ensemble	101
1. KURZPROFILE DER AKTEURE*INNEN	75	Wanja van Suntum / Ruhrorter	102
		Gabriele Kloke / Theater Kohlenpott	104
		Mohanad Jackmoor / Rebellenkunst, Heimat X	105
		Yousef Hasan / grubengold	106
		2.2 AKTEURE*INNEN OHNE DERZEITIGE PRODUKTION	108
		Erika Römer	108
		2.3 INTERKULTURELLE GUIDES	110
		Jabbar Abdullah	110
		Rezan Kanat / u.a. artszenico	111
		2.4 KÜNSTLERISCH BETEILIGTE	112
		Leocadie Uyisenga	112
		3. VORTRAG MONIQUE KAULERTZ: WIE HOCH IST „AUGENHÖHE?“	113

A.

Einführung

1. Ziele der Bestandsaufnahme

Bündelung von Informationen über Akteure*innen und ihre Projekte

- Erstellung eines quantitativen und qualitativen Überblicks über die Aktivitäten und individuellen künstlerischen Positionen professioneller Akteure*innen der freien darstellenden Szene, die sich in Nordrhein-Westfalen verorten und hier mit interkulturellen Theaterarbeiten zeigen.

Ableitung von inhaltlichen Impulsen und Handlungsempfehlungen

- Nutzung der gewonnenen Informationen zur Ableitung zukunftsweisender Impulse, die sich entlang der inhaltlichen Diskurse, der künstlerischen Entwicklung, der Bedarfe und den Interessen der Akteure*innen orientieren.
- Formulierung von Handlungsempfehlungen für die zukünftige Gestaltung von Förderprogrammen und weitere Unterstützungsmöglichkeiten der Akteure*innen.

Förderung eines Erfahrungsaustauschs unter den Akteure*innen

- Einrichtung strukturierter Vernetzungsplattformen durch Qualifizierungsveranstaltungen zu verschiedenen Themenschwerpunkten.

Öffentliche Vermittlung der Inhalte und Herstellung von Sichtbarkeit

- Öffnung der Qualifizierungsveranstaltungen für externe Interessierte.
- Darstellung der recherchierten Akteure*innen und ihrer künstlerischen Profile auf der Website des NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste.

Öffnung in den eigenen Reihen

- Gezielte Miteinbeziehung der Akteure*innen in die Gestaltung der Qualifizierungsveranstaltungen.
- Angebot zur Übersetzungshilfe im Rahmen der Qualifizierungsveranstaltungen und den Recherchegesprächen.
- Teilweise zweisprachige Durchführung von Qualifizierungsveranstaltungen.

2. Die Veröffentlichung der Ergebnisse

Die Ergebnisse der Bestandsaufnahme werden in drei unterschiedlichen Formaten veröffentlicht.

Digitale Künstlerprofile:

Das erste Format ist eine öffentliche einsehbare Datenbank unter dem Titel „Hybride Kunst / Künstlerprofile“ auf der Website des NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste. Die Datenbank bietet

strukturiert Kurzinformationen über den künstlerischen Werdegang und den interkulturellen Arbeitsansatz der recherchierten Akteure*innen. Dabei lassen sich die angelegten Künstlerprofile nach verschiedenen Arbeitsschwerpunkten und Orten in NRW sortieren. Verlinkungen zu den Webpräsenzen der Akteure*innen erleichtern außerdem die Kontaktaufnahme. Der Datenbankbestand ist nicht abgeschlossen

und wird sukzessiv um neue Akteure*innen und Projekte erweitert. Mittels der Datenbank lassen sich die Ergebnisse der Bestandsaufnahme fortlaufend für eine breite Öffentlichkeit übersichtlich und leicht zugänglich aufbereiten.

Die Datenbank findet sich hier:
www.nrw-ldk.de/kuenstlerprofile

Qualifizierungsveranstaltungen:

Begleitend zur Arbeit an der Bestandsaufnahme fanden vier Qualifizierungstagungen statt. Die Themen der Veranstaltungen leiteten sich aus Zwischenergebnissen der Bestandsaufnahme ab. Sowohl externe Interessierte als auch Akteure*innen, die

im Rahmen der Bestandsaufnahme kontaktiert wurden, nahmen an den Veranstaltungen teil. Letztere wurden auch in die Mitgestaltung von Programmpunkten einbezogen. Einige Akteure*innen vermittelten zum Beispiel praxisnah zum Themenschwerpunkt passende Arbeitsweisen oder reflektierten ihre Methoden in Diskussionsrunden und Input-Referaten. Mehr über die durchgeführten Veranstaltungen findet sich in Kapitel D.

Schriftliche Dokumentation:

Das dritte und umfassendste Format ist die schriftliche Dokumentation der Ergebnisse, die hiermit vorliegt.

3. Kriterien, Recherche und Befragung

Kriterien der Auswahl der Akteure*innen und ihrer Projekte

Die interkulturellen Schwerpunkte der Produktionen lagen je nach Ausrichtung des Projektes in der künstlerischen Besetzung, in den künstlerisch Mitwirkenden, in der Thematik oder im erreichten Publikum.

Für die Berücksichtigung eines Projekts in der Bestandsaufnahme habe ich folgende Kriterien aufgestellt:

Künstlerische Bearbeitung des Themas Interkultur:

Die ausgewählten Arbeiten sollten kreative Herangehensweisen erkennen lassen, in künstlerischer Form das Themenfeld Interkultur aufzugreifen.

Selbstverständnis:

Die Akteure*innen sollten ihre Projekte und Aktivitäten selbst als interkulturelle Theaterarbeit erachten.

Freie Darstellende Künste:

Die Akteure*innen sollten der freien darstellenden Szene in NRW angehören. Das NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste beschreibt den Begriff der freien darstellenden Szene 2011 in der Bestandsaufnahme zur Situation der Freien Theater in NRW folgendermaßen:

Das gegenwärtige Verständnis und Selbstverständnis von Freiem Theater ist dabei weniger durch den Anspruch auf Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung bestimmt – auch wenn diese Motive immer noch vorhanden sind. Vielmehr ist es gekennzeichnet durch den Pragmatismus eines „freien Unternehmertums“ mit selbstverwalteten Strukturen, die es den Akteuren ermöglichen, eigene künstlerische Visionen und Ideen umzusetzen; allerdings nehmen die Künstler dabei auch sehr unsichere prekäre Arbeitsverhältnisse in Kauf.¹

¹Landesbüro Freie Kultur /
 Verband Freie
 Darstellende Künste (Hrsg.):
 Bestandsaufnahme
 und Situation
 der Freien Theater in
 Nordrhein-Westfalen.
 Dortmund, 2011. S. 5.

Innerhalb der freien darstellenden Künste kamen alle Formate infrage, für die das Schauspiel wesentlicher Bestandteil ist: Theater, Performances, Tanz-, Objekt- oder Figurentheater und interdisziplinäre und genreübergreifende Kunstformen, die verschiedene Medien einbeziehen.

Professionalität:

Vorrangig für die Auswahl der Akteure*innen war außerdem das Kriterium der künstlerischen Professionalität. Als Indiz für Professionalität galt, dass in der kontinuierlichen künstlerischen Arbeit die Haupttätigkeit der Akteure*innen lag. Eine bereits langfristige Beschäftigung mit dem Themenfeld Interkultur und mit integrativen Ansätzen musste hingegen nicht gegeben sein. Für eine Berücksichtigung kamen daher sowohl Akteure*innen infrage, die bereits mehrere Produktionen mit interkultureller Ausrichtung realisiert haben, als auch solche, die erst am Anfang einer Auseinandersetzung standen.

Gesucht wurden auch professionelle Produktionen, die in vermittelnden Zusammenhängen, also zum Beispiel mit Laien, entstanden sind. Rein vermittelnde Arbeiten, die hauptsächlich theater- oder tanzpädagogische Ziele formulierten, sollten auch aufgenommen werden, sofern sie darauf abzielten, auch künstlerische Arbeitsansätze zu vermitteln. Arbeiten, die ausschließlich pädagogische oder im Sinne eines Bildungsauftrages formulierte Ziele anstrebten, wurden nicht berücksichtigt.

Beteiligte:

Die Theaterarbeiten sollten initiativ, partizipativ und/oder thematisch-inhaltlich unter der Mitwirkung von Migrant*innen, Geflüchteten oder Menschen mit Migrationshintergrund entstanden sein. Die Besetzung der Produktionen konnte sowohl

aus professionellen Künstler*innen, Laien oder semiprofessionelle Darsteller*innen bestehen.

Kein Kriterium:

Fremdsprachigkeit in den Produktionen galt nicht als zwingendes Kriterium. Gleiches galt für Internationalität der Produktionen, also zum Beispiel wiederholte Gastspiele internationaler Akteure*innen in Deutschland oder deutscher Akteure*innen im Ausland. Sowohl Fremdsprachigkeit als auch Internationalität behandelte ich lediglich als Zusatzfaktoren, sofern in den Produktionen auch eine künstlerische Auseinandersetzung über ein gemeinsames Leben in Deutschland stattfindet.

Die Suche nach Akteure*innen

Die Bestandsaufnahme sollte nicht nur vom NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste geförderte Projekte miteinbeziehen, sondern auch andere Akteure*innen, die sich mit ihren interkulturellen künstlerischen Arbeiten in Nordrhein-Westfalen verorten.

Zu Beginn der Recherche stellte sich daher die Frage nach der Anzahl relevanter Akteure*innen in NRW – und wo sich diese finden lassen. Um an diese Informationen zu gelangen, kontaktierte ich die 396 Verwaltungsstellen der Kommunen in NRW. Außerdem schrieb oder sprach ich weitere 282 Anlaufstellen an, darunter Unterstützer*innen, einzelne Akteure*innen, Theatergruppen, Off-Bühnen und diverse Organisationen.²

Alle Ansprechpartner*innen wurden mit der Bitte kontaktiert, Auskunft zu geben über künstlerische Projekte mit interkulturellem Schwerpunkt, die im Zeitraum zwischen 2015 und 2017 realisiert worden

²Hierzu gehörten u.a.: alle Mitglieder der LAG Soziokultureller Zentren NRW, geförderte Akteure*innen des Landesbüros Soziokultureller Zentren NRW, Landesverbände für Kunst und Kultur, Stiftungen, geförderte Projekte diverser Förderinstitutionen (z.B. Kultursekretariate Gütersloh und Wuppertal, Interkultur Ruhr, LAG Tanz, Kunststiftung NRW und Bezirksregierungen), Organisationen für sozial ausgerichtete künstlerische Projekte, Kunstwerkstätten, Integrationsräte und Ausländerbeiräte der Kommunen.

sind. 23 von 396 Kommunen reagierten positiv und nannten spezifische Projekte. 10 Kommunen antworteten, keine künstlerischen Projekte mit interkulturellem Arbeitsschwerpunkt gefördert zu haben oder zu kennen. Die übrigen Kommunen reagierten nicht.

Einige Ansprechpartner*innen gaben auch Hinweise auf interkulturell-orientierte künstlerische Aktivitäten, die potenziell relevant sein könnten, aber entweder bisher nicht gefördert wurden oder sich zum Zeitpunkt der Kontaktaufnahme erst in der Planungsphase befanden. Auch diese Hinweise bezog ich in die Recherche mit ein.

Die Recherche erschwerte sich dadurch, dass nicht jede Kommune eine*n gesonderte*n Ansprechpartner*in für künstlerische oder kulturelle Angelegenheiten besitzt. Zum Teil verwiesen die Gemeinden auf unabhängige Veranstalter im Ort oder sogar einer anderen Stadt. Weiterhin ist interkulturelle Arbeit in vielen Kommunen ein Querschnittsthema, welches häufig auch den Zuständigkeitsbereichen der Verwaltungsstellen für schulische Bildung oder Sport zugeordnet ist. Einige Kommunen besitzen ein eigenes Förderprogramm für interkulturell ausgerichtete Arbeiten.

Einigen Projekten war eine Berücksichtigung in der Bestandsaufnahme erschwert. Dies galt insbesondere für Projekte, die keine finanzielle Förderung erhielten und/oder keine sichtbare mediale Präsenz erfuhren. Entsprechende Projekte wurden oft innerhalb nicht-deutschsprachiger Communities oder von Initiativen durchgeführt, die sich nicht ausreichend in der Förderlandschaft auskannten oder Informationen nicht in deutscher Sprache vermitteln konnten. Auch Theaterschaffende,

die wegen ihres Aufenthaltsstatus keine Arbeitserlaubnis besaßen, sind von öffentlicher Förderung generell ausgeschlossen und konnten daher ebenfalls nur erschwert ausfindig gemacht werden. Erst Hinweise Dritter machten zum Teil auf entsprechende Arbeiten aufmerksam.³

Die Form der Befragung

Für die gefundenen Akteure*innen wurde ein Fragebogen entwickelt. Eingeschlossen waren darin Fragen...

- zu den Verantwortlichen des Projekts.
- zum künstlerischen Profil des Akteurs / der Akteurin.
- zu den Rahmeninformationen einer Produktion (Durchführungsorte, Beteiligte auf organisatorischer und künstlerischer Ebene, Zielpublikum, genutzte Netzwerke).
- zur Anzahl der bisher realisierten interkulturellen Projekte.
- zu den Zielen und Arbeitsansätzen des aktuellen interkulturellen Projektes.
- zu den Nationalitäten der Beteiligten.
- zu den Sprachkompetenzen der Beteiligten.
- zum Migrationshintergrund der Beteiligten.

In Zusammenhang mit ihrem aktuellen Projekt wurden die Projektleiter*innen nach ihrer Motivation, den Erfahrungen in der Durchführung und ihren nächsten geplanten Vorhaben befragt. Einige Akteure*innen beantworteten diese Fragen über einen schriftlichen Fragebogen, andere im persönlichen Interview.

Viele Akteure*innen stellten außerdem Materialien zu ihren Arbeiten (Presseberichte, Werbematerial, Konzept- und Projektbeschreibungen u.a.) zur Verfügung. Einen Teil der künstlerischen Arbeiten habe ich gesichtet.

³Als Dritte sind in diesem Fall z.B. andere Künstler*innen und Institutionen gemeint.

In meiner Herangehensweise bin ich mit einem offenen Zugang ins Feld gegangen, um aus den ersten Ergebnissen der Gespräche weitere vertiefende Fragen zu generieren. Die Gesprächsführung orientierte sich zu Beginn entlang des vorgestellten Fragebogens. Im weiteren Verlauf erhielten die Akteure*innen jeweils zunehmend Raum, um auch individuelle inhaltliche Schwerpunkte und Erfahrungen zu formulieren. In folgenden Gesprächen habe ich auch die von vorigen Interviewpartner*innen ins Gespräch eingebrachten Inhalte aufgenommen und mit anderen Akteure*innen thematisiert.

Befragt wurden Personen aus den folgenden drei Kategorien:

1. Akteure*innen mit bestehenden aktuellen Produktionen.
2. Akteure*innen, die im Zeitraum der Bestandsaufnahme noch keine fertige Produktion vorzuweisen hatten, aber gerade eine erarbeiteten.
3. Darsteller*innen und Teilnehmer*innen der Projekte.

Die gewonnenen Erkenntnisse aus den schriftlich beantworteten Fragebögen und den persönlich geführten Interviews sind ab Kapitel B aufbereitet.

4. Begrifflichkeiten

Einige Begriffe finden im Verlauf der Arbeit wiederholt Verwendung und werden daher an dieser Stelle in Kürze definiert.

Die Bestandsaufnahme erscheint bewusst unter dem Titel „Hybride Kunst“. Am Ende des Unterkapitels erläutere ich, woraus sich der Begriff ableitet und wie er sich von den bekannteren Begriffen Interkultur und Transkultur abgrenzt.

Akteur*in

Der Begriff Akteur*in bezeichnet die jeweils künstlerisch handelnden Personen. Dabei kann es sich sowohl um Einzelkünstler*innen handeln, als auch um Gruppen oder Kollektive mit jeweils mehreren Beteiligten in künstlerischer Leitungs- oder Gestaltungsfunktion.

Kultureller Hintergrund

Der Begriff des kulturellen Hintergrunds bezieht sich auf die ethnischen Zugehörigkeiten der Projektbeteiligten und das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein eigener Migrations- oder Fluchterfahrung.

Wichtig ist im Kontext dieser Arbeit der Unterschied zwischen freiwilliger Emigration und Flucht. Während freiwillig emigrierte Menschen jederzeit wieder zurückkehren oder zwischen verschiedenen Ländern „pendeln“ können, ist dies für einen Menschen, der geflohen ist und in Deutschland Asyl beantragt hat, nicht möglich. Der Moment der Flucht markiert eine Gemeinsamkeit von Geflüchteten und bestimmt ihren rechtlichen Status in Deutschland. Dieser unterliegt den Kriterien der Asylbehörden und der deutschen Gesetzgebung, die zum Beispiel über die Anerkennung auf Asyl und über die Unterbringung der Geflüchteten entscheiden.

Auch zu unterscheiden ist zwischen der Situation von nach Deutschland immigrierten Menschen (mit oder ohne deutschem Pass) und Menschen, die als Nachfahren Eingewanderter bereits in Deutschland sozialisiert wurden. Um letztere entzünden sich kritische Debatten, zum Beispiel zu Rassismus, Gleichberechtigung oder Inklusion in der Gesellschaft, die die vollständige Gleichberechtigung mit Menschen ohne Migrationshintergrund häufig verhindern.

Die Situation von Menschen ohne eigene Migrations- oder Fluchterfahrung ist wiederum eine Andere. Je nach eigener Lebensbiografie liegt die emphatische und kognitive Nachvollziehbarkeit von Flucht und Migration unterschiedlich fern.

Interkulturelle Theaterarbeit

Der zunächst im Auftrag des NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste formulierte Begriff der Interkultur, der nun auch im für die Bestandsaufnahme entwickelten Fragebogen, den veröffentlichten Künstlerprofilen und dem Titel der Sonderprojektförderung „Interkulturelle Impulse“ Verwendung findet, ist im allgemeinen Sprachgebrauch verankert.

Der Begriff des interkulturellen Theaters hat sich sowohl in professionellen Produktionen, wie auch in theater- und tanzpädagogischen Projekten etabliert. Interkulturelles Theater ist in den vergangenen 50 Jahren durch Theaterarbeiten in Erscheinung getreten, die sich mit Theaterformen und -traditionen aus anderen Ländern, dem Dialog, dem Austausch, der Interaktion und der Transformation zwischen unterschiedlich kulturell geprägten und sozialisierten Menschen beschäftigten.

Die Kunstform Theater wirkt im Allgemeinen in die Gesellschaft hinein. Individuelle künstlerische Beiträge entstehen aus diversen Motivationen heraus und spiegeln die Vielfalt der Möglichkeiten von dem, was interkulturelle Theaterarbeit sein kann, wider.

Interkulturelle Theaterarbeiten sind vielfältig. Sie verfolgen in jeweils unterschiedlichen Gewichtungen künstlerische, kulturelle und Bildungsziele. Zwischen diesen Polen ist die Grenzziehung, ob es sich bei der Arbeit nun um Kunst oder soziale Kunst⁴ handelt, nicht immer eindeutig. Nicht wenige Arbeiten stellen in ihren Herangehensweisen eine Synthese zwischen vermittelnden und künstlerischen Motivationen dar. Interkulturelle Theaterarbeit ist kein fest umschriebenes Genre wie Tanz oder Performance. Sie kann sich durch verschiedenste künstlerische Herangehensweisen äußern und jedes Genre hervorbringen.

Diese Arbeit nutzt den Begriff der Interkulturellen Theaterarbeit folglich als Containerbegriff. Er füllt sich durch die vielfältigen Arbeitsansätze, Methoden und Haltungen der Gesprächspartner*innen, die nach den in Kapitel A3 bestimmten Kriterien Eingang in die Bestandsaufnahme fanden.

Die Bestandsaufnahme geht also nicht streng von dem Begriff Interkultur aus, wie er im wissenschaftlichen Kontext verstanden wird. Welche Begrenzungen dem Begriff dort vorgeworfen werden und wie sich der Begriff der Interkultur zu den Begriffen der Transkultur und der Hybridisierung verhält, erkläre ich im Folgenden.

⁴Die Bezeichnung Soziale Kunst schließt alle möglichen künstlerischen Ausdrucksformen ein. Das Soziale findet sich in den Motivationen und Zielen, mit künstlerischen Mitteln gesellschaftliche, politische und zwischenmenschliche Zusammenhänge anzusprechen. Siehe dazu auch die Veranstaltungstrilogie „Theater als soziale Kunst“ der FH Dortmund oder auch die Ausbildung der Projektfabrik zum Sozialkünstler.

Interkultur, Transkultur und Hybridisierung

Das Aufeinandertreffen, die Interaktion und die gegenseitige Beeinflussung verschiedener kultureller Prägungen wird durch den Begriff Interkultur beschrieben. Unter anderen kritisiert der Kulturphilosoph Wolfgang Welsch den Begriff Interkultur. Welsch zufolge greift der Begriff auf ein nicht mehr zeitgemäßes Verständnis einer homogenen, das heißt auch einer essenziellen Kultur, zurück. Die Vorstellung beständiger Grenzen einer homogenen Kultur lasse die Komplexität der Binnenstrukturen und die Verflechtungen zwischen den Kulturen außer Acht.⁵

Veränderungen innerhalb einer Gesellschaft, die sich als zunehmend „bunter“ empfindet, basieren auf der Annahme, die Gesellschaft sei vorher „homogen“ gewesen. Diesem Identitätskonzept, in dem Homogenität als Reinheit oder Ursprung imaginiert wird, stellt sich das Konzept der Durchdringung, der Vermischung und Hybridisierung entgegen. Wird die Gesellschaft also bunter oder war sie es nicht eigentlich schon immer?

Welsch argumentiert in seinem Konzept der Transkulturalität stattdessen, dass Kultur keine Handlungsmaxime vorgibt, sondern von den teilhabenden Individuen stets neu verhandelt und gelebt wird. Die Kultur in Welschs Sinne beschreibt keine ethnische Gruppe, die innerhalb eines Nationalstaates definiert werden kann, sondern meint die Gesamtheit der möglichen Individuen in sozial definierten Räumen. Welsch folgend kennt eine plurale Gesellschaft nicht nur klar voneinander abgrenzbare Ethnien, sondern transkulturelle und hybridisierende Phänomene, die tief verwurzelt in die kulturelle Entwicklung von Gesellschaften wirken.⁶

Transkulturalität beschreibt Wechselwirkungen kultureller Einflüsse. Die Dynamiken dieser Wechselwirkungen sind stets gegenwärtig und betreffen jeden einzelnen Menschen anders. Sie sorgen dafür, dass Bestehendes hinterfragt, Neues konstruiert und Verhältnisse verändert werden. Transkultur weist auf komplexe Binnenstrukturen der Identität hin, die als soziale Konstruktion individueller und kollektiver Grenzziehungen dem Ich, dem Du und der Welt Bedeutungen zuschreibt. Das Geflecht der gegenseitigen Wechselwirkungen ist durchzogen von Grenzerfahrungen, Transfer- und Transformationsprozessen. Die Differenz, als Erfahrung des Selbst, wird als Bezugspunkt nicht negiert, sondern verhandelt und als Teil der Identität angenommen oder erfahren. Die Grenzen verschwinden nicht, das Eigene wird nicht aufgegeben, sondern es entstehen neue Grenzen. In diese gegenseitige Beeinflussung fließen Kräfte bestehender struktureller Ordnungen und Machtverhältnisse, denen die eigenen Handlungsmöglichkeiten gegenüberstehen.

Transkulturalität entsteht durch gegenseitige Wirksamkeit, die sich aus der Begegnung, der Kommunikation, dem Austausch und der Interaktion ergeben. Die Wahrnehmung der Unterschiede zwischen verschiedenen kulturell wahrgenommenen Feldern, der Grenzverläufe, die das Andere als etwas nicht dem Eigenen zugehörig markieren, sind ambivalent. Sie verschieben sich permanent auf einer Mikro- und Makroebene. Einerseits nach innen, und andererseits nach außen gerichtet, gestalten sie Wahrnehmungen der eigenen Zugehörigkeit.

Gegenseitige Wirksamkeiten beeinflussen den Prozess der „Neubildung von Identitäten durch Aushandlung“⁷. Diesen dyna-

⁵Vgl. Welsch, Wolfgang: Transkulturalität – Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen. In: „VIA REGIA – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation.“ Heft 20/ 1994.

⁶vgl. Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen, 2000. S.168.

⁷vgl. ebd.

mischen Prozess der stetigen Konstruktion von Bedeutungen und Zuschreibungen nennt der Literaturwissenschaftler und Postkolonialist Homi K. Bhabha „Hybridisierung“.

Hybridisierung beschreibt, dass sich durch die permanente gegenseitige Beeinflussung nicht nur die Grenzen der kulturellen Zugehörigkeit verschieben oder verwischen, sondern dass eine Zuordnung, im Sinne einer Ursprünglichkeit, zu der einen oder anderen Kultur, nicht mehr möglich ist. Hybridisierende Phänomene sind keine Erfindung der Gegenwart, sondern in ihrer zeitlichen und inhaltlichen Entstehungsdimension historisch zu sehen. Wanderbewegungen von Völkern und Migration aus unterschiedlichen Motivationen heraus ereignen sich beständig. Die gewachsene Mobilität und verstärkte Nutzung von Kommunikationstechniken auf globaler Ebene im Zuge der Digitalisierung beschleunigen einen stetigen Austausch über Ländergrenzen hinweg zusätzlich.

Das ungleiche Gefälle, das sich bei Begegnungen zwischen unterschiedlichen Kulturen zeigt, verändert sich durch Prozesse der Hybridisierung. Der Austausch mit dem Anderen sorgt für eine Verwandlung beider Agierenden. In dieser Annahme meint die Verwandlung die positive Hinwendung des Menschen zu differenten Aspekten, die sich erst in der Begegnung mit dem Anderen zeigen können.

Hybride Kunst

Man sollte mehr mit Inhalten als mit dem Label die Leute kriegen wollen.⁸

Kunst ist keiner bestimmten Funktion untergeordnet. Sie ist zweckfrei und unter-

liegt der individuellen Bestimmung der Künstler*innen. Interkulturelle Theaterarbeit fußt auf der Auffassung, dass Kunst ein Ergebnis kreativer Prozesse ist. Interkulturelles Theater ist, als ein Bestandteil der Lebenswelten sozialer Gemeinschaften, ein Kulturprodukt. Interkulturelle Theaterarbeit verfolgt nicht per se das Ziel, Diversität als neues Paradigma einer Gesellschaft herzustellen.

Um das Forcieren eines Labels zu umgehen, welches interkulturelle Theaterarbeiten nur auf wenige Aspekte ihrer Wirksamkeit reduziert, trägt die Bestandsaufnahme den Titel „Hybride Kunst“. Diese Bezeichnung ist in der Theaterlandschaft noch nicht etabliert. Sie wurde in den bildenden Künsten und in der Medienkunst verwendet, um Fusionierungen von verschiedenen Methoden und Materialien zu kennzeichnen. Der Begriff der Hybriden Kunst richtet den Blick auf die Prozesshaftigkeit und die Unterschiedlichkeit der künstlerischen Produktionen und damit auf die Bandbreite möglicher interkultureller Theaterarbeiten. Mit dem Titel „Hybride Kunst“ trägt die Bestandsaufnahme den vielfältigen Perspektiven und künstlerischen Profilen der Künstler*innen Rechnung, indem sie ihre individuellen Erfahrungen zu Gehör bringt und einen fruchtbaren Dialog zwischen den Akteure*innen anstößt, bezüglich ihrer Haltungen, Methoden, Perspektiven und empfundenen Schwierigkeiten im Arbeitsprozess.

Vielleicht ist der Titel „Hybride Kunst“ ein fliegender Teppich, der zur Reise einlädt.

⁸Dominik Breuer /
Brachland-Ensemble,
persönliches Interview,
2017.

5. Das Thema Migration in der Gesellschaft und im Theater

Die bereits beachtenswerte historische Entwicklung des Interkulturellen Theaters in Deutschland und NRW lässt sich an dieser Stelle nur anreißen. Gleiches gilt erst recht für das Themenfeld der Migration im Allgemeinen. Ich gehe daher an dieser Stelle nur schlaglichtartig auf einige konkrete Ereignisse, Beschlüsse und Debatten ein, die den gesellschaftlichen Diskurs zu Migration in den vergangenen 50 Jahren mitgeprägt haben. Anschließend folgt ein verkürzter Überblick über den (Nicht-) Umgang des deutschen Theaters mit dem Thema Migration in diesem Zeitraum. Dabei wird insbesondere auch die Rolle der freien darstellenden Szene berücksichtigt - und einige konkrete Akteure*innen, die eine Auseinandersetzung stark vorangetrieben haben.

Das kulturelle Selbstverständnis Nordrhein-Westfalens ist geprägt durch seine Geschichte der Zuwanderung. Die Immigration von Arbeiter*innen, die sozio-ökonomischen Umbrüche einer ehemals durch die Industrie geprägten Wirtschaft, die Auswirkungen der Globalisierung, die Ankunft geflüchteter Menschen, die vor Krieg und Vertreibung Schutz suchten und suchen, zeichnen einen stetigen Wandel der soziodemografischen Realitäten.

Der bundesweite Anteil der Bevölkerung mit Migrationshintergrund im engeren Sinne liegt dem Mikrozensus 2015 zufolge bei 21,0%⁹. Im Mikrozensus 2015 des statistischen Bundesamtes heißt es:

Eine Person hat dann einen Migrationshintergrund, wenn sie selbst oder mindestens ein Elternteil nicht mit deutscher Staatsangehörigkeit geboren ist. Die Definition umfasst im Einzelnen folgende Personen: 1. zugewanderte und nicht zugewanderte Ausländer;

2. zugewanderte und nicht zugewanderte Eingebürgerte; 3. (Spät-) Aussiedler; 4. mit deutscher Staatsangehörigkeit geborene Nachkommen der drei zuvor genannten Gruppen.¹⁰

Schon im Mikrozensus 2012 wurde prognostiziert, dass der Anteil an Menschen mit Migrationshintergrund auch zukünftig weiter steigen wird. Dies liegt unter anderem daran, dass die Nachfahren der ersten Gastarbeitergeneration in Deutschland mittlerweile beheimatet sind und eigene Familien gründen.

Einwanderung geschieht stetig, doch historische Ereignisse führten immer wieder zu kurzfristig erhöhten Einwanderungszahlen. Der Zuzug von etwa drei Millionen Spätaussiedler*innen ab den 1990er Jahren aus der ehemaligen Sowjetunion und Osteuropa, die mit ihrer Einreise die deutsche Staatsbürgerschaft erhielten, geschah in Folge der russischen Reformpolitik und der Verantwortung der Bundesregierung, die Folgen des zweiten Weltkrieges aufzuarbeiten. Der Zerfall Jugoslawiens ab 1991 wiederum zwang etwa drei Millionen Menschen in die Flucht. Etwa 400.000 von ihnen flohen nach Deutschland. Während bis Mitte der 90er Jahre der Großteil der Asylsuchenden noch aus der sogenannten „Dritten Welt“ kamen, waren es nun oft Menschen aus dem europäischen Raum.

Politische Diskussionen zum gesellschaftlichen Zusammenleben von Menschen unterschiedlicher Ethnien fanden in Deutschland lange unter dem Begriff Multikultur statt. 1965 wurde das erste Ausländergesetz verabschiedet und damit Migration reglementiert, zum Beispiel bezüglich des Aufenthalts- und des Arbeitsrechts. Mit Beginn des Jahres 2005 wurde das Gesetz in das Zuwanderungsgesetz geändert.

⁹Statistisches Bundesamt (Hg.): Fachserie 1, Reihe 2.2 Bevölkerung und Erwerbstätigkeit, Bevölkerung mit Migrationshintergrund, Ergebnisse des Mikrozensus.

Wiesbaden, 2017. S. 7.

¹⁰Ebd. S.20.

Eine erhebliche Binnenmigration ergab sich mit dem Mauerfall im Jahr 1989. In ihrer Folge zogen Auswanderer der ehemaligen DDR von Ost- nach Westdeutschland. Ein weiterer wesentlicher, die Binnenmigration begünstigender Faktor, ist die strukturelle Entwicklung der Städte. Ländliche Gebiete weisen zunehmende Unterbevölkerung auf. Die Aufgaben für eine Politik der Integration bestehen heute in der Reaktion auf die älter werdende Bevölkerung, der Stärkung strukturschwacher Gebiete, den Umgang mit wachsender Mobilität und die Auswirkungen globaler wirtschaftlicher und politischer Zusammenhänge. Die Migrationsdebatten überlagerten sich mit öffentlichen Diskussionen aktueller Problemlagen innerhalb Deutschlands, wie zum Beispiel demografischer Veränderungen und Binnenmigration innerhalb Deutschlands.

Im Jahr 2000 wurde das Staatsangehörigkeitsrecht erweitert. Seitdem bestimmt nicht mehr allein die Abstammung über die Staatsbürgerschaft, sondern auch der Geburtsort. Menschen, die in Deutschland geboren werden, erhielten damit das Recht auf Einbürgerung, müssen sich allerdings bis zur Vollendung des 23. Lebensjahres dafür oder dagegen entschieden haben. Nach wie vor gilt jedoch der Grundsatz der Vermeidung der Mehrstaatigkeit.

2001 formulierte die Kommission „Zuwanderung“ im Zusammenhang mit dem Thema Migration und Integration den Satz „Die Kommission stellt fest, dass Deutschland [...] ein Einwanderungsland geworden ist“. Die Aussage regte nachfolgend öffentliche Diskussionen über die Auswirkungen von Migration auf die deutsche Gesellschaft an. Der 2012 beschlossene Nationale Aktionsplan Integration auf dem 5. Integrationsgipfel beinhaltete das Ziel, die

Willkommens- und Anerkennungskultur stetig zu verbessern und auszubauen.

Kulturpolitische Auseinandersetzungen ab den 1970er Jahren thematisierten die kulturelle Integration von Ausländern und zunehmend auch den interkulturellen Dialog. Die Konzentration auf nationale oder ethnische Differenzierung und die Thematisierung des „Ausländers“ führten dabei jedoch an der gesellschaftlichen Realität vorbei, dass viele der bereits eingewanderten Menschen Deutschland nicht mehr verlassen haben. Ihre Nachfahren passen nicht mehr in die Beschreibung eines „Ausländers“, ebenso wenig jedoch in die bisherige Beschreibung eines „Deutschen“. Es zeichnete sich die Notwendigkeit eines gesellschaftlichen Perspektivwechsels ab, der stärker die Gemeinsamkeiten als die Unterschiede der in Deutschland lebenden Menschen fokussieren sollte.

Der Begriff der Multikulturalität wich ab den 1990er Jahren dem Begriff der kulturellen Vielfalt. Prominenter Wegweiser für die darauffolgende Etablierung des Modells der Transkulturalität war der Philosoph Wolfgang Ivers. Diese Wechsel der Begrifflichkeiten geben auch Aufschluss über die jeweils vorherrschenden unterschiedlichen Gesellschaftsentwürfe und Kulturverständnisse.

Thematisiert wurden im Verlauf einer sich ausdifferenzierenden Betrachtungsweise u.a. Milieus, hybride Identitäten und der Wandel der Gesellschaft durch Globalisierung und Migration. Diese Ausdifferenzierung markierte die zunehmende Orientierung an Konzepten und Formaten, die Identität nicht allein einer ethnischen Herkunft zuordnen, sondern als geprägt durch vielfältige individuelle und kollektive Einflüsse verstehen. Die kulturelle Bildung

griff entlang dieser Neuorientierung in der Heute-Zeit Diversität in der Gesellschaft programmatisch auf. Auch kulturpolitische Entwicklungen wiesen auf das sich verändernde Verhältnis gegenüber Migration hin. Immer stärker wurden in kulturpolitischen Auseinandersetzungen auch Sichtweisen von Migrant*innen-Selbstorganisationen miteinbezogen und ein Dialog auf Augenhöhe eingefordert. Pluralität rückte als zentrales Thema in die öffentliche Wahrnehmung. Multi-, Inter- und Transkulturalität thematisierten die politische und soziale Ungleichheit zwischen den Kulturen und die Phänomene der Migration auf sozialer, psychologischer und physischer Ebene.

Auch das Theater stellte sich parallel zu den beschriebenen gesellschaftlichen Entwicklungen dialektisch und künstlerisch produktiv die Frage nach einem Perspektivenwechsel und der stärkeren Sichtbarkeit von Migration auf der Bühne. Die fehlende Balance zwischen den Anforderungen einer Migrationsgesellschaft und entsprechenden Lösungen machte es notwendig kulturelle Förderprogramme einzurichten. Die nachhaltige interkulturelle Öffnung von staatlichen Institutionen erschien auf der politischen Agenda. Staatlich und kommunal geförderte Theater sollten das Thema Migration sichtbar verhandeln. Die Theaterinstitutionen stellten dabei fest, dass bisher nur wenige Migrant*innen ihre Vorstellungen besuchten. Viele Theater erarbeiteten daher Strategien, um auch migrantisches Publikum besser zu erreichen. In diesem Zusammenhang wurden erfolgreiche Zusammenarbeiten zwischen Migrant*innen-Organisationen und den Theatern dokumentiert.¹¹

Gleichzeitig waren die Theater aber auch gefragt, sich selbst zu transformieren.

Nicht nur durch die thematische Bearbeitung auf der Bühne, sondern auch durch die Öffnung der eigenen Strukturen, sollten sie zu verbesserter Chancengleichheit und dem Recht auf kulturelle Teilhabe beitragen. Künstler*innen und Wissenschaftler*innen verschiedener Fachbereiche kritisierten und kritisieren bis heute, dass sich die Bemühungen um eine interkulturelle Öffnung nicht ausreichend auf das Personal der Institutionen auswirkten. Die Ensembles und Leitungsebenen blieben während der beschriebenen Bemühungen fast ausnahmslos migrationsfrei.

In Folge der erhöhten Einwanderung etablierten sich Anfang der 1970er Jahre in der freien darstellenden Szene verschiedene professionelle Gruppen, die sich einer interkulturellen Thematik zentral angenommen haben. Ich möchte hier nur einige Gruppen und Theater nennen. Die Aufzählung ist unvollständig, da sich zwar viele Gruppen gegründet haben, diese aber teilweise nur temporär in Erscheinung traten. Einige waren ein Theater der Minderheiten, die sich in ihrer Arbeit stark auf die eigene Herkunft bezogen. Alle hier genannten Akteure*innen haben ihre Theaterarbeit unter den Gesichtspunkt des interkulturellen Dialogs gestellt.

1980 gründete sich in Mülheim an der Ruhr unter der Leitung des Regisseurs Roberto Ciulli und dem Dramaturgen Helmut Schäfer das Theater an der Ruhr. Das Theater an der Ruhr suchte gezielt nach einer universellen Theatersprache, die sprachliche und kulturelle Unterschiede überwindet. Die Stadt Mülheim an der Ruhr subventionierte das Haus zu 50% der Betriebskosten. Das Theater schärfte sein Profil durch Auslandsgastspiele, die Durchführung von Festivals mit Theatergästen aus anderen Ländern und durch ein

¹¹Vgl. Keuchel, Susanne: Das 1. InterKulturBarometer. Migration als Einflussfaktor auf Kunst und Kultur. Köln, 2012.

eigenes kulturell und ethnisch gemischtes Ensemble und Leitungsteam. Dem Theater an der Ruhr wird heute eine bedeutende Rolle in der Entwicklung des Migrantentheaters zugeschrieben.¹²

Ebenfalls 1980 gründete Axel Tangerding das Meta Theater in München. Der Theateranthropologie zugewandt, widmete es sich experimentellen Theaterformen, die aus der Sicht Tangerdings aus dem Austausch verschiedener Kulturen entstehen.

In Stuttgart gründete sich 1984 das Theaterhaus Stuttgart, unter der Federführung von Werner und Gudrun Schretzmeier und Peter Grohmann. 1989 folgte die Gründung des multinationalen Ensembles im Haus. Über die Zusammenstellung des Ensembles sagte Werner Schretzmeier:

Meine Überlegung war, kein konventionelles Ensemble zusammen zu stellen, sondern den Versuch zu starten mit Schauspielerinnen und Schauspielern die keinen deutschen Pass haben, aber trotzdem schon lange in Deutschland leben, die Arbeit aufzunehmen. Der Jugoslawienkrieg, die Zusammenarbeit mit der Akademie Schloß Solitude waren Grundlagen zum Internationalen Theaterhaus Schauspielensemble. Der Jugoslawienkrieg, weil viele junge künstlerisch ausgebildete Frauen und Männer nach Deutschland flohen.¹³

1991 fand das Roma Pralipe Theater aus Skopje eine neue Heimat im Theater an der Ruhr, als Theater von und für Roma. Die Gruppe gastierte auf zahlreichen Festivals und erfuhr international Anerkennung. Nach ihrem Umzug in eigene Räume in Köln löste sich die Gruppe auf. Der Schauspieler und Mitstreiter des Roma Pralipe Theaters, Nedjo Osman, gründe-

te 1996 mit Nada Kokotovic das Theater KTO in Köln. In seinem Profil beschrieb das Theater als Anspruch die Visualisierung unterschiedlicher Nationalitäten und Sprachgemeinschaften in multikulturellen Theaterformen. Der Schwerpunkt des Theaters liegt bis heute in der Beschäftigung mit Roma.

Modellcharakter hatte außerdem das Arkadas Theater in Köln. 1985 wurde es als erstes freies türkisches Theater von dem Lehrer Necati Sahin gegründet. 1997 bezogen es als erstes Theater dieser Art ein eigenes Haus in Köln-Ehrenfeld. Zur Spielzeit 2006/2007 übernahm der Trägerverein Bühne der Kulturen e. V. das Haus und verlagerte den Schwerpunkt vom deutsch-türkischen Theater auf die kulturelle Vielfalt Kölns. Die Stadt Köln beschrieb das Theater als überregional bedeutend. 2017 musste es aufgrund von Insolvenz schließen.

Die interkulturelle Spielstätte Tiyatrom gründete sich 1985. Sie wurde von professionellen und semiprofessionellen türkischstämmigen Schauspieler*innen unter der Leitung des Theatermakers Yekta Arman bespielt. 2007 wurden die öffentlichen finanziellen Zuwendungen eingestellt und dem neu gegründeten Theater Ballhaus Naunyrstrasse unter der künstlerischen Leitung von Shermin Langhoff zur Verfügung gestellt. Dieses würde die nächsten Generationen von Migrant*innen besser erreichen. Langhoff führte in ihrer Arbeit den Begriff des postmigrantischen Theaters ein. Der Begriff entsprang der amerikanischen Literatur- und Kunstkritikszene. 2012 realisierte das Ballhaus Naunyrstrasse die Produktion des Stückes „Beg your pardon“ von Marianne Salzmann unter der Regie von Hakan Mican Savas. Die Uraufführung war der deutsche Beitrag im europäischen postmigrantischen Theaternetzwerk »Euro-

¹²vgl. Erol M. Boran: Die Geschichte des Türkisch-deutschen Theaters und Kabarett.

Columbus, 2004. S. 187.

¹³Schretzmeier, Werner; Gauthier, Eric: Online-Interview. arttourist.com. www.arttourist.com/theater/theaterhaus-stuttgart.html. Zuletzt abgerufen am 13.10.2017.

pe Now«. Angestoßen wurde das Projekt, das zwischen 2011 und 2013 stattfand, von der schwedischen Kulturmanagerin Rani Kasapi. Mit den beteiligten Künstler*innen, ihren Produktionen und Gastspielen von fünf Theatern aus Schweden, den Niederlanden, der Türkei, aus Deutschland und Großbritannien wollte sich das Netzwerk mit dem postmigrantischen Europa auseinandersetzen.

2010 erreichte das Ballhaus Naunynstrasse mit der Uraufführung des Stückes „Verrücktes Blut“ (Regie: Nurkan Erpulat; Koproduktion mit der Ruhrtriennale) bundesweite Aufmerksamkeit. 2013 übernahm Shermin Langhoff die Intendanz des Berliner Maxim Gorki Theaters, wo sie seitdem den Anspruch an ein Theater aus postmigrantischer Perspektive weiterverfolgt.

Bei der Entwicklung einer Theaterform, die sich mit den Theatersprachen, Traditionen und Erzählweisen aus anderen Ländern auseinandersetzte, griffen die Akteure*innen unter anderem auf theateranthropologische Ansätze, gerade aufkeimende postdramatische Ansätze und offen-experimentierend angelegte Arbeitsweisen aus der Performance-Kunst zurück. Der amerikanische Regisseur und Professor für Performance Studies Richard Schechner arbeitete in den 1970er bereits Jahren daran, den künstlerischen Umgang mit Interkulturalität im Theater zu beschreiben. Er begriff Interkulturalität im Theater als „Kultur im Zwischen“ und als „Prozess“.¹⁴

1979 gründeten Peter Brook und Arianne Mnouchkine in Paris jeweils eigene Theater, die sich mit außereuropäischen Einflüssen auseinandersetzten. In diese Zeit fielen auch die Theaterarbeiten von Jerzy Grotowski, der theateranthropologische Ansätze heranzog und für die eigenen Ziele

weiterentwickelte. Eugenio Barba gründete außerdem bereits 1964 in Oslo das Odin Theater. 1979 gründete Barba die International School of Theatre Anthropology und erarbeitete ebenfalls eigene Ansätze der Theateranthropologie.

In Deutschland griffen Akteure*innen der freien darstellenden Szene die Arbeitsweisen dieser beispielhaft angeführten Theatermacher*innen auf. Auch in den Studiengängen Theaterwissenschaften und Szenische Künste in Hildesheim und Angewandte Theaterwissenschaften in Gießen fanden sie Eingang in die Curricula.

2012 veröffentlichte Professor Friedemann Kreuder, Leiter der Theaterwissenschaftlichen Fakultät in Hildesheim, die „Hildesheimer Thesen VII - Theater als gesellschaftliches Instrument der Differenz/Differenzierung“. In diesen ging er zentralen Fragestellungen nach, die u. a. das Erscheinen, Darstellen und Produzieren in künstlerischen Praxen in Bezug zu der Sichtbarkeit und Problematik des Ethnischen hinterfragen. Ingrid Hentschel, Professorin für Ästhetik und Kommunikation an der Universität Bielefeld formulierte ebenfalls 2012 in den Hildesheimer Thesen, dass sich der Kontext der Theaterförderung in der Einwanderungsgesellschaft verändert habe. Die Kultur- und Theaterförderung verbinde sich zunehmend mit Aufträgen an die Künstler*innen, „ihre kulturelle, gesellschaftliche Nützlichkeit unter bestimmten Zielsetzungen zu erbringen.“ Hentschel stellte ihre Aussagen in lokale und europäische, kultur- und bildungspolitische Zusammenhänge. „Der Künstler ist nicht Verstörer und Aufstörer, sondern zunehmend der angestellte Agent in Sachen Bildung und Integration.“

¹⁴Vgl. Heimböckel, Dieter: Ethnologie – Theater – Interkulturalität. Ein Ausblick zur Einführung. In: Bloch, Natalie, Heimböckel, Dieter: „Theater und Ethnologie. Beiträge zu einer produktiven Beziehung“. Tübingen, 2016. S. 17.

In Nordrhein-Westfalen hat sich in den Jahren seit der Gastarbeiterimmigration bis in die heutige Zeit die Diskussion um die Sichtbarkeit der Einwanderungsgesellschaft in den Theatern gehalten. „Das Thema Migration haben die Theater eigentlich verschlafen oder keine, bzw. zu wenig Sensibilität dafür entwickelt“, sagte Ulrich Khuon, Intendant des Deutschen Theaters in Berlin, im Jahr 2010.¹⁵ Khuon bemerkte, dass im Verhältnis zu den Spielplänen der städtischen und staatlichen Theater „Migration und Interkulturalität im jungen Theater, in der Theaterpädagogik eine gewisse Bedeutung hat.“ Andere Theatermacher*innen und Theaterpädagog*innen, die sich für eine stärkere Repräsentation von Diversität einsetzten, griffen dieses Zitat auf. Die Aussage ließ die Herleitung zu, dass sich das Thema Migration in den vergangenen drei Jahrzehnten verstärkt von der professionellen Bühne in die Kulturelle Bildung verschoben hat.

In der freien darstellenden Szene hingegen waren migrantische Perspektiven schon frühzeitig weitaus stärker präsent. Ein wesentlicher Grund dafür war die Anzahl an aktiven Akteure*innen mit eigenem Migrationshintergrund. Diese beziehen in ihren Arbeiten bis heute migrantische Perspektiven und Themen selbstverständlich und vielfältig in ihre Arbeiten mit ein.

Bis heute existieren jedoch kaum umfassende oder wissenschaftliche Untersuchungen, die Migration und Theater im Feld der Freien Szene in NRW dokumentieren. Trotz der fördernden Institutionen, die aktuell in NRW explizit interkulturelle künstlerische Produktionen der Freien Szene berücksichtigt, gibt es keinen ausreichenden Überblick über die vielen interkulturellen künstlerischen Produktionen der Künstler*innen.

Die vorliegende Bestandsaufnahme bietet erstmals einen differenzierten Einblick in die vielfältigen Strukturen, Arbeitsweisen und Perspektiven von Akteure*innen, die im Zeitraum Oktober 2016 bis Oktober 2017 in NRW interkulturelle Theaterarbeiten entwickelt haben.

¹⁵Khuon, Ulrich: Theater als Forum der letzten Fragen. In: Sting, Wolfgang, Köhler Norma, Hofmann Klaus, Weiße, Dorothea Grießbach (Hg.): „Irritation und Vermittlung, Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft“. Berlin, 2010. S. 17.

B.

Informationen über
die Akteure*innen
und Produktionen

1. Akteure*innen in vier Kategorien

Die ausgewählten interkulturellen Theaterarbeiten lassen sich bezüglich der künstlerischen Besetzung in vier Kategorien aufteilen:

- Theaterproduktionen, die ausschließlich in professioneller Besetzung arbeiteten.
- Theaterproduktionen, die für ihre professionelle Produktion Profis und Laien besetzten.
- Theaterproduktionen, die mit Laien unter professionellen Rahmenbedingungen arbeiteten.
- Tanz- und theaterpädagogisch vermittelnde Projekte, die sich mit Workshop-Formaten an Laien richteten und nicht zwingend eine Präsentation beinhalteten.

Produktionen in ausschließlich professioneller Besetzung

7 Akteure*innen arbeiteten in rein professioneller Besetzung.

Akteure*innen ohne eigene Spielstätte

1 Einzelkünstlerin
Bibiana Jiménez (K)

2 Duos
Bietz und Hasenkopf als d9 (K)
Hoernemann und Walbrodt als
CommunityArtWorks (BN)

1 Trio
Benedetta Reuter, Giulia Loli,
Aurora Rodonò (K)

2 kollektiv arbeitende Ensembles
Brachland Ensemble (LEV)
Con Fini (MS)

Akteure*innen mit eigener Spielstätte¹⁶

1 Ensemble in Residenz
Collective Ma'louba, mit den Künstler*innen Rafat Alzakout, Amal Omran und Mudar Alhaggi, arabisches Künstler- und Theaterkollektiv am Theater an der Ruhr (MH)

Produktionen mit Profis und Laien

3 Akteure*innen ließen Profis und Laien unter professionellen Bedingungen zusammenarbeiten.

Akteure*innen ohne eigene Spielstätte

1 Duo
Stefan Schroer und Stella Cristofolini als Theater Arbeit Duisburg (TAD)

1 Theaterlabel als Produktionsgemeinschaft
vier.D, unter der Leitung von Birgit Götz und Nilüfer Kemper (DO)

Akteure*innen mit eigener Spielstätte

1 freies Theater
Theater Kohlenpott unter der Leitung von Frank Hörner und Gabriele Kloke (HER)

Produktionen ausschließlich mit Laien

5 Akteure*innen arbeiteten ausschließlich mit Laien an der Entwicklung einer Theaterproduktion:

Akteure*innen ohne eigene Spielstätte

1 Duo
Cactus Junges Theater unter der Leitung von Barbara Kemmler und Alban Renz (MS)

1 Trio
Emilia Hagelganz, Lena Tempich und Anna Buchta als Transnationales Ensemble Labsa (DO)

¹⁶Bei Akteure*innen dieser Kategorie handelt es sich entweder um Ensembles, Gruppen oder Kollektive, die zur Zeit der Bestandsaufnahme an ein Freies Theater angeschlossen waren (z.B. in Form einer Residenz) oder um das Theater selbst, welches als Institution interkulturelle Theaterarbeiten durchführte.

Akteure*innen mit eigener Spielstätte

1 Ensemble

grubengold Projekt unter der Leitung von Michaela Kuczinna, angeschlossen an das Prinzregenttheater (BO)

1 kollaborativ arbeitende Gruppe

Ruhrorter unter der Leitung von Adem Köstereli, Wanja van Suntum und Jonas Tinius, angeschlossen an das Theater an der Ruhr (MH)

1 Freies Theater

Consol Theater unter der Leitung von Andrea Kramer, Christiane Freudig und Georg Kentrup (GE)

Theaterpädagogisch vermittelnde Projekte

7 Gruppen führten führten Workshop-Formate mit Laien durch:

Akteure*innen ohne eigene Spielstätte

1 Einzelkünstlerin

Marguerite Apostolidis (BN)

1 kollektiv arbeitendes Ensemble

Heimat X, gegründet von Thomas Richardt.

Ein Mitwirkender der Initiative ist Mohanad Jackmoor, der mit ihrer Unterstützung seine Theaterarbeiten realisiert. (Telgte)

2 Theaterlabels

artszenico, unter der Leitung von

Rolf Dennemann (DO)

theaterspiel, unter der Leitung von Beate Albrecht (WIT)

Akteure*innen mit eigener Spielstätte

2 freie Theater

fringe ensemble unter der Leitung von

Frank Heuel (BN)

Helios Theater unter der Leitung von

Barbara Kölling und Michael Lurse (HAM)

1 Ensemble in Residenz

Haso, Sulyman, Urayama & Zehbe,

im Maschinenhaus Essen (E)

2. Die Zusammensetzung der künstlerisch Beteiligten

Einbezogene Altersgruppen

9 Produktionen wurden von Erwachsenen und für Erwachsene erarbeitet.

3 vermittelnd arbeitende Gruppen bezogen Kinder als Teilnehmende ein.

1 Projekt arbeitete explizit mit Senioren.

1 Projekt arbeitete generationenübergreifend.

1 Produktion bezog in der Erarbeitung Material von Jugendlichen und Senioren ein.

aller Kategorien kulturell heterogen zusammen. Beteiligt waren Geflüchtete, Menschen mit Migrationshintergrund und Menschen ohne Migrationshintergrund.

Besetzungen, die ausschließlich aus Menschen mit Migrationshintergrund bestanden, fanden sich meist bei den Akteure*innen, die rein professionell besetzten.

Kulturelle Zusammensetzung der Gruppen

Am häufigsten setzten sich die Gruppen

Monokulturell zusammengesetzte Gruppen, die nur Geflüchtete einbanden, fanden sich meist in den vermittelnden

Workshop-Projekten. Lediglich ein professionelles Ensemble mit fester Spielstätte besetzte ausschließlich arabischsprachige Menschen, darunter auch Geflüchtete.

Seltener wurde in folgenden Zusammensetzungen gearbeitet:

- Geflüchtete und Menschen mit Migrationshintergrund
- Geflüchtete und Menschen ohne Migrationshintergrund
- Menschen mit und Menschen ohne Migrationshintergrund

Bei 5 Akteure*innen, die Laien einbanden, bestand das Ensemble ausschließlich aus Geflüchteten. 2 von ihnen waren an eine feste Spielstätte angeschlossen.

Viele Akteure*innen betonten in den selbst formulierten Beschreibungen zu ihrer Arbeit (z.B. in Projektanträgen, Pressemitteilungen, Werbematerial, öffentlichen Selbstdarstellungen), dass es ihnen um das Zusammenbringen von Menschen unterschiedlicher Hintergründe gehe. Die meisten Akteure*innen benannten diese Unterschiedlichkeit durch ethnische Zugehörigkeiten oder lebensbiografische Aspekte, wie z.B. das Alter, Fluchterfahrung, Migrationshintergrund und geografische Bezüge zum Projekt.

In einigen Fällen gingen die Akteure*innen explizit auf die Heterogenität der Gruppenzusammensetzung ein. Kategorisiert wurden außerdem unterschiedliche Ausbildungsgrade wie z. B. die Unterteilung in Laien, semiprofessionell und professionell Arbeitende. In den konzeptionellen Beschreibungen betonten viele Akteure*innen das Zusammenbringen dieser verschiedenen Ausgangssituationen.

In den vermittelnden Produktionen, insbesondere wenn diese aktiv nach Teilnehmer*innen suchten, wurde die ethnische Herkunft der Teilnehmer*innen, meist über geografische Bezüge, vergleichsweise stärker benannt. In Arbeiten, die ausschließlich professionelle Künstler*innen besetzten, war die Diversität des Ensembles, dessen Mitglieder aus jeweils unterschiedlichen Nationalstaaten stammten, in unterschiedlich starken Prägungen sichtbar. Die Internationalität zu kennzeichnen, um damit auch die Interkulturalität des Projekts zu begründen, war für einige Gruppen von Bedeutung.

Die meisten Beteiligten der interkulturellen Theaterarbeiten waren Teilnehmer*innen, Darsteller*innen, bzw. künstlerisch Beteiligte*r eines ästhetisch-pädagogischen Projekts, das z. B. im Rahmen eines Workshops, eines Schulprojekts, oder eines künstlerisch-kulturellen Bildungsprogramms, bzw. Angebotes entstand.

Die meisten Akteure*innen gestalteten ihr Projekt als freiwilliges Angebot an die Beteiligten. Nur 1 von 22 Projekten fand in Kooperation mit einer Schule statt und war in diesem Rahmen verpflichtend für die Schüler*innen.

Kultureller Hintergrund der künstlerisch Beteiligten

Künstlerische Leitung

12 künstlerische Leiter*innen besaßen keinen Migrationshintergrund.

10 künstlerische Leiter*innen besaßen einen Migrationshintergrund.

Einen eigenen Migrationshintergrund besaß knapp die Hälfte der Künstler*innen,

die interkulturelle Arbeiten initiierten und dort in künstlerisch und/oder organisatorisch leitender Funktion tätig waren.

Ensembles

In 9 künstlerischen Teams war keine Person mit Migrationshintergrund beteiligt. 13 künstlerische Teams waren ethnisch und national heterogen besetzt.

Knapp 60% der künstlerisch Beteiligten auf Leitungsebene¹⁷ besaßen demnach einen eigenen Migrationshintergrund.

Künstlerischen Leiter*innen der freien Spielstätten

In 7 von 8 Fällen besaß die künstlerische Leitung der freien Spielstätten keinen eigenen Migrationshintergrund.

3 von 8 Spielstätten besetzten die künstlerische Leitungsposition für ihr interkulturelles Projekt mit einem/einer Künstler*in mit Migrationshintergrund.

Akteure*innen mit Fluchterfahrung

Unter den Projekt-Initiator*innen waren auch 5 Theatermacher, die aufgrund der Kriegssituation geflüchtet sind.

3 Künstler besaßen eine abgeschlossene professionelle Ausbildung im Fach Theater.

1 Künstler setzte seine in Damaskus angefangene Ausbildung im Fach Theater in Deutschland fort.

1 Künstler arbeitete in Syrien semiprofessionell im Theaterbereich und beabsichtigte, sich in Deutschland professionalisieren.

3. Sprachen

In den meisten Produktionen fand die Erarbeitung und die Aufführung mehrsprachig statt.

2 Produktionen zeigten ihre Aufführung ausschließlich fremdsprachig, eine auf Arabisch, eine auf Englisch.

4. Genres

Die meisten der untersuchten Arbeiten lassen sich dem Sprechtheater zuordnen. Dahinter folgten Tanztheaterarbeiten, Performances und genreübergreifende Kunstformen. Vertreten waren außerdem ein Streetart-, ein Bühnenbild- und ein Objekttheater-Projekt. Zwei Gruppen kombinierten ihre Arbeit mit einer angeschlossenen Ausstellung. Eine Akteurin benannte ihre Performance auch als Installation.

Die Formate:

- Begegnungsformate / kulturelle Teilhabe
- politisch motiviertes Theater
- dokumentarisches Theater
- Arbeiten im urbanen Raum

¹⁷Künstlerisch Beteiligte auf Leitungsebene können u.a. sein: Regie, Dramaturgie, Künstler*innen, die mit dem*der Akteur*in kooperieren, Projektleitung, Geschäftsführung und Organisation.

5. Arbeit mit (auto-) biografischem Material

Auffallend viele Akteure*innen griffen in ihrer Arbeit auf (auto-)biografisches Material zurück.

20 von 22 Akteure*innen haben Produktionen realisiert, die mit oder auf Basis von biografischem Material erarbeitet wurden.

2 Akteure*innen, grubengold und Ruhrorter, haben nicht mit biografischem Material gearbeitet, sondern im wesentlichen bestehende Vorlagen interpretiert.

3 von 20 Akteure*innen, die biografisches Material verwendeten, verarbeiteten auch Biografien Anderer.

4 Produktionen nutzten das biografische Material in der Aufführung sichtbar als dokumentarisches Material, in Form von Film- und Audio-Mitschnitten, Briefen und persönlichen Gegenständen. Teilweise wurde dokumentarisches Material gegenständlich oder als Text ausgestellt oder in Installationen eingearbeitet. Die biografischen Elemente konnten in den meisten Fällen auf lebende Personen, bzw. die Materialgeber*innen zurückgeführt werden.

In 12 Produktionen war der/die Biografie-Geber*in auch darstellerisch an der Aufführung, bzw. Arbeitspräsentation beteiligt. Der Bezug zu den Biografie-Geber*innen, die auch als Darsteller*innen agierten, war eindeutig.

In 6 Gruppen wurde zu Beginn autobiografisches oder biografisches Material recherchiert, dann aber von professionellen Künstler*innen, ohne weitere Beteiligung der Biografie-Geber*innen, weiterverarbeitet.

1 Akteur, das Trio aus Benedetta Reuter, Aurora Rodono und Giulia Loli alias Mutamassik, verknüpfte autobiografisches und biografisches Material, sodass dieses nicht mehr auf eine einzelne Darstellerin zurückgeführt werden konnte.

1 Akteur, CommunityArtworks, generierte und verarbeitete biografisches Material vor Ort während der Performance.

1 Akteur generierte biografisches Material unter anderem über Interviews, die er mit den künstlerisch Mitwirkenden geführt hat.

Aufgrund der hohen Anzahl an Akteure*innen, die biografisches Material in ihrer Arbeit verwendeten, geht Kapitel F auf diese Form des Arbeitens ausführlich ein. Die Arbeit mit biografischem Material war außerdem Thema einer Qualifizierungsveranstaltung im Rahmen der Bestandsaufnahme (siehe Kapitel D.1).

6. Aufführungskontexte

Aufführungsorte der Produktionen

- 4 urbane Räume
- 4 Gastspiele an freien Spielstätten
- 3 Gastspiele an freien Spielstätten der Kooperationspartner
- 1 Gastspiel an freien Spielstätten und einem kulturellen Zentrum
- 1 Gastspiel an freien Spielstätten und im Goethe-Institut in Ghana
- 3 eigene freie Spielstätten
- 1 eigene freie Spielstätte und Gastspiele an anderen freien Spielstätten
- 1 eigene freie Spielstätte und eine Schule
- 1 eigene freie Spielstätte und eine Flüchtlingsunterkunft
- 1 eigene freie Spielstätte und nationale Festivals
- 1 eigene freie Spielstätte und internationale Festivals
- 1 Gemeindehaus in einer Kirchengemeinde

Die meisten Aufführungen fanden als Gastspiele in freien Spielstätten statt. Danach folgten Aufführungen in eigenen Spielstätten. Zwei Akteure wirkten in kulturellen Zentren. Diese waren die Tanzkünstlerin Bibiana Jiménez, die ihre vermittelnde Tätigkeit im Internationalen Frauenzentrum, dem IFZ (BN) durchführte und Tsutomu Ozeki, der die Internationale Männer-tanzgruppe »Full Body« im Programm der Kulturliga der Stroetmanns Fabrik (Emsdetten) leitete.

Das einzige Theater, das sein Projekt ausschließlich professionell besetzte und zudem über eigene Spielstätte verfügte, war das arabische Theaterkollektiv Ma'Louba (MH).

Zwei Akteure*innen, die u.a. mit Laien arbeiteten und über eigene Spielstätte verfügten (Theater Kohlenpott und die Gruppe Ruhrorter), veranstalteten regelmäßig Gastspiele ihres Projekts.

Die Aufführungen realisierten sich in unterschiedlichen Netzwerk-Konstellationen und sozialen Kontexten. Mehr dazu findet sich in Kapitel C.1.

Eine Aufführung in einer Flüchtlingsunterkunft realisierte das Helios Theater. Eine andere Akteurin, Marguerite Apostolidis, führte die Proben in einer Flüchtlingsunterkunft durch.

Das Maschinenhaus Essen knüpfte als Spielstätte durch die Projektmacher*innen Haso, Sulyman, Urayama & Zehbe erstmals neue Kontakte zu Geflüchteten.

Alle Akteure*innen sprachen auch Geflüchtete als Publikum an. Die meisten erreichten ein ethnisch und kulturell heterogen zusammengesetztes Publikum.

In den meisten Projekten war eine Aufführung geplant und fand entsprechend statt. Einige Akteure*innen führten ergebnisoffene Arbeiten durch. Sie stellten die Entscheidung über eine Präsentation zur Disposition, indem sie dem Prozess der Erarbeitung mehr Gewicht gaben und/oder den Beteiligten Mitspracherecht über eine Präsentation gewährten. Zwei Akteure*innen der Bestandsaufnahme führten keine Aufführung durch.

Das Wirken der Akteure*innen im internationalen Kontext

Das Cactus Junges Theater bereiste mit seiner bilateral entstandenen aktuellen Produktion »Das liegt im Blut« ghanaische und deutsche Spielorte. Die aktuelle Produktion des Collective Ma'louba war zu Gast auf dem internationalen Edinburgh Fringe Festival.

Die Theaterarbeit der Gruppe Theater Arbeit Duisburg entstand in künstlerischer Partnerschaft mit „kitev mit Ettijahat – Independent Culture“ aus Syrien.

Das Brachland-Ensemble, artscenico, das Helios Theater, das Consol Theater und das fringe ensemble wirkten mit ihren früheren Produktionen verstärkt in internationalen Kontexten, bisher jedoch nicht mit interkulturellen Theaterarbeiten.

7. Interkulturelle Guides

13 der 22 ausgewählten Akteure*innen erhielten für ihr Projekt finanzielle Unterstützung vom NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste im Rahmen der Sonderprojektförderung „Interkulturelle Impulse“. Grundvoraussetzung für die Förderung war die Begleitung des Projekts durch eine*n geeignete*n Expert*in als interkulturellem Guide.

Der Guide sollte als Vermittler*in eine Schnittstellenfunktion im interkulturellen Dialog übernehmen, Begegnungsräume schaffen und im besten Fall für nachhaltige Vernetzungsstrukturen sorgen, die auch nach Projektende genutzt werden können. Da die interkulturellen Guides gerade in Hinsicht auf die interkulturelle Ausrichtung der Projekte eine Schlüsselrolle einnahmen und in einem Großteil der untersuchten Projekte eingesetzt wurden, wird an dieser Stelle gesondert auf die Hintergründe und Tätigkeitsfelder der Guides eingegangen.

In 13 der 22 ausgewählten Projekte haben insgesamt 16 interkulturelle Guides in dieser vermittelnden Funktion gearbeitet. In 3 Gruppen waren je 2 Personen als interkulturelle Guides besetzt.

Hintergründe der interkulturellen Guides

11 Akteure*innen fanden ihre Guides über bereits bestehende persönliche Kontakte. In 2 Fällen fanden sich die Guides über einen Netzwerkpartner.

6 der 16 Guides verfügten über arabische Sprachkenntnisse. 4 interkulturelle Guides waren im Zeitraum ab 2015 nach Deutschland geflohen. Einer von ihnen lebte im Projektzeitraum noch in einer Flüchtlingsunterkunft.

Die beruflichen Hintergründe der Guides waren divers: Archäologe und Autor, Sozialarbeiter und Übersetzer, Bildender Künstler, Illustrator, Dolmetscher, Student der Erziehungswissenschaften, Musiklehrer und zwei Sozialarbeiter. Unter den Guides ohne eigenen Migrationshintergrund waren vertreten: zwei Sozialpädagoginnen, ein Duo bestehend aus einer Kunstvermittlerin und einer Pädagogin, eine Theatermacherin und eine Theaterpädagogin.

Aufgabenfelder der interkulturellen Guides

Die Tätigkeitsfelder der interkulturellen Guides innerhalb der Projekte waren Betreuung, Übersetzung, Kontaktaufbau zu Schulen, anderen Netzwerkpartnern und Projektmanagement. In 5 Projekten waren die Guides gleichzeitig auch künstlerisch Mitwirkende. In 2 Projekten arbeiteten sie auch als Tanz- oder Theaterpädagogin im Rahmen der künstlerischen Arbeit.

Gerade im Anfangsstadium kümmerte sich der Guide in vielen Projekten vorrangig um die Akquise von Teilnehmer*innen und künstlerisch Beteiligten und die Kommunikation mit diesen. Am häufigsten gaben Akteure*innen die Vermittlung in und zwischen anderssprachigen Communities als Aufgabe des Guides an. An zweiter Stelle wurde die Gewinnung von Publikum genannt. Hierfür verfassten die Guides beispielsweise arabischsprachige Texte, die

der Bewerbung und Bekanntmachung des Projektes dienten. 2 Projekte von 22 bauten über ihre Guides eigeninitiativ Kontakt zu Flüchtlingsunterkünften auf, um Teilnehmer*innen zu gewinnen.

Nachhaltigkeit der Kontakte zwischen Projektverantwortlichen und interkulturellen Guides

Die künstlerisch Verantwortlichen sprachen von einer deutlichen Entlastung ihrer Tätigkeit durch die interkulturellen Guides.

5 der Akteure*innen, bei denen die interkulturellen Guides auch künstlerisch mitwirkten, äußerten explizit den Wunsch nach einer weiteren Zusammenarbeit. In einem Fall wurden die mitwirkenden Künstler*innen für jede Produktion programmatisch neu gesetzt, sodass sich aus diesem Grund die wiederholte Mitwirkung als Künstler*in ausschloss.

8. Zusammenarbeit mit Netzwerkpartnern

15 Projekte wurden durch Netzwerkpartner gestärkt, die Zugang beziehungsweise Kontakt zu Menschen mit unterschiedlichen ethnischen Bezügen und/oder Migrationshintergrund hatten und/oder kürzlich nach Deutschland geflohen waren. Ein Projekt arbeitete mit Schüler*innen aus einer Integrationsklasse und konnte diese über den Kontakt zur Schule gewinnen.

19 Akteure*innen konnten über eine vorherige Arbeit oder schon bestehende Netzwerke Künstler*innen oder Teilnehmer*innen für ihre Projekte gewinnen. Gleiches galt auch für die Gewinnung von Publikum. 4 Projekte konnten erst durch gezielten Einsatz eines Vermittlers entsprechende Kontakte aufbauen.

17 Akteure*innen bewarben ihre Projekte in anderssprachigen Netzwerken mit Übersetzungen der interkulturellen Guides (siehe Kapitel B.7.) oder ihrer Netzwerkpartner. Die Kommunikation erfolgte über digitale Netzwerke, Mundpropaganda und Flyer.

Es ist ein absoluter Glücksfall, dass ich Ahmed Jada begegnet bin, weil sich ohne seine Unterstützung auf sprachlicher und künstlerischer Hinsicht das Projekt nicht hätte so gut umsetzen lassen. Ohne die engagierte Leitung der Unterkunft, wäre es nicht so einfach gewesen Termine zu kommunizieren und zu koordinieren.¹⁸

¹⁸Marguerite Apostolidis, Fragebogen, 2017.

9. Motivationen und künstlerische Ansätze der Akteure*innen

Mir geht manchmal das Wort Interkultur auf den Keks. Kultur ist Interkultur. [...], deswegen bin ich auch gegen Leitkultur. Das gibt es meiner Meinung nach nicht und hat es nie gegeben. Leitkultur ist ein Windei. Ich aber möchte, dass alle an kulturellen Prozessen teilhaben können. Das ist für mich wie bei Beuys: Kultur für alle.¹⁹

Alle Akteure*innen verorteten ihre Arbeit innerhalb eines interkulturellen Felds. Ihre individuellen Motivationen und künstlerischen Arbeitsansätze waren jedoch vielfältig. Das folgende Unterkapitel fasst diese zusammen. Außerdem beschreibt es die Sichtweisen der Akteure*innen auf interkulturelle Theaterarbeit als Label und ihre Haltung zur Verknüpfung von künstlerischer Arbeit und sozialem Engagement. Zuletzt wird auch die Perspektive der Laien berücksichtigt, die an partizipativen Projekten teilgenommen haben.

Label?

Meine Eingangsfrage in den Gesprächen mit den Künstler*innen war, ob sie ihre Arbeit selbst als interkulturelle Theaterarbeit bezeichnen. Sehr oft haben diese in ihren Antworten Fragen nach der Definition, dem Verständnis und der Notwendigkeit eines Labels aufgeworfen.

Die Akteure*innen fassten den Begriff der Interkultur unterschiedlich auf. Kritik gegenüber dem Label „interkulturelle Theaterarbeit“ bezog sich insbesondere auf den Begriff Interkultur:

Ein wesentliches Problem, das immer wieder bei interkulturellen Projekten jedweder Art auftaucht, kann an der (Selbst-)Bezeichnung erkannt werden.

Der Begriff „Interkultur“ suggeriert ein Kulturverständnis, das von klar definierbaren, abgeschlossenen Kulturen ausgeht, die miteinander in Beziehung treten. Diese Vorstellung mag dazu verführen, Kultur ebenso zu inszenieren, als eine klar abgrenzbare Einheit, als Vorgang, Kostüm oder was immer. Hierbei läuft die Kunst Gefahr, Einzelne mit ihren vielschichtigen Interessen und verschiedensten Einflüssen, unsichtbar zu machen.²⁰

Den Begriff der interkulturellen Theaterarbeit nutzten im Gespräch nur wenige Akteure*innen eigeninitiativ. Das Wort Interkultur tauchte in den Konzeptbeschreibungen nur selten auf.

Auf Nachfrage verstanden die meisten Akteure*innen ihre Projekte als interkulturell, da die die Präsenz und/oder motivische Sichtbarkeit von Menschen mit Migrationshintergrund und Geflüchteten bewusster Bestandteil der Arbeit war.

Einige Akteure*innen nutzten den Begriff der interkulturellen Theaterarbeit, um damit die Haltung hinter ihrem künstlerischen Handeln zu beschreiben:

Wenn interkulturelle Arbeit sich auf Menschen aus anderen Kulturen bezieht, dann ist interkulturelle Theaterarbeit für mich eine gute Möglichkeit, brisante, aktuelle Themen der Gesellschaft zu bearbeiten und zu kommunizieren. Theaterarbeit ist bestens geeignet, um Grenzen in den Köpfen der Menschen zu öffnen. Theaterstrukturen müssen sich auch für die interkulturelle-soziale Interaktion und für kulturelle Themen, die unsere Gesellschaft immer mehr prägen, öffnen.²¹

¹⁹Barbara Kemmler / Cactus Junges Theater, persönliches Interview, 2017.

²⁰Adem Kösterli / Ruhrorter, Fragebogen, 2017.

²¹Bibiana Jiménez, persönliches Interview, 2017.

Ein weiteres kritisches Argument gegenüber dem Begriff der interkulturellen Theaterarbeit lag für einige Akteure*innen im Akt des Labelns selbst:

Es ist ein Label, das kategorisiert. Wir haben ja eine interkulturelle Gesellschaft und warum ist es dann nicht einfach Theater und Punkt.²²

Viele Künstler*innen gaben an, Förderprogramme zu nutzen, die einen interkulturellen Arbeitsansatz ins Zentrum stellen.

Nicht wenige betrachteten das Label als „noch notwendig“, da es als einen Ausdruck für gewünschte, aber noch nicht erreichte Chancengleichheit und gegenseitige Akzeptanz, gesehen werden könne:

Wir können den Begriff noch nicht ganz weglassen, da es noch keine Selbstverständlichkeit ist. Dazu kommt, dass es Strömungen wie zum Beispiel die AfD gibt, die dahin wollen, dass es gerade eben Interkultur nicht geben soll. Wir wollen deswegen erst recht damit auch sagen, dass wir das eben, die Verständigung, wollen.²³

Wünschenswert wäre es, so die Meinung einiger Akteure, wenn die positive Diskriminierung durch das Labeln irgendwann nicht mehr notwendig wäre:

Es sollten neue Plattformen für diese Arbeit geschaffen werden. Der Grund ist, dass die Kunst generell zeigt, wie die Gesellschaft gerade ist, deswegen darf das interkulturelle nicht nur in die Ecke Interkultur rücken.²⁴

Viele Akteure*innen thematisierten aufbauend auf dem Begriff auch die Strukturen der Theaterlandschaft, die sich verändern müssten. Institutionen müssten sich interkulturell öffnen. Interkulturelle Arbeiten müssten einen stärkeren Eingang in die Spielpläne der Theater bekommen. Viele Künstler*innen benannten darüber hinaus eine generell fehlende Selbstverständlichkeit im Umgang mit Diversität in der Gesellschaft.

Auslöser und Motivationen für interkulturelle Theaterarbeit

Eigener Migrationshintergrund als Motivation

Auf die Frage nach dem Auslöser und/oder der Motivation ein interkulturelles Projekt durchzuführen, nannten viele Akteure*innen ihren eigenen Migrationshintergrund. Sie äußerten, dass diese ihre Sichtweisen auf das Themenfeld Migration in der Gesellschaft beeinflusse:

So wie ich mich verändere, wenn ich in diese Gesellschaft komme, so bringe ich auch etwas Neues für diese Gesellschaft mit.²⁵

Nicht alle Akteure*innen mit Migrationshintergrund waren selbst nach Deutschland immigriert, besaßen aber mindestens familiäre Bezüge zu Immigrierten.

Erfahrungen der kulturellen Vielfalt

Viele Akteure*innen gaben an, sich mit dem Themenfeld zu beschäftigen, da sie sich selbstverständlich als Teil einer kulturell diversen Gesellschaft verstehen, obwohl sie selbst oder ihr familiäres Umfeld keinen Migrationshintergrund besaßen.

²²Michaela Kuczinna / grubengold, persönliches Interview, 2017.

²³Anna-Sophia Zimniak / Helios Theater, persönliches Interview, 2017.

²⁴Bibiana Jiménez, persönliches Interview, 2017.

²⁵Bibiana Jiménez, persönliches Interview, 2017.

Die scharfe Unterscheidung zwischen Menschen mit und ohne Migrationshintergrund spiegelt ihnen zufolge nicht alle Möglichkeiten der Selbsterfahrung wider.

Viele Akteure*innen nutzten in Gesprächen zwar den Begriff des „Migrationshintergrunds“, kritisierten aber gleichsam, dass dieser ihre individuellen Lebenserfahrungen nicht differenziert genug wiedergebe und somit nur begrenzt „informativ“ sei:

Ich kann mit dem Wort Migrationshintergrund so wenig anfangen, weil ich nicht weiß, was das hier im Ruhrgebiet, wo ich lebe, für eine Bedeutung haben soll. Was das jetzt für eine Aussage hat, die mich weiterbringt. [...] Das erzählt ja erst mal nichts über den Menschen an sich. Zumal die meisten, mit denen wir hier gearbeitet haben, seit ein paar Generationen hier sind.²⁶

Vereinzelt äußerten Akteure*innen, einen persönlichen Bezug zu interkulturellen Themen zu empfinden, weil ihr soziales Umfeld durch kulturelle Vielfalt geprägt sei. Weitere Akteure*innen beschrieben Auslandsaufenthalte und das Arbeiten in internationalen Kontexten als Erfahrungen, die ihnen dabei halfen, andere Perspektiven einnehmen zu können.

Vorerfahrungen mit anderen interkulturellen Projekten

Alle Akteure*innen sprachen von Vorerfahrungen, die sie in anderen Projekten gemacht hatten und die sie für eigene interkulturelle Arbeiten motiviert hatten. Einige Akteure*innen leisteten nach eigener Auskunft bereits mehrere Jahre im Rahmen ihrer Theaterarbeit auch künst-

lerische Vermittlungsarbeit. Darunter waren sowohl Einzelkünstler*innen, die Kurse oder Workshops gaben, als auch freie Theatergruppen mit und ohne eigene Spielstätte, die Jugendclubs oder einzelne Projekte anboten.

Viele Akteure*innen banden in ihre schon bestehenden Arbeitsformate mit kulturell heterogenen Gruppen im Rahmen der interkulturellen Arbeiten gezielt Geflüchtete ein.

Viele Projektmacher*innen beschrieben vorangegangene interkulturelle Theaterarbeiten außerhalb Deutschlands oder das Zusammenarbeiten mit Theatermacher*innen aus anderen Ländern als Vorerfahrung. Entweder waren dies Arbeiten interkulturelle Projekte, die sie selbst initiiert haben, Kooperationsprojekte oder Projekte in denen sie künstlerisch mitgewirkt haben.

Die innere Haltung zu gesellschaftlichen Themen

Die Bestandsaufnahme fragte, in welcher gesellschaftlichen Rolle sich die Akteure*innen mit ihren Arbeiten sahen. Die meisten Akteure*innen verorteten interkulturelle Theaterarbeit im Kontext gesellschaftlicher Debatten um das Thema Migration. Einige Akteure*innen benannten ihre Arbeiten außerdem als politisches Theater.

Für einige war ihre „politische Haltung“ der Grund, eigene interkulturelle Theaterarbeiten zu initiieren. Dies bedeutete jedoch nicht, dass sich auch die künstlerische Arbeit zwingend als politisches Theater einordnen ließ. Einige Akteure beschrieben ihr Interesse für politische Situationen in anderen Ländern. Nicht wenige sagten,

²⁶Gabriele Kloke / Theater Kohlenpott, persönliches Interview, 2017.

dass gerade die Thematik Interkultur nicht ohne eine politische Haltung auskomme:

Kunst muss für mich politisch sein. [...] Ich denke, dass ich durch meine Kunst irgendetwas dazu beitrage, dass sich etwas verändern kann.²⁷

Vielen Akteure*innen ging es um eine Grundhaltung, die sie gegenüber einem bestimmten sozialen und politischen Klima oder konkreten Ereignissen einnehmen möchten. Vielfach nannten sie dabei Themen wie Ausgrenzung, Rassismus, Chancengleichheit, Globalisierung im Allgemeinen und aktuelle globale politische Verhältnisse.

Einige Akteure*innen berichteten, dass sie mit ihrem Projekt auf die Kriegssituation in Syrien und die Geflüchteten, die in Deutschland angekommen sind, reagierten.

Die künstlerischen Arbeitsansätze

Interkultur ist für unsere Arbeit insofern wichtig, indem wir ästhetische Einflüsse/Referenzen nicht danach bewerten wollen, welcher Kultur sie zugeschrieben werden können, sondern wie sie sich in den gemeinsamen Probenprozess verwenden und bearbeiten lassen.²⁸

Im Folgenden stelle ich beispielhaft einige der künstlerischen Arbeitsansätze dar, die die Akteure*innen beschrieben haben. Über die gesamte Vielfalt der künstlerischen Ansätze geben die Künstlersteckbriefe im Anhang Auskunft.

Neue Sichtweisen:

Die Suche nach neuen Sichtweisen über

die Begegnung mit dem noch Unvertrauten beschrieben nicht wenige Akteure*innen als „spannend“. Als treibende Kraft nannten viele die Neugier.

Im gezielten Zusammenbringen und Austausch verschiedener tradierter Gewohnheiten und Prägungen können sich nach Ansicht vieler Akteure*innen neue künstlerische Inhalte und Ausdrücke ergeben. Das Neue entsteht, wird entdeckt, gefunden, muss keine Antwort sein und ergibt sich durch Einflüsse eines rein subjektiven Handelns.

Mehrere Akteure*innen äußerten, dass über eine Verbindung verschiedener Arbeitsansätze eine neue Kunstform, bzw. ein neues Format entstehen könne. Zu dem „Neuen“ gehört für viele Theatermacher auch das Hinterfragen der Perspektive: Wer erzählt welche Geschichte? Aus welcher Sicht wird erzählt?

Einige Akteure*innen sagten, dass sie sich für neue Perspektiven, unterschiedliche Sichtweisen auf Bilder und unterschiedliche Bildinterpretationen interessieren:

[...] Kunst ist ein Gegenmodell zu vielen anderen Bildern, die wir so über die Jahrtausende hinweg erstellt haben. Ob es jetzt Religion, Nation oder was auch immer ist, Konsum, oder, oder, oder.²⁹

In diesem Zusammenhang stellten Akteure*innen auch bisherige Formen der Narration infrage, die für das Theater im deutschsprachigen Raum häufig vorherrschend seien. Gemeint waren dabei bestimmte Sichtweisen auf verschiedene Themenfelder und die noch immer häufig mangelnde Sichtbarkeit kultureller Diversität.

²⁷Bibiana Jiménez, persönliches Interview, 2017.

²⁸Adem Kösterli / Ruhrorter, Fragebogen, 2017.

²⁹Gigo Propaganda, persönliches Interview, 2017.

Die Begegnung mit „dem Fremden“:

[...] Das Fremde erleben das ist der Kern. Das ist für mich interkulturell. Alles was für mich fremd ist und das kann auch der Plattenbau Bewohner in Dresden-Görlitz sein. Der ist mir oft fremder, als der Zugereister aus Tansania.³⁰

Universelle Sprache:

Einige Akteure nannten als ihren Ansatz die universelle Sprache, die im gemeinsamen Arbeiten gefunden werde:

Es geht darum, auf das Innere des Menschen zu schauen, das weltweit dasselbe ist. Es geht um Rituale und um Bilder. Ich glaube, diese Bilder, die uns in unseren ureigensten menschlichen Gefühlsausdrücken zeigen, könnte man überall zeigen. Sie würden überall verstanden werden, auch wenn die Gefühle vielleicht unterschiedlich sind.³¹

Theater als utopischer Raum:

Im Zusammenhang mit der Erprobung gesellschaftlicher Realitäten nannten zwei Akteure*innen das Theater als utopischen Raum als ihren künstlerischen Ansatz.

Umgang mit Sprache:

Besonders im Umgang mit Sprache nannten viele Akteure*innen einerseits die große Behinderung in der Kommunikation, die künstlerische Prozesse teilweise einschränke. Gleichzeitig benannten Akteure*innen die teils vorhandenen Sprachbarrieren aber auch als Potenzial, da sie künstlerische Wege eröffnen, um Sprache „anders“ zu inszenieren.

Partizipative Arbeitsweisen:

Viele Akteure*innen arbeiteten in ihren Projekten mit Laien oder Semiprofessionellen zusammen. Die hohe Anzahl

partizipativ gelagerter Arbeitsweisen in interkulturellen Theaterarbeiten lässt sich unter anderem dadurch erklären, dass viele der recherchierten Projekte als künstlerisch-kulturelle Bildungsprogramme initiiert worden sind.

Die Teilnehmenden wurden bei allen ausgewählten Projekten aktiv in den künstlerischen Prozess eingebunden. Vielfach erhielten die Teilnehmer*innen Freiräume, um einen eigenen ästhetischen Zugriff auf die selbst gefundenen oder vorgegebenen Themen zu entwickeln. Eine Akteurin beschrieb, dass die Beteiligten ihrer Performance auch die Form der Mitwirkung (Performance, Kameraarbeit, Texterstellung, Kostümarbeit u.a.) im Projekt mitbestimmen durften.

Arbeiten mit (auto-)biografischem Material:

In vielen Projekten wurde künstlerisch mit (auto-)biografischem Material gearbeitet.³²

Vier Akteure gaben an, Theater sei immer interkulturell.

Soziale Wirksamkeit als Teil des künstlerischen Prozesses

Viele Akteure*innen äußerten, dass interkulturelle Arbeiten im Allgemeinen eine starke soziale Wirksamkeit haben, auch wenn sie diese Wirksamkeit nicht als künstlerisches Ziel beschrieben. Einige Akteure*innen verstanden das eigene soziale Engagement vielmehr als Bestandteil ihrer künstlerischen Arbeit.

Ich kann die Anforderungen, sozial aufzufangen in meiner privaten Zeit nicht ganz alleine stemmen. Ich bringe dieses Engagement auf, weil es zu meinem Verständnis gehört und meine Theaterarbeit ausmacht.³³

³⁰Dominik Breuer / Brachland-Ensemble, persönliches Interview, 2017.

³¹Beate Conze / artszenico, persönliches Interview, 2016.

³²Siehe Kapitel F: „Reflexion über Theaterarbeiten mit (auto-)biografischem Material“.

³³Barbara Kemmler / Cactus Junges Theater, persönliches Interview, 2017.

Viele Akteure*innen erzählten vom Austausch anderer und eigener tradierter Gewohnheiten und Sichtweisen und über Fremdheitserfahrung. Wenn Menschen mit Fluchterfahrung in das Projekt eingebunden waren, äußerten viele Akteure*innen, den kulturellen Hintergründen der Beteiligten neugierig begegnet zu sein. Dabei gaben viele Akteure*innen an, auch über prekäre Themen mit den Mitwirkenden gesprochen zu haben: Wie wird die Geschlechtergleichstellung wahrgenommen? Wie ist der Umgang mit Homosexualität? Diese zwei Themen wurden am häufigsten genannt.

Einige Akteure*innen thematisierten, dass über den gesamten Arbeitsprozess viel miteinander gesprochen und ausgetauscht werden müsse, insbesondere auch um Missverständnisse in der Kommunikation zu vermeiden. Bei vielen Akteure*innen führte dies dazu, dass sie neben der künstlerischen Arbeit überdurchschnittlich viel Zeit in die Begegnung und den Austausch investierten.

Motivationen und Reaktionen von teilnehmenden Laien

Die vermittelnden Projekte stellten für die meisten Beteiligten ein freiwilliges Angebot dar. Nur eins von 22 Projekten fand in Kooperation mit einer Schule statt und war verpflichtend für die Schüler*innen.

Viele der in den Projekten künstlerisch mitwirkenden Laien waren neu in Deutschland. Aus den Gesprächen mit ihnen und den jeweiligen künstlerischen Leiter*innen lassen sich verschiedene Motivationsgründe für eine Teilnahme festhalten:

- Kontakt zu anderen Menschen. In diesem Zusammenhang war nicht nur der Kontakt zu gleichsprachigen, sondern auch explizit zu in Deutschland lebenden Menschen gewünscht.
- Abbau von Ängsten, Überwindung von Unsicherheiten, Empfindung von Anerkennung.
- Erlernen der deutschen Sprache.
- Künstlerische Arbeit als „gute“ und „schöne“ Freizeitbeschäftigung.
- Fortsetzung der durch die Flucht abgebrochenen eigenen künstlerischen Tätigkeit.

Die Mitwirkenden nannten hier künstlerische, aber auch viele nicht-künstlerische Motivationen für ihre Teilnahme an den allesamt eindeutig künstlerisch ausgerichteten Projekten. Die große Mehrheit der Befragten zeigte sich an einer künstlerischen Beteiligung in weiteren Nachfolgeprojekten sehr interessiert.

10. Kompetenzen der künstlerischen Leitung

Auf die Frage, über welche Kompetenzen Akteure*innen verfügen sollten, um sich in interkulturelle Arbeiten zu begeben, wurde häufig die Offenheit genannt. Ebenso häufig wurde genannt, dass das Arbeiten im interkulturellen Feld ein Bewusstsein über Vorurteile benötige:

Man braucht Umgang mit eigenen Klischees.³⁴

Einige Akteure*innen benannten „interkulturelle Kompetenz“ als notwendig. Andere nannten die Fähigkeit zur Selbstreflexion und die Einnahme anderer Perspektiven. Eine Akteurin erwähnte, dass die eigene Erwartungshaltung, vor allem gegenüber teilnehmenden Geflüchteten, schon im Vorfeld überdacht werden müsse. Auch sollte das Wissen über Lebenslagen einbezogen werden, die die Mitwirkung der Beteiligten für das Projekt beeinflussen. Dazu gehören zum Beispiel Fragen zum rechtlichen Aufenthaltsstatus.

³⁴Rolf Dennemann / artsce-
nico, persönliches Inter-
view, 2016.

C.

Theoretische und praktische Ableitungen:
Schwierigkeiten, Chancen, Perspektiven
interkulturellen Arbeitens

Die Akteure*innen benannten diverse Schwierigkeiten, Chancen und Perspektiven, die sie in verschiedenen Arbeitsphasen erfuhren. Im folgenden Kapitel bündele ich diese Äußerungen und leite daraus generelle Rückschlüsse zu interkultureller Theaterarbeit ab.

1. Die Notwendigkeit von Netzwerkarbeit

Die Suche nach Mitwirkenden

Viele Akteure*innen verfolgten das Ziel, Menschen aus anderssprachigen Communities für eine Teilnahme an ihren interkulturellen Projekten zu gewinnen. Diese waren jedoch nur selten über in der Freien Szene etablierte Kommunikationswege zu erreichen. Informationen über die künstlerischen Produktionen oder Projekte fanden daher in vielen Fällen nur durch intensive Vorarbeit die richtigen Adressat*innen.

Mehrere Akteure*innen beschrieben, dass es entscheidend sei, direkten Kontakt zu anderssprachigen Gemeinschaften aufzunehmen und diese aktiv zu pflegen. Die Verteilung von Flyern genügte nur selten. Als sinnvoll und erfolgreich erwies sich die Zusammenarbeit mit Migrant*innen-Organisationen oder der Anschluss an Netzwerke, die Zugang zu migrantischen Gruppen besaßen.

Nicht alle Organisationen, die im kulturellen oder karitativen Bereich tätig sind, sind jedoch gleichsam potentiell an künstlerischen Arbeiten interessiert. Einige Akteure berichteten von Schwierigkeiten, Organisationen für ein künstlerisches Projekt zu interessieren. Außerdem äußerten einige Akteure*innen, dass unterschiedliche Erwartungshaltungen und Zielvorstellungen beider Partner zum Problem werden könnten. Diese gälte es im Vorfeld klar zu kommunizieren.

Einige Akteure*innen berichteten, dass es oft auch nicht genüge, eine Organisation direkt anzusprechen. Entscheidend sei vielmehr, eine am Projekt persönlich inter-

essierte Person innerhalb der jeweiligen Organisation zu finden.

Bei einigen Gruppen fanden sich im Verlauf des Arbeitsprozesses Teilnehmende und Mitwirkende aus der Gruppe selbst, die das Projekt in ihren eigenen Netzwerken kommunizierten.

Vernetzung an Orten der Vielfalt und Stadtteilarbeit

Nur wenige Akteure*innen verfügten über einen eigenen Veranstaltungsort. Die meisten waren mit ihrem Projekt an einen externen Ort angebunden. Für ein erfolgreiches Gelingen der Projekte waren die bereits bestehenden, eigenen Aktivitäten des kooperierenden Ortes von besonderer Bedeutung. An fast allen Aufführungsorten fanden schon vor Projektbeginn oder begleitend zum Projekt Veranstaltungen statt, die ein kulturell heterogenes Publikum ansprachen oder sich explizit an Menschen mit Fluchterfahrung richteten. Zu den bestehenden Aktivitäten gehörten insbesondere Begegnungsformate wie Cafés oder Treffs, die Menschen aus anderssprachigen Communities erreichen und Begegnungen zwischen Deutschstämmigen und neu angekommenen Migrant*innen forcieren sollten. Die Veranstaltungsorte stellten diese Aktivitäten als Ausdruck für eine gewünschte kulturelle Vielfalt dar.

Akteure*innen mit eigener Spielstätte initiierten in ihrem Theater teils selbst solche Begegnungsformate. Beispiele sind das »Café-Welt« des Helios Theaters, sowie auch das »Willkommens Café« des

Consol-Theaters, die Menschen nicht nur die Möglichkeit zum Austausch, sondern gleichsam auch Zugänge in die freie darstellende Szene eröffneten. Aus beiden Formaten entwickelten sich neue künstlerische Projektideen. Die in den Begegnungscafés geknüpften Kontakte konnten für das jeweilige neue künstlerische Projekt aktiviert werden.

Auch Akteure*innen ohne Spielstätte betrieben mit verschiedenen eigenen Formaten Stadtteilarbeit und suchten so aktiv direkten Kontakt zu Anwohner*innen der näheren Umgebung. Die Gruppe Ruhrorter entwickelte zum Beispiel ein Projektformat mit dem Titel »GAST/SPIEL«, welches „Anlässe und Gelegenheiten für einen breiten Austausch zwischen der Mülheimer Bevölkerung in ihrer ganzen Vielfalt stiften und im Zusammenkommen, in der Begegnung und im Gespräch gesellschaftsspaltenden Differenzen und Stigmatisierungen entgegenwirken“ wollte. Sie veranstalten das Format im »Feierabendhaus« in Mülheim an der Ruhr.

Das Label d9 führte im »guckundhorch« in Köhl-Mülheim auf. Organisiert wurde das zum Veranstaltungsort umgebaute alte Ladenlokal von einer „Gruppe von Kreativen, die sich im Stadtteil vorstellen und Angebote für Kulturinteressierte machen.“³⁵

Als Gründungsmitglied des Profi-Ensembles Con Fini spielte Tsutomu Ozeki u.a. anderem im Kreativhaus Münster, was durch sein diverses Programm mit einer Jugendkunstschule, einem Weiterbildungsangebot und einer Theaterbühne „Toleranz, Interesse und Akzeptanz von unterschiedlichen Kunst- und Kulturformen“ ermöglichen möchte.³⁶

Theater Arbeit Duisburg agierte unter anderem immer wieder im Lokal Harmonie in Duisburg, einem kollektiv geführten Veranstaltungsort. Das Lokal Harmonie versteht sich als „Ort der Produktion: für künstlerische, soziokulturelle und konzeptionelle Arbeit, für kulturelle Bildung, für interdisziplinäre Begegnungen und für gedanklichen Austausch.“³⁷

Das transnationale Ensemble LABSA eröffnete 2017 einen eigenen Veranstaltungsort, den »KIOSK« in Dortmund. Das Witterner Theaterlabel theaterspiel entwickelte eigene Formate, um seine Theaterarbeit auch im eigenen Stadtteil zu etablieren, unter anderem in Form von Straßenaktionen.

Verschiedene Akteure*innen verfolgten das Ziel, ihr künstlerisches Projekt im Stadtraum zur Aufführung zu bringen. In direkter Zusammenarbeit mit dem »Haus der Vielfalt« plante das Dortmunder Theaterlabel vier.D, Bewohner*innen des Quartiers in die künstlerische Umsetzung seines Projekts miteinzubeziehen. Das Bonner Label CommunityArtWorks bewegte sich mit einer performativen Installation unter anderem auf einem Weihnachtsmarkt. Die Künstlerin Marguerite Apostolidis führte ihr Publikum an verschiedene Orte der Stadt, die performativ bespielt wurden.

Insgesamt besitzt die Schaffung lokaler Netzwerke einen besonderen Stellenwert für interkulturelle Theaterarbeiten. Dies gilt für die alle Stationen der Projektdurchführung, von der ersten Suche nach Mitwirkenden bis zur Nutzung eines bestimmten Aufführungsorts.

Viele Akteure*innen bauten in ihren Projekten gezielt Kontakte zu Initiativen,

³⁵Siehe: www.icon-design.de/projekte/eventraum-als-wohnzimmer, zuletzt aufgerufen am 25.10.2017.

³⁶Siehe: www.kreativ-haus.de/, zuletzt aufgerufen am 25.10.2017.

³⁷Siehe: www.lokal-harmonie.de/homepages/ueber, zuletzt aufgerufen am 25.10.2017.

Vereinen, Verbänden, Veranstaltungsorten, Institutionen oder Einzelpersonen auf, die zuvor keine Verbindung zur freien darstellenden Szene aufwiesen. So erhielten Menschen Zugang zu den freien darstellenden

Künsten, die diesen Zugang ansonsten häufig nicht gefunden hätten, sei es als Publikum, Mitwirkende oder organisatorisch Beteiligte.

2. Der Mehraufwand für Akteure*innen

Netzwerkkontakte herzustellen bedeutete für viele Akteure*innen, viel Zeit zu investieren:

Der Mehraufwand ist, neue Netzwerke einzugehen, in die Unterkünfte zu gehen und Übersetzungen zu machen. Solche Dinge kosten Zeit. Dazu gehört auch zu schauen, welche Jugendlichen welche Informationen in welcher Sprache brauchen.³⁸

Generell sprachen Akteure*innen, die in ihren Projekten einen interkulturellen Guide einsetzten, von einer deutlichen Entlastung bezüglich des Aufbaus und der Pflege von Netzwerkkontakten und einer erfolgreichen Akquise von Teilnehmer*innen und Publikum.³⁹

Besonders in Zusammenhang mit den Projekten mit Laien verwiesen Akteure*innen darauf, dass das Engagement, das für soziale Fragen aufgebracht wird, die Qualität der Produktion mitbestimmt. Das bezieht sich nicht nur auf die Betreuung von Jugendlichen, sondern auch von Erwachsenen.

Eine Akteurin sagte, dass sie „nicht nur künstlerisch arbeiten, sondern auch Anlaufstelle für alles Mögliche sind“. Eine andere Akteurin äußerte, dass „rein künstlerische Projekte zu kurz greifen“.

Die Kontaktpflege erfolgte vielfach durch die Kommunikation über Alltägliches. Mehrere Akteure*innen sprachen davon, dass sie als Ansprechpartner*innen für soziale und rechtliche Fragen gesehen worden seien. Die Beantwortung erforderte Aufmerksamkeit und Kompetenz, nicht nur um Beziehungsarbeit einzugehen, sondern auch um für Stabilität innerhalb der Produktion zu sorgen. Auch die Bezahlung mancher künstlerisch Beteiligter stellte einige Akteure*innen vor ungewohnte Herausforderungen. So galt es zum Beispiel zu klären, inwieweit Menschen, die noch keine Arbeitserlaubnis hatten oder soziale Leistungen bezogen, angemessen honoriert werden konnten. Vielen Akteure*innen fehlte dabei der Zugang zu notwendigen Informationen und entsprechenden Ansprechpartner*innen in den Kommunen.

Teilweise bezeichneten Akteure*innen den Mehraufwand, den die Kommunikations- und Organisationsarbeit erforderte, als Überforderung.

³⁸ Anna-Sophia Zimniak / Helios Theater, persönliches Interview, 2017.

³⁹Siehe Kapitel B.7.: „Interkulturelle Guides“.

3. Die Vermittlung des künstlerischen Projekts

Interne Vermittlung: Teilnehmer-Fluktuation und Gruppenzusammensetzung

Der erste Kontaktaufbau ist das Eine, die Vermittlung des Anliegens in der tatsächlichen Arbeit das Andere. Hier sprachen die Künstler*innen von einem teilweise „unangenehmen“ Prozess der Teilnehmer*innen-Fluktuation.

Erst nach einem gewissen Zeitraum stellte sich bei vielen Gruppen eine verbindliche Teilnahme der Beteiligten ein. Die Akteure*innen der vermittelnden Projekte gingen in der durchführenden Arbeit auf diese Situationen ein, indem sie ihre Konzepte möglichst flexibel gestalteten. Eine Akteurin sagte, dass „man auch einfach mal was laufen lassen können“ sollte. Auch wurde vermehrt von einer Basisarbeit gesprochen, die zuerst geleistet werden müsse, um ein Vertrauensverhältnis aufzubauen und Zuverlässigkeit herzustellen. Der Faktor Zeit war hier für viele von entscheidender Bedeutung.

Einige Projektmacher*innen beschrieben, dass sie ihre Teilnehmer*innen bewusst heterogen zusammengestellt hatten, indem sie bereits erfahrenere und neue Teilnehmer*innen, zum Beispiel in einem Workshop, zusammenbrachten.

Um die einmal erreichte Gruppenstabilität zu halten, äußerten Akteure*innen den Wunsch, die Kooperationen mit den Veranstaltern, den Netzwerkpartnern und einzelnen Unterstützer*innen längerfristig anlegen zu wollen.

Externe Vermittlung: Kunst oder Kultur?

Viele der künstlerischen Produktionen bewegten sich auch im sozialen Feld. Werden Projekte öffentlich unter dem Schwerpunkt Interkultur durchgeführt, dann verbindet sich damit je nach Initiator*in und Zuwendungsgeber*in eine bestimmte Erwartungshaltung. Können diese Arbeiten unter einer Gewichtung der sozialen Aspekte eine Anerkennung als künstlerische Arbeiten erlangen? Kann von einer Entwicklung eines eigenen künstlerischen Formats gesprochen werden?

Interkultur findet in allen Gesellschaftsschichten, Ebenen und Arbeitswelten statt. Man kann es nicht nur auf die künstlerische Arbeit begrenzen. Kultur spielt immer eine Rolle in der künstlerischen Arbeit. Kunst und Kultur gehören zusammen.⁴⁰

Welche Perspektive besitzen Künstler*innen, nachhaltige Formate zu entwickeln, wenn diese aktuellen politischen Themen folgen? Noch ist unklar, wie sich interkulturelle Theaterarbeit weiter entwickeln wird, wenn die Anfangsneugier an der Situation Geflüchteter abebbt und sich nur als temporäres Interesse erweist. Während politische Themen wechseln, stellt sich die Frage wohin diese Situation die Kunst gebracht haben wird. Viele Produktionen und die im Prozess gemachten Erfahrungen strahlen schon jetzt in eine Zukunft hinein, die von ihnen geprägt sein wird. Wird die Rolle des Künstlers nicht unterschätzt?

Wenn künstlerisch motivierte Theaterarbeiten als interkulturelle Arbeiten benannt werden, besteht die Wahrscheinlichkeit, dass sich ihre öffentliche Rezeption in Rich-

⁴⁰Bibiana Jiménez, persönliches Interview, 2017.

tung ihrer sozialen Wirksamkeit verschiebt. Dies hätte zur Folge, dass der Output primär als eine Leistung auf sozialer Ebene, statt auf künstlerischer Ebene, verstanden wird.

Die Kriterien für eine Förderung und die öffentliche Wahrnehmung der Projekte unterstützen vielmals eine Unterscheidung zwischen interkultureller Theaterarbeit und Theaterarbeit ohne Vorsatz. Ein Schlagwort in diesem Zusammenhang ist der Begriff der kulturellen Integration. Auch er meint einerseits die Teilhabe breiter Bevölkerungsschichten am kulturellen Leben und kann andererseits ausgrenzende Argumentationen befeuern, wenn er im Zusammenhang mit einer „Leitkultur“ und der Assimilation anderer kultureller Prägnungen in ein bestehendes System genutzt wird.

Die Akteure*innen behandelten die begleitenden sozialpolitischen Argumentationen für ihre Projekte divers. Auch wenn ihre künstlerischen Arbeiten explizit Verhältnisse der diversen Gesellschaft aufgriffen, sind sie dadurch nicht gleichzusetzen mit politischen Programmen, die Integration als eine gesamtgesellschaftliche Aufgabe erachten. Für die Akteure*innen gilt es zu entscheiden, welche Haltung sie in ihrer Rolle als Kunst- und Kulturschaffende einnehmen wollen, um innerhalb eines gesellschaftlichen Systems zu argumentieren, das künstlerischen Praxen eine Wirkung auf sozialgesellschaftlicher Ebene zuspricht. Auch wenn Projekte integrativ wirkten, verstanden einige Akteure*innen sie nicht als Hilfe zur Integration. Im Gegenteil: Sie standen dieser Aufgabenzuweisung zum Teil kritisch gegenüber.

In der individuellen Wahrnehmung der eigenen Theaterarbeit zeigt sich die Reibungsfläche, die entsteht, wenn Kunst Gefahr läuft, sich in aktuellen politischen Debatten, die gesellschaftliche Pluralität multiperspektivisch zu Sprache bringt, als Katalysator zur Lösung gesellschaftlicher Probleme zu verstehen. Der Gedanke, einen politischen Auftrag zu erfüllen, lag den meisten Künstler*innen, mit denen ich im Rahmen der Bestandsaufnahme gesprochen habe, fern. Sich hingegen mit einer eigenen Meinung und durch künstlerische Aktivitäten in aktuelle Debatten einmischen zu wollen, war vielen jedoch nah.

Das Potenzial von sozial wirksamer Kunst als kulturelle Praxis ist es, die Lebenswelten der Menschen zu berühren, sie über den künstlerischen Prozess dialogisch und kommunikativ miteinander verhandeln zu lassen und in diesem Sinne zu einer gewünschten Deeskalation beizutragen. Interkulturelle Theaterarbeit verfügt in dieser Rahmung über Strategien und Methoden, in der sich die plural gelebte Kultur einer sozialen Gemeinschaft entfalten kann. Die öffentliche und finanzielle Würdigung interkultureller Theaterarbeit kann mit der strategischen Argumentation geschehen, Konflikte zu verhandeln und auch kritische Erscheinungen zuzulassen, die sich in der Begegnung zwischen Menschen, durch Differenz Erfahrung und deren Verhärtung zeigen können.

4. Förderungen

Äußerungen der Akteure*innen bezüglich Förderungen

Einige Akteure*innen sagten, dass sie die gezielte Förderung interkultureller Theaterarbeiten zum Anlass genommen haben, eine eigene zu realisieren oder bestehende Arbeiten stärker in diesen Kontext zu rücken.

Viele Akteure*innen äußerten, dass die bestehenden Förderstrukturen eine „Nachhaltigkeit“ in der Arbeit nicht ausreichend berücksichtigten. Ohne finanzielle Unterstützung könnten sie die benötigte Aufbauarbeit nicht leisten. Mit Aufbauarbeit ist die Herstellung der Produktionsrahmenbedingungen gemeint, wozu auch die Schaffung neuer Kontakte und Netzwerke gehören. Den Akteure*innen ging es nicht in erster Linie um eine dauerhafte institutionelle Förderung, sondern um eine strukturelle Unterstützung. Um die begonnene Arbeit fortzusetzen, hergestellte Kontakte aufrechtzuerhalten und neue Zielgruppen zu erreichen, brauche es unterstützende Strukturen. Die meisten Akteure*innen erhofften sich eine weitere Förderung für nachfolgende Projekte.

Einige Akteure*innen erzählten von Teilnehmer*innen, die sich auch nach Projektende weiter engagieren wollten. Die finanzielle Belastung, die durch Akquise, Vermittlungsarbeiten und Besprechungstermine entsteht, könnten sie jedoch allein nicht tragen. Einige andere Akteure*innen öffneten ihre Strukturen für ehemalige Teilnehmer*innen, um ihre eigene Gruppe bewusst diverser aufzustellen. Doch auch die mit einem solchen Strukturwandel einhergehenden erforderlichen Maßnahmen, wie zum Beispiel Einarbeitungsphasen, bedeuteten für die Akteure*innen einen finanziellen Mehraufwand.

Einige Akteure*innen sagten, es sei sinnvoller, stärker auf die Qualität der Produktionen zu achten, statt möglichst viele Projekte zu fördern. Außerdem sollten Aufführungen bereits bestehender Produktionen stärker gefördert werden, um diese häufiger zeigen und verschiedenen Spielorten angemessen anpassen zu können.

Einige Akteure*innen wünschten sich eine stärkere Förderung der Recherchearbeit für ihre künstlerischen Produktionen.

Interkultur definiert die Bezirksregierung leider so, dass Autoren aus dem Ausland nicht dazugezählt werden. Das verringert mir die Antragsmöglichkeiten. Viele, die in dem Bereich tätig sind, dass sie mit Menschen anderer Kulturen zu tun haben wünschen sich, dass man sich auch mal losgelöst davon äußern kann.⁴¹

Die Akteure*innen im Feld der Förderung interkultureller Projekte

Die erhöhte Anzahl an interkulturellen Theaterarbeiten in den vergangenen Jahren ist auch auf die zusätzlichen finanziellen Mittel zurückzuführen, die im Rahmen von Fördermaßnahmen ausgeschüttet wurden.

In Nordrhein-Westfalen widmeten verschiedene fördernde Institutionen ihre Aufmerksamkeit dem Thema der gesellschaftlichen Pluralität.⁴² Sie entwickelten ihre jeweiligen Programme mit dem Ziel, ein sozial friedliches Klima zu unterstützen. Der 2007 im Auftrag des deutschen Bundestages entstandene Bericht der Enquete Kommission „Kultur in Deutschland“ hob in dem Kapitel „Förderbereiche von besonderer Bedeutung“ die Migrantenkultur/Interkultur hervor. Darin heißt es:

⁴¹ Marco Hasenkopf / d9, Fragebogen, 2017.

⁴² Neben dem NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste förderten u.a. diverse Bezirksregierungen, der Förderfonds Interkultur Ruhr als gemeinsame Initiative des Regionalverbands Ruhr und des Kulturministeriums NRW, einzelne Kommunen und diverse Stiftungen künstlerische Projekte mit interkulturellem Schwerpunkt.

*Der selbstbewusste Umgang mit dem Fremden setzt den selbstbewussten Umgang mit dem Eigenen voraus. Gerade deshalb müssen kulturelle Gesichtspunkte in der Integrationspolitik stärker beachtet werden, zumal sich die kulturelle und ethnische Pluralität Deutschlands noch erweitern wird. Kulturpolitik muss diesen sozialen Gegebenheiten unserer Gesellschaft Rechnung tragen.*⁴³

Die Stadt Bochum schreibt auf ihrer Website unter dem Titel „Förderung interkultureller Projekte und des internationalen Kulturaustauschs“, dass „die Künste auch eine unverzichtbare soziale Funktion für das Zusammenleben in den Städten und Gemeinden“⁴⁴ haben. Dieses Argument des friedensstiftenden Moments künstlerischer Praxen wird von vielen anderen Institutionen geteilt.

Städteübergreifend durchgeführte interkulturelle Arbeiten fanden größtenteils in Bildungszusammenhängen statt und wurden auch als solche rezipiert. Im Rahmen von Integrationsplänen scheint Kulturelle Bildung als Förderfeld für Interkultur geeignet.

Eine Vielzahl der insgesamt im Bereich interkultureller Theaterarbeiten tätigen Akteure*innen stammte aus der Freien Kunstszene. Die Projekte wurden dementsprechend, wie meist in der Freien Szene üblich, durch Projektförderungen realisiert. Die Projektförderung zeichnet sich als Fördermodell unter anderem dadurch aus, dass sie zeitlich befristet ist. Eingegangene Kooperationen stellten daher nur für einzelne Akteur*innen nachhaltig nutzbare Strukturen über den Projektdurchführungszeitraum hinaus her.

In den geführten Gesprächen mit den Akteure*innen wurde deutlich, dass sie sich mit ihren künstlerischen Vorhaben zwischen Idee, Umsetzungsmöglichkeiten und Output in einem Spannungsverhältnis bewegten, da es aufgrund der Förderstrukturen „zu wenig Planungssicherheit gibt“.

Das Thema Diversität in der Gesellschaft ist kein kurzfristiges Thema. Wenn Fördermaßnahmen für künstlerische Akteure*innen mit interkultureller Ausrichtung im Argumentationszusammenhang gelebter kultureller Vielfalt nachhaltig greifen sollen, empfiehlt es sich, nicht allein auf kurzfristig wirkende Fördermodelle zu setzen. In interkulturellen Projekten entstehen neue Netzwerke. Die Beteiligten des Produktionsprozesses kommen zum Teil aus unterschiedlichen Fachbereichen. Um in solchen Zusammenhängen nachhaltige Strukturen herzustellen, braucht es längerfristig angelegte Maßnahmen. Dazu gehört ein Fördermodell, das auf Kontinuität ausgelegt ist. Es bleibt außerdem zu überprüfen, ob die beschriebenen Ziele der diversen Sonderförderprogramme innerhalb der Projektdurchführungszeiträume erreicht wurden.

Die meisten Künstler*innen der Bestandsaufnahme äußerten den Wunsch, ihre künstlerische Arbeit im Bereich Interkultur weiterzuführen und weiterzuentwickeln. Allerdings gilt es dabei, den Bedarfen der Künstler*innen entgegenzukommen, ihr künstlerisches Profil nicht allein in Bezug zu Bildungszielen oder der Beseitigung gesellschaftlicher Missstände zu verstehen.

⁴³Deutscher Bundestag (Hg.): Schlussbericht der Enquete-Kommission: „Kultur in Deutschland“. Berlin, 2007. S. 211.

⁴⁴Kulturbüro Bochum, Bertram Frewer: Regionale und landesweite Zusammenarbeit, Förderung interkultureller Projekte und des internationalen Kulturaustauschs. www.bochum.de/C125708500379A31/vwContentByKey/N26XQBW3095HGILDE, zuletzt abgerufen am 14.02.2017.

D.

Hybride Kunst –
Austausch- und Vernetzungsarbeit

Mit dem Ziel, den Erfahrungsaustausch und die Vernetzung der Akteure*innen zu stärken, hat das NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste vier Qualifizierungsveranstaltungen zum Thema Interkultur durchgeführt. Erste Auswertungen der Arbeit an der Bestandsaufnahme wiesen bereits inhaltliche und ästhetische Überschneidungen bei einer Vielzahl der Produktionen hin. Diese Zwischenergebnisse bestimmten die thematischen Setzungen der einzelnen Veranstaltungen.

Die meisten Veranstaltungen folgten in ihrem Aufbau einer ähnlichen Grundstruktur. Zu Beginn gab es meist theoretischen Input, u.a. durch Impulsreferate und Diskussionsrunden. Anschließend folgte ein praxisorientierter Teil. Hier stellten Akteure*innen in Workshops exemplarisch ihre Arbeitsweisen vor. Die ersten Zwischenergebnisse der Bestandsaufnahme machten bereits eine Vielfalt von möglichen künstlerischen Ansätzen sichtbar. Diese Vielfalt sollte durch die unterschiedlichen Ansätze der Workshopleiter*innen ausgedrückt werden.

Darüber hinaus sollte den Teilnehmer*innen Raum gegeben werden, um auch eigene Erfahrungen zur Sprache zu bringen und konkrete Fragen stellen zu können. Die Veranstaltungen vermittelten so inhaltlich differenziert und praxisnah aktuelle Teilergebnisse der Bestandsaufnahme und boten gleichsam Raum für Reflexion.

Die Veranstaltungen waren nicht nur offen für Akteure*innen aus der Bestandsaufnahme. Auch andere Künstler*innen, Akteure*innen aus der kulturellen Bildung, der Theaterpädagogik oder anderen Bereichen nahmen teil. Die Veranstaltungen sollten die Sichtbarkeit interkultureller Theaterarbeiten der Freien Szene in der Öffentlichkeit weiter stärken.

Bis auf „Sprechen über Migration und Flucht: Kunst und Journalismus im Austausch“ fanden alle Veranstaltungen in Kooperation mit der Zukunftsakademie NRW statt. Die Veranstaltungen wurden in Bochum, in den Räumen der Zukunftsakademie NRW und angrenzenden freien Theater- und Projekträumen, durchgeführt.

In den abschließenden Gesprächen der Qualifizierungsveranstaltungen formulierten viele Teilnehmer*innen den Wunsch, die Veranstaltungsreihe fortzuführen. Viele beurteilten insbesondere die Vernetzungsimpulse und inhaltlichen Setzungen positiv. Auch die Arbeitsatmosphäre hoben viele positiv hervor. Viele äußerten außerdem, ein differenziertes Verständnis von Begrifflichkeiten wie zum Beispiel Interkultur erlangt zu haben.

1. Kunst trifft auf Leben – Das Arbeiten mit biografischem Material | 7.7.2017

Wie bereits in Kapitel B.5 beschrieben arbeiteten 20 von 22 Akteure*innen der Bestandsaufnahme in ihren Projekten mit (auto-)biografischem Material. Aufgrund dieser bemerkenswerten Vielzahl an Produktionen, die Geschichten ihrer künstlerisch Beteiligten in den Prozess miteinbezogen, nahm sich die erste Qualifizierungsveranstaltung dieses Thema vor.

Die Tagung begann mit einem Impulsvortrag von **Monique Kaulertz**. Monique Kaulertz schrieb zum Zeitpunkt an der Ruhr-Universität Bochum ihre Doktorarbeit zu dem Thema „Erzählen und Schweigen in der Institution Asyl – Grenzen und Möglichkeiten der (Selbst-) Artikulation in einer ‚Kultur des Misstrauens‘“. Auf der Veranstaltung hielt sie einen Vortrag unter dem Titel „**Wie hoch ist „Augenhöhe“? – Selbstreflexion und Partizipation in der darstellenden Kunst.**“ Der Vortrag ist im Anhang dieser Dokumentation in gekürzter Fassung abgedruckt.

Anschließend folgten drei parallele Workshops von Künstler*innen und Kulturakteure*innen aus NRW:

Thomas Richardt (Heimat X, Telgte) vermittelte in dem Workshop „Dramaturgie der Vielfalt - Stückentwicklung mit mehrsprachigen Gruppen“ einen einfachen Weg vom Erzählen über das Schreiben hin zur gemeinsamen Entwicklung eines Theaterstücks. Der Workshop beschäftigte sich darüber hinaus mit der Notwendigkeit, sich kontinuierlich auf neue Kontexte einzustellen, eine gemeinsame Sprache zu (er)finden und auch die eigene Position als fremd zu hinterfragen.

Marguerite Apostolidis (Bonn) arbeitete in ihrem Tanz/Performance-Workshop „Wer sind wir? Wer sind die anderen?“ mit Fragen, die Begegnungen aufwerfen. Basierend auf der Idee und mit Materialien ihres Kunstprojekts „Im Namen der Wellen“ teilte sie ihre Erfahrungen, mit simplen und wenigen künstlerischen Methoden eine Gruppenperformance zu erarbeiten.

Beate Albrecht und Carolin Pommert (theaterspiel, Witten) erprobten in ihrem Workshop „Solistisch und/oder chorisch?!“ gemeinsam mit den Teilnehmer*innen Wege, ihre eigenen Gedanken, Geschichten und Träume zu artikulieren und über Schauspiel-, Bewegungs- und musikalische Techniken im Kollektiv sichtbar zu machen. Die Workshopleiter*innen nutzten den künstlerischen Prozess damit als Basis für einen diskursiven Austausch.

2. Sprechen über Migration und Flucht: Kunst und Journalismus im Austausch | 9.9.2017

Im Rahmen des Campfire-Festival für Journalismus und Neue Medien in Dortmund lud das NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste Theaterkünstler*innen und Journalist*innen zu einem gemeinsamen Gespräch über interkulturelle Theaterarbeiten und Formen ihrer öffentlichen Darstellung ein.

Zu den eingeladenen Ensembles und Kollektiven gehörten:

Immanuel Bartz und Mudar Alhaggi für das Collective Ma'louba (Mülheim an der Ruhr)
Stefan Schroer für Theater Arbeit Duisburg (Duisburg)
Miyoko Urayama, und Klaus Zehbe für gleichnamiges Ensemble Haso, Sulyman, Urayama & Zehbe, (Essen)
Mohanad Jackmoor für Heimat X (Telgte)
Wanja van Suntum für Ruhrorter (Mülheim an der Ruhr)
Emilia Hagelganz für das Transnationale Ensemble Labsa (Dortmund)
Michaela Kuczinna und Yousef Hasan für das Projekt Grubengold (Bochum)

Die zweiteilige Veranstaltung begann mit einem geschlossenen Dialog unter den geladenen Künstler*innen. Sie erhielten die Möglichkeit ihre Arbeit vorzustellen. Die diversen Arbeitsansätze der Künstler*innen verdeutlichten die Vielfalt der künstlerischen Positionen in interkulturellen Theaterarbeiten. Vorbereitend auf den zweiten Teil der Veranstaltung kamen auch die subjektiven Erfahrungen der Künstler*innen bezüglich der öffentlichen Aufmerksamkeit, die sie erhalten, zur Sprache. Dabei thematisierten sie auch ihre subjektive Wahrnehmung bezüglich der Haltung von Journalist*innen gegenüber interkulturellen Themen. Auch konkrete Berichterstattungen über eigene Projekte wurden diskutiert.

Es zeigte sich: Die Aktualität der Themen Flucht und Migration bedeutet zwar einerseits eine erhöhte Aufmerksamkeit gegenüber interkulturellen Theaterarbeiten, gleichzeitig stellt es aber eine Herausforderung für die Künstler*innen dar, nicht auf diese Ereignisse hin reduziert zu werden.

Starke Regenströme sorgten im Laufe des Tages für eine kurzfristige Teilabsage des Festivals. Daher fanden sich keine Journalist*innen für den zweiten Teil der Veranstaltung ein. Der öffentliche Teil fand daher im Gespräch mit einigen Besucher*innen statt. Mit dem Satz „Es geht nicht um Theater, sondern um eine Mission.“ eröffnete Harald Redmer, Geschäftsführer des NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste, seine Moderation. Die Projektmacher*innen stellten sich und ihre künstlerischen Ansätze den Besucher*innen vor.

Auf Nachfrage eines Besuchers, ob es unterschiedliche Erzählweisen im syrischen und im deutschen Theater gebe, thematisierten die Künstler*innen diverse Unterschiede. Diese, so Mudar Alhaggi (Collective Ma'louba), äußerten sich zwischen den Ländern Syrien und Deutschland über die Finanzierung, die politische Freiheit und die Beziehung zwischen Publikum und Schauspieler/Theater.

Wanja van Suntum (Ruhrorter) sprach die unterschiedlichen Herangehensweisen an Theater an. Diese hätten für ihn jedoch keinen kulturellen Hintergrund, sondern erklärten sich durch persönliche Sichtweisen. Das Bedürfnis, Unterschiede nicht zu generalisieren, sprachen auch andere Künstler*innen an. Für einen Austausch und eine Einigung über Ästhetiken bräuchte es keine gemeinsame Herkunftssprache. Dieser Ansatz führte den Gedanken der universellen Sprache ein, den der Moderator über die Frage aufgriff, wie der utopische Ansatz interkultureller Theaterarbeit verständlich gemacht werden könne – oder ob er überhaupt verstehbar sei.

Stefan Schroer (Theater Arbeit Duisburg) meinte, Künstler*innen und Journalist*innen müssten sich gesellschaftlichen Themen mit einer Offenheit nähern, um künstlerische Inhalte zu vermitteln. Dazu gehöre auch, so Mudar Alhaggi, dass die Inhalte der Produktionen sich verstärkt um künstlerische Inhalte drehen und weniger die nationale Herkunft der Künstler*innen thematisieren sollen.

Problematisiert wurde auch die Unterbesetzung in vielen Redaktionen, insbesondere auf lokaler und regionaler Ebene. Die anwesenden Künstler*innen berichteten von geringen Chancen, lokale Medien mit künstlerischen Arbeiten überhaupt zu erreichen. Auch sei es schwer, sich in der Berichterstattung gegen Veranstaltungen etablierter Häuser zu behaupten. Die Erfahrungen der Diskutant*innen zeigten, dass insbesondere Projekte in der Freien Szene erschwert öffentliche Sichtbarkeit erhalten, obwohl ein Großteil interkultureller Theaterarbeiten dort produziert wird.

Einige äußerten, dass man der Unterbesetzung und dem geringen Zeitkontingent von Journalist*innen mit eigenen vorformulierten Texten entgegenkommen könne. Außerdem helfe es im Fall fremdsprachiger Darsteller*innen Übersetzer vor Ort zu haben. Inhaltlich, so ein Diskutant, dürften die künstlerischen Produktionen nicht als Event dargestellt werden. Dies verhindere die Aufmerksamkeit gegenüber Arbeitsweisen und -prozessen einer Produktion.

Emilia Hagelganz würdigte den selbstständigen Blick der Journalist*innen auf die Arbeiten. Durch ein Beispiel aus der Praxis beschrieb sie die journalistische Arbeit dadurch als Ergänzung und Bereicherung der künstlerischen Arbeit. Die „kollektive Neugier“ könne, so Harald Redmer, auch für die Journalist*innen gelten.

Auch thematisiert wurden die Erfahrungen der Akteure*innen in der Erreichung von Publikum. Mehrere Akteure*innen berichteten von erfolgreicher Werbung über mehrsprachige Kanäle und Mundpropaganda.

Abschließend fragte der Moderator, ob die Künstler*innen Kontakte zu anderssprachigen Journalisten haben. Hier stellte es sich heraus, dass häufig keine direkten Kontakte zu oder Informationen über Journalist*innen vorliegen, die sich mit der Thematik regelmäßig auseinandersetzen.

3. Kunst trifft auf Stimme und Sprache | 13.10.2017

Die zweite Qualifizierungsveranstaltung in der Zukunftsakademie NRW thematisierte den Umgang mit Mehrsprachigkeit.

Einerseits berichteten die Künstler*innen über ihre Erfahrungen in ihrer Arbeit, von den Sprachbarrieren, die eine fließende Kommunikation behinderten und andererseits von Möglichkeiten und Methoden, Mehrsprachigkeit zu inszenieren. Zudem wurde die unterstützende Wirkung besprochen, die Theaterarbeit auf den Spracherwerb haben kann.

Zu Anfang hielt **Aurora Rodonò** einen Impulsvortrag unter dem Titel: **„Migrantisch situierte Stimmen zwischen Kunst, Theorie und Aktivismus“**. Aurora Rodonò hat Italianistik, Philosophie und Kunstgeschichte an den Universitäten Hamburg und Bologna studiert. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen unter anderem in den Bereichen Postcolonial Studies, Kritische Migrationsforschung, Transnationalismus, Nomadismus, Kino und Migration, Repräsentationskritik und Ästhetik.

Anschließend fanden parallel zwei Workshops statt, zwischen denen die Teilnehmer*innen wählen konnten.

Anna-Lu Masch, Bühnentänzerin, Choreografin und DANAMOS-Dozentin, leitete den Workshop mit dem Titel „Körper – Sprache - Tauschbörse der Erfahrungen“. Der Workshop beschäftigte sich mit Fragen und Erfahrungen in Bezug auf Körper vs. Sprache beziehungsweise „Körpersprache“. Die besprochenen Inhalte überführte sie in praktische Bewegungskonzeptionen.

Julian Rauter, Regisseur aus der Gruppe Ruhrorter, gab in seinem Workshop einen praxisnahen Einblick in seine Methoden, Mehrsprachigkeit zu inszenieren. Zuerst sammelten die Teilnehmer*innen Assoziationen zum Thema Mehrsprachigkeit. Diese setzten sie anschließend durch Improvisationen in Szenen um. Die Nachbesprechung griff einzelne Inszenierungselemente in Bezug zur Wirkung von Sprache und Mehrsprachigkeit auf.

4. Kunst trifft auf Komplizen – zu Funktion und Aufgabe der Guides in interkulturellen Arbeiten | 24.11.2017

Gerade in interkulturellen Theaterarbeiten ist ein „Vermittler“ häufig fester Bestandteil des Teams. In der Sonderprojektförderung des NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste ist der Einsatz eines interkulturellen Guides sogar entscheidendes Förderkriterium (siehe Kapitel B.7). Er oder sie vermittelt als Schnittstelle nicht nur künstlerische Positionen, sondern schafft Vernetzungen mit spezifischen Communities oder klärt Fragen zu Arbeitserlaubnis und Asylrecht. Im Fokus der Tagung standen die interkulturellen Guides als Vermittler*innen in den Produktionen.

Zur ganztägigen Tagung waren Projektmacher*innen und ihre Vermittler*innen eingeladen, um über die Wirksamkeit unterstützender Strukturen zu diskutieren. Ausgewählte Projektverantwortliche und Vermittler*innen berichteten zunächst von ihren Arbeitserfahrungen. Sie stellten sich folgende Fragen: Über welchen Erfahrungshintergrund verfügen die Vermittler*innen? Welche Unterstützungsbedarfe entstehen bei interkulturellen Projekten? Auf welcher Honorierungsbasis kann die Zusammenarbeit erfolgen? Wie lassen sich einmal aufgebaute Netzwerke nachhaltig weiterführen?

Auf diese Fragen gingen auch die Referent*innen **Nilüfer Kemper** und **Uwe Günther** ein. Aus eigener Erfahrung berichteten sie über Möglichkeiten der Zusammenarbeit mit Vermittler*innen. Der Kulturwissenschaftler **Patrick Ritter** moderierte die Tagung.

Begleitet wurde die Veranstaltung durch das „Büro für die Nutzung von Fehlern und Zufällen“. Dieses war Teil der Performance „Umwandlungstelle für Wesentliches“ von CommunityArtWorks (Bonn). Das generationsübergreifende Projekt ging der Frage nach, welche Fehler und Zufälle in den vergangenen Jahren zwischen Einheimischen und Geflohenen entstanden sind.

Es zeigte sich in den Diskussionen, dass die interkulturellen Guides wesentlich zum Erfolg vieler Projekte beitrugen. Die Guides wurden als eine wichtige Schnittstelle beschrieben, um die Vermittlung und den Dialog zwischen den beteiligten Partnern und einer Öffentlichkeit herzustellen. Auf inhaltlicher Ebene trug der interkulturelle Guide dazu bei, nicht nur die deutsche Perspektive auf Interkultur zu thematisieren, sondern auch die migrantische Perspektive.

E.

Reflexion über
interkulturelle Theaterarbeit

1. Hybride Kunsträume

Theaterschaffende lassen künstlerische Begegnungs-, Handlungs- und Produktionsräume entstehen, in denen sie sich einer eigenen Perspektive nähern. Ihre Kunst und deren Produktionseinflüsse erwachsen aus einem hybriden Konstrukt. Die künstlerische Motivation der Akteure*innen ist verzahnt mit ihrer Bezugnahme auf soziale und politische Aufgaben. In interkulturellen Arbeiten öffnen Theaterschaffende den Kunstraum für geteilte Lebenswelten und eine gelebte Kulturpraxis. Sie setzen sich dabei kritisch mit dem Begriff der Kultur auseinander.

Beim „interkultureller Theaterarbeit“ wird der Theaterraum, im ideellen Verständnis, als ein Ort verstanden, in dem Begegnungen stattfinden und ein Miteinanderreden und Agieren erfahren werden können. Die Ästhetik vieler Theaterinszenierungen bewegte sich bisher meist zwischen zwei Polen: Auf der einen Seite gesellschaftlich kanonisierte Repertoires und Traditionen, in denen bestimmte Ethnizitäten bestimmten Rollentypen entsprechen, auf der anderen Seite die bewusste Schaffung von Gegenbildern, die sich offensiv gegen Stereotypisierungen wenden. Beide Pole können den Rezipient*innen das eigene Verhältnis gegenüber dem Bild des „Fremden“ aufzeigen.

In den hier betrachteten Theaterarbeiten offenbart sich eine Erweiterung dieser Ästhetik: Interkulturelles Theater positioniert sich als zeitgenössische und gegenwartsbezogene Kunst. Innerhalb bekannter Formate werden neue Sichtweisen zugelassen und gezeigt, neue Bedeutungszusammenhänge hergestellt und mit Einflüssen unvertrauter Ausdrucksweisen experimentiert. Dies betrifft auch Arbeiten, deren Motivation in der Selbstermächtigung der Beteiligten liegt und die durch einen Herkunftslandbezug geprägt sind. Es geht in den Arbeiten nicht mehr nur um die Perspektiven einer Aufnahmegesellschaft auf Interkultur, sondern um migrantische Perspektiven auf Interkultur. Dabei lässt sich die Zuordnung, wer welche Perspektiven einnimmt, nicht kausal auf den Einheimischen oder den Migranten zurückführen. In diversen Arbeiten ist nicht mehr die Sichtbarkeit von Migrant*innen das Motiv, sondern die Überwindung von Kategorien, die zwischen dem Eigenen und dem Fremden unterscheiden.

In der bewussten Auseinandersetzung mit dem Fremden kann sich der oder die künstlerisch Wirkende selbst als fremd wahrnehmen. Dabei gewonnene Eindrücke werden mit der eigenen Intuition und dem eigenen Selbstverständnis verbunden und abgeglichen⁴⁵ und somit einer Veränderbarkeit unterworfen. In der Kunsterfahrung und der Erfahrung durch künstlerische Praxen wirkt das Aufwerfen selbstreferentieller Bezüge, im Zusammenhang mit Identitätskonzepten, als Katalysator für das Bewusstwerden individueller und kollektiver Veränderungspotenziale.

Die Kunst schafft den nötigen Raum, um durch die Begegnung neue Erfahrungen im Miteinander zu erleben. Sie kann ästhetische Erfahrungen anregen, die Freiraum geben für die Entwicklung eigener Sichtweisen und Gestaltungsmöglichkeiten. Solche hybriden Kunsträume erweitern das Repertoire des Theaters um Geschichten, die der aktiven physischen Anwesenheit, Anerkennung und Beteiligung der Mitwirkenden entspringen.

⁴⁵Vgl.: Deutsche UNESCO-Kommission e.V. (Hg.): In kulturelle Vielfalt und interkulturellen Dialog investieren, Deutsche Kurzfassung., Bonn, 2009. Seite 17.

2. Eroberung der eigenen Rolle

Zuweilen verhalten die Akteure*innen sich mit ihren interkulturellen Arbeiten emanzipatorisch und subversiv. Subversiv sind sie, da sie statt eines künstlerischen Produkts einen Prozess betonen, der auf multiple Autorenschaft und flüchtige Momente der Begegnung aufbaut und daher in seinem Wert nach marktwirtschaftlichen Kriterien nicht messbar ist. Die Künstler*innen greifen im Prozess kontinuierlich in vorherrschende Strukturen und Bilder ein, entwerfen u.a. antirassistische Blickrichtungen und erobern sich dadurch eigene Bewegungsflächen. Diese sind nicht frei von Ideologien, Projektionen und Spiegelungen. In dieser sozial-gesellschaftlichen Dimension erfährt der Ort des Theatermachens eine politische Dimension.

In interkultureller Theaterarbeit geht es auch darum, die eigene Rolle innerhalb der Gesellschaft selbst zu wählen. Die künstlerischen Ergebnisse können Bilder der Heterogenität visualisieren. Keine einzelne Theaterproduktion kann exemplarisch das Fremde oder den Fremden und das Eigene und den Umgang damit widerspiegeln. Erst aus einer Vielzahl an Produktionen und damit einer Vielzahl an individuellen Arbeitsweisen ergibt sich die Vielfalt des Diskurses. Im Kontext der vermuteten Bedürfnisse und der Zuschreibungen zu dem Anderen entstehen auch stigmatisierende Bilder, in denen das Theater durch interkulturelle Themen eine Negativ- und Defizitsicht auf das Fremde aufrechterhalten kann. Der Gegenpol ist der, dass sich die angenommenen Zuschreibungen und Vorurteile auf den Anderen in einem Miteinander auflösen.

Künstlerische Praxen ermöglichen die Differenzbildung und dadurch die Heranbildung des eigenen Ichs in dem Austausch mit dem Anderen. In partizipativen Prozessen, die in gemeinsamen künstlerischen Praxen möglich sind, können solche transkulturellen Transformationen stattfinden.

Hybridisierung stellt sich in kulturellen Praxen durch soziale Erfahrungen, zwischenmenschliche Beziehungen, verhandelte soziopolitische Verhältnisse und durch die Kommunikation über eine gemeinsame Thematik mithilfe eines gemeinsamen kreativen Arbeitsprozesses her. Hybridisierung wirkt damit der gegenseitigen Isolation einzelner Bevölkerungsgruppen und Individuen entgegen.

3. Interkulturelle Theaterarbeit als Synthese zwischen Theaterkunst, Theaterpädagogik und Kultureller Bildung

Einige der untersuchten Gruppen, die Laien einbanden, schrieben der künstlerisch-ästhetischen Auseinandersetzung einen Bildungsgehalt zu.

Sowohl Theaterkunst, Theater- und Tanzpädagogik als auch Kulturelle Bildung weisen in ihren Auseinandersetzungen inhaltliche Überschneidungen auf. Alle drei greifen zeitgenössische ästhetische Praktiken auf.

Eine thematische Überschneidung ist der kritische Umgang mit kulturellen Zuschreibungen. Im Bereich der Theaterpädagogik und der Kulturellen Bildung äußert sich dieser Umgang häufig in der Miteinbeziehung bestimmter Zielgruppen.

Sowohl für die Theaterpädagogik, die Kulturelle Bildung und die Theaterkunst gilt: Unter dem Paradigma einer Kultur der gegenseitigen Anerkennung kann es nicht darum gehen, die geografisch anderswo verortete Kultur des Anderen zu verhandeln und zu zeigen. Stattdessen werden in einem kollektiven kreativen Prozess Gemeinsamkeiten und Konflikte besprochen und ausgehandelt. Auch die Akteure*innen in der Bestandsaufnahme beschrieben das Aufeinanderzugehen, die Begegnung, den Dialog und die Interaktion als zentral für ihre Arbeit.

Für eine interkulturelle Theaterpädagogik, die eine Kultur der gegenseitigen Anerkennung praktizieren möchte, ist die Basis für gemeinsame kreative Prozesse demnach nicht die andere ethnische oder nationale Kultur, sondern der Dialog zwischen einzelnen Individuen. Die Verantwortung der theaterpädagogischen Leitung liegt darin, Angebote für einen Dialog herzustellen, in dem sich der oder die Einzelne „in Beziehung setzen“ kann.⁴⁶ Die Aufgabe der pädagogischen Leitung liegt hingegen nicht darin, auf die Identität des Teilnehmers einzuwirken. „Bildungsarbeit ist in der Verantwortung Bedingungen zu schaffen, in denen eigene Identifikationen zum Tragen kommen können, und Identitätsgestaltung auch jenseits kultureller Zuschreibungen und unter ihrer reflexiven Einbeziehung möglich wird.“⁴⁷

Interkulturelle Theaterarbeiten grenzen sich stark zu traditionellen Arbeiten auf Basis eines einzelnen Autors auf, indem sie eigene Sichtweisen formulieren, auf multiple Autorenschaft aufbauen und dokumentarische, autobiografische oder biografische Elemente implementieren.

Für Wolfgang Sting, Professor für Theaterpädagogik, stellen sich bei interkulturellen Projekten im Spannungsfeld von gewünschter sozialer Gleichheit und faktischer sozialpolitischer Ungleichheit von Migrant*innen Fragen nach gesellschaftlichen Machtstrukturen. Das wie einer Umsetzung innerhalb theaterpädagogischer Arbeiten (von der Arbeitsweise bis hin zum Produkt) könne tradierte Hierarchiestrukturen im Theater in Frage stellen. Daher weisen Sting zufolge viele interkulturelle theaterpädagogische Theaterprojekte eine „vom Literatur und Repräsentationstheater abweichende aktuelle soziale Ästhetik“⁴⁸ auf. Sting erachtet entsprechende Arbeiten als eine Form zeitgenössischen Theaters, das die Sichtweisen einer durch Migration geprägten Gesellschaft hervorbringt.

⁴⁶vgl. Juraschek, Stefanie: Theater – Bildung – Interkulturell? Eine kulturwissenschaftliche Untersuchung von Schlüsselbegriffen interkultureller Bildung und Theaterpädagogik. Berlin, 2016. Seite 115: „Es geht darum, Kohärenz, Authentizität und Anerkennung sowie Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges in ein Verhältnis zu bringen und sich als Handlungsfähig zu erleben. [...] Der für alle Identitätsarbeit zentrale Grundmodus des Relationalen beschreibt ein komplexes Gefüge des Verknüpfens und des In-Beziehung-setzens.“
⁴⁷Ebd. S. 125.

⁴⁸Sting, Wolfgang: Interkulturalität und Migration im Theater. In: Sting, Wolfgang, Köhler Norma, Hofmann Klaus, Weiße, Dorothea Griebbach (Hg.): „Irritation und Vermittlung – Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft“. Berlin, 2010. S. 23.

Die Ästhetiken innerhalb theaterpädagogischer Arbeiten sind von zeitgenössischen Praktiken der Theaterkunst geprägt, wozu sowohl dramatische, postdramatische⁴⁹ als auch performative Ansätze gehören.

Ein konkretes Beispiel einer solchen zeitgenössischen Praxis ist die veränderte Beziehung von Kunstwerk und Rezipient in der postmodernen Kunst. Im Laufe ihrer Entwicklung hat sich die Grenzziehung zwischen der Rolle des Künstlers, der eine Arbeit zeigt und dem Rezipienten, der die Arbeit aufnimmt, entschärft. Die direkte Teilnahme am künstlerischen Ereignis und die Einflussnahme seitens des Rezipienten wurde schon in der Konzeption des Kunstwerks mitgedacht. Der Rezipient wurde als Teil des Kunstwerks definiert. Das traditionelle Verständnis von der Rolle des Rezipienten, Kunst durch Betrachtung zu erfahren, wurde erweitert durch die Teilnahme an Kunst. Ansätze zur Partizipation des Publikums fanden sich beispielsweise im politischen Theater und in der Performance- und Konzeptkunst.

In der künstlerisch-ästhetischen Bildung wurde dieser Ansatz, Kunst durch Beteiligung und Einflussnahme zu praktizieren, aufgenommen. Professionelle Theatermacher*innen wiederum nahmen die Arbeitsweisen auf, autobiografische Geschichten und Sichtweisen einzubinden – eine Methode, die primär in theater- und tanzpädagogischen Praktiken entwickelt worden war. Kunstvermittelnde Praktiken sind heute ein Teilbereich der kulturellen Bildung, die die verschiedenen Ansätze und Herangehensweisen in die Gestaltung ihrer Programme integriert hat.

In allen drei Kontexten, der Theaterpädagogik, der kulturellen Bildung und der professionellen Theaterarbeit, finden partizipative und prozessorientierte künstlerische Arbeitsweisen Verwendung. Diese Arbeitsweisen stellen die künstlerisch Beteiligten in den Mittelpunkt und lassen sie Sichtweisen und Selbstpräsentation verhandeln, unter anderem als Ausdruck von gleichberechtigter Teilhabe und Selbstbestimmung. Es kann also von einer Synthese von pädagogischen und künstlerischen Praktiken gesprochen werden, die sich insbesondere auch in der Ausrichtung vieler interkultureller Theaterarbeiten äußert.

⁴⁹Mit dem Begriff des postdramatischen Theaters, der 1999 von dem Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann eingeführt wurde, werden Theaterformen bezeichnet, die sich von der Dominanz einer dramatischen Textvorlage lösen.

4. Gegenwart-Produktion

Einige der in Deutschland lebenden Akteure*innen thematisierten in den Gesprächen ein Erzählen einer gemeinsamen Geschichte, ein Suchen nach gemeinsamen Inhalten und Visionen in ihren Arbeiten. Es war wie ein Erzählen der Gegenwart, bevor sich diese in eine gemeinsame Vergangenheit wandeln wird, wie das Schreiben einer Biografie, die aus der gegenseitigen Präsenz entspringt. Dabei stellen sich Fragen nach den Perspektiven, die sich über das gemeinsame Erzählen ergeben.

Einige Akteure*innen thematisierten in ihren Überlegungen die Bedeutung von Migration und Flucht für die deutsche Gesellschaft. Vielfach wurde auch auf die aktuelle politische und soziale Situation in der eigenen Region oder sogar im eigenen Stadtviertel hingewiesen. Interkulturelle Theaterarbeit wurde im Sinne eines Gemeinwohls als „fruchtbar“⁵⁰ erlebt.

Gegenwärtig in der Gesellschaft geführte politische Diskussionen und Entscheidungen, die teils auch den rechtlichen Status der Mitwirkenden unmittelbar betreffen, bildeten den Bezugsrahmen der Projekte. In diesen Diskurs streuten die Akteure*innen und künstlerisch Beteiligten mit ihrer Arbeit ihre eigenen Sichtweisen. Der Tanzkünstler Tim Čečátka schreibt über seine Motivation für interkulturelle Projekte:

Die Zusammenarbeit mit geflüchteten Menschen ist sowohl interessant als auch notwendig – für beide Seiten. Nur so ist die reale Welt abseits von medial aufgetragenen „Meinungen“, „Stimmungen“ und von den Menschen oftmals stark entkoppelten Diskussionen noch zu verstehen.⁵¹

Die Akteure*innen und ihre künstlerisch Beteiligten erprobten gemeinsame Praktiken der Kreativität und setzten sich dabei auch Auseinandersetzungen aus. Zentral waren dabei die Argumentation der Teilhabe, der eigenen Kreation, der Stärkung der Selbstermächtigung und einer gemeinsamen gelebten Kultur. Sich aktiv als Gestalter*in interkultureller Perspektiven in Szene setzen zu können, ist ein bemerkenswertes Charakteristikum solcher künstlerischen Produktionen, die inhaltliche und künstlerische Interaktionsprozesse eröffnen. Interkulturelle Theaterarbeiten bergen so das Potenzial, Partizipation an gesamtgesellschaftlichen Veränderungsprozessen zu ermöglichen.

Interkulturalität in Theaterarbeiten zeigt sich dabei nicht durch als Geflüchtete oder Migrant*innen identifizierte Menschen auf der Bühne oder die Darstellung verschiedener Ethnien oder Angehöriger verschiedener Nationalstaaten. Interkulturelle Prozesse können auch Fragen nach dem eigenen Selbstverständnis und der eigenen Zugehörigkeit aufwerfen. Die Themen Migration und Diversität in der Gesellschaft, so schreibt Paul Mecheril, Professor für interkulturelle Bildung, seien eine Irritation der Ordnungen. Die leibliche Präsenz des geopolitisch Anderen „rückt an unseren Leib, auch mit den Momenten der Infragestellung unserer Person und der Legitimität unserer Privilegien, die wir haben, [...]“⁵² Die Begegnung mit dem Unvertrauten und dem Fremden sei ein konstitutiver Teil pluraler, demokratischer Gesellschaften. „Die große Chance, die mit Migrationsbewegungen verbunden ist besteht darin, die eigenen Moderne-Defizite wahrzunehmen und zu verändern.“⁵³

⁵⁰Beate Albrecht / theaterspiel Witten, Fragebogen, 2017.

⁵¹Čečátka, Tim, Künstlerprofil, 2017.

⁵²Mecheril, Paul: Es bleibt anders: Kämpfe um die (Pädagogik der) Migrationsgesellschaft. In: Maren Ziese, Caroline Gritschke (Hg.): „Geflüchtete und kulturelle Bildung – Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld“. Bielefeld, 2016. S. 104.

⁵³Ebd. S. 104.

F.

Reflexion über Theaterarbeiten
mit (auto-) biografischem Material

Die hohe Anzahl an Akteure*innen, die Menschen mit Migrationshintergrund oder Fluchterfahrung einbanden und auf das von ihnen Mitgebrachte zugriffen, bedingt die Frage nach dem Verständnis von und dem Umgang mit (auto-)biografischem Material innerhalb interkultureller Theaterarbeiten.

Welche Fragen stellen sich, wenn sich Teilnehmende oder Beteiligte mit verschiedenen kulturellen Hintergründen in künstlerisch ästhetischen Arbeiten begegnen und eigene Erfahrungen als Arbeitsgrundlage nutzen? Das Kapitel geht auch auf die Wirksamkeit davon ein, mittels biografischer Arbeit und dem Ausstellen⁵⁴ von Lebensrealitäten die Diversität in der Gesellschaft sinnlich und formal zu inszenieren.

Die Erzählung auf der Bühne, die Biografien in dokumentarischen oder metaphorischen Bearbeitungen einbezieht, ist nicht mit der Identität des Akteurs oder der Akteurin gleichzusetzen. Interkulturell ausgerichtete Projekte verweisen darauf, indem sie die variable Konstitution und Konstruktion von individuellen und kollektiven Identitäten offenlegen.

1. Kurzer geschichtlicher Abriss

Die Entwicklung der professionellen freien darstellenden Szene fand in Abgrenzung zu den Staats- und Stadttheatern statt. Die Akteure*innen sahen sich nicht verpflichtet gegenüber der Pflege eines literarischen Kanons, vorherrschenden Darstellungsformen oder betrieblich organisierten Aufgabenbereichen.⁵⁵ Vielmehr generierten sie Geschichten, die die eigene Lebenserfahrung, eigene Haltungen oder Perspektiven zur Geltung brachten.

Dem Arbeiten mit biografischem, autobiografischem und dokumentarischem Material wird ein Identifikationspotenzial zugesprochen - einerseits für die Darsteller*innen, die ihre eigene Lebenswelt in die Arbeit bewusst miteinbringen und andererseits für die Zuschauer*innen, denen Menschen „wie du und Ich“ Einblicke in ihr Leben gewähren.⁵⁶

Im Verlauf der Entwicklung des Biografierens auf der Bühne wandten sich Gruppen und Theatermacher*innen bestimmten Gruppen der Gesellschaft zu. Häufig im Zusammenhang mit politischer Bildungsarbeit wurde mit der künstlerischen Arbeit versucht, die individuellen Lebenserfahrungen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Beteiligten zu vermitteln und öffentliche Aufmerksamkeit herzustellen.⁵⁷

Der Zugriff auf (auto-)biografisches Material etablierte sich zunächst vordergründig in theaterpädagogischen Zusammenhängen, bevor zunehmend auch professionelle Theatermacher*innen die Arbeitsweisen aufgriffen.⁵⁸ Letztere bezogen dabei auch Laiendarsteller*innen in ihre Produktionen mit ein und arbeiteten mit deren mitgebrachten Geschichten. Die Inszenierungen der szenisch-avantgardistischen Richtung widmeten sich, im Gegensatz zu eher soziokulturell motivierten Projekten, stärker ästhetischen Gesichtspunkten. Zeitgenössische Theatermacher*innen ließen sich dabei von den Strömungen der Performancekunst beeinflussen, die den offenen künstlerischen Prozess und die unmittelbaren

⁵⁴Norma Köhler nutzt den Begriff des Ausstellens für die Präsentation biografischer Geschichten. Siehe: Köhler, Norma: Biografische Theaterarbeit zwischen kollektiver und individueller Darstellung. Ein theaterpädagogisches Modell. München, 2009.

⁵⁵Vgl. Rakow, Christian: Freies Theater in Deutschland. Goethe Institut e.V., 2013. www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tup/20364715.html, zuletzt aufgerufen am 06.07.2017.

⁵⁶Vgl. Köhler, Norma: Biografische Theaterarbeit zwischen kollektiver und individueller Darstellung. Ein theaterpädagogisches Modell. München, 2009. S. 11.

⁵⁷Ebd. S. 32.

⁵⁸Ebd. S. 11.

Handlungen und Präsenz der Performer*innen, auch in Bezug zum Publikum, stärker in den Fokus rückte. Mit der Betonung von Authentizität, Identität und einer lebensnahen Botschaft erforderte die biografisch geprägte Arbeit von den Darsteller*innen Qualitäten, die in der professionellen Ausbildung bisher kaum vermittelt wurden.

2. Das Generieren und die künstlerische Bearbeitung von Material

Der Startpunkt, das Generieren des Materials, wird auch als Sammeln bezeichnet. Gesammelt werden kann nicht nur Mitgebrachtes aus der Vergangenheit, sondern es können auch neue Erfahrungen im Arbeitsprozess gemacht und genutzt werden. Eigene biografische Bezugspunkte lassen sich dabei in Verbindung mit neuen Kontexten und Verflechtungen erfahren.⁵⁹ Offene Phasen des Improvisierens und Ausprobierens bestimmen diese erste Sammlung von Ausgangsmaterial. Um aus dem entstandenen Materialpool eine Auswahl für die szenische Weiterverarbeitung zu treffen, wird das Material gefiltert. Dieser dramaturgische Eingriff geschieht entweder kollektiv durch die Gruppe oder durch die Regisseure*innen.

Die Herangehensweisen im Umgang mit dem gewonnenen Material unterscheiden sich je nach künstlerischer Ausrichtung. Erzählungen und theatrale Spielformen, die eine Stärkung über Selbstreflexion ins Zentrum stellen, finden sich z. B. im Playback Theater, dem Psychodrama oder in den Methoden Augusto Boals. In anderen Formaten entfernt sich die / der Biografie-Geber*in von der eigenen Geschichte und begibt sich in kollektive Prozesse. In einem gemeinsamen Weiterverarbeitungsprozess werden Geschichten mehrerer Mitspieler*innen miteinander verflochten und erheben so nicht mehr zwingend einen Anspruch darauf, auf eine Person zurückgeführt werden zu können. Eine Inszenierung, die biografisches Material einbindet und auf einer kollektiven Erarbeitung basiert, kann nicht vorab durchgeplant werden. Das Ergebnis ergibt sich aus einem Mittelweg zwischen Konzept und Prozess.

Das über Recherche, Interviews, oder spielerische Zugänge gefundene Material, das Aspekte der eigenen Lebensbiografie thematisiert, löst sich in unterschiedlichen szenischen, theatralen, oder performativen Darstellungen auf. Der Prozess der Bearbeitung ist durch Methoden der Verfremdung, der Überlagerung, des Filterns, der Interaktion, des Umschreibens, der (De-)Konstruktion, der Irritation oder der Verschiebung ein Ästhetisierungsprozess.

⁵⁹ Eremjan, Inga: Transkulturelle Kunstvermittlung. Bielefeld, 2016. S. 309.

3. Möglichkeiten und Grenzen in der Arbeit

In verschiedenen künstlerischen Praktiken tritt die Biografie durch Erzählungen, durch ein Handeln, durch ein Produzieren hervor, ausgehend von eigenen biografischen Bezugspunkten. In das Erinnernte und Erfahrene mischen sich bei der Artikulation Prozesse der Selbstreflexion. In der Begegnung mit anderen, dem Austausch, der Interaktion können sich Erfahrungen des Gemeinsamen und der Unterschiedlichkeit einstellen. Die Biografie des Einzelnen ist Teil dessen Identität. Diese in den Möglichkeitsräumen der Kunst in kreativen Prozessen immer wieder neu zu erfahren, zu reflektieren und darüber zu kommunizieren ist Bestandteil künstlerischer Arbeit - und Bestandteil der Entwicklung der eigenen Persönlichkeit.

Die Artikulation der eigenen Biografie zu einem bestimmten Zeitpunkt und einem konkreten Anlass stellt eine Momentaufnahme dar. In das Erinnernte und Erfahrene mischen sich Prozesse der Selbstreflexion, der Neubewertung, der Neukonstruktion. Man fügt oder erfindet etwas hinzu - und lässt bewusst oder unbewusst anderes weg.

In einigen Konzeptbeschreibungen begründeten Akteure*innen ihre künstlerische Arbeit, indem sie den eigenen biografischen Bezug zu bestimmten Themen als Quelle ihrer schöpferischen Kraft heranzogen.

Wie erleben die Biografie-Geber*innen und Darsteller*innen das Erzählen von sich? Was bewirkt bei ihnen eine multiple Autorenschaft innerhalb eines künstlerischen Prozesses? Welche Verantwortung trägt die künstlerische Leitung in dem Arbeitsprozess? Inwieweit lassen sie Biografie-Geber*innen an weiteren künstlerischen Prozessen und der Weiterverarbeitung des Materials teilhaben? Im Folgenden beschreibe ich verschiedene Möglichkeiten und Grenzen in der Arbeit mit (auto-)biografischem Material, die sich in der Arbeit an der Bestandsaufnahme gezeigt haben.

Gegen Stigmatisierung

Einige Künstler*innen sprachen davon, medialen stigmatisierenden Bildern mit eigenen Bildern entgegenwirken zu wollen. So äußerte ein Akteur zum Beispiel, er sei auf der Suche nach künstlerischen Formen, „um mit Mitteln der Kunst ein öffentlich sichtbares und erfahrbares Korrektiv gegen die stereotype, stigmatisierende Kategorisierung und Ausgrenzung von Geflüchteten und Asylsuchenden – sowohl in der Bürgergesellschaft, als auch in den Medien und der dokumentarischen Kunst – zu entwerfen.“⁶⁰ Verschiedene Akteure*innen verfolgten den Anspruch, sich kritisch und reflexiv mit solchen stigmatisierenden Darstellungen und Zuweisungen zu beschäftigen und Stereotypisierungen über die eigene Arbeit zu hinterfragen.

Das Recht auf Verweigerung

Die Biografie-Geber*innen müssen sich jederzeit der Nutzung oder Verfremdung der eigenen Geschichte verweigern dürfen. Die Arbeit der Regisseur*innen und Kollektive beinhaltet daher nicht nur die Inszenierung eines Materials, sondern auch immer die Kommunikation darüber, was mit dem Material geschehen soll. Auch in folgenden Ästhe-

⁶⁰Adem Kösterli / Ruhrorter, Fragebogen, 2017.

tisierungsprozessen, die eine Distanzierung von der Person zur Rolle herstellen, bleibt die Wirkung des eigenen Materials für die Biografie-Geber*innen unmittelbar spürbar und beinhaltet die Gefahr der Verletzbarkeit. Diesem Umstand gilt es insbesondere im Umgang mit Laiendarsteller*innen zu beachten, die sehr häufig Teil von Projekten sind, in denen autobiografisches Material genutzt wird.

Der verantwortungsvolle Umgang

Ein Akteur sprach darüber, dass das Generieren von (auto-)biografischem Material für die Biografie-Geber*innen eine Belastung bedeuten kann. Er unterschied klar zwischen der Arbeit mit Laien und der mit professionellen Künstlern. Profis seien darin geschult, sich zu schützen. In konkretem Bezug auf seine Arbeit mit Geflüchteten sagte er:

Ein junger Mensch, der hier sowieso neu ist, der öfter mal ja sagt, als nein, obwohl er vielleicht eigentlich nicht mitmachen möchte, der verdient einen besonderen Schutz, [...]. In dem Moment, wo ich echte Menschen treffe und ihre Geschichten missbrauche, um meine künstlerische Vision zu realisieren, [...] und das ist auch die Meinung unseres Ensembles, verraten wir den emphatischen Gedanken, den humanistischen Gedanken, der eigentlich hinter Theater steht.⁶¹

Die Vermittlung der Mündigkeit des Einzelnen, die eigene Geschichte über selbstbestimmte Themensetzungen zu erzählen, sollte auch Kernpunkt einer Bildungsarbeit sein, die Menschen auf Augenhöhe einbinden möchte.

Lebensnahe Einsichten

Ein Akteur erzählte von seiner Erfahrung, dass die erzählten Geschichten für ihn „wesentlich tiefer und wahrhaftiger [sind], als das nur von oben angedacht werden könnte. [...]. Ich merke immer, dass ich nach der Beendigung eines Projektes massiv(er) in die Tiefe gehe, als ich mir das vorher im ersten Moment erdacht oder erhofft hätte.“⁶²

Die Theaterpädagogin Erika Römer erzählte von neuen und tiefer gehenden Erfahrungen, die sie durch die Arbeit mit biografischem Material gemacht hat. Gegen Ende der 90er Jahre schrieb das Land Nordrhein-Westfalen erstmalig Modellprojekte für die Arbeit mit Migrant*innen aus, woraufhin Römer ein Projekt in Zusammenarbeit mit der griechischen Gemeinde in Castrop-Rauxel durchführte.

Die Geschichte, die wir erzählt haben, war, bevor die Frauen nach Deutschland kamen. Das endet sozusagen mit der Ankunft. Mir war das immer so erschienen: Wenn du christlich aufgewachsen bist: Jesus ist ab 12 erst existent, also davor gibt's den nicht. Und mir schien, dass es immer völlig ausgeblendet wird, dass die Frauen, erwachsen, ein selbständiges Leben geführt haben – bei Flüchtlingen ist das jetzt ganz ähnlich. Da kriegst du plötzlich den Stempel – damals war es Gastarbeiter – heute der Stempel Flüchtling – und dann ist alles andere ausradiert und auch alles andere für deinen

⁶¹Dominik Breuer / Brachland Ensemble, persönliches Interview, 2017.

⁶²Bardia Rosta, persönliches Interview, 2017.

*Status, sowohl den Rechtlichen, da sowieso, aber auch für deinen sozial kulturellen Status, völlig weggewischt, es sei denn du bist schon Zuhause professioneller Künstler gewesen.*⁶³

Sie erzählte, dass sie das Leben der Frauen erst in den Proben „so richtig“ wahrnehmen können.

Die Thematisierung von Fluchterfahrung

Keine Produktion, die Laiendarsteller*innen mit eigener Fluchterfahrung miteinbezog, bearbeitete gezielt und ausschließlich das Thema Flucht. Thematisch stand stattdessen meist die gegenwärtige Lebenssituation vor Ort in Deutschland im Zentrum. Dabei unterlag es der Mitbestimmung der Beteiligten, eigene Erfahrungen einzubringen und eventuell auch Fluchterlebnissen künstlerisch Ausdruck zu geben.

Einige professionelle Darsteller*innen und Autor*innen beschäftigten sich direkter mit Fluchterlebnissen. Zwei Produktionen, die nach einer Textvorlage von Mudar Alhaggi gearbeitet haben, griffen unter anderem die politische Situation in ihrem Herkunftsland vor der Flucht auf. Eine Autorenlesung von d9 ließ Autor*innen zu Wort kommen, die von Erlebnissen erzählten, die sie in ihrem jeweiligen Herkunftsland gemacht hatten.

Einige Akteure*innen äußerten, man brauche als künstlerischer Verantwortlicher viel Feingefühl, um mit den Emotionen, die durch das Sprechen über Flucht frei gerüttelt werden, umzugehen. Solche Momente benötigten ein Vertrauensverhältnis und Halt der jeweiligen Gruppe. Einige Künstler*innen sprachen von ihrer Scheu, Fluchterlebnisse anzusprechen. Sie verspürten die Sorge, dass Emotionen oder Erinnerungen an traumatische Erlebnisse aufgewühlt werden könnten. Die meisten befragten Künstler*innen besaßen keine therapeutische Ausbildung.

*Und dass ich dann Menschen habe, die ihre Biografien wieder und wieder erzählen, oder ihre Ereignisse wieder und wieder erzählen und ich mich dann bisweilen auch frage, ob dieses wieder und wieder erzählen nicht auch eine Retraumatisierung ist, von Erlebtem. Das ist für mich kein künstlerisches Projekt.*⁶⁴

Viele Akteure*innen sprachen über die Wichtigkeit aufmerksamer und positiver Zuwendung: „Junge Menschen, mit Fluchterfahrung, sollen darin gestärkt werden, ihre Herkunft als Quelle für ihr neues Leben zu nutzen.“⁶⁵ Ausdrücklich wurde von vielen Akteure*innen Wert darauf gelegt, dem kulturellen Hintergrund der Beteiligten Raum zu geben. Es sei wichtig, „dass, sie sich gegenseitig Aufmerksamkeit schenken und die Individualität jedes Einzelnen anerkennen.“⁶⁶

Viele Akteure*innen bemerkten, die Bereitschaft von Hintergründen und Erlebnissen der Flucht zu erzählen, müsse von den Beteiligten selbst ausgehen.

⁶³Erika Römer, persönliches Interview, 2016.

⁶⁴Michaela Kuczinna / Grubengold, persönliches Interview, 2017.

⁶⁵LABSA, Projektbeschreibung: place to be... shared, 2017.

⁶⁶Tanzwelten Ozeki, Selbstdarstellung des künstlerischen Ansatzes, 2017.

Die individuellen psychischen Prozesse, die dadurch ausgelöst werden, die eigene Geschichte immer wieder in anders gelagerten Zusammenhängen auch anders zu erzählen, sind verschieden. Je nachdem in welchem Setting oder mit welcher Absicht erzählt wird, erhält das Erzählte einen anderen Schwerpunkt beziehungsweise eine andere Rahmung. Die Erinnerung steht in einer permanenten Wechselwirkung zur Gegenwart und Zukunft. Auch gemeinsame kreative Prozesse können helfen, neue Perspektiven auf die eigene Biografie zu entwickeln. Die eigene Rolle finden und wechseln zu können, ist Teil der Selbstbestimmung des Einzelnen.

Die Reduzierung umgehen

Viele Stigmatisierungen finden ihren Nährboden durch eine Gegenüberstellung von Darsteller*innen ohne Migrationshintergrund und solchen mit Flucht- oder Migrationsgeschichte. Schon allein die Bezeichnung Flüchtling oder Geflüchteter lenkt den Fokus in der Wahrnehmung auf die Fluchterfahrung der jeweiligen Person. Dieser fällt die Rolle zu, als „Experte des Alltags“ oder echter Mensch mit authentischer Wirkung eine gesellschaftliche Realität zu repräsentieren. Es entsteht ein Spannungsverhältnis durch die Doppelfunktion, einerseits eine individuelle Geschichte zu erzählen und andererseits in einer Rolle als Stellvertreter*in einer Gruppe aufzutreten. Einige künstlerische Produktionen geraten durch den Anspruch, Geflüchtete zwar einbinden, sie aber nicht als homogene Gruppe thematisieren zu wollen, bei der Beschreibung und öffentlichen Darstellung der Projekte in Widersprüche.

In dieser Kontroverse befinden sich Projekte, die einerseits bestimmten Gruppen gesellschaftliche Teilhabe verschaffen möchten und diese gezielt adressieren, gleichsam aber nicht selber für kulturelle Zuschreibungen sorgen möchten. Bei der Anerkennung des kulturellen Hintergrunds aller Beteiligten geht es jedoch gerade um die Schaffung gleichberechtigter Teilhabe und nicht darum, die Beteiligten auf ihre Flucht- oder Migrationsgeschichte zu reduzieren.

Einige Akteure*innen gingen auf diese Diskrepanz ein: „Das Projekt ist sowohl inhaltlich als auch ästhetisch von einem stark interkulturellen bzw. transkulturellen Charakter geprägt.“⁶⁷ Sie planten, „die Produktion auch an Spiel- und Präsentationsorten zu zeigen, die für den interkulturellen Austausch besonders geeignet sind.“ Auf der anderen Seite wollten die Künstler*innen „geflüchteten Menschen und/oder Migrant*innen den Zugang zu Kunsträumen eröffnen, die gerade nicht explizit „interkulturell“ sind, um geflüchtete Menschen nicht auf ihre Fluchtbiografie festzuschreiben, zu reduzieren.“⁶⁸

⁶⁷Benedetta Reuter, Projektbeschreibung: BASSO CONTINUO, 2017.

⁶⁸Benedetta Reuter, Projektbeschreibung: BASSO CONTINUO, 2017.

Diese Erfahrung der Diskrepanz zeigte sich auch bei den Beteiligten mit Fluchterfahrung oder Migrationshintergrund. Einerseits kann ein Mensch die eigene Fluchterfahrung thematisieren und andererseits gleichzeitig die reduzierte Wahrnehmung seiner Person auf diese Rolle hin bewusst verweigern.

Wenn ich jemanden nur darüber kenne, dass er geflüchtet ist, ist das ja nach einem Monat schon sekundär. Michael ist für mich kein Geflüchteter, sondern ein Künstler, ein Bildhauer mit syrischem Hintergrund erst mal, wenn man es noch so nennen will. Diese Fremdheit ist für mich und ich meine auch für viele Künstlerkollegen und Kolleginnen mehr ein Grundgefühl, dass man sich überhaupt hier auf dem Planeten ziemlich fremd fühlt, manchmal. Dieser künstlerische Ausdruck ist letztendlich auch ein Umgang damit, dieses: Ich arbeite mich in diese Welt und die Strukturen und in die anderen Menschen rein und deren Art, um mich auch mit ihnen verbinden zu können. Und das gilt genauso für den Banker, wie für den syrischen Geflüchteten.⁶⁹

Die Vorstellungen von der eigenen Rolle für sich selbst und der Rolle innerhalb einer Gesellschaft korrespondieren permanent im soziopolitischen Raum. Um eine Reduzierung zu umgehen, die durch die Benennung bestimmter Zielgruppen entsteht, gilt es insbesondere bei interkulturellen Theaterarbeiten Wege zu finden auf allen Ebenen und in allen Phasen einer Produktion die Grundidee des künstlerischen Ansatzes zu vermitteln.

Individuum versus Masse

In theatralen Zusammenhängen ist die Selbstdarstellung auch immer Interpretationsvorlage für den, der sie wahrnimmt. Die Darstellungen sind dann gleichzeitig mit Wahrnehmungen konfrontiert, die über die Erfahrung mit dem Einzelnen hinausweisen. Einige Akteure*innen arbeiten gezielt damit, um auf die soziale Situation vieler anderer Menschen hinzudeuten.

Künstlerische Produktionen entscheiden zwischen privaten und persönlichen Aussagen. Über die öffentliche Darstellung von Persönlichem und den Persönlichkeiten der Beteiligten setzten einige Projekte der Wahrnehmung einer Masse von Geflüchteten individuelle Lebensgeschichten entgegen.

Die individualisierte Darstellung ermöglicht eine differenzierte Sichtweise auf den Menschen. Sie konfrontiert die Wahrnehmung einer homogenen Masse mit der Individualität des Einzelnen und rückt dadurch auch die Heterogenität in der Zusammensetzung der Geflüchteten oder Migrant*innen ins Blickfeld. In der Begegnung mit anderen Sichtweisen, Biografien und Lebensentwürfen kann das Eigene reflektiert werden. Man kann gefordert sein, gegenüber gesamtgesellschaftlichen Fragen wie Migration und Flucht, eigene Positionen zu beziehen und eine Haltung zu finden. Die Wirkungen strahlen in die Räume der eigenen Zugehörigkeiten. Historische Ereignisse der deutschen Geschichte zum Beispiel zeigen Parallelen auf, die auf die Bedürftigkeit und das Glück hinweisen, woanders Schutz gefunden zu haben.

Identitäten werden über verschiedene Interaktionsprozesse und vielschichtige Diskurse hergestellt, doch vor allem aus Fremdwahrnehmung erschaffen.⁷⁰

⁶⁹Daniel Hoernemann / CommunityArtWorks, persönliches Interview, 2017.

⁷⁰Pioch, Imke S.: Kurzauftritte. In: Birgit Peter und Gabriele C. Pfeiffer (Hg.): „Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen“. Mainz, 2017. S. 158.

Mittels der dargestellten Individualität und der Authentizität können Impulse freigesetzt werden sich für Diversität in der Gesellschaft zu öffnen.

So unterschiedlich die Menschen in ihren persönlichen Erlebnissen sind, genauso können sie über das einzelne Individuum hinausweisen. In der Projektbeschreibung der inszenierten Fußreise „DORTHIN WO MILCH UND HONIG FLIEßEN“ von Karin Frommhagen und Charlott Dahmen heißt es: „Die Lebensgeschichten dieser Menschen zu hören, hilft zu verstehen, warum Menschen ihre Heimat verlassen und Schutz in anderen Ländern suchen.“⁷¹ Charlott Dahmen und Karin Frommhagen stellten die Biografien von Geflohenen in den Vordergrund. Das Publikum wurde mit den Stimmen und Erzählungen der Protagonisten, die über einen Kopfhörer zu vernehmen waren, an verschiedene Orte der Stadt geführt. Die Stadt und die Fluchtspuren würden sich auf überraschende Weise überlagern. Dem Stadtteil eingeschrieben sei „das Kommen und das Gehen, die Migration und die Erfahrung, dass nichts bleibt wie es ist.“⁷²

Es brechen Fragen nach Fluchtursachen, zwischenstaatlichen Beziehungen und den eigenen Gesetzen auf. Der Blick wird auf gesellschaftspolitische Zusammenhänge gelenkt. Die allgemein gesellschaftlich-politisch-soziale Atmosphäre in Deutschland ist unter anderem geprägt durch Fragen nach der inneren Sicherheit, dem Umgang mit anderen Religionen und der Asylsituation. In diversen Institutionen werden Veranstaltungen angeboten, die sich mit dem Islam oder der Migration beschäftigen.

Künstlerische Recherchearbeiten mit dokumentarischem und (auto-)biografischem Material vermitteln fehlende Informationen oder konkrete Beispiele einer gegenwärtigen praktizierten Asylpolitik, die für viele nicht alltäglich ist und intransparent erscheint.

In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage nach dem Publikum, das die Erzählungen von Geflüchteten aufnimmt. Welche Rolle kann eine Geflüchtete / ein Geflüchteter auf der Theaterbühne einnehmen, wenn die eigene Lebenssituation sie / ihn augenblicklich von dort wegkatapultieren kann?

Die Arbeit mit Menschen, die aus Krisengebieten kommen, vor politischer Verfolgung, sexueller oder struktureller Diskriminierung und Armut fliehen mussten, setzt einen kritischen Umgang mit Phänomenen wie „pitty machine“, Voyerismus, „Sensation-Seeking“ und Instrumentalisierung voraus.⁷³

⁷¹Charlott Dahmen und Karin Frommhagen, Projektbeschreibung: DORTHIN WO MILCH UND HONIG FLIEßEN, 2017.
⁷²Ebd.

⁷³Assmann, Ananda Natalie: Flucht vor dem Theater? Beobachtungen in der künstlerischen Arbeit mit Geflüchteten. In: Birgit Peter und Gabriele C. Pfeiffer (Hg.): „Flucht Migration Theater. Dokumente und Positionen“. Mainz, 2017. S. 59.

G.

Handlungsempfehlungen
für die weitere Arbeit des
NRW Landesbüro
Freie Darstellende Künste

Mit der Ankunft überdurchschnittlich vieler geflüchteter Menschen in Deutschland im Jahr 2015 und den folgenden Herausforderungen für den deutschen Staat und die soziale Gemeinschaft entwickelten sich verstärkt künstlerische und kulturelle Aktivitäten, die sich bis heute der Thematik annehmen.

In die Überschneidung von künstlerischer und vermittelnder Theaterarbeit mischten sich die Anforderungen einer pluralen Gesellschaft, die in der künstlerischen Tätigkeit das Potenzial vermutete, gesellschaftlich relevante Themen in die Kunsterfahrung zu überführen. Die Auseinandersetzung von Migration und Theater zeigt, dass gefragt werden muss, wer auf wen schaut und was diese Person dabei sieht. Die konkrete Erfahrung zwischen verschiedenen Menschen und ihrem gemeinsamen Handlungspotenzial, der sensibilisierte und geschärfte Blick füreinander, das Erleben von Gemeinsamkeiten und Unterschieden, die Entwicklung von Entwürfen entlang gemeinsamer Bedürfnisse und Visionen – all dies ereignet sich in der Kommunikation innerhalb psychosozialer und künstlerischer Prozesse. Diese gelebte Kulturpraxis steht einer Tendenz gegenüber, Differenzen zu kulturalisieren, das heißt die Wahrnehmung des Anderen auf die ethnische Herkunft zu reduzieren.

Aus dem Bedürfnis und Verständnis heraus, hierarchische Strukturen zu überwinden und eine Kommunikation „auf Augenhöhe“ zu ermöglichen, entwickelten sich partizipative Formate. Politische, soziale und künstlerische Perspektiven sind in der interkulturellen Theaterarbeit miteinander verzahnt. Projekte, die den Anspruch auf Partizipation verfolgten, förderten das Recht auf kulturelle Teilhabe des Einzelnen.

Die Notwendigkeit gesellschaftlicher Veränderungsprozesse rückt durch zeitgeschichtliche Ereignisse immer wieder in die öffentliche Wahrnehmung. Doch auch abseits akuter gesellschaftspolitischer Debatten stellen sich langfristig Fragen nach der Sichtbarkeit von Diversität in der Gesellschaft und der Repräsentation von Zugehörigkeiten. Diskussionen über Parallelgesellschaften, gleichberechtigte Teilhabe und Chancengleichheit sind zentral für soziopolitische Auseinandersetzungen. Es geht um die interkulturelle Öffnung, nicht nur die der Institutionen, sondern auch die der Menschen in Deutschland.

Aus der Arbeit an der Bestandsaufnahme ergeben sich Empfehlungen.

1. Empfehlungen im Zusammenhang mit der Förderung interkultureller Theaterarbeiten

Das Themenfeld Interkultur benötigt kontinuierliche Fördermaßnahmen.

Um die künstlerischen Arbeiten fortzusetzen, zu stärken und neue Zielgruppen zu erreichen, braucht es unterstützende Strukturen, die für eine Kontinuität der Projekte sorgen.

Die Netzwerkarbeit zwischen Veranstaltern, Künstler*innen und anderen Partner*innen sollte unterstützt werden.

Interkulturelle Theaterarbeiten schaffen lokale und regionale Netzwerkstrukturen, die die künstlerische Arbeit in neue Gesellschaftsbereiche vordringen lässt. Damit diese Netzwerke nicht nur innerhalb von Projektdurchführungszeiträumen Bestand haben, sondern nachhaltiger wirken können, gilt es die Netzwerkarbeit in interkulturellen Theaterarbeiten langfristiger zu unterstützen.

Fördernde Institutionen sollten interkulturelle künstlerische Projekte durch qualifizierte Beratung begleiten.

Plattformen für Kontakte und Informationen bezüglich häufig gestellter Fragen, Gesuche nach Künstler*innen und aktuellen Ausschreibungen für interkulturelle Theaterarbeiten sind von großer Bedeutung für die Akteure*innen. Es besteht starker Bedarf an einer fachlich kompetenten Begleitung der Akteure*innen, sowohl für die Vermittlung von Ansprechpartner*innen, möglichen Kooperationspartner*innen als auch Kontakten zu anderen Künstler*innen.

Die Akteure*innen benötigen fachkompetente Ansprechpartner für rechtliche und soziale Fragen, die sich in der Projektvorbereitung und -durchführung ergeben.

Viele Akteure*innen beklagten, dass in den Kommunen und an anderen Stellen Ansprechpartner*innen für entscheidende Fragen fehlten. Dies galt insbesondere für Fragen, die sich aus der Arbeit mit Geflüchteten ergaben. Es besteht hier ein großer Bedarf an Ansprechpartner*innen bezüglich rechtlicher und sozialer Fragen.

Die Unterstützung der Projekte durch einen interkulturellen Guide sollte gefördert werden.

Akteure*innen, die in ihren Projekten einen interkulturellen Guide einsetzten, sprachen von einer deutlichen Entlastung in ihrer Tätigkeit. Eingesetzt als Schnittstelle zwischen künstlerischer Tätigkeit, Netzwerkarbeit und öffentlicher Kommunikation kann ein interkultureller Guide die spezifischen Erfordernisse interkultureller Theaterarbeiten auffangen. Durch seine oder ihre Tätigkeit schützt der Guide den künstlerischen Arbeitsprozess und verschafft gleichzeitig neuen Menschen Zugang zum Projekt.

Die Akteure*innen sollten den zeitlichen Mehraufwand, den sie für Kommunikation und Austausch benötigen, in ihren Konzeptionierungen stärker berücksichtigen können.

Fast alle Akteure*innen sprachen den Mehraufwand in interkulturellen Projekten an. Einige sprachen gar von „Überforderung“. Dieser überdurchschnittliche Mehraufwand muss auch schon in der Konzeption der Projekte berücksichtigt werden dürfen.

Gefördert werden sollten auch Vorhaben, sich in den eigenen künstlerischen Leitungsebenen vielfältiger aufzustellen.

Viele Akteure*innen auf Leitungsebene, insbesondere in den freien Spielstätten, besaßen keinen eigenen Migrationshintergrund. Die Öffnung der eigenen Strukturen könnte in künftigen Ausschreibungen als optionales Förderkriterium mitaufgenommen werden, um Diversität auch von innen heraus stärker zu evozieren.

Die Nachhaltigkeit der Projekte sollte stärker berücksichtigt werden.

Die Projekte sollten über den Zeitpunkt der Premiere hinausgedacht werden, um...

- die Beteiligten sozial aufzufangen.
- Räume oder Strukturen einzurichten, in denen die Migrant*innen und Geflüchteten ihr kulturelles Kapital nutzen können.
- die kulturellen Programme nachhaltig vermitteln zu können.

Ergebnisoffene Formate sollten stärker berücksichtigt werden.

Viele der untersuchten Projekte bezeichneten sich als partizipativ und prozessorientiert. Dazu gehörten nicht nur Projekte, die vermittelnd arbeiteten, sondern auch künstlerische Ansätze, die entweder eine Synthese aus pädagogisch-vermittelnden und künstlerischen Herangehensweisen darstellten oder rein künstlerisch orientiert waren.

Konsequente künstlerische Partizipation neuer Mitwirkender erfordert in den meisten Fällen einen ergebnisoffenen Arbeitsansatz zu Projektbeginn. Ergebnisoffene Formate sind daher als prägend für verschiedenste Formen interkultureller Theaterarbeit zu verstehen und sollten in Förderprogrammen entsprechend berücksichtigt werden.

Auftritte bestehender Produktionen sollten gefördert werden.

Auch mit bestehenden Produktionen lässt sich ein neues und auch anderssprachiges Publikum ansprechen. Auftritte geeigneter, bereits bestehender Produktion sollten daher neben Neuentwicklungen ebenfalls gefördert werden. In diesem Rahmen sollten insbesondere auch Übersetzungen bzw. Übertitelungen gefördert werden.

2. Empfehlungen im Zusammenhang mit Angeboten zur fachlichen Qualifizierung für Akteure*innen interkultureller Theaterarbeiten

Die Erfahrung mit den im Rahmen der Bestandsaufnahme durchgeführten Veranstaltungen zeigt, dass unter den Akteure*innen ein großer Bedarf an dialogbasierten Qualifizierungsprogrammen und einem Erfahrungsaustausch besteht.

Auf Basis der durchgeführten Veranstaltungen lassen sich folgende Empfehlungen für die Konzeption und Durchführung von Qualifizierungsprogrammen im Bereich der interkulturellen Theaterarbeit ableiten:

- **Praxisnahe Einblicke helfen, Ansätze in die eigene Arbeit zu transferieren.**
- **Die Reflexion der fremden und eigenen interkulturellen Arbeiten sollte moderiert werden.**
- **Unterschiedliche Ansätze interkultureller Arbeit sollten vorgestellt werden.**
- **Thematisch sollte die Arbeit in heterogenen Gruppen aufgegriffen werden.**
- **Der Dialog von Menschen verschiedener kultureller Hintergründe sollte unterstützt werden.**

Generell sollten Qualifizierungsveranstaltungen in diesem Bereich weitergeführt werden, um die vielfältigen bestehenden Arbeitsweisen auch für andere nutzbar zu machen, neue Akteure*innen zusammenzubringen, den Erfahrungsaustausch weiterzuführen und die öffentliche Wahrnehmung der Projekte zu stärken.

Perspektivisch sollten weitere Veranstaltungen und Vernetzungsplattformen im Bereich interkultureller Theaterarbeit auch bundeslandübergreifend eingerichtet werden.

3. Empfehlungen im Zusammenhang mit der Vernetzung der Akteure*innen interkultureller Theaterarbeiten

Es sollten strukturierte Plattformen eingerichtet und bestehende gepflegt werden, die die Vernetzung der Akteure*innen unterstützen.

Netzwerkarbeit spielt in der interkulturellen Theaterarbeit eine besonders entscheidende Rolle. Daher gilt es, den Austausch der Akteure*innen untereinander weiter voranzutreiben. Dies kann in verschiedenen Formaten geschehen, wie zum Beispiel Tagungen, Workshops und öffentlichen Präsentationen. Sie alle stärken auch die öffentliche Sichtbarkeit interkultureller Projekte weiter.

Die auf der Website des NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste einsehbaren Künstlerprofile sollten weiterhin gepflegt und sukzessiv erweitert werden.

Die Vernetzung des NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste mit anderen Organisationen, Institutionen und Verbänden sollte weiterverfolgt werden. Dazu gehören solche, die Projekte mit Geflüchteten durchführen oder fördern, sich mit Diversität in der Gesellschaft auseinandersetzen oder interkulturelle künstlerische Arbeiten und den interkulturellen Dialog fokussieren.

Perspektivisch sollte auch der Kontakt zu selbständigen Künstler*innen, Migrantenselbstorganisationen und kulturellen Zentren weiter verstärkt werden.

Generell gilt: Unterstützung der Künstler*innen und nicht nur der Kunst!

H.

Literatur

Assmann, Ananda Natalie:

Flucht vor dem Theater? Beobachtungen in der künstlerischen Arbeit mit Geflüchteten.
In: Birgit Peter und Gabriele C. Pfeiffer (Hg.): „Flucht Migration Theater. Dokumente und Positionen“. Mainz, 2017.

Bhabha, Homi K.:

Die Verortung der Kultur. Tübingen, 2000.

Deutscher Bundestag (Hg.):

Schlussbericht der Enquete-Kommission:
„Kultur in Deutschland“. Berlin, 2007.

Deutsche UNESCO-Kommission e.V. (Hg.):

In kulturelle Vielfalt und interkulturellen Dialog investieren, Deutsche Kurzfassung., Bonn, 2009.

Heimböckel, Dieter:

Ethnologie – Theater – Interkulturalität.
Ein Ausblick zur Einführung.
In: Bloch, Natalie, Heimböckel, Dieter:
„Theater und Ethnologie. Beiträge zu einer produktiven Beziehung“. Tübingen, 2016.

Eremjan, Inga:

Transkulturelle Kunstvermittlung. Bielefeld, 2016.

Erol M. Boran:

Die Geschichte des Türkisch-deutschen Theaters und Kabarett. Columbus, 2004.

Juraschek, Stefanie:

Theater – Bildung – Interkulturell?
Eine kulturwissenschaftliche Untersuchung von Schlüsselbegriffen interkultureller Bildung und Theaterpädagogik. Berlin, 2016.

Keuchel, Susanne:

Das 1. InterKulturBarometer.
Migration als Einflussfaktor auf Kunst und Kultur.
Köln, 2012.

Khuon, Ulrich:

Theater als Forum der letzten Fragen.
In: Sting, Wolfgang, Köhler Norma, Hofmann Klaus, Weiße, Dorothea Grießbach (Hg.): „Irritation und Vermittlung, Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft“. Berlin, 2010.

Köhler, Norma:

Biografische Theaterarbeit zwischen kollektiver und individueller Darstellung.
Ein theaterpädagogisches Modell. München, 2009.

Landesbüro Freie Kultur / Verband Freie Darstellende Künste (Hrsg.):

Bestandsaufnahme und Situation der Freien Theater in Nordrhein-Westfalen. Dortmund, 2011.

Mecheril, Paul:

Es bleibt anders: Kämpfe um die (Pädagogik der) Migrationsgesellschaft.
In: Maren Ziese, Caroline Gritschke (Hg.): „Geflüchtete und kulturelle Bildung – Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld“. Bielefeld, 2016.

Pioch, Imke S.:

Kurzauftritte.
In: Birgit Peter und Gabriele C. Pfeiffer (Hg.): „Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen“. Mainz, 2017.

Rakow, Christian:

Freies Theater in Deutschland.
Goethe Institut e.V., 2013.
www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tup/20364715.html, zuletzt aufgerufen am 06.07.2017.

Schretzmeier, Werner; Gauthier, Eric:

Online-Interview. arttourist.com.
www.arttourist.com/theater/theaterhaus-stuttgart.html. Zuletzt abgerufen am 13.10.2017.

Statistisches Bundesamt (Hg.):

Fachserie 1, Reihe 2.2 Bevölkerung und Erwerbstätigkeit, Bevölkerung mit Migrationshintergrund, Ergebnisse des Mikrozensus. Wiesbaden, 2017.

Sting, Wolfgang:

Interkulturalität und Migration im Theater.
In: Sting, Wolfgang, Köhler Norma, Hofmann Klaus, Weiße, Dorothea Grießbach (Hg.): „Irritation und Vermittlung – Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft“. Berlin, 2010.

Welsch, Wolfgang:

Transkulturalität – Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen.
In: „VIA REGIA – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation.“ Heft 20/ 1994.



Anhang

1. Kurzprofile der Akteure*innen

Es folgen Profile der in der Bestandsaufnahme enthaltenen Akteure*innen. Die Profile enthalten Kurzinformationen zu Arbeitsansätzen und künstlerischer Ausrichtung der Akteure*innen bezüglich ihrer interkulturellen Arbeit, eine Kurzbeschreibung eines ausgewählten Projekts und, falls vorhanden, Informationen über den jeweiligen Interkulturellen Guide und dessen Tätigkeiten innerhalb einer ausgewählten Produktion.

Produktionen in ausschließlich professioneller Besetzung

Benedetta Reuter, Giulia Loli aka Mutamassik, Aurora Rodonò | Köln

Die drei Performerinnen besitzen (post-)migrantisches Biografien mit „italienisch-ägyptischen Wurzeln“. In ihrer Arbeit verweben sie Tanz, Musik und Wort/Theorie.

Tanzperformance

»**BASSO CONTINUO**« – 2017, Orangerie – Theater im Volksgarten / Köln
Künstlerische Leitung: Benedetta Reuter mit Giulia Loli aka Mutamassik und Aurora Rodonò
Das Projekt ist sowohl inhaltlich als auch ästhetisch von einem stark inter- bzw. transkulturellen Charakter geprägt. Die Künstlerinnen setzen sich mit den Möglichkeiten, Ideen und Bildern von Verankerung und Freiheit jenseits von Zugehörigkeit und essentialistischen Identitätskonstruktionen im Kontext von Migration & Identität auseinander. Ihre Aufführung ist mehrsprachig.

Interkultureller Guide

Jabbar Abdullah (SYR), Archäologe und Autor, Sprachkenntnisse in Arabisch
Tätigkeiten: Übersetzung, Bewerbung des Stückes, Vermittlung zwischen den Communities

Bibiana Jiménez | Köln

Sie ist freischaffende Tänzerin, in Kolumbien geboren und seit 1996 Choreografin. Seit 2009 erarbeitet sie in interkulturellen tanzvermittelnden Projekten mit Frauen aus unterschiedlichen Nationen soziopolitische Stücke über Gleichberechtigung, Integration und Menschenrechte. Durch verschiedene Darstellungs- und Vortragsformen wie Tanz, Sprechtheater, Erzählung, Musik und Video inszeniert sie Tanztheaterstücke, die generationen- und kulturenübergreifend sind. Produktionen mit rein professioneller Besetzung realisiert sie in unterschiedlichen Kontexten.

Tanztheater

»**I am Farkhunda**« – Soloperformance, 2017, Theater der Keller / Köln

Das Solo-Tanztheater-Stück mit ihr als Protagonistin geht über das Menschlichkeitsgefühl und Menschenrechte. Erste Fragmente ihrer Arbeit zeigte sie 2015 auf dem iranischen Theaterfestival in Köln. Das Stück bezieht sich auf die wahre Begebenheit der 2015 in Kabul zu Tode geprügelten 27-jährigen Studentin Farkhunda. Die Aufführung ist in Arabisch und deutsch.

Brachland Ensemble | Leverkusen

Das 2011 gegründete international und interdisziplinär aufgestellte Ensemble arbeitet im Spannungsfeld von darstellender Kunst, Dokumentation und Installation. Eines ihrer ersten interkulturellen Projekte war 2011 und hieß „Strangers in Babylon“. Dafür zogen sie in Bremerhaven in ein Flüchtlingsheim für unbegleitete minderjährige westafrikanische Geflüchtete und erarbeiteten eine Videoinstallation. Bis heute sind sie durchgehend mit interkulturellen Themen befasst.

In ihre schon bestehende Praxis, mit heterogenen und/oder spezifischen Gruppen zu arbeiten, wurden Geflüchtete eingebunden. In ihren professionellen Produktionen recherchieren sie zum Teil auch in anderen Ländern und wirken in internationalen Kontexten und Kooperationen. In ihre Arbeiten beziehen sie alle Altersgruppen unterschiedlicher kultureller Bezüge und Migrationserfahrung ein.

Ausstellung und szenische Lesung

»**Lebensläufer**« – 2017, Junges Theater Leverkusen
Künstlerischer Leiter: Dominik Breuer

In dem Projekt geht es um Begegnungen zwischen jungen Geflüchteten und deutschen Senior*innen mit Fluchtgeschichte. Initiiert wurden Brieffreundschaften zwischen diesen. Die Ausstellung und szenische Lesung greift u. a. die Erfahrungen und die Korrespondenz der Projektmacher auf, die sie in der Erarbeitung u. a. mit den Beteiligten gemacht haben und als Material gesammelt haben. „Sie richtet sich in erster Linie nicht an die Geflüchteten, sondern an die Gesellschaft, dass sie sieht, dass sie von diesen beiden Gruppen etwas lernen können.“ Die Lesung realisieren mit Künstler*innen ihres Ensembles.

Interkulturelle Guides

Amir Samir, Anna L. Saada Schmidt, Sprachkenntnisse in Arabisch und Kurdisch
Tätigkeiten: Dolmetscher, Vermittlung zwischen Einrichtung und Teilnehmer*innen sowie zwischen den Teilnehmer*innen

Collective Ma'louba | Mülheim an der Ruhr

Seit Anfang des Jahres 2017 sind der Regisseur Rafat Alzakout, die Schauspielerin und Regisseurin Amal Omran und der Autor Mudar Alhaggi als arabisches Künstler- und Theaterkollektiv am Theater an der Ruhr in Mülheim in Residenz. Sie sind aus Syrien nach Deutschland geflüchtet. Ihr begleitender Dramaturg und die Verbindung zum Theater an der Ruhr ist Immanuel Bartz. Ihre Stücke produzieren sie in arabischer Sprache mit deutschen Übertiteln.

Theater

»Your Love is Fire« - 2017, Theater an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr

Regie: Rafat Alzakout

Das Stück schaut in die Lebenswelten der Protagonisten, die in Zeiten des Krieges in ihre Ängste und Konflikte verstrickt sind und auf eine Lösung hoffen. Es spielt in Syrien und in einem deutschen Flüchtlingslager. Das Kollektiv hat für „Your Love is fire“ arabischsprachige Darsteller besetzt.

CommunityArtWorks | Bonn

Das Duo aus Jennifer und Daniel Hoernemann realisiert Experimente an den Schnittstellen von darstellender und bildender Kunst. Es geht ihnen um künstlerische Prozesse und Interventionen in Kontexten gesellschaftlicher Entwicklung.

Performance/Installation

»BNFZ_3.0« – 2017, urbaner Raum / Bonn
Dieses generationsübergreifende Projekt widmet sich widmen sich dem Thema Fehler und Zufälle im Kontext Integration von Einheimischen und Geflüchteten. Ihre Performance realisieren sie in einem Kaufhaus, auf einem Fest, in einer Schule und auf dem Ausländeramt. Sie arbeiten im urbanen Raum und laden zufällig vorbeikommende Passanten ein, an ihrer Performance teilzunehmen. Diese Passanten erachteten sie als Mitwirkende und nicht als Publikum. Im Vorfeld werden von ihnen gezielt Geflüchtete eingeladen.

Interkultureller Guide

Michael Alkubeh (SYR), Bildender Künstler, Sprachkenntnisse in Arabisch

Tätigkeiten: Übersetzungen, Akquise von Teilnehmern der Performance, Leitung des Ko-Kreations-treffen mit Menschen mit Fluchterfahrung. Das Konzept der Performance entstand unter der künstlerischen Mitwirkung des interkulturellen Guides.

d9 Bietz & Hasenkopf | Köln

Das Duo as Bietz und Hasenkopf als d9 arbeitet seit 2006/07 in interkulturellen Kontexten, vor allem mit starkem Stadtteilbezug in Köhl-Mülheim. Marco Hasenkopf ist der Initiator eines internationalen Autorenencamps.

Szenische Lesung

»Distriktneun – refugee story« – 2017, guckundthorch / Köln

Initiator: Marco Hasenkopf

Zu der Autorenlesung waren nach Deutschland geflüchtete Autoren*innen aus unterschiedlichen Ländern eingeladen. Die Texte wurden in mehreren Muttersprachen und auf Deutsch vorgetragen.

Interkulturelle Guides

Jahangir Dermani (IRN), Illustrator, Sprachkenntnisse in Farsi

Tätigkeiten: Übersetzung und Bewerbung der Lesung in Unterkünften und Netzwerken. Als einer der eingeladenen Autoren der Lesung war er auch künstlerisch Beteiligter.

Bellone Aye

Tätigkeiten: Übersetzung und Bewerbung der Lesung in Unterkünften und Netzwerken

Ozeki Tsutonmu /Tanztheaterensemble Con Fini | Münster

Er ist freischaffender Tänzer. Seit 2010 vermittelt er das von ihm ins Leben gerufene »Elementary Dance«. Seit 2015 leitet er die Männertanzgruppe »Full Body« mit Flüchtlingen und Deutschen in der Stroetmanns-Fabrik in Emstetten. Sie treten u. a. im urbanen Raum auf. Mit seinem internationalen Profi-Ensemble Con Fini entwickelt er Tanztheater.

Tanztheater

»Lost in Frame« - 2017, Kreativhaus Münster
Künstlerische Leitung: Ozeki Tsutonmu, Juliette Boinay, Laura Delfino, Regina Biermann

In die gemeinsame choreografische Arbeit fließen die unterschiedlichen kulturellen Erfahrungen. Gelebt wird das Konzept: „Von der Verschiedenheit über den Tanz zur Gemeinsamkeit.“ Das Stück reflektiert aktuelle Szenen zu den Themen Migration und Integration mit ihren auslösenden emotionalen Facetten wie Unterdrückung, Angst und Krieg. Ihre mehrsprachige Aufführung ist in deutsch, englisch, französisch und japanisch.

Produktionen mit Profis und Laien

vier.D | Dortmund

Das 2013 gegründete spartenübergreifend arbeitende Kollektiv um Birgit Götz und Nilüfer Kemper versteht sich als Plattform für spartenübergreifenden Tanz und Theater und realisiert in Vermittlungsprojekten, Werkstätten und Bühnenproduktionen Grenzüberschreitungen zwischen den darstellenden, medialen und bildenden Künsten. In ihre schon bestehende Praxis mit heterogenen und/oder spezifischen Gruppen zu arbeiten, wurden Geflüchtete eingebunden.

Tanz-/Theaterperformance

»ICH! DU! WIR? Be a part of me!« – 2017, urbaner Raum / Dortmund, Göttingen, Hamm
In gemeinsamer künstlerischer Leitung mit Nina und Reimar de la Chevallerie (boat people project Göttingen) bringt die Produktion Künstler*innen aus unterschiedlichen Kulturen zusammen, die sich im Stadtraum auf die Suche nach der Vielfältigkeit des Ganzen begeben. Die professionellen und Laienkünstler*innen erkunden in ortsspezifischen, interkulturellen künstlerischen Laboren Prozesse der Angleichung und Diversität von Menschen in einer kulturell vielfältigen Gesellschaft.

Interkulturelle Guides

Ümithan Yagmur (DE-TR), Sozial- und Politikwissenschaftler, Sprachkenntnisse: türkisch, deutsch
Vageesan Sinnathurai, Student der Medizinischen Informatik, Sprachkenntnisse: deutsch, thamilisch, englisch, spanisch
Tätigkeiten (beide): Akquise der Teilnehmer und des Publikums, Dolmetscher, Vermittlung zwischen Einrichtung und Teilnehmer*innen sowie zwischen den Teilnehmer*innen, Betreuung der Teilnehmer auch während der Proben.

Theater Arbeit Duisburg | Duisburg

Seit 2003 arbeitet Theater Arbeit Duisburg (TAD) kontinuierlich an der Schnittstelle von Kunst und Sozialem. Es realisiert sozial und politisch motivierte künstlerische Projekte. Vielfältige Erfahrungen bestehen in der Arbeit mit Geflüchteten, Jugendlichen und sozial marginalisierten Menschen. Geleitet werden die Inszenierungsarbeiten mit professionellen Schauspieler*innen, regelmäßig auch mit Laien von Stefan Schroer und Stella Cristofolini. In der Unterscheidung zwischen professionell künstlerisch und vermittelnd besteht für die Gruppe Theater Arbeit Duisburg „kein kategorialer Unterschied, stets handelt es sich (auch in künstlerischer Hinsicht) um Theater-Arbeit.“

Theater

»When Farah cries“ / „Wenn Farah weint« - 2016, Schaubude / Berlin und NRW
„Wenn Farah weint“ erzählt die Geschichte von Farah, einer jungen Frau in Syrien. Ihre Emanzipation von familiären, gesellschaftlichen, patriarchalen Zwängen erfolgt vor dem Hintergrund eines gesellschaftlichen Befreiungsversuchs.
Das Ensemble besteht aus Profis und Laiendarsteller*innen. Die Aufführung ist mehrsprachig in Arabisch, englisch und deutsch. Das Stück entstand im Kontext einer 2012 begonnenen künstlerischen Partnerschaft von TAD und Kultur im Turm e.V. | kitev mit Ettijahat – Independent Culture aus Syrien, der auch der Autor Mudar Al Haggi angehört.

Theater Kohlenpott | Herne

Das Theater für junges Publikum in Herne wird seit 2006/2007 von Frank Hörner und Gabriele Kloke geleitet. Sie erreichen Jugendliche mit unterschiedlichen Migrationserfahrungen über ihre Spielclubs und engagieren sich im Jugend-Projekt »pottfiction«. In ihre schon bestehende Praxis mit heterogenen und/oder spezifischen Gruppen zu arbeiten, wurden Geflüchtete eingebunden.

Theater

»Leider Deutsch« - 2014, Theater Kohlenpott / Herne
Stückentwicklung von Christian Schönfelder und Ensemble
Regie: Frank Hörner
In der professionellen Produktion, die Laien einbindet, geht es um das Thema Migration. In die Stückerarbeitung flossen die Sichtweisen der Jugendlichen, die gemeinsam mit Profi-Darsteller*innen spielen ein. Inhaltlich greift das Stück die verallgemeinernde Bezeichnung „mit Migrationshintergrund“ auf und setzt ihm individuelle Lebensgeschichten der Protagonist*innen entgegen.

Produktionen ausschließlich mit Laien

Cactus Junges Theater | Münster

Die 1992 von Barbara Kemmler gegründete Jugendtheaterwerkstatt leistet Theaterarbeit mit Jugendlichen unter professionellen Rahmenbedingungen. In gemeinsamer Leitung mit Alban Renz ist ein wichtiger Schwerpunkt die interkulturelle und internationale Arbeit. In die schon bestehende Praxis mit heterogenen und/oder spezifischen Gruppen zu arbeiten, wurden Geflüchtete eingebunden.

Theater

»Das liegt im Blut« – 2017, Goethe-Institut / Accra (Ghana)

Das Stück mit der in Deutschland lebenden, ghanaischen Schauspielerin Gifty Wiafe ist eine Zusammenarbeit mit dem »Tete Adehyemma Dance Theatre« (Ghana).

Das Stück verhandelt die Themen Migration, Kultur und nationale Identität, Gier, Umweltschutz und Geschlechterperspektiven. Die Zuschauer werden eingeladen, sich in die Schuhe einer anderen Person zu begeben und die Kraft einer Kunst zu erleben, in der das Andere, die Diversität nicht als Gefahr gesehen, sondern zelebriert werden. Die Aufführung ist in englischer Sprache.

grubengold / Michaela Kuczinna | Bochum

Das 2015 gegründete Theaterprojekt des Prinzregenttheaters Bochum möchte geflüchteten Menschen die Teilhabe am sozialen und kulturellen Leben in Bochum ermöglichen, Kontakte zur Bevölkerung initiieren, fördern und diese in der Gesellschaft nachhaltig verankern. Die Theaterkunst ist dabei gleichermaßen Ausdrucksmittel, Labor und Bindeglied für Erfahrungen und Möglichkeiten im Miteinander. Das Ensemble besteht aus Geflüchteten und Menschen ohne Fluchterfahrung.

Michaela Kuczinna studierte in Bochum und London Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften, Anglistik, Soziologie, Drama und Media Arts. In den 1990er Jahren war sie Dramaturgie- und Regieassistentin in New York und Bochum, wo sie am Schauspielhaus auch Jugendclubs leitete. Nach einigen Jahren im Schuldienst arbeitete sie ab 2012 am Theater Oberhausen und realisierte als Leiterin der Bürgerbühne Projekte mit Menschen jeglicher Herkunft und jeden Alters. Mit der Spielzeit 2016/17 hat sie in Bochum die Leitung von grubengold übernommen.

Theater

»Don Quijote« – 2017, Prinz-Regent Theater / Bochum

Künstlerische Leiterin: Michaela Kuczinna,
Dramaturgie-Hospitantz: Yousef Hasan

Es geht um die Geschichte des umherirrenden Ritters Quijote, der auszieht, das Unrecht zu bekämpfen, Ruhm zu erlangen und das Leben gelingen zu lassen; und sich dabei aus seinen Fantasien und Träumen eine eigene Realität schafft. Ihre Aufführung ist mehrsprachig.

Consol Theater | Gelsenkirchen

Das Kinder- und Jugendtheater in Gelsenkirchen arbeitet mit Gastspielen in europäischen Austauschprojekten. Sie engagieren sich im Jugend-Projekt »pottfiction«. In ihre schon bestehende Praxis mit heterogenen und/oder spezifischen Gruppen zu arbeiten, wurden Geflüchtete eingebunden. Seit 2016/17 arbeiten sie verstärkt mit Geflüchteten und bietet u.a. das generationsübergreifende „Willkommencafe“ in ihren Räumen an.

Gigo Propaganda [bürgerlich: Danijel Brekalo], geboren 1979 in Mostar, Bosnien-Herzegowina. Straßenkünstler aus Essen und Kunstmade aus Profession und Leidenschaft: 1991 Emigration nach Essen, 1999-2001 Rückkehr nach Mostar, 2002 Re-Emigration nach Essen. Mitbegründer von Port e.V. und Ehrenamtspreisträger „Essens Beste“ 2005. Gigo thematisiert sowohl die sich rapide verändernde Bedeutung von Orten als auch die Entfremdung des Menschen von seiner Umwelt. Er hat eine besondere Form des Portraits entwickelt, bei dem verschiedene Meinungen dokumentiert werden und nicht nur die Ergebnisse des Projekts, sondern auch die Entwicklung dahin erkennbar werden. Dafür wird ein Großteil des Arbeitsprozesses videografisch begleitet.

Streetart

»Weisheiten« – Ausstellung und Film Premiere 2017, Consol Theater / Gelsenkirchen

Künstlerische Leitung: Gigo Propaganda,
Georg Kentrup

Das Projekt hat mit einer Gruppe von neuen (syrischen) und alteingesessenen Gelsenkirchener Senioren*innen Weisheiten formuliert und rund um das Consol Theater diese Äußerungen im öffentlichen Raum an mehreren Wänden in Arabisch und deutsch in die Sichtbarkeit gebracht.

Interkultureller Guide

Dr. Al-Janaabi (IRN), Übersetzer und Sozialarbeiter, Sprachkenntnisse in Farsi und Arabisch
Tätigkeiten: Mehrsprachige Kommunikation, Bildung einer Seniorengruppe, Verbreitung der Einladungen

RUHRORTER c/o Theater an der Ruhr | Mülheim an der Ruhr

Adem Köstereli leitet mit Wanja van Suntum und Jonas Tinius das RUHRORTER-Kollektiv in Mülheim an der Ruhr. Gegründet im Jahr 2012 ist RUHRORTER ein kollaboratives Theater- und Kunstprojekt des Theater an der Ruhr mit Geflüchteten.

Das Ziel von RUHRORTER ist die Suche nach neuen ästhetischen Formen, um mit den Mitteln der Kunst und der forschenden Dokumentation ein öffentlich sichtbares und erfahrbares Korrektiv gegen die stereotype Kategorisierung und Ausgrenzung von Flüchtlingen und Asylsuchenden – sowohl in der Bürgergesellschaft, als auch in den Medien und der dokumentarischen Kunst – zu entwerfen. Sie arbeiten in ihrer Gruppe mit Jugendlichen und jungen Erwachsenen. Den Kern des Projektes bilden ortsspezifische Theaterinszenierungen und Installationen sowie eine prozessbegleitende anthropologische Forschung.

Julian Rauter ist Regisseur und Medienkünstler. Nach dem Studium der Medialen Künste an der Kunsthochschule für Medien in Köln war er Artist in Residence an der Cité International des Arts Paris. Seit 2013 produziert er eigene Theaterstücke, Performances und Ausstellungsprojekte. Seit 2016 wirkt er künstlerisch bei RUHRORTER mit.

Theater

»ICH HIELT IN MEINEN ARMEN DAS UNMÖGLICHE« – 2017, Theater an der Ruhr / Mülheim an der Ruhr
Inszenierung: Julian Rauter & Adem Köstereli
Es geht um die Auseinandersetzung mit Dialogfragmenten, Gedichten, Liedern und Motiven Johann Wolfgang von Goethes.

Transnationale Ensemble LABSA | Dortmund

2015 gründeten Emilia Hagelganz, Lena Tempich und Anna Buchta unter dem Dach des Labors für sensorische Annehmlichkeiten e.V. (Labsa), das Ensemble „Transnationale Ensemble Labsa“. Im Ensemble finden sich junge Menschen mit und ohne Fluchthintergrund zusammen, um gemeinsam mit Künstler*innen verschiedener Genres zu kooperieren.

Es entstehen Musiktheater-Produktionen mit Live-Musik für große Bühnen und kleinere Erarbeitungen, wie musikalische Lesungen, Videos, Texte und Songs. Ziel ist es, jungen Menschen, die ihre Heimat verlassen haben, zu Refugees wurden, die Möglichkeit zu geben, diesen Raum nun mit ihrer Expertise, ihrer Arbeit, ihrem Wissen und ihrer Kreativität bis in die Ecken auszufüllen.

Die schon bestehende Praxis mit heterogenen und/oder spezifischen Gruppen zu arbeiten, wurde erweitert und ein eigenes Ensemble mit Geflüchteten und Menschen ohne Fluchterfahrung gegründet. In Dortmund 2017 eröffnen sie den »KIOSK« als Proben- und Veranstaltungsort für ihr Ensemble mit Geflüchteten und Menschen ohne Fluchterfahrung.

Theater-Performance

»Place to be... shared“ und „We are tomorrow« - 2017, Theater im Depot / Dortmund
In dem künstlerischen Theater-Performance-Projekt geht es darum, vielfältige Denkweisen offenzulegen. Junge Menschen mit Fluchterfahrung sollen darin gestärkt werden, ihre Herkunft als Quelle für ihr neues Leben zu nutzen. Ihre Aufführung ist mehrsprachig.

Interkultureller Guide

Anna Buchta (DE), Sozialpädagogin
Tätigkeiten: Kontakt und Betreuung.
Als Tanzpädagogin war sie in der Erarbeitung künstlerisch beteiligt.

Theaterpädagogisch vermittelnde Projekte

artscenico | Dortmund

Das 1991 gegründete Label bespielt Bühnen und hat sich auch auf die Durchführung und Organisation überwiegend ortsspezifischer, interdisziplinärer Projekte mit oft internationaler Beteiligung spezialisiert. In die schon bestehende Praxis mit heterogenen und/oder spezifischen Gruppen zu arbeiten, wurden Geflüchtete eingebunden.

Interdisziplinärer Theaterworkshop

»Fortsetzung folgt« - 2017, Theater im Depot / Dortmund, Theater Rottstraße 5 / Bochum, Zeitmaul Theater / Bochum

Künstlerische Leitung: Rolf Dennemann

Die Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt Menschen, die man kennt und Unbekannte, Deutsche und NichtDeutsche, Junge und Alte, Migrant*innen und Flüchtlinge, Profis und Laien zu einer offenen

Gruppe einzuladen, ohne das Ziel, mit ihnen durch spezifischen Aktionen eine kulturelle Produktion auf die Beine zu stellen. Der Workshop arbeitete u.a. mit den Muttersprachen der Teilnehmer*innen.

Interkultureller Guide

Beate Conze (DE), Dipl. Soz. Päd., Theaterpädagogin
Tätigkeiten: Organisation und Betreuung der mitwirkenden Geflüchteten und Migrant*innen. Als Theaterpädagogin hat sie den Workshop geleitet.

fringe ensemble | Bonn

1999 von Frank Heuel in Bonn gegründet entstanden in den letzten Jahren vermehrt auch interkulturelle Projekte. Im internationalen Kontext arbeitet das fringe ensemble mit Autor*innen aus Deutschland, Russland, Kroatien, Frankreich und der Türkei zusammen. Es koproduziert mit diversen Ensembles aus anderen Ländern. In die schon bestehende Praxis mit heterogenen und/oder spezifischen Gruppen zu arbeiten, wurden Geflüchtete eingebunden.

Bühnenbild-Workshop

»friends – Räume« - 2017, Theater im Ballsaal / Bonn

Künstlerische Leitung: Annika Ley, Eduardo Seru
Das Projekt realisierte mit Jugendlichen aus einer Integrationsklasse die Gestaltung von eigenen Bühnenräumen.

Interkulturelle Guides

Annette Ziegert (DE), Kunstvermittlerin, Tätigkeiten: Kontaktaufbau zu der Schule

Birgit Ocken (DE), Pädagogin,
Tätigkeiten: Kontaktaufbau

Haso, Sulyman, Urayama & Zehbe | Essen

Für ihr Projekt hat das erst 2016 gegründete international aufgestellte Ensemble im Rahmen einer Residenz im Maschinenhaus Essen Objekttheater mit Kindern und Jugendlichen aus Syrien gemacht. Das Kollektiv entwickelte einen theoretisch und praktisch fundierten interkulturellen Ansatz, der das Zusammenleben von „Neuangekommenen“ (Arendt) und „Etablierten“ (Elias/Scotson) in den Blick nimmt.

Objekttheater-Produktion, abgespielt

»Tír na nÓg« – 2017, Maschinenhaus Essen
künstlerische Leitung: Miyoko Urayama, Klaus Zehbe
In dem vermittelnden Projekt werden die Geschichten der neuangekommenen Kinder, ihre Erlebnisse, Fähigkeiten und Träume künstlerisch bearbeitet.

Interkultureller Guide

Halem Haso (SYR), Student und Dolmetscher,
Sprachkenntnisse in Arabisch
Tätigkeiten: Ursprungskonzept, Organisation, Übersetzung

Heimat X | Telgte

Die von dem Autor und Dramaturgen Thomas Richhardt gegründete Künstlerinitiative Heimat X umfasst ca. 50 Künstler/innen sämtlicher Sparten, die jüngst nach Deutschland geflüchtet sind. Sie veranstalten die interkulturelle Veranstaltungsreihe „Heimat X“.

Thomas Richhardt studierte Diplom-Psychologie und arbeitet als Dramaturg und Autor. Er leitet Schreibwerkstätten und verantwortet zahlreiche Stückentwicklungen an freien und städtischen Theatern. Seit über 30 Jahren arbeitet er mit einem internationalen Schauspielensemble im Theaterhaus Stuttgart.

Mohanad Jackmoor musste nach einem begonnen Regiestudium in Syrien nach Deutschland flüchten. In Eigeninitiative hat er eine Theatergruppe in einem kleinen Ort nahe Rheine gegründet, und in Zusammenarbeit mit der Künstlerinitiative Heimat X die deutschsprachige Produktion „Zerbrochene Bilder“ uraufgeführt.

Theater

»Zerbrochene Bilder« - 2017, Mehrzweckhalle / Neuenkirchen

Regie: Mohanad Jackmoor

Das Debütstück des Regisseurs, unter der darstellerischen Mitwirkung von Geflüchteten, erzählt neben dem Krieg auch das Ankommen in Deutschland und die Schwierigkeiten mit fremder Sprache, fremden Sitten und fremdartiger Bürokratie.

Helios Theater | Hamm

Das Kinder- und Jugendtheater produziert Inszenierungen für alle Altersgruppen. Sie arbeiten langjährig auf internationaler Ebene mit Künstler*innen aus dem afrikanischen Raum. Sie erreichen Jugendliche mit unterschiedlichen Migrationserfahrungen über ihre Spielclubs, engagieren sich im Jugend-Projekt »pottfiction« und sind Initiator des „Café Welt“ in ihren Räumen. In die schon bestehende Praxis mit heterogenen und/oder spezifischen Gruppen zu arbeiten, wurden Geflüchtete eingebunden.

Interaktive mobile Theateraktion

»**nächste Schritte**« – 2017, Helios Theater / Hamm
Theaterpädagogische Leitung: Vera Grugel,
Babette Verbunt

Inspiriert von der Arbeit „The Artist Is Present“ von Marina Abramović und dem Video „Look Beyond Borders“ von amnesty Poland entwickelt Regisseurin Barbara Kölling zusammen mit einer Gruppe Jugendlicher mit und ohne Fluchtbiografie zwischen 17 und 20 Jahren eine interaktive, mobile Theateraktion, über das Ich und das Du, Wahrnehmung, Spiegelung und Identität.

Interkultureller Guide

Anna-Sophia Zimniak (DE), Theaterpädagogin des Helios Theaters, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
Tätigkeiten: Kontakt zu den Unterkünften und Betreuung

Initiative Im Namen der Wellen / Marguerite Apostolidis | Bonn

Sie ist seit 2012 freischaffende Künstlerin und Tanzvermittlerin aus Bonn. Für ihre vermittelnde Tätigkeit sucht sie den direkten Kontakt zu neuangekommen Menschen. Der Titel ihrer Produktion ist gleichzeitig eine Kunstinitiative, die einen offenen, co-kreativen Raum schaffen möchte, um generationsübergreifende Projekte mit Menschen aus diversen Herkunftsnationen, zu realisieren.

Rauminstallation, Interaktive Performances,
Ausstellung- Dokumentation

»**Im Namen der Wellen**« – 2016, urbaner Raum / Siegburg

Künstlerische Leiterin: Marguerite Apostolidis
Mit diversen Ausdrucksweisen wurden für eine Auseinandersetzung mit dem Thema Migration und Flucht Fragen und Antworten entwickelt, die im urbanen Raum den zufällig vorbeikommenden Passanten gestellt werden.

Interkultureller Guide

Ahmed Sada (SYR), Musiklehrer, Sprachkenntnisse: arabisch, deutsch
Tätigkeiten: Vermittlung, Übersetzung, Förderung des interkulturellen Dialogs. Als Musiker war er künstlerisch Beteiligter.

theaterspiel | Witten

Das von der Schauspielerin und Regisseurin Beate Albrecht gegründete generationsübergreifende Team besteht aus 16 Schauspieler*innen Mit ihren Produktionen tourt das Ensemble in Deutschland, Österreich, Italien und der Schweiz. Die Inszenierun-

gen für Kinder, Jugendliche und Erwachsene bieten niederschwellig Zugang zur ästhetischen Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Fragestellungen. Unter anderem sind die Themen Migration / Integration und Demografie inhaltliche Schwerpunkte der Stücke. Neben den Inszenierungen bearbeitet das Team diese Themen auch in diversen Workshop-Projekten.

Die interkulturellen Projekte von theaterspiel Witten sind geprägt vom Anspruch einer gegenseitigen kulturellen Bildung auf Augenhöhe. Ziel ist es, einen Austausch zwischen deutschsprachigen und geflüchteten Kindern und Jugendlichen zu fördern und das gemeinsame Durchlaufen eines kreativen Prozesses zu ermöglichen.

Theaterworkshopprojekt mit anschließender Aufführung und gemeinsamen Fest

»**Auf die Bühne – Freiheit leben!**« – 2017,
Martin-Luther-Kirchengemeinde / Witten
Künstlerische Leiterin: Beate Albrecht

Der Workshop thematisierte die Perspektiven der Zu-uns-Gekommenen und der Einheimischen auf ein Zusammenleben und seine Herausforderungen. Das Projekt verfolgt den Anspruch, langfristige künstlerische Zusammenarbeit zwischen aus Witten Stammenden und Neuangekommenen auf Augenhöhe öffentlich sichtbar zu etablieren – sowohl unter den Teilnehmenden als auch im interkulturell besetzten Leitungsteam. Gegenseitige gleichberechtigte kulturelle Bildung im sozial schwachen Stadtteil Witten-Annen ist Hauptanliegen des Projekts.

Interkultureller Guide

Laura Albrecht (DE), freischaffende Theaterkünstlerin
Tätigkeiten: Kontakt zu den Communitys, Netzwerkarbeit, Betreuung der Teilnehmenden.

2. Gespräche

2.1 Akteure*innen

Rolf Dennemann / künstlerischer Leiter / artszenico
 Beate Conze / Sozial- und Theaterpädagogin / artszenico

Es geht um Anti-Clash.
 Rolf Dennemann

*Es ist der Versuch eine gemeinsame Sprache zu sprechen.
 Es muss auch eine Welt-Kultur geben können.*
 Beate Conze

Gespräch am 25.11.2016, Dortmund

Günfer Çölgeçen (GC)

Wie habt ihr deine Rolle, des interkulturellen Guides, die du Beate in dem Projekt hattest, gesehen?

GC

Welche Einflüsse hat Interkultur auf deine/eure künstlerische Arbeit?

Beate Conze (BC)

Die Betreuung der Teilnehmer mit Fluchterfahrung ist sehr wichtig. Junge Flüchtlinge erfordern mehr Abholung. Viele Flüchtlinge haben Zeit und wollen Kontakte machen. Der Guide sorgt für eine nachhaltige Vernetzung und Kontakte zu den Teilnehmern.

BC

Es geht darum, auf das Innere des Menschen zu schauen, das weltweit dasselbe ist. Es geht um Rituale und um Bilder. Ich glaube diese Bilder, die uns in unseren ureigensten menschlichen Gefühlsausdrücken zeigen, könnte man überall zeigen. Sie würden überall verstanden werden, auch wenn die Gefühle vielleicht unterschiedlich sind. Ich bin durch die Auseinandersetzung und Berührung mit interkultureller Theaterarbeit, politischer und weltoffener geworden. Die Krisen sind uns nahe gerückt. Sie führen dazu, dass man sich der Politik nicht mehr entziehen kann.

Rolf Dennemann (RD)

Es geht um Anti-Clash. Der Guide erklärt den Teilnehmern Dinge, die notwendig sind, um zusammen arbeiten zu können. Er/Sie dolmetscht und ist eine Vermittlungsfigur. Es geht um die Frage: Wie treffen wir diese Menschen? In der Arbeit braucht es Vertrauen zu mir und meiner Arbeit. Ich brauche das Gefühl, dass mein Gegenüber mich versteht und habe eine individuelle Sicht auf die individuelle künstlerische Persönlichkeit des Menschen. Wichtig ist die Kommunikation untereinander, die Begegnung und der Austausch „auf Augenhöhe“.

BC

Es ist der Versuch eine gemeinsame Sprache zu sprechen. Die Arbeit lebt vom Potenzial der Beteiligten. Die individuellen Ressourcen der Beteiligten fließen in die künstlerische Erarbeitung ein. Alle Mitwirkenden beeinflussen das künstlerische Produkt. Ich mache interkulturelle Theaterarbeit, weil es global ist. Es muss auch eine Welt-Kultur geben können. Es ist ein prozessorientiertes, ein integratives Arbeiten.

Barbara Kemmler / künstlerische Leiterin / Cactus Junges Theater

*Mir geht manchmal
das Wort Interkultur
auf den Keks.
Kultur ist Interkultur.*
Barbara Kemmler

Telefonat am 8.12.2016

Barbara Kemmler (BK):

Cactus Junges Theater ist direkt nach der Wende gegründet worden, als Jugendtheaterwerkstatt. Es hieß noch nicht Cactus. Nach der Wende wurde der Rassismus sehr offensichtlich. Rassismus hat schon etwas mit Interkultur zu tun. Ist vielleicht auch ein Problem der Deutschen mit den Fremden. Interkultur und Integration geht ja nicht nur in eine Richtung. Wir haben daher damals, mit der Absicht Rassismus aufzugreifen, das Stück „Katzelmacher“ von Fassbinder gemacht. [...] Als wir danach ein Projekt machen wollten unter der Leitung meines Kollegen Alban Renz, was im Besonderen Jungen mit Migrationshintergrund ansprechen sollte, hat es sich ergeben, dass sich bis auf einen niemand gemeldet hat. Wir haben uns dann gefragt, woran das liegen kann. Trotzdem fanden wir es sinnvoll, etwas zu machen, was sich speziell interkulturelle Theaterarbeit nennt. Ein solches Theater hat schon immer irgendwie stattgefunden und ist auf Interesse gestoßen. Man erreicht aber keine Menschen, wenn man nicht sein Handwerkszeug und seine Wahrnehmung und seine Zugänge verändert. Ich habe Interkultur nicht nur als Integration von Jugendlichen aus sozial schwachen Gegenden verstanden, sondern mehr in dem Sinne miteinander zu arbeiten und sich durch das was man tut, durch die Form, zu befruchten.

Günfer Çölgeçen (GC)

Siehst du deine Arbeit auch vielleicht als eine politische?

BK

Nicht nur vielleicht, sondern das ist eine absolut politische Arbeit. Wenn ich Stücke mache, in denen sich Jugendliche mit der Gesellschaft auseinandersetzen, dann ist das für mich nicht parteipolitisch, aber völlig politisch. [...] Das Spezielle an Cactus und unserer interkulturellen Arbeit und warum es immer noch so heißt ist, dass wir Leute aufbauen und fördern. Das heißt, wir machen nicht nur ein Projekt mit Spezialisten, so heißt das ja heute, sondern wir arbeiten sehr langfristig mit den Jugendlichen. Nach meiner Erfahrung ist es nicht nur die deutsche Gesellschaft, die etwas nicht zulässt, sondern auch die innerfamiliäre Situation der Jugendlichen. Mir geht manchmal das Wort Interkultur auf den Keks. Kultur ist Interkultur. Das ist meine Basis-These, deswegen bin ich auch gegen Leitkultur. Das gibt es meiner Meinung nach nicht und hat es nie gegeben. Leitkultur ist ein Windei. Ich aber möchte, dass alle

an kulturellen Prozessen teilhaben können. Das ist für mich wie bei Beuys: Kultur für alle. Ich möchte bereit sein, Dinge zu geben, die man normalerweise nicht nur als künstlerisch ansieht. Wie sollen junge Menschen entspannt auf der Bühne stehen, wenn ansonsten bei ihnen die Hütte brennt. Daher ist ein soziales Engagement wichtig. [...] Ich rede jetzt nicht davon, einen Integrationskurs für Flüchtlinge zu machen, sondern davon mit ihnen Kunst zu machen. Der Kerngedanke ist der, mit Jugendlichen Kunst zu machen. Neben dem sozialen Engagement ist es mein Interesse, auf die Geschichten, die erzählt werden, zu schauen. Theater, letztendlich jedes Bild, ist immer eine Narration. Welche Geschichten werden im Theater erzählt? [...] Es gibt eine Arroganz gegenüber den Geschichten, die erzählt werden. Ich glaube, dass es wichtig ist neugierig zu sein. Für mich ist es tierisch inspirierend. Das sollte für Künstler*innen und auch für Stadttheater gelten, dass man sich für neue Formen öffnet. Das ist eine Riesenchance. Ich glaube, dass Kunst und Kultur gefragt ist „Kriterchen“ über Bord zu werfen. Wir können von anderen Kulturen lernen. Man muss auf Details achten und sich fragen was man auf der Bühne sieht und welche Position man dazu einnimmt.

[...] Man muss sich immer wieder infrage stellen. Es gab z.B. eine Situation einer Publikumssituation, wo ich den Teilnehmer gebeten habe für sich selber zu sprechen. Damit setzte ich ein Bild. Ich zeige, wer anfängt zu sprechen und wer die Fäden für das Gespräch in der Hand hat.

GC

Du gibst also ein Stück weit auch Macht ab?

BK

Es geht nicht um Macht, sondern um Inhalte. Ich setzte ein Bild. Wenn immer nur der Weiße redet und der Schwarze, das ist vielleicht jetzt ein bisschen schwarz-weiß, aber wenn der immer nur nach Aufforderung redet, dann erzählt so etwas auch etwas. Mir ist es wichtig, dass man Spaß daran haben sollte, sich infrage zu stellen und das man experimentieren sollte, um neues herauszukriegen und das man mit Hierarchien spielt in der Arbeit. Ich kenne aber auch die Verunsicherung. Vielleicht ist man zu wohlmeinend oder wird ganz anders verstanden.

Beate Albrecht / künstlerische Leiterin / theaterspiel

Gespräch am 10.01.2017 in Witten:

Beate Albrecht (BA)

Ich habe lange Jahre das Stück „Hexenkuss und Zauberfuß“, geschrieben von meiner Kollegin Anna Borrèda, gespielt und vor 3 Jahren dachte ich, dass ich es absetze, weil die Thematik jetzt reicht. Integration und Asyl waren nicht mehr Thema. Aber dann kam Syrien und Afghanistan und die Flüchtlingsbewegung – und jetzt spiel' ich es wieder. Vor allem, wenn ich nachmittags spiele und Eltern im Publikum sind, denke ich, dass das was ich hier mache, sehr politisch ist, zum Beispiel, dass ich die andere Hexe ausgrenze oder sie in einen kleinen Verschlag sperre. Die Kids nehmen das auf einer lustigen Ebene und sind auf der Seite von der Figur der Serpentina, die meine Kollegin spielt. Irgendwann stellen wir in dem Stück die Frage, ob Serpentina bleiben soll? 90 Prozent der Kinder sagen: Ja, sie soll auf jeden Fall bleiben! Du sollst dich mit ihr anfreunden.

Günfer Çölgeçen (GC)

Kannst du beschreiben, wodurch diese Szene für dich politisch ist?

BA

Meine Figur bezeichnet das Leben, dass die neue Hexe hineinbringt, als totale Störung und sie will das weg haben, obwohl sie auch eine Freundin haben will und mit Serpentina ja auch eine kommt. So wie wir sagen: Wir haben Demografie-Probleme, wir haben keinen Nachwuchs mehr. Jetzt kommen die ganzen jungen Syrer und Syrierinnen und wir haben keine Nachwuchsprobleme mehr, wenn wir die in unser Land lassen, aber plötzlich sagen wir: Nein, die wollen wir aber nicht. Genau so ist es in dem Stück und das finde ich einen sehr politischen Moment. Meine Figur sagt: Alles bleibt beim Alten. Also nichts von wegen Inklusion. Sie sagt: Du kannst hierbleiben, aber du musst so werden wie ich. Gerade diese Aussage trifft den Begriff Integration. Ich persönlich will eher den Begriff Inklusion benutzen. Wir müssen schauen, was wir voneinander haben und dann gemeinsam weiterwachsen. Die bewusste Ausgrenzung, die meine Figur in dem Stück betreibt, empfinde ich als einen politischen Moment. [...] Ein Großteil unserer Bevölkerung sagt: Seid freundlich zu den Fremden. Das ist doch die Grundhaltung, die wir immer postulieren. Und jetzt kommen plötzlich Leute, klopfen an und sagen: Hallöchen, wir nehmen euch jetzt ernst, in dem, was ihr auch in euren politischen Konzepten habt – also: Ihr seid doch ein weltoffenes Land!

GC

Woher kommt das Nein?

BA

Ich glaube aus dem Ungewohnten. Das Fremde, das nicht neugierig betrachtet wird und an dem ich nicht interessiert bin es kennenzulernen, sondern: Fremdsein macht mir Angst. Ich spiele viel in Mecklenburg-Vorpommern und anderen Ost-Bundesländern. Da spiele ich vor Klassen z. B. in Zittau. Da sitzen 200 Leute und offensichtlich kein jugendlicher mit Migrationshintergrund. Keiner! Es ist eine ganz homogene Gruppe. Oder wir machen dort einen Workshop und da gibt es nur einen in der Gruppe, der einen russisch-deutschen Hintergrund hat. Und jetzt kommen da plötzlich zwei Leute aus Eritrea in die Klasse, die kein Deutsch sprechen, die werden nicht aufgenommen, weil sie fremd sind. Weil die Leute nicht gewohnt sind mit Fremden umzugehen. Drum haben wir auch diese Probleme im Osten, davon bin ich überzeugt. Die Leute sind es nicht gewohnt sich mit Vielfalt auseinanderzusetzen. Da werde ich, die ich aus Nordrhein-Westfalen komme, manchmal mit spitzen Fingern angefasst, weil ich aus dem Westen komme. Ich empfinde das Nein hier in Nordrhein-Westfalen – wir leben hier im Gegensatz zu anderen Bundesländern auf der Insel der Glückseligen, gerade im Pott – nicht so. Wir haben hier in unserer Straße eine irrsinnige Bewegung von Menschen, die hier ein- und ausziehen. Hier gegenüber wohnen Syrer, Afghanen, Kurden. Das ganze Haus hier, außer meiner und der Wohnung gegenüber, wird mittlerweile von rumänischen Monteuren bewohnt. Mit 8 Personen bewohnen sie eine Wohnung wie diese hier und arbeiten bei der Deutschen Bundesbahn. Da drüben sind Flüchtlingsunterkünfte. Ganz unterschiedliche Biografien also und wir kommen miteinander aus. Dann spiele ich aber in Mecklenburg-Vorpommerschen Dörfern, die vom Aussterben bedroht sind, wo die Leute wegziehen und die Zurückgebliebenen sagen: Bevor uns hier irgendein Flüchtling reinkommt, lassen wir lieber unser Dorf zugrunde gehen.

GC

Welche Frage würdest du zum Thema interkulturelle Theaterarbeit stellen?

BA

Was soll in zehn Jahren künstlerisch passiert sein?

Wir haben heute wieder eine große Bewegung, was eine irrsinnige Chance ist, etwas Neues kennenzulernen. Deswegen finde ich das gut, dass gesagt wird: Ja super, wir machen was draus. Das ist das Zeichen der Zeit.

Beate Albrecht

Bibiana Jiménez / freischaffende Tanzkünstlerin

Die Zuschauer bekommen das Multikulti nicht als Thema, sondern als normale Selbstverständlichkeit.
Bibiana Jiménez

Gespräch am 18.02.2017, Orangerie Köln:

Günfer Çölgeçen (GC)

Was ist deine Motivation für interkulturelle Arbeiten?

Bibiana Jiménez (BJ)

Ich selber bin Ausländerin in Deutschland und eine Frau. Das Thema meiner künstlerischen Arbeiten war von Anfang an die Frau. [...] Ich wollte unbedingt etwas machen, was mit Integration zu tun hat. Ich denke, dass Theaterarbeit immer interkulturell ist. Wenn interkulturelle Arbeit sich auf „mit Menschen aus anderen Kulturen“ bezieht, dann ist interkulturelle Theaterarbeit für mich eine gute Möglichkeit, brisante, aktuelle Themen der Gesellschaft zu bearbeiten und zu kommunizieren. Theaterarbeit ist bestens geeignet, um Grenzen in den Köpfen der Menschen zu öffnen. Theaterstrukturen müssen sich auch für die interkulturelle-soziale Interaktion und für kulturelle Themen, die unsere Gesellschaft immer mehr prägen, öffnen. Es sollten neue Plattformen für diese Arbeit geschaffen werden. Der Grund ist, dass die Kunst generell zeigt, wie die Gesellschaft gerade ist, deswegen darf das interkulturelle nicht nur in die Ecke Interkultur rücken.

GC

Wie soll das gehen?

BJ

Eben in dem, dass wir den Schritt aus starren Strukturen wagen. Ich denke, dass es auch schon langsam anfängt zu passieren. Indem wir als Menschen der heutigen Gesellschaft uns für Veränderungen öffnen und neue Selbstverständlichkeiten im Umgang miteinander finden.

GC

Wie verstehst du Integration?

BJ

Für mich ist Integration, wenn ich nicht mehr fragen muss, woher die Person kommt, sondern wir miteinander an einem gleichen Ort leben und das Leben miteinander gestalten. Egal welcher Landmensch du bist oder welchen kulturellen Hintergrund du hast. Integration heißt: Ich akzeptiere dich oder verstehe, wer du bist. Wir sind unterschiedlich. Und diese Vielfalt macht uns reicher. Das ist für mich Integration. Die Gesellschaft wird reicher durch diese vielen Menschen aus verschiedenen Ländern oder mit verschiedenen Hintergründen. Jeder Mensch bringt etwas von sich mit und die Kultur bekommt

Neues hinzu. Ich meine nicht, dass sich Menschen dann in ihrer Identität verlieren, sondern dass sich unsere Identität dadurch weiterentwickelt. Was ich in der langjährigen Arbeit mit Frauen versucht habe, ist eine gemischte Gruppe von Deutschen und Frauen aus verschiedenen Kulturen zusammenarbeiten zu lassen. Die Mischung hat die Arbeit richtig interessant gemacht. Zum Beispiel haben wir ein Stück mit dem Titel „Behaviour“ gemacht. Es geht darin um nonverbale Kommunikation, um Migration und Integration. [...] In dem Stück waren wir als Migrantinnen in eine der deutschen Flaggenfarben gekleidet. Ich wollte die Farben der deutschen Flagge auf der Bühne haben und nicht die Flagge selbst. Die Farben sollten von Menschen getragen werden, die nicht Deutsche sind. Ich habe in Deutschland etwas erlebt, das für mich total neu war. Und zwar das: Menschen schämen sich vor ihrer Geschichte und vor dem was sie sind. Das war zum Beispiel Thema während der Fußballweltmeisterschaft. Soll man die Flagge zeigen? Das ist für mich unverständlich, denn für uns ist das Zeigen unserer Flagge etwas Wichtiges. Es ist ein Zeichen der Zusammengehörigkeit. Mir ging es darum darzustellen, dass wir Ausländer auch ein Stück weit Deutsche geworden sind.

Ich denke, dass sich vieles in der Mentalität der Menschen ändern muss. Es wird gesagt, dass der Migrant sich zu integrieren habe. Das ist aber nicht nur ihre Aufgabe, sondern die von uns allen, Migranten wie Einheimischen. Ich selber habe meine Integration offener und lockerer miterlebt. Ich bin integriert, in dieser Gesellschaft, weil es für mich diese Barrieren – „Du bist Ausländer“ - nicht gab und gibt. Ich bin in einer gemischten Gesellschaft aufgewachsen, die schon seit hunderten von Jahren so ist. Und für uns sind diese Migranten oder Menschen, die aus anderen Ländern kommen nicht komisch, sondern interessant. Ich möchte sagen: Oh, guck mal, da ist ein Mensch aus einem anderen Land, den man kennenlernen muss. Was erzählt er uns über das Leben und das was anders ist, als das, was ich kenne oder wir kennen? Mit dieser Mentalität habe ich meine Integration erlebt. Ich denke, dass Integration wirklich ein Geben und Nehmen bedeutet. Ein offenes Geben und Nehmen von beiden Seiten. So wie ich mich verändere, wenn ich in diese Gesellschaft komme, so bringe ich auch etwas Neues für diese Gesellschaft mit. [...] Es ist nicht das erste Mal, dass ich mit ausländischen Schauspielern arbeite, die die deutsche Sprache auf der Bühne sprechen müssen und es beherrschen.

Eben dadurch entsteht diese Multikulti-Arbeit, die interkulturelle Arbeit. So kann sich das ändern, denke ich. Die Zuschauer bekommen das Multikulti nicht als Thema, sondern als normale Selbstverständlichkeit.

[...] Die Kunst spielt mittlerweile eine wichtige Rolle für die Integration. Integration braucht aber auch eine interaktive Arbeit zwischen Institutionen, Kulturschaffenden und der Gesellschaft, um einen Raum zu schaffen, in dem die Unterschiede bearbeitet werden können und ein Gewinn für alle entstehen kann. Es braucht einen Raum der Kommunikation, in dem die Menschen zueinanderkommen, neue Wege finden und gestalten. Kunst gibt uns die Freiheit neue außergewöhnliche Wege zu beschreiten.

[...] Ich bewege mich auch auf verschiedenen Festivals, die Theater aus dem Ausland zeigen. Auch in Deutschland. Zum Beispiel das iranische Theaterfestival, das in Köln alle zwei Jahre stattfindet. Zu diesem Festival kommen auch verschiedene Künstler aus Deutschland, die aber ursprünglich iranisch sind. Die machen Theater auf persisch, aber auch in deutscher Sprache. Und tatsächlich

sprechen diese Stücke ein ganz anderes Publikum an. Es ist Theater, was in guter Qualität gemacht wird. Und man darf nicht unterschätzen, dass diese Theaterarbeiten eben auch andere Menschen fürs Theater gewinnen. Eine normale Stadttheater-Produktion, schafft das nicht. Der Vorteil vom interkulturellen Theater ist, dass es auch an anderen Orten spielt. Und zwar dort, wo man wirklich ein anderes Publikum erreicht. Auf der anderen Seite hätte ich auch gerne, dass das kultivierte Publikum, was nur in Aufführungen der städtischen Bühnen geht, diese guten Arbeiten sieht, weil sich dieses Theater wahrscheinlich mit den gleichen Fragen, aber aus einer anderen Sicht, beschäftigt. Und das macht das Ganze interessant.

GC

Welche Frage hättest du gestellt zum Thema Interkultur?

BJ

Was möchtest du mit der interkulturellen Arbeit erreichen?

Immanuel Bartz / Dramaturg, Produktionsleiter / Collective Ma`Louba

Telefonat am 24.10.2017:

Günfer Çölgeçen (GC)

Wie hat sich die Gruppe gefunden?

Immanuel Bartz (IB)

Das Theater an der Ruhr hat eine relativ lange Tradition der internationalen Theaterarbeit, man könnte vielleicht so weit gehen, dass Roberto Ciulli, Gründer des Theaters an der Ruhr - das Theater an der Ruhr ist 1981 gegründet - eigentlich der erste Theatermacher in Deutschland war, der die internationale Theaterzusammenarbeit angestoßen hat und selbst ganz intensiv praktiziert hat. [...] Aus dieser Tradition heraus hat sich dann, vor allem dann, als auch im Jahr 2014/15, als die großen Flüchtlingsströme begannen und immer mehr Menschen auch nach Deutschland kamen, die Geschäftsführung zusammengesetzt und überlegt wie man mit diesen Neuankömmlingen, wie man darauf reagieren möchte. [...] Und aufgrund dieser Gedankengänge, die da angestoßen wurden, vor allem im Jahr 2015, hat man dann ein neues Projekt formuliert und hat gesagt, dass im Kern ein neues Kollektiv in Deutschland gegründet werden soll, ein arabischsprachiges Theaterkollektiv. Und dieses arabischsprachige Theaterkollektiv soll nicht etwa mit deutschen Regisseuren zusammenarbeiten, die dann sagen, wo es langgeht, oder einen deutschen Dramaturgen vorgesetzt bekommen, der ihnen dann Themen vorgibt. Die Arbeiten werden von der konzeptionellen Idee ganz autonom sein. Sie werden eigene künstlerische Entscheidungen fällen können. [...] Man sollte die arabische Sprache, auf der Bühne hören und erleben können. Sie sollte übertitelt werden. Es ging zum einen darum, die sehr schöne arabische Sprache aus dem Kontext von Nachrichten, von der Verbindung mit Terrorismus in einen neuen Sinnzusammenhang zu holen, nämlich den der Kunst, der Theatersprache und dann eben auch ganz bewusst ein deutschsprachiges Publikum mit der arabischen Sprache zu konfrontieren, um anschließend dann auch in einen Dialog darüber zu kommen, was es mit einem macht. Also eine Plattform zu bieten für die arabischsprachigen Künstler, mit einem deutschen Publikum in einen Austausch zu treten, weil da ja doch durchaus kulturelle Unterschiede bestehen. Und diese kulturellen Unterschiede werden gesucht und man möchte sich darüber verständigen, wo denn die Gemeinsamkeiten und wo denn die Unterschiede liegen.

GC

Inwiefern wirkt die Internationalität oder die internationale Ausstrahlung eurer Arbeit im Feld der interkulturellen Fragestellungen? International ist nicht unbedingt interkulturell.

IB

Ich würde tatsächlich da eine Unterscheidung machen und in unserem Fall passt der zweite Begriff eigentlich erstmal besser, was unsere eigene Arbeit angeht. Man muss sagen, wir sind ein arabischsprachiges Theaterkollektiv, was ja aber im Kernkollektiv mit einem Deutschen und drei Syrern schon eine gewisse Interkulturalität hat. In unserer ersten Zusammenarbeit haben wir gemerkt, dass da durchaus auch kulturelle Unterschiede erkennbar werden, über die man aber sprechen kann. Es gibt Unterschiede im Arbeitsansatz und unterschiedliche Temperamente. Um ein Beispiel zu nennen, würde ich sagen, dass die Emotionalität, mit der das Theater auch hergestellt wird, seitens des syrischen Teils des Kollektivs viel größer ist, als sie in mir als deutscher Theatermacher grundsätzlich angelegt ist. [...] Ich finde es eine wichtige Frage, diese beiden Begriffe zu trennen. Interkulturalität haben wir bereits im Projekt und da würde ich aber sagen, dass sich das in vielen Theaterproduktionen ergibt. Es ist jetzt gar keine Eigenart von einem arabischsprachigem Theaterkollektiv in Deutschland, sondern ist im Kern schon mal angelegt. In den Künsten und vor allem auch im Theaterbereich kommt es immer wieder vor, dass Künstler in anderen Ländern leben, die nicht ihre Heimat sind, und dort eben auch arbeiten. Den großen Austausch innerhalb des Theaterbereichs zwischen einzelnen Nationen hat es seit vielen Jahrzehnten gegeben. Es gibt durchaus unterschiedliche Ausrichtungen der Internationalität.

GC

Sprecht ihr über das Thema „Migration in der Gesellschaft“?

IB

Ja, definitiv. Man kann es glaube ich unter zweierlei Gesichtspunkten ganz gut darstellen, warum da sehr viel und intensiver Austausch stattfindet. Zum einen ist es so, dass wir, wann immer wir ein neues Projekt vorbereiten, wir immer vor der Frage stehen, mit wem wir überhaupt zusammenarbeiten

können, wo potentielle arabischsprachige Künstler, die in Frage kommen würden sind und was im Augenblick ihr Status ist. Haben sie die Möglichkeit frei zu reisen, haben sie die Möglichkeit in Deutschland, in NRW, am Theater an der Ruhr arbeiten zu können. Das heißt, man hat direkt von Anfang an, bei jeder Planung eines jeden Projekts sofort diese Schwierigkeit. Wir wurden, leider muss man sagen, immer wieder genau mit diesen Fragen von Visum konfrontiert und auch mit der Schwierigkeit, dass man das Visum nicht bekommt. Die Gastspielreise nach Edinburgh konnten nur zwei Schauspieler antreten von einem Viererensemble. Also wir mussten die Produktion ganz massiv verändern und es stand auch kurz im Raum, ob wir überhaupt reisen können, ob das überhaupt noch Sinn macht, ob man es künstlerisch vertreten kann oder ob da zu starke Einschnitte notwendig sind. Also das heißt, genau in diesen Situationen, muss man fragen: Haben sie noch einen Flüchtlingsstatus? Dürfen sie überhaupt bezahlt werden? In welcher Form können wir sie bezahlen, für ihre Arbeit, für das Kollektiv? Diese Fragen werfen oft ganz große Probleme auf oder zumindest Schwierigkeiten, mit denen sich innerhalb des Kollektivs bisher auch niemand im Detail mit auskennt. Also man muss sich Informationen einholen.

GC

Geht es bei dem Thema Migration in der Gesellschaft um das wie man übereinander redet oder wie man sich wahrnimmt? Versprüht der Andere, der Fremde nicht einen Charme des Exotischen?

IB

Rafat Alzakout ist erstmal Regisseur, er ist nicht erstmal syrischer Regisseur und das ist ein ganz wesentlicher Unterschied. Gegenüber den Förderern ist das dann doch immer wieder ein wichtiges Kriterium, weil es sonst diese Förderung nicht gegeben hätte. Auf der anderen Seite hat die Kunst an sich ja immer auch etwas Universelles an sich und darüber sprechen wir viel. Aber man versucht

durchaus den Blick zu weiten und zu sagen: Ja gut, die künstlerische Arbeit ist schon international, ist oft interkulturell und von Menschen unterschiedlicher kultureller Herkunft geprägt. Natürlich darf der Kern dieses Kollektivs nicht verloren gehen, weil es durchaus diesen arabischsprachigen Ansatz gibt. Und der ist sehr wichtig und der ist auch den arabischsprachigen Künstlern sehr wichtig, aber es besteht durchaus auch den Wunsch, eben nicht als Flüchtling wahrgenommen zu werden, sondern auch erstmal als Theaterregisseur, der eben aus einer bestimmten Heimat kommt.

GC

Welche Frage hättest du zum Thema interkulturelle Theater- und Tanzarbeiten gestellt?

IB

Durch die Erfahrung, die ich gemacht habe, würde mich interessieren, ob du Unterschiede in interkulturellen Ensembles im Vergleich mit von nur einer Nation/Kultur geprägten Ensembles sehen würdest und die beschreiben könntest? Gibt es da Unterschiede oder sind die Unterschiede gar nicht vorhanden? Oder gar nicht so stark vorhanden, wie man es vermuten würde, wenn man so noch nie gearbeitet hat? Das finde ich eine ganz wesentliche und spannende Frage. Ich hätte wahrscheinlich auch noch die Frage gestellt, was du unter interkultureller Theaterarbeit verstehst, also was die Definition von Interkulturalität wäre? In unserem Theaterkollektiv fällt nie der Begriff Interkulturalität. An die Frage nach der Definition angeknüpft hätte ich die Frage: Ist der Begriff überhaupt zutreffend in Theaterprojekten? Ist nicht eigentlich da die Kunst an sich auch immer schon ein utopischer Ansatz, der eigentlich mit solch einer Kategorie gar nicht mehr so viel anfangen kann, weil es mir als Theatermacher erstmal total egal ist, ob jemand auch England kommt oder aus Äthiopien. Wenn es ein spannender Videokünstler oder eine spannende Videokünstlerin ist, dann will ich unbedingt mit ihm oder ihr zusammenarbeiten, egal aus welchem Land sie kommen.

Daniel Hoerneman / künstlerischer Leiter / CommunityArtWorks

Telefonat am 25.10.2017:

Günfer Çölgeçen (GC)

Ich würde gerne mit dem 1. Projekt anfangen, das hieß „Ankunftsküche“. Kannst du mir bitte erzählen, wie das entstanden ist?

Daniel Hoernemann (DH)

Das Format der Küche im öffentlichen Raum ist eins, das uns schon seit einigen Jahren beschäftigt. Wir setzen bestimmte Formate des alltäglichen Handelns in andere Kontexte rein. Zum Beispiel haben wir ein Atelier in ein Unternehmen reingesetzt oder einen Performance-Raum in ein Großraumbüro. Wir nehmen Räume und transferieren sie in Räume, wo die Räume eigentlich nicht sofort hingehören. Und das mit der Küche war schon immer unser Projekt. Es bekam durch den Flüchtlingsdiskurs, der auftaucht und dadurch, dass wir eben selber in unserem Wohnprojekt den syrischen Künstler mit einer Familie aufgenommen haben, eine andere Dimension. Da kam einfach noch mal die Dimension auf: Wie unterschiedlich sind eigentlich die Nutzungsweisen von Küchen, Essen, zusammen essen, also das, was du interkulturellen Dialog nennst, den ich vor allem auf sprachlicher Ebene und auf kultureller Verhaltensebene absolut nachvollziehen kann. Da gibt es so was wie deutsch und syrisch oder arabisch-christlich, islamisch-christlich. Das war der Anlass letztendlich, auch seine Präsenz, sich damit auseinander zu setzen. Wir haben dann natürlich das gemeinsame Kochen bei vielen anderen Aktionen verfolgt. Hier selbst im Wohnprojekt tauchte auf, geflüchtete Menschen einzuladen und mit denen gemeinsam zu kochen. Das ist teilweise wunderbar ins Chaos gemündet. Das waren tolle Erfahrungen, die wir da gemacht haben. Wir hatten uns dann vorgenommen, das auch auf einer künstlerischen Ebene noch mal zu verhandeln. Das ist ja bei den im öffentlichen Raum und partizipativ angelegten Projekten, eine Gratwanderung: Wann bin ich ein soziales Projekt und wann ein künstlerisches? Ich bin gar nicht so scharf darauf das so zu unterscheiden, um mich irgendwie als Künstler rechtfertigen zu können. Es ist für mich eine wirkliche Fragestellung, weil es ist einen Unterschied zwischen einem künstlerischen und einem rein sozialen Projekt gibt und zwar in den Reflexionsebenen.

Für unser Projekt haben wir Orte aufgesucht, an denen Menschen da sind. Wir haben keine Teilnehmer gehabt in dem Sinne. Wir haben auch keinen Workshop gemacht, sondern wir gehen immer mit unseren Performanceinstallationen an Orte, von denen wir ausgehen und recherchiert haben,

dass dort Menschen, zum Beispiel mit verschiedenen kulturellen Hintergründen, sind oder einseitig kulturellem Hintergrund, also je nachdem was wir brauchen. Damals haben wir Menschen eingeladen, uns zu besuchen. Es sind keine Zuschauer, weil sie ja mitmachen. Wir waren hier im Dorf mit der Ankunftsküche auf dem Weihnachtsmarkt und da waren auch die, die im Dorf aus dem Kontext Flucht kamen. Für die „Ureinwohner“ des Dorfes, für die bin ich ungefähr das, was ein Syrer für mich ist, nämlich absolutes Fremdland. Die „Ureinwohner“ wollten uns die Suppe, die hergestellt wurde, immer abkaufen, weil auf dem Markt alles was zu essen war, zu kaufen war. Da treffen dann mindestens immer 25 verschiedene Kulturhintergründe aufeinander. Wir haben hier zum Beispiel ein ganzes Viertel von Russlanddeutschen und da merkst du auch nochmal diese kulturelle Differenz, die sich an konkreten Gewohnheiten festmacht.

GC

Ihr habt ein zweites Projekt. Es heißt „Umwandlungsstelle für Wesentliches“. Und auch bei diesem Projekt war/ist Michael Alkubeh euer interkultureller Guide. Was sagt er denn zu der Arbeit?

DH

Erst mal fand ich es absolut beeindruckend, wie er und ich uns über Kunst austauschen konnten, obwohl wir so einen unterschiedlichen kulturellen Background haben. Über viele alltägliche Sachen haben wir auch ganz unterschiedliche kulturelle Backgrounds, davon verwerten wir auch ein paar. [...] Er hat sofort verstanden, was ich und was wir damit wollten. Ich hatte am Anfang die Befürchtung, dass er als Bildhauer Kunst produzieren möchte. Es war aber nicht so, dass er Skulpturen machen wollte. Wir sind ganz schnell auf diese gemeinsame Verständnisebene gekommen uns zu fragen was Kochen im Ursprung ist. Ich wünsche es auch anderen, dass sie diese Ebene, in so einem extrem unterschiedlichen kulturellen Background, auch so schnell finden.

GC

Könntest du Themen nennen oder Begriffe, die für dich in die interkulturelle Arbeit hineingehören?

DH

Als Erstes fällt mir wirklich Fremdheit ein und der offene Umgang damit und der bedeutet auch, dass ich darüber, über diese Fremdheit, klarer kriege,

wer ich bin. Diese Fremdheit im Interkulturellen darf nicht dazu führen, dass ich mich auflöse. [...] Meiner Erfahrung nach ist diese eigene Präsenz die Voraussetzung, um mit Fremdheit konstruktiv umgehen zu können. Ich muss über mich selbst lernen wollen und auch über eine, teilweise auch für mich, bedrohliche Fremdheit. Es gibt kulturelle Konstellationen von Männern zum Beispiel, die auf mich bedrohlich wirken würden. Wie kann ich damit umgehen? Vielleicht, indem ich einfach auch merke, was ich dabei über mich verstehe und dann wieder die Offenheit habe, mit der Situation so umzugehen, wie sie ist und nicht in meinen Ängsten hängen bleibe.

DH

Wenn ich jemanden nur darüber kenne, dass er geflüchtet ist, ist das ja nach einem Monat schon sekundär. Michael ist für mich kein Geflüchteter, sondern ein Künstler, ein Bildhauer mit syrischem Hintergrund erst mal, wenn man es noch so nennen

will. Diese Fremdheit ist für mich und ich meine auch für viele Künstlerkollegen und Kolleginnen mehr ein Grundgefühl, dass man sich überhaupt hier auf dem Planeten ziemlich fremd fühlt, manchmal. Dieser künstlerische Ausdruck ist letztendlich auch ein Umgang damit, dieses: Ich arbeite mich in diese Welt und die Strukturen und in die anderen Menschen rein und deren Art, um mich auch mit ihnen verbinden zu können. Und das gilt genauso für den Banker, wie für den syrischen Geflüchteten. Auf dieser Ebene jedenfalls, in dieser Tiefe.

GC

Welche Frage hast du zum Thema interkulturelle Theaterarbeit?

DH

Wie ich mir vorstellen könnte, eine bundesweite oder am liebsten weltweite Vernetzung möglich zu machen.

*Immer möglichst das
Fremde suchen.*
Daniel Hoernemann

Dominik Breuer / künstlerischer Leiter / Brachland Ensemble

Gespräch am 03.03.2017 im
„Westdeutsches Tourneetheater Remscheid“:

Günfer Çölgeçen (GC)

Nennt ihr eure Arbeit interkulturell?

Dominik Breuer (DB)

[...] Interkulturell bedeutet für mich nicht nur auf eine Herkunft bezogen, sondern auch gesellschaftliche Unterschiede, unterschiedliche Sichtweisen. [...] Alles, was zu einer internationalen Völkerverständigung beiträgt, ist unser Ding. Wir setzten uns bis zu einem Jahr mit gesellschaftlich relevanten Themen, die wir selber erst mal nicht verstehen, auseinander, recherchieren intensiv dazu und versuchen dann eine Form für die Inhalte zu finden. Das heißt: der Inhalt bestimmt die Form. Die interkulturelle Arbeit kommt damit unweigerlich hinzu, weil viele von uns auch im Ausland leben und viele Themen kannst du gar nicht nur national oder regional betrachten. Die Zusammenhänge sind einfach größer, weil die Globalisierung da ist und ich glaube, die war auch nie weg.

GC

Arbeitet ihr auch mit dem Wort Interkultur?

DB

Das Wort interkulturell haben wir bisher nie in dem Sinne verwendet. Wir benennen es nicht extra, weil wir es auch mit einer gewissen Selbstverständlichkeit machen und es sich aus der Arbeit heraus erschließt. Eine unserer ersten Arbeiten in diese Richtung war 2011 ‚Strangers in Babylon‘. Lange bevor hier alle Alarm geschrien haben, haben wir sechs Wochen in einem Flüchtlingsheim für unbegleitete minderjährige westafrikanische Geflüchtete in Bremerhaven gelebt. [...] Das war unsere erste Arbeit, wo wir uns mit einer uns fremden Gruppe aus einer anderen Kultur auseinandergesetzt haben, wo die dann auch Thema waren. Das ist eine Form, wo wir zum Beispiel dokumentarisch arbeiten über Leute aus anderen kulturellen Regionen oder mit einer anderen Sichtweise oder mit einem anderen kulturellen Denken. Das muss ja jetzt nicht nur auf Grenzen beschränkt sein. Es gibt ja auch innerhalb der deutschen Gesellschaft sehr unterschiedliche Kulturen.

[...] Im Grunde ist Theater immer interkulturell – immer. Allein, wenn ich mit Texten von Shakespeare arbeite oder mit Aischylos, habe ich schon interkulturelle Arbeit, weil es von jemand anderem, von woanders her stammt. [...] Gleichzeitig kann ich damit die Leute auch verschrecken, die von vornherein

Vorbehalte haben. Das ist auch möglich. Bei uns ist es so, dass wir eine Faszination gegenüber allem, was für uns fremd ist, haben. Wir entdecken dann aber eben diese spannenden Sachen. Für mich ist es nicht spannend, weil der andere fremd ist, sondern, dass etwas anders ist, also wo er anders denkt. Zum Beispiel bei diesem Projekt ist für uns das Spannende, deswegen heißt es auch Lebensläufer, eben diese Gemeinsamkeit, die vorhanden ist. Die Leute kommen von woanders her und im Grunde ist es hier eigentlich fast egal woher. Wenn man sich manche Briefe hier durchliest weiß man zum Teil nicht, ob das jetzt von dem 16-jährigen Mädchen von heute aus Afghanistan oder aus dem Tagebuch einer 16-jährigen Geflüchteten aus Pommern von 1946 stammt. Das kann man teilweise nicht wirklich unterscheiden.

GC

Brauchen wir für die interkulturelle Theaterarbeit Theaterschaffende, die über eine interkulturelle Kompetenz verfügen?

DB

Ich sage das jetzt mal ganz ketzerisch: Ja, jeder Künstler sollte darüber verfügen oder sich aneignen. Kunst bedeutet, sich mit menschlichen Prozessen auseinanderzusetzen. Ich habe auch das Gefühl, dass die Leute, die man gerne ins Theater kriegen möchte, die mit interkulturellem Theater ein Problem haben, dass diese Leute sich eher ausgeschlossen fühlen. Das ist, glaube ich die Kehrseite. Das Hauptproblem, warum wir diese ganzen Absagen (Angesprochene für das Projekt Lebensläufer sagten ab/Anm. GC) haben ist, weil hier ganze Generationen von alten Deutschen mit Flucht- und Vertreibungsgeschichte sind, die nie eine Wertschätzung für ihre Geschichte bekommen haben und jetzt mitbekommen, dass sich alle um die Geflüchteten kümmern. Die fragen: Was ist mit uns? Und das kann ich irgendwo auch verstehen, diese Verbitterung und diese Menschen muss man auch irgendwo abholen. Man muss irgendwie auch Brücken bilden. Man muss heutzutage taktisch sehr geschickt sein, um möglichst nicht Türen zuzumachen.

GC

Welche Perspektiven siehst du in der interkulturellen Arbeit?

DB

Ich könnte es eher an einem Problem benennen. Die Riesenarbeit, nicht nur am Theater, aber die grundsätzlich gerade in der interkulturellen, in der Integration, in der ehrenamtlichen Arbeit in Deutschland stattfindet, ist so gigantisch und sie ist auch so gigantisch unsichtbar. [...]Diese Unsichtbarkeit ein wenig deutlicher zu machen, würde viele Probleme lösen.

GC

Welche Erfahrung habt ihr mit Netzwerken gemacht?

DB

Bezüglich der Förderungen haben wir die Erfahrung gemacht, dass teilweise Erwartungen an eine Förderung geknüpft worden sind, die wir nicht erfüllen wollen. Ich hatte das Gefühl, wenn am Ende nicht ein alter Deutscher und eine junge Afghanin Ringelrei tanzen und glücklich auf der Bühne stehen, dann

ist das Projekt nicht erfolgreich. Das ist eine Form von Sozialkosmetik. Ich sage, dass man da an den Erwartungen etwas ändern müsste, denn um so etwas kann es nicht gehen. Das ist ein Missverständnis von Prozess und Ergebnis. Von Regierungsseite her müssen mehr Mittel zu Verfügung gestellt werden, weil es in fast allen Institutionen eine Überforderung, ein Zeitproblem, ein Personalproblem gibt. [...]Die Mittel sind doch da – ganz pauschal gesagt: mehr Mittel für Geld für Kultur und Sozialarbeit und weniger für Grenzschutz.

GC

Welche Frage hättest du zum Thema interkulturelle Theaterarbeit gestellt?

DB

Warum der Begriff? Was erwartet ihr mit diesem Begriff? An wen richtet er sich? An die Künstler? An das Publikum? An die Teilnehmer?

Gigo Propaganda / freischaffender Konzeptkünstler

Gespräch am 21.10.2017 in Essen:

Günfer Çölgeçen (GC)

Könntest du dein Projekt mit seinem interkulturellen Aspekt beschreiben? Was ist da passiert zwischen den Leuten, bei den Begegnungen?

Gigo Propaganda (GP)

Es war eine ganz gute Mischung, vom Ingenieur bis zum Typen, der im Krankenhaus arbeitet, einem Arzt oder so. Es waren zum Teil komplexe Lebensgeschichten. [...] Es gab Ansätze, wo – ich sage jetzt mal die Deutschen und die Syrer – sich sofort voneinander unterschieden haben, [...] an denen ich festmachen könnte, dass das jetzt irgendwie zwei Gruppen waren, aber ansonsten gab es viele menschliche Ähnlichkeiten, die zwar biografisch anders, aber immer wieder die gleichen waren. Die Alten hatten ähnliche Erfahrungen. Wenn einer aus Syrien da war, weil es bei ihm zuhause Bomben gab, dann saß ihm eine Oma gegenüber, die das als Kind kannte. Die Ebene war da. Die kennt Krieg, der kennt Krieg. Das kennen jüngere Leute nicht, die nach dem Krieg in Deutschland geboren sind oder sie kennen das nur vom Hören-Sagen. Es war eine konkrete Erfahrung da, die Menschen anders macht. Habe ich Kriegserfahrung, bin ich ein anderer Mensch. [...] Es waren natürlich auch Senioren da, die den Zweiten Weltkrieg so nicht kennen, die nach dem Krieg geboren waren, aber trotzdem waren das verbindende Brücken. Dieses gemeinsame: Ich weiß was Krieg bedeutet oder was Hunger bedeutet.

GC

Welche weiteren konkreten Erfahrungen hast du in deinem Projekt gemacht, in dem Menschen beteiligt waren, die aus verschiedenen Ländern kommen?

GP

Die Reize lagen für mich darin, dass ich davon ausgehe, dass es neue Inhalte geben kann. Das heißt, wenn jemand aus Land X kommt und auf jemanden aus Land Y trifft und ich setze mich in eine Position, wo ich Beobachter bin, dann hoffe ich immer, dass irgendwas passiert, was ich bis dahin nicht kannte. Ich gehe davon aus, dass eine Begegnung irgendwas produziert, was es bis dahin nicht gab. Wie es sein wird, weiß ich nicht. Der erste Europäer trifft den ersten Indianer. Das war bestimmt eine spannende Situation und die gibt es. Im Jetzt ist es nicht so extrem, sondern weicher, viel weicher, weil man durch das Internet vieles schon kennt oder eventu-

ell im Urlaub irgendwo war. Ich freue mich immer über solche neuen Begegnungen. Ich frage mich: Ist der Typ, der jetzt gesagt hat ‚Kinder schlagen ist ok, aber nicht so feste‘ nach Hause gegangen und hat darüber nachgedacht, was die Gisela oder jemand anders darüber gesagt hat oder ist der immer noch da, dass er das denkt? Haben ihn die Stimmen der Gegenübersitzenden auf eine Reise mitgenommen oder ist er dageblieben, wo er vorher schon war? [...] Was mir leid tut ist, dass es zu wenige waren, die den Dorfältesten dann am Ende zuhören wollten. Die Besucherzahlen waren ein Beweis dafür, dass es leider so ist, wie es ist. Dass es nicht geil ist, dass irgendwelche diversen Nationen in Form von Senioren und Kunstprojekt in Gelsenkirchen-Bismarck was machen.

GC

In welcher Rolle siehst du dich als Künstler in einer durch Migration geprägten Gesellschaft?

GP

Ich habe es, glaube ich, einfach gehabt, weil ich zu einem Zeitpunkt nach Deutschland kam oder ins Ruhrgebiet, wo viele Sachen bei null angefangen haben. Wo ganz neues kam und einfach entstand und somit auch diese Vermischung von vorhandenem Graffiti und dem damals nach Europa geschwappten Newyork-Graffiti, was dann ein Teil des Ruhrgebietes wurde. Ich komme als 13-Jähriger rein und bringe meine Pubertät mit anderen Pubertierenden, die dieses Phänomen Graffiti für sich entdecken. Ich muss schon gar nicht mehr Fußball spielen oder irgendein anderes deutsches Kulturgut erlernen, sondern habe deutsche Freunde aus verschiedenen Ländern, die deutschsprachig sind und aber auch aus Deutschland kommen und wir entdecken oder formen auch eine eigene Kultur. Das ist auch ein Moment, für den ich an das Leben Danke sagen kann, weil ich bis heute davon zehre.

GC

Was für Zukunftsfragen werden uns noch begegnen?

GP

Ich glaube, dass wir ganz gut beraten sind, wenn wir alte Bilder auflösen und diese aufgeben. Wenn wir die nicht überbewerten, sondern sagen: Okay, die haben uns auch da hingeführt und zumindest haben die dafür die Verantwortung zu tragen, dass wir

durch den Glauben an diese Bilder leichter zu manipulieren waren, von Menschen, die jetzt praktisch die Umwelt zerstören und Kriege produzieren. Ich habe mal ein Bild gemalt, da stand einfach geschrieben: ‚Mischlinge vereinigt euch‘. Ich glaube einfach, dass durch die Vermischung, die nicht mehr rückgängig zu machen ist, klar wird, dass es nur durch sie weitergeht. Und da gibt es ein paar gute Beispiele in der Kunst auch oder um die Kunst herum.

GC

Wo in deinem konkreten Projekt könntest du das beschreiben, dass da Vermischung stattgefunden hat?

GP

Ich finde, der Titel sagt schon einiges: „Nahe und ferne Weisheiten“. Was ist fern, was ist nah? Das müsste man auch krass diskutieren. Wenn jetzt ein syrischer junger Mensch sich das anguckt, dann sind für ihn die nahen Weisheiten halt die einen und für jemanden von hier, der hier geboren wurde, ist es andersherum. Also, es kann hin und herspringen. Das fand ich ganz gut, dass die Vermischung sofort eine Verwirrung ist. Welche sind nah, welche sind

fern? Und dann sind es tatsächlich die Akteure selber, die sich hinsetzen, sich vermischen und sich aufeinander einlassen und auch mit dem Risiko sich so kennenzulernen, dass sie sich vielleicht weniger mögen. Es gibt keinen Harmoniezwang. Wir saßen da und es hätte auch sein können, dass jemand aufsteht und sagt: Wenn du für Kinder hauen bist, dann kannst du sofort gehen oder ich geh nach Hause. Das war die Risikobereitschaft, die zu einer Vermischung von Inhalten, die sehr persönlich und nicht alltäglich sind, geführt hat.

GC

Welche Frage hättest du gestellt, unter dem Themenkomplex interkulturelle Kunst?

GP

Muss die Kunst viel mehr Verantwortung übernehmen und dir als Künstler vielmehr abverlangen, als nur die Kunst zu sein? Das heißt, muss es viel stärker, ernster und von dir aus auch aggressiver sein, oder reicht dir das, dass es irgendwie so gefördert und gemacht und erlebt werden kann und dann auch wieder weggepackt wird?

*‚Mischlinge vereinigt euch‘.
Ich glaube einfach, dass
durch die Vermischung,
die nicht mehr rückgängig
zu machen ist, klar wird, dass
es nur durch sie weitergeht.
Gigo Propaganda*

Anna-Sophia Zimniak / Presse- und Öffentlichkeitsarbeit / Helios Theater

Gespräch am 12.02.2017 in Hamm:

Günfer Çölgeçen (GC)

Wie sähe eine Gesellschaft aus, in der Interkulturalität eine Selbstverständlichkeit hat?

Anna-Sophia Zimniak (ASZ)

Ich glaube, das wäre eine Gesellschaft, die sich immer wieder für andere Impulse öffnet, die von Menschen aus anderen Ländern kommen oder Menschen aus einer anderen Stadt. Es wäre eine Gesellschaft, die darauf achtet, wo sie in Traditionen verfällt, die erst gelernt werden müssen, um teilnehmen zu können. Wollen wir eine Gesellschaft sein, die sich für Menschen öffnet, anstatt an Traditionen festzuhalten?

GC

In eurem Projekt „LOST & FOUND“ habt ihr konzeptuell beschrieben, dass ihr Geflüchtete als teilnehmende Zielgruppe ansprechen wollt. Ihr beschreibt, nicht die gemeinsame Sprache zu haben. Themen eures Konzeptes waren die Unterschiede zwischen den Sprachen und mögliche Unterschiede im Umgang miteinander und im Verhalten. In eurer künstlerischen Arbeit wolltet ihr die sprachlichen Unterschiede thematisieren und auch danach fragen, ob die Unterschiede kulturelle sind.

ASZ

In der Arbeit lernt man zum Beispiel arabisch sprechende Menschen kennen. Die kommen womöglich aus sechs verschiedenen Ländern und außerdem sind es erst mal nur diese konkreten sechs Menschen und meine Erfahrung mit Ihnen kann ich dann nicht auf alle Geflüchteten oder alle arabisch sprechende Menschen verallgemeinern. In der konkreten Arbeit an „LOST & FOUND“ war die Arbeit an kulturellen Unterschieden nicht mehr so weit vorne.

GC

Welche Ausgangssituation hatten die Kinder?

ASZ

Das ist der Punkt zum Thema Interkultur. Im Prinzip geht es um Zuschreibungen und die Auseinandersetzung damit. Woher soll ich zum Beispiel vorher wissen, ob sich ein Geflüchteter mit seiner Flucht auseinandersetzen will. Ich schaue dann im Moment, ob er oder sie darüber spricht oder ob das in dem Prozess aufplöpft oder nicht. Und wenn nicht, dann thematisiere ich das auch nicht groß. Der Mensch ist doch gerade erst hier angekommen.

Da muss ich als Theatermacherin auch nicht groß graben. [...] Als die Jugendlichen angefangen haben an „LOST & FOUND“ zu arbeiten, haben sie erst mal Gegenstände mitgebracht. Mit diesen haben wir improvisiert und auch nicht sprachbasierte Improvisationen gespielt. Es war nicht so, dass sich in den Geschichten dann explizit eine Frage zur Kultur gestellt hat, sondern vielmehr individuelle Momente herauskamen. In diesen ging es nicht um eine Gegenüberstellung von: die und wir.

GC

Gibt es für dich einen Widerspruch zwischen der Kunst und dem Anspruch Integration herzustellen?

ASZ

Wir machen hier mit den Jugendlichen nicht ausschließlich Kunst, sondern diese Projekte sind auch kulturelle Bildungsprojekte.[...] Ich glaube nicht, dass kulturelle Bildung Integration im großen Stil erzeugen kann. Sie kann einer von vielen Ansatzpunkten sein und zur Integration beitragen, aber sie kann nicht der einzige Ansatzpunkt sein. Gemeinsam Theater zu machen kann hingegen einen integrativen Moment haben. Ich muss mich fragen, wie ich die Projekte anlege, ob ich zum Beispiel nur Leute anspreche, die gut deutsch sprechen oder sehr viel Lust auf sehr viel Sprache haben. Ich treffe Entscheidungen, die sich darauf auswirken, wer dran teilhaben kann und diese Entscheidungen können mehr oder weniger integrierend sein. Integrativ zu wirken verstehe ich als eine Wirkung im sozialen Bereich. Unter Integration im politischen Sinne, denken die meisten an den Geflüchteten, der irgendwie anders ist, dass der jetzt das und das machen muss, aber es sind auch wir, die aufmachen müssen. Warum lernen so wenige Leute in Deutschland zum Beispiel Türkisch? Der Begriff Inklusion trifft mehr meine Haltung, so wie ich den Prozess der gegenseitigen Öffnung für den Anderen verstehe.

GC

Welche Frage hättest du mir gestellt?

ASZ

Ich hätte dich nach deiner Perspektive als türkische Theatermacherin gefragt, nach deiner Wahrnehmung. Ist das ein komplett weißer Diskurs oder was ist deine Erfahrung?

Wollen wir eine Gesellschaft sein, die sich für Menschen öffnet, anstatt an Traditionen festzuhalten?
Anna-Sophia Zimniak

Michaela Kuczinna / Regisseurin / grubengold

Gespräch im Juni 2017 in Bochum:

Günfer Çölgeçen (GC)

Welche Motivation hattest du, um ein interkulturelles Projekt zu machen?

Michaela Kuczinna (MK)

Ich habe ein gesellschaftliches Interesse. Bevor ich mir ein Bild mache, möchte ich erst mal in einen Dialog kommen. Das hat nicht so viel mit einer beruflichen Herangehensweise zu tun, sondern mit einer allgemein menschlichen. Meine erste Begegnung mit interkultureller Theaterarbeit war, dass ich als Regieassistentin in einem Projekt mit Teilnehmern aus zehn verschiedenen Herkunftsländern gearbeitet habe. In diesem Projekt habe ich gemerkt, wie schwierig es ist, miteinander ein Format zu finden. Aber auch schon in meiner Schülerzeit und als Erasmus Studentin habe ich gemerkt, dass interkulturelle Arbeit auch immer ein Heraustreten aus dem eigenen kulturellen Kontext, ein Hinterfragen der eigenen Kategorien und damit eine spannende Bereicherung ist. Ein ganz enormer Schub kam 2015 dazu. Da kam ein neuer Impuls. Er war verbunden mit den ganzen Willkommensaktionen, die an allen Theatern liefen, mit diesem Gefühl irgendetwas tun zu müssen. Für mich bedeutete es, mich konkreter damit auseinanderzusetzen, wie dieses Irgendetwas aussehen oder funktionieren kann. So bin ich ganz schnell zu den Gedanken gekommen, dass ich versuchen möchte unterschiedliche Menschen nicht als einzelne Gruppe zu behandeln, sondern ganz schnell Dialogsituationen herstellen möchte.

GC

Hast du eigene Erfahrung mit Migration?

MK

Nicht ich, aber meine Herkunftsfamilie. Ich glaube, dass wenn man als Kind schon die vielen Geschichten der Eltern, der Großeltern und Großtanten gehört hat, es eine Wahrnehmung und eine Sensibilität des Fremdseins an einem Ort gibt.

GC

Hältst du Theater als ein geeignetes Feld um Begegnung und einen Dialog herzustellen?

MK

Auf jeden Fall, da die Mischung aus Selbstreflexion, körperliche Codes, Emotionalität, Kognition und auch die ganzen Ideenkonstruktionen und Glau-

benssätze, die wir alle mit uns herumtragen gut in der Theaterarbeit aufgebrochen und reflektiert werden können.

GC

Wie viel Kulturverständnis steckt in interkultureller Theaterarbeit?

MK

Wo fängt Kultur an und wo hört sie auf? Kultur ist die Art und Weise wie ich frühstücke. Es ist schon so, dass in der Probenarbeit verschiedene Konventionen hervortreten, wie zum Beispiel: Wie drücke ich ein Gefühl aus oder wie nah gehe ich an jemanden, an dem ich interessiert bin und wie stelle ich das dar oder: Was heißt es, wenn ich auf der Bühne weine? Das haben wir auch in den geschlechtsspezifischen Darstellungen gehabt, also die Frage: Warum müssen aufgewühlte Männer immer rauchen und emotional aufgewühlte Frauen die Haare öffnen und barfuß über die Bühne laufen? Welche Codes habe ich da, um etwas was ich empfinde meinem Gegenüber sichtbar zu machen? Das ist jetzt rein abbildend, aber es geht auch um die Frage: Welche Fragestellung versuche ich an den Zuschauenden oder die Zuschauende zu bringen? Ich glaube, dass Interkultur ganz stark im Probenprozess stattfindet. [...] Ganz viel an interkultureller Arbeit findet als Prozess in den Proben durch die Fragestellungen der Partizipierenden und der Akteure statt: Wie wollen wir etwas darstellen und was drücken wir damit aus, wenn wir etwas so oder so machen? Ich will nicht ein Projekt haben, wo es heißt: Jetzt zeig ich euch mal die andere Kultur. Das funktioniert nicht. Also: Was will ich da darstellen? Wie soll ich die Realität eines Fremden in einer Guckkastenbühne oder in irgendeinem anderen Format innerhalb von einer gesetzten Zeit jemandem nahebringen? Ich kann verdutzen und erstaunen und etwas Neues zeigen, aber ich will keinen Exotismus.

GC

Kein Ausstellen von Menschen und Zeigen, was so anders ist.

MK

Das ist etwas, was mir in vielen anderen Geflüchteten Projekten negativ aufgestoßen ist. Dieses Wiedererzählen der Biografie.

*Wo fängt Kultur an und wo hört sie auf?
Kultur ist die Art und Weise wie ich frühstücke.*

Michaela Kuczinna

GC

Was ist daran so falsch?

MK

Falsch ist für mich das Gefühl, dass es mir eine zu schnelle Antwort bietet. Es ist an unterschiedlichen Stellen nicht falsch, aber problematisch. Ich will das nicht bewerten. Ich habe nur das Gefühl, dass Zuschauende oft mit dem Gefühl aus dieser Vorstellung herausgehen, dass nicht neue Fragen aufgeworfen worden sind, sondern dass sie jetzt Antworten suchen in dem Gesehenen. Und dass ich dann Menschen habe, die ihre Biografien wieder und wieder erzählen, oder ihre Ereignisse wieder und wieder erzählen und ich mich dann bisweilen auch frage, ob dieses wieder und wieder erzählen nicht auch eine Retraumatisierung ist, von Erlebtem. Das ist für mich kein künstlerisches Projekt. Das Erzählen ist wichtig, aber vielleicht ist Theater da für mich nicht das passende Format. Vielleicht ist das eher etwas für ein Buch, wo jemand etwas gewählt aufschreibt und ich das dann wieder und wieder lesen kann, als dass jemand erzählt wie er nach Deutschland gekommen ist und das in 50 Vorstellungen hintereinander. Wie erzählt wird, hängt natürlich wieder von dem Format ab, aber was man ja viel gesehen hat am Anfang war ja das Erzählen der eigenen Fluchtgeschichte. Das sich Mitteilen hat viele Komponenten, zum einen, dass man diesen Menschen ganz schnell auf seine Fluchtgeschichte reduziert, zum anderen finde ich es schwierig etwas rein Biografisches, Ungeformtes in der so-und-sovielten Wiederholung immer wieder einem mir doch fremden Publikum zu erzählen.

GC

Meinst du mit den Fragen, die man stellen kann, auch einen kritischen Blick auf die Sichtweisen einer Gesellschaft zu entwickeln?

MK

Es geht darum, Strukturen, die bestehen, kritisch zu hinterfragen. Ich schaue auf die Verteilung der Machtstrukturen. Was wir ganz gerne machen ist,

dass wir doch Leute gerne gruppieren und labeln. Ich glaube, dass das Theater lernen kann mehr nach inhaltlichen Fragestellungen und Gemeinsamkeiten zu suchen und Menschen aus diesen Töpfen herauszunehmen, die teilweise durch unsere Förderanträge unterstützt werden, was immer ein zweischneidiges Schwert ist. Zu sagen, hier habe ich die Geflüchteten und da habe ich die Frauen und da habe ich die Leute mit einem Handicap. Ich glaube, dass es danach schreit, aus diesem „Wir machen etwas für diese oder jene Gruppe“ herauszukommen. Wir bleiben in diesem gönnerhaften Status und lassen die Gruppen im Prinzip in dieser Rolle, dass ihnen geholfen werden muss. Ich finde das tatsächlich schwierig, das immer wieder neu zu entscheiden. Auf der einen Seite zu sagen, dass ich eine Förderung für ein interkulturelles Projekt möchte und auf der anderen Seite zu sagen, dass ich bezüglich des Marketings und des Drumherums die Interkultur so wenig wie möglich thematisiere, sondern vielmehr möchte, dass die Arbeit für sich stehen kann. Ich arbeite deswegen sehr gerne mit Themen oder Vorlagen, die nicht sofort pädagogisch vermittelnd oder der Gruppe zugeordnet sind.

GC

Welche Frage hättest du gestellt?

MK

Vielleicht die Frage: Man hat so stark das Gefühl einen politischen Auftrag auszuführen und wie kann man sich dem verweigern? Warum brauchen wir das Label Interkultur? Und ich würde Menschen mit sogenanntem Migrationshintergrund die Frage stellen, wie sie sich damit fühlen. Welche Haltung sie zur Quotenpolitik haben. Ich als „blauäugige blonde“ Frau habe manchmal das Gefühl, dass ich mich in meinem Beruf abschaffen müsste in der Forderung nach mehr Diversität und mehr Akteur*innen mit Migrationshintergrund, selbst wenn ich den selber in der zweiten Generation habe.

Marguerite Apostolidis / freischaffende Performerin

Eine schriftliche Darstellung ihrer Arbeit:

Im Namen der Wellen hat in einer „Community“ in der Notunterkunft Siegdamm in Siegburg angefangen und sich dort über 6 Monate weiterentwickelt. Aus dem persönlichen Impuls meiner Beobachtungen, wissend von den Millionen Menschen auf der Flucht, die sich in der Not zurechtfinden müssen und gleichzeitig den zunehmenden Bemerkungen in der Gesellschaft, die Verunsicherung und Ablehnung ausdrücken, wollte ich dem Menschen der anderen Kultur begegnen und ihre Perspektive kennenlernen.

Unterstützt durch die zwei engagierten Leiterinnen der Notunterkunft, warteten für die Proben häufig schon bis zu dreißig Personen: Geflüchtete, Security, Mitarbeiter*innen aus dem Camp und begrüßten mich offenherzig, händeschüttelnd und umarmend. Insgesamt 120 Menschen aus allen Generationen, 6 Nationen; Syrien, Iran, Irak, Afghanistan und Ägypten und einer Familie aus Nigeria, davon viele aus dem umstrittenen Kurdistan, Muslime und Christen, wurden hier derzeit nach besten Mitteln betreut. Die Aufmerksamkeit die ich Ihnen schenkte, schenken sie mir und meinem damals 4 Monate jungem Sohn, der häufig im Tragetuch dabei war. Mit einfachen Worten und klar benannt brachte ich meine Motivation und mein künstlerisches Ziel näher, dass vom deutschen und englischen ins arabische und von Mund zu Mund in weitere Sprachen übersetzt wurde. Der Musiker und Musiklehrer aus Syrien, selbst erst seit 3 Jahren in Deutschland, war von Anfang an motiviert, mich zu begleiten und in der Unterkunft kam der junge Mann aus Ägypten hinzu und engagierte sich als Fotograf und als Vermittler zu den Jugendlichen. Beide waren interessiert und verstanden, worum es mir geht. So gaben sie auch die Motivation weiter und trugen wesentlich zum Gelingen des Projekts bei. Es hat sich mit ihnen eine freundschaftliche Verbindung ergeben, die fortbesteht und auch mit einem Großteil der Akteure besteht eine Verbindung über die sozialen Netzwerke. Insgesamt erlebte ich Zustimmung. Ihre Motivation zeigte sich dankbar, für die Aufmerksamkeit und die Chance auf ein gemeinsames Erlebnis, auf das viele neugierig waren. Es zählte vor allem die Offenheit sich zu begegnen, der Respekt vor dem „Anderen“ und die Zeit die wir miteinander teilten.

Die Proben wurden jedes Mal so initiiert, dass ein fließender Übergang zwischen Ankommen, Begrüßen, Miteinander sprechen und Proben auf dem großen Hinterhof stattfand. Diese waren offen für jeden. Es war insgesamt eine sehr lebendige Stimmung, mit einem festen Kern und mindestens 50 Personen. Jugendliche, Männer, Frauen und während der Proben beteiligten sich auch die Kinder. Die Bewegungsperformance war einfach ausgerichtet und entwickelte sich partizipativ während mehrerer Proben: Orientalische Trommelrhythmen; gemeinsam in der Gruppe sein; Gehen und Anhalten; die gesammelten Fragen einzeln auf dem Papier in die Luft heben und in einer Welle auf dem Boden ablegen. Durch Beobachtung habe ich die Performance dem Prozess angepasst, Hemmungen berücksichtigt, mich bei Fragen auf das Wesentliche und auf das Verbindende konzentriert, die Komplexität reduziert und Ideen und Anregungen einbezogen. Es gab kein richtig oder falsch, nur mitmachen oder nicht. 20-25 von ihnen machten die Performance mit, überwiegend die Jugendlichen. Die Akteure bewegten sich, bekräftigt durch unser Performanceteam, achtsam durch die Stadt Siegburg. Die Reaktionen der Passanten reichten von Irritation, Interesse und Zustimmung, Mahnungen, wie: „Solange sie nicht meinen, wir wären hier in tausend und eine Nacht und sich unserer Kultur anpassen, können sie bleiben“, oder: „Ich stelle Geflüchteten keine Fragen, sondern will ihnen einfach helfen!“ und Wertschätzung und Mitgefühl. Die dritte Performance habe ich mit einem Kernteam von 20 jungen Personen ausgearbeitet. Ihr Engagement zeigte sich wieder, als wir im Regen unsere festgelegte Route, diesmal durch die Bonner Innenstadt, zogen und mit Tüchern „die Fragen“ bildlich aufwarfen, zeigten und hinterfragten. Einmal gingen wir interaktiv auf interessierte Passanten zu und stellten ihnen direkt Fragen und initiierten dabei einzelne Gespräche. Es wurde ein bleibender Eindruck durch die Präsenz der Akteure hinterlassen, der auch in der Presse Aufmerksamkeit fand. Damit und mit der gewonnenen Erfahrung, waren alle Beteiligten zufrieden.

Durch dieses Projekt habe ich mein Verständnis von Interkulturalität vertieft. Ich habe mich im interaktiven Prozess selbst erfahren, kann meine

eigenen Anschauungen nun klarer unterscheiden und erkenne zunehmend die Prägungen meiner Identität, durch die Gesellschaft in der ich lebe. Z.B. erkannte ich, dass unsere Kultur als solche nicht so klar einzugrenzen ist, wie es die arabische Kultur ist, die noch viel traditioneller geprägt ist und mich vor allem durch das ausgeprägte Gemeinschaftsgefühl beeindruckte. Heute sage ich, dass es gerade unsere Kultur ausmacht vielfältig zu sein, zu reflektieren, zu hinterfragen und den Dialog als grundlegende Fähigkeit der Demokratie zu erlernen. Das waren dann auch die Räume, die ich versuchte zu schaffen; Raum für Dialog und so unterschiedlich wir sind, gemeinsam künstlerisch aktiv zu sein.

Der Akt fragend und antwortend auf uns zuzukommen, war gleichzeitig Angebot zum Dialog an „uns“, als auch gelebte Demokratie. Ihr Wunsch nach Begegnung ist groß. In dem Sinne ist meine Arbeit noch nicht abgeschlossen und ich hoffe weiterhin auf Solidarität und die Anerkennung dessen, dass das Vertrauen zwischen den Kulturen, in der Begegnung aktiv gelebt, wächst.

*Es gab kein richtig
oder falsch, nur mit-
machen oder nicht.*
Marguerite Apostolidis

Annika Ley und Eduardo Seru / Bühnenbildner*in / fringe ensemble

*Für mich bedeutet
interkulturelle Arbeit, dass
die TN mit anderen
zusammenkommen können.*

Eduardo Seru

Gespräch am 04.02.2017 im Theater im Ballsaal,
Bonn:

Günfer Çölgeçen (GC)

Inwiefern war der Fluchthintergrund der TN für
dich, Annika, ein Thema?

Annika Ley (AL)

Das finde ich schwierig so zu sagen. Mir ging es viel
mehr um die Begegnung untereinander.
Die Teilnehmer hatten zum einen die Möglichkeit
hier zu arbeiten, hatten einen Zugang zu diesem
Raum hier. Dadurch gab es auch einen anderen
Bezug zu dem Viertel. Plötzlich merken sie: „Ah, hier
ist ja ein Theater.“ [...] Es gab immer wieder Punkte,
wo ich sagen würde: Doch, das ist für mich schon
das, was ich unter „interkulturelles“ verstehe. Das
aber in alle Richtungen. Das Miteinander umgehen,
neugierig sein aufeinander.

Eduardo Seru (ES)

Für mich bedeutet interkulturelle Arbeit, dass die
TN mit anderen zusammenkommen können. Aber
in diesem Projekt war das nicht so. Die Jugendlichen
haben die deutsche Kultur kennengelernt, aber wir
haben nicht die Kultur der Jugendlichen kennen-
gelernt. Und deswegen ist für mich der Begriff Inter-
kultur in diesem Fall nicht ganz erfüllt. Ich meine
nicht Integration, sondern Interkultur. Das ist eine
Frage nach der Semantik.

GC

Eduardo, du selber hast einen Migrationshinter-
grund.

ES

Nein. Ich habe keinen Migrationshintergrund. Ich
bin komplett Ausländer. Ich komme aus Argen-
tinien und bin immer noch Argentinier. Ich habe
eine lebenslange Arbeitserlaubnis, weil ich mit
einer Deutschen verheiratet bin. [...] Für mich war
damals dieses Reinkommen hier in die deutsche

Kultur ein Schock. Ich wollte damals meine Frau
begleiten. Ich dachte, dass ich zwei oder drei Jahre
hierbleiben werde, bis meine Frau ihre Doktorarbeit
beendet hat. Ich würde Deutsch lernen. Ich konnte
kein einziges Wort Deutsch. Und plötzlich waren
unsere Lebensumstände anders als angedacht und
ich musste sofort eine Arbeit suchen und das ohne
Sprachkenntnis. Das war mehr als schwierig. Ich
habe damals Erfahrungen gesammelt und ich will,
dass andere Menschen, die in eine solche Situation
kommen, schneller hier ankommen können.

GC

Wie ist die künstlerische Arbeit bei den Jugendli-
chen angekommen?

AL

Es ist gut angelaufen und dann hatten wir immer
wieder mal Situationen erlebt, wo die TN in ihrer
Sprache gesprochen haben. Manchmal wusste
ich dann nicht mehr genau, wer jetzt alles wen
versteht. Ich hatte dann auch mal Augenblicke, wo
ich gesagt habe: Jetzt könnt ihr auch mal deutsch
sprechen hier, da euch grad nicht jeder versteht.

ES

Einmal habe ich einfach auf Spanisch geredet, um
die TN darauf aufmerksam zu machen, dass wir uns
verstehen sollten.

Wanja van Suntum / freischaffender Schauspieler, Regisseur / Ruhrorter

Gespräch am 27.07.2017 in Bochum:

Günfer Çölgeçen (GC)

Was sind deine persönlichen Erfahrungen in deinen interkulturellen Projekten?

Wanja van Suntum (WvS)

Ich habe verstanden, wie privilegiert ich bin. Im Vergleich zu anderen habe ich weniger Probleme, zumindest rechtliche Probleme. Ich kann mich selbstverständlich im öffentlichen Raum bewegen. Für mich gibt es viel Angebot, was es für andere nicht gibt, auch auf finanzieller Ebene und auch in Bezug auf das kulturelle Kapital. Ich weiß, wie man sich im Allgemeinen verhält oder, dass ich Zugang zu Bildung habe.

GC

Zwischen der Gründung eures Theaters und jetzt liegen ja schon einige Jahre. Kannst du da für dich beschreiben, wie du diese Jahre erlebt hast? Hat sich etwas verändert?

WvS

Ich habe erlebt, dass ich auch mit Menschen, die nicht so gut deutsch können, gute Theaterarbeit machen kann. Ich muss mir dafür in der Arbeit aber ein bisschen mehr Zeit nehmen. Was sich verändert hat, ist der öffentliche Diskurs. 2013 waren auch schon viele Geflüchtete hier, aber nicht im öffentlichen Diskurs. 2015 hat man die Neuangekommenen am Münchener Bahnhof mit Teddybären beworfen. Gleichzeitig werden wieder mehr Asylheime angezündet. Ich sehe den öffentlichen Diskurs nicht so positiv, weil die AfD immer stärker wird. Es wird immer normaler vor allem Moslems zu hassen. Die Situation hat aber auch hervorgebracht, dass unsere Theatergruppe mehr Aufmerksamkeit bekommen hat. Es gibt einen stärkeren öffentlichen Diskurs. Es gibt aber immer noch unglaublich viele Probleme im Umgang mit Geflüchteten.

GC

Wie arbeitet ihr künstlerisch?

WvS

Adem arbeitet viel mit Improvisationen. Die Darsteller*innen artikulieren sich in einem gewissen Rahmen, den Adem vorgibt. Ein wichtiger Vorsatz für uns ist, dass nicht gesprochen werden muss. Wer sprechen will, darf sich die Sprache aussuchen. Ausgehend von diesen Improvisationen antwor-

tet Adem auf den Spieler, die dann wiederum das variieren und in ihrer Wiederholung das Feedback verändern. Das sind Prozesse, die über mehrere Monate hin und her gehen. Daraus entwickelt sich ein Stück. Die Leute tanzen nicht abstrakt irgendwelche Behördengänge. Sie haben allgemeine Themen, wie zum Beispiel Verlorenheit oder das Gefühl von endloser Dauer. Wir wollen die Leute nicht darauf festzunageln, dass sie zu einer Art Zwangsdarstellern werden. Für die Installationen greifen wir viel auf das Medium Ton zurück. Um die Biografien oder die Geschichten, die mit dem Verwaltungsapparat zu tun haben, von den Körpern zu lösen. Das ist die Idee.

GC

Wie siehst du das Thema Migration im Theater vertreten?

WvS

Das Gorki Theater in Berlin ist das bekannteste Beispiel im bundesrepublikanischen Diskurs. Ich glaube, dass die Veränderung in der Theaterlandschaft zwar langsam, aber doch geschieht. Im Fokus des traditionellen Theaters stand deutschsprachige Literatur sowie ein internationaler Kanon. Es ist textzentriert und das Sprechen ist auf ein auf ein fließendes, nicht auffälliges Deutsch ausgerichtet. Und natürlich auch auf ein „weiß“ sein. Es verändert sich, da jetzt plötzlich andere Akteure auftreten, die dem widersprechen und anders relevant sind. Und ich denke, dass viele traditionellere Theater das Gefühl haben langweilig zu sein und nun auch relevant sein wollen. Ich glaube, dass die deutsche Theaterlandschaft mit dem Begriff der Diversität weiter umgehen wird, aber noch weit entfernt von der Realität, dem Thema Migration, ist. Das ist daran erkennbar, dass es eine neue Angst gibt, etwas Falsches zu sagen, wo vorher keine Angst war.

GC

Siehst du eine Perspektive in der Entwicklung vom interkulturellen Theater, dass sich Interkulturalität etablieren kann?

WvS

Man sieht solche Produktionen nicht gebündelt an einem Theaterhaus wie dem Gorki. Da es keinen expliziten Ort gibt, wird keine eigene Sparte, Migrationssparte, geschaffen werden. Aber gut fände ich das schon.

GC

Würdest du sagen, dass in dem Bereich interkulturelles Theater ein neues Format entsteht?

WVS

Hoffentlich ja, aber ich weiß es nicht. Neue Leute, neue Gesichter, neue Storys. Ja klar, aber vieles ist dann doch nicht neu, sondern eher konventionell im mitteleuropäischen Sinne.

GC

Was genau meinst du mit neuen Storys?

WVS

Ich muss zum Beispiel an den nigerianisch-amerikanischen Autor Teju Cole denken. In seinem Buch „Open City“ erzählt er über sein Leben in Nigeria, Leben in New York, wozu auch die Beobachtungen verschiedener Fluchtbewegungen selbstverständlich gehören, wie auch Konzerte von Mahler. Solche Komplexe sind für viele neu.

GC

Wie verstehst du hybride Kunst?

WVS

Alles ist Kultur. Kultur ist wie eine Verpackung. Deine Uhr ist Kultur. Meine Frisur. Und wenn das dann alles bedeutet, dann sagt das auch irgendwie nichts. Meine Eltern zum Beispiel trinken extrem viel Kaffee. Kaffee wird nicht nur in Deutschland viel getrunken, sondern auch woanders und auch schon historisch gesehen zu früheren Zeiten. Zu welcher Kultur gehört das jetzt? Gehört das jetzt zu Jordanien oder vielleicht auch irgendwie zu Vietnam? Oder Kenia? Sitten und Gebräuche verändern sich permanent. Daher finde ich es schwierig mit diesem Begriff Kultur zu operieren. Er suggeriert Abschließbarkeit, klare Trennlinien. Dass zum Beispiel die Türken so und so sind und die Deutschen so und so. Der Türke und der Deutsche lernen sich kennen und es kommt irgendwo ein Hybrid raus. Wenn es so sein soll, dass eine deutsche Gruppe mit einer türkischen Gruppe zusammentrifft, dann ergibt es sich, dass die türkischen Stories in mitteleuropäische Erzählkonzepte eingearbeitet sind. Irgendwelche kurdischen Tänze werden zu Breakdance. Wer will entscheiden, ob das dann ein Hybrid ist oder nicht? Wenn wir beide beispielsweise ein Theaterstück zusammen machen würden, was wäre es dann?

Ein russisch-deutsch-türkisches Projekt? Mir fällt das schwer zu sagen. [...] Ich habe das Gefühl, dass einige Theaterleute Geflüchtete benutzen, um sich im Kunstmarkt als liberal und offen zu positionieren. Ich finde es unmoralisch, Geflüchtete als kulturelles Kapital zu benutzen, was ich aber wahrscheinlich auch irgendwie tue. Die Fragen, die wir uns stellen müssten, wären eher diese: Wie sehr hat man Lust, sich selber von Migrationsphänomen oder auch von einzelnen Leuten verändern zu lassen. Wie kann ich mich mit ihnen zusammen verändern? Und wie lässt sich unsere Gesellschaft anhand der Situation derjenigen verstehen, die von ihr ausgeschlossen werden?

GC

Welche Frage hättest zum Thema interkulturelle Theaterarbeit gestellt?

WVS

Ich glaube, dass du alle Fragen gestellt hast, die ich auch gefragt hätte.

*Alles ist Kultur.
Kultur ist wie eine Verpackung.
Deine Uhr ist Kultur. Meine Frisur.
Und wenn das dann
alles bedeutet, dann sagt das
auch irgendwie nichts.
Wanja van Suntum*

Gabriele Kloke / Dramaturgin, Theaterpädagogin / Theater Kohlenpott

*Ich kann mit dem
Wort Migrations-
hintergrund so wenig
anfangen.*

Gabriele Kloke

Gespräch am 17.02.2017 in den Flottmannhallen
Herne:

Günfer Çölgeçen (GC)

Habt ihr Migranten oder Flüchtlinge als Beteiligte in dem Projekt „Leider Deutsch“?

Gabriele Kloke (GK)

Damals gab es natürlich schon Geflüchtete, aber das ist auch nicht das Thema des Stücks „Leider Deutsch“. Ich kann mit dem Wort Migrationshintergrund so wenig anfangen, weil ich nicht weiß, was das hier im Ruhrgebiet, wo ich lebe, für eine Bedeutung haben soll. Was das jetzt für eine Aussage hat, die mich weiterbringt. Außer, dass der oder die möglicherweise Eltern oder Großeltern hat, die aus einem anderen Land kommen. Aber mehr Informationen hab' ich erst mal nicht. Das erzählt ja erst mal nichts über den Menschen an sich. Zumal die meisten, mit denen wir hier gearbeitet haben, seit ein paar Generationen hier sind. Als wir 2006 als Kinder- und Jugendtheater anfangen, kamen so die ersten Projektanfragen: „Möchtest du nicht ein Projekt nur mit türkischen Mädchen machen?“ Da hab' ich gesagt: „Okay, aber warum?“. „Ja, damit die auch mal Theater spielen. Und damit dich sich auch besser integrieren.“ Und da meinte ich: Ja, wenn ich nur mit türkischen Mädchen ein Projekt mache, dann können die sich nicht integrieren. Das ist ja total sinnfrei. Ich kann gern ein Projekt mit Mädchen oder mit Jungs machen ganz egal was für ein Migrationshintergrund sie haben oder nicht haben. Dann schaffe ich eine Integration, eine Verbindung oder ein gemeinsames Arbeiten. Ein gemeinsames Erleben.

Und ganz oft gab es, wie jetzt auch, diese Projekte: Mach doch mal ein Projekt mit Geflüchteten. Das finde ich super, aber für mich zählt nur die künstlerische Arbeit mit den Menschen und da ist mir die Herkunft – nicht ganz egal. Ich finde es ganz schwierig über so eine Projektidee eigentlich schon wieder andere Menschen auszugrenzen. Und darum geht es auch in „Leider deutsch“.

GC

Worauf achtet ihr in eurer Arbeit, vor allem wenn nicht alle gut Deutsch sprechen können?

GK

Wir haben ja grad bei Geflüchteten mehrere Sachen, auf die wir achten müssen. Es ist nicht nur die Sprache, sondern es sind ja auch ganz unterschiedliche Kulturen, die aufeinandertreffen. Und ich

denke, wenn es in Afghanistan so etwas wie Theater gibt oder gab, oder wie auch immer heimlich irgendwo sich Musiker getroffen haben, dass die ein ganz anderes Verständnis von Musik und Theater haben werden, als wir hier. Das heißt, man muss sich auch erst mal zusammenfinden. Das heißt, man braucht viel mehr Zeit, um zu gucken: Was machen wir mit den ganzen Erfahrungen? Wie bringen wir das auch zusammen? Wie lernen wir voneinander? Ich finde das total spannend, aber das braucht natürlich Zeit.

GC

Schaust du dir auch andere Projekte aus anderen Ländern an?

GK

Das meiste kenne ich dann tatsächlich nur von irgendwelchen Diskussionen mit Fachleuten auf irgendwelchen Festivals, die mir dann erzählen: In der Türkei kann man gar kein Theater machen. Und in Istanbul werden die Theater geschlossen. Wo ich dann echt Atemnot kriege und denke: Warum wissen wir das nicht? Warum machen wir da nichts? Ich habe mir Gastspiele aus der Türkei angesehen und gemerkt, dass es andere Arbeitsweisen gibt. Das Figurentheater, ein ganz spezielles, hat mich beeindruckt. Es war völlig verrückt. Ich denke mir: Wie spannend und wie kriegen wir das zusammen und profitieren voneinander? Wie kann sich das auch verbinden in eine neue Kunstform? Wie können wir uns auch gegenseitig befruchten und weiter entwickeln?

GC

Welche kritischen Argumente inhaltlicher Auseinandersetzung siehst du im Zusammenhang mit interkultureller Theaterarbeiten? Einfacher gefragt: Was sind die Fettnäpfchen?

GK

Vielleicht Grenzen zu übertreten oder vielleicht anderen Menschen irgendwie zu Nahe zu kommen. Grenzen zu übertreten, die ich einfach nicht kennen kann, weil die vielleicht aus einem anderen Kulturbereich kommen und ich die Regeln da einfach nicht kenne.

Mohanad Jackmoor / Regisseur / Rebellenkunst, Heimat X

Gespräch am 20.10.2017 in Dortmund:

Mohanad Jackmoor (MJ)

ich komme aus Syrien, habe dort Pharmazie studiert. In Syrien wollte ich ein Theaterstück, was ich geschrieben hatte, in einem Kulturzentrum inszenieren. Dort war es so, dass unsere Arbeiten immer erst dem Geheimdienst vorgezeigt werden mussten. Sie wurden von ihnen zensiert. Sie haben die Hälfte meines Theaterstücks gestrichen. Und Gott sei Dank bin ich nicht auch noch ins Gefängnis gekommen.

Günfer Çölgeçen (GC)

Haben sie auch gesagt warum? Haben sie das begründet?

MJ

Sie begründen das nicht, nein. Ich durfte auch nicht nachfragen. Danach habe ich in einigen Produktionen als Regieassistent in unserer Universität Aleppo mitgewirkt. Im Oktober 2014 bin ich in Deutschland angekommen. Einige Zeit später gab es diese sexuellen Übergriffe während der Silvesternacht in Köln. Das hat mich wirklich sehr betroffen gemacht und verletzt. Für mich ist es fremd und unvorstellbar, dass man eine Frau vergewaltigt. Ich wollte eine Brücke zu den Deutschen schlagen, damit sie uns, die Geflüchteten, besser kennenlernen. Ich wollte mich engagieren und habe mich an die Caritas Rheine gewendet und sie um einen Raum gebeten. Der Vorstand des Vereins hat mir geholfen. Das war unglaublich für mich. Ich habe angefangen, Leute für mein Theaterprojekt zu suchen. Eine Bekannte hat mir geholfen meinen arabischen Text ins Deutsche zu übersetzen. Die Arbeit in der Gruppe, die ich dann zusammengestellt hatte, war allerdings auch schwierig. Für einige war die Theaterarbeit neu und sie mussten stark motiviert werden. Sie waren zum Teil belastet durch ihre Kriegserfahrungen und ihre neue Lebenssituation. Aber das Stück haben wir trotz vieler Hindernisse erarbeiten können.

[...] Das Stück hat neben traurigen auch humorvolle Szenen. Zunächst hatte ich Sorge, dass die Deutschen unseren Humor vielleicht nicht verstehen. Aber das Theaterstück ist vom Publikum gut angenommen worden. Einige Zeit später habe ich Thomas Richardt von der Künstlerinitiative Heimat X kennengelernt. Er hat uns unterstützt und über ihn haben wir Kontakte zu einem deutschen Theatermacher, Philip Gregor Grüneberg bekommen, mit dem wir dann zusammengearbeitet haben. Er hat uns bei unserer Aussprache geholfen und ich habe mit ihm gute Gespräche über die Inszenierung ge-

habt. Unsere Premiere haben wir vor ausverkauftem Haus gezeigt. Es übertraf unsere Erwartungen. Auch die Presse hat positiv über uns berichtet.

[...] Ich mache Theater aus einem Grund: Ich will eine Brücke schlagen zwischen den Deutschen und den Ausländern, insbesondere zu den Syrern, weil es oft Missverständnisse gibt. Und wenn wir ein Problem haben, dann sollten wir das analysieren und eine gute Lösung finden und nicht einfach Propaganda machen. Ich möchte der Islamophobie entgegenwirken. Aus meiner Sicht gibt es zum Beispiel nicht nur Terroristen aus dem Islam, sondern auch Terroristen aus dem Christentum, aus der westlichen Welt allgemein. Der Begriff kommt nicht nur aus dem Islam. Auf eine Aktion gibt es immer eine Reaktion. Wir können zeigen, dass alle Menschen Gnade geben können und wenn wir alle Gnade zeigen, können wir uns lieben.

GC

Also wie erlebst du das, wie groß ist das Interesse anderer Geflüchteter gemeinsam Theater zu spielen?

MJ

Es gibt ein großes Interesse. Es gibt jetzt ein neues Gesetz in Deutschland. Geflüchtete dürfen nicht aus ihrem Bundesland ausziehen. Leider verhindert das auch, dass wir Künstler*innen aus verschiedenen Bundesländern zusammenkommen können. Die Ausnahme ist, wenn man einen Arbeitsvertrag oder ein Studium hat. Dass die Familie woanders ist, ist zum Beispiel keine Ausnahme. Und das ist ganz schwierig für viele. Viele Schauspieler wollen sich zu einer Gruppe zusammenschließen, aber das geht nicht so einfach.

GC

Aber es ist nicht verboten das Bundesland zu verlassen, man darf nur nicht umziehen?

MJ

Man kann rausgehen für eine bestimmte Weile, aber man muss wieder zurück. Wie kann man ohne Netzwerk arbeiten? Es ist ganz schwierig. Ich habe viele gefunden und sie würden auch nach Münster ziehen, aber sie dürfen das nicht. Dieses Gesetz hat uns sehr behindert. Wenn dieses Gesetz weg wäre, könnten viele Theatermacher auch mehr anbieten.

Yousef Hasan / Dramaturgie-Hospitanz, Übersetzer, Darsteller / grubengold

Gespräch am 04.08.2017 in Bochum:

Günfer Çölgeçen (GC)

Hast du ein aktuelles Projekt?

Yousef Hasan (YH)

Ich bin langsam der Überzeugung, dass ich am liebsten syrisches Theater machen möchte. Warum syrisches Theater? Ich finde, dass gerade bei interkulturellem Theater das Politische vernachlässigt wird. Das Politische von denjenigen, die das Projekt mitmachen, denn für sie ist das Projekt vor allem gemacht. Politisch in dem Sinne, dass man auch über sein Herkunftsland sprechen kann. Unter den vielen syrischen Künstler*innen findet eine solche Diskussion nicht statt. Seit den 4 Jahren, die ich in Deutschland bin, habe ich den Kontakt zu syrischen Künstlern nicht verloren. Ich habe wirklich Lust, zu erfahren, was diese 4 Jahre mit uns gemacht haben.

GC

Und wie erlebst du das Theater machen hier in Deutschland? Du hast selber auch schon in einigen Projekten mitgewirkt. Hast du da auch andere Künstler*innen, die aus Syrien kommen, kennengelernt?

YH

Klar. Die sind aber vor allem keine professionellen Künstler. Die meisten Projekte, die im Rahmen der Integration stattfinden, haben die Perspektive, dass die Leute sich integrieren lassen. Und das verhindert den Zugang zu den Problemen, die sie wirklich haben, außerhalb des Themas Integration. Menschen haben unterschiedliche Probleme und nicht nur diese, dass sie sich integrieren wollen. Das ist an sich super, aber sagt auch nicht vieles über die Menschen. Und das muss nicht immer die Intention der unmittelbaren künstlerischen Leiter*innen sein. Aber das ist immer die Intention der Kulturpolitik, die das Geld gibt. Das muss immer irgendwie irgendwo mit Integration zu tun haben. Du hast mal was Schönes gesagt, und zwar, dass man nicht nur die Kunst fördern muss, sondern auch die Künstler. Von kurzfristigen Projekten können die Künstler profitieren, aber sie bilden manchmal für sich keine Perspektive in Deutschland als professionelle Künstler. Manchmal fehlt die Anerkennung für das, was die vorher gemacht haben. Ich würde sehr gerne ein Integrationsprojekt finden, wo nicht vergessen wurde, dass die Menschen auch vorher was erlebt

haben. Und vielleicht noch im Kopf haben. Das ist nicht weg. Es geht um sensible Themen. Mit persönlich irgendwie fehlt der Freiraum meine Themen wählen zu können.

Aber zurück zu dem Thema syrisches Theater. Ich finde, dass es für syrische Künstler Fragen gibt, die auch mit dem Land Syrien verbunden sind. Viele wollen auch nicht ewig in Deutschland bleiben, wollen irgendwann zurück. Es ist nicht leicht andere professionelle Künstler*innen zu finden, die aus Syrien kommen, weil in Syrien das Theater sehr zentralisiert gewesen war. Das heißt, nur diejenigen, die in Damaskus leben, konnten irgendwie Theater machen. Und im ganzen Land, in ganz Syrien, gab es nur eine Hochschule, die professionelle Künstler ausbildet. Viele sind nach Europa gegangen. In Damaskus habe ich zum Beispiel von Roberto Ciullis Arbeiten gehört. Ein arabischer Theaterwissenschaftler hat über ihn ein Buch veröffentlicht. Ich habe in Damaskus an einer Hochschule studiert, wo alle Dozenten in Frankreich oder in Russland studiert hatten. Es gab nur einen einzigen, er war auch kein Dozent mehr am Institut, der in der damaligen DDR studiert hatte. Ich hatte kaum einen Dozenten, der eine Erfahrung in Deutschland gemacht hat. Es gab Übersetzungen von Brecht, aber es fehlte eine tiefere Auseinandersetzung, weil ganz wenige Theaterwissenschaftler, Dramaturgen, Regisseure deutsch beherrschen. Ich finde, dass es heute neue Impulse geben kann, um auf das Verhältnis zwischen Deutschland und dem arabischen Raum zu schauen. Für mich war es so, dass ich sehr motiviert war Germanistik zu studieren, weil ich wusste, dass ganz wenige Menschen etwas mit deutschem Theater zu tun haben. Ich finde das deutsche Theater als stark. Ich habe hier in Bochum die Zulassung für die Universität bekommen. Ich bin froh darüber, hier im Ruhrgebiet zu sein. Es gibt hier eine wunderbare Theaterlandschaft, zum Beispiel die Ruhrtriennale, das Theater an der Ruhr, den Ringlocksuppen, das Schauspielhaus Bochum, das Prinzregenttheater und viele andere Theaterorte. Bochum versteht sich nicht als eine kosmopolitische Stadt, was ich mag. Mich hat überrascht wie stark die lokale Kultur hier ist.

Mit syrischen Künstler*innen zu arbeiten, muss nicht heißen, sich nur auf das Thema Flucht zu reduzieren. Man kann ein interkulturelles Projekt im dem Sinne verstehen, dass wir einen Dialog

haben. Vielleicht interessiert sich ein Deutscher nicht nur für meine Sicht, die ich als Flüchtling habe, sondern auch für meine Sicht, als syrischer Bürger. Der Dialog ist doch das Interessante. Der Dialog, der beispielsweise zwischen syrischen, palästinensischen, koreanischen Künstlern stattfinden kann. Im Endeffekt werden sie in Deutschland Theater machen. Sie haben ihre Sicht und ihren Zugang zu Deutschland. Die verschiedenen Zugänge können die Dramaturgie beeinflussen. Mein Gefühl ist, dass es in der Arbeit mit Syrern hauptsächlich darum geht, sie zu integrieren. In den Stücken passiert irgendetwas zwischen Kunst- und Integrationspolitik. Die integrativen Projekte sind sehr wichtig, aber ein rein künstlerisches Projekt kann Themen noch mal anders vertiefen. Was wäre zum Beispiel, wenn man die Figur Woyzek als syrischen Soldaten besetzt? Wenn man ein interkulturelles Projekt machen möchte, dann brauche ich einen Freiraum. Es wäre schön, wenn wir auch Syrien thematisieren könnten. Ich habe auch manchmal das Gefühl, dass alle Flüchtlinge in einen Topf geworden werden. Aber Flüchtlinge kommen aus der ganzen Welt. Sie kommen mit unterschiedlichen Problemen.

GC

Geht es in interkulturellen Projekten um die Begegnung von Kulturen?

YH

Begegnung von Kulturen - nein. Ich finde, dass es um eine Begegnung von Individuen geht. Natürlich lässt sich das spüren, dass jemand aus Deutschland ist und der andere aus Syrien. Aber das ist keine Begegnung von Kulturen, das ist eine Begegnung von Individuen, die sehr unterschiedliche Erfahrungen haben.

GC

Braucht man dieses Label „interkulturelle Theaterarbeit“? Was ist das für dich?

YH

Ohne das Label haben professioneller Künstler aus dem Ausland einen erschwerten Zugang in die deutschen Theater. Das Label erleichtert vieles. Interkulturelle Projekte können Menschen unterstützen hier Fuß zu fassen. Diese Wirkung darf man nicht unterschätzen. Im Theater zu arbeiten, zu spielen ist

immer auch eine Chance sich auszudrücken, irgendwie etwas zu sagen. Das braucht man im Leben. Im Theater gibt es eine gewisse Hierarchie und eine Struktur. Und wie kann man da reinkommen?

GC

Welche Frage hättest du mir gestellt zum Thema interkulturelles Theater gestellt?

YH

Ob du irgendwie zufrieden mit der kulturellen Szene bist? Ob du irgendwie Zugang zu türkischem Theater hast? Was muss gemacht werden, um Künstler zu fördern und nicht nur Projekte?

2.2 Akteure*innen ohne derzeitige Produktion

Erika Römer / freischaffende Theaterpädagogin

Gespräch am 13.01.2017 in Dortmund:

Günfer Çölgeçen (GC)

Du machst seit langen Jahren interkulturelle Theaterarbeit. Wann hast du damit angefangen?

Erika Römer (ER)

Interkulturelle Theaterprojekte habe ich 1998 begonnen. Mit griechischen Gastarbeiterinnen der ersten Generation- Ende der 90 er. [...] Deutschland verstand sich politisch noch nicht als Einwanderungs- oder Zuwanderungsland und es gab landauf, landab auch nur handverlesene Akteure im Kulturbetrieb, die sich für Migrantinnen und Migranten interessierten. Wenn, dann gab es interkulturelle Theaterprojekte in Schulen. Aber eher zufällig, insofern migrantische Kinder und Jugendliche in entsprechende Klassen gingen. Es war auch noch die Zeit, in der das Land NRW Migranten-Selbstorganisationen nicht anerkannte. Sie galten als nichtförderwürdig! Sie bekamen selbst keinen Pfennig öffentlicher Mittel. Es sei denn, sie agierten unter der Federführung - in Kooperation - eines Wohlfahrtsverbands, über den Projekte zu Anliegen der MSO realisiert werden konnten. Federführung bedeutete aber auch, dass die „Deutungsmacht“ bei der deutschen Institution lag. Das war die Zeit, in der ich meine Theaterarbeit im migrantischen Milieu begann. An der Arbeit mit den griechischen Frauen fand ich damals unter anderem sehr spannend, Wege auszuloten, um nicht über das gesprochene Wort, sondern über den Körperausdruck theatral in Aktion zu kommen. Die Körpersprache war schließlich die einzige gemeinsame Sprache, wenn auch manche „Vokale“ verschieden genutzt wurden. [...] Ich habe mit der Gruppe grundsätzlich zweisprachig inszeniert, da brauchten wir auch eine zweisprachige Souffleuse. Kurz und gut, so haben wir angefangen.

Und dann kam diese Wende: 1997 oder 98 hat das Land NRW erstmalig Modellprojekte für Migranten-Selbstorganisationen ausgeschrieben. Und so wurde ich tatsächlich ein ganzes Jahr von der griechischen Gemeinde angestellt, um mit den Frauen ein Stück zu machen. Das war der Anfang. Mich reizte es, mit den Frauen und dem, was sie biografisch erlebt hatten, in einem offenen Prozess ein eigenes Theaterstück zu erarbeiten. Auch das ist heute fast schon ein alter Hut. Damals war biografische Theaterarbeit ein Novum. Weder etabliert, noch anerkannt. Auch Theater als forschender Zugang zur Welt oder als soziale Forschung waren unbekannt.

Aber ich selbst kam aus dem Feld des biografischen Erzählens, Oral History und mich interessierte es, diesen Zugang nun im Medium des Theaters anzuwenden. Das war mein Ausgangspunkt. Für mich ist bis heute das Spannendste an dieser Art von Theaterarbeit, die forschende Haltung, die ich dabei einnehme: Ich weiß die Geschichten der Darstellenden noch nicht! Beim Nullpunkt starten. Auf diese Weise habe sehr viel über die Geschichte der Migration in unserem Land gelernt, z.B. wie falsch und ignorant damals die Diskurse zum Thema Integration waren, wie schief die Wahrnehmung der Leistungen der Migranten. Frauen kamen in der sozialen Migrationsforschung gar nicht erst vor. Das gängige Bild war ja - und das hatte ich ehrlicherweise zunächst auch - dass die Frauen im Schlepptau ihrer Männer und Väter gekommen sind. Weit gefehlt! Deutsche Anwerber haben gezielt auch Frauen geworben, die dann, wie umgekehrt auch Männer, ohne Familie zum Arbeiten hergekommen sind.

Mit den griechischen Gastarbeiterinnen hatte ich damals ein Stück erarbeitet. Es erzählte vom Leben der Frauen bevor sie nach Deutschland kamen. Es endete sozusagen mit ihrer Ankunft in Dortmund am Bahnhof. Mir schien der Aspekt deswegen wichtig, weil im medialen Bewusstsein völlig ausgeblendet wurde, dass die Frauen in ihrem Herkunftsland erwachsen waren und ein selbständiges Leben geführt haben, was durch den Schritt der Migration abgebrochen wurde. Bei Flüchtlingen ist das jetzt ganz ähnlich. Mit der Ankunft in Deutschland bekamen sie den Stempel – damals war es der des „Gastarbeiters“ – heute ist es der Stempel „Flüchtling“. Damit wird jede Individualität ausradiert! Persönliche Schicksale verschwinden hinter dem Sterotyp. Und auch dein rechtlicher, sozialer, ökonomischer oder kultureller Status ist völlig weggewischt. Ab jetzt gelten besondere Gesetze für Dich (Ausländerrecht, Asylrecht). Darauf bin ich in den Proben gestoßen. Mir wurde klar, was ich alles nicht wusste und viele andere Deutsche damals auch nicht. Daraus ist die Struktur des Stückes entstanden: Aus der Frauenperspektive von der Migration zu erzählen, als einem Akt der Entscheidung, die in einer Lebenssituation in Griechenland gefällt wurde. Wie die Frauen dazu kamen bis zu ihrem Ankommen hier in Deutschland? Bis heute empfinde ich diese Theaterarbeit als ganz großes Glück und als eine unglaubliche, persönliche Bereicherung.

Ich erzähle Dir auch noch von einer Enttäuschung. Bis zum Beginn dieser Theaterarbeit bei der griechischen Gemeinde war ich überzeugt, dass Künstler die Ersten in unserer Gesellschaft sind, die spüren, was sich sozial tut, weil sie so sensibel und quer zum Mainstream wahrnehmen. Davon bin ich geheilt. Das war damals nicht so. Und es ist leider auch jetzt in der „Flüchtlings“kultur, wie ich sie wahrnehme, nur sehr bedingt so.

GC

Worin liegen die Gefahren innerhalb interkultureller Theaterarbeit?

ER

Das ist ein sehr komplexes Thema und dazu gäbe es eine Menge zu sagen. Kurz und überspitzt gesagt: Es gibt bis heute eine „deutsche“ interkulturelle Kunst. Und es gibt eine „migrantische“ interkulturelle Kunst. Und die haben beide häufig nicht viel miteinander zu tun. Es gibt kaum Austausch zwischen beiden. Bühnengeschehen hat eben auch mit Deutungshoheiten zu tun. [...] Eine weitere Gefahr sehe ich darin, dass mittlerweile Menschen mit Zuwanderungsgeschichte oder -wurzeln zwar auf den Bühnen zu sehen sind, auch Geschichten aus deren Perspektive zu finden sind, aber ins Publikum der Theaterhäuser verirren sich immer noch wenige. Wer spielt für wen welche Geschichten? Antworten darauf halte ich für wesentlich.

[...] Ich glaube, für NRW als kulturelles Bildungsland lägen im Feld einer interkulturellen Kulturarbeit, die eng an die Stadtteile gebunden ist, noch ganz viele Möglichkeiten. In diesen „kleinen Dörfern“ der Urbanität, passiert kulturell ja noch nicht viel. In solch einer lokal angebotenen Theaterarbeit spielt der Perspektivwechsel und die Erzählperspektive von Stücken eine zentrale Rolle. Es ging mir darum, den Zusammenhang zwischen Bühne, Bühnensprache und Publikum nicht aufzulösen. Und ich glaube, dass man da eine andere Form von Theater braucht. Von den Ursprüngen des Theaters war Theater immer ein Forum der sozialen, kulturellen und geistigen Auseinandersetzung in einem Gemeinwesen. Aber wer macht Theater? Wir sind eine Art Elite, die Kulturelite. Simone de Beauvoir spricht vom kulturellen Mandrianat. Wenn ich mir dessen nicht bewusst bin, werde ich „die im Dunklen“ nicht wahrnehmen.

[...] Was hat die „deutsche“ Seite unserer Gesellschaft davon, sich mit sich selbst und dem Fremden zu beschäftigen? Das ist für mich eine Frage, die ich

fast nur provokant beantworten kann. Die Antwort liegt nicht nur auf dem Feld der Kunst. Es geht um die Menschen, die dieses Land maßgeblich mit aufgebaut haben, die zu diesem Reichtum beigetragen haben. Also, wenn ich schon die Frage so stelle, dass implizit darin mitklingt, dass das Fremde nicht hierhergehört, komme ich ja nicht weiter. Damit, zu ignorieren aber auch nicht. Es braucht sozusagen „das dritte Auge“, das „uns“ als eine Vielheit sieht und diese auf der Bühne selbstverständlich zum Ausdruck bringt. Egal bei welchem Thema. Meine These ist, dass sich Künstler und Künstlerinnen, die sich im Feld der Interkulturalität bewegen, auch bewusst politisch verorten müssen, nicht parteipolitisch, sondern im allgemeinpolitischen Sinne. Du kommst ohne einen Standpunkt nicht aus, weil auch Theater letztlich ein Element ist, mit dem wir unsere Einwanderungsgesellschaft gestalten. Und die dabei auftauchenden Tabus haben häufig eine politische Geschichte. Man muss nur an die Nazizeit denken, die in diesem Land ganz lange Tabu war. Zuwanderer bringen selbstverständlich ihre Geschichte und ihre Geschichten darin mit. Zwei der älteren griechischen Schauspielerinnen aus der Theatergruppe, von der ich eben sprach, stammen aus Nordgriechenland. Jahrgang 1936. Wegen der Okkupation ihrer Dörfer durch die Hitlerwehrmacht zum Beispiel konnten beide nur ein Jahr zur Schule gehen.

Ich favorisiere den Ansatz der „divided and shared memories“. Er wurde im Rahmen der Oral History entwickelt und bedeutet im doppelten Sinne zu teilen. Ich teile Dir meine Erinnerung mit, in dem Sinne teile ich sie mit dir. Und ich anerkenne gleichzeitig, dass meine Erinnerung auch eine getrennt von dir erlebte Erfahrung ist.

In dieser Dialektik kann interkulturelle Kultur- oder Theaterarbeit stattfinden. Das ist ein möglicher Ansatz zur Entfaltung einer Perspektivwechsel-Sicht.

GC

Welche Frage hättest du gestellt zum Thema ‚Interkulturelles Theater‘?

ER

Welches Interesse verfolgt ein „Interkulturelles Theater“ und wem nützt es?

2.3 Interkulturelle Guides

Jabbar Abdullah / Archäologe und Autor

Gespräch am 16.02.2017, im guckundhorch in Köln-Mülheim:

Günfer Çölgeçen (GC)

Jabbar, du bist Autor und Kunstvermittler, der der Entwicklung von Stereotypen und Vorurteilen in der Gesellschaft gegenüber anderen Kulturen entgegenwirken möchte. Wie möchtest du das erreichen?

Jabbar Abdulah (JA)

Für die Gesellschaft und für Deutschland erachte ich die gegenseitige Akzeptanz als wichtig und möchte diese unterstützen. Ohne gegenseitige Akzeptanz geht nichts. Es lässt sich gut etwas erreichen, wenn sich die Leute, von denen man etwas haben will, Mühe geben. Wenn ich zum Beispiel Bilder aus meiner Heimat zeige und es gefällt jemandem und dieser möchte mehr sehen, dann gebe ich mir Mühe und zeige von Herzen gerne mehr. Aber wenn es kein Interesse gibt, dann entsteht ein Abstand, weil wir uns nicht verstehen können.

GC

Du hast nach der Kölner Silvesternacht eine Initiative gegründet. Warum ist so etwas wichtig?

JA

Bei dieser Situation haben Stereotype eine Rolle gespielt. Es gab nur das Wort Flüchtlinge. Es hieß Flüchtlinge haben zu Silvester schlimme Sachen gemacht. Aber wer sind die Flüchtlinge? Das sind doch alle Menschen, die wegen des Krieges in Syrien nach Deutschland gekommen waren. Und auch andere zum Beispiel aus dem Irak oder aus Marokko, die aus anderen Gründen hierhin gekommen sind. Unter dem Wort Flüchtlinge finden sich alle möglichen Menschen. Die Täter der Silvesternacht sind Kriminelle, vielleicht waren einige von Ihnen als Flüchtling nach Deutschland gekommen, aber erst mal sind sie kriminell. Wir haben demonstriert, weil wir zeigen wollten, dass nicht alle Flüchtlinge Kriminelle sind. Ich persönlich habe Silvester zu Hause gefeiert. Warum soll ich jetzt schuldig sein? Jemand anderes hat eine Frau vergewaltigt.

GC

Siehst du dich als Anti-Rassismus-Aktivist?

JA

Ja. Was bedeutet Rassismus? Das ist meine Kultur und mein Wein und niemand soll von ihm trinken. Das ist Rassismus. Wenn ich zum Beispiel sagen

würde, dass ich Nicht-Syrer nicht akzeptiere, wenn sie in meinem Land leben möchten, wäre das Rassismus. Aber wenn ich Kunst mache, möchte ich Gegenbilder zu Stereotypen vermitteln. Wenn meine Eltern zum Beispiel Rassisten gewesen wären, dann wäre ich vielleicht von ihrer Meinung beeinflusst gewesen. Meine Eltern sind Moslems. Ich bin als Moslem geboren. Ich weiß nicht, ob der Islam gut oder schlecht ist. Ich bin nicht gegen den Islam, aber, wenn ich jemanden treffe, der mir sagt, dass ich vielleicht eine falsche Meinung habe, dann interessiere ich mich und frage nach. Ich kann mir die andere Meinung anhören und mich damit auseinandersetzen. Ich bringe seiner Meinung eine Akzeptanz entgegen und überlege, ob ich vielleicht selber in Stereotypen gedacht habe. Ich kann mich ändern. Das ist auch das, wie Kunst wirken und dazu anregen kann, über Stereotypen nachzudenken.

GC

Was hältst du von der Aussage „Wir sind nicht dein nächstes Projekt“?

JA

Im Rahmen meines Projektes „Kunst und Flucht“ haben wir mit anderen Künstler*innen kooperiert. Ich hatte das Gefühl, ausgenutzt worden zu sein. Sie (die künstlerische Leiterin/Anm. GC) hat Künstler eingeladen, die ihre Arbeiten ausstellen sollten. Sie hatte, glaube ich, nur Interesse an dem Geld und nicht an der Kunst. Ich hatte zu dieser Zeit noch keine Arbeit. Auf dem Flyer zu Bewerbung ihrer Ausstellung habe ich gesehen, dass es sehr viele Logos von Förderern gab. Uns hat sie gesagt, dass sie kein Geld habe. Sie hat erklärt, dass ein Teil ihres Projektes daraus bestehen würde, mit Künstlern einen Workshop zu machen. Das hieß, dass wir unsere Arbeiten, die wir selbständig erarbeitet haben, dort ausstellen konnten. Sie wollte von mir Syrer vermittelt bekommen, da es einen Pressetermin gab. Als ich ihr sagte, dass es nicht so einfach möglich ist, da die meisten in anderen Städten und weiter weg wohnen sagte sie mir, dass es egal ist. Ich sollte einfach meine Freunde mitbringen, damit die Pressefotografen ein paar Syrer fotografieren können, als eben dann die Künstler. Das war für mich eine schlechte Erfahrung.

Rezan Kanat / freischaffender Schauspieler / u.a. artszenico

Gespräch am 14.07.2017 in Bochum:

Rezan Kanat (RK)

Ich bin Kurde aus Syrien, geboren am 20.11.71. Ich bin seit 27 Jahren Schauspieler von Beruf. Vor drei Jahren bin ich nach Deutschland gekommen. In der Filmakademie in Baden-Württemberg habe ich vor kurzem in einem Kurzfilm mitgespielt, der die Flucht zweier Brüder thematisiert hat. In Dortmund arbeite ich mit dem Regisseur Rolf Dennemann zusammen. Momentan habe ich ein Projekt mit dem Label Vier.D.

Günfer Çölgeçen (GC)

Du hast in Syrien im Theater gearbeitet?

RK

Ja, im Rahmen des Damaskus Festivals 2010 in Syrien bin ich als bester Schauspieler ausgezeichnet worden.

GC

Hast du hier sofort angefangen Kunst zu machen?

RK

Nein, mir hat ein Bekannter geholfen, der vor 9 Jahren aus Syrien nach Deutschland kam.

GC

Wo hast du deine Ausbildung gemacht?

RK

Ich war auf Privatschulen. An staatliche konnte ich nicht, da ich als Kurde keinen Ausweis hatte. Es gibt in Syrien etwa 5000 kurdische Familien, die keinen Ausweis haben. Ich habe in Syrien in zwei Städten gewohnt. In Damaskus hatte ich eine Eigentumswohnung, von der ich jetzt nicht weiß, ob es sie überhaupt noch gibt.

GC

Hast du auch Regie geführt in Damaskus?

RK

Ja, ich habe Kindertheaterstücke inszeniert.

GC

Möchtest du deine Theaterarbeit hier in Deutschland weiterführen?

RK

Ja, ohne Theater kann ich nicht leben. Aber leider gibt es da das Sprachproblem. Ich habe viele Worte, viele Ideen, viele Vorschläge zu machen, aber ich kann es nicht auf deutsch.

GC

Ärgert dich das?

RK

Ja, sehr! Die Sprache macht einen Cut. Die Theaterarbeit hilft mir, die Sprache zu lernen. Untertitel zu platzieren hilft ein wenig, aber sie nehmen dem Zuschauer auch leider auch ein wenig den Genuss, sich nur auf das Spiel zu konzentrieren.

GC

Wie war deine Schauspielerarbeit in Syrien und wie ist sie jetzt hier?

RZ

Ich finde, dass das deutsche Schauspiel viel aus dem Kopf heraus ist. In Syrien war das Spiel körperbetonter. Irgendwie kommt es mir nicht so gefühlsbetont vor.

GC

Wie nimmst du die vielen künstlerischen Projekte wahr, die mit Geflüchteten Theater machen?

RK

Die finde ich sehr gut. Es ist gut, dass Begegnung stattfindet und dass es zu einem Kulturaustausch kommt. Momentan möchte ich nicht zurück nach Syrien, vielleicht gehe ich, wenn der Krieg endlich vorbei ist. Dort habe ich meine Freunde, meine Arbeit und meine Sprache, aber jetzt will ich hier leben. Mich interessieren Projekte, die viele Kulturen zusammenbringen. Das Gemischte finde ich gut. Es ist wie Salat. Um das Sprachproblem zu überwinden, müsste vielleicht mehr mit dem Körper, also mit Körpersprache, bzw. Sprachkörper gearbeitet werden.

2.4 Künstlerisch Beteiligte

Leocadie Uyisenga / Autorin

Leocadie Uyisenga wurde 1986 in Ruanda geboren und ist Autorin, Regisseurin und Schauspielerin. Ihren ersten Roman veröffentlichte sie auf Spanisch und lebt seit 2014 in Monheim am Rhein. Zurzeit arbeitet sie an ihrem zweiten Buch, einem autobiografischen Roman mit dem Titel: „El legado de mi madre“ („Das Vermächtnis meiner Mutter“). Darin verarbeitet Uyisenga ihre Erlebnisse aus der Zeit des Bürgerkriegs und Völkermords in Ruanda 1994.

Gespräch am 16. Februar 2017 im guckundhorch Köln-Mülheim:

Günfer Çölgeçen (GC)

In der deutschen Gesellschaft wird viel über den Dialog der Kulturen gesprochen. Wie erlebst du das?

Leocadie Uyisenga (LU)

Ich erachte den Dialog der Kulturen als sehr wichtig, vor allem für mich, die ich aus dem Ausland komme. Der Dialog bringt uns allen mehr Kenntnisse und andere Standpunkte näher, was ich sehr interessant finde. Da von Land zu Land unterschiedlich mit Kultur umgegangen wird, ist dies auch eine weitere Art, sich hier zu integrieren und mitzubekommen, was hier geschieht. Insofern ist es für uns sehr bereichernd. Die Erfahrungen, die ich mache, sind einzigartig und helfen mir dabei, mich als Autorin weiter zu entwickeln.

GC

Wir sprechen über Kultur oder sprechen wir über Kunst?

LU

Kultur und Kunst sind für die Entwicklung der Menschen sehr wichtig, weil damit eine gute soziale Entwicklung unterstützt wird. Kultur ist ein soziales Ganzes, das verschiedene Formen und Ausdrucksweisen einer bestimmten Gesellschaft umfasst. Im Hinblick auf die Kunst: Das ist alles, was der Mensch transformieren kann. Wobei Kultur und Kunst immer Hand in Hand gehen, damit die Bevölkerung die Möglichkeit hat, sich frei auszudrücken. Dadurch erkennen wir, dass Kultur und Kunst, wären sie voneinander getrennt, keinen Sinn für uns ergeben würden, denn sie ergänzen sich gegenseitig und bestärken die Kenntnisse der Menschen.

GC

Wüsstest du, wenn du in Deutschland als Initiatorin, das heißt als Verantwortliche eines Projektes, arbeiten wollen würdest, wie du das machen solltest? Wer könnte dir helfen?

LU

Als Debütantin und Neuling in diesem Land habe ich zwar die eine oder andere Info, bin aber darauf angewiesen gewesen, dass mir jemand bei der Orientierung hilft. Das ist aufgrund der Hilfe einiger öffentlichen Stellen möglich gewesen, wie zum Beispiel heute, wo ich neue Kontakte knüpfen kann.

GC

Ich verstehe, dass du die Informationen, die du brauchst, über deine Kontakte bekommst. Wie ist es mit öffentlichen Plattformen?

LU

Bevor ich meine Kontakte fand, musste ich mich an öffentliche Stellen wenden. Als ich mich zum Beispiel zum ersten Mal der Kunst- und Kulturwelt hier in Deutschland präsentieren wollte, bekam ich die ersten Informationen von der Stadtverwaltung von Monheim am Rhein, wo ich zurzeit wohne. Dort brachten sie mich in Kontakt mit dem „Ulla-Hahn-Haus“. So führte eines zum anderen. Seitdem habe ich den einen oder anderen, vielleicht notwendigen Kontakt hinzugewonnen. Insofern sind die öffentlichen Plattformen meiner Meinung nach unersetzlich für alle Leute, die sich integrieren wollen, da man sich von Anfang an an sie wenden kann.

GC

Was denkst du, wenn über interkulturelle Kunst gesprochen wird?

LU

Ich finde es sehr wichtig, dass die Gleichheit, die jedwedes interkulturelles Projekt kennzeichnen sollte, nicht vergessen wird. Diese Gleichheit beruht notwendigerweise auf dem Respekt vor Unterschieden. Denn wenn wir jemanden als gleich betrachten, der anders ist, dann können wir in einen authentischen Dialog miteinander treten.

GC

Was hältst du von dem Begriff „auf Augenhöhe“?

LU

Wenn man sich anerkennend trifft, dann kann man sich besser kennenlernen. Es ist eine Frage des Respektes. Letztendlich ist es so, dass ich als Erste den Respekt mitbringen muss, weil ich in deinem Land lebe. Ich kann nicht einfach meine Kultur hierherbringen. Ich muss als Erstes diese Integrationsleistung bringen und deine Kultur kennenlernen und verstehen.

3. Monique Kaulertz: Wie hoch ist „Augenhöhe?“

Vortrag von Monique Kaulertz im Rahmen der Qualifizierungsveranstaltung „Kunst trifft auf Leben – Arbeiten mit biografischem Material“ am 7.7.2017 in der Zukunftsakademie NRW in Bochum

Monique Kaulertz ist Doktorandin bei Prof. Jürgen Straub am Lehrstuhl für Sozialtheorie und Sozialpsychologie an der Ruhr-Universität Bochum zum Thema „Erzählen und Schweigen in der Institution Asyl. Grenzen und Möglichkeiten der ‚Selbstartikulation‘ und Anerkennung in einer Kultur des Misstrauens“. Im Rahmen ihrer (Feld-) Forschung arbeitet sie auch mit partizipativen und performativen Methoden. Daneben ist sie beim „Treffpunkt Asyl“ und bei der „Medizinischen Flüchtlingshilfe Bochum“ flüchtlingspolitisch aktiv. Theoretisch verortet sie sich u.a. in der kritischen Migrationsforschung, der narrativen Psychologie und der postkolonialen Theorie. Sie ist seit 2014 Stipendiatin der Rosa Luxemburg Stiftung.

Wie hoch ist „Augenhöhe“? – Selbstreflexion und Partizipation in der darstellenden Kunst (gekürzte Fassung)

Für Geflüchtete hat das Erzählen der eigenen Geschichte eine besondere Rolle, denn „required to provide a single, linear and verifiable narrative at the outset of an asylum claim, refugees must narrate themselves into existence as legitimate beings [...]“ (Woolley 2014, S. 20). Erzählen scheint somit der primäre Modus der Artikulation eines (an-)erkennbaren und integrierbaren Selbst, wie auch bei Hannah Arendt argumentiert wird: „Speechless action would no longer be action because there would no longer be an actor, and the actor, the doer of deeds, is possible only if he is at the same time the speaker of words“ (Arendt 1958, S. 178f). Nur derjenige, der sich der Sprache bedient, gerät also überhaupt in die Sphäre der Möglichkeit, Anerkennung erfahren zu können. Geflüchtete müssen in verschiedenen Kontexten, besonders aber in Asylanörungen ein bestimmtes Narrativ „abliefern“, um anerkannt und erkennbar zu werden. Sie müssen gegenüber Institutionen intelligibel, glaubhaft, glaubwürdig, detailliert, konsistent und geordnet erzählen. Sie müssen um ihrer Existenz und Daseinsberechtigung willen erzählen und dürfen dabei nicht aus dem für sie gesteckten Rahmen fallen, der teils artikuliert wird, teils unausgesprochen bleibt. Auch in Auseinandersetzung mit Biografien von Geflüchteten, die vielleicht oft als „Fluchtbiografien“ in Erscheinung treten – aber auch mit unseren eigenen Biografien – gibt es sicherlich unausgesprochene Erwartungen.

Dabei sind Theater und Künstlerinnen nicht erst, aber offenbar besonders in diesen Tagen gefragt, sich mit sozialen, politischen und wirtschaftlichen Fragen auseinanderzusetzen. Insbesondere die Biografien der partizipierenden Geflüchteten bringen es vielleicht mehr denn je mit sich, dass über die untrennbaren Verbindungen zwischen Kunst und Gesellschaft nicht nur nachgedacht, sondern sich dazu verhalten werden muss. Das liegt nicht nur daran, dass wir vielleicht mehr als je zuvor Dinge erzählt bekommen, die wir uns nicht einmal vorstellen können. Zum anderen liegt es an den Lebensumständen der Geflüchteten hier, die sich etwa mit Leben im Lager, Angst um die Familie und/oder vor Abschiebungen vielfach von „biodeutschen“ Lebensrealitäten unterscheiden, obwohl wir zu Nachbarn geworden sind. Das gegenseitige Kennenlernen führt allerdings mitunter auch dazu, dass uns viel näher auf den Leib rückt, was in anderen Teilen der Welt, was unseren Mitmenschen anderswo und neu angekommenen Geflüchteten hierzulande passiert. Aber wann kommen wir, wann kommen neue Nachbarn wirklich ins Gespräch? Leben wir nicht allzu oft in einer Welt der Vermutungen, Zuschreibungen und Phantasien, in der wir über den/die vermeintlich „Anderen“ gar nicht viel erfahren?

Wenn sich die Frage nach dem Arbeiten mit Biografien, mit unseren Lebensgeschichten und denen anderer stellt, stellt sich auch die Frage nach dem Schweigen und der Stille. Wo haben Erfahrungen einen Platz? Wie und wo lässt sich Unerzählbares vermitteln, vielleicht manchmal nur durch zeigen, durch verweisen? Für Kunstschaffende ist das Arbeiten mit Geflüchteten eine Herausforderung, weil privates, soziales, gesellschaftliches, wirtschaftliches sich in den gestellten Aufgaben der Zusammenarbeit so kompliziert verquicken - und manchmal althergebrachtes, eingeschliffenes und geübtes Denken und Handeln und professionelle Selbstverständnisse so unvermittelt und vielleicht in unpassenden Momenten in Frage gestellt werden, gerade wenn mit Geflüchteten mit unsicherem Aufenthalt gearbeitet wird, dessen Lebensrealität sich in Konfrontation mit Behörden manifestiert, gerade wenn eine pluralere, vielfältigere Kunst unter Einbeziehung Exkludierter gewünscht ist, die mit diesen Lebensverhältnissen, Repressionen, Erinnerungen und Herausforderungen konfrontiert sind.

Sicherlich ist inzwischen das Ziel vieler Theater-schaffender ein partizipatives Theater, in welchem auf Augenhöhe zusammengearbeitet wird und Menschen egal welcher Herkunft oder Geschichte zusammenwirken können. Aber kann man wirklich sagen, es sei „egal“, wo jemand herkommt? Das ist

meiner Ansicht nach nicht so. Geflüchtete Menschen, auch Menschen mit Migrationsgeschichte im Allgemeinen sind zu selten für ihr Wissen, ihr Können, ihre Fähigkeiten und Kompetenzen aktive Teile und Mitglieder von Projekten, sondern allzu oft als Objekte, die lediglich interessantes Material bzw. Personal liefern, oder als Opfer, denen wir eine Stimme geben wollen und denen wir damit vielleicht gerade die Möglichkeit nehmen, sich selbst zu repräsentieren. Fördermittel werden ausgeschrieben in einer impliziten Absicht, Theater und Musik zu „Integrationsmaschinen“ zu machen und es ist sicher nicht leicht für die Tätigen, sich von den durch Geldgeber herangetragenen Aufgaben differenziert und produktiv zu distanzieren. Sicherlich leisten die Theater einen Beitrag zur Integration, aber was für ein Integrationsbegriff ist hier gemeint? Worauf kommt es dabei an?

Es zeigt sich schon in meinem Beitrag: Augenhöhe misst sich mitunter wohl an einer Vielzahl an offenen Fragen und der Bereitschaft, sie zu artikulieren.

Autoethnografie

In meiner eigenen Forschungsarbeit bin ich mit Fragen des gemeinsamen Forschens, des gemeinsamen Handelns und Sinnstiftens jenseits von Stereotypisierung, der Macht der Repräsentation und einemeinseitigem Helfergestus konfrontiert worden. Dies geschah vor allem über meine aktivistische Teilnahme an den Bewegungen und Protesten von Geflüchteten. Dabei war gerade der Austausch über jene Fragen mit Betroffenen, die Selbstreflexion aber auch die gemeinsame Reflexion hilfreich. Als Wissenschaftlerin kann ich mich zur Förderung einer Reflexionspraxis auch verschiedener Methoden bedienen, von denen ich drei kurz thematisieren möchte. Das sind Autoethnografie, partizipative und performative Methoden. Ich kann sie wirklich nur kurz erwähnen, um zu einer eigenständigen Vertiefung einzuladen.

Autoethnografie ist nicht wie die Ethnografie darauf ausgelegt, fremde Kulturen zu erforschen, sondern die vermeintlich „eigene“ Kultur, die eigene Gesellschaft und Sozialität in den Blick zu nehmen. Dies soll dann nicht auf möglichst objektive und wertfreie Weise geschehen, sondern in Verbundenheit mit der Subjektivität der Forscherin analysiert werden (vgl. Geimer, 2011). Dabei ist ein Ziel, Gesellschaft nicht nur zu beschreiben, sondern positiv zu verändern. Es gilt nicht „teilnehmend zu beobachten“ sondern die „Beobachtung der Teilnahme“ (ebd.) So leistet aus meiner Sicht die Autoethnografie einen guten Beitrag, Anderen Prozesse der Reflexion transparent zu machen und ein Lernen und Nachdenken über das eigene und gemeinsame professionelle Handeln zu befördern. Autoethno-

grafie z.B. ist ein ethnografischer Forschungs- und Schreibstil, der so angelegt ist, dass die Reflexion des Erfahrenen durch mich, meine Gedanken und Gefühle ein maßgeblicher Teil der Forschung sind. Ich schreibe, was ich erfahre, durch meine Brille und mache für andere sichtbar, was mich während und in meiner Feldforschung, meinen Begegnungen und Erfahrungen bewegt hat. Das können emotionale Momente und auch Konflikte sein. In meiner Arbeit reflektiere ich beispielsweise die Entstehungsprozesse gemeinsamer Projekte so, dass sie veröffentlicht werden und andere von dem damit verbundenen Reflexionsprozess bestenfalls profitieren können.

Das, was dabei interessant ist, ist auch der gewährte Einblick in „Work in Progress“. So erfordert dieser Art der Forschung auch ein Stück Mut und Bereitschaft, etwas von sich preiszugeben, denn man macht sich mit einer solchen Arbeit anders angreifbar, als wenn man als Autor gänzlich verschwindet und objektiv zu schreiben versucht. Gerade aber, wenn wir mit dem teils sehr belastenden, gewaltvollen, traurigen biografischen Material von anderen Menschen arbeiten, sollten wir wissen, wie sensibel und schwierig, aber auch bereichernd bisweilen ist, dies zum „Gegenstand“ von etwas zu machen. Indem wir zugleich auch mit unserem eigenen biografischen Material arbeiten, können wir eine Sensibilität für den Umgang mit unseren Geschichten schärfen. Letztlich kann dies uns zu der Einsicht führen, dass es manchmal vielleicht gerade eine besondere wechselseitige Anerkennung ist, wenn wir über unsere Biografien gar nicht sprechen müssen und von uns weg auf anderes, uns bedeutungsvolles verweisen, was uns wiederum prägt. So kann die „Arbeit mit Biografien“ ein Mittel sein, sich in künstlerischen Projekten mit den Hintergründen auseinanderzusetzen, die unsere Biografien prägen und mit dem, was uns dazu veranlasst, sie auf die eine oder andere Art zu sehen, zu verstehen und zu bewerten. Wir kommen über unsere ‚Geschichten‘ auf „Geschichte“, soziale und politische Verhältnisse und auf unsere Verbindungen zur Welt um uns herum. Augenhöhe kann dann bedeuten, wechselseitig etwas preiszugeben und beim Blick auf „Andere“ und ihre Geschichten deren Wirkung in uns selbst und auf unsere Geschichten zu verstehen.

Dabei müssen wir über einseitige Kulturverständnisse hinausgehen und dürfen nicht im Denken über „Interkulturalität“ und „Integration“ verhaftet bleiben. Jeder von uns mag das Bedürfnis haben, verstanden zu werden – als Individuum, als zugehörig, jedenfalls in seiner oder ihrer Vielfalt, nicht aber nur als das eine oder andere, was mit den entsprechenden gesellschaftlich tradierten Etiket-

ten belegt wird. Es klingt trivial und ist es vielleicht auch, trotzdem lohnt es sich aus meiner Sicht, dies nochmal zu sagen: Wir müssen die Fähigkeit haben, uns überraschen zu lassen und dazu gehört es vor allem, offen und aufmerksam zuzuhören, lernen, leise zu sein, aber auch konstruktiv und respektvoll Dialoge zu führen und zu streiten, wo es nötig ist (vgl. Castro Varela & Dhawan 2003). Denn nur schweigen und die vermeintlich „Unterdrückten“ machen zu lassen, so wird es in der Geflüchtetenbewegung etwa vom Aktivistin Rex Osa kritisiert, heißt nicht „Anerkennung“ und „Solidarität“. Der Dialog ist es dann, der uns neben dem Erzählen unserer Geschichten bereichert. Das ist der Prozess, in dem wir neue Geschichten schaffen, die unsere gemeinsamen sein können, die uns verbinden. In der kollaborativen Autoethnografie, eine weitere Form dieser Methode, geht es genau darum, gemeinsam über Erfahrungen zu schreiben, die wir machen, und diese Reflexionen anderen verfügbar und transparent zu machen.

Partizipative Forschung

An diesem Punkt komme ich nun zur partizipativen Forschung. Denn wollen wir Dialoge führen, uns zuhören, uns verstehen und streiten, dann ist dies angesichts dessen, dass wir in einer hierarchisch und exkludieren strukturierten Umgebung leben, eine voraussetzungsvolle Sache. Partizipative Forschung beabsichtigt, mit und für Menschen zu forschen und dabei den Forscher oder die Forscherin nicht als alleinige interpretierende Autorität zu setzen. Sie sucht nach Wegen, Gesellschaft für die und mit den Menschen zu verändern und nicht in einem abstrakten Sinne ohnehin schon mächtigen Instanzen zuzuarbeiten. Dabei werden viele Fehler gemacht, Partizipation wird missverstanden und aufgrund vielerlei struktureller Probleme, etwa Verständigungsschwierigkeiten, nur teilweise erreicht, „Augenhöhe“ wird vorausgesetzt, weil man sich tolerant glaubt, obwohl sie ein Prozess ist und etwas brüchiges, flüchtiges sein kann, in dem sich überaus unperfekte Menschen begegnen. Wir können vielleicht nur kleine Inseln schaffen, kleine Momente oder Projekte, in denen wir sie erreichen und aus denen wir lernen können.

Performative Forschung

Die letzte Methode adressiere ich über eine Frage, denn die Performative Forschung hat sich bei den Künsten bedient und beabsichtigt, nicht mehr einen wissenschaftlichen Text als Output und zentrales Produkt von Forschung zu sehen, sondern eben Performances mit ihrer Flüchtigkeit, Symbol- und Momenthaftigkeit – weil sie unter anderem eben mehr Menschen erreichen kann als ein wissenschaftlicher Text, mehr Sinne einbezieht, mehr in

der Gesellschaft und im Alltag wirken kann. Was kann nun die Rolle der Kunst dabei sein? Warum ist sie, trotz der vielen nur angerissenen Schwierigkeiten und Unzulänglichkeiten so wichtig in Bezug auf die ganze nennen wir es mal „Flüchtlingsthematik“? Einige Punkte habe ich schon angesprochen. Kunst hat prinzipiell die Kraft, die eingeschliffenen Verhältnisse und Strukturen in Frage zu stellen und aufzubrechen, indem sie etwa wie ein Spiegel funktionieren kann, der uns bisweilen überspitzt und „vergrößert“ zeigt. Sie verfügt über einige Mittel, über die die Wissenschaft nicht verfügt – besonders hinsichtlich ihrer integrativen Kraft, Menschen einzubeziehen. Indem sie gerade nicht auf schriftlicher Artikulation basiert, sondern auch den Körper, Farben, Formen und Musik benutzt und zeigt, kann sie von dem verbalen Rede- und Plausibilisierungszwang, dem Erzählzwang und dem Verlangen nach Selbstidentifikation zurücktreten und andere Wege der Darstellung und Repräsentation suchen. Ihre Symbolsprachlichkeit, ihre Fähigkeit zu Abstraktion, Übertreibung, Ironie und Parodie – die Wege zur Irritation – sind wichtige Instrumente gesellschaftlicher Bildung und Gesellschaftsbildung – und zwar jenseits des Integrationsparadigmas, dass von Geldgebern so nach vorn gestellt wird. Dabei bringt sie mitunter enorme Übersetzungsleistungen, indem sie nicht nur Anderssprachlichkeit adressieren muss, wenn Dolmetscher in Projekten eingesetzt werden müssen, sondern indem sie neue Worte, neue Bilder und neue Möglichkeiten der Verständigung etwas freier und experimenteller erproben kann, als wir das im Alltag und auch in der Wissenschaft gewohnt sind. Aus meiner Sicht gelingt dies jedoch nur, wenn sich im Kontext der eigenen Arbeit auch mit Denkmustern auseinandergesetzt wird, die uns wie selbstverständlich begleiten, indem wir uns auch fragen, wer über wen oder für wen mit welchem Recht spricht und was für eine Geschichte damit erzählt wird.

Literatur

Arendt (1958). *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.

Geimer (2011). *Performance Ethnography und Autoethnography: Zeitschrift für Qualitative Forschung*, 12 (2011) 2, S. 299 – 320.

Castro Varela/Dhawan (2003). Postkolonialer Feminismus und die Kunst der Selbstkritik, in: Steyerl/Gutiérrez Rodríguez (Hrsg.): *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*. Münster: Unrast, S. 270 – 290.

Woolley (2014). *Contemporary asylum narratives: Representing refugees in the twenty-first century*, New York: Palgrave Macmillan.

Titelfoto: Gianmarco Bresadola (Schauspieler*innen: Amal Oman und Houssein Almoreey,
Inszenierung: „Ya Kebir“ von Collective Ma'louba)

Dortmund im Januar 2018
im Auftrag des NRW Landesbüro Freie
Darstellende Künste e.V.
Deutsche Straße 10
44339 Dortmund
Redaktionelle Mitarbeit: Julian Pfahl



**NRW LANDESBÜRO
FREIE DARSTELLENDEN
KÜNSTE**

Wir danken unserem Kooperationspartner
für die gemeinsame Durchführung der
Qualifizierungsveranstaltungen im Rahmen
der Bestandsaufnahme:

ZAK NRW
ZUKUNFTSAKADEMIE