



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit
„START. daskunst!“

Postmigrantisches Theater
und Theaterprojekte mit jungen PostmigrantInnen“

Verfasserin
Katharina Jetschgo

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 317
Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Einleitung	7
1 Postmigrantisches Theater – Eine Annäherung	13
1.1 Begrifflichkeiten und Einleitung in das Phänomen postmigrantisches Theater	13
1.2 Das Theater Ballhaus Naunynstraße	17
1.2.1 Die Lokalisierung von postmigrantischer Theaterarbeit an einem Ort	18
1.2.2 Selbstverständnis des Hauses	19
1.2.3 Programm	19
1.2.4 KünstlerInnen	20
1.2.5 akademie der autodidakten	20
1.2.6 Publikum des Ballhaus Naunynstraße	22
1.3 Agenden des postmigrantischen Theaters	23
1.3.1 Strukturelle Versäumnisse im deutschen Theater	24
1.3.2 Versäumnisse hinsichtlich und Forderungen seitens postmigrantischer KünstlerInnen	24
1.3.3 Maßnahmen hinsichtlich postmigrantischer KünstlerInnen	26
1.3.4 Strukturelle Versäumnisse hinsichtlich des „neuen“ Publikums	27
1.3.5 Forderungen und Maßnahmen hinsichtlich (post-)migrantischen Publikums	30
1.3.6 Eigen- und Fremdkritik an der Idee und Umsetzung von postmigrantischem Theater	33

1.4	<i>Verrücktes Blut</i> als Beispiel von postmigrantischem Theater	35
1.4.1	Entstehungsgeschichte von <i>Verrücktes Blut</i>	36
1.4.2	Die Handlung	37
1.4.3	Aneignung von deutschem Kulturgut durch neue Produzenten	40
1.5	Inhaltliche Tendenzen von postmigrantischen Theaterstücken	42
1.6	Inszenatorische Tendenzen von postmigrantischen Theaterstücken	49
1.7	Zusammenführung: Wodurch zeichnet sich postmigrantisches Theater aus?	51
2	Postmigrantisches Theater in Österreich: Gibt's so was? Es tut sich was!	53
2.1	<i>Pimp My Integration – Projektreihe postmigrantischer Positionen</i>	53
2.1.1	Produktionsseite	54
2.1.2	Rezeptionsseite und diesbezüglich notwendige Initiativen	57
2.1.3	Diskutierte kulturpolitische Interventionen	58
2.1.4	Ein postmigrantisches Theaterhaus in Wien: Pro und Contra	60
2.1.5	Umsetzung eines postmigrantischen Theaterorts	61
2.1.6	Abschließende Empfehlung durch Educult	62
2.1.7	Aktuelle Geschehnisse bezüglich eines postmigrantischen Theaterraums	63
2.1.8	„Verwechslung von Kultur- mit Sozialarbeit“	64
2.2	<i>Theater mocht mi-grantig- Symposium</i>	68
2.2.1	<i>Verrücktes Blut</i>	68
2.2.2	<i>Unterm Herzen</i>	72
3	Theaterprojekte mit jungen PostmigrantInnen	75
3.1	„Theater der sozialen Intervention“	81
3.2	Der „Hype“ um Authentizität durch LaiendarstellerInnen	82
3.3	Keine „Ghetto-Stories“ und trotzdem spannend?!	84
3.4	Tendenz zu performativen Ausdrucksformen	85
		3

3.5	Theaterprojekte als kulturelle Bildung – Kooperationen mit Schulen	87
3.6	Warum werden Theaterprojekte trotz aller Kritik durchgeführt?	89
3.7	<i>Empört Euch!</i> - ein Theaterprojekt von daskunst mit SchülerInnen Wiens	91
3.7.1	Kooperative Mittelschule (KMS) Koppstraße im 16. Bezirk:	92
3.7.2	Neue Mittelschule (NMS) Selzergasse im 15. Bezirk	97
3.8	<i>Fremdstoff. Underground Voices</i>	102
3.8.1	Projektbeschreibung	102
3.8.2	Weiterer Proben-Prozess und Stückentwicklung	103
3.8.3	Probeneindrücke	104
3.8.4	Abschlusspräsentation	107
3.8.5	Inszenierungs-Merkmale:	108
3.8.6	(Post-)migrantische Elemente bei <i>Fremdstoff</i>	109
3.8.7	Exkurs zu Storytelling-Theater	112
3.9	Resümee von <i>Fremdstoff</i> und <i>Empört euch!</i>	115
3.9.1	<i>Fremdstoff</i>	115
3.9.2	<i>Empört euch!</i>	115
3.9.3	Das Künstlerisch-Pädagogische bei <i>Fremdstoff</i> und <i>Empört euch!</i>	116
3.9.4	Schlussbetrachtung von <i>Fremdstoff</i> und <i>Empört euch</i>	119
4	Schlusswort	121
	Quellenverzeichnis	126
	Zusammenfassung	141
	Abstract	142

Vorwort

Ich möchte mich bei unterschiedlichen Menschen bedanken, die am Entstehungsprozess dieser Arbeit ausschlaggebend beteiligt waren:

Vorerst ein großes Dankeschön an meine Betreuerin, Mag. Dr. Gabriele Pfeiffer, für ihre kompetente und auch sehr menschliche Betreuung. Ich bin jedes Mal ein Stück motivierter aus den Besprechungen mit ihr hinausgegangen.

Mein Dank gilt ebenso der Gruppe *daskunst* (Aslı Kışlal, Alev Irmak, Eri Bakali, Dorothee Joss) und dem Leitungsteam von *Fremdstoff* (Holger Schober, Maggy Schlesinger, Simon Dietersdorfer), dass sie mir ermöglicht haben an den Proben der Projekte teilzunehmen und Gespräche mit ihnen zu führen. Zusätzlich möchte ich dem Theater Dschungel Wien (besonders Korbinian Gleixner) sowie Carolin Vikoler und Dorothee Joss von *daskunst* für die Zurverfügungstellung von Text- und Videomaterial danken.

Außerdem möchte ich mich bei meiner Familie bedanken, die mir in allen Phasen durchgehend zur Seite gestanden ist und mich durch diese Zeit auf unterschiedlichste Art und Weise begleitet und unterstützt hat. Ohne euch hätte ich es nicht geschafft!

Ein besonderer Dank gilt meiner Schwester, meinem „Personal Coach“ von Anfang bis Ende der Diplomarbeit. Für den inhaltlichen, „wissenschaftlichen“, und schwesterlichen Beistand möchte ich dir von ganzem Herzen danken!

Meinen Eltern möchte ich ein großes Danke aussprechen, dass sie mir ideell und finanziell ermöglicht haben, jenes Fach zu studieren, das mich wirklich interessiert. Besonders meiner Mum möchte ich für das genaue und aufwendige Korrekturlesen danken. Meinem Bruder sei dafür gedankt, dass er meine IT-Fachkenntnisse aufgebessert und meine Arbeit in diese Form gebracht hat. Last but not least, Jon, thanks for motivating me throughout this process and for cheering me up.

Wien, 28.05.2013

Einleitung

Postmigrantisches Theater hat seine Ursprünge in Deutschland bzw. im Berliner Theater Ballhaus Naunynstraße und dessen Eröffnung 2008. Mediale und wissenschaftliche Aufmerksamkeit erhielt es besonders durch das Stück *Verrücktes Blut* im Herbst 2010.

Postmigrantisches Theater ist ein vielschichtiges Phänomen, das von unterschiedlichen Aspekten und Disziplinen geprägt ist. Diese beinhalten zum einen gesellschaftspolitische Diskurse über die sogenannte „Integration“ oder „Inklusion“ von Menschen „mit Migrationshintergrund“¹*. Zum anderen eine Kritik von kulturpolitischen Versäumnissen in der Vergangenheit, die Theater gegenüber PostmigrantInnen als ProduzentInnen und RezipientInnen zu öffnen. PraktikerInnen und ForscherInnen, die sich mit dem Thema postmigrantisches Theater beschäftigen, stellen folgende Fragen: Warum gibt es nur wenige SchauspielerInnen, RegisseurInnen, IntendantInnen mit sogenanntem Migrationshintergrund? Bestehen Hürden bereits in der Ausbildung? Und wenn es postmigrantische KünstlerInnen in die Theaterbetriebe geschafft haben, mit welchen Rollen und Stücken werden sie beauftragt?

Ein Diskussionspunkt von postmigrantischem Theater, der besonders in Österreich zu Tage tritt, ist die Verwechslung von Theater- bzw. Kultur- mit Sozialarbeit. Dieser Punkt wurde unter anderem bei der Projektreihe *Pimp My Integration* in Wien von Oktober 2011 bis Februar 2012 und dem Symposium *Theater mocht mi-grantig* im Juni 2012 in Linz diskutiert.

Diese Arbeit versteht sich als weiterführende Sammlung bzw. Zusammenführung von Diskussionspunkten rund um die postmigrantische Theaterbewegung bzw. als eine Verdichtung von Definitionsansätzen zu postmigrantischem Theater. Des Weiteren soll der bisherige wissenschaftliche Fokus auf Deutschland um eine Betrachtung der postmigrantischen Theatersituation in Österreich erweitert werden.

Anmerkungen werden im Fließtext mit dem Zeichen * gekennzeichnet, um sie für die LeserInnen von bloßen Quellenangaben zu unterscheiden.

¹ Vgl. Azadeh Sharifi, *Theater für Alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*, Frankfurt am Main: Lang 2011; (Orig. Diss. Universität Hildesheim), S. 40:

*Der Ausdruck „mit Migrationshintergrund“ wird in dieser Arbeit synonym für die Begriffe „MigrantInnen“ und „mit Migrationsbiographie“ verwendet. Die Einbettung in Anführungszeichen oder das Vorlagern des Worts „sogenannte“ soll verdeutlichen, dass es sich dabei um eine offizielle Bezeichnung handelt, der die Verfasserin kritisch gegenübersteht, die aus Ermangelung an Alternativen und aufgrund ihres Gebrauchs in Medien und auch in der Wissenschaft übernommen wird. An manchen Stellen werden diese Begrifflichkeiten durch die Wörter „PostmigrantInnen“ oder „(Post-)MigrantInnen“ ersetzt. Auf die Bedeutung des Worts „Postmigranten“ wird im ersten Kapitel näher eingegangen.

Postmigrantisches Theater wurde im wissenschaftlichen Bereich erst ansatzweise erfasst und besprochen. Die Literatur bezieht sich hauptsächlich auf die Situation in Deutschland bzw. stammt überwiegend von deutschen AutorInnen. Zwei der Hauptwerke, auf die sich die vorliegende Untersuchung stützt, sind die 2011 herausgegebenen Publikationen *Theater und Migration*², ein Sammelband von Wolfgang Schneider, und Azadeh Sharifis *Theater für Alle?*³. Insbesondere Sharifi hat sich der wissenschaftlichen Definitionsfindung von postmigrantischem Theater gewidmet. Ihr Fokus lag besonders auf den kulturpolitischen Strukturen, in die Theater eingebettet sind, und auf der Frage, inwiefern diese Rahmenbedingungen zu einer Nichtteilnahme von PostmigrantInnen – sowohl als RezipientInnen als auch ProduzentInnen – am Theater führen. Die Autorin konzentrierte sich in ihrer Analyse vor allem auf die Theaterlandschaft Kölns.⁴

Abgesehen von diesen beiden Hauptwerken existieren einzelne Publikationen, die sich mit der Thematik, wenn auch nicht unter der Bezeichnung „postmigrantisches Theater“ auseinandersetzen, und die in dieser Arbeit berücksichtigt werden: Zum Beispiel der 2010 erschienene Sammelband *Irritation und Vermittlung*⁵ oder *Theater interkulturell*⁶ aus 2008. Diese beiden setzen sich zu einem großen Teil aus Dokumentationen von Theaterprojekten mit Kindern und Jugendlichen mit Migrationsbiographie zusammen.

In dieser Arbeit sollen folgende Fragen beantwortet werden:

Was ist postmigrantisches Theater?

Welche Thematiken, Rahmenbedingungen und Haltungen sind damit ursprünglich verbunden? Welche VertreterInnen, Theaterstücke und Inszenierungen können als Beispiele von postmigrantischem Theater betrachtet werden? Diesen Überlegungen soll im ersten Kapitel nachgegangen werden.

² Wolfgang Schneider (Hg.), *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Bielefeld: Transcript 2011.

³ Sharifi, *Theater für Alle?*

⁴ Vgl. Franz Raddatz/Lena Schneider, „Neues deutsches Theater I. Eine Welt und tausend Blicke. Der Dramatiker Nuran David Calis, der Biografiensammler Stefan Kaegi, die Theaterleiterin Shermin Langhoff und die Kulturwissenschaftlerin Azadeh Sharifi über neues deutsches Theater“, *Theater der Zeit* 11, 2010, S. 6-19, hier S.18.

⁵ Wolfgang Sting, Norma Köhler, Klaus Hoffmann (Hg.), *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*, Berlin: Lit Verlag 2010.

⁶ Klaus Hoffmann/Rainer Klose (Hg.), *Theater interkulturell. Theater mit Kindern und Jugendlichen*, Milow: Schibri-Verlag 2008.

Das zweite Kapitel widmet sich folgenden Überlegungen: Inwiefern bzw. in welcher Ausprägung ist postmigrantisches Theater in Österreich und Wien vertreten? Welche Diskussionen, die möglicherweise von jenen in Berlin und Deutschland abweichen, werden dort geführt?

Theaterprojekte mit Kindern und Jugendlichen sind ein Bestandteil bzw. ein Nebenaspekt von postmigrantischem Theater. In den letzten Jahren kann ein regelrechter Trend zu Theaterprojekten mit Jugendlichen mit sogenanntem Migrationshintergrund beobachtet werden, die sich häufig mit der Biographie der DarstellerInnen auseinandersetzen. Welche Ausprägungen solcher Projekte finden sich dazu in Deutschland und in Österreich und wie sieht deren kritische Rezeption in Forschung und Praxis aus?

Fokussiert auf zwei Beispiele aus 2011/12, *Empört euch!* durch die Gruppe *daskunst* und *Fremdstoff. Underground Voices* am Dschungel Theater Wien, soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit Theaterprojekte mit Jugendlichen mit „Migrationshintergrund“ und (postmigrantisches) KünstlerInnen, Merkmale und Aspekte des postmigrantisches Theaters aufweisen.

Die Besprechung dieser Theaterprojekte im letzten Teil der Arbeit spiegelt einerseits einen Nebenaspekt des postmigrantisches Theater-Diskurses wider, und soll andererseits die zu Beginn eingeführten Begrifflichkeiten zu postmigrantischem Theater veranschaulichen.

Für die Beantwortung der zuvor angeführten Fragen wurden unterschiedliche Methoden angewandt: Zum einen eine Literaturanalyse von bereits existierenden Definitionsansätzen zu postmigrantischem Theater in den genannten Hauptwerken. Zusätzlich dazu dienten Theaterkritiken, Interviews, sowie Informationen zu ausgewählten Theatertexten und Inszenierungen in (Theater-) Zeitschriften, Zeitungen und auf der Internetplattform des Theaters Ballhaus Naunynstraße zur genaueren Illustrierung dieser Theaterbewegung.

Für die Erforschung der österreichischen postmigrantisches Theaterlage wurden die zwei Symposien *Pimp My Integration. Projektreihe postmigrantischer Positionen* und *Theater mocht mi-grantig*, die sich dezidiert mit der postmigrantisches Theatersituation in Österreich auseinandersetzten, von der Verfasserin besucht. Diese wurden in Gedächtnisprotokollen,

Mitschriften und Audioaufnahmen, sowie durch eigene und fremde Videoaufnahmen⁷ dokumentiert. Für *Pimp My Integration* diente zusätzlich der Projektbericht des Forschungsinstituts Educult⁸ zur genauen Erfassung der von Oktober 2011 bis Februar 2012 andauernden Projektreihe.

Die im letzten Kapitel behandelten Theaterprojekte mit Jugendlichen Wiens mit sogenanntem „Migrationshintergrund“ wurden auf Basis von Probenprotokollen durch die Verfasserin in Form einer „unstrukturierte[n] teilnehmende[n] Beobachtung“⁹, sowie durch Abschlussberichte und Inszenierungsabläufe durch die KünstlerInnen dokumentiert und untersucht. Ebenso wurden Gespräche mit den jugendlichen TeilnehmerInnen, und den leitenden KünstlerInnen (von *Fremdstoff*) in einer Mischform von „Experteninterviews“¹⁰ und „problemzentrierten Interviews“¹¹ durchgeführt. Textfassungen der Stücke und Videoaufnahmen der abschließenden Aufführungen durch die Verfasserin selbst und durch das Theater Dschungel Wien stellten das Ausgangsmaterial für die Analyse von *Empört euch!* und *Fremdstoff* auf allgemein theaterspezifische und besonders auf postmigrantische Merkmale und Elemente dar.

Folgende Punkte werden in dieser Arbeit nicht berücksichtigt:

Die Migrationsgeschichte Österreichs und ihre Auswirkungen auf die Gegenwart wurden bereits in verschiedenen Publikationen behandelt¹² und sollen in dieser Arbeit nicht näher dargestellt werden.

Obwohl postmigrantisches Theater allgemein und auch dessen Darstellung in dieser Arbeit – und besonders im letzten Kapitel über Theaterprojekte mit Jugendlichen – an Felder der Theaterpädagogik anstößt, soll es in der vorliegenden Untersuchung um keine generelle Gegenüberstellung von professionellem Theater und Theaterpädagogik bzw. deren unterschiedlichen

⁷ Verfasserin, „Gedächtnisprotokolle, Mitschriften und Audioaufnahmen“, im Privatarchiv der Verfasserin; *Theater mocht mi-grantig*, Autor: Radio Frech. Radio Fro, Regie: Manfred Pilsz, AT 2012, unveröffentlichte Radio-Interviews, Linz: Radio Fro 2012.

⁸ Vgl. Educult, „Pimp My Integration“. Endbericht zur Prozessbegleitung zur Projektreihe zu postmigrantischen Positionen“, http://www.educult.at/wp-content/uploads/2011/12/EDUCULT-Prozessbegleitung-Postmigrantische-Positionen_Endbericht.pdf, Wien 2012, Zugriff 19.05.2013.

⁹ Roland Girtler, „Die freie Feldforschung“, *Methoden der Feldforschung*, Wien: Böhlau 2001, S.59-82, hier S.59.

¹⁰ Jan Kruse, *Reader ‚Einführung in die Qualitative Interviewforschung‘*, Freiburg: Universität Freiburg 2009, S. 56.

¹¹ Ebda. S.55.

¹² Siehe IODO, „Kunst, Kultur und Theater für Alle! Impulse für eine transkulturelle Theateroffensive. Studie zu Perspektiven der Kunst- und Kulturpolitik. Wien 2010 – 2015 mit besonderem Fokus auf Migrationsrealität“, <http://www.iodo.at/studie.htm>, Zugriff 15.10.2012 ; Hakan Gürses/Wien Museum (Hg.), *Gastarbeiteri. 40 Jahre Arbeitsmigration*; Wien: Mandelbaum 2004; Agnes Achola (Hg.), *Migrationskizzen: postkoloniale Verstrickungen, antirassistische Baustellen*, Wien: Löcker 2010, Carolin Vikoler, „Kultur mich doch am Arsch.“ Der Kampf gegen die Schubladisierung als ‚interkulturelles‘ Ensemble und für die Anerkennung der künstlerischen Arbeit des Theaterensembles daskunst“, Dipl., Universität Wien, 2011.

Herangehensweisen gehen. Die Auswirkungen, welche Theaterprojekte auf die TeilnehmerInnen haben können, werden ebenso nicht Inhalt dieser Abhandlung sein. Dazu gibt es Literatur aus dem theaterpädagogischen Bereich¹³ ebenso wie einige wenige Studien¹⁴. Auf die Frage bzw. Diskussion, ob KünstlerInnen, die Theaterprojekte mit Jugendlichen durchführen, eine spezielle (sozial-)pädagogische Ausbildung haben sollten¹⁵, wird hier ebenfalls nicht näher eingegangen.

¹³ Vgl. Hoffmann/Klose (Hg.), *Theater interkulturell*.

¹⁴ Vgl. Romi Domkowsky, „Wie man Brücken baut“, *Theater interkulturell. Theater mit Kindern und Jugendlichen*, Hg. Hoffmann/Klose, S. 158-168; Anne Stein, *Romeo und Julia. Wissenschaftliches Projekt zu Schauspiel und Persönlichkeitsstruktur*, Wien: Spar Akademie Wien 2011.

¹⁵ Vgl. Klaus Hoffmann/ Rainer Klose, „Handlungsempfehlungen. Interviews mit drei Experten in der Arbeit mit jungen Migranten/-innen. Interview mit Christian Concilio“, *Theater interkulturell. Theater mit Kindern und Jugendlichen*, Hg. Hoffmann/ Klose, S. 91-94, hier S. 94.

1 Postmigrantisches Theater – Eine Annäherung

1.1 Begrifflichkeiten und Einleitung in das Phänomen postmigrantisches Theater

In ihrer Publikation *Theater für Alle?* widmet sich die Kulturwissenschaftlerin Azadeh Sharifi dem in der Theater- und Kulturwissenschaft noch relativ jungem Begriff „postmigrantisches Theater“ bzw. versucht zuvor zu klären, wer mit „PostmigrantInnen“ eigentlich gemeint ist. Wie Sharifi ausführt, werden die Begriffe „Postmigranten“ und „Migranten“ in der Sozialwissenschaft synonym verwendet¹⁶. „Postmigranten“, wie von Sharifi gebraucht, meint „das erreichte Stadium des Einwanderens“¹⁷ bzw. die zweite (und folgende) Generation der Einwanderer, die entweder bereits in Deutschland geboren wurden oder als Kinder bzw. Jugendliche in das Land kamen und somit auch eine schulische Ausbildung in Deutschland erhielten. Meist besitzen sie die deutsche Staatsbürgerschaft¹⁸.

Obgleich man PostmigrantInnen in der Forschung als nicht-homogene Gruppe begreift, verbinde sie „die Erfahrung der ‚Migration‘ bzw. der ‚Postmigration‘ und gleichzeitig der Ausgrenzung“. Im Gegensatz zu den Begriffen „MigrantInnen“ oder „mit Migrationshintergrund“, die auf Fremdzweisungen durch die Mehrheitsbevölkerung und auch durch Institutionen basieren¹⁹, stellt „PostmigrantInnen“ eine Selbstbezeichnung durch die betroffene Bevölkerungsgruppe dar. Dies wird von Shermin Langhoff, der künstlerischen Leiterin des Berliner Theaters Ballhaus Naunynstraße von 2008 bis 2012, auf den Punkt gebracht, wenn sie sagt: „[W]ir nehmen uns die Definitionsmacht“²⁰. Darüber hinaus ist dieser Begriff Ausdruck einer kritischen Haltung gegenüber Fremdzuschreibungen und Reduktionen auf (vermeintliche) Herkunft.²¹

Shermin Langhoff spricht in einem Interview mit der deutschen Online-Zeitung *der Freitag* im Juli 2009 über das Theater Ballhaus Naunynstraße, von wo aus der Diskurs über postmi-

¹⁶ Vgl. Sharifi, *Theater für Alle?*, S. 44.

¹⁷ Vgl. ebda.

¹⁸ Vgl. ebda.; Azadeh Sharifi, „Was wollen Postmigranten im Theater? Über das Interesse von Postmigranten an deutschen Bühnen“, *Ixpsilonzeit: Magazin für Kinder- und Jugendtheater* 02, 2012, S. 8-11, hier S. 9.

¹⁹ Vgl. z.B.: Statistisches Bundesamt Deutschland, „Publikationen im Bereich Migration“, <https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/Bevoelkerung/MigrationIntegration/Migrationshintergrund.html>, Zugriff 09.10.2012; Statistik Austria, „Bevölkerung in Privathaushalten nach Migrationshintergrund“, http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bevoelkerung/bevoelkerungsstruktur/bevoelkerung_nach_migrationshintergrund/, Zugriff 09.10.2012.

²⁰ Matthias Dell, „Minus + Minus = Plus. Interview Shermin Langhoff vom Berliner Ballhaus Naunynstraße denkt im Gespräch mit dem ‚Freitag‘ über postmigrantisches Theater und Integrationsarithmetik nach“, *der Freitag*, <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/minus-minus-plus> 30.07.2009, Zugriff 04.10.2012.

²¹ Vgl. Sharifi, *Theater für Alle?*, S. 44.

grantisches Theater ins Rollen gebracht wurde. Dabei erläutert sie ihr Verständnis von den Begriffen „postmigrantisches Theater“ und „PostmigrantInnen“. Während sie Letzgenannte schlicht als „die neuen Deutschen“ sieht, stammt der Ausdruck „postmigrantisch“ ursprünglich aus der anglo-amerikanischen Literaturwissenschaft; das Theater Ballhaus Naunynstraße habe den Diskurs aufgegriffen und weitergeführt. Die Benennung als „postmigrantisches Theater“ nährt sich einerseits aus zeitgenössischen, interdisziplinären Diskursen der Kultur- und Sozialwissenschaft, und wurde andererseits durchaus provokant gewählt, um einem eventuellen „soziokulturellen, paternalistischen, wohlwollenden Blick“ auf das Haus bzw. auf die KünstlerInnen entgegenzusteuern:

„Die Kategorien, die wir aufmachen, sind schon progressiver als die real existierenden. Das ist eben kein Migrantentheater, was wie Migrantenstadt klingt. Es gibt ein Sprachbewusstsein, Assoziationen, es gibt aber auch ein Empowerment“.²²

Der Dramaturg und Autor Jens Hillje erläutert in einem Gespräch mit der Theaterfachzeitschrift *Theater Heute*, dass die Bezeichnung „postmigrantisch“ auch eine Herausforderung gegenüber dem Begriff bzw. dem Verständnis von „Deutschsein“ darstelle. Es bedürfe einer „Neudefinition“ bzw. Erweiterung des alten Konzepts um PostmigrantInnen:

„Diese Notwendigkeit einer Neudefinition ist verunsichernd und eine große Herausforderung – am Theater wie in der öffentlichen Debatte. ‚Postmigrantisch‘ zu sein, heißt dann nämlich, dass man Anspruch auf das ganze Land erhebt – eine enorme Provokation für die Mehrheit. Deshalb ist Integration auch weniger das Problem einer Minderheit als das der Mehrheit, die sich neu definieren muss.“²³

In einem Interview 2010 mit der Zeitschrift *Theater der Zeit* legt Shermin Langhoff einige der Beweggründe für die Ausrufung von postmigrantischem Theater offen. Sie erwähnt, dass das Theater im Gegensatz zu Literatur und Film die Migrations-Realität des Landes nicht in seinen Geschichten verarbeitet hätte.²⁴ Sie sieht postmigrantisches Theater als „ein[en] Schritt weiter in einem Denken, in einem Raum“²⁵ mit:

²² Vgl. Matthias Dell, „Minus + Minus = Plus“, <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/minus-minus-plus> 30.07.2009, Zugriff 04.10.2012.

²³ Eva Behrendt/Barbara Burckhardt/Franz Wille, „Im Feld der Verhandlung. Ein Gespräch mit Shermin Langhoff, Jens Hillje und Bernhard Glocksin über Sinn und Unsinn von Multikulti, ein neues deutsches Selbstverständnis, Selbstermächtigung und die vermittelnde Kraft von Musik“, *Theater Heute* 01, 2011, S. 12-17, hier S. 13.

²⁴ Vgl. Behrendt/Burckhardt/Wille, „Im Feld der Verhandlung“, S. 16.

²⁵ Vgl. Matthias Dell, „Minus + Minus = Plus“, <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/minus-minus-plus> 30.07.2009, Zugriff 04.10.2012.

„Geschichten und Perspektiven derer, die selbst nicht mehr migriert sind, diesen Migrationshintergrund aber als persönliches Wissen und kollektive Erinnerung mitbringen. Darüber hinaus steht ‚postmigrantisch‘ in unserem globalisierten, vor allem urbanen Leben für den gesamten gemeinsamen Raum der Diversität jenseits von Herkunft“²⁶

Wie im letzten Teil dieser Aussage ersichtlich wird, ist den involvierten Theaterschaffenden wichtig zu verdeutlichen, dass es ihnen in ihren Geschichten und in ihrem Selbstverständnis um ein nicht-ethnisches Konzept von Theater geht. Die KünstlerInnen rund um das Theater Ballhaus Naunynstraße wollen einen „postmigrantischen Raum“ jenseits einer spezifischen ethnischen Zugehörigkeit und eher auf der „Suche [nach] einer [...] herauszufindenden Identität“²⁷ gestalten.

Obwohl sie die Reduktion ihres Theaters bzw. der darin agierenden KünstlerInnen auf (vermeintliche) „Herkunft“ ablehnen, sprechen sie von einer „anderen Perspektive“ oder einem „anderen Blick“, den Menschen, welche selber oder deren nahe Verwandte in einem anderen Land aufgewachsen sind, mitbringen, und den es im Theater endlich einzubringen gilt²⁸.

Um nicht nur die Geschichten, sondern auch die Perspektiven von PostmigrantInnen einzubringen, sei es umso wichtiger, dass postmigrantisches Theater selber Stücke verfassen, darstellen und inszenieren. Zwar gibt es an manchen Bühnen teilweise schon Auseinandersetzungen mit Themen der Migration, jedoch würden diese häufig, wenn vielleicht auch „mit den besten Absichten“, Stereotypen und Klischees bloß reproduzieren, anstelle sie kritisch zu reflektieren, geschweige denn aufzubrechen. Oftmals präsentieren diese Produktionen hauptsächlich „biodeutsche“^{29*} Sichtweisen durch größtenteils „biodeutsche“ SchauspielerInnen, so Shermin Langhoff.³⁰

²⁶ Katharina Donath, „Die Herkunft spielt keine Rolle – ‘Postmigrantisches’ Theater im Ballhaus Naunynstraße. Interview mit Shermin Langhoff“, <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/60135/interview-mit-shermin-langhoff?p=all10.03.2011>, Zugriff 11.10.2012.

²⁷ Azadeh Sharifi, „Postmigrantisches Theater. Eine neue Agenda für die deutschen Bühnen“, *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Hg. Wolfgang Schneider, Bielefeld: Transcript 2011, S. 35-45, hier S. 39.

²⁸ Vgl. Peter Laudenbach, „Theater in Berlin-Kreuzberg. Wir sind kein Migrant-Stadt“, *Süddeutsche Zeitung*, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-in-berlin-kreuzberg-wir-sind-kein-migrant-stadt-1.1063679> 23.02.2011, Zugriff 12.11.2012.

²⁹ Vgl. Sharifi „Postmigrantisches Theater“, S. 39; Vgl. Sharifi „Was wollen Postmigranten im Theater?“, S.11: *Mit dem Ausdruck „biodeutsch“ bzw. „Bio-Deutsche“ verweisen Langhoff und andere VertreterInnen des postmigrantischen Theaters bzw. auch ForscherInnen wie Azadeh Sharifi auf Menschen ohne „Migrationshintergrund“ bzw. auf sogenannte autochthone Deutsche.

³⁰ Vgl. Katharina Donath, „Die Herkunft spielt keine Rolle – ‘Postmigrantisches’ Theater im Ballhaus Naunynstraße“, <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/60135/interview-mit-shermin-langhoff?p=all10.03.2011>, Zugriff 11.10.2012.

Postmigrantisches Theater will also nicht nur die Geschichten der PostmigrantInnen auf die Bühne bringen, sondern eben auch, dass diese *von* PostmigrantInnen produziert und dargestellt werden. Postmigrantische SchauspielerInnen, RegisseurInnen, AutorInnen, DramaturgInnen könnten diese oben erwähnten „anderen“ Perspektiven einbringen.³¹

Wie später noch anhand des Stückes *Verrücktes Blut* ausgeführt wird, beinhaltet das Selbstverständnis von postmigrantischem Theater ein „Ort für eine Politik der Blicke, der Wahrnehmung“ zu sein; also darzustellen, *wie* auf MigrantInnen, oder „neue Deutsche“ und auf die Gesellschaft überhaupt geblickt wird, und dies aus postmigrantischer Perspektive anstelle von „biodeutscher“ zu erzählen.³²

Um den Begriff „postmigrantisches Theater“ noch verständlicher zu machen, soll Azadeh Sharifis Gegenüberstellung mit „migrantischem Theater“ herangezogen werden:

„[M]igrantisches Theater [beinhaltet] viel stärker eine Auseinandersetzung mit Herkunftskultur und Herkunftstradition sowie Erfahrung der Migration und des Zurechtfindens in einer neuen Gesellschaft. Postmigrantisches Theater könnte im Sinne eines Austarierens von vermeintlichen Identitäten aufgefasst werden, die von der deutschen Gesellschaft oder von Eltern und Familie auferlegt werden, aber von postmigrantischen Künstlern und Kulturschaffenden ästhetisch neu definiert werden müssen. Es geht um die Schaffung einer eigenen Identität in der deutschen Gesellschaft und dem theatralen Kosmos, in dem sich die postmigrantischen Künstler und Kulturschaffenden bewegen. Themen und Traditionen der deutschen Kultur und der Kultur der Familien müssen in einer neuen Art und Weise geschaffen und erzählt werden, weil die bisherigen Instrumente nicht ausreichen.“³³

Ansätze zu postmigrantischem Theater sieht Shermin Langhoff aber bereits in den Theaterformen Ariane Mnouchkines³⁴, und dem Gründer des „Theaters an der Ruhr“ in Mülheim, Roberto Ciulli. Beide hätten neue Impulse in den Stadt- und Staatstheaterbetrieb gebracht. Ebenso betrachte sie Rainer Werner Fassbinders³⁵ und René Polleschs³⁶ gesellschaftsanalyti-

³¹ Vgl. Sharifi, „Postmigrantisches Theater“, S. 39.

³² Vgl. Raddatz/ Schneider, „Neues deutsches Theater I. Eine Welt und tausend Blicke.“, *Theater der Zeit* 11, 2010, S. 16-19, hier S. 16-17.

³³ Sharifi, „Postmigrantisches Theater“, S. 43.

³⁴ Siehe Judith Graves Miller, *Ariane Mnouchkine*, London: Routledge 2007.

³⁵ Siehe David Barnett, *Rainer Werner Fassbinder and the German theatre*, Cambridge: Cambridge UP 2005.

³⁶ Siehe Kalina Kupczyńska, „Fantasma von René Pollesch - Theater ohne Plot? Theater mit These!“, *Das Drama nach dem Drama: Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, Hg. Artur Pelka, Bielefeld: Transcript 2011, S. 275-286.

sche Theaterarbeiten, in denen wiederholt außenstehende Perspektiven auf Deutschland dargestellt wurden, als Wegbereiter von postmigrantischem Theater.³⁷

1.2 Das Theater Ballhaus Naunynstraße

Das Theater Ballhaus Naunynstraße im Berliner Bezirk Kreuzberg kann als Modellbetrieb der postmigrantischen Theaterbewegung bezeichnet werden³⁸. Shermin Langhoff nennt es gerne „Labor“³⁹ oder „Experimentierfeld“⁴⁰: Mit neuen Agierenden wird nach neuen Formen des Erzählens und der Beteiligung gesucht⁴¹. Das, was die Kunstschaffenden rund um Shermin Langhoff am vorhandenen Theaterkosmos in Deutschland ankreiden bzw. von ihm an Veränderungen fordern, versuchen sie dort an diesem kleinen Haus mit 100 Sitzen besser bzw. überhaupt erst einmal umzusetzen. Neben dem Theater an der Ruhr in Mühlheim ist das Ballhaus das einzige Theater Deutschlands, dessen Leitungspersonal „Migrationshintergrund“ aufweist (sowohl Langhoff als auch die neuen Leiter, Wagner Carvalho und Tunçay Kuloğlu)⁴². Mit der Übernahme des Maxim Gorki Theaters durch Langhoff und ihren langjährigen künstlerischen Wegbegleiter, Jens Hillje, 2013, wird ein drittes Haus dazukommen.

Rein örtlich gesehen liegt das Theater in einem der ehemaligen Zentren der „GastarbeiterInnen Einwanderung“ in Berlin. Ab Mitte der 1970er- Jahre war es als „Ausländerghetto“ und „Sanierungsgebiet“ verrufen⁴³. Viele der damaligen „GastarbeiterInnen“ sind geblieben, viele aufgrund von Gentrifizierung wahrscheinlich auch weggezogen, und stellen heute unter anderem das Publikum des Ballhauses dar⁴⁴.

Ab 1983 fungierte das Ballhaus Naunynstraße als Theater. Bereits damals war die künstlerische Teilhabe von „MigrantInnen“ Schwerpunkt⁴⁵. Trägerin des Hauses war das Kulturamt Friedrichshain-Kreuzberg. Zusammen mit diesem wurde das Ballhaus im November 2008 von

³⁷ Vgl. Irene Bazinger, „Wozu postmigrantisches Theater? Vom Berliner Ballhaus Naunynstraße zu den Wiener Festwochen: Shermin Langhoff macht Theater der ganz anderen Art. Ein Gespräch über das Leben als ‚Vorzeigetürkin‘, kosmopolitisches Theater, Besetzer und Besitzer“, *Frankfurter Allgemeine*, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/gespraech-mit-shermin-langhoff-wozu-postmigrantisches-theater-11605050.html> 15.01.2012, Zugriff 12.11.2012.

³⁸ Vgl. Matthias Dell, „Minus + Minus = Plus“, <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/minus-minus-plus> 30.07.2009, Zugriff 04.10.2012.

³⁹ Bazinger, „Wozu postmigrantisches Theater?“, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/gespraech-mit-shermin-langhoff-wozu-postmigrantisches-theater-11605050.html> 15.01.2012, Zugriff 12.11.2012.

⁴⁰ Theater Ballhaus Naunynstraße, „Haus“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/HAUS.8.0.html>, Zugriff 28.11.12.

⁴¹ Vgl. Bazinger, „Wozu postmigrantisches Theater?“.

⁴² Vgl. Sharifi, *Theater für Alle?*, S. 58.

⁴³ Vgl. Annette Poppenhäger, „Kein Migrantentadl. Shermin Langhoff und ihr Theater Ballhaus“, 3sat, <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/themen/152210/index.html> 15.02.2011, Zugriff 12.11.2012.

⁴⁴ Vgl. Behrendt/Burckhardt/Wille, „Im Feld der Verhandlung“, hier S. 17.

⁴⁵ Vgl. Sharifi, „Postmigrantisches Theater“, S. 38.

Shermin Langhoff und dem von ihr gegründeten Verein kulturSPRÜNGE e.V.⁴⁶ als „translokales Theater“⁴⁷ neu eröffnet. Eingeweiht wurde das Theater mit dem *Festival Dogland – Junges postmigrantisches Theater*⁴⁸, dessen Titel auch gleichzeitig Ausdruck der künstlerischen (und politischen) Ausrichtung des Hauses ist. Das Ballhaus Naunynstraße sieht sich hauptsächlich als Spiel- und Produktionsstätte für Theater. Abgesehen davon wird aber auch Raum für Präsentationen zeitgenössischer Strömungen in den Kunstsparten Film, Musik und Tanz geboten. Das Programm gestaltet sich aus Eigen- und Koproduktionen (circa zehn pro Jahr) sowie internationalen Gastspielen.⁴⁹

Das Haus finanziert sich durch Förderungen des Landes Berlin (Senatskanzlei für Kulturelle Angelegenheiten), des Bezirks und vieler Einzelprojektförderungen⁵⁰. Letzteres trifft vor allem auf die später noch näher beschriebene akademie der autodidakten zu, deren Projekte etwa vom „Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung“ oder dem „Fonds Soziokultur“ gefördert werden⁵¹. Seit 2011 erhält das Haus eine „Konzeptförderung“, welche die Basisfinanzierung des Theaters sicherstellt⁵².

1.2.1 Die Lokalisierung von postmigrantischer Theaterarbeit an einem Ort

Das Ballhaus Naunynstraße wird von seinen MacherInnen als „Kristallisationspunkt für Künstler_innen migrantischer und postmigrantischer Verortung und darüber hinaus“⁵³ beschrieben. Die Entscheidung für die Lokalisierung postmigrantischer Theaterarbeit an einem fixen Ort ist ein bewusst gesetzter Schritt in Richtung Institutionalisierung und also auch Repräsentation postmigrantischen Theaterschaffens bzw. dieser „neuen Kulturpraxis“⁵⁴. Außerdem gab es von Seiten der betroffenen KünstlerInnen eine große Nachfrage für solch einen

⁴⁶ Siehe kulturSPRÜNGE e.V., „Über uns“, <http://www.kulturspruenge.net/de/03/0301.html>, Zugriff 22.11.2012.

⁴⁷ Theater Ballhaus Naunynstraße, „Haus“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/HAUS.8.0.html>, Zugriff 22.11.2012.

⁴⁸ Theater Ballhaus Naunynstraße, „Dogland“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/index.php?id=21&evt=13>, Zugriff 22.05.2013.

⁴⁹ Vgl. Theater Ballhaus Naunynstraße, „Haus“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/HAUS.8.0.html>, Zugriff 22.11.2012.

⁵⁰ Vgl. ebda.; siehe auch Dieter Boyer, „Postmigrantischer Kulturraum. Good Practice Beispiele interkultureller Theaterarbeit“, Master Thesis, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2011, S. 22, zit. n. EDUCULT, „Postmigrantische Positionen- ein europäischer Vergleich“, <http://www.educult.at/wp-content/uploads/2011/12/EDUCULT-Postmigrantische-Positionen-Ein-europ%C3%A4ischer-Vergleich.pdf> 2012, Zugriff 22.11.2012, S.13.

⁵¹ Vgl. akademie der autodidakten, „festival“, http://www.akademie-der-autodidakten.de/?page_id=212, Zugriff 26.11.2012.

⁵² Vgl. Boyer S. 22.

⁵³ Theater Ballhaus Naunynstraße, „Haus“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/HAUS.8.0.html>, Zugriff 17. 10. 2012.

⁵⁴ Vgl. Bazinger, „Wozu postmigrantisches Theater?“, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/gespraech-mit-shermin-langhoff-wozu-postmigrantisches-theater-11605050.html> 15.01.2012, Zugriff 12.11.2012.

Ort.⁵⁵ In der Vergangenheit spielte sich Theaterschaffen von PostmigrantInnen fast ausschließlich in der freien Theaterszene, also fernab der renommierten und dauerhaft vom Staat subventionierten Stadt- und Staatstheater, ab⁵⁶.

1.2.2 Selbstverständnis des Hauses

Die KünstlerInnen am Ballhaus eint allgemein ein politisches Verständnis von Theater⁵⁷. Stellvertretend dafür soll Shermin Langhoff zitiert werden, die Theater als „Kulturpraxis, die zu gesellschaftlicher Veränderung und gesellschaftlicher Reflexion beitragen kann, die Welt interpretieren, kritisieren kann“⁵⁸, sieht. Insofern möchten die postmigrantischen KünstlerInnen Teil öffentlicher Diskurse sein, bzw. diese anführen⁵⁹, anstatt ihnen hinterher zu hinken bzw. sie den Sarrazins der Welt zu überlassen^{60*}.

Trotzdem wolle man aber auch nicht „Politik illustrieren, [...] nicht das Rahmenprogramm für gesellschaftliche Integrationsdiskussionen liefern“, sondern sei man allgemein an der Verhandlung von „Konfliktzonen“⁶¹ interessiert.

Ausgehend von der Annahme, dass Stadttheater sowohl inhaltlich als auch strukturell und personell die Diversität einer Stadtgesellschaft widerspiegeln sollten⁶², möchte das Ballhaus im Grunde einfach als „Kreuzberger Stadttheater“⁶³ gesehen werden.

1.2.3 Programm

Als thematische und inhaltliche Schwerpunkte des Theaters Ballhaus Naunynstraße nennt die Kulturwissenschaftlerin Azadeh Sharifi die „Auseinandersetzung mit Migration und Identität“⁶⁴. Die ehemalige Leiterin des Ballhaus Naunynstraße, Shermin Langhoff, beschreibt das

⁵⁵ Vgl. Sharifi „Postmigrantisches Theater“, S.38.

⁵⁶ Vgl. Christian Rakow, „Freies Theater in Deutschland“, *Goethe Institut*, <http://www.goethe.de/kue/the/tst/de10308845.htm> Januar 2013, Zugriff 12.01.2013: Für eine ausführliche Beschreibung der freien deutschen Theaterszene.

⁵⁷ Vgl. z.B.: Behrendt/Burckhardt/Wille, „Im Feld der Verhandlung“, hier S.16; Patrick Wildermann, „Menschen zu besseren Menschen machen. Der Autor und Regisseur Nurkan Erpulat im Gespräch“, *Theater der Zeit*, S.48.

⁵⁸ *Typisch deutsch-Leben in Deutschland. Gespräch mit Theaterintendantin Shermin Langhoff*, Regie: Michael Meyer, DE 2012, Fernseh-Ausstrahlung, Deutsche Welle 31.01.2012, <http://www.dw.de/typisch-deutsch-leben-in-deutschland-2012-01-30/e-15663444-9798>, Zugriff 26.2.2012.

⁵⁹ Vgl. Raddatz/ Schneider, „Eine Welt und tausend Blicke“, S.19.

⁶⁰ Vgl. Behrendt/Burckhardt/Wille, „Im Feld der Verhandlung“, S. 13:

* Shermin Langhoff spielte in diesem Interview auf das umstrittene Buch des „Einwanderungskritikers“ Tilo Sarazin an: Siehe Thilo Sarrazin, *Deutschland schafft sich ab, Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*, München: DVA 2010.

⁶¹ Laudenbach, „Theater in Berlin-Kreuzberg“, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-in-berlin-kreuzberg-wir-sind-kein-migranten-stadt-1.1063679> 23.02.2011, Zugriff 12.11.2012.

⁶² Vgl. ebda.

⁶³ Ebda.

⁶⁴ Sharifi, „Postmigrantisches Theater“, S.38.

Programm so: „[E]s geht um Identität in unserem Land und eben auch um Begriffe. Seien es ‘biodeutsch’, ‘Integrationsverweigerer’ oder ‘postmigrantisch’“⁶⁵. Ausgehend von der Selbstbezeichnung des Theaters als nach „Neuerungen und Erweiterungen des Blickfeldes, Brüchen und verschütteten Erinnerungen“⁶⁶ suchend, wird klar, dass es sich aber um eine ambivalente und differenzierte Auseinandersetzung mit diesen Themen handelt, die gewohnte Seh- und Denkgewohnheiten herausfordern möchte. Es sollen die Geschichten der „neuen Deutschen“⁶⁷ oder „‘nicht biodeutschen’ Deutschen“⁶⁸ aus deren Sicht präsentiert werden. Schließlich und endlich wolle man aber Fragen und Geschichten von universellem Charakter verhandeln, die alle Menschen gleichermaßen betreffen, aber eben aus einem „anderen Blickwinkel“⁶⁹.

Als Grundlage für die Inszenierungen dienen Romane, Filme, Recherchen und Interviews, sowie Improvisationen⁷⁰. Sozusagen „Theater als Recherche in der Wirklichkeit“⁷¹.

1.2.4 KünstlerInnen

Zwar verfügt das Theater Ballhaus Naunynstraße über kein fixes Ensemble, jedoch über ein dichtes Netzwerk an KünstlerInnen und KuratorInnen, die immer wieder am Ballhaus inszenieren, spielen oder Projekte betreuen. Einige von ihnen, wie die AutorInnen und RegisseurInnen Feridun Zaimoğlu, Nurkan Erpulat, Neco Çelik, Marianna Salzmann, Nuran David Calis, oder die DarstellerInnen Tamer Arslan, Sesede Terziyan, Pegah Ferydoni, u.a. haben mittlerweile auch (inter-)nationale Bekanntheit erlangt und spielen oder inszenieren an renommierten Häusern bzw. in bekannten Fernseh- und Filmformaten.⁷²

1.2.5 akademie der autodidakten

Eine der Besonderheiten des Ballhauses besteht auch darin, dass es sich nicht nur als Produktions-, sondern in gewisser Hinsicht auch als Ausbildungs- bzw. Partizipationsstätte versteht. Eine der Säulen des Hauses ist die akademie der autodidakten, die jungen (post)migrantischen KünstlerInnen ohne akademische Vorbildung Wege in die verschiedenen Sparten der Kultur-

⁶⁵ Poppenhäger, „Kein Migrantentadl“, <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/themen/152210/index.html> 15.02.2011, Zugriff 12.11.2012.

⁶⁶ Theater Ballhaus Naunynstraße, „Haus“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/HAUS.8.0.html>, Zugriff 17.10.2012.

⁶⁷ Matthias Dell, „Minus + Minus = Plus“, *der Freitag*, <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/minus-minus-plus> 30.07.2009, Zugriff 04.10.2012.

⁶⁸ Sharifi, „Postmigrantisches Theater“, S. 39.

⁶⁹ Ebda.; Behrendt/Burckhardt/Wille, „Im Feld der Verhandlung“, S. 17.

⁷⁰ Vgl. Laudenbach, „Theater in Berlin-Kreuzberg“, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-in-berlin-kreuzberg-wir-sind-kein-migranten-stadl-1.1063679> 23.02.2011, Zugriff 12.11.2012.

⁷¹ Ebda.

⁷² Vgl. Sharifi, „Postmigrantisches Theater“, S. 39; Theater Ballhaus Naunynstraße, „Haus“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/HAUS.8+M5e34df5a01a.0.html>, Zugriff 17.10.2012.

produktion, und vor allem ins Theater, eröffnen möchte⁷³. Diese Idee wurde schon vor der Gründung des Ballhauses, nämlich 2004 geboren und floss maßgeblich in das Programm des von 2006 bis 2007 andauernden und von Shermin Langhoff initiierten Festivals *Beyond Belonging*⁷⁴ am Hebbel am Ufer Theater (HAU) ein^{75*}. Mit diesem Angebot wollte man existierenden Barrieren und Diskriminierungen entgegenwirken, die es jungen KünstlerInnen „mit Migrationshintergrund“ erschweren bzw. unmöglich machen, Eingang in die Kunstproduktion zu finden. Sei dies aufgrund von gesellschaftlicher Benachteiligung oder weil sie schlicht nicht den Vorstellungen von Theaterschulen- und Häusern entsprächen⁷⁶.

Einige jener KünstlerInnen, die mittlerweile einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht haben, wie Neco Çelik, Hülya Duyar und Tamer Yiğit, werden als Beispiele geglückter Förderung und künstlerischer Entwicklung durch die akademie genannt⁷⁷.

Die akademie der autodidakten versteht sich aber auch als Angebot „kultureller Bildung“ bzw. von Kunstvermittlung. Die Initiatorin Langhoff ist überzeugt, dass kulturelle Bildung zwar nicht als Allheilmittel zur Behebung „bildungspolitische[r] Missständ[e]“ gesehen werden sollte, sie aber durchaus etwas an der gegenseitigen Wahrnehmung von Umwelt und TeilnehmerInnen ändern könne⁷⁸. Eine der Vorzeigeproduktionen ist die 2007 mit *akademie der autodidakten Lab I: Klassentreffen – Die 2. Generation* gestartete Reihe, die um weitere Folgen erweitert und 2010 durch eine Einladung zum Theatertreffen der Jugend auch (inter-)nationale Aufmerksamkeit erhielt. Die Produktion *Pauschalreise* unter der Regie von Lukas Langhoff und Hakan Savaş Mican beendet nunmehr den „Zyklus der Generationen“^{79, 80}.

Am Ballhaus werden regelmäßig Workshops in Schauspiel, Film, Musik, szenischem Schreiben, u.a. angeboten, an denen sich interessierte Jugendliche kostenlos beteiligen können. Ein

⁷³ Vgl. Sharifi, „Postmigrantisches Theater“, S. 39.

⁷⁴ Siehe, Theater Ballhaus Naunynstraße/HAU, „Beyond Belonging: translokal“, *taz*, http://www.kanak-attak.de/ka/down/pdf/beyondbelonging_tazBeilage.pdf, Zugriff: 22.05.2013.

⁷⁵ Vgl. Behrendt/Burckhardt/Wille, „Im Feld der Verhandlung“, S. 16.; Vgl. Nina Peters, „Die Umkehrung des eigenen Blickes. Beobachtungen und Bekundungen aus dem Blickwinkel Berliner Theater“, *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Hg. Wolfgang Schneider, Bielefeld: Transcript 2011, S. 169-176, hier S. 170-171:

* Anmerkung: An mehreren Stellen wird das HAU Theater bzw. dessen „migrantische“ Programmschiene unter der Leitung von Matthias Lilienthal, in Zuge dessen Shermin Langhoff auch das *Beyond Belonging Festival* kuratierte, als Vorbild bzw. Vorgänger des Ballhaus' genannt.

⁷⁶ Vgl. Donath, „Die Herkunft spielt keine Rolle“, <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/60135/interview-mit-shermin-langhoff?p=all10.03.2011>, Zugriff 11.10.2012.

⁷⁷ Vgl. Sharifi, „Postmigrantisches Theater“, S.40.

⁷⁸ Vgl. Donath, „Die Herkunft spielt keine Rolle“, <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/60135/interview-mit-shermin-langhoff?p=all10.03.2011>, Zugriff 11.10.2012.

⁷⁹ akademie der autodidakten, „konzept“, http://www.akademie-der-autodidakten.de/?page_id=17, Zugriff 23.11.2012.

⁸⁰ Vgl. ebda.

mittlerweile etabliertes Format ist das Filmprojekt *Kiez-Monatsschau – Nachrichten aus der Naunynstraße*, bei dem die jungen Menschen ihre Sicht auf die Nachbarschaft präsentieren können. Bei den Projekten soll ihnen „die künstlerische Auseinandersetzung mit verschiedenen Themen in eigenen Texten und Produktionen“⁸¹ ermöglicht werden. Die prinzipielle Haltung bzw. das Ziel der Akademie-Projekte ist, eine Balance zwischen „kritischem Hinterfragen und lustvollem Spiel mit theatralen Mitteln“ zu erreichen⁸². Betreut werden die Projekte durch anerkannte KünstlerInnen aus dem Netzwerk des Ballhauses. Mittlerweile kooperiert die akademie der autodidakten auch mit Schulen Berlins⁸³.

Seit Bestehen des Theaters werden die schöpferischen Produkte aus diesen Projekten und Workshops im regulären Spielbetrieb und auf hauseigenen Festivals präsentiert und so der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Das letzte Festival Anfang 2012 zeigte vom Film- und Musikprojekt *Urban Sounds Clash Classic*, szenischen Lesungen junger AbsolventInnen der Universität der Künste Berlin, über Präsentationen zweier Stücke von und mit SchülerInnen, Kurzfilmen, bis zu einer weiteren Ausgabe der *Kiez-Monatsschau*, uvm. das breite Spektrum der im Zuge der akademie der autodidakten entstehenden Projekte.⁸⁴

Diese ursprünglich von Shermin Langhoff initiierte Idee der Nachwuchsförderung und Heranführung Jugendlicher an Kunstproduktion soll auch unter der neuen Leitung von Wagner Carvalho und Tunçay Kulaoglu weiterhin bzw. noch fokussierter verfolgt werden.⁸⁵

1.2.6 Publikum des Ballhaus Naunynstraße

Außergewöhnlich am Ballhaus Naunynstraße ist auch das sehr heterogene Publikum, welches Shermin Langhoff Anfang 2011 so zusammenfasste:

„Ein großer Teil des Publikums sind jüngere Leute bis 40, sehr viel studentisches Publikum, dann 30 bis 40 Prozent migrantische Szene, Kreuzberger Nachbarschaft, im Ganzen ein sehr anhängliches Publikum. Aber auch eine pädagogische Szene, sehr

⁸¹ Theater Ballhaus Naunynstraße, „Kulturelle Bildung“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/KULTURELLE-BILDUNG.6.0.html>, Zugriff 23.11.2012.

⁸² Donath, „Die Herkunft spielt keine Rolle“.

⁸³ Vgl. akademie der autodidakten, „konzept“, http://www.akademie-der-autodidakten.de/?page_id=17, Zugriff 23.11.2012.

⁸⁴ Vgl. akademie der autodidakten, „festival“, http://www.akademie-der-autodidakten.de/?page_id=33, Zugriff 23.11.2012.

⁸⁵ Vgl. Theater Ballhaus Naunynstraße, „Haus“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/HAUS.8+M5e34df5a01a.0.html>, Zugriff 17.10.2012.

viele Lehrerinnen und Lehrer, und spätestens seit dieser Spielzeit auch das Bürgertum aus Ost und West, das neue wie das alte.“⁸⁶

Die ehemalige Leiterin des Ballhauses ist überzeugt, dass einer der Gründe, warum auch „theaterferne“^{87*} ZuseherInnen von diesem Theater angesprochen werden, darin liegt, dass dort „andere“ – möglicherweise ihren eigenen nicht unähnliche – Erzählungen, Sichtweisen und Figuren bzw. Darsteller auf der Bühne stehen⁸⁸. Einen weiteren Grund für das diversifizierte und vor allem auch junge Publikum, das oft aus der Kreuzberger Nachbarschaft kommt, sieht Azadeh Sharifi in den zuvor angeführten Beteiligungsprojekten⁸⁹. Langhoff dazu: „Die Grenzen zwischen Publikum und Künstlerinnen und Künstlern sind bei der ‘Akademie der Autodidakten‘ angenehm fließend“⁹⁰: TeilnehmerInnen an den Vermittlungsprojekten bzw. an der Akademie sehen sich dann auch Theaterstücke an, und ZuseherInnen bekommen umgekehrt durch das Gesehene selber Lust sich an Projekten zu beteiligen⁹¹. Die Publikumsauslastung von 90 Prozent zu Beginn bis neuerdings sogar 100 Prozent⁹² scheint der konzeptionellen und thematischen Aufstellung des Hauses bzw. der Programmgestaltung Zuspruch zu geben.

1.3 Agenden des postmigrantischen Theaters

Dass es sich bei postmigrantischem Theater nicht bloß um ein „Label“ des Ballhaus Naunynstraße handelt, wie von manchen befunden⁹³, sondern um eine größere Idee, bei der es unter anderem um die allgemeine Zukunft des Theaters geht, soll durch die folgenden Ausführungen verdeutlicht werden.

⁸⁶ Behrendt/Burckhardt/Wille, „Im Feld der Verhandlung“, S.17.

⁸⁷ Vgl. Raddatz/ Schneider, „Eine Welt und tausend Blicke“, S. 19:

* Zu „theaterfernen“ Menschen zählt Langhoff neben „Menschen mit Migrationshintergrund“ auch genuin politisch interessierte Menschen, die aber ansonsten nicht ins Theater gehen.

⁸⁸ Ebda.

⁸⁹ Vgl. Sharifi, „Postmigrantisches Theater“, S. 40.

⁹⁰ Donath, „Die Herkunft spielt keine Rolle“, <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/60135/interview-mit-shermin-langhoff?p=all10.03.2011>, Zugriff 11.10.2012.

⁹¹ Vgl. ebda.

⁹² Vgl. Theater Ballhaus Naunynstraße, „Haus“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/HAUS.8.0.html>, Zugriff 23.11.2012.

⁹³ Vgl. Peters, „Die Umkehrung des eigenen Blickes“, S.171; Tamer Yigit „Integriert euch!“, *Theater Heute* 01, 2011, S. 15; Margarete Affenzeller, „Irgendwann wird jeder Vierte Postmigrant sein“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/1333185060649/Volkstheater-Irgendwann-wird-jeder-Vierte-Postmigrant-sein> 02.04.2012, Zugriff 13.11.2012; Norma Köhler, „Neugier-Ich: Subjektorientierte Biografiearbeit als interkulturelles Theater“, *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*, Hg. Wolfgang Sting, Norma Köhler, Klaus Hoffmann, u.a., Berlin: Lit Verlag 2010, S.129-144, hier S.132.

1.3.1 Strukturelle Versäumnisse im deutschen Theater

Jens Hillje, der Co-Autor des Erfolgsstücks *Verrücktes Blut*, bringt in einem Interview mit der Theaterzeitschrift *Theater Heute* auf den Punkt, worum es den MitstreiterInnen rund um postmigrantisches Theater geht bzw. welche strukturellen Gegebenheiten sie im deutschen Theaterbetrieb ankreiden: „[D]em deutschen Theater [ist] so wenig gelungen [...], die neuen, die anderen Deutschen vorkommen zu lassen. Ob als Regisseure, Schauspieler, Autoren, ob als Stoff oder Publikum: Sie kommen nicht in dem Maß vor, wie sie Teil der Gesellschaft sind“⁹⁴. Diese Tatsache der geringen Repräsentation von „Menschen mit Migrationshintergrund“ in der deutschen Theaterlandschaft ist sowohl durch Studien auf internationaler Ebene⁹⁵, als auch durch Regierungspapiere auf nationaler Ebene⁹⁶ schon vor Jahren festgestellt und dokumentiert worden. Breitere Aufmerksamkeit erhielt diese Thematik jedoch tatsächlich erst durch das Theater Ballhaus Naunynstraße und dessen Ausrufung des „postmigrantisches Theaters“. Besonders der große Erfolg des Stücks *Verrücktes Blut* (Premiere September 2010) bzw. dessen breite Rezeption in nationalen und internationalen Theaterfeuilletons und Theaterfachmagazinen trugen dazu einen großen Teil bei und ermöglichten den AkteurInnen rund um das Ballhaus, ihre Anliegen und Agenden öffentlich kundzutun.

1.3.2 Versäumnisse hinsichtlich und Forderungen seitens postmigrantischer KünstlerInnen

Azadeh Sharifi verweist auf zwei in dieser Hinsicht interessante Studien aus dem Jahr 2010⁹⁷. Jene mit dem Titel *Lernorte oder Kulturtempel*⁹⁸ des Zentrums für Kulturforschung Bonn besagt, dass der Anteil von Menschen „mit Migrationshintergrund“ an Deutschlands Stadt- und Staatstheatern 14 Prozent beträgt. Dies mag angesichts von 19,5 Prozent in der gesamten Bundesrepublik Deutschland⁹⁹ relativ hoch erscheinen. Bei näherem Hinsehen stellt sich jedoch heraus, dass bei den 14 Prozent auch jene miteingerechnet sind, die in der Technik und in Reinigungsdiensten arbeiten. Die andere Studie des Fonds Darstellende Künste mit dem

⁹⁴ Behrendt/ Burckhardt/ Wille, „Im Feld der Verhandlung“, S. 14.

⁹⁵ Vgl. z.B.: Jude Bloomfield, „Crossing the Rainbow. National Differences and International Convergences in Multicultural Performing Arts in Europe“, *IETM*, Brüssel 2003, <http://ietm.org/ietm-publications>, Zugriff 14.09.2012, o.S.

⁹⁶ Vgl. Die deutsche Bundesregierung, „*Der Nationale Integrationsplan. Neue Wege-Neue Chancen*“, <http://www.bundesregierung.de/Content/DE/StatischeSeiten/Breg/IB/2006-10-27-ib-nationaler-integrationsplan.html> 2007, S. 127-137, Zugriff 14.09.2012.

⁹⁷ Vgl. Sharifi, „Was wollen Postmigranten im Theater“, S. 11.

⁹⁸ Susanne Keuchel/Benjamin Weill/Zentrum für Kulturforschung, *Lernorte und Kulturtempel. Infrastrukturerhebung: Bildungsangebote in klassischen Kultureinrichtungen*, Köln: ARCult Media 2010.

⁹⁹ Vgl. Statistisches Bundesamt, „Bevölkerung mit Migrationshintergrund - Ergebnisse des Mikrozensus“, <https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/Bevoelkerung/MigrationIntegration/Migrationshintergrund.html> 2011, Zugriff 29.11.2012, S.7; Anmerkung: In den 19,5 Prozent sind sowohl Menschen mit deutscher und anderer Staatsangehörigkeit miteinbezogen.

Titel *Report Darstellende Künste: Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland*¹⁰⁰ kommt zu dem Ergebnis, dass im Vergleich zur Gesamtzahl der Menschen „mit Migrationshintergrund“ in Deutschland, in der freien Theaterszene übermäßig viele KünstlerInnen „mit Migrationsbiographie“ beschäftigt sind. „MigrantInnen“ sind also im Theaterbereich angekommen, jedoch noch zu wenig im tatsächlich künstlerischen Bereich als SchauspielerInnen, als ProduzentInnen und vor allem als IntendantInnen, sowie fernab der großen, angesehenen Häuser.

Die Mitwirkenden der postmigrantischen Theaterbewegung machen auf diese Versäumnisse wiederholt aufmerksam und fordern die Öffnung der Stadt- und Staatstheater gegenüber (Post-)MigrantInnen ein. Dies tun sie jedoch nicht aus einer Opferhaltung heraus, sondern sehr selbstbewusst und in zeitgenössischen/aktuellen Wissenschaftsdiskursen verankert¹⁰¹. In Theaterbetrieben, die sich dahingehend bereits geöffnet haben, fällt auf, dass (post-)migrantische SchauspielerInnen und ProduzentInnen oftmals als ExpertInnen zu den Themen Fremdsein, Identität, Migration, Integration bzw. in sogenannten „Problemstücken“ eingesetzt werden¹⁰². Dies hat u.a. damit zu tun, dass Arbeiten von postmigrantischen KünstlerInnen oftmals als „soziales“ denn „künstlerisches“ Theater¹⁰³ angesehen werden. Selbst die KünstlerInnen rund um das Theater Ballhaus Naunynstraße scheinen sich wiederholt bemüht zu fühlen zu erläutern, was eigentlich nicht extra benannt werden müsste: dass sie vorrangig Kunst und nicht soziale Projekte machen und auch so wahrgenommen werden möchten¹⁰⁴.

Man wolle weder Vorzeige-MigrantIn sein, noch stereotype Rollen der „Fremden“ „zwischen Zwangsheirat und Ehrenmord“¹⁰⁵ spielen, oder als RegisseurIn ausschließlich zu „interkulturellen Themen“ oder Integrationsdebatten inszenieren¹⁰⁶. Aber auch rein „biodeutsche“ Perspektiven auf postmigrantische Belange, also zwar postmigrantische SchauspielerInnen oder Geschichten auf die Bühne zu bringen, aber aus der Sicht von autochthonen RegisseurInnen,

¹⁰⁰ Vgl. Günther Jeschonnek/Kulturpolitische Gesellschaft (Hg.), *Report Darstellende Künste: Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland: Studien, Diskurse, Internationales Symposium*, Essen: Klartext 2010.

¹⁰¹ Vgl. Raddatz/Schneider, „Eine Welt und tausend Blicke“, S.18-19.

¹⁰² Vgl. Laudenbach, „Theater in Berlin-Kreuzberg“, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-in-berlin-kreuzberg-wir-sind-kein-migranten-stadt-1.1063679> 23.02.2011, Zugriff 12.11.2012; Wildermann, „Menschen zu besseren Menschen machen“, S.48.

¹⁰³ Bloomfield „Crossing the Rainbow“, o.S., zit. n. Sharifi, *Theater für Alle?*, S. 57; Barbara Kastner, „Dialoge I: Migration dichten und deuten. Ein Gespräch zwischen Shermin Langhoff, Tunçay Kulaoğlu und Barbara Kastner im August 2010“, *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, Hg. Artur Peřka, Bielefeld: Transcript 2011, S. 399-408, hier S.408.

¹⁰⁴ Vgl. Laudenbach, „Theater in Berlin-Kreuzberg“.

¹⁰⁵ Barbara Burckhardt, „Eine andere Geschichte“, *Theater Heute* 01, 2011, S.6-11, hier S.8.

¹⁰⁶ Vgl. Wildermann, „Menschen zu besseren Menschen machen“, S.48.

DramaturgInnen, oder von künstlerischen LeiterInnen beauftragt, lehne man ab, da dies meist ein „Blick auf den ‚Anderen‘“¹⁰⁷ bleibe.¹⁰⁸

Für ihre Dissertation interviewte Azadeh Sharifi Kölner PostmigrantInnen hinsichtlich ihrer kulturellen Nutzung bzw. Teilnahme an Theater. Einige von diesen empfanden die großpublizierte „interkulturelle Öffnung“ eines Schauspiel Kölns unter der Intendantin Karin Bailer teilweise als „‘Zur-Schau-Stellung‘“: SchauspielerInnen hatten zwar einen „sichtbaren Migrationshintergrund“, die Leitungsfunktionen waren aber dennoch in „biodeutscher“¹⁰⁹ Hand.

Postmigrantische KünstlerInnen möchten schlicht und einfach künstlerisch ernst genommen und auf der Bühne als „Schauspieler nicht als Migranten“^{110*} wahrgenommen werden. Des Weiteren wollen sie so selbstverständlich wie ihre „biodeutschen“ KollegInnen für „Theaterklassiker“ und universelle Themen engagiert werden. Für einige wenige SchauspielerInnen wie Sesede Terziyan, oder AutorInnen bzw. RegisseurInnen wie Nurkan Erpulat oder Neco Çelik, die durch ihre Betätigung am Ballhaus Naunynstraße national und auch international bekannt wurden, hat sich dieser Wunsch bereits ein Stück weit erfüllt. Nurkan Erpulat inszenierte beispielsweise im Frühjahr 2012 Maxim Gorkijs *Kinder der Sonne* am Wiener Volkstheater¹¹¹.

1.3.3 Maßnahmen hinsichtlich postmigrantischer KünstlerInnen

Die Nicht-Repräsentanz von postmigrantischen KünstlerInnen an Theatern wird von leitenden Personen teilweise mit mangelhafter Erfüllung von Kriterien, wie „einer angemessenen Beherrschung der Bühnensprache und künstlerische[r] Qualität“¹¹² begründet.

Vor allem Letzteres sehen die VertreterInnen rund um das Ballhaus Naunynstraße schlicht als „Totschlagargument“¹¹³. Selbstverständlich wäre die Qualität der KünstlerInnen ausschlagge-

¹⁰⁷ Sharifi, „Was wollen Postmigranten im Theater?“, S. 11.

¹⁰⁸ Vgl. Donath, „Die Herkunft spielt keine Rolle“, <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/60135/interview-mit-shermin-langhoff?p=all10.03.2011>, Zugriff 11.10.2012.

¹⁰⁹ Sharifi, „Was wollen Postmigranten im Theater?“, S. 11.

¹¹⁰ Vgl. Recai Hallaç, „Endlich Normalität erreichen-Reflexionen über Theater und Migration“, *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*, Hg. Wolfgang Sting, Norma Köhler, Klaus Hoffmann, Berlin: Lit Verlag 2010, S.47-53:

* Dies ist gleichzeitig ein Ausdruck aus dem Aufsatz von Hallaç, der unter anderem am Theater an der Ruhr unter Roberto Ciulli als Schauspieler und Regisseur arbeitete.

¹¹¹ Siehe *Kinder der Sonne*, <http://www.volkstheater.at/home/archiv/1270/Kinder+der+Sonne>, Zugriff 20.05.2013.

¹¹² Sven Sappelt, „Theater der Migrant/innen“, *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Hg. Carmine Chiellino, Stuttgart: Metzler 2007, S.275-293, hier S.276.

¹¹³ Barbara Kastner, „Dialoge I: Migration dichten und deuten“, S.406.

bend, jedoch bräuchte es dafür auch Förderung und Aufbauarbeit. Und diese zu leisten, seien Theaterleitungen oft nicht gewillt, so Jens Hillje¹¹⁴. Notwendig wäre dies jedoch unbedingt, da es immer noch sehr wenige „Menschen mit Migrationshintergrund“ gäbe, die „Schauspiel studieren, Regie studieren, an den Theatern arbeiten, lernen, hospitieren“¹¹⁵. Selbst der mittlerweile erfolgreiche Autor und Regisseur Nurkan Erpulat studierte 2003 „als erster Türke überhaupt“¹¹⁶ Regie an der renommierten Berliner Ernst Busch Hochschule für Schauspielkunst.

Wie die in diese Diskurse eingewobenen Kunstschaaffenden betonen, komme es, um diese Zustände zu ändern, auf wichtige Entscheidungsträger in den Theatern selber, der Kulturverwaltung und Kulturpolitik an¹¹⁷. Diese wichtigen Stellen, angefangen von hohen Funktionen in Fördereinrichtungen, Kulturverbänden und wissenschaftlichen Instituten, die alle zur „kulturpolitischen Meinungsbildung und Interessenspolitik“¹¹⁸ beitragen, seien aber selber kaum mit „Menschen mit Migrationshintergrund“ besetzt.

So denken sowohl ForscherInnen als auch KünstlerInnen über die Möglichkeit der Einführung von Quoten für Theaterschaaffende mit „Migrationshintergrund“ nach. Die einen sprechen sich für Quoten für KünstlerInnen und Kulturschaaffende aus¹¹⁹, andere zuerst für zuvor genannte Entscheidungsstellen¹²⁰, und wieder andere für beides¹²¹. Sie alle eint jedoch die Hoffnung darauf, dass die Notwendigkeit von Quoten in naher Zukunft nicht mehr bestehe.

1.3.4 Strukturelle Versäumnisse hinsichtlich des „neuen“ Publikums

„Wenn man mit dem Hintergrund Migrant ins Deutsche Theater geht, ist man im Zuschauer-
raum ziemlich in der Minderheit.“¹²² Jene Einschätzung teilt der Theatermacher Stefan Kaegi,
der als Teil des Theaterkollektivs Rimini Protokoll bekannt wurde, mit MitstreiterInnen des
postmigrantischen „Theatermilieus“ und diese kann auch durch einige wenige Studien und
ExpertInnenmeinungen bekräftigt werden¹²³. „[T]rotz unstrittiger Parallelen und Vergleich-

¹¹⁴ Vgl. Behrendt/Burckhardt/Wille, „Im Feld der Verhandlung“, S. 14, 16.

¹¹⁵ Ebda., S. 14.

¹¹⁶ Georg Kasch, „Der Regisseur Nurkan Erpulat. Ein Experte für den Kulturwandel“, *Nachtkritik*, http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=5717:der-regisseur-nurkan-erpulat&catid=53&Itemid=83 31.05.2011, Zugriff 27.12.12.

¹¹⁷ Vgl. Raddatz/Schneider, „Eine Welt und tausend Blicke“, S. 17-18.

¹¹⁸ Sharifi, *Theater für Alle?*, S. 243.

¹¹⁹ Mark Terkessidis, *Interkultur*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 182, 187.

¹²⁰ Vgl. Raddatz/ Schneider, „Eine Welt und tausend Blicke“, S.17-18.

¹²¹ Vgl. Sharifi, *Theater für Alle?*, S. 243.

¹²² Raddatz/ Schneider, „Eine Welt und tausend Blicke“, S. 18.

¹²³ Vgl. z.B.: Kulturpolitische Gesellschaft/Bundeszentrale für Bildung, „Erklärung der Kulturpolitischen Gesellschaft und der Bundeszentrale für politische Bildung zum zweiten Kulturpolitischen Bundeskongress“, *Inter.kultur.- Kulturpo-*

barkeit im Publikumsverhalten von MigrantInnen und Nicht-MigrantInnen muss festgestellt werden, dass MigrantInnen im deutschen Kulturbetrieb lange nicht in dem Umfang vertreten sind, der ihrem Bevölkerungsanteil entspricht¹²⁴, kommt der Forscher Rolf Graser zum Ergebnis^{125*}.

Zur Kulturnutzung von „Menschen mit Migrationshintergrund“ gibt es höchstens Ergebnisse aus regionalen und qualitativen Studien¹²⁶. ForscherInnen, die sich mit dieser Thematik auseinandersetzen, verweisen dabei auch immer wieder auf die gleichen Studien¹²⁷. Repräsentative, empirische Forschungen, die sich mit der Gesamtlage Deutschlands beschäftigen, liegen noch nicht vor^{128*}. Das Zentrum für Audience Development der Freien Universität Berlin arbeitet nach der Befragung deutscher Kultureinrichtungen bezüglich ihrer Ausrichtung auf (post-)migrantisches Publikum¹²⁹ an einer umfassenden Studie mit Fokus auf „das kulturelle Nutzungsverhalten, Partizipation und Interesse der in Deutschland am stärksten vertretenen Migrantengruppen“¹³⁰. Diese sollte genauere Ergebnissen über die Inanspruchnahme von Kunst- und Kulturangeboten von Menschen mit „Migrationshintergrund“ liefern.

litik in der multiethnischen Gesellschaft“, *Grundlagentexte zur Kulturpolitik*. Hg. Wolfgang Schneider (Hg.), Hildesheim 2007, S. 213, zit. n. Sharifi, *Theater für Alle?*, S. 245.

¹²⁴ Rolf Graser, „Das Kulturpublikum: Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung“, Wiesbaden 2009, zit. n. Sharifi, *Theater für Alle?*, S. 245.

¹²⁵ Meral Cerci, „Die Milieus der Menschen mit Migrationshintergrund. Im Auftrag des Landes Nordrhein-Westfalen“, *Landesamt für Statistik*, Düsseldorf: 2008, zit. n. Sharifi, *Theater für Alle?*, S. 51:

* Dass die Kulturnutzung von (Post-)MigrantInnen nicht von ihrer „Herkunftskultur“ abhängt, sondern von ihrem gesellschaftlichen Milieu, also einem Bündel aus „Bildung, Einstellungen, sozialer Lage und Herkunftsraum (Großstadt vs. ländliche Region)“ hat die vielzitierte Sinus-Sociovision Studie 2007 zu Tage gebracht

¹²⁶ Vgl. Birgit Mandel, „Interkulturelles Audience Development? Barrieren der Nutzung öffentlicher Kulturangebote und Strategien für kulturelle Teilhabe und kulturelle Vielfalt“, *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Hg. Wolfgang Schneider, Bielefeld: Transcript 2011, S.111-122, hier S.113.

¹²⁷ Vgl. ebda.; Sharifi, *Theater für Alle?*, S.45-55: Ein ausführlicher Überblick über die Theater-relevanten Studien; Susanne Keuchel, „Kulturelle Identitäten in Deutschland. Untersuchungen zur Rolle von Kunst, Kultur und Migration“, *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Bielefeld: Transcript 2011, S. 21-33, hier S.23; Zentrum für Audience Development, „Migranten als Publika in öffentlichen deutschen Kulturinstitutionen – Der aktuelle Status Quo aus Sicht der Angebotsseite“, Freie Universität Berlin, Institut für Kultur- und Medienmanagement 2009, S.4., <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/zad/publikationen/studien/index.html>, Zugriff 29.11.2012.

¹²⁸ Vgl. ZAD, „Migranten als Publika in öffentlichen deutschen Kulturinstitutionen“, S.44:

* Anmerkung: Es gab zwar Versuche, dies in kleineren Relationen zu erheben, wie beispielsweise vom Land Berlin, welches 2007 die von ihr geförderten (Hoch-)Kultureinrichtungen (Theater, Opern, Konzerthäuser, Museen) aufforderte, den Anteil ihres Publikums „mit Migrationshintergrund“ zu erheben. Dies taten, wie die Studie „Migranten als Publika in öffentlichen deutschen Kulturinstitutionen– Der aktuelle Status Quo aus Sicht der Angebotsseite“ belegt, 98 Prozent der befragten Institutionen nicht. Die VerfasserInnen der Studie geben auch zu bedenken, dass dies womöglich an der Komplexität bzw. fehlenden Klarheit bezüglich Begrifflichkeiten wie „Migrant“ bzw. „Migrationshintergrund“ liegt bzw. an fehlenden Strategien wie man die betreffenden Personen ansprechen soll, ohne diese (öffentlich) vor den Kopf zu stoßen oder zu stigmatisieren.

¹²⁹ Vgl. ebda.

¹³⁰ Vgl. ZAD, „Aktuelle Studien“, *Freie Universität Berlin, Institut für Kultur- und Medienmanagement*, http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/zad/programm/forschung/Aktuelle_Studien/index.html, Zugriff 29.11.2012.

Speziell zum Thema Theaternutzung von PostmigrantInnen gäbe es noch weniger Forschungsliteratur und Studien, so Azadeh Sharifi¹³¹. Aus den bereits vorliegenden allgemeineren Studien, die sich teilweise in Unterpunkten mit dem Theater beschäftigen, geht jedoch hervor, dass (Post-)MigrantInnen kaum bzw. nicht ihrem Bevölkerungsanteil entsprechend als Publikum in den deutschen Theatern vorkommen¹³². Mit dem Ziel „kulturpolitische Handlungsperspektiven“¹³³ in Bezug auf das postmigrantisches Theaterpublikum aufzuzeigen, erforschte Azadeh Sharifi in ihrer Dissertation das Theaterinteresse- und die -nutzung von PostmigrantInnen der Stadt Köln¹³⁴. Die qualitative Untersuchung ergab, dass sich die Befragten zum „klassischen Theaterpublikum“ nicht dazugehörig fühlen und aus diesem Grund fernbleiben¹³⁵.

Auch der Migrationsforscher Mark Terkessidis spricht in seinen Überlegungen über die Zukunft des Stadttheaters davon, dass Theatergebäude vielfach nicht Teil der Lebensrealität oder der Lebensräume („cognitive map“¹³⁶) von Menschen „mit Migrationshintergrund“ sind. Sie seien Orte, die „den Deutschen“ zu gehören schein[en]¹³⁷. Wie Terkessidis in seiner Publikation „Interkultur“ zu bedenken gibt, gehe es bei der von PostmigrantInnen und auch von ihm geforderten „interkulturellen Öffnung“¹³⁸ von Institutionen, und somit auch von Theatern, im Grunde um Fragen von Barrierefreiheit und gleichen Rechten für alle Bevölkerungsteile¹³⁹. Er pocht auf „Inklusion“ anstelle von „Integration“¹⁴⁰. Ähnlich argumentiert Shermin Langhoff, dass die Stadt- und Staatstheater durch die Steuergelder der gesamten Bevölkerung – also auch der „MigrantInnen“ – finanziert werden und schon alleine deswegen den Auftrag hätten, für alle StadtbewohnerInnen zu produzieren.¹⁴¹

Unter die Debatten zur Erschließung von „migrantischem“ Theaterpublikum mischen sich allgemeine Diskussionen über die Theaterbesucher der Zukunft bzw. darüber, wie man dem Schwinden des sogenannten „Bildungsbürgertums“ entgegenwirken kann. Denn auch bei vie-

¹³¹ Vgl. Sharifi, *Theater für Alle?*, S. 16, 47.

¹³² Vgl. ebda., S.15-16, S.45-55.

¹³³ Ebda., S. 17.

¹³⁴ Vgl. ebda., S. 131-206.

¹³⁵ Vgl. Raddatz/ Schneider, „Eine Welt und tausend Blicke“, S. 17.

¹³⁶ Terkessidis, *Interkultur*, S.185.

¹³⁷ Terkessidis Mark, „Die Heimsuchung der Migration. Die Frage der interkulturellen Öffnung des Theaters. Heart of the City, *Recherchen zum Stadttheater der Zukunft*, Berlin: Theater der Zeit Arbeitsbuch 7/8 2011, S.42-47, hier 46.

¹³⁸ Terkessidis, „Heimsuchung der Migration“, S.42.

¹³⁹ Vgl. Terkessidis, *Interkultur*, S.141, S.182.

¹⁴⁰ Ebda. S.182.

¹⁴¹ Vgl. Raddatz/ Schneider, „Eine Welt und tausend Blicke“, S.17.

len autochthonen Deutschen ist das Theater nicht Teil ihrer „cognitive map“¹⁴², wie das Zentrum für Audience Development eruierte^{143*}. Es geht also um ein allgemeines, nicht ausschließlich (post-)migrantisch-spezifisches „Problem“ der Theater, und um die Frage, wer in Zukunft überhaupt noch ins Theater gehen wird.

ForscherInnen wie Birgit Mandel¹⁴⁴ und Bianca Michaels¹⁴⁵ regen an, die Diskussionen über die „interkulturelle Öffnung“ der Theater und die Einbeziehung „migrantischen“ Publikums als Chance für ein grundsätzliches Überdenken der Institution Theater zu sehen. Dessen Selbstverständnis und gesellschaftliche Relevanz müssten befragt und womöglich mit einer Neuausrichtung bzw. Neugestaltungen beantwortet werden. Mark Terkessidis drückt sich diesbezüglich radikaler aus und stellt die Frage nach der generellen „Legitimation des ‚Betriebes‘ Theater“¹⁴⁶ in der heutigen Zeit.

1.3.5 Forderungen und Maßnahmen hinsichtlich (post-)migrantischen Publikums

Die AkteurInnen des postmigrantischen Theaters weisen darauf hin, dass sich kulturelle Vielfalt auf Produktions- und Rezeptionsseite gegenseitig bedingen. Eine „interkulturelle Öffnung“ der Theater müsse in den Bereichen „Personal, Programm und Publikum“¹⁴⁷ ansetzen. Dem stimmen auch die ForscherInnen Mandel¹⁴⁸ und Terkessidis¹⁴⁹ ausdrücklich zu.

Ob PostmigrantInnen ins Theater gehen, hänge laut Langhoff von der Personal- und Programmausrichtung eines Hauses ab. Spiegelt ein Programm, das im Grunde das geistige Produkt des Personals ist, Inhalte und Perspektiven postmigrantischer Handschrift wider, würde dies auch für ein postmigrantisches Publikum interessant werden. Damit eine Öffnung gegenüber PostmigrantInnen gelingt, komme es aber auch darauf an, inwiefern postmigrantische Theaterarbeit durch Verwaltung und Politik ermöglicht bzw. gefördert wird.¹⁵⁰

Auch eine bundesweite Studie des Zentrums für Kulturforschung kam zu dem Ergebnis, dass kulturelle Einrichtungen, die in den Leitungsfunktionen „Menschen mit Migrationshinter-

¹⁴² Bianca Michaels, „Da kann ja jeder kommen!? Anmerkungen zu Theater und Migration im Social Turn“, *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Hg. Wolfgang Schneider, Bielefeld: Transcript 2011, S. 123-133, hier S.129.

¹⁴³ Vgl. ZAD, „Migranten als Publika in öffentlichen deutschen Kulturinstitutionen“, S. 2:

* Demnach nehmen 50 Prozent der deutschen Bevölkerung die Angebote von (Hoch-)Kulturinstitutionen nicht wahr.

¹⁴⁴ Vgl. Mandel, „Interkulturelles Audience Development?“, S. 120.

¹⁴⁵ Vgl. Michaels, „Da kann ja jeder kommen!?“, S.129-132.

¹⁴⁶ Terkessidis, „Die Heimsuchung“, S.42.

¹⁴⁷ Şirin Manolya Sak, „Türken gehen nicht ins Theater“, *Treffpunkt - Buluşma Noktası. Türkische und deutsche Kultur im Dialog*, Hg. Deutsche Welle, <http://blogs.dw.de/treffpunkt/2012/09/14/turken-gehen-nicht-ins-theater> 14.09.2012, Zugriff 05.12.2012.

¹⁴⁸ Vgl. Mandel, „Interkulturelles Audience Development?“, S.119.

¹⁴⁹ Vgl. Terkessidis, *Interkultur*, S.185.

¹⁵⁰ Vgl. Raddatz/ Schneider, „Eine Welt und tausend Blicke“, S.18.

grund“ haben, auch bedeutend mehr Vielfalt im Publikum vorweisen¹⁵¹. Die Forscherin Birgit Mandel, weist in ihrem Artikel über „Interkulturelles Audience Development“ darauf hin, dass die Erschließung von neuem, „migrantischen“ Publikum nicht auf die „Marketing und Vermittlungsabteilungen“ von Kulturinstitutionen abgewälzt werden sollte, sondern „in der Leitungsebene und der gesamten Unternehmenskultur verankert und von allen als interessante neue Herausforderung empfunden werden“¹⁵² müsse. Ähnlich drückt dies Shermin Langhoff aus: „Einfach Theaterbroschüren in Deutsch und Türkisch drucken, interkulturelle Öffnung als Aufgabe der PR-Abteilung, ist sicher nicht der Weg“¹⁵³.

Azadeh Sharifi sieht in den bisherigen Bemühungen um die Erschließung postmigrantischen Publikums vielfach eine „aufklärerische Mission“: „Theatermacher wollen Postmigranten zu ihrem Publikum erziehen. Den deutschen oder europäischen Kanon gilt es diesen Menschen mit der deutschen Sichtweise zu vermitteln, damit das deutsche Theater sowie die deutsche ‚Kultur‘ so wie bisher weiter existieren kann“¹⁵⁴. Mark Terkessidis mahnt, dass eine wahrhafte Öffnung des Theaters nur durch Veränderungen von „Normvorstellungen“ und in der „Organisationskultur“¹⁵⁵ (was Programminformationen, Kartenkauf, Verhaltenscodes, aber auch die konkreten Theaterräume anbelangt) gelingen kann. Konkret erreicht bzw. überprüft werden könnte die „interkulturelle Öffnung“ der Theater durch „ein System von finanziellen und anderen Anreizen oder auch Bescheidungen“ bzw. durch „Diversity-Beauftrag[e]“¹⁵⁶ nach dem Vorbild anderer Länder, so Terkessidis.

Er¹⁵⁷ und auch andere ForscherInnen¹⁵⁸ verweisen dabei wiederkehrend auf das Vorbild Großbritanniens, das über eine lange Einwanderungstradition verfügt und wo es bereits seit den 1990er-Jahren einen sogenannten „Cultural Diversity Action Plan“ gibt¹⁵⁹. Ebenso wird wiederholt auf britische Bewegungen „von unten“, wie etwa Community Dance, der sich in den 1970er-Jahren auf der Suche nach neuem Tanzpublikum herausbildete, verwiesen¹⁶⁰. In

¹⁵¹ Zentrum für Kulturforschung, *Kulturelle Identitäten in Deutschland. Eine qualitative Pilotstudie*, Hildesheim/Bonn 2010, zit. n. Mandel, „Interkulturelles Audience Development?“, S. 118.

¹⁵² Mandel, „Interkulturelles Audience Development?“, S. 118.

¹⁵³ Laudenbach, „Theater in Berlin-Kreuzberg“, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-in-berlin-kreuzberg-wir-sind-kein-migranten-stadt-1.1063679> 23.02.2011, Zugriff 12.11.2012.

¹⁵⁴ Sharifi, „Was wollen Postmigranten im Theater“, S.8.

¹⁵⁵ Terkessidis, „Die Heimsuchung der Migration“, S.46.

¹⁵⁶ Ebda. S.47.

¹⁵⁷ Vgl. Terkessidis, *Interkultur*, S.175.

¹⁵⁸ Mandel, „Interkulturelles Audience Development?“, S. 117; Sharifi, *Theater für Alle?*, S. 207-237.

¹⁵⁹ Vgl. Mandel, „Interkulturelles Audience Development?“, S.117.

¹⁶⁰ Vgl. Terkessidis, *Interkultur*, S.175.

Großbritannien wurde außerdem vorgelebt, dass sich Partizipation und Qualität nicht ausschließen müssen, was in Deutschland noch vielerorts bezweifelt wird¹⁶¹.

Auf der Suche nach neuem Publikum sei in den deutschen Theatern seit einigen Jahren ein Trend festzustellen, sich „sozialkritisch mit der gesellschaftlichen Realität im Allgemeinen und den spezifischen lokalen Gegebenheiten im Besonderen auseinanderzusetzen“¹⁶², so die Forscherin Bianca Michaels. Eine dieser Ausformungen sind partizipative Theaterprojekte mit Laien, und sehr oft mit Jugendlichen. Als eine der ersten Produktionen dieser Art wird gerne auf das Projekt *Bunnyhill* verwiesen, das 2004 an den Münchner Kammerspielen aufgeführt wurde. Auf dessen Erfolg hin folgten viele ähnliche Projekte. Selbst ein eigener Fonds („Heimspielfonds“ der Kulturstiftung des Bundes) wurde eingerichtet, um Theaterproduktionen zu fördern, „die sich mit der urbanen und sozialen Realität der Stadt auseinandersetzen und ein neues Publikum für das (Stadt-) Theater gewinnen wollen“¹⁶³. Neben anderen gesellschaftlich relevanten Themen rückte vielfach die Migrationssituation des Landes ins Zentrum solcher Projekte.¹⁶⁴

Der Öffnung von Theatern durch partizipative Projekte stehen ForscherInnen wie Terkessidis und Sharifi prinzipiell positiv gegenüber. Jedoch bemängeln sie Projekte, die sogenannte „Authentizitätsberichte von der Straße“ präsentieren. Die DarstellerInnen würden dabei oftmals auf ihre (problematischen) Biographien reduziert, als wären sie zu nichts anderem fähig, als sich und ihre Lebensgeschichten darzustellen^{165*}. Die Projekte am Theater Ballhaus Naunynstraße hingegen versuchen solche stereotype „Straßengeschichten“ zu vermeiden: „Wir präsentieren nicht vermeintlich ‚authentische Konflikte‘ aus der sogenannten ‚migrantischen Unterschicht‘ vor einem bildungsbürgerlichen Publikum, sondern zeigen, dass es eine Auseinandersetzung auf Augenhöhe geben kann und muss.“¹⁶⁶ Im Gegensatz zu Einzelprojekten an anderen Theatern¹⁶⁷ wird am Ballhaus mit der akademie der autodidakten auch auf Nachhaltigkeit gesetzt.

¹⁶¹ Vgl. Terkessidis, „Die Heimsuchung der Migration“, S.46.

¹⁶² Michaels, „Da kann ja jeder kommen!“, S.124.

¹⁶³ Ebda. S. 126.

¹⁶⁴ Vgl. ebda., S.124- 126.

¹⁶⁵ Vgl. Terkessidis, *Interkultur*, S. 198; Sharifi, *Theater für Alle?*, S. 245-246; Vgl. Hallaç, „Endlich Normalität erreichen“:

* Auch der Schauspieler, Regisseur und Verleger Recai Hallaç warnt vor solchen „authentischen Erzählungen“.

¹⁶⁶ Donath, „Die Herkunft spielt keine Rolle“, <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/60135/interview-mit-shermin-langhoff?p=all10.03.2011>, Zugriff 11.10.2012.

¹⁶⁷ Vgl. Terkessidis, *Interkultur*, S.199.

Azadeh Sharifi vertritt angesichts der ebenso niedrigen Zahlen von „biodeutschen“ TheaterbesucherInnen die Ansicht, dass sich „[t]heatervermittelnde Projekte [...] generell an alle (bildungsferne) Bevölkerungsgruppen richten [sollten], ohne zwischen Menschen mit oder ohne Migrationshintergrund zu unterscheiden“¹⁶⁸.

Trotz der Wichtigkeit partizipativer Projekte sollte der Hauptfokus für die „interkulturelle Öffnung“ der Theater auf der Produktionsseite liegen, und von diesen „als Kernaufgabe [...] verstanden werden und nicht auf Sonderprojekte oder Vermittlungsarbeit beschränkt bleiben“¹⁶⁹, kam die Dramaturgische Gesellschaft 2011 auf ihrer Jahreskonferenz zur Erkenntnis.

1.3.6 Eigen- und Fremdkritik an der Idee und Umsetzung von postmigrantischem Theater

„Wir sind nicht der Migrantenstadel, den ihr gerne hättet. Wir sind aber eben auch noch nicht das neue deutsche Theater, was wir sein sollten.“¹⁷⁰

Bei der ursprünglichen Idee von postmigrantischem Theater ging es erstmals um eine Sensibilisierung der Öffentlichkeit für die Versäumnisse bezüglich der Repräsentation von „Menschen mit Migrationshintergrund“ am Theater. Dafür war es von Nutzen, ein prägnantes „Label“ zu haben. Dazu steht Shermin Langhoff auch¹⁷¹. Versteht man die Beteiligten jedoch richtig, so ist in der postmigrantischen Theateridee eingeschrieben, dass das Ziel die Selbstverständlichkeit von postmigrantischen KünstlerInnen im deutschen Theaterbetrieb und eben auch in den renommierten, repräsentativen Stadt- und Staatstheatern ist, ohne dass diese dabei ständig ihren „Migrationshintergrund“ künstlerisch verarbeiten müssen, bzw. dass sich die Klassifizierung von Produktionen, Ensembles, Theatern als dezidiert „postmigrantisch“ erübrigt¹⁷². Laut Shermin Langhoff müsste sich bereits in der Gegenwart „jedes Stadttheater als postmigrantischer Raum verstehen“¹⁷³. Postmigrantisches Theater, manifestiert in den Inhal-

¹⁶⁸ Sharifi, „Was wollen Postmigranten im Theater?“, S.8.

¹⁶⁹ Dramaturgische Gesellschaft, „Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft von 27.-30.1. 2011 am Theater Freiburg“, zit. n. Sharifi, „Postmigrantisches Theater“, S. 43.

¹⁷⁰ Poppenhäger, „Kein Migrantenstadel“, <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/themen/152210/index.html> 15.02.2011, Zugriff 12.11.2012.

¹⁷⁰ Theater Ballhaus Naunynstraße, „Haus“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/HAUS.8.0.html>, Zugriff 17.10.2012.

¹⁷⁰ Sharifi, „Postmigrantisches Theater“, S. 39.

¹⁷¹ Vgl. Matthias Dell, „Minus + Minus = Plus“, <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/minus-minus-plus> 30.07.2009, Zugriff 04.10.2012.

¹⁷² Vgl. Bazinger, „Wozu postmigrantisches Theater?“, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/gespraech-mit-shermin-langhoff-wozu-postmigrantisches-theater-11605050.html> 15.01.2012, Zugriff 12.11.2012.

¹⁷³ Laudenbach, „Theater in Berlin-Kreuzberg“, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-in-berlin-kreuzberg-wir-sind-kein-migranten-stadel-1.1063679> 23.02.2011, Zugriff 12.11.2012.

ten und auch in einem eigenen Haus, wären in diesem Sinn ein Übergangsstadium auf dem Weg dorthin¹⁷⁴.

Langhoff führt an, dass es in den letzten Jahren einen „Trend“ zu Produktionen gäbe, sich mit Themen rund um Migration zu beschäftigen. Jedoch könne sie nicht bei allen ein ernstgemeintes Bedürfnis erkennen, sondern sehe darin teilweise den Wunsch zum „Diskurs dazu[zu]gehören“¹⁷⁵.

Auch aus den eigenen Reihen werden Stimmen laut, die davor warnen, am Ende nicht doch in einer Nische zu landen bzw. doch zum „Migrantenstadl“ zu werden¹⁷⁶. Jens Hillje, der Co-Autor von *Verrücktes Blut*, hält deswegen für notwendig, sich weiter zu entwickeln und „Anspruch auf das Ganze [...] zu erheben, also über Deutschland zu erzählen und nicht nur über die Eingewanderten“¹⁷⁷. „Schaffen wir es, uns selbst nicht zu ethnifizieren, obwohl wir ein ganz klares Label als postmigrantisches Theater haben?“¹⁷⁸, gehört zu den Fragen mit denen sich Langhoff und Co durchaus auseinandersetzen.

Ähnlich wie Hillje sieht dies Schauspieler, Regisseur und Drehbuchautor für Film und Fernsehen, Tamer Yigit. Er nahm selber an der akademie der autodidakten am Ballhaus teil¹⁷⁹. Yigit kann mit dem Label „postmigrantisches Theater“ jedoch nicht viel anfangen bzw. sieht darin tatsächlich eine Nischenschaffung bzw. gar eine „Sackgasse“¹⁸⁰. Seiner Meinung nach sollte es bereits selbstverständlich sein, dass Menschen, deren Vorfahren nicht aus Deutschland kommen, am Theater vertreten sind.

Tatsächlich sei es aber so, dass er, obwohl er in Berlin geboren ist, immer noch vordergründig als „Migrant“ und nicht als Deutscher oder einfach als „Mensch“ gesehen werde. Er würde sich gerne über Deutschland, das er als seine Heimat sieht, künstlerisch artikulieren. Daran hätten die Theatermacher jedoch kein Interesse:

„Man erwartet von uns, dass wir uns integrieren. Aber wenn wir uns engagieren und über die Probleme in diesem Land reden und schreiben, wird das in der Presse meist als migrantische Lebenserfahrung abgehakt. Ich habe mal über Magdeburg und alte DDR-Schauspieler geschrieben. Aber ständig höre ich: Mach was über Neukölln oder

¹⁷⁴ Vgl. Bazinger, „Wozu postmigrantisches Theater?“, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/gespraech-mit-shermin-langhoff-wozu-postmigrantisches-theater-11605050.html> 15.01.2012, Zugriff 12.11.2012.

¹⁷⁵ Behrendt/Burckhardt/Wille, „Im Feld der Verhandlung“, S. 16.

¹⁷⁶ Vgl. ebda.

¹⁷⁷ Ebda.

¹⁷⁸ Laudenbach, „Theater in Berlin-Kreuzberg“.

¹⁷⁹ Vgl. Sharifi, „Postmigrantisches Theater“, S. 40.

¹⁸⁰ Yigit, „Integriert euch“, S.15.

die Wrangelstraße. So verhindern die Theater, dass wir uns über dieses Land Gedanken machen.“¹⁸¹

Vergleicht man die Aussagen von Yigit mit denen der VertreterInnen des postmigrantischen Theaters, erhält man den Eindruck, dass ihre Auffassungen gar nicht so unterschiedlich sind, wie Ersterer das vielleicht annimmt.

Viele der AkteurInnen rund um das Ballhaus Naunynstraße würden wohl ebenso gerne auf die Selbstbezeichnung als „postmigrantisch“ verzichten. Jedoch scheint dieser Schritt davor, die Benennung der Versäumnisse im Theaterbetrieb unter einem prägnanten Label, trotzdem notwendig gewesen zu sein: Für die anfängliche Situation sei es sinnvoll gewesen, sich „programmatisch an der Migrationsgeschichte abzarbeiten“ und „die Geschichten aus der eigenen Perspektive zu erzählen“¹⁸², so die Schauspielerin Sesede Terziyan.

Auch Nurkan Erpulat verteidigt das „postmigrantische Label“ in einem Interview:

„Was sind die Alternativen? Seit wie vielen Jahrzehnten gibt es eine intensive Arbeitsmigration im deutschsprachigen Raum, und wie schlägt sich das kulturell nieder?! Natürlich wäre es besser, wenn die Verantwortlichen sich selbst darum bemüht hätten, die sich verändernde Gesellschaft auf ihren Bühnen abzubilden, aber sie haben es nicht getan. Irgendwer sagte unlängst: ‘Wir haben türkische Schauspieler gesucht, aber nicht gefunden.’ Häh? Wo haben die gesucht? In türkischen Imbissen?“¹⁸³

1.4 *Verrücktes Blut* als Beispiel von postmigrantischem Theater

National und international bekannt wurde der Begriff „postmigrantisches Theater“ durch das Stück *Verrücktes Blut* von den Autoren Nurkan Erpulat und Jens Hillje. Erstgenannter führte auch Regie. Die Inszenierung feierte im September 2010 im Theater Ballhaus Naunynstraße seine Berlin Premiere¹⁸⁴, wo es auch nach zweieinhalb Jahren noch auf dem Spielplan steht¹⁸⁵. Das Stück erhielt vielzählige Preise und Einladungen zu renommierten Theaterfestivals, u.a. zum Berliner Theatertreffen und den Mühlheimer Theatertagen 2011. Außerdem wurde es

¹⁸¹ Ebda.

¹⁸² Burckhardt, „Eine andere Geschichte“, S. 11.

¹⁸³ Affenzeller, „Irgendwann wird jeder Vierte Postmigrant sein“, <http://derstandard.at/1333185060649/Volkstheater-Irgendwann-wird-jeder-Vierte-Postmigrant-sein> 02.04.2012, Zugriff 13.11.2012

¹⁸⁴ Vgl. Theater Ballhaus Naunynstraße, „Presse. Verrücktes Blut, Premiere 2.9.2010 (Ruhrtriennale)“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/PRESSE.5+M5e34df5a01a.0.html>, Zugriff 09.10.2012.

¹⁸⁵ Vgl. Theater Ballhaus Naunynstraße, „Programm“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/AKTUELLES.11.0.html>, Zugriff 20.05.2013.

2011 (gemeinsam mit Elfriede Jelineks *Winterreise*¹⁸⁶) von der Zeitschrift *Theater Heute* als „deutschsprachiges Stück des Jahres“ ausgezeichnet¹⁸⁷.

Sharifi zufolge vermittele *Verrücktes Blut* die Grundprinzipien des postmigrantischen Theaters, nämlich „de[n] Bruch und die Dekonstruktion von Stereotypen“ und „die Aneignung von deutschem Kulturgut, die aus neuer Perspektive von neuen Produzenten erzählt und dargestellt wird“¹⁸⁸.

1.4.1 Entstehungsgeschichte von *Verrücktes Blut*

Als lose Vorlage diente dem Stück der Film *La Journée De La Jupe*¹⁸⁹ von Jean-Paul Lilienfeld¹⁹⁰. Das Ballhaus Naunynstraße wurde von der Ruhrtriennale beauftragt, den Film für das Theater zu adaptieren. Da der Film nach Meinung der Beteiligten vielfach in klischeehaften Darstellungen verhaftet bleibt, wurde der Inhalt weiterentwickelt. Das Motiv der Lehrerin als „Bildungsterroristin“¹⁹¹ hätte das künstlerische Team am Ballhaus jedoch sehr interessiert, wie Shermin Langhoff erklärt. Der Text entstand größtenteils durch Improvisationen der DarstellerInnen, die aufgezeichnet und später von Nurkan Erpulat und Jens Hillje verarbeitet wurden¹⁹².

Bei den SchauspielerInnen von *Verrücktes Blut* handelte es sich um junge KünstlerInnen, die am Beginn ihrer Schauspielkarriere standen und teilweise auch noch in Ausbildung waren. Für einige von ihnen stellte dies die erste professionelle Inszenierung, mit der sie auch Geld verdienen, dar¹⁹³. Ihnen allen hat dieses Stück große Aufmerksamkeit für weitere Engagements eingebracht. Damit bleibt das Haus seinem Credo als „Talentschmiede und Sprungbrett“¹⁹⁴ für postmigrantische KünstlerInnen treu.

¹⁸⁶ *Winterreise*, Regie: Stefan Bachmann, Burgtheater Ensemble, Wien, Akademietheater; Österreichische Erstaufführung 05.04.2012.

¹⁸⁷ Vgl. Theater Ballhaus Naunynstraße, „Haus“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/HAUS.8+M5e34df5a01a.0.html>, Zugriff 09.10.2012.;

¹⁸⁸ Sharifi, „Postmigrantisches Theater“, S. 40.

¹⁸⁹ *La Journée De La Jupe*, Regie : Jean-Paul Lilienfeld, FR 2009,

¹⁹⁰ Vgl. Theater Ballhaus Naunynstraße, „Presse. Verrücktes Blut, Premiere 2.9.2010 (Ruhrtriennale)“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/PRESSE.5+M5e34df5a01a.0.html>, Zugriff 09.10.2012.

¹⁹¹ Peter von Becker/Patrick Wildermann, „Mensch, das ist ja besser als Hollywood!“, *Der Tagesspiegel*, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/verruecktes-blut-im-ballhaus-naunynstrasse-mensch-das-ist-ja-besser-als-hollywood/4157030.html> 12.05.2011, Zugriff 14.10. 2012.

¹⁹² Vgl. ebda.

¹⁹³ Vgl. ebda.

¹⁹⁴ Sharifi, „Postmigrantisches Theater“, S.39.

1.4.2 Die Handlung

Inhaltlich handelt das Stück von einer Klasse Jugendlicher „mit Migrationshintergrund“, die ihrer Lehrerin, Frau Kehlich, mit Disziplinlosigkeit das Leben schwer machen. Sie möchte ihnen Friedrich Schiller und seine Ansichten zum klassischen deutschen Theater näher bringen, findet jedoch kaum Gehör. Dies verschafft sie sich dann mit der Waffe eines Schülers, die ihr im Zuge einer Rangelei zufällig in die Hände fällt. Fortan sind die SchülerInnen ihre Geiseln und sie zwingt sie zur Auseinandersetzung und Aufführung von Schillers *Kabale und Liebe* und *Die Räuber*¹⁹⁵. Dabei geht es der Lehrerin sowohl um das Begreifen als auch um die richtige Aussprache von Grundbegriffen Schillers sowie der europäischen Aufklärung. Mit vorgehaltener Pistole beginnen die Jugendlichen Schiller bzw. Parallelen zu ihrem eigenen Leben zu entdecken. Dabei werden Klischees und Stereotype über „Menschen mit Migrationshintergrund“ – vom „unterdrückten Kopftuchmädchen“ bis zum „familiären Ehrenmörder“ – und Belange aus den europaweit geführten Integrationsdebatten erörtert. Ein Mädchen „befreit“ sich schließlich sogar von ihrem Kopftuch. Je länger die Auseinandersetzung mit ihren Rollen andauert, umso mehr scheinen die SchülerInnen die in Schillers Texten vorhandenen Moral- und Idealvorstellungen zu verinnerlichen. In Folge dessen verzichten sie auf die von der Lehrerin geforderte Gewaltausübung an einem der stärksten Rabauken der Klasse, weil „Gewalt keine Lösung“, und außerdem „der Mensch nur da ganz Mensch [ist], wo er spielt“¹⁹⁶. Somit scheint sich alles in Wohlwollen aufzulösen und die Lehrerin ihr Ziel der „Aufklärung“ bzw. der Vermittlung von bildungsbürgerlichen Werten erreicht zu haben. Sie kann dies jedoch nicht wirklich glauben und gesteht plötzlich selbst „Türkin“ zu sein und „keine Lust mehr auf die ‚Kanakenselbsthassnummer‘“¹⁹⁷ zu haben. Hier beginnt die Handlung des Stücks zu bröckeln. Mit einem Mal werden Requisiten erörtert und das Publikum im Idealfall an eine ähnliche Offenlegung der Theatersituation zu Beginn des Stücks erinnert, wo die offene Verwandlung der „SchauspielerInnen“ zu Figuren durch Anlegen ihrer Kostüme gezeigt wurde¹⁹⁸. Die Illusion wird gebrochen und die ZuseherInnen mit den DarstellerInnen hinter der Rolle konfrontiert, die aber trotzdem nicht die wahrhaften SchauspielerInnen sind, sondern höchstens semi-biographische Charakteristika der privaten Personen aufweisen. Die Männer sprechen vom „Döner essen gehen“, bemerken, dass sie „schwitze[n]“ und „stinke[n]“, die Frauen beklagen sich darüber, immer die Rollen von unterdrückten, kopftuchtra-

¹⁹⁵ Siehe Friedrich Schiller, *Dramen*, München: Edition Deutsche Bibliothek 1984.

¹⁹⁶ Nurkan Erpulat/Jens Hillje, *Verrücktes Blut*, *Theater der Zeit* 11, 2010, S.49-61, hier S. 60.

¹⁹⁷ Ebda., S.61.

¹⁹⁸ Vgl. ebda., S. 49.

genden Mädchen spielen zu müssen¹⁹⁹. Mit der Sichtbarmachung der SchauspielerInnen hinter der Rolle könnte das Stück so enden wie es begonnen hat. Im letzten Moment erhält die Handlung jedoch noch einmal eine Wendung. Als die SchauspielerInnen die Bühne verlassen wollen, greift einer von ihnen zur Waffe. Er möchte nicht aus seiner Franz-Rolle aus *Die Räuber* aussteigen:

„Und ich werde Franz spielen. Ich bin Franz und ich bleibe Franz ... Ich habe große Rechte über die Natur ungehalten zu sein...[...]Was seht ihr in mir? Einen Schauspieler oder einen Kanaken? Immer noch? Frisch also! mutig ans Werk! [...] Aber was wird aus mir, wenn das hier zu Ende ist? Oberstudienrat, wie Sie Frau Kelich? Ein echter Erfolgskanake? Oder Ehrenmörder in Alarm bei Cobra 11. Tja, tut uns Leid, aber Erfolgskanakenkapazität ist gerade zu Ende. Der Kanakentatortkommissar ist schon besetzt. Wieviele Erfolgskanaken erträgt das Land? Schwimme, wer schwimmen kann, und wer zu plump ist, geh unter! Solang wir spielen geht's klar. Einziger Ort, der funktioniert. Und er ist schalldicht. Schalldicht! Hört uns jemand? Herr muß ich sein, daß ich das mit Gewalt ertrotze, wozu mir die Liebenswürdigkeit gebicht.“²⁰⁰

Er richtet sodann die Pistole aufs Publikum und schießt.

Vor allem das drastische Ende könnte die ZuseherInnen erkennen lassen, dass es den ProduzentInnen dieses Stücks nicht (nur) um die dargestellte Geschichte bzw. nicht um einen „authentischen“ Einblick in das „Milieu von MigrantInnen“ ging, sondern um sie als ZuschauerInnen bzw. um ihren Blick auf das Dargestellte. Dies verdeutlicht Nurkan Erpulat in einem Interview, wo er nach den im Stück verhandelten Klischees befragt wird:

„Ich muss dazu mal was sagen. Es ist immer von Klischees und Stereotypen die Rede. Die schauspielerische Aufgabe war aber zu untersuchen: Wie werden diese jungen Menschen gesehen? Ob die Figuren tatsächlich so sind, ist eine ganz andere Frage. [...] Die spielen nicht das Klischee! Wir kritisieren den Blick auf diese Jugendlichen. Und der ist kein Klischee, der ist die Wahrheit. Ich erzähle in dem Stück nur: So werden die Jugendlichen gesehen!“²⁰¹

¹⁹⁹ Vgl. ebda., S.61.

²⁰⁰ Ebda.

²⁰¹ Becker von/Wildermann, „Mensch, das ist ja besser als Hollywood!“, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/verruecktes-blut-im-ballhaus-naunynstrasse-mensch-das-ist-ja-besser-als-hollywood/4157030.html> 12.05.2011, Zugriff 14.10. 2012.

Unter diesem Gesichtspunkt erhält auch der letzte Satz von *Verrücktes Blut* eine zusätzliche Bedeutung. Frau Kehlichs „Der Unterricht ist zu Ende“ – laut Regieanweisungen ins Publikum gesprochen²⁰² – scheint nicht nur an die SchülerInnen gerichtet, sondern auch an die ZuseherInnen. Somit ist auch *deren* Unterricht mit dem Schlusswort beendet.

Das Publikum, welches das künstlerische Team mit *Verrücktes Blut* erreichen wollte, sind nicht Jugendliche, wie teilweise angenommen^{203*}, sondern Erwachsene. Noch deutlicher bringen dies Shermin Langhoff und einer der SchauspielerInnen, Gregor Löbel, auf den Punkt: Das Stück sei, wenn man so möchte, „Aufklärungstheater“ für das „Bildungsbürgertum“²⁰⁴.

Der Text und die Inszenierung spielen mit den Erwartungshaltungen und Denkmustern des Publikums, und brechen mit diesen an einigen Stellen. Wie zum Beispiel, wenn die Jugendlichen plötzlich ihre „Kanakengesten“²⁰⁵ ablegen und deutsche Volkslieder singen; wenn Frau Kehlich, die ihre SchülerInnen in „deutscher aufklärerischer Mission“ belehrt und dann aber selber auf „MigrantInnen-Klischees“ reduziert und sogar ein Mädchen dazu zwingen will, ihr Kopftuch abzulegen, sich dann plötzlich ihres eigenen „türkischen Hintergrunds“ outet; wenn die „Jugendlichen“ plötzlich aus ihrer Rolle aussteigen und nicht mehr klar scheint, was davon noch „Illusion“ und was „real“ bzw. „echt“ ist; oder wenn Hasan am Ende das Publikum anspricht und dann sogar mit einer Waffe „bedroht“.

So wird die in der Programminformation angekündigte „lustvolle Dekonstruktion aller vermeintlich klaren Identitäten“²⁰⁶ durch die zahlreichen Brüche und unvorhergesehenen Wendungen in der Handlung und in der Figurenzeichnung wahrlich eingelöst.

Wie Langhoff und Erpulat berichteten, erkannte das Publikum jedoch nicht immer, worum es ihnen bei dem Stück wirklich ging:

„Ich glaube, dass es tatsächlich ein bürgerliches Publikum gibt, dass sich sehr über die Ermächtigung freut, die auf der Bühne stattfindet: Schiller, deutsches Kinderliedgut, mit dem dieses Stück immer wieder gebrochen wird, das sich gleichzeitig freut, über das eine oder andere, was gesagt werden muss.“²⁰⁷

²⁰² Erpulat/Hillje, *Verrücktes Blut*, S. 61.

²⁰³ Vgl. Becker von Wildermann, „Mensch, das ist ja besser als Hollywood!“:

* Das künstlerische Team von *Verrücktes Blut* fühlte sich falsch verstanden als es zu Kinder- und Jugendtheaterfestivals eingeladen wurde.

²⁰⁴ Ebda.

²⁰⁵ Erpulat/Hillje, *Verrücktes Blut. Prolog*, S.49.

²⁰⁶ Theater Ballhaus Naunynstraße, „Programm. Verrücktes Blut“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/index.php?id=21&evt=273>, Zugriff 16.10.2012.

²⁰⁷ Poppenhäger, „Kein Migrantentadl“, <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/themen/152210/index.html> 15.02.2011, Zugriff 12.11.2012.

„Ich habe auch in "Verrücktes Blut" diese Klischees ironisiert und am Ende dekonstruiert. Im Wissen übrigens, dass 40 Prozent des Publikums die Ironie nicht mitkriegen, sondern sich bestätigt fühlen. Da muss man halt auch durch.“²⁰⁸

1.4.3 Aneignung von deutschem Kulturgut durch neue Produzenten

Azadeh Sharifis Aussage, dass *Verrücktes Blut* die Grundsätze der postmigrantischen Theaterbewegung auf den Punkt bringe, soll noch einmal herangezogen werden, mit besonderem Augenmerk auf den Teil, in dem sie von der „Aneignung von deutschem Kulturgut“ durch „neue Produzenten“²⁰⁹ spricht. In diesem Stück geschieht die Aneignung auf zweifacher Ebene. Auf der Ebene des Stücks machen sich die Jugendlichen durch das Aufführen der Schillerstücke, deren Sprache und Inhalte zu Eigen. Dies kann man daran erkennen, dass sie gegen Ende der Aufführung über die darin verhandelten Grundwerte referieren und sich auch ihr Sprachgebrauch verglichen mit dem Beginn verändert²¹⁰. Auf einer anderen Ebene geschieht eine Aneignung durch die DarstellerInnen dieser Rollen. Dazu meinte der Co-Autor und Dramaturg, Jens Hillje:

„Die Aneignung, die da in der Begegnung mit Schiller entstanden ist, das waren fast magische Momente. Momente von Selbstermächtigung, der Aneignung von Sprache, die zwar für diese jungen Migranten der zweiten und dritten Generation in unserem Ensemble die eigene ist, die ihnen aber nicht immer gestattet wird, als die eigene zu betrachten. Und diese Sprache ist 200 Jahre alt, damit eignen sie sich auch die Geschichte dieser Sprache an. Gerade die jüngeren Spieler schienen sich plötzlich größer und mächtiger zu fühlen. Und wenn sie plötzlich zu Schillers ‚Räubern‘ werden, dann wird aus muslimischen migrantischen Jugendlichen traditionelle deutsche Problemjugend. Ganz ohne Ethnifizierung, aber sehr ähnlich.“²¹¹

²⁰⁸ Michaela Mottinger, „N. Erpulat: 'Ich bin ein Erfolgskanake'“, *Kurier*, <http://kurier.at/kultur/n-erpulat-ich-bin-ein-erfolgskanake/774.472> 18.04.2012, Zugriff 18.12.2012.

²⁰⁹ Sharifi, „Postmigrantisches Theater“, S. 40.

²¹⁰ Vgl. Erpulat/Hillje, *Verrücktes Blut*, S.60; Originaltext von Hans Ferdinand Maßmann, 1823: Vgl. Deutsches Volksliedarchiv, „Populäre und traditionelle Lieder, Historisch Kritisches Liederlexikon“, http://www.liederlexikon.de/lieder/ich_habe_mich_ergeben/editiona, Zugriff 18.12.2012.

²¹¹ Behrendt/Burckhardt/Wille, „Im Feld der Verhandlung“, S. 17.

Auch im Singen der deutschen Volkslieder, wie *Wenn ich ein Vöglein wär*²¹², *Herbstlied*²¹³, oder *Gelübde*²¹⁴, u.a., die immer wieder die dramatische Handlung unterbrechen, kann eine Aneignung von deutschem Kulturgut durch die DarstellerInnen beobachtet werden.

Diese „Inbesitznahme deutschen Kulturguts“ trifft ebenso auf die Autoren- und vor allem die Regieebene zu, denn postmigrantische TheaterproduzentInnen hatten bis in die nahe Vergangenheit (und teilweise auch noch immer) damit zu kämpfen, dass man ihnen die Inszenierung von „klassischen Theatertexten“ nur selten zugestand bzw. zutraute. Nurkan Erpulat erzählte, dass man ihm an der Ernst-Busch Hochschule, an der er Regie studierte, nicht zutraute, mit Shakespeare und deutschen „Klassikern“ vertraut zu sein und man ihn in Folge dessen diese nicht inszenieren ließ. Selbst nach seinem Abschluss wäre er noch mit solchen Einstellungen konfrontiert gewesen²¹⁵. Auch Neco Çelik, der Regisseur des Stücks *Schwarze Jungfrauen*²¹⁶, berichtet Ähnliches: „Als ich an den Münchner Kammerspielen inszeniert habe, sagte mir ein Schauspieler: Du wirst nie Kleist inszenieren dürfen. Einfach wegen meiner Herkunft.“²¹⁷

So wurde in *Verrücktes Blut* die Maxime der „Aneignung von deutschem Kulturgut durch PostmigrantInnen“ sowohl auf produzierender als auch inhaltlicher Ebene konsequent umgesetzt.

Hinter der Idee des Zitierens deutscher Volkstexte und -lieder scheinen auch Fragen nach Identität und Kultur zu stehen. Fragen danach, was Begriffe wie „Deutsch-Sein“ und „deutsches Kulturgut“, welche in Debatten über „Zugewanderte“ gerne aufgeworfen werden und an denen „diese“ sich orientieren sollen, überhaupt bedeuten und beinhalten sollen²¹⁸. Der für seine Publikation „Interkultur“ bekannt gewordene Autor, Mark Terkessidis, spricht davon,

²¹² Vgl. o.A., *Wenn ich ein Vöglein wär*; Originaltext von Johann Gottfried Herder, 1778/79, <http://www.zeit.de/kultur/musik/2011-04/volkslieder-folge-34>, Zugriff 02.01.2013, zit. n. Erpulat/Hillje, *Verrücktes Blut*, S.52.

²¹³ Vgl. o.A., *Herbstlied*; Originaltext von Siegfried August Mahlmann, 1804, http://www.liederlexikon.de/lieder/ich_hab_die_nacht_getraeumet, Zugriff 02.01.2013, zit. n. Vgl. Erpulat/Hillje, *Verrücktes Blut*, S.56.

²¹⁴ Vgl. o.A., *Gelübde*; Originaltext von Hans Ferdinand Maßmann, 1820, http://www.liederlexikon.de/lieder/ich_habe_mich_ergeben, Zugriff 02.01.2013, zit. n. Vgl. Erpulat/Hillje, *Verrücktes Blut* S.60.

²¹⁵ Wildermann, „Menschen zu besseren Menschen machen“, S. 48; Michaela Mottinger, „N. Erpulat: ‘Ich bin ein Erfolgskanake’“, *Kurier*, <http://kurier.at/kultur/n-erpulat-ich-bin-ein-erfolgskanake/774.472> 18.04.2012, Zugriff 18.12.2012.

²¹⁶ *Schwarze Jungfrauen*, Regie: Neco Çelik, HAU Theater, Berlin, Uraufführung 16.03.2006.

²¹⁷ Laudenbach, „Theater in Berlin-Kreuzberg“, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-in-berlin-kreuzberg-wir-sind-kein-migranten-stadl-1.1063679> 23.02.2011, Zugriff 12.11.2012.

²¹⁸ Vgl. Behrendt/Burckhardt/Wille, „Im Feld der Verhandlung“, S. 13.

dass in Literatur, Kunst, Musik, Film und Theater, also in Kultur im „engeren Sinn“, „traditionell das Selbstverständnis einer Gesellschaft verhandelt wird“²¹⁹.

Im Hinblick auf *Verrücktes Blut* ergibt sich daraus die Frage, ob es Sinn macht, „Deutschsein“ (unter anderem) über einen Kanon von Texten* zu definieren, der zum Teil schon Jahrhunderte alt ist, und somit nur begrenzt dienlich für die Generierung eines gegenwärtigen „kulturellen“²²⁰ Selbstverständnis Deutschlands sein kann.

Die bedeutet nicht, dass sich VertreterInnen des postmigrantischen Theaters prinzipiell deutschen „Theaterklassikern“ verwehren, aber sie sprechen sich dagegen aus, dass diese nur von sogenannten „Bio-Deutschen“ rezipiert und künstlerisch bearbeitet werden dürfen. Darüber hinaus, und wie bereits an früherer Stelle ausgeführt, sollte der bestehende Kanon um „neue“, postmigrantisches Geschichten erweitert werden, um mit der Realität Schritt zu halten.

Mark Terkessidis spricht wiederholt davon, dass sich Deutschland neu begreifen müsse und sich mehr an einer gemeinsamen Zukunft der Vielheit, denn an einer Vergangenheit der bloß scheinbaren Heterogenität orientieren soll²²¹, zumal die kulturelle Vielheit schon längst Realität sei:

„Seit 1989 wird fieberhaft nach neuen Ideen von Deutschsein geforscht, doch die Ergebnisse sind wenig beeindruckend. Diese Suche hat dabei etwas überaus Provinzielles. Viel fruchtbarer wäre es, die Vielheit auf den Straßen zum Ausgangspunkt zu nehmen für eine andere Idee der deutschen Bevölkerung.“²²²

1.5 Inhaltliche Tendenzen von postmigrantischen Theaterstücken

Im folgenden Abschnitt sollen inhaltliche Tendenzen von postmigrantischen Theaterstücken aufgezeigt werden. Im Sinne einer Eingrenzung soll der Fokus lediglich auf Stücken aus dem Ballhaus Naunynstraße bzw. auf Stücken von KünstlerInnen, die eng mit diesem Theater verbundenen sind, liegen.

Wie die ehemalige Intendantin des Ballhauses, Shermin Langhoff, in einem Interview erläutert, ging es zu Beginn der postmigrantischen Theaterbewegung auch einmal darum, die eige-

²¹⁹ Terkessidis, *Interkultur*, S.172.

* Hier sind die Lied- und die Theatertexte gemeint.

²²⁰ Kulturell hier im weiteren Sinn: Vgl. Terkessidis, *Interkultur*, S. 191.

²²¹ Vgl. Terkessidis, *Interkultur*, S. 10.

²²² Ebda. S. 8.

nen postmigrantischen Biographien zu erzählen²²³. Den an diesem Haus involvierten Kunstschaffenden ist es aber ein Anliegen, Geschichten von „GastarbeiterInnen“ und ihren Nachfahren „jenseits von Zwangsheirat und Ehrenmord“²²⁴ zu erzählen. Nicht „die Ankunfts geschichten, die Traumata der Migration, die Bilder, die wir medial vor allem präsentiert bekommen von Opfern oder andere Stigmata, oder Gewalt“, sondern solche die von „Selbst-Ermächtigung und Selbstbehauptung“²²⁵ zeugen, interessieren die Theaterschaffenden.

Zwei Beispiele, die selbstbewusst aus postmigrantischer Perspektive von der „GastarbeiterInnen“-Vergangenheit Deutschlands erzählen, sind die Produktionen *Die Schwäne vom Schlachthof*²²⁶ und *Lö Bal Almanya*²²⁷. *Die Schwäne vom Schlachthof* wurde von Hakan Savaş Mican als dessen zweites Theaterprojekt geschrieben und inszeniert. Davor arbeitete er im Film- und Fernsbereich; Shermin Langhoff gewann ihn, wie einige andere auch, für das Theater.²²⁸

Die Schwäne vom Schlachthof, welches auf Grundlage von Interviews entstand, erzählt individuelle Geschichten von (Post-)MigrantInnen vor und nach dem Fall des Eisernen Vorhangs im geteilten Berlin. Die „Schwäne“ im Titel verweisen auf Jungen, die noch in DDR-Zeiten beim Spielen an der Spree ertranken und so die Grenze in den Osten überquerten. Allgemein handle das Stück von „innere[n] und äußere[n] Grenzen“²²⁹ zwischen Menschen. Die darin vorkommenden Figuren reichen von Kindern, die unweit der „Mauer“ aufgewachsen sind, bis zu einer aus Izmir in die DDR geflohenen Kommunistin, einem Landarbeiter aus Anatolien, der nach der Wende zum erfolgreichen Geschäftsmann wird, und einem jungen Mann der Zweiten Einwanderergeneration aus Westberlin, dessen Geliebte über der Grenze lebt.²³⁰

²²³ Vgl. Bazinger, „Wozu postmigrantisches Theater?“, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/gesprach-mit-shermin-langhoff-wozu-postmigrantisches-theater-11605050.html> 15.01.2012, Zugriff 12.11.2012.

²²⁴ Poppenhäger, „Kein Migrantenstadl“, <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/themen/152210/index.html> 15.02.2011, Zugriff 12.11.2012.

²²⁵ Ebda.

²²⁶ Siehe *Die Schwäne vom Schlachthof*, Regie: Hakan Savaş Mican, Berlin, Theater Ballhaus Naunynstraße, Premiere 19.11.2009, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/index.php?id=21&evt=86>, Zugriff 13.12.2012.

²²⁷ Siehe *Lö Bal Almanya*, Regie: Nurkan Erpulat, Berlin, Theater Ballhaus Naunynstraße, Premiere 11.05.2010, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/index.php?id=21&evt=229>, Zugriff 13.12.2012.

²²⁸ Vgl. Theater Ballhaus Naunynstraße, „Künstler/innen“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/KUENSTLER-INNEN-F-M.25.0.html>, Zugriff 13.01.2013.

²²⁹ Theater Ballhaus Naunynstraße, „Presse. Die Schwäne vom Schlachthof“, http://www.ballhausnaunynstrasse.de/fileadmin/bilder/presse/PM_Schwa%CC%88ne-WA1101.pdf, Zugriff 13.12.2012.

²³⁰ Vgl. Theater Ballhaus Naunynstraße, *Die Schwäne vom Schlachthof*, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/index.php?id=21&evt=86>, Zugriff 13.12.2012.

Die Figurenzeichnung ist dabei so angelegt, dass Klischees und Stereotype über „Deutsch-Türken“²³¹ als auch „Deutsch-Deutsche“²³² zuerst verkörpert werden, nur um diese wenig später als solche zu entlarven. Die überzeugte Kommunistin aus der Türkei wird nach der Wende von anderen „Deutsch-Türken“ ebenso als „Ostlerin“ abgestempelt, wie andere von der ehemaligen Ost-Seite der Mauer auch. Und der dargestellte Erfolg des Geschäftsbetreibers greift die in Deutschland verbreitete Annahme auf, dass viele ehemalige türkische Einwanderer nach 1989 ihre Beschäftigung verloren hätten²³³. Weder den einen noch den anderen werden ihre Klischees gelassen. Das Stück ermöglicht einen Einblick in (Lebens-)Geschichten und Perspektiven über die Teilung Deutschlands und Berlins, die in der Vergangenheit noch selten in der Öffentlichkeit zu Wort gekommen sind.²³⁴

Auch die 2010 uraufgeführte Inszenierung *Lö Bal Almanya* beschäftigt sich mit der Vergangenheit Deutschlands. Explizit mit 50 Jahren deutscher Arbeitsmigration und wiederum erzählt aus der Perspektive von PostmigrantInnen. Nurkan Erpulat und Tunçay Kulaoğlu verarbeiteten dokumentarisches Material zu einem „musikalischen Schauspiel“²³⁵. Kuriose Szenen, die von Einbürgerungstests und Gesunden-Untersuchungen handeln, Parodien von Menschen wie der Islamkritikerin Necla Kelek²³⁶, und Fragen wie: „Ist die Behauptung, die Berliner Mauer wäre auf die Köpfe der Türken gefallen, eine anatolische Lebenslüge?“²³⁷ werden mit traditionellem deutschem Liedgut verwoben. Laut Pressemitteilungen des Theaters Ballhaus Naunynstraße wollte man mit dem Stück vor Augen führen, dass „die offizielle Geschichte der Arbeitsmigration in deutschen Landen eine erbärmliche Untertreibung ist“²³⁸.

Neben der Aufarbeitung der (post-)migrantischen Vergangenheit Deutschlands, fällt in der Spielzeit 2010/2011 eine weitere thematische Tendenz auf. In Stücken wie *Verrücktes Blut*

²³¹ Michaela Schlagenwerth, „Die Schwäne vom Schlachthof“ erzählen von Mauer und Mauerfall aus türkischer Perspektive. Die ertrunkenen Kinder“, *Berliner Zeitung*

<http://www.berliner-zeitung.de/archiv/-die-schwaene-vom-schlachthof--erzaehlen-von-mauer-und-mauerfall-aus-tuerkischer-perspektive-die-ertrunkenen-kinder,10810590,10681582.html> 23.11.2009, Zugriff 14.12.2012.

²³² Ebda.

²³³ Vgl. ebda.

²³⁴ Vgl. Theater Ballhaus Naunynstraße, „Die Schwäne vom Schlachthof“

<http://www.ballhausnaunynstrasse.de/index.php?id=21&evt=86>, Zugriff 13.12.2012.

²³⁵ Theater Ballhaus Naunynstraße, „Presse. Lö Bal Almanya“,

http://www.ballhausnaunynstrasse.de/fileadmin/bilder/presse/PM_LoBalAlmanya-WA1110.pdf, Zugriff 13.12.2012.

²³⁶ Siehe Necla Kelek, *Die fremde Braut : ein Bericht aus dem Inneren des türkischen Lebens in Deutschland*, Köln: Kiepenheuer & Witsch⁴ 2005.

²³⁷ Theater Ballhaus Naunynstraße, „Presse. Lö Bal Almanya“,

http://www.ballhausnaunynstrasse.de/fileadmin/bilder/presse/PM_LoBalAlmanya-WA1110.pdf, Zugriff 13.12.2012.

²³⁸ Ebda.

oder *Funk is not Dead*²³⁹, von Idil Üner, rückte der Kulturbetrieb selber ins Scheinwerferlicht. Beide Produktionen behandeln die Tatsache, dass postmigrantische SchauspielerInnen es satt haben, ständig stereotype „Ausländerrollen“ angeboten zu bekommen. Weder die ProtagonistInnen von *Funk is not Dead* noch in *Verrücktes Blut* haben Lust weiterhin „Türken-Tussis“²⁴⁰ oder den „Ehrenmörder in Alarm bei Cobra 11“²⁴¹ zu spielen. Das Hörspiel, welches die DarstellerInnen in *Funk is not Dead* produzieren, und welches ursprünglich von einer türkischen Liebesgeschichte am Bosphorus erzählt, wird durch Namens-, Orts- und Berufsänderungen von den SchauspielerInnen im Stück „deutschisiert“²⁴².

Die in dieser Inszenierung behandelte Thematik spiegelt die realen Anliegen der Kunstschaffenden am Ballhaus. Wie Sesede Terziyan, welche die Lehrerin Frau Kehlich in *Verrücktes Blut* spielt, meint, wären die Rollenangebote für SchauspielerInnen „mit Migrationsbiographie“ (und besonders im Fernsehen) oft auf den „Ausländerkasten, [d]er immer ein Problemkasten [ist]“²⁴³, beschränkt.

In *Jenseits - Bist du schwul oder bist du Türke*²⁴⁴ wird von dem Phänomen bzw. Paradox erzählt, dass homosexuelle „Deutsch-Türken“ auf Grund ihrer sexuellen Orientierung nicht in gängige Klischeebilder passen und sie eher akzeptiert werden als ihre heterosexuellen „Landsmänner“. Dies liege laut Nurkan Erpulat, der das Stück zusammen mit Tunçay Kulaoglu basierend auf Interviews verfasste und auch Regie führte, daran, dass Homosexuelle tendenziell als „friedlich“ und „kultiviert“²⁴⁵ angesehen werden. Dieses Vorurteil stehe im Kontrast zu verbreiteten Stereotypen über Menschen mit türkischen Vorfahren, stelle aber im Grunde nur eine positive Art der Diskriminierung bzw. von Rassismus dar. Eine Replik eines Protagonisten aus dem Stück soll dies verdeutlichen:

²³⁹ Vgl. Theater Ballhaus Naunynstraße, *Funk is not Dead*,

<http://www.ballhausnaunynstrasse.de/index.php?id=21&evt=330>, Zugriff 14.12.2012.

²⁴⁰ Jan Oberländer, „Neues von Idil Üner. Deutsch mich nicht ein!“, *Der Tagesspiegel*,

<http://www.tagesspiegel.de/kultur/neues-von-idil-uener-deutsch-mich-nicht-ein/3695178.html>, Zugriff 14.12.2012.

²⁴¹ Erpulat/Hillje, *Verrücktes Blut*, S.61.

²⁴² Oberländer, „Neues von Idil Üner“.

²⁴³ Burckhardt, „Eine andere Geschichte“, S. 10.

²⁴⁴ Vgl. *Jenseits-Bist du schwul oder bist du Türke*, Regie: Nurkan Erpulat, Berlin, HAU Theater. Beyond Belonging Festival, UA Mai 2008, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/index.php?id=21&evt=19>, Zugriff 14.12. 2012.

²⁴⁵ Alke Wierth, „Schwule Türken stinken nicht nach Knofi“, *taz.de*,

<http://www.taz.de/1/nord/hamburg/artikel/?dig=2008%2F12%2F01%2Fa0181&cHash=291b2911d9>, Zugriff 14.12.2012.

„Ich bin homosexueller Türke und genieße die Früchte des positiven Rassismus in Deutschland. (...) Viele Menschen stehen voller Bewunderung vor mir nach dem Motto: Oh, der ist hierher gekommen, um sich zu emanzipieren! Lasst uns ihn mit vereinten Kräften befreien. Und ich denke: Na dann, erlöst mich mal!“²⁴⁶

Es geht den Theaterschaffenden eben nicht so sehr um das Porträtieren offensichtlicher, platter Stereotype und Klischeebilder, sondern vielfach um das Entlarven vermeintlich „liberaler“ Haltungen, die aber im Grunde auch nur positiv diskriminierend sind bzw. anderen Menschen eine Opferhaltung zusprechen.

Von scheinbar „unterdrückten“ Opfern, die „befreit“ werden müssen, handeln auch einige andere Stücke am Ballhaus. Zu nennen wären beispielsweise die Jugendlichen aus *Verrücktes Blut* und insbesondere das muslimische Mädchen, das von ihrer Lehrerin dazu ermutigt wird, sich ihres „unterdrückenden“ Kopftuchs zu entledigen, um sich „zu befreien“²⁴⁷. Lehrerin Kehlich, die ihren SchülerInnen predigt, dass sie sich als „Araber, Türke, Kurde“²⁴⁸ nicht zum Opfer machen (lassen) dürften, viktimisiert die Jugendlichen durch ihre aufklärerische Mission selber.

Ein weiteres Stück, in dem das Motiv des „Zum-Opfer-Machens“ von MigrantInnen verhandelt wird, ist das 2012 uraufgeführte Stück *Beg your Pardon*²⁴⁹ von Marianna Salzmann, in der Regie von Hakan Savaş Mican. Die Hauptfigur Thea begibt sich aus weltrettenden Motiven bzw. aufgrund von wohlgemeinter aber trotzdem falscher Solidarität zu ihrer Freundin Marwa, die einen ungesicherten Aufenthaltsstatus hat, in die Fremde; sie macht sich selbst zur „Migrantin“, ändert dadurch aber nichts an der Situation ihrer Freundin oder anderer Betroffener. Die Autorin legt ihre Motivation für diese Thematik in einem Interview offen:

„Ich habe grundsätzlich ein Problem mit der Marginalisierung oder dem „Zum-Opfer-Machen“ der Leute, die unter den Migrationsgesetzen leiden. Ich glaube, dass diese Leute viel lebensfähiger sind, als wir Privilegierte. Wir aber produzieren nur Mitleid und Opferbilder für sie. Auch Thea sucht in Marwa nur das „Opfer“, für das sie mit großer Geste kämpfen kann. Aber kein Mensch braucht solche Opferung.“²⁵⁰

²⁴⁶ *Jenseits-Bist du schwul oder bist du Türke*, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/index.php?id=21&evt=19>, Zugriff 14.12.2012; Kira Kosnick, „Sexualität und Migrationsforschung. Das Unsichtbare, das Oxymoronische und heteronormatives ‚Othering‘“, *Fokus Intersektionalität: Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzepts*, S. 145-163, hier S. 147.

²⁴⁷ Vgl. Erpulat/Hillje, *Verrücktes Blut*, S. 59.

²⁴⁸ Ebda.

²⁴⁹ Vgl. *Beg your Pardon*, Regie: Hakan Savaş Mican, Berlin, Theater Ballhaus Naunynstraße, UA 25.04.2012, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/index.php?id=21&evt=595>, Zugriff 14.12.2012.

²⁵⁰ Doris Meierhenrich, „Marianna Salzmann im Interview. Die Ähnlichkeit der Fremden“, *Berliner Zeitung*,

Grundlage für das Stück waren Interviews mit Politikern internationaler rechter Parteien, sowie mit EinwanderInnen Dänemarks, welches laut Salzman europaweit eines der strengsten „Ausländergesetze“ hat. Die Autorin wählte das Land als repräsentatives Beispiel für die restriktive Einwanderungspolitik Europas.²⁵¹

Eine weitere Produktion, die über Deutschlands Ländergrenzen hinausblickt, ist § 301 – *Die beleidigte Nation*²⁵², welche Anfang 2012 uraufgeführt wurde. Die aus fünf Teilen bestehende Inszenierungs-Reihe zeigt Theater- und Videoarbeiten der KünstlerInnen Züli Aladağ, Miraz Bezar, Silvina Der-Meguerditchian, Hans-Werner Kroesinger und Hakan Savaş Mican.

§ 301 – *Die beleidigte Nation* wurde im Gedenken an die Ermordung des türkisch-armenischen Journalisten Hrant Dink konzipiert. Dieser hatte öffentlich den von der Türkei nie offiziell anerkannten Völkermord an ArmenierInnen beim Namen genannt, woraufhin er nach Paragraph 301, der von der „Beleidigung des Türkentums“ handelt, zu einer Haftstrafe verurteilt, dafür öffentlich verunglimpft, und schließlich ermordet wurde. Eine Sendung der türkischen politischen Talkshow „Neden“, in der Bedrohungen gegenüber Hrant Dink geäußert wurden, ist Ausgangspunkt für die Performance-Reihe am Theater Ballhaus Naunynstraße. In § 301 – *Die beleidigte Nation* gehe es um das Aufwerfen universeller Fragen nach „Nationalismus, Öffentlichkeit und Meinungsfreiheit“²⁵³.

Ein sich in sämtlichen Theaterstücken am Ballhaus Naunynstraße herauskristallisierendes Charakteristikum ist das Aufgreifen bzw. die Konfrontation mit vorgefertigten Meinungen und Vorstellungen (der Mehrheitsgesellschaft) über gewisse Personengruppen, und insbesondere über „Menschen mit Migrationshintergrund“, aber auch über „autochthone Deutsche“. Diese Haltungen werden in den Stücken ausgestellt, zum Teil ad absurdum geführt, und in einigen Fällen auch entkräftet oder dekonstruiert.

Die Theaterschaffenden nehmen sich in ihren Stücken wiederholt Themen, Konfliktfelder und Problematiken an, die in der Öffentlichkeit und in den Medien oftmals als „migrantisch“ betrachtet oder dargestellt werden, wie „Ehrenmorde“, Unterdrückung von (muslimischen)

<http://www.berliner-zeitung.de/theater/marianna-salzman-im-interview-die-aehnlichkeit-der-fremden,10809198,14984258,item,1.html> 25.04.2012, Zugriff 14.12.2012.

²⁵¹ Vgl. ebda.

²⁵² Vgl. § 301 – *Die beleidigte Nation*, Regie: Züli Aladağ/Miraz Bezar/Silvina Der-Meguerditchian/Hans-Werner Kroesinger/Hakan Savaş Mican, Berlin, Theater Ballhaus Naunynstraße, Premiere 14.01.2012, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/index.php?id=21&evt=533>, Zugriff 14.12.2012.

²⁵³ Ebda.

Frauen, u.a. Die KünstlerInnen verarbeiten diese „Thematiken“ dabei so, dass deren universeller Charakter zu Tage tritt und ihre „kulturellen“ oder ethnischen Konnotationen entkräftet werden. So entdecken etwa die Jugendlichen in *Verrücktes Blut* im Zuge ihrer gezwungenen Auseinandersetzung mit Stücken Schillers, dass der in *Kabale und Liebe* thematisierte Familienmord ebenso als „Ehrenmord“ gesehen werden könnte²⁵⁴, und weitergedacht, eben auch umgekehrt. Ethnisierte Problematiken werden als „überkulturelle Phänomen[e]“²⁵⁵ entlarvt und der Blick auf tieferliegende, allgemeine Belange und Fragen „jenseits der ethnischen Zugehörigkeit“²⁵⁶ oder Herkunft freigegeben. Als Ziel formulierte die ehemalige künstlerische Leiterin des Theater Ballhaus Naunynstraße, den ZuseherInnen durch Sichtung der Theaterstücke eine komplexere Sichtweise als vor Betreten des Theaters zu ermöglichen²⁵⁷.

Betrachtet man die mittlerweile vielzähligen am Theater Ballhaus Naunynstraße aufgeführten Stücke nebeneinander, so kann eine Entwicklung in den Inhalten und Geschichten gesehen werden. In den anfänglichen Produktionen ging es vorrangig darum, die Migrationsvergangenheit Deutschlands und die eigene als postmigrantischEr KünstlerIn zu erzählen, und auch darum, wie sehr dieser „Hintergrund“ auch im Kulturbetrieb doch noch eine Rolle spiele. Der Fokus lag oftmals auf Berlin und bis auf wenige Ausnahmen auf „deutsch-türkischen“ Biographien. In den aktuelleren Inszenierungen werden globalere Geschichten von (Post-)Migration, ebenso wie allgemeine gesellschaftspolitische Diskurse aufgegriffen, die zum Teil auch über Deutschland hinausgehen.

So scheint das Ballhaus Naunynstraße seinem Wunsch-Selbstverständnis als „neues deutsches Theater“²⁵⁸ mit politischer Ausrichtung, welches auch über den Berliner oder den deutschen Tellerrand hinausblickt, gerecht zu werden.

²⁵⁴ Vgl. Erpulat/Hillje, *Verrücktes Blut*, S.55-56.

²⁵⁵ Vgl. Sharifi, „Postmigrantisches Theater“, S. 41.

²⁵⁶ Behrendt/Burckhardt/Wille, „Im Feld der Verhandlung“, S.17.

²⁵⁷ Vgl. Christine Wahl, „Ballhaus Naunynstraße – mit Volldampf gegen Klischees“, *Goethe Institut*, <http://www.goethe.de/kue/the/ibf/de7510693.htm> April 2011, Zugriff 14.12.2012.

²⁵⁸ Behrendt/Burckhardt/Wille, „Im Feld der Verhandlung“, S. 19.

* Dies schließt sowohl Inszenierungen, die am Ballhaus selbst entwickelt wurden, als auch solche ein, die von anderen Theatern oder Festivals übernommen wurden, wie etwa *Jenseits – Bist du schwul oder bist du Türke*. Gastspiele werden hingegen nicht miteinbezogen.

1.6 Inszenatorische Tendenzen von postmigrantischen Theaterstücken

Aus Gründen der Einschränkung und Fokussierung wird im Folgenden nur auf am Theater Ballhaus Naunynstraße aufgeführte Inszenierungen* eingegangen. Andere postmigrantische Stücke und Inszenierungen werden bewusst ausgeklammert.

Die KünstlerInnen rund um das Ballhaus geben an, dass es ihnen bei der Verwirklichung der postmigrantischen Theater-Idee nicht vorrangig um die Generierung neuer Ausdrucksformen gegangen wäre. Wie in der zeitgenössischen Theaterlandschaft üblich, zitiere und sample man aus bereits Vorhandenem²⁵⁹. Laut Shermin Langhoff käme aber ohnehin „kein gegenwärtiges Dokumentartheater [...] ohne Anleihen etwa bei Erwin Piscator aus“²⁶⁰.

Und tatsächlich finden sich in vielen Ballhaus-Produktionen offensichtliche Anlehnungen an Inszenierungs- und Schauspielstile Erwin Piscators bzw. Bertold Brechts, aber auch an jene zeitgenössischer Regisseure wie Christoph Marthaler.

In *Verrücktes Blut* verweist das offene „In-die-Rolle-Schlüpfen“ der Schauspieler zu Beginn des Stücks²⁶¹, der Einsatz von die Handlung unterbrechenden Liedern²⁶², oder das Ansprechen der Theatersituation bzw. der ZuseherInnen²⁶³, auf Bertold Brechts Ideen zum Epischen Theater²⁶⁴. Auch die am Ballhaus sehr beliebte Verwendung von Videomaterial, wie z.B. in § 301 - *Die beleidigte Nation*²⁶⁵ und in *Warten auf Adam Spielmann*²⁶⁶, oder der Aufbau von Inszenierungen nach dem Prinzip der Montage, wie in *Lö Bal Almanya* oder in *Die Schwäne vom Schlachthof*²⁶⁷ u.a., wurden ebenso von Brecht und Piscator (als „Verfremdungs“-Mittel) propagiert²⁶⁸.

²⁵⁹ Vgl. Bazinger, „Wozu postmigrantisches Theater?“, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/gesprach-mit-shermin-langhoff-wozu-postmigrantisches-theater-11605050.html> 15.01.2012, Zugriff 12.11.2012.

²⁶⁰ Ebda.

²⁶¹ Vgl. Erpulat/Hillje, *Verrücktes Blut*, S.49.

²⁶² Vgl. ebda., S. 52, 56, 59.

²⁶³ Vgl. ebda., z.B.S.61.

²⁶⁴ Vgl. Patrick Primavesi, „Episches Theater“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart: Metzler 2005, S. 90-92, hier 91-92.

²⁶⁵ Vgl. § 301- *Die beleidigte Nation*, Regie: Züli Aladağ/Miraz Bezar/Silvina Der-Meguerditchian/Hans-Werner Kroesinger/Hakan Savaş Mican, Berlin, Theater Ballhaus Naunynstraße 2012, <http://vimeo.com/37701624>, Zugriff 14.01.2013.

²⁶⁶ Vgl. *Warten auf Adam Spielmann*, Regie: Hakan Savaş Mican, Berlin, Theater Ballhaus Naunynstraße 2010, <http://vimeo.com/20510224>, Zugriff 14.01.2013.

²⁶⁷ Vgl. *Lö Bal Almanya*, Regie: Nurkan Erpulat, Berlin, Theater Ballhaus Naunynstraße 2010, <http://vimeo.com/16220419>, Zugriff 14.01.2013, *Die Schwäne vom Schlachthof*, Regie: Hakan Savaş Mican, Berlin, Theater Ballhaus Naunynstraße 2009, <http://vimeo.com/16409016>, Zugriff 14.01.2013.

²⁶⁸ Vgl. Patrick Primavesi, „Verfremdung“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 377-379, hier S. 378.

Als häufige Inszenierungspraxis ist ebenso der Einsatz von Musik und Gesang zu erkennen. Diese über das Sprechtheater hinausweisenden Elemente werden einerseits gerne zum Aufzeigen und zur Dekonstruktion von Stereotypen eingesetzt (z.B. in *Funk is not Dead*²⁶⁹), stellen andererseits aber auch, wie im Fall von *Verrücktes Blut* und *Lö Bal Almanya*, einen Akt der „Aneignung“²⁷⁰ deutschen Kulturguts dar. Jens Hillje spricht diesbezüglich gar von „kulturelle[m] Diebstahl“²⁷¹ durch PostmigrantInnen.

Häufig unterbrechen die Musik- und Gesangseinlagen den Erzählfluss und ermöglichen dem Publikum nach Brechtschem Vorbild²⁷² eine kritische Bestandsaufnahme des soeben Gesehenen. In *Verrücktes Blut* stellen die zwischen den Szenen eingeschobenen Gesangsparts (hoch-)deutscher Volkslieder einen starken Kontrast zum sonstigen Sprachgebrauch der Jugendlichen dar. Dieser Bruch könnte kritische ZuseherInnen zum Überdenken der zuvor präsentierten stereotypen Darstellungen „migrantischer Jugendlicher“ anregen. Die musikalischen Einlagen, die oftmals für parodistische und komische Darstellungen eingesetzt werden, verweisen aber auch auf die generelle Tendenz am Theater Ballhaus Naunynstraße, sich mit politischen Inhalten lust- und humorvoll auseinander zu setzen.

Neben musikalischen und gesanglichen Elementen dienen Videoeinblendungen (z.B. in § 301 - *Die beleidigte Nation* und in *Warten auf Adam Spielmann*) und das Einbauen non-verbaler performativer Sequenzen (z.B.: traumähnliche Sequenzen, die vom Ertrinken junger MigrantInnen in *Die Schwäne vom Schlachthof* erzählen) als die Narration stützende und zugleich unterbrechende Elemente.

Die oben genannte Vorführung – und wie man argumentieren könnte, auch Dekonstruktion – von deutschem Liedgut ist nicht eine postmigrantische bzw. Erpulat-originäre Inszenierungsweise, sondern kann schon in den Arbeiten Christoph Marthalers gefunden werden. Das minutenlange Schweigen und Sessel-Sitzen der SchauspielerInnen zu Beginn von Nurkan Erpulsats inszeniertem Musiktheaterstück *Lö Bal Almanya* oder deren späteres Agieren in Zeitlu-pentempo verweisen auf ebendiesen.²⁷³

²⁶⁹ Vgl. *Funk is not Dead*, Regie: Idil Üner/ Tunçay Kulaoglu, Berlin, Theater Ballhaus Naunynstraße 2011, <http://vimeo.com/20931348>, Zugriff 17.01.2013.

²⁷⁰ Behrendt/Burckhardt/Wille, „Im Feld der Verhandlung“, S. 17.

²⁷¹ Ebda.

²⁷² Vgl. Primavesi „Verfremdung“, S. 378.

²⁷³ Vgl. Katharina Granzin, „Unrasiert und fern der Heimat“, *taz.de*, <http://www.taz.de/1/berlin/tazplan-kultur/artikel/?dig=2010/05/14/a0201&cHash=5b5e734d0b> 14.05.2010, Zugriff 26.12.2012; Vgl. Till Briegleb, „Porträt: Christoph Marthaler“, *Goethe Institut*,

Zusammenfassend reichen die Inszenierungsstile der Stücke am Theater Ballhaus Naunynstraße von naturalistisch über Brechtisch bis hin zu performativ geprägt. Die Ästhetik einer Produktion ist aber auch abhängig von den jeweiligen KünstlerInnen. Dem künstlerischen Leitungsteam von 2010 zu Folge sind etwa Hakan Savas Micans Inszenierungen (z.B.: *Die Schwäne vom Schlachthof*) stark von dessen filmischen Schaffen geprägt und würden oft „traumwandlerische“ bzw. „surreale“²⁷⁴ Charakteristika aufweisen, während Nurkan Erpulats Produktionen wiederholt auf „musikalisch-choreographische[n]“ Elementen fußen²⁷⁵.

Nach eingehender Beschäftigung mit den Stücken und Inszenierungen des Theaters Ballhaus Naunynstraße kann keine spezifisch „postmigrantische“ Inszenierungsweise festgestellt werden. Wie schon zu Beginn angedeutet, schöpfen die TheatermacherInnen für ihre Arbeiten aus dem unerschöpflichen Pool an vergangenen Inszenierungsstilen der deutschen bzw. europäischen Theatertradition und verquicken diese auf unterschiedlichste Art und Weise miteinander.

Wie zuvor anhand von *Verrücktes Blut* ausgeführt, spielt die Beziehung zwischen DarstellerInnen und Publikum eine wichtige Rolle in den Aufführungen am Ballhaus. Die ZuseherInnen werden gerne herausgefordert, angesprochen, und manchmal auch frontal attackiert. Die Hingabe an Illusion oder Passivität wird ihnen nicht gestattet.

1.7 Zusammenführung: Wodurch zeichnet sich postmigrantisches Theater aus?

Das Spezifische bzw. Neuartige des vielschichtigen Phänomens „postmigrantisches Theater“ kann vor allem an den Geschichten, Perspektiven und ProtagonistInnen der Stücke festgemacht werden. Auch Peter Laudenbach von der *Süddeutschen Zeitung* streicht in den Produktionen am Theater Ballhaus Naunynstraße vor allem die „Kraft der Geschichten“ hervor. Deren Ästhetik sieht er nicht unbedingt als neuartig oder „wegweisend“²⁷⁶. Dem widersprechen die MacherInnen des Theater Ballhaus, wie zuvor ausgeführt, auch nicht unbedingt. Für sie stand die Generierung von neuen Theaterformen nicht im Vordergrund. Sie wollten an die

<http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/mr/mar/deindex.htm>, Zugriff 26.12.2012.

²⁷⁴ Vgl. Barbara Kastner, „Dialoge I: Migration Dichten und Deuten“, S. 405.

²⁷⁵ Vgl. ebda., S.404.

²⁷⁶ Laudenbach, „Theater in Berlin-Kreuzberg“, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-in-berlin-kreuzberg-wir-sind-kein-migranten-stadt-1.1063679> 23.02.2011, Zugriff 12.11.2012.

„narrativen Traditionen“²⁷⁷ des Landes, in denen PostmigrantInnen entweder fehlten oder als „die Anderen“ dargestellt wurden, anknüpfen bzw. diese weiterspinnen.

Neben den inhaltlichen Ausprägungen, und vor allem in den anfänglichen Stücken, ist das Besondere der postmigrantischen Theaterbewegung vor allem in den neuen AkteurInnen zu sehen. Was das Ballhaus tatsächlich von anderen Theatern Deutschlands (mit „interkultureller Ausrichtung“) unterscheidet, ist das Bespielen und Leiten einer Bühne durch PostmigrantInnen, und das als Selbstverständlichkeit.

²⁷⁷ Bazinger, „Wozu postmigrantisches Theater“, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/gespraech-mit-shermin-langhoff-wozu-postmigrantisches-theater-11605050.html> 15.01.2012, Zugriff 12.11.2012.

2 Postmigrantisches Theater in Österreich: Gibt's so was? Es tut sich was!

Was die Entwicklung eines postmigrantischen (Theater-)Diskurses und vor allem was die tatsächliche Umsetzung und verschiedene Initiativen anbelangt, hinkt Österreich Deutschland in vielerlei Hinsicht nach. In Österreich mangelt es jedoch nicht nur an der Förderung postmigrantischer Kulturarbeit, es gibt auch keine offizielle bundesweite Anerkennung der Tatsache, dass das Land ein Einwanderungsland ist^{278*}. Nur einzelne PolitikerInnen wie Sozialminister Rudolf Hundsdorfer²⁷⁹ oder Nationalratspräsidentin Barbara Prammer²⁸⁰ und die Rot-Grüne Stadtregierung²⁸¹ bekennen sich öffentlich zur realen Vielfalt der Stadt Wien und Österreichs.

2.1 *Pimp My Integration – Projektreihe postmigrantischer Positionen*

Eine erste Initiative stellte die von postmigrantischen KünstlerInnen kuratierte Veranstaltungsreihe *Pimp My Integration* dar, die von Oktober 2011 bis Februar 2012 (mit Unterbrechung) im Wiener Theater Garage X stattfand²⁸². KuratorInnen waren Carolin Vikoler und Asli Kışlal von der Theatergruppe *daskunst* sowie Ali M. Abdullah und Harald Posch von der Garage X. Teil dieser *Projektreihe postmigrantischer Positionen* waren Theateraufführungen von Installationen bis Kabarett- aus dem In- und Ausland, wie auch Podiumsdiskussionen, Lesungen, Filmvorführungen. Bei den Podiumsdiskussionen, zu denen RednerInnen aus Praxis und Forschung eingeladen wurden, widmete man sich Fragen nach postmigrantischem Theaterschaffen in Wien und in Österreich, und wie dessen Zukunft aussehen könnte. Unter den Titeln „Wer ist wir? Abbildung von postmigrantischen Identitäten in der österreichischen Kultur und Gesellschaft“, „Migrant/innen spielen auf Sprechbühnen keine Rolle“, „Kunst als

²⁷⁸ Vgl. IODO, „Kunst, Kultur und Theater für Alle!“, S. 17, 19-21; Vgl. Petra Stuibler, *Der Standard*, <http://derstandard.at/1254310744398/Wenn-Integration-wurscht-wird> 07.10.2009, Zugriff 08.04.2013.:

* Mitte der 1970er Jahre gab es in Österreich einen EinwanderInnenstopp, der seitdem offiziell nicht aufgehoben wurde.

²⁷⁹ Vgl. ORF Online, „Lob und Tadel für Arbeitsmarktpolitik“, <http://news.orf.at/stories/2091138/2091335/> 30.11.2011, Zugriff 08.04.2013.

²⁸⁰ Vgl. Irene Brickner, „Österreich ist Einwanderungsland“, *Der Standard*, http://derstandard.at/plink/2827862?_pid=6461228#pid6461228 / 02.10.2007, Zugriff 08.04.2012.

²⁸¹ Vgl. Stadt Wien, „Gemeinsame Wege für Wien. Das rot-grüne Regierungsübereinkommen 2010“, <http://www.wien.gv.at/politik/strategien-konzepte/regierungsuebereinkommen-2010/pdf/regierungsuebereinkommen-2010.pdf>, Zugriff 09.04.2013.

²⁸² Vgl. *daskunst*, „Pimp My Integration. Projektreihe postmigrantischer Positionen“, http://www.daskunst.at/pimp_my_integration.html, Zugriff 28.01.2013.

Lösung sozialer Probleme? Die Verwechslung von postmigrantischer Kultur- mit Sozialarbeit“ oder „Integration als Imperativ?“²⁸³ wurden aktuelle Fragen und Belange diskutiert.

Das Forschungsinstitut Educult begleitete und dokumentierte die *Pimp My Integration*-Reihe im Auftrag und finanziert von der Stadt Wien bzw. der Kulturabteilung (MA 7)^{284*}. Einige der wichtigsten Diskussionspunkte sollen im Folgenden präsentiert werden.

2.1.1 Produktionsseite

Ein zentraler Diskussionspunkt, der sich bereits vor Beginn von *Pimp My Integration* herauskristallisierte, und an dem auch die Kulturpolitik großes Interesse zeigte²⁸⁵, war die Frage nach der Notwendigkeit eines postmigrantischen Theaterhauses in Wien und in weiterer Folge, wer dieses Theater leiten könnte bzw. an welcher Örtlichkeit²⁸⁶. Dabei geht es um eine prinzipielle Fragestellung:

„Braucht man den Umweg der speziellen Schublade für MigrantInnen, bevor sie die hegemonialen Räume betreten – ob in den Medien oder in einem postmigrantischen Theater? Oder kann nicht der Schritt der essentialistischen Verortung übersprungen und die sofortige Öffnung aller Institutionen vor dem Hintergrund der veränderten Bevölkerungszusammensetzung eingefordert werden?“²⁸⁷

Überdies wurde über die Schaffung einer Ausbildungs- und Förderungsstätte für junge, postmigrantische Kunstschaffende, ähnlich der akademie der autodidakten in Berlin, nachgedacht.²⁸⁸

Die Bezeichnung der Veranstaltungsreihe mit *postmigrantische Positionen* anstelle von *postmigrantisches Theater* weist bereits daraufhin, dass das KuratorInnenteam auf die Vielzahl

²⁸³ Garage X, „Pimp My Integration“, http://www.garage-x.at/portal/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=67:archiv-20112012&id=587:pimp-my-integration&Itemid=59, Zugriff 11.03.2013.

²⁸⁴ Vgl. Educult, „Pimp My Integration“. Endbericht zur Prozessbegleitung zur Projektreihe zu postmigrantischen Positionen“, http://www.educult.at/wp-content/uploads/2011/12/EDUCULT-Prozessbegleitung-Postmigrantische-Positionen_Endbericht.pdf, Wien 2012, S.4:

* Zusätzlich zu den öffentlich abgehaltenen Podiums- und Publikumsdiskussionen wurden für den Educult-Bericht noch zwei Round Tables und elf Einzelinterviews mit betroffenen Kunstschaffenden geführt:

²⁸⁵ Vgl. ebda., S.21.

²⁸⁶ Vgl. ebda., S. 35.

²⁸⁷ Vida Bakondy /Gamze Ongan, „Dokumentation. Wer ist wir? Abbildung postmigrantischer Identitäten in der österreichischen Kultur & Gesellschaft“, *Pimp my Integration. Projektreihe postmigrantischer Positionen*, http://www.daskunst.at/pimp_dokumentation.html, Zugriff 28.01.2013.

²⁸⁸ Vgl. Michael Wimmer, „Ich bin ein Postmigrant! – Kann ich ein Postmigrant sein?“, *Educult*, <http://www.educult.at/blog/ich-bin-ein-postmigrant-%E2%80%93-kann-ich-ein-postmigrant-sein/30.01.2012>, Zugriff 29.01.2013.

der unterschiedlichen Haltungen hinweisen bzw. verdeutlichen wollte, dass es nicht *die eine* postmigrantische Haltung gibt²⁸⁹. Die Bedeutung des Begriffs „postmigrantisch“ wurde vom im ersten Kapitel beschriebenen Theater Ballhaus Naunynstraße in Berlin übernommen²⁹⁰. Die Berliner postmigrantische Szene unterscheidet sich von der Wiener jedoch insofern, als dass es in letztgenannter keine einheitliche postmigrantische (Theater-)Gruppierung mit gemeinsamem Selbstverständnis und Ansprechpersonen nach außen (z.B. für die Kulturpolitik) gibt. Eine Vielzahl von Wiener bzw. österreichischen KünstlerInnen mit – wie in der Educult-Studie genannt – „passivem Migrationshintergrund“²⁹¹, also Menschen der zweiten bzw. dritten Einwanderungsgeneration, lehnen die Zuschreibung als „postmigrantisch“ ab*. Einerseits wird von manchen als Folge dieser Etikettierung eine weitere „Ausgrenzung“²⁹² befürchtet. Und schließlich und endlich wollen die betroffenen Kunstschaffenden keine „Sonderbehandlung“, sondern lediglich eine „Gleichstellung“²⁹³ mit sogenannten „Bio-ÖsterreicherInnen“. Insbesondere bereits etablierte KünstlerInnen sehen in dieser Bezeichnung eher einen Rück- denn Fortschritt²⁹⁴.

Einhelliger Tenor herrschte jedoch darüber, dass Diskriminierungen von KünstlerInnen „mit Migrationshintergrund“ stattfinden²⁹⁵. Aber selbst zwischen postmigrantischen KünstlerInnen werden noch Unterscheidungen gemacht. Insbesondere Menschen mit dunklerer Hautfarbe oder stärkerem Akzent würden gegenüber anderen Theaterschaffenden mit Migrationsbiographie noch stärker benachteiligt werden, so einige der Betroffenen. (Mittel-)EuropäerInnen würden weniger als „migrantisch“ wahrgenommen als z.B. Menschen aus afrikanischen oder asiatischen Ländern. Besonders im Sprechtheaterbereich hätten PostmigrantInnen auf Grund ihres möglichen Akzents Schwierigkeiten Fuß zu fassen.²⁹⁶

SchauspielerInnen wollen auch nicht gemäß ihrer Biographie bzw. „Herkunft“ besetzt werden, oder gängigen Rollenklischees von (Post-)MigrantInnen entsprechen, sondern wünschen

²⁸⁹ Vgl. Educult, „Pimp My Integration“. Endbericht“, S. 6.

²⁹⁰ Vgl. ebda., S. 5.

²⁹¹ Ebda., S.7.

* Trotz der ablehnenden Haltung mancher österreichischer KünstlerInnen gegenüber der Zuschreibung als „postmigrantisch“, wird der Begriff im Folgenden verwendet. Die Verfasserin ist sich bewusst, dass es sich dabei um eine ähnliche (Fremd-)Zuschreibung handelt wie der im ersten Kapitel angesprochenen Benennung als „MigrantIn“. Die Bezeichnung erscheint der Verfasserin aber als notwendig, um dieses Phänomen fassbar und verstehbar zu machen.

²⁹² Ebda., S.5.

²⁹³ Ebda., S.5.

²⁹⁴ Vgl. ebda., S.7.

²⁹⁵ Vgl. ebda., S.10.

²⁹⁶ Vgl. ebda., S.10-11.

sich Besetzungen einzig und allein nach künstlerischen Kriterien²⁹⁷. Die Karrierechancen für PostmigrantInnen im Theaterbereich seien laut DiskussionsteilnehmerInnen in Deutschland teilweise besser als in Österreich, da dort Diversität in Institutionen fokussiert und auch schon mehr zur Normalität geworden sei.

Als Behinderungsgrund im künstlerischen Schaffen wurden auch die an postmigrantische KünstlerInnen herangetragenem Erwartungen von öffentlicher Seite bzw. Förderstellen genannt, sich explizit mit „migrantischen Themen“ auseinanderzusetzen. Es kam zum Ausdruck, dass sich die Theaterschaffenden, wie vermutlich jedEr KünstlerIn, Wahlfreiheit für Themen und Rollen wünschen.²⁹⁸ Besonders in mittleren und größeren Theaterbetrieben werde von der postmigrantischen Realität unzureichend Notiz genommen. Die Öffnung gegenüber postmigrantischen KünstlerInnen und Positionen wird von einigen Leitungspersonen nicht als Notwendigkeit empfunden²⁹⁹.

Wie in Deutschland (siehe Kapitel 1), sind auch österreichische KünstlerInnen mit Migrationserfahrung vor allem in der freien Theaterszene tätig, wo vermehrt eine prekäre finanzielle Lage herrscht, die in weiterer Folge Abstriche in der Qualität zur Folge haben kann. Diese wird den postmigrantischen Kunstschaffenden von Entscheidungsstellen wiederum häufig als Ausscheidungskriterium genannt³⁰⁰. In diesem Zusammenhang wurde in Diskussionen auch wiederholt zur Sprache gebracht, dass Produktionen von postmigrantischen KünstlerInnen oft künstlerisch nicht ernstgenommen bzw. in eine „soziokulturelle Schublade“³⁰¹ gesteckt werden, und in Folge dessen auch geringere Subventionsmittel erhalten.

Förderungen seien auch deswegen schwierig zu bekommen, so einige Betroffene, weil oft nicht klar sei, wo sich KünstlerInnen bewerben sollen: bei dem der MA 7 (Kulturabteilung der Stadt Wien) untergeordnetem Referat für „Darstellende Kunst“ oder bei dem für „Stadtkulturarbeit und Interkulturalität“. Letztgenanntes, an das KünstlerInnen mit Migrationserfahrung oft verwiesen werden, hat jedoch ein weitaus geringeres Etat zu vergeben (€ 5000 je Projekt) als erstgenanntes. Diesbezüglich wurde von einem „Hin-und Herschieben zwischen Zustän-

²⁹⁷ Vgl. ebda., S.11.

²⁹⁸ Vgl. ebda., S. 12.

²⁹⁹ Vgl. ebda., S.13.

³⁰⁰ Siehe später unter „Ein postmigrantisches Theaterhaus in Wien“.

³⁰¹ Educult, „Pimp my Integration“. Endbericht“, S. 15.

digkeiten“ für Förderansuchen berichtet. Aus diesem Grund bräuchte es auch in den Gremien und Jurys mehr Personal mit (post-)migrantischen Biographien.³⁰²

Letztlich war es den Diskutierenden ein Anliegen zu betonen, dass postmigrantisches Theater „kein eigenes Genre“³⁰³ sei, sondern unterschiedlichste Inhalte und Formate einschlieÙe. Eine Theaterschaffende betonte außerdem, dass postmigrantisches Theater nicht automatisch politisch sei, wie dies zwar vermehrt (z.B.: bei *daskunst*), aber nicht immer der Fall ist. Postmigrantisches Theater bedeute „schlicht eine Zukeuntnisnahme der neuen gesellschaftlichen Realitäten und dies soll sich auf der Bühne in verschiedenen Ausprägungen abbilden“³⁰⁴. Somit scheint es den in Österreich angesiedelten Kunstschaffenden vor allem um organisatorische bzw. besetzungstechnische Belange zu gehen, während die Beteiligten der postmigrantischen Bewegung in Berlin bzw. Deutschlands (zumindest zu Beginn) auch (post-)migrantische Inhalte und Thematiken forderten.

2.1.2 Rezeptionsseite und diesbezüglich notwendige Initiativen

Es geht nicht nur um Mängel und Nachholbedarf auf Produktionsseite, sondern auch um jene auf Rezeptionsseite. Das Wiener Publikum, welches bereits Produktionen (post-)migrantischer AkteurInnen besucht, sei oft dasselbe und hätte sich in den letzten Jahren nicht wirklich erweitert. Die DiskussionsteilnehmerInnen wünschen sich das Erreichen breiterer Publikumskreise, insbesondere von Menschen mit sogenanntem Migrationshintergrund, sodass die Diversität der Stadt sowohl hinter, auf, als auch vor der Bühne zum Ausdruck kommt. Als eventuelle Strategie zur Publikumserschließung könnte bei den Jüngsten der Gesellschaft angesetzt werden, bei denen durch die Schule noch die Möglichkeit einer flächendeckenden Teilnahme jenseits von sozialer oder nationaler „Herkunft“ bestehe. Da in Österreich, ebenso wie in Deutschland, die Erschließung neuer ZuseherInnen für Theater nicht nur ein postmigrantisches „Problem“ sei, sondern die gesamte Gesellschaft betreffe – auch für viele „ingesessene“ ÖsterreicherInnen ist das Theater eine „fremde“ Welt –, bräuchte es dringend weitere Strategien für zukünftiges Audience Development.³⁰⁵

Im Laufe von *Pimp My Integration* wurden diesbezüglich verschiedene Vorschläge von Kunst- und Kulturschaffenden eingebracht: Um „neue“ ZuseherInnen zu erreichen, benötige

³⁰² Vgl. ebda., S. 14-15.

³⁰³ Ebda., S. 15.

³⁰⁴ Ebda., S. 16.

³⁰⁵ Vgl. ebda., S. 17-18.

es nicht nur ästhetisch innovative Projekte, sondern auch komisch-unterhaltende Angebote. Ebenso sollte neben Sprechtheater-Produktionen, die sprachliche Barrieren darstellen können, vermehrt auf nicht-Wort-zentrierte Darstellungsformen gesetzt werden.

Erfolgreiche Beteiligungs-Projekte der Vergangenheit, wie etwa in der „Brunnenpassage“ in Ottakring³⁰⁶, die von Tanz bis Gesang, Theater und DJing reichen, sollen fortgesetzt und erweitert werden. Auch die Einrichtung spezieller (Karten-)Angebote für PostmigrantInnen, sowie das Einbinden von sogenannten „MultiplikatorInnen“ oder „Schlüsselpersonen“ aus (post-)migrantischen Communities werden als mögliche Initiativen genannt. Die Instrumente zur Erreichung eines neuen Theaterpublikums, also Öffentlichkeitsarbeit und im Marketing, müssen ebenso an die neuen Zielgruppen angepasst werden, sodass sich diese von den Angeboten mehr als in der Vergangenheit angesprochen fühlen. Letztlich bemängelten DiskussionsteilnehmerInnen die teilweise geringe Aufmerksamkeit und Präsentation von postmigrantischen Kunst- und Kulturangeboten durch die Medien.³⁰⁷

2.1.3 Diskutierte kulturpolitische Interventionen

Um die derzeitige Situation (von PostmigrantInnen) sowohl auf Produktions- als auch Rezeptionsseite zu verändern, benötige es auch kulturpolitische Interventionen, waren sich die zu Wort kommenden TeilnehmerInnen von *Pimp my Integration* einig. Im Folgenden sollen einige dieser Punkte angeführt werden. In den Diskussionen dazu fiel auf, dass sich die Betroffenen in zwei Lager spalten; die einen, die sich hauptsächlich „Chancengleichheit“³⁰⁸ gegenüber nicht-zugewanderten KünstlerInnen wünschen und aus diesem Grund eine Selbst-Bezeichnung als postmigrantisch ablehnen, und die anderen, die sich zumindest übergangs-mäßig für eine „besondere Berücksichtigung“³⁰⁹ postmigrantischer KünstlerInnen aussprechen, auch wenn dies möglicherweise zu weiteren Diskriminierungen (positiver und negativer Art) führen könnte. Einig waren sich die Diskutierenden diesbezüglich, dass die „Probleme“ bzw. Mängel der Vergangenheit mit *einer* großen kulturpolitischen Initiative, wie der Errichtung eines postmigrantisches Theaterhauses, nicht beseitigt wären. Es bräuchte mehrere gleichzeitige Maßnahmen, wie die „Öffnung bestehender Bühnen, Nachwuchsförderung und

³⁰⁶ Siehe Brunnenpassage, „Home“, <http://www.brunnenpassage.at/home/>, Zugriff 12.03.2013.

³⁰⁷ Vgl. Educult, „‘Pimp my Integration‘. Endbericht“, S.19-20.

³⁰⁸ Ebda., S.21.

³⁰⁹ Ebda.

Ausbildung, Finanzierung von Produktionen, [eine] zentrale Servicestelle, [und die] Fortsetzung des Diskurses^{310 311}.

Für die Öffnung bestehender Theaterinstitutionen wurde auch über Quotenregelungen und „Migrant Mainstreaming“^{312*}, also eine „systematische Gleichstellungspolitik für Migranten und Migrantinnen“³¹³, welche Chancengleichheit und auch eine programmatische Öffnung und Berücksichtigung von Menschen mit Migrationsbiographie durch Institutionen ermöglichen sollen, diskutiert. Vor allem die postmigrantische Besetzung von Leitungspersonen in Theatern, die schließlich großen Einfluss auf die künstlerische und organisatorische Ausrichtung von Produktionsstätte haben, betrachten die Diskutierenden als immens wichtig. Von selbst bzw. ohne Regelungen sei eine Öffnung gegenüber PostmigrantInnen im Kulturbereich noch kaum geschehen. Aus diesem Grund könnten Quotenregelungen behilflich sein, „eine Normalität her[zustellen], die es in der Gesellschaft gibt“³¹⁴, so eine (von Educult anonymisierte) Diskussionsteilnehmerin. GegnerInnen von Reglementierungen befürchten jedoch, dass durch deren Einführung künstlerische Qualität nicht mehr als oberstes Prinzip für Personalbesetzungen gelten könnte.³¹⁵

³¹⁰ Ebda., S.22.

³¹¹ Vgl. ebda., S.21-22.

³¹² Andreas Mailath-Pokorny, „Wien denkt weiter“, <http://wien-denkt-weiter.at/2011/10/05/%E2%80%9Emigrant-mainstreaming%E2%80%9C-%E2%80%93was-ist-das/> 05.10.2011, Zugriff 09.04.2013:

*Kulturstadtrat Mailath-Pokorny versteht darunter die „Sichtbarmachung von Migranten und ihr Mitdenken bei neuen politischen Maßnahmen“;

Deutsches Bundesministerium für Bildung und Forschung, „Verbesserung der beruflichen Integrationschancen von benachteiligten Jugendlichen und jungen Erwachsenen durch Netzwerkbildung“, *Band IId der Schriftenreihe zum Programm ‚Kompetenzen fördern-Berufliche Qualifizierung für Zielgruppen mit besonderem Förderbedarf (BQF-Programm)‘*, www.bmbf.de/pub/band_IId_bqf_programm.pdf, Bonn/Berlin 2006, Zugriff 09.04.2013:

*In anderen Ländern wie Deutschland spricht man anstelle von „Migrant Mainstreaming“ weiter gefasst von „Cultural oder Ethnic Mainstreaming“;

Stadt Wien, „Gemeinsame Wege für Wien“, S. 48:

*Im Regierungsübereinkommen der Rot-Grünen Stadtregierung bekennen sich die Verantwortlichen u.a. zu „Migrant Mainstreaming“ als „eine der wichtigsten Aufgaben“ für die zukünftige Kulturpolitik;

IODO, „Kunst, Kultur und Theater für Alle!“, S. 158:

*Für die konkrete Umsetzung von Migrant Mainstreaming wäre laut dieser Theaterstudie „eine Personalpolitik notwendig, die in verschiedensten Bereichen den Migrationshintergrund als besondere Ressource und Schlüsselqualifikation anerkennt, sodass MigrantInnen bei den Einstellungen, Beförderungen und Weiterbildungsmaßnahmen tendenziell bevorzugt werden“;

Vgl. *Pimp My Integration. Kunst als Lösung sozialer Probleme. Podiumsdiskussion*, Regie: askunst, Wien, Garage X 26.01.2012, DVD-Video; Vgl. IODO, „Kunst, Kultur und Theater für alle!“, S.157:

*Trotz dezidiertem Bekenntnis zu „Migrant Mainstreaming“, gibt es in Österreich bislang noch keine tatsächlichen Gesetze oder Förderkriterien, die dies auch wirklich umsetzen. So gesagt von Cornelia Kogoj bei *Pimp My Integration* und ersichtlich in der IODO-Studie.

³¹³ Dorothee Frank, „Wiener Kultur in Rot-Grün. Migrant Mainstreaming und nicht mehr Geld“, *Öl Kulturjournal*, <http://oe1.orf.at/artikel/261884> 16.11.2010, Zugriff 09.04.2013.

³¹⁴ Educult, „‘Pimp My Integration‘.Endbericht“, S. 24.

³¹⁵ Vgl. ebda., S. 23-24.

Als weiterer, mehrfach diskutierter Punkt wurde die bessere Förderung des postmigrantischen Theaternachwuchses genannt. Junge postmigrantische KünstlerInnen hätten es bei Aufnahmen in etablierte Ausbildungsstätten auf Grund ihres „Hintergrunds“ oft schwer. Aus diesem Grund sprachen sich manche der Diskutierenden für eine Ausbildungseinrichtung bzw. „Akademie“³¹⁶ für junge (post-)migrantische Theaterschaffende aus. Andere wiederum schlugen Stipendien und weitere „Startförderungsprogramme“ für den Einstieg junger Talente in die Praxis vor.³¹⁷

Für die Umsetzung all dieser Punkte bzw. die „Schaffung von Möglichkeitsräumen“ für postmigrantische Produktionen³¹⁸, bedürfe es neben der Zurverfügungstellung von Infrastruktur auch weiterer Geldmittel, so der einhellige Tenor der Theaterschaffenden. Als konkrete Initiativen für die Durchdringung der Wiener Theaterlandschaft mit postmigrantischen Positionen wurden beispielsweise die Öffnung einer etablierten Bühne für eine postmigrantische Produktion (ein Monat lang) im Jahr, oder auch eine Einladung an alle Wiener Theaterhäuser, pro Saison zumindest eine postmigrantische Inszenierung in den Spielplan aufzunehmen, vorgeschlagen. Ein jährliches Festival und partizipative Projekte wurden ebenso als mögliche Umsetzungen präsentiert.³¹⁹

2.1.4 Ein postmigrantisches Theaterhaus in Wien: Pro und Contra

Wie bereits zuvor angeführt, war eine der Ausgangsfragen, mit denen *Pimp My Integration* startete, die Frage nach der Notwendigkeit eines postmigrantischen Theaterhauses für Wien. Die allgemeine Stimmung der Theaterschaffenden diesbezüglich war eher von „Skepsis als Begeisterung“³²⁰ gezeichnet, insbesondere, wenn diese Initiative nicht von weiteren begleitet werden würde.

Ein Argument, das für ein eigenes Haus spricht, ist zum einen der repräsentative Faktor, wenn postmigrantischen Positionen ein tatsächlicher Ort zugesprochen wird, an dem künstlerisch auf hohem Niveau produziert und experimentiert werden kann. Dort könnte auch die Qualität postmigrantischer Produktionen, die in der Vergangenheit teilweise in Frage gestellt bzw. bemängelt wurde³²¹, unter Beweis gestellt werden. Des Weiteren bestünde dort die Möglich-

³¹⁶ Vgl. ebda., S. 25.

³¹⁷ Vgl. ebda., S. 25-26.

³¹⁸ Ebda., S. 26.

³¹⁹ Vgl. ebda.

³²⁰ Ebda., S. 32.

³²¹ Vgl. ebda., S. 15; Vgl. Bloomfield, *Crossing the Rainbow*, o.S.

keit, den zuvor bereits angesprochenen stereotypen Rollenbesetzungen an anderen Häusern entgegen zu wirken bzw. Alternativen aufzuzeigen. Ein postmigrantisches Theaterhaus, das verschiedene postmigrantische Positionen bündelt, könnte ebenso eine Netzwerkfunktion erfüllen und außerdem direkter Ansprechpartner (z.B. für die Kulturpolitik) für gemeinsame postmigrantische Theaterbelange sein³²².

Es sprechen aber ebenso Argumente gegen ein eigenes Haus. So äußerten einige Betroffene die Befürchtung, dass die Schaffung eines postmigrantischen Theaterorts eine weitere Ausgrenzung postmigrantischer Positionen in bereits bestehenden Theaterbetrieben „nach dem Motto: ‚Da habt ihr ein Haus, dort bleibt aber bitte unter euch‘“³²³ bewirken könnte. Außerdem bestehe die Gefahr, dass die Tätigkeit an einem solchen Ort für KünstlerInnen eine Etikettierung oder Kategorisierung zur Folge haben könnte, mit der sich nicht einE jedEr identifizieren kann bzw. möchte.

Ähnliche Projekte, wie z.B. das vielzitierte Theater Ballhaus Naunynstraße in Berlin, das progressive Produktionen und partizipative Projekte verbindet, seien über lange Zeit und durch das große Engagement Einzelner entstanden. So bezweifeln einige, dass ein von der Kulturpolitik initiiertes Theaterhaus quasi aus dem Nichts und ohne Vorgängerstrukturen, auf die aufgebaut werden kann, funktionieren bzw. reüssieren würde. Außerdem könne man die Situation und die Verhältnisse anderer Städte nicht eins zu eins auf die Wiener Theaterlandschaft überstülpen.³²⁴

Anstelle eines postmigrantischen Theaterhauses sähen manche der an den Diskussionen Beteiligten lieber „postmigrantische Kulturräume“³²⁵, die neben professionellen Produktionen auch Weiterbildungsmöglichkeiten, Gesprächsrunden und soziokulturelle Projekte mit niederschwelligem Zugang anbieten. Allerdings würde dies der Idee eines auf professionelles Theater konzentrierten Orts zuwiderlaufen.

2.1.5 Umsetzung eines postmigrantischen Theaterorts

Falls doch ein postmigrantisches Theater eröffnet werden würde, dann solle dieses von Anfang an als „Werkstatt“, mit Fokus auf die Erarbeitung von Produktionen, fungieren. Auch

³²² Vgl. Educult, „‘Pimp my Integration’. Endbericht“, S. 30-31.

³²³ Ebda., S. 31.

³²⁴ Vgl. ebda., S. 31-32.

³²⁵ Ebda., S. 30.

aufgrund der großen Erwartungen an eine Örtlichkeit waren viele der Meinung, dass das Haus hauptsächlich als Labor für Experimente eingerichtet werden sollte.³²⁶

Als möglicher Ort in Wien wurde das Palais Kabelwerk im zwölften Wiener Gemeindebezirk genannt. Eine Vielzahl an Stimmen sprach sich allerdings dagegen aus, weil durch die relativ dezentrale Lage des Kabelwerks, weit entfernt von anderen, zentral gelegenen (hoch-)kulturellen Theaterstätten, „die Gefahr ‚einer Ghetto-Bildung‘³²⁷ bestünde. Bezüglich der Frage nach einem postmigrantischen Theaterort wurde im Laufe der Veranstaltungsreihe keine eindeutige Antwort erzielt.³²⁸

Für die Mehrheit der Theaterschaffenden wären die „Anerkennung ihrer Arbeit“³²⁹ und eine „Sensibilisierung [...] und Bewusstseinsbildung“ für „postmigrantisches Positionen“³³⁰ am wichtigsten; ebenso in bestehenden bzw. renommierten Theaterinstitutionen, und nicht nur vor postmigrantischem bzw. postmigrantisch-affinem Publikum, sondern vor einer breiter aufgestellten Zuschauerschaft.

2.1.6 Abschließende Empfehlung durch Educult

Im Fazit des von Educult verfassten Berichts werden konkrete kulturpolitische Maßnahmen, die vor allem die Öffnung bestehender Theater und die Weiterentwicklung der freien Theaterszene betreffen, vorgeschlagen: Im etablierten Theaterbereich bräuchte es vor allem eine Sensibilisierung für und Einbeziehung von „postmigrantisches Positionen“. Spezifische Schritte wurden hauptsächlich für die freie Theaterszene, wo auch die meisten der postmigrantischen KünstlerInnen angesiedelt sind, genannt. Zur Gestaltung einer vielfältige(re)n Theaterlandschaft könnten folgende Schritte beitragen: „Personalentscheidungen bei Auswahlgremien, Bereitstellung von temporär nutzbaren Proben- und Aufführungsorten sowie speziell gewidmeten finanziellen Mitteln, die entsprechende Berücksichtigung der Thematik in den Förderkriterien, mehrsprachig angebotene Servicedienstleistungen, Möglichkeiten zur Vernetzung sowie die besondere Förderung von partizipativen Projekten“³³¹. Educult betont, dass lediglich eine simultane Umsetzung mehrerer dieser Schritte Sinn machen würde. Zusätzlich zu den Vorschlägen der DiskussionsteilnehmerInnen von *Pimp My Integration* empfiehlt das

³²⁶ Vgl. ebda., S. 33.

³²⁷ Ebda., S. 34.

³²⁸ Vgl. ebda., S. 34-35.

³²⁹ Ebda., S. 34.

³³⁰ Ebda., S. 22.

³³¹ Ebda., S. 36.

Forschungsinstitut dringend eine gründliche Auseinandersetzung mit der Erschließung neuer Publikumskreise („Audience Development“).³³²

2.1.7 Aktuelle Geschehnisse bezüglich eines postmigrantischen Theaterraums

Aktuell gibt es bezüglich der Schaffung eines postmigrantischen Theaterraums neue Entwicklungen: Laut einer Pressemitteilung vom 15.02.2012 schließen sich das Theater Garage X am Petersplatz und das Palais Kabelwerk ab 2014 unter einer gemeinsamen künstlerischen Ausrichtung zusammen. Die Theatergruppe daskunst wird den beiden Spielstätten am Standort Kabelwerk als selbstständiges „Diversity Labor“³³³, oder wie von der Zeitschrift *Falter* bezeichnet, als „eine Art postmigrantische Akademie“³³⁴, angeschlossen.

Während die Kulturpolitik diese Zusammenlegung begrüßt, ist die für 2012/13 eingesetzte Theaterjury für die Vierjahresförderungen der freien Theaterszene mit diesem Schritt nicht glücklich bzw. hatte eine solche Verquickung in der Vergangenheit auch dezidiert abgelehnt, wie die JurorInnen in einem Gespräch mit der Tageszeitung *Der Standard*^{335*} darlegten. Das Kabelwerk hätte ihrer Meinung nach als niedrighschwellige Produktionsstätte für die unterschiedlichsten freien (Theater-)Gruppen ohne Niederlassung bestehen bleiben sollen. Die LeiterInnen von Kabelwerk X – Arbeitstitel der zusammengeschlossenen Theater – sehen im Palais Kabelwerk jedoch einen perfekten Raum für größere, auch internationale Produktionen und Gastspiele, für die bislang in der Garage X der Platz fehlte. Dafür soll das Theater am Petersplatz noch mehr als Spielstätte für freie Gruppen geöffnet werden³³⁶.

Unter anderem wurde im *Standard*- Gespräch mit den JurorInnen auch erwähnt, dass die Theatergruppe daskunst keine Vierjahres-Förderung erhalten habe und zwar deswegen nicht, weil das vorgezeichnete künstlerische Vorhaben nicht ausreichend gewesen wäre, und es sich bei

³³² Vgl. ebda.

³³³ Garage X, „Palais Kabelwerk, GARAGE X und daskunst freuen sich über neues Projekt ab 2014“, http://www.garage-x.at/portal/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=1:startseite&id=661:garagex-im-palais-kabelwerk, Zugriff 05.03.2013.

³³⁴ Wolfgang Kralicek, „Wenig Aussicht auf Erfolg“, *Falter* 8, 2013, S.25; Siehe auch die Reaktion auf den Artikel durch die LeiterInnen von Palais Kabelwerk, Garage X und daskunst: Erich Sperger/ Harald Posch/ Ali M. Abdullah, „Sinnvolle Theaterfusion. Betrifft: ‚Wenig Aussicht auf Erfolg‘ von W.Kralicek, *Falter* 8/13“, *Falter* 10, 2013, S. 4.

³³⁵ Vgl. Margarete Affenzeller, „Eine Theaterjury mit wenig Spielraum“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/1362107518735/Eine-Theaterjury-mit-wenig-Spielraum> 05.03.2013, Zugriff 15.03.2013; Vgl. Stadt Wien, „Förderung der Freien Wiener Theaterszene“, <http://www.wien.gv.at/kultur-freizeit/musik/foerderung-theater.html>, Zugriff 05.05.2013:

* Die für die 2012/2013 eingesetzte Theaterjury, die Empfehlungen für die Förderung von freien Theatergruppen auf Grundlage deren Förderkonzepten erstellte, bestand aus Elke Hesse, Angela Heide, Amelie Deuflhard, Silvia Kargl und Thomas Licek. Für genaue Angaben zu den Fördervergaben: Siehe ebda.

³³⁶ Vgl. Wolfgang Kralicek, „Wenig Aussicht auf Erfolg“, *Falter* 8, 2013, S. 25.

daskunst „eher um ein Vermittlungs- und Ausbildungsprojekt denn ein Kunstprojekt“³³⁷ handle, so Elke Hesse, eines der Jurymitglieder³³⁸. Die KünstlerInnen von daskunst hätten mit der Bezeichnung als „Vermittlungs- und Ausbildungsprojekt“ wahrscheinlich kein Problem, denn sie bezeichnen sich auch selber so^{339*}. Jedoch eine alleinige Beschränkung auf diese Charakteristika und ohne Zuerkennung von künstlerischen Qualitäten – welche die Gruppe nach Ansicht der Verfasserin durchaus hat – erinnert stark an bereits angesprochene Zuschreibungen von postmigrantischen Theaterprojekten als „soziokulturell“ eher denn „künstlerisch“.

2.1.8 „Verwechslung von Kultur- mit Sozialarbeit“

Für die im nächsten Kapitel folgende Besprechung von Theaterprojekten mit jugendlichen LaiendarstellerInnen ist vor allem jenes Gespräch von Interesse, das sich im Zuge der *Pimp My Integration*-Reihe am 26.01.2012 in der Garage X mit der Frage nach der „Verwechslung von Kultur- mit Sozialarbeit“ beschäftigte³⁴⁰. TeilnehmerInnen an der Podiumsdiskussion waren Anne Wiederhold, künstlerische Leiterin des KunstSozialRaums Brunnenpassage³⁴¹ in Ottakring, die Autorin, Dolmetscherin und Malerin Julya Rabinowich, Cornelia Kogoj von der Initiative Minderheiten³⁴², welche sich als „Plattform, Netzwerk und Vermittler_in für Minderheiten in Österreich“ sieht und „gesellschafts-, bildungspolitische und kulturelle Projekte durch[führt]“³⁴³, und Goran Bećirčić von den Kunst- und Kulturvereinen LINE IN³⁴⁴ und .ditiramb.

³³⁷ Affenzeller, „Eine Theaterjury mit wenig Spielraum“.

³³⁸ Vgl. ebda.

³³⁹ Vgl. daskunst, „Motivation“, <http://daskunst.at/daskunst%20motivation.html>, Zugriff 30.01.2013:

* Ein Auszug: „Und wir verstehen uns als Ausbildungsstätte für junge Menschen, die sich vielleicht zur Kunst hingezogen fühlen aber abgeschreckt werden vom strengen Regiment und Sprachfixiertheit an österreichischen Schauspiel-schulen oder Regieakademien. Hier entsteht eine Subkultur, die bald immer mehr herausragende Produkte produzieren wird, weil sie ihr Selbstbewusstsein nicht verloren haben, was zu sagen haben und sich nicht den Mund verbieten lassen wollen von Gleichmacherei und Assimilation. [...] Hier ist der Platz von daskunst und allen, die bei daskunst ausgebildet werden oder die Philosophie teilen – vor allem solange die Menschen jung sind und nicht die Wiener Gemütlichkeit des „passt scho“ übernommen haben.“;

Vgl. Heinz Wagner, „Wir sind alle Wien! Integriertes Sprech- und Tanztheater der Gruppe ‚daskunst‘“, *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Hg. Wolfgang Schneider, Bielefeld: Transcript 2011, S.191-199, hier S. 192:

* Auch der Kulturjournalist Heinz Wagner bezeichnete die Wirkungsweise von daskunst schon in früheren Jahren als „Ausbildungsstätte“.

³⁴⁰ Vgl. *Pimp my Integration. Kunst als Lösung sozialer Probleme. Podiumsdiskussion*, Wien, Garage X 26.01.2012, Regie: daskunst, DVD-Video.

³⁴¹ Siehe Brunnenpassage, <http://brunnenpassage.caritas-wien.at/>, Zugriff 20.03.2013.

³⁴² Siehe Initiative Minderheiten, http://minderheiten.at/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1, Zugriff 20.03.2013.

³⁴³ Initiative Minderheiten, „Über Initiative Minderheiten“, http://minderheiten.at/index.php?option=com_content&task=view&id=1&Itemid=8, Zugriff 21.03.2013.

³⁴⁴ Siehe LINE IN, <http://www.linein.at/>, Zugriff 20.03.2013.

Der Einleitungstext zur Veranstaltung fasst die vorangestellten Punkte sehr gut zusammen und zeigt Parallelen zu zuvor angesprochenen Haltungen postmigrantischer Theaterarbeit in Deutschland auf:

„Was ist und kann Kunst? Ist sie Spiegel der Gesellschaft oder doch (Re)Formerin? Gibt sie nur wider oder schafft sie neue Wirklichkeiten? Wann wird Kunst zu Sozialarbeit, um gesellschaftliche Missstände zu kompensieren? Wann wird Sozialarbeit zu Kunst, um soziale Spannungsfelder zu kaschieren? Und: Warum ist das Soziale immer Begleiterin von Kunstprojekten von/über MigrantInnen/ZuwanderInnen/Neo-ÖsterreicherInnen/...? Warum stellt Johannes C. seinen Antrag auf Förderung bei der Kulturabteilung und Ayse A. bei der Abteilung für interkulturelle Angelegenheiten? Oder geht es doch um etwas ganz anderes, nämlich um die tiefsitzende Weisheit, dass wir Kunst machen, die anderen aber nur gerettet werden müssen? Und Kunst somit nur ein pädagogisches Mittel ist?“³⁴⁵

Dieser Text versprach eine spannende Diskussion über die Verquickungen von Sozial- und Kulturarbeit. Wie auch in einer Publikumsbemerkung am Ende der Diskussion angemerkt wurde³⁴⁶, konzentrierten sich die PodiumsteilnehmerInnen teilweise zu sehr auf einzelne Schicksale und auf von ihnen durchgeführte Projekte und sprachen kaum über übergeordnete Strukturen in Förderungen oder Institutionen, welche im Einleitungstext angesprochen wurden. Erst als Reaktion auf diese Meldung aus dem Publikum gingen die RednerInnen auf jene Punkte ein.

Anne Wiederhold sprach daraufhin davon, dass sie bei den unterschiedlichen Förderstellen und Abteilungen ein „ressortübergreifendes, interministerielles ‚Querdenken‘ und Erfassen der Vielfalt“ vermisse. Cornelia Kogoj benannte die Zweischneidigkeit, mit der sie spezielle Einrichtungen zur Förderung von (post-)migrantischen KünstlerInnen, wie das der Kulturabteilung der Stadt Wien untergeordnete Referat für „Stadtteilkultur und Interkulturalität“³⁴⁷, betrachte. Einerseits sollten die Kunst- und Theaterschaffenden ebenso wie Nicht-(Post-)MigrantInnen bei den (höher dotierten) Förderstellen ansuchen können, andererseits sei eine eigene Stelle für die öffentliche Sichtbarmachung von Menschen „mit Migrationshintergrund“ hilfreich. Kogoj erwähnte außerdem noch, dass sie die „Naivität und Uninformiertheit“ gewisser Institutionen im Umgang mit sogenannten MigrantInnen oft sehr ärgere. Bereits des

³⁴⁵ o.N., „Pimp My Integration. Kunst als Lösung sozialer Probleme? Die Verwechslung von postmigrantischer Kultur mit Sozialarbeit. Diskussion“, http://www.daskunst.at/kunst_als_loesung.html, Zugriff 28.01.2013.

³⁴⁶ Vgl. *Pimp My Integration. Kunst als Lösung sozialer Probleme. Podiumsdiskussion*, Wien, Garage X 26.01.2012“, Regie: daskunst, DVD-Video.

³⁴⁷ Siehe Kulturabteilung der Stadt Wien, <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/mitarbeiter.html>, Zugriff 21.03.2013.

Öfteren sei an die „Initiative Minderheiten“ die Frage herangetragen worden, ob sie „irgend-einen migrantischen Jugendlichen vermitteln können“³⁴⁸.

Der Moderator, Hikmet Kayahan, der die Diskussion auf die ursprüngliche Frage nach der Verquickung bzw. Verwechslung von Kultur- und Sozialarbeit zurückbrachte, stellte die provokante These auf, dass Theaterprojekte für und mit „Benachteiligten“, die das Label „interkulturell“ tragen, leichter an Fördermittel kämen, als solche, die sich solchen Selbstzuschreibungen verwehren. Dieser Aussage stimmten alle auf dem Podium Anwesenden zu. Goran Bećirčić berichtete daraufhin auch, dass sein Verein (LINE IN) ursprünglich kein Interesse daran gehabt hätte, „Integration zu leisten“³⁴⁹. Erst für diverse Förderansuchen seien sie per Selbstdefinition „interkulturell“³⁵⁰ geworden. Bećirčić vermisst in den Förderstellen oft ein Kunstverständnis, demnach Kunst den Sinn in sich selbst finde und nicht unbedingt „nachhaltig“^{351*} sein müsse.

Die Entwicklung der Diskussion mag auch an der Auswahl der TeilnehmerInnen und der Moderation gelegen sein. Tatsächlich im Kunst- bzw. Kulturbereich bzw. an der Schnittstelle von Kunst- und Sozialarbeit tätig waren zum Zeitpunkt der Podiumsdiskussion nur der Vertreter der weniger bekannten Vereine LINE IN und .ditiramb, Bećirčić, und die Leiterin der Brunnenpassage, Anne Wiederhold. Obgleich die „Initiative Minderheiten“ auch Initiatorin von Projekten und Ausstellungen ist wie z.B. von „Gastarbajteri“³⁵², agiert sie hauptsächlich als Anlauf- und Servicestelle und bietet nicht unbedingt Möglichkeiten zu aktiver Kunst- und Kulturteilnahme an. Warum die Autorin Julya Rabinowich für diese Diskussion eingeladen wurden, erschließt sich der Verfasserin nicht wirklich.

Von Interesse wären die Haltungen von VertreterInnen großer, „hochkultureller“ Einrichtungen gewesen. Wie der Moderator (erst) auf eine Frage aus dem Publikum informierte, hatte der Direktor des Burgtheaters die Einladung zum Mitreden ausgeschlagen, mit der Begründung, die diskutierten Fragen stellten sich für seinen Betrieb nicht. Auch der Leiter des Reinhard Seminars lehnte eine Teilnahme an der Diskussion ab. Die StudentInnen in seiner Insti-

³⁴⁸ *Pimp My Integration. Kunst als Lösung sozialer Probleme. Podiumsdiskussion*, Wien, Garage X 26.01.2012, Regie: daskunst, DVD-Video.

³⁴⁹ Ebda.

³⁵⁰ Ebda.

³⁵¹ Ebda.:

* Von vielen Einrichtungen im soziokulturellen Bereich, wie etwa von der Brunnenpassage, wird Nachhaltigkeit in Projekten groß geschrieben bzw. teilweise auch als Lösung für längerfristige Kulturteilhabe von „Benachteiligten“ gesehen. Sinngemäß sagte dies Anne Wiederhold so in der Diskussion.

³⁵² Vgl. Initiative Minderheiten, „Gastarbajteri“, <http://www.gastarbajteri.at/>, Zugriff 20.03.2013.

tution würden ohnehin bereits zu 50 Prozent aus Menschen „mit Migrationshintergrund“ bestehen. Dass diese hauptsächlich aus Deutschland kommen, erwähnte er dabei nicht. Bereits das Fernbleiben bzw. die eben genannten Begründungen sind Ausdruck dafür, wie wenig Sensibilität und Interesse „hochkulturelle“ Institutionen für bzw. an Theaterproduktionen haben, welche die reale demographische Bevölkerungszusammensetzung Wiens bzw. Österreichs widerspiegeln.

Neben VertreterInnen großer Theatereinrichtungen wäre es außerdem interessant gewesen, Theaterschaffende für die Podiumsdiskussion einzuladen, die sich in ihrem Berufsalltag tagtäglich an der Schnittstelle von Kunst- und Sozialarbeit bewegen. Dazu wäre z.B. die Sichtweise der daskunst-Gruppe, deren Mitglieder teilweise sogar anwesend waren, spannend gewesen. Der Moderator unternahm keinerlei Bemühungen, diese in die Diskussion einzubinden. daskunst führt neben seinen professionellen Produktionen auch immer wieder Projekte mit Kindern und Jugendlichen durch, wie das im nächsten Kapitel beschriebene *Empört euch!*-Schulprojekt. Sie hätten vielleicht erklären können, warum sich bestimmte KünstlerInnen, und besonders überraschend, wenn diese so federführend in kritischen Diskursen (über die Verwechslung von Kultur- mit Sozialarbeit) sind wie die daskunstlerInnen, sich mit Projektarbeiten wiederholt aufs „soziokulturelle Glatteis“ begeben. Durch ihre Arbeit mit sozialen Gruppen liefern Theaterschaffende wie daskunst erst recht Grundlage dafür, sie als Sozialer eher denn als Kunstprojekt zu betrachten, was, wie die zuvor zitierte Äußerung der Theaterjury gezeigt hat, tatsächlich geschieht. Für die Podiumsdiskussion wären ebenso Erfahrungsberichte bezüglich Förderansuchen interessant gewesen bzw. ob soziokulturelles Engagement nach Ansicht betroffener KünstlerInnen Auswirkungen darauf hat, in welcher Kategorie (Kunst oder Soziales) und finanzieller Form sie gefördert werden.

Abgesehen von einigen wenigen Kritikpunkten, die erst durch Aufforderungen des Publikums zur Sprache kamen, wurden in dieser Diskussion keine wirklich neuen Einsichten oder Lösungsvorschläge präsentiert. Die Anregung im Ankündigungstext zur Diskussion, warum „das Soziale immer Begleiterin von Kunstprojekten von/über MigrantInnen“ ist, oder warum sich diese Frage bei nicht-„migrantischen“ KünstlerInnen erst gar nicht oder viel seltener stellt, wurde nicht beantwortet.

Ob diese Punkte jemals von ausschlaggebenden Entscheidungsstellen gehört, geschweige denn umgesetzt werden, bleibt ebenso offen. Denn der Umstand allein, dass die Kulturabtei-

lung der Stadt Wien die „Projektbegleitung“ von *Pimp my Integration* anregte und finanzierte, bedeutet nicht, dass die darin aufgelisteten Punkte und Änderungsvorschläge auch tatsächlich berücksichtigt werden. Vermutlich würden erst personale Veränderungen, also die Besetzung von für diese Thematik sensiblen Personen bzw. mit eigener Migrationsbiographie, zu programmatischen Änderungen in Förderstellen führen.

2.2 Theater mocht mi-grantig- Symposium

Eine weitere Veranstaltung, die sich mit postmigrantischen Positionen in der österreichischen Theaterlandschaft und speziell im Kinder- und Jugendbereich auseinandersetzte, war das am 12. Juni 2012 in Linz abgehaltene Symposium mit dem Namen *Theater mocht mi-grantig*³⁵³. Eingeladen hatten die Theatervereinigung Assitej Austria, die sich auf nationaler und internationaler Ebene für die „Förderung des professionellen Theaters für Kinder und Jugendliche“³⁵⁴ einsetzt, sowie das Kinder- und Jugendtheater u\hof. Veranstaltungsorte waren das Theater Eisenhand (u\hof) und das Theater Phönix, wo auch zwei Theaterstücke, *Verrücktes Blut* in der Regie von Aslı Kışlal und *Unterm Herzen* in der Inszenierung von Brigitta Waschnig, aufgeführt wurden. Zusätzlich fanden ein Rundgespräch und eine abschließende Podiumsdiskussion mit (inter-)nationalen Theater-ExpertInnen statt. Eröffnet wurde das Symposium mit dem Stück *Verrücktes Blut*³⁵⁵ am Theater Eisenhand.

2.2.1 *Verrücktes Blut*

Das Stück *Verrücktes Blut* ist im Zuge der *Freispiel-Reihe*³⁵⁶ am Theater u\hof entstanden, wo einmal im Jahr eine Inszenierung mit LaiendarstellerInnen unter professionellen Produktionsbedingungen durchgeführt wird. Das Leitungsteam hatte sich entschlossen, in der Ausschreibung für *Verrücktes Blut* ausdrücklich nach Jugendlichen „mit Migrationshintergrund“ zu suchen, mit dem Bewusstsein, dass dies eine Art „positive Diskriminierung“ darstelle, so der Leiter des u\hofs, John F. Kutil³⁵⁷. Erfahrungen mit ähnlichen Projekten in der Vergangenheit hätten gezeigt, dass sich ohne dezidierte Erwähnung beinahe ausschließlich „nicht-migrantische“ Jugendliche melden. Für *Verrücktes Blut* strebte der u\hof aber eine bewusste

³⁵³ Assitej Austria, „Theater mocht mi-grantig“, <http://www.assitej.at/projekte/symposien/symposien-2012/theater-mocht-mi-grantig/>, Zugriff 22.03.2013.

³⁵⁴ Assitej Austria, „Über“, <http://www.assitej.at/ueber/>, Zugriff 25.03.2013.

³⁵⁵ Siehe u\hof. Theater für junges Publikum, „Verrücktes Blut. Trailer“, <http://www.youtube.com/watch?v=SAoDZFYGT2o>, Zugriff 22.03.2013.

³⁵⁶ Siehe u\hof. Theater für junges Publikum, „Freispiel“, http://www.uhof.at/15563_DE-Theaterpaedagogik-FreispielerInnen.htm, Zugriff 22.03.2013.

³⁵⁷ *Theater mocht mi-grantig. Podiumsdiskussion*, Linz, Theater Phönix 12.06.2013, Mitschrift im Privatarchiv der Verfasserin.

Öffnung für junge Erwachsene mit Migrationsbiographie an. Es bestand der Wunsch, ein „gemischtes Ensemble“ mit Jugendlichen mit und ohne sogenanntem Migrationshintergrund zusammenzustellen. Die ausdrückliche Ansprache von Jugendlichen mit Migrationserfahrungen sei auch mit der Hoffnung verbunden gewesen, dass sich für zukünftige *Freispiel*-Produktionen selbstverständlich Menschen der gesamten Linzer Bevölkerung bewerben würden, so die Dramaturgin des Stücks, Katrin Maiwald³⁵⁸. Den Verantwortlichen von vergangenen Produktionen mit Laien am u\hof sei bewusst geworden, dass der Einzug des Postmigranten auch in der Theaterpädagogik noch bevorstehe, vor allem was Leitungspersonen betrifft³⁵⁹.

Verrücktes Blut wurde in vielerlei Hinsicht für lokale Gegebenheiten adaptiert. Auf Grund des großen Interesses von SpielerInnen wurden die ursprünglich sieben Rollen auf zwölf erweitert. Außerdem übernahmen einige weibliche Darstellerinnen im Originaltext männlich besetzte Rollen, da sich mehr weibliche als männliche InteressentInnen gemeldet hatten. Das Stück wurde auch auf inhaltlicher bzw. sprachlicher Ebene an österreichische Verhältnisse angepasst: Verschiedenste „deutsche“ Ausdrücke wurden in den (ober-)österreichischen Dialekt transferiert. Auch die handlungsunterbrechenden Volkslieder wurden dem Land angepasst. Infolgedessen sangen die DarstellerInnen anstelle der deutschen Lieder in der Berliner Originalfassung in Linz, *Hoamatland*³⁶⁰, die oberösterreichische Landeshymne, *Land der Berge*³⁶¹ und andere in Österreich bekannte Lieder.

Ein weiterer Unterschied zur Berliner Fassung bestand auch in eingebblendeten Videosequenzen, die Interviews mit der ansässigen Bevölkerung zu den Themen Heimat, Integration, nationales Liedgut, etc. zeigten. Linzer PassantInnen – mehrheitlich „Bio-ÖsterreicherInnen“ – beantworteten darin Fragen wie: „Was ist Heimat für dich?, Ab wann beginnt für dich Migration und ab wann sind deiner Meinung nach MigrantInnen integriert?, Welches Lied verbindest du mit deiner Heimat? Bist du integriert?“³⁶². Menschen „mit Migrationshintergrund“ scheinen in den Medien (oder in Theaterstücken) häufiger nach ihren Haltungen zu den Schlagwörtern „Identität“ und „Heimat“ befragt zu werden als sogenannte autochthone Bür-

³⁵⁸ *Theater mocht mi-grantig. Round Table*, Linz, Ursulinenhof 12.06.2012, Audioaufnahme im Privatarchiv der Verfasserin.

³⁵⁹ Vgl. ebda.

³⁶⁰ Vgl. Hans Schnopfhagen, *Hoamatland*, 1884; Originaltext von Franz Stelzhammer, 1841, <http://www.franzstelzhammer.at/Hoamatland.htm>, Zugriff 23.05.2013.

³⁶¹ Vgl. Johann Baptist Holzer, *Land der Berge*; Originaltext von Paula Preradović, 1947, <http://www.bka.gv.at/site/5131/default.aspx>, Zugriff 23.05.2013.

³⁶² u\hof, „Begleitmaterial zu *Verrücktes Blut*“, http://www.uhof.at/2289_DE.htm?objid=15829, Zugriff 22.03.2013, S.41.

gerInnen. Das Interviewen von letztgenannten im Zuge von *Verrücktes Blut* kann als eine Umkehrung von jenen Befragungssituationen betrachtet werden.

Die Produktion zeichnete sich durch einen großen Spannungsgehalt aus, der vor allem durch das Schauspiel der DarstellerInnen erzeugt wurde. Die Inszenierung war temporeich und bot viele inszenatorisch kreative Augenblicke (Reclamheft-Seiten flatterten von der Decke auf die Bühne, blonde Perücken wurden beim Singen der Heimatlieder von oben auf die Köpfe der DarstellerInnen heruntergefahren). Insgesamt ein Inszenierung, die ob ihres Grads an schauspielerischer Professionalität verblüffte. Lediglich die Rolle der Lehrperson Frau Kehlich übernahm eine ausgebildete SchauspielerIn (Zeynep Buyraç).

Auf das Stück folgte ein „Runder Tisch“ mit dem Titel „Theater für junges Publikum in einer migrantischen Gesellschaft“. Geleitet wurde die Diskussion von Wolfgang Schneider, der neben dem bereits im ersten Kapitel genannten Buch *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis* auch die Zeitschrift *Ixysilonzett: Magazin für Kinder- und Jugendtheater* herausgibt und damit die wissenschaftliche Expertise für postmigrantisches Theater mitbrachte. Eingeladene GesprächspartnerInnen waren die Kulturwissenschaftlerin Azadeh Sharifi, Barbara Stüwe-Eßl in Vertretung der Interessensgemeinschaft (IG) „Freie Theaterarbeit“³⁶³, der Geschäftsführer der Assitej Österreich, Kolja Burgschuld, eine Vielzahl an praktisch tätigen Theaterschaffenden wie die Regisseurinnen der beiden Stücke, DramaturgInnen aus ganz Österreich, die Breakdancerin Maggy Schlesinger*, der künstlerische Leiter des Hofes John F. Kutil, uvm.

Beim Rundgespräch wurde eine Situationsaufnahme der postmigrantischen Theaterlage in Österreich durchgeführt. Die Regisseurin Aslı Kışlal verwies auf bereits bei *Pimp My Integration* besprochene Thematiken und Schief lagen hinsichtlich der Durchdringung bestehender Theaterinstitutionen mit postmigrantischen Positionen sowohl auf Produktions-, Rezeptions- als auch inhaltlicher Ebene. *Verrücktes Blut* sei auch als „Übergangsstück“³⁶⁴ zu betrachten, betonte Kışlal. Das Engagement einer postmigrantischen Regisseurin durch ein etabliertes Landestheater, welche mit ebenso postmigrantischen DarstellerInnen an einer postmig-

³⁶³ Siehe IG freie Theater, <http://www.freietheater.at/?page=index>, Zugriff 22.03.2013.

* Schlesinger war Teil des Inszenierungsteams des Stücks „Fremdstoff“, auf das im nächsten Kapitel eingegangen wird. Sie hatte 2010 ein ähnliches Projekt mit Jugendlichen der „MigrantInnenselbstorganisation“ ADA, siehe später bei *Unterm Herzen* verwirklicht.

³⁶⁴ *Theater mocht mi-grantig. Round Table*, Linz, Ursulinenhof 12.06.2012, Mitschrift im Privatarchiv der Verfasserin.

rantischen Thematik arbeitet, könne erst der Anfang sein. Der nächste logische Schritt nach dieser programmatischen Inszenierung müsse die selbstverständliche Aufnahme von postmigrantischen DarstellerInnen und ProduzentInnen im Regelbetrieb ohne Etikettierung bzw. Sonderbehandlung sein, so Aslı Kışlal. Im Sinne dessen kündigte der Leiter des u\hofs an, Aslı Kışlal für die nächste Saison für ein dezidiert nicht-(post-)migrantisches Stück engagieren zu wollen. Denn erst wenn auch postmigrantische KünstlerInnen selbstverständlich mit „Theaterklassikern“ beauftragt werden, wäre man beim tatsächlich *Postmigrantischen* angelangt.³⁶⁵

Aslı Kışlal gab zu bedenken, dass ein Projekt wie *Verrücktes Blut* erst vor wenigen Jahren noch als „Sozial- oder Integrationsprojekt“³⁶⁶ denn als Kunstprojekt gesehen worden wäre. Sie persönlich sehe eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Kunst und Sozialem: „Ich denke es ist komisch, dass man Kunst vom sozialen Engagement und von politischen Haltungen auch trennt. Weil eigentlich kommt Kunst von dort, glaub ich.“³⁶⁷ Es bestehe aber auch heute noch das Problem, dass die Arbeit von Theaterschaffenden mit sogenanntem Migrationshintergrund oft künstlerisch nicht ernst genommen und als „soziokulturell“ eingeordnet werde. Diese Etikettierung dränge KünstlerInnen in eine „Nische“, aus der sie nur schwer wieder herauskämen³⁶⁸.

Kolja Burgschuld, Geschäftsführer der Assitej Austria, warf daraufhin ein, dass auch das Kindertheater lange Zeit damit zu kämpfen hatte, künstlerisch anerkannt zu werden^{369*}. Bezüglich der Repräsentation der demographischen Gesellschaftszusammensetzung, und besonders auf Seiten der Rezeption, sei das zeitgenössische Kinder- und Jugendtheater dem „Erwachsenentheater“ aber bereits einen Schritt voraus, so Barbara Stüwe-Eßl von der IG Freie Theaterarbeit. Im jüngeren Theaterpublikum, das sich oft aus gesamten Schulklassen zusammensetzt, sei Diversität präsen³⁷⁰.

Aslı Kışlal kritisierte außerdem eine europaweite Politik, die nicht langfristig, sondern auf Panik basierend agiert, wenn es um das Thema „Integration“ bzw. deren Versäumen geht. Als

³⁶⁵ Vgl. ebda.

³⁶⁶ Ebda.

³⁶⁷ Ebda.

³⁶⁸ Vgl. ebda.

³⁶⁹ Vgl. ebda.:

*Stüwe-Eßl von der IG Freie Theaterarbeit merkte an, dass Kindertheater noch vor nicht wenigen Jahren durch das Sozialministerium anstelle des Kulturministeriums finanziert wurde.

³⁷⁰ Vgl. ebda.

Künstlerin betrachtet sie es als den falschen Weg, wenn politische Ängste und Probleme auf „die Kunst“ abgeschoben werden nach dem Motto: „Kunst soll’s mal lösen“³⁷¹.

2.2.2 *Unterm Herzen*

Die zweite Inszenierung des *Theater mocht mi-grantig*- Symposiums lautete *Unterm Herzen*. Ursprünglich war das Drama im Zuge einer Stückentwicklung durch Jugendliche am Stadttheater Klagenfurt entstanden und wurde von dem deutschen Autor Jan Demuth zu einem dramatischen Text verarbeitet³⁷². Die SchauspielerIn, RegisseurIn und Theaterpädagogin Brigitta Waschnig studierte das Stück mit zwölf Jugendlichen der Linzer „MigrantInnenSelbstorganisation“³⁷³ ADA-Alternatives Solidaritätszentrum³⁷⁴ ein.

Nach mehreren Theaterkooperationen des Theater Phönix mit ADA in den vorausgehenden Jahren, die sich oftmals mit dem Themen Heimat, Integration, Identität, Migration beschäftigt hatten und auf Grundlage von Improvisationen entstanden waren, hätten die Jugendlichen dieses Mal ausdrücklich ein textbasiertes Stück über für sie wichtige Themen durchführen wollen, so die Regisseurin³⁷⁵. Ähnlich drückt sich Arda Yilmaz, der Jugendsprecher des Vereins ADA aus, wenn er sagt:

„Ich würde gerne mal gefragt werden, was ich von unserer Finanzministerin halte. Oder nach meiner Meinung über die Vöest- die interessiert mich genauso, wie jeden anderen, der in Linz lebt und diese Luft einatmet. Ich möchte nicht immer nur über Integration und hausgemachte Integrationsprobleme sprechen“³⁷⁶.

In *Unterm Herzen* geht es um die Themen Mobbing, jugendliche Schwangerschaft, Freundschaft und Beziehungen, Social Media und deren unredlichem Gebrauch, sowie Missbrauch von Jugendlichen durch Autoritätspersonen. Das Stück handelt vom Emotionshaushalt von Jugendlichen im Schulsetting und den diversen Problemlagen, in denen diese sich befinden können.

Die Inszenierung zeichnete sich durch ein rasches Tempo und äußerst kurzweilige Dialoge und Szenen aus; ein Eindruck, der durch dynamische Musiknummern in den offenen Szenen-

³⁷¹ Ebda.

³⁷² Vgl. Theater Phönix, „Programmheft ‚Unterm Herzen‘“, 2012, o.S..

³⁷³ Ebda.

³⁷⁴ Siehe ADA, <http://www.adaavusturya.at/>, Zugriff 25.03.2013.

³⁷⁵ Vgl. *Theater mocht mi-grantig. Podiumsdiskussion*, Linz, Theater Phönix 12.06.2012, Mitschrift im Privatarchiv der Verfasserin.

³⁷⁶ Theater Phönix, „Programmheft ‚Unterm Herzen‘“, 2012, o.S..

umbauten noch zusätzlich verstärkt wurde. Besonders die Social Media-Sequenzen waren humorvoll umgesetzt: Als ZuseherIn durfte man der Chatroom-Unterhaltung von Schülerinnen beiwohnen, die ihre Berichte über Schulgeschehnisse mit typischen Computer- bzw. Chatausdrücken, wie z.B. „lol“ (laugh-out-loud) oder „zwinker“, anreicherten³⁷⁷. Auch die Lichttechnik sei hervorzuheben, die das Schauspiel in der Herstellung von bestimmten Atmosphären, z.B. in Albtraumsequenzen oder Gewaltszenen, gekonnt unterstützte.

Die emotionalen Themen (Intrigen im Freundschaftskreis, Schicksalsschläge) sowie die Schnellebigkeit und die jungen DarstellerInnen erinnerten in gewisser Hinsicht an das unter Jugendlichen besonders populäre³⁷⁸ Fernsehformat der Seifenopern oder Soap Operas³⁷⁹.

Mag die schauspielerische bzw. inszenatorische Leistung von *Unterm Herzen* ein Stück weit hinter der von *Verrücktes Blut* zurückgeblieben sein, so führte sie den postmigrantischen Gedanken aber wahrhaftiger aus. Während das Postmigrantische bei *Verrücktes Blut* sowohl auf inhaltlicher als auch besetzungstechnischer Seite dezidiert Thema des Stücks ist, tritt der „Migrationshintergrund“ der jugendlichen DarstellerInnen bei *Unterm Herzen* tatsächlich in den Hintergrund bzw. ist einfach irrelevant. Stattdessen rücken Themen, die vermutlich viele junge Menschen bewegen, in den Vordergrund.

Abschließend führte Azadeh Sharifi in der Podiumsdiskussion nach der Aufführung von *Unterm Herzen* aus, dass sie partizipative Projekte wie dieses als „Empowerment“³⁸⁰ sehe. Die Jugendlichen würden durch die Theatererfahrung Wissen über das eigene Potenzial erlangen. Theaterorte würden durch solche Projekte von „neuen AkteurInnen eingenommen“³⁸¹; von den DarstellerInnen selber und deren Familien, FreundInnen und Bekannten. Darin sehe sie die Zukunft des Theaters. Wichtig sei aber, dass die EntscheidungsträgerInnen in den Theatern viele weitere solcher Öffnungen ermöglichen³⁸². Aslı Kışlal schloss mit der Feststellung,

³⁷⁷ Vgl. ADA, „Jugendtheaterstück ‚Unterm Herzen‘ (Teil 3) 2012“, http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=ParpEoxwJBQ#!, Zugriff 25.03.2013.

³⁷⁸ Vgl. Maya Götz, *Alles Seifenblasen? Die Bedeutung von Daily Soaps im Alltag von Kindern und Jugendlichen*, München: KoPäd 2002, Klappentext, http://kopaed.de/kopaedshop/index.php?PRODUCT_ID=256#toc, Zugriff 26.03.2013.

³⁷⁹ Vgl. Antje Susanne Bartnik, „Soap Opera – Analyse eines TV Phänomens“, Dipl., Universität Wien, 2009, S.18, 21; siehe auch Daniela Wiegard, „Die ‚Soap Opera‘ im Spiegel wissenschaftlicher Auseinandersetzung“, Marburg: Tectum 1999.

³⁸⁰ *Theater mocht mi-grantig. Podiumsdiskussion*, Linz, Theater Phönix 12.06.2012, Mitschrift im Privatarchiv der Verfasserin.

³⁸¹ Ebda.

³⁸² Vgl. ebda.

dass sie in den DarstellerInnen von *Verrücktes Blut* bereits die „neue Theatergeneration heranwachsen“³⁸³ gesehen habe.

³⁸³ Ebd.

3 Theaterprojekte mit jungen PostmigrantInnen

Wie an früherer Stelle bereits ausgeführt, kann in Deutschlands Theaterbetrieben seit ungefähr zehn Jahren ein Trend zu Theaterprojekten mit jugendlichen Laien und häufig aus „migrantischen“ und/oder sozialen „Unterschichten“ festgestellt werden³⁸⁴. Neben dem bereits erwähnten Projekt *Bunnyhill* an den Münchner Kammerspielen 2004³⁸⁵ folgten ähnliche, wie z.B. *Kopf und Tuch*, eine Tanz-Performance am tanzhaus NRW in Düsseldorf 2005 in der Regie von Franz Mestre³⁸⁶, *Homestories. Geschichten aus der Heimat* von Nuran David Calis am Schauspiel Essen 2006, *Heimat im Kopf* 2008 und *Familiengeschichten* 2009 in der Regie von Nurkan Erpulat, sowie *How to become a Gangsta* 2009 und *Tacheles* 2008, inszeniert von Miriam Tscholl³⁸⁷. Gemeinsam ist allen diesen Projekten ihr Bezug zur Lebensrealität der jungen DarstellerInnen und die „biographische Arbeitsweise“³⁸⁸ bei der Entwicklung der Stücke.

Mit der Zunahme solcher Projekte gingen auch zahlreiche ExpertInnen-Meinungen zum Thema: Theater mit Jugendlichen „mit Migrationshintergrund“ einher, die sich in Pro und Contra teilen lassen. Eine gute Zusammenfassung dieser beiden Standpunkte liefert die am Staatstheater Hannover tätige Theaterpädagogin Mariam Soufi Siavash: Während KritikerInnen solcher Projekte auf die Gefahr der Reduzierung auf „Ghettorollen“³⁸⁹ und dem Ausstellen der DarstellerInnen vor einem „bildungsbürgerlichen Hochkultur-Publikum“³⁹⁰ hinweisen, sehen andere in den Projekten Möglichkeiten von Selbstermächtigung bzw. „Empowerment“³⁹¹. Die Jugendlichen könnten sich von klischeehaften Zuschreibungen wie der „Rolle des Sozialopfers“³⁹² befreien und zu „Handelnden“³⁹² werden.

³⁸⁴ Vgl. Terkessidis, *Interkultur*, S. 198.

³⁸⁵ Vgl. Michaels, „Da kann ja jeder kommen!“, S. 124.

³⁸⁶ Vgl. Annett Israel, „Kulturelle Identitäten als dramatisches Ereignis. Beobachtungen aus dem Kinder- und Jugendtheater“, *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Hg. Wolfgang Schneider, Bielefeld: Transcript 2011, S. 47-63, hier S. 60.

³⁸⁷ Vgl. Mariam Soufi Siavash, „Wer ist ‚wir‘? Theaterarbeit in der interkulturellen Gesellschaft“, *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Hg. Wolfgang Schneider, Bielefeld: Transcript 2011, S. 83-90, hier S. 84.

³⁸⁸ Vgl. ebda., S. 85.

³⁸⁹ Ebda, zit.n. Mark Terkessidis, „Neue Rollen braucht das Land“, *Der Tagesspiegel*, 20.04.2008, S. 13.

³⁹⁰ Ebda, zit.n. ebda.

³⁹¹ Ebda.

³⁹² Ebda. zit.n. Miriam Tscholl, „Jenseits des Hochkulturbunkers. Arbeit mit jungen Migranten: eine Produktion des Staatstheaters Hannover“, *Theater interkulturell. Theater mit Kindern und Jugendlichen*, Hg. Hoffmann/Klose, Milow: Schibri: S. 123-131, hier: S. 128.

Gemäß einer positiven Sichtweise solcher Produktionen würde sich auch die Rolle der ZuseherInnen vom „Voyeur“ zum „Adressaten“³⁹³ ändern. Des Weiteren sei es wahrscheinlich, dass DarstellerInnen ihr privates Umfeld in die Theater mitbringen und somit eine Erschließung von neuem Theaterpublikum („mit Migrationshintergrund“) ermöglichen³⁹⁴.

Ein bekannter Vertreter der kritischen Haltung gegenüber solchen „theaterpädagogischen“ Projekten ist, wie schon an früherer Stelle erwähnt, Mark Terkessidis. Er bemängelt Produktionen, die TeilnehmerInnen und ihre Biographien als „Rohstoff zur Belebung des Theaters“³⁹⁵ verwenden. Oft wären die behandelten Themen auf Problemfelder – Stichwort „Integration von MigrantInnen“ – und Ausformungen von Gewalt fokussiert³⁹⁶. Dadurch würden jedoch wieder nur bekannte Klischees und Vorurteile über Jugendliche „mit Migrationshintergrund“ bedient, anstatt diese zu entkräften³⁹⁷. Bereits seit den neunziger Jahren verfolge er die beliebte Verwendung von Rap und Breakdance für solche Projekte. Diese Formen scheinen als passend für die Präsentation von „Straßengeschichten“ aus sogenannten „Problemstadtvierteln“ befunden worden zu sein. Die ursprüngliche Idee, Jugendliche über Ausdrucksformen aus der Populärkultur für das Theater zu interessieren, könne als positiv gewertet werden, jedoch hätte sich die Herangehensweise an solche Produktionen seit den Anfängen kaum weiterentwickelt, bemängelt Terkessidis. Wenn man sich schon Darstellungsformen wie Rap und Breakdance bediene, dann aber ernsthaft, und nicht bloß um deren pädagogischen Mehrwerts willen.³⁹⁸

In vielen Projekten sieht Terkessidis eine Instrumentalisierung von Theater für pädagogische Zwecke sowie für die Generierung von „authentischem Material“. Dies hätte in weiterer Folge nicht nur Auswirkungen auf die Betrachtung der Jugendlichen, sondern auch auf die künstlerischen LeiterInnen, und insbesondere, wenn diese selber über eine Migrationsbiographie verfügen. Sie würden innerhalb des Kulturapparats und in den Theaterfeuilletons oftmals auf solche Themenbereiche reduziert und künstlerisch nicht für voll genommen.³⁹⁹

Terkessidis warnt außerdem vor der Idealisierung solcher partizipativer Projekte⁴⁰⁰. Nicht in allen Jugendlichen stecken große Talente, und nicht jedes Theaterprojekt würde das Leben der

³⁹³ Ebda.

³⁹⁴ Vgl. ebda. S. 85-86.

³⁹⁵ Vgl. Terkessidis, *Interkultur*, S. 199.

³⁹⁶ Vgl. Terkessidis, „Die Heimsuchung der Migration“, S. 44.

³⁹⁷ Vgl. Terkessidis, *Interkultur*, S. 198.

³⁹⁸ Vgl. ebda. S. 197, 200.

³⁹⁹ Vgl. Terkessidis, „Die Heimsuchung der Migration“, S. 44.

⁴⁰⁰ Vgl. Terkessidis, *Interkultur*, S. 201.

TeilnehmerInnen nachhaltig zum Besseren verändern. Selbst TheaterpädagogInnen wie Wolfgang Sting, Professor für Theaterpädagogik und Darstellendes Spiel an der Universität Hamburg, rufen dazu auf, die Wirkung von theaterpädagogischen Projekten nicht zu überschätzen⁴⁰¹.

Das mit Jugendlichen aus dem Stadtviertel Katernberg-Essen entwickelte Stück *Homestories* unter der Regie von Nuran David Calis, verkörpert einige von Terkessidis angesprochenen Elementen. Dies soll der folgende Ausschnitt verdeutlichen:

OKTAY: „Danke JOKER, dass du so hinter mir stehst, und natürlich all die anderen.

NADJIB: Ja, du hattest auch immer für uns Zeit, und du standest auch immer hinter uns, denn du bist genau so wie ich und wie die andern. Wir müssen für unsere Straße kämpfen, sonst würden wir es nicht schaffen.

OKTAY: Das nenne ich eine richtige Freundschaft. Aber du weißt, es wird schwer, hier heraus zu kommen.

NADJIB: Da hast du Recht. Schau mich an: Ich stehe mit den anderen vor der Kreuzung und wir passen auf, dass bei uns auf der Straße nichts falsch läuft. Sobald jemand kommt und die Welle schiebt, weiß er genau, dass er was auf's Maul kriegt.“⁴⁰²

Auch in den wiederkehrenden Raps und Videoclips von *Homestories* erzählen die Jugendlichen von Drogen, Kriminalität, mangelnder Bildung und respektlosen Kindern⁴⁰³.

Als gelungene Beispiele von Theaterproduktionen mit (post-)migrantischen Jugendlichen nennt Terkessidis die in Mannheim-Jungbusch entstandenen Inszenierungen der Dramaturgin Lisa Massetti in der Creative Factory⁴⁰⁴, die Teil eines Gemeinschaftszentrums ist; Aufführungen der Bühne der Kulturen⁴⁰⁵ in Köln, oder die am Ballhaus Naunynstraße bzw. im Zuge der akademie der autodidakten entstandenen Produktionen, wie der Generationenzyklus rund um *Klassentreffen. Die zweite Generation*. Diesen Produktionen ist gemeinsam, dass sie sich abseits des zuvor benannten „Authentizitätsanspruchs“ bewegen und Geschichten und Inhalte

⁴⁰¹ Vgl. Wolfgang Sting, „Differenz zeigen. Chancen interkultureller Theaterarbeit“, *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik* 46, 2005, S. 41-47, hier S. 47.

⁴⁰² Vgl. Nuran Calis, *Homestories - Geschichten aus der Heimat. Ein Stück von Jugendlichen aus Katernberg*, Frankfurt am Main: Fischer 2006, S.4; Leseprobe auf www.dtver.de/downloads/leseprobe/f--1039.pdf, Zugriff 23.01.2013.

⁴⁰³ Vgl. ebda., S. 11.

⁴⁰⁴ Siehe Creative Factory, „Aktuelles“, <http://www.creativefactoryjungbusch.de/>, Zugriff 22.01.2013.

⁴⁰⁵ Siehe Bühne der Kulturen, <http://www.buehnederkulturen.de/>, Zugriff 26.04.2013.

jenseits von bloßen Biographieschilderungen, auch Interpretationen von Schiller- oder Shakespeare-Stücken, präsentieren. Zu einem großen Teil scheint dies an den künstlerischen LeiterInnen zu liegen, welche die teilnehmenden Jugendlichen ernst nehmen, sie weder in Rollenstereotypen zwingen, noch als Opfer stigmatisieren. Sie erwarten von den TeilnehmerInnen aber ein angestregtes und ernsthaftes Auseinandersetzen mit den künstlerischen Ausformungen des Theaters.⁴⁰⁶

Als gelungenes Beispiel kann auch die Produktion *BASTARD.Wahlidentitäten. Ein Recherche-Projekt*⁴⁰⁷, das 2008 am Hamburger Ernst-Deutsch-Theater aufgeführt wurde, genannt werden. Im Vergleich zu *Homestories* zeigt dieses Projekt, dass die Arbeit mit jugendlichen LaiendarstellerInnen „mit Migrationshintergrund“ auch anders, nämlich differenzierter, selbst-reflexiver und ironischer aussehen kann. Wie die Regisseurin Liz Rech erklärt, verweist der Titel der Produktion auf das aus der Popkultur geliehene Phänomen des „cultural bastardings“, „der Vermischung von verschiedenen Identitäten, Ästhetiken und Stilen“⁴⁰⁸. Dem Projekt liege eine Haltung zugrunde, die Identität aus „Vermischung und Verwandlung von verschiedensten kulturellen Einflüssen“ zu etwas „Neue[m], Dritte[m]“⁴⁰⁹ hervorgehend sehe und sie außerdem als „Praxis der kulturellen Selbstinszenierung“⁴¹⁰ begreife, so Rech.

Für die Regisseurin sei von Anfang an festgestanden, dass sie „[k]eines dieser rührseligen Problemstücke über die Diskriminierung von Migranten“⁴¹¹ machen wollte. Sie und die Protagonisten, sechs „deutsch-türkische“ junge Männer zwischen 16 und 23 Jahren, wollten mit ihrer Darbietung vor allem auch das Publikum und dessen Erwartungshaltungen und eventuell auch Vorurteile über sie – von Homophobie bis Machismus reichend⁴¹² – herausfordern. Dies wurde bereits beim Einlass zum Stück ersichtlich, wo die Darsteller den ZuseherInnen für kurze „Experteninterviews“ zur Verfügung standen. Man wollte von Anfang an klarstellen, dass es sich bei diesem Stück um kein passives „Migranten-Schauen“ handeln würde⁴¹³. Ein zusätzlicher Ausdruck des ironischen Umgangs mit vorgefertigten Meinungen und Klischeebildern stellte auch der Einsatz einer Hasenfigur dar, die naive Fragen aus „bio-deutscher Per-

⁴⁰⁶ Vgl. Terkessidis, *Interkultur*, S. 201-203.

⁴⁰⁷ Vgl. Liz Rech, „Bastard. Wahlidentitäten. Ein Recherche-Projekt“, *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*, Hg. Wolfgang Sting, Norma Köhler, Klaus Hoffmann, Berlin: Lit Verlag 2010, S. 167-175.

⁴⁰⁸ Ebda. S. 168.

⁴⁰⁹ Ebda. S. 169.

⁴¹⁰ Kien Nghi Ha, „Sprechakte-SprachAttakken. Rassismus, Konstruktion kultureller Differenz und Hybridität in einer TV-Talkshow mit Feridun Zaimoğlu. *Migration als biografische und expressive Ressource. Beiträge zur kulturellen Produktion in der Einwanderungsgesellschaft*, Hg. Margrit Fröhlich/Astrid Meserschmidt/Jörg Walther, Frankfurt am Main: Brandes & Aspel 2003, o. S., Ebda. zit. n. ebda.

⁴¹¹ Liz Rech, „Bastard. Wahlidentitäten“, S. 168.

⁴¹² Vgl. ebda., S. 167.

⁴¹³ Vgl. ebda. S. 172.

spektive“ nach Ess- und Trinkgewohnheiten, familiären und freizeittechnischen Belangen der jungen Männer stellen durfte⁴¹⁴.

Zwar bildeten neben literarischen Vorlagen, wie Feridun Zaimoğlu *Kanak Sprak*⁴¹⁵ oder Texte Nuran David Calis und anderer, auch biographische Sequenzen einen Teil des Stücks, jedoch waren diese nicht auf gewalttätige Straßenumgebung-Geschichten wie in *Homestories* fokussiert, sondern erzählten vom Alltag und von den Lieblingsplätzen der jungen Männer in Hamburg⁴¹⁶.⁴¹⁷

An *BASTARD. Wahlidentitäten* kann trotzdem kritisiert werden, dass das künstlerische Leitungsteam ausschließlich aus „Biodeutschen“ besteht und somit per se einen (wenn auch vielleicht bewusst zu vermeiden versuchten) Blick „auf die Anderen“ bzw. ein Inszenieren „der Anderen“ für größtenteils „biodeutsches“ Publikum darstellt. Jedoch zeigt dieses Projekt, dass die eventuelle Annahme, postmigrantische KünstlerInnen würden aufgrund ihrer eigenen Erfahrungen stets wohl-reflektierte und (selbst-) stigmatisierende oder stereotype Darstellungen vermeidende Inszenierungen auf die Bühne bringen, und nicht-postmigrantische RegisseurInnen und DramaturgInnen das Gegenteil, sich nicht bewahrheitet.

Liz Rechs Produktion *BASTARD. Wahlidentitäten* weist einen höheren Grad an Reflektiertheit und Differenziertheit im Umgang mit (post-)migrantischen LaiendarstellerInnen und deren Biographien auf als beispielsweise das von Irinell Ruf produziertes Tanztheaterstück *Wir, das ist das, womit ich lebe – eine inszenierte Collage durch die Zeiten in vier Tableaux*⁴¹⁸, obwohl Ruf selbst über eine postmigrantische Perspektive verfügt. Für das Projekt arbeitete Ruf ebenso mit jungen postmigrantischen LaiendarstellerInnen. Sie griff aber auf typische bzw. klischeehafte Inszenierungsmittel wie Rappen und das Spielen orientalisch anmutender Musikinstrumente zurück. Die Künstlerin versuchte das Publikum vor allem über den Weg der Empathie für die teilweise tragischen Flüchtlings-Biographien der TeilnehmerInnen zu gewinnen. Die DarstellerInnen wurden dadurch aber in gewisser Hinsicht als Opfer ausgestellt. Konflikte zwischen jungen Männern mit türkischen und kurdischen Familienwurzeln wurden themati-

⁴¹⁴ Vgl. ebda. S. 172-173.

⁴¹⁵ Vgl. Feridun Zaimoğlu, *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*, Hamburg: Rotbuch² 1997.

⁴¹⁶ Vgl. Rech, „Bastard. Wahlidentitäten. Ein Recherche-Projekt“, S. 171-172.

⁴¹⁷ Vgl. Liz Rech, „Projektbeschreibung BASTARD. Wahlidentitäten“, <http://lizrech.wordpress.com/inszenierungen/2008>, Zugriff 24.01.2013.

⁴¹⁸ Siehe creaTaT, „Wir, das ist das, womit ich lebe...“ 2008 bis 2010“, http://www.academie-creartat.de/inszenierung/ins_wirdasist.php, Zugriff 29.01.2013.

siert, und der „Zorn und [die] Wut“⁴¹⁹ der Jugendlichen über vorherrschende Schieflagen und Probleme in der Welt verdeutlicht. Im ersten der vier Tableaux setzten sich die jungen DarstellerInnen mit gesellschaftlichen Vorurteilen gegenüber Menschen mit Migrationsbiographien und unterschiedlichen Religionen auseinander und versuchen sich dadurch von diesen zu lösen⁴²⁰.

Wir, das ist das, womit ich lebe – eine inszenierte Collage durch die Zeiten in vier Tableaux scheint stärker in der „migrantischen“ Vergangenheit der Jugendlichen bzw. ihrer Familien und den daraus resultierenden Problematiken verhaftet, als Liz Rechs Produktion oder die am Theater Ballhaus Naunynstraße mit jugendlichen Laien entstandenen Inszenierungen, die solche Themen gerade *nicht* auf die Bühne bringen wollen. Zurückgreifend auf Azadeh Sharifis Unterscheidung von postmigrantischem und migrantischem Theater (siehe erstes Kapitel), entspricht Irinell Rufs Arbeit eher der letzten der beiden Kategorien.

Zugleich gibt es aber auch Fälle von Theaterprojekten, bei denen die Jugendlichen von sich aus klar den Wunsch artikulierten, über Themen wie Beheimatung und „Fremdsein“ zu erzählen. Dies trifft auf die Inszenierung *Heimat im Kopf* in der Regie von Nurkan Erpulat zu. Die Dramaturgin des Stücks und mittlerweile künstlerische Leiterin des Jungen Schauspielhaus Düsseldorf, Barbara Kantel, berichtet, dass entgegen früherer Erfahrungen des künstlerischen Leitungsteams, wo Jugendliche eben *nicht* zu ihren Migrationsbiographien arbeiten bzw. nicht als „Sonderfälle“⁴²¹ behandelt werden wollten, dies bei den DarstellerInnen von *Heimat im Kopf* genau umgekehrt war. Im Laufe des Projekts und durch die intensive Auseinandersetzung und die von den KünstlerInnen geforderte Infragestellung der Heimat-Konzepte der Jugendlichen hätten sich die starren Vorstellungen und Klischees der TeilnehmerInnen vom Beginn des Projekts aufzulösen begonnen. Das Endprodukt wurde eine Collage aus unterschiedlichen Biographie-Splittern der DarstellerInnen, die bewusst nicht von den zugehörigen „AutorInnen“ dargestellt wurden. So konnten „Identifikation“ und gleichzeitig „Rollendistanz“⁴²² gewährleistet werden.

⁴¹⁹ Irinell Ruf, „Theatrales Erleben und Potenziale poetischer Transformation. ‘Wir, das ist das, womit ich lebe‘-eine inszenierte Collage durch die Zeiten in vier Tableaux“, *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*, Hg. Wolfgang Sting, Norma Köhler, Klaus Hoffmann, Berlin: Lit Verlag 2010, S. 147-166, hier S. 158.

⁴²⁰ Vgl. ebda. S. 159-160.

⁴²¹ Barbara Kantel, „Heimat ist kein Ort. Heimat ist ein Gefühl. Theaterarbeit am Beispiel der Produktion ‚Heimat im Kopf‘ in Hannover“, *Theater interkulturell. Theaterarbeit mit Kindern und Jugendlichen*, Hg. Hoffmann/Klose, S. 133-140, hier S. 134.

⁴²² Ebda. S. 138.

Dieses Beispiel und auch Irinell Rufs oben genannte Inszenierung zeigen, dass die Auseinandersetzung mit der Realität von (Post-)Migration offensichtlich noch nicht abgeschlossen bzw. die Selbstverständlichkeit von Diversität noch nicht Realität ist, auch wenn sich das viele KünstlerInnen und TheoretikerInnen wünschen.

Auch Medienberichte können zur Zuschreibung von Klischees und Stereotypen, wie jenen der „Ghettogeschichten von ‚migrantischen‘ Jugendlichen von der Straße“, beitragen. In einem Artikel des Kulturjournalisten und Theaterkritikers Bernd Noack auf der Website des Goethe-Instituts schreibt dieser Folgendes: „In Stuttgart holt der Regisseur Volker Lösch türkischstämmige Jugendliche von der Straße, stellt sie auf die Bühne des Schauspielhauses und lässt sie ihre aufgestaute Wut auf ihr fremdes Heimatland spielen.“^{423*} Mark Terkessidis führt weitere Medienberichte an, die Titel wie „von der Straße auf die Bühne“⁴²⁴ tragen.

3.1 „Theater der sozialen Intervention“

Die Zeitschrift *Die deutsche Bühne* widmete sich in der Oktoberausgabe von 2010 in einem Schwerpunkt dem Thema „Theater der sozialen Intervention“⁴²⁵. Der Chefredakteur Detlef Brandenburg begreift „soziale Intervention“ im Editorial so, dass „Menschen ihre soziale Diskriminierung durch künstlerisches Mitwirken auf[]arbeiten“⁴²⁶. Unterschiedlichste Projekte und Haltungen zu diesem Thema werden in diesem Themenschwerpunkt der Zeitschrift präsentiert.

Die Regisseurin Miriam Tscholl, die am Dresdner Staatsschauspiel seit 2009 die sogenannte Bürgerbühne⁴²⁷ leitet, wo sie Produktionen mit EinwohnerInnen Dresdens jeder Altersgruppe auf die Bühne bringt, legt einige der aktuellen Tendenzen des Arbeitens mit LaiendarstellerInnen am Theater dar. Sie beobachtet eine Gleichzeitigkeit von theaterpädagogischen und „professionellen“ Theateraufführungen, die von verschiedenen Herangehensweisen und Motivationen geprägt seien⁴²⁸:

⁴²³ Bernd Noack, „Drama statt Döner: Migration als Thema im Theater“, *Goethe Institut*, <http://www.goethe.de/kue/the/tst/de4545353.htm> Mai 2009, Zugriff 23.01.2013; Schauspiel Stuttgart, „Wut“, <http://www.schauspiel-stuttgart.de/spielplan/wut/>, Zugriff 29.01.2013.:

* Anmerkung: *Wut* ist gleichzeitig der Titel der Produktion.

⁴²⁴ Vgl. Terkessidis, *Interkultur*, S. 198.

⁴²⁵ Vgl. Die Deutsche Bühne (Hg.), „Theater der sozialen Intervention“, *Die Deutsche Bühne. Das Theatermagazin für alle Sparten* 10, 2010, S. 20-50.

⁴²⁶ Ebda. S. 3.

⁴²⁷ Siehe „Die Bürgerbühne“, <http://www.staatsschauspiel-dresden.de/buergerbuehne/>, Zugriff 25.01.2013.

⁴²⁸ Vgl. Miriam Tscholl, „Theater der sozialen Intervention“, *Die Deutsche Bühne. Das Theatermagazin für alle Sparten* 10, 2010, S. 20-23.

Einerseits sei die Frage, ob die Intention hinter einem Projekt mit Nicht-Theaterprofis die persönliche Entwicklung der DarstellerInnen sei, oder ob dahinter eine inhaltliche bzw. thematische Entscheidung stehe und es darum gehe, die „sozialpolitische Aktualität des Stoffes zu steigern“⁴²⁹. Oder anders ausgedrückt: Ist das Projekt hauptsächlich auf die SpielerInnen angelegt und den Prozess, den diese im Verlauf der Proben durchmachen, oder auf eine Aufführung vor einem Publikum? Eine Inszenierung mit Haftgefangenen in einem Gefängnis unterscheide sich von einer an einem Theater, wo die Einbeziehung von einer bestimmten sozialen Gruppe vor allem auf die Wirkung beim Publikum abziele.

Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal seien die angewandten Methoden bzw. ob der Probenprozess nach künstlerischen Aspekten oder nach solchen, die auf das Befinden der DarstellerInnen fokussiert sind, angelegt sei. Ebenso mache es einen Unterschied, ob Produktionen von PädagogInnen oder KünstlerInnen entwickelt werden, und auch, ob das Publikum aus tatsächlichem Interesse am Stück teilnehme oder aus mitfühlenden oder vielleicht voyeuristischen Gründen. Handelt es sich um „soziale[] Kunst“ oder um „Kunst im Sozialen“⁴³⁰?

Letztens unterscheidet Miriam Tscholl Produktionen, die ausschließlich „Randgruppen“⁴³¹ der Gesellschaft (Häftlinge, Jugendliche mit „problematischem“ und oder „migrantischem Hintergrund“, Arbeitslose, Drogenabhängige, etc.) als DarstellerInnen auf die Bühne bringen, und solche, die auch die breite Mitte (im sozialen Sinn) an BürgerInnen einbeziehen. Letzteres wird an der von ihr geleiteten „Bürgerbühne“ in Dresden umgesetzt, wo Stücke mit jungen Menschen genauso wie mit RentnerInnen erarbeitet und aufgeführt werden.

3.2 Der „Hype“ um Authentizität durch LaiendarstellerInnen

Die besondere Qualität an Produktionen mit LaiendarstellerInnen sieht Miriam Tscholl in der „Gradwanderung zwischen Authentizität und Fiktion“⁴³² ihres Agierens. Als Regisseurin vieler Laienprojekte betrachtet sie die „Authentizität“ solcher Projekte als deren besondere Eigenheit:

„Ein Regisseur, der mit ‚Profis des Alltags‘ arbeitet, muss die Fähigkeiten und Eigenheiten der Darsteller aufgreifen und inszenieren. Authentizität gilt es immer wieder zu suchen und zu wahren“⁴³³.

⁴²⁹ Ebda., S. 21.

⁴³⁰ Ebda., S. 22.

⁴³¹ Ebda., S. 23.

⁴³² Tscholl, „Jenseits des Hochkulturbunkers“, S. 128.

⁴³³ Tscholl, „Theater der sozialen Intervention“, S. 22.

Ihrer Meinung nach verfügen besonders Produktionen mit sozialen Randgruppen über diese Qualität der Echtheit⁴³⁴.

Eine andere ExpertInnenmeinung zum Thema „Theater mit LaiendarstellerInnen“ vertritt Josef Mackert, der Chefdramaturg und gleichzeitig stellvertretende künstlerische Leiter des Theaters Freiburg. In Aufführungen, wie den bereits zuvor beschriebenen Produktionen *Bunnyhill* und *Homestories*, sieht er die Einbeziehung von (jugendlichen) Laien vor allem mit dem Interesse auf „gesteigerte Authentizität“⁴³⁵ verbunden. Seinem eigenen künstlerischen Verständnis nach betrachtet er Authentizität eher als „Nebenprodukt“ denn als primäres Ziel. Wahrhaftig müsse aber die „künstlerische Motivation“⁴³⁶ sein, solche Projekte überhaupt zu machen, und diese sollte tatsächlich künstlerisch und nicht pädagogisch sein⁴³⁷. Mackert empfiehlt Vorsicht walten zu lassen, bei Produktionen mit sogenannten „Spezialisten“⁴³⁸ oder „Experten des Alltags“^{439*} eine „unmittelbare Wirkung an[]streben“⁴⁴⁰ oder gesellschaftliche Probleme mit ihnen ausgleichen zu wollen.

Anders als Mackert, welcher Pädagogik und Kunst voneinander getrennt sieht, betrachtet dies der Autor und Regisseur von biographischen Stücken wie *Homestories*, Nuran David Calis: „Es darf keine Trennung mehr zwischen Künstlern und Pädagogen geben. Eine Kunst muss immer der Gesellschaft dienen, einen Sinn und ein Ziel verfolgen. Die Kunst um der Kunst willen interessiert mich nicht“⁴⁴¹. Im Zuge des Zusammenarbeitens mit Jugendlichen entwickelte er außerdem die Idee der „Zukunftshäuser“, Einrichtungen, in denen Kinder und Jugendliche an Tanz-, Theater- und Gesangsprojekten arbeiten können. Das Zielpublikum dieser deutschlandweit mittlerweile zehn „Zukunftshäuser“ seien laut Calis die vielzitierten „Problemkinder“ der „Generation der Ziel- und Hoffnungslosen und Bildungsfernen“⁴⁴².

⁴³⁴ Vgl. Tscholl, „Theater der sozialen Intervention“, S. 23

⁴³⁵ Josef Mackert, „Werdet bloß nicht ‚pädagogisch‘“, *Die Deutsche Bühne* 10, 2010, S. 36-39, hier S. 37.

⁴³⁶ Ebda.

⁴³⁷ Vgl. ebda.

⁴³⁸ Katharina Keim, „Der Einbruch der Realität in Spiel. Zur Synthese von Faktizität und Fiktionalität im zeitgenössischen semi-dokumentarischen Theater und den Kulturwissenschaften“, *Reality Strikes Back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt*. Hg. Frank Raddatz/Kathrin Tiedemann, Berlin: Theater der Zeit 2010, S. 127-138, hier S. 127.

⁴³⁹ Siehe Miriam Dreysse/Florian Malzacher, *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin: Alexander 2007:

* Das Performance Trio Rimini Protokoll bestehend aus Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel hat den Begriff „Experten des Alltags“ mit ihren Arbeiten geprägt. Anstelle von SchauspielerInnen setzen sie Menschen ein, die durch ihre Biographie in einem bestimmten Bereich „ExpertInnen“ sind.

⁴⁴⁰ Josef Machert, „Werdet bloß nicht ‚pädagogisch‘“, S. 37.

⁴⁴¹ Stefan Keim, „Zwischen Kunst und Pädagogik“, *Die Deutsche Bühne* 10, 2010, S. 30-32, hier S. 32.

⁴⁴² Ebda. S. 32.

3.3 Keine „Ghetto-Stories“ und trotzdem spannend?!

Viele PraktikerInnen und TheoretikerInnen sind sich darin einig, dass die Darstellung von sogenannten „Ghetto-Stories“⁴⁴³ einer differenzierten Betrachtung von Jugendlichen „mit Migrationshintergrund“ eher abträglich ist und bloß wieder Stereotype bedient. Miriam Tscholl stellt in einem ihrer Artikel die Frage, wie man bei Verzicht auf reißerische Geschichten dennoch spannende und „künstlerisch innovative“⁴⁴⁴ Produktionen erarbeiten könne. Sie empfiehlt, die TeilnehmerInnen Themen wählen zu lassen, die sie wirklich bewegen und zu denen sie etwas zu sagen haben. Dies bringe sie aus der „Rolle des Sozialopfers in die Rolle des Handelnden“⁴⁴⁵. Als mögliche künstlerische Ausdrucksformen führt sie vielerlei Techniken an, wie „non-acting“, also „tanzen, singen, chorisches agieren, oder das quasi-authentische Sein und Tun auf der Bühne“⁴⁴⁶ oder die Verwendung spezifischer Requisiten.

Als Grundvoraussetzung, wollen solche Produktionen und ihre DarstellerInnen künstlerisch ernst genommen und mehr als Vermittlungsprojekte sein, empfehlen sowohl PraktikerInnen als auch ForscherInnen, den Fokus auf die künstlerische Qualität zu legen⁴⁴⁷. Dieses ausdrückliche Bekenntnis zu künstlerischen vor pädagogischen Zielen mag auch die Sorge mancher Theaterschaffender und -rezipientInnen mindern, die mit Zunahme von Theaterprojekten mit Laien befürchteten,

„dass das Theater [...] seine Kernkompetenz preisgibt, dass an die Stelle des ästhetischen Ziels der therapeutische Weg tritt, dass das Theater als Hilfstruppe der Sozialpädagogik auf einem Feld dilettiert, auf dem es weder genuin zuständig noch substantiell befähigt ist“⁴⁴⁸.

Betrachtet man den Diskurs über Theaterprojekte mit (jugendlichen) LaiendarstellerInnen, so fällt ein Unterschied bzw. ein Aufspalten in zwei Lager auf. Während Regisseure und KünstlerInnen, die ausschließlich im künstlerischen Kontext beheimatet sind, eine rein künstlerische Herangehensweise an solche Arbeiten empfehlen und sie pädagogische Prozesse eher als angenehmes Nebenprodukt sehen, so sprechen sich PraktikerInnen, die vermehrt Projekte mit sozialen Gruppen durchführen (Nuran David Calis, Miriam Tscholl, Barbara Kantel) oder die

⁴⁴³ Tscholl, „Jenseits des Hochkulturbunkers“, S. 127.

⁴⁴⁴ Ebda.

⁴⁴⁵ Ebda., S. 128.

⁴⁴⁶ Ebda.

⁴⁴⁷ Vgl. ebda., S. 125; Mackert „Werdet bloß nicht ‚pädagogisch‘“, S. 37; Terkessidis, *Interkultur*, S. 200,

⁴⁴⁸ Tscholl, „Theater der sozialen Intervention“, *Die Deutsche Bühne*, S. 20.

gleichzeitig als Theater- oder TanzpädagogInnen tätig sind (wie Nurkan Erpulat), für eine weniger strikte Trennung von Sozialem und Ästhetischem aus, auch wenn sie bei der Arbeit mit LaiendarstellerInnen den Fokus meist ebenso auf künstlerische und ästhetische Kriterien legen. „Theater und Soziales schließen sich nicht aus. Im Gegenteil, Theater ist per se eine soziale Kunst“⁴⁴⁹, ist auch Miriam Tscholl der Meinung. Sie spricht sich sogar dafür aus, die begriffliche Differenzierung in Theater und Theaterpädagogik aufzulösen⁴⁵⁰. Diese Überzeugung setzt sie an der Bürgerbühne in Dresden mit Produktionen mit LaiendarstellerInnen tatsächlich in die Tat um.

Der zuvor bereits genannte Theaterpädagoge Wolfgang Sting ist der Meinung, dass „interkulturelle Theaterarbeit die Ziele der interkulturellen Bildung (unter anderem Begegnung, Dialog, Toleranz, Akzeptanz, Integration) aufnehmen und handlungspraktisch umsetzen [kann], ohne ihre theaterspezifischen Momente [...] aufgeben zu müssen“⁴⁵¹. Partizipatorische Projekte wie *Homestories*, *BASTARD. Wahlidentitäten*, oder *Klassentreffen* siedelt er zwischen „biografische[m] Theater und soziale[r] Ästhetik“⁴⁵² an und betrachtet sie überdies als „Partizipation an Gesellschaft“⁴⁵³

Einig sind sich die ExpertInnen aus Praxis, Forschung und auch Kulturverwaltung, die sich mit Projekten mit nicht-professionellen DarstellerInnen auseinandersetzen, in einem Punkt: Sie fordern eine größere Anzahl von LeiterInnen mit eigener Migrationsbiographie für Theaterprojekte mit „migrantischen“ Jugendlichen⁴⁵⁴.

3.4 Tendenz zu performativen Ausdrucksformen

Wolfgang Sting betrachtet die Verwendung von performativen Elementen und Spielweisen als wiederkehrendes Moment in Theaterprojekten mit Jugendlichen mit sogenanntem Migrationshintergrund. Im Gegensatz zu Theater, das sich primär auf einen dramatischen Text

⁴⁴⁹ Tscholl, „Jenseits des Hochkulturbunkers“, S. 125.

⁴⁵⁰ Vgl. ebda.

⁴⁵¹ Wolfgang Sting, „Interkulturalität und Migration im Theater“, *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*, Hg. Sting/ Köhler/Hoffmann, S. 21-30, hier S. 28.

⁴⁵² Ebda. S. 23.

⁴⁵³ Ebda. S. 29.

⁴⁵⁴ Vgl. Vanessa Reinwand, „Transkulturelle Bildung. Eine Herausforderung für Theater und Schule“, *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Hg. Wolfgang Schneider, S. 203-211, hier S. 208-209; Klaus Hoffmann/Rainer Klose, „Interviews mit drei Experten in der Arbeit mit jungen Migrant/-innen. Interview mit Frau Dr. Dorothea Kolland“, *Theater interkulturell. Theaterarbeit mit Kindern und Jugendlichen*, Hg. Hoffmann/Klose, S. 95-97, hier S. 97.

stützt, gilt seit der „performativen Wende“⁴⁵⁵ vermehrt auch im theaterpädagogischen bzw. nicht-professionellen Theaterbereich: „Ereignis statt Werk, Präsentation statt Repräsentation, Handeln statt Spielen, Selbstdarstellung statt Rollen- und Figurendarstellung, Zuschaueransprache statt vierter Wand und Illusion“⁴⁵⁶. Sting streicht in den Inszenierungen mit jungen Laien besonders die zwei Merkmale, körperliche Präsenz der DarstellerInnen und ein spielerisches Moment, hervor⁴⁵⁷.

Dies trifft auch auf die zuvor besprochene Inszenierung *BASTARD. Wahlidentitäten* zu, in welcher die jungen „deutsch-türkischen“ Darsteller Stereotypen über sie auf spielerische Art und Weise und unter Verwendung ihres Körpers dar- bzw. in Frage stellen. Ebenso weist Irinell Rufs Tanztheaterprojekt *Wir, das ist das, womit ich lebe* viele körperbetonte und spielerische Elemente auf. Die überwiegende Mehrheit der bereits hingewiesenen Produktionen bezog das Publikum zu unterschiedlichem Grad in ihre Aufführung mit ein. So auch *Homestories*, wenn sich die Jugendlichen zu Beginn des Stücks vorstellen oder ihre Lieder und Raps vortragen. Das Publikum ist ihr offensichtlicher Ansprechpartner:

HASSAN: „Hallo, ich heiße Hassan und bin in Essen geboren. Ich kann euch sagen, dass ich eine schlimme Vergangenheit hatte. Hey Leute, ich bin ich: 16 Jahre alt, gehe noch zur Schule und bin mit Angelika zusammen.“⁴⁵⁸

SELINA: „Hallo. Tag. Es sind aber viele da. Na dann: ich zähle mal durch. 1,2,3,4... Quatsch. So. Aufgepasst: Heute zeigen wir euch was. Etwas von uns. Das ist alles passiert. Oder auch nicht. Das alles kann passieren oder nie. Es sind unsere Geschichten oder die Geschichten von anderen. GESCHICHTEN, DIE WIR GEHÖRT HABEN ODER SELBER ERLEBT HABEN. Vielleicht sind es eure.“⁴⁵⁹

Die folgenden Bilder zeigen den Fokus auf die körperlichen Ausdrucksformen in *Wir, das ist das, womit ich lebe* sowie in *BASTARD. Wahlidentitäten* und in *Ferienlager. Die dritte Generation*. Besonders bei *BASTARD. Wahlidentitäten* kann ein spielerischer und ironischer Umgang mit der eigenen (post-)migrantische „Identität“ beobachtet werden:

⁴⁵⁵ Siehe Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, zit. n. Sting, „Interkulturalität und Migration im Theater“, S. 28.

⁴⁵⁶ Sting, „Interkulturalität und Migration im Theater“, S. 28.

⁴⁵⁷ Vgl. ebda.

⁴⁵⁸ Calis, *Homestories*, S. 13.

⁴⁵⁹ Ebda. S. 6.



Abbildung 1: *Wir, das ist das, womit ich lebe*



Abbildung 2: *BASTARD. Wahlidentitäten*



Abbildung 3: *Ferienlager. Die 3. Generation*

3.5 Theaterprojekte als kulturelle Bildung – Kooperationen mit Schulen

Neben außerschulischen Theaterprojekten, kann auch ein wachsendes Interesse von Theater-schaffenden an Kooperationen mit Schulen beobachtet werden. *Wir, das ist das, womit ich lebe* entstand in Zusammenarbeit mit SchülerInnen aus Wilhelmsburg⁴⁶⁰, am Theater Ballhaus Naunynstraße werden im Zuge des sogenannten „Tusch“ (Theater und Schule)⁴⁶¹-Programms immer wieder Projekte durchgeführt, und auch in Österreich gibt es seit 2008 die Initiative Macht|schule|theater⁴⁶², welche Theaterschaffende in die Schule bringt. Die einmalige Aktion *I like to move it move it*⁴⁶³, die 2009 im Auftrag von Linz Kulturhauptstadt 2009 mit mehr als

⁴⁶⁰ Vgl. Ruf, „Theatrales Erleben und potenzielle poetische Transformation“, S. 148.

⁴⁶¹ Vgl. Tusch Berlin, <http://www.tusch-berlin.de/>, Zugriff 19.2.2013.

⁴⁶² Siehe BMUKK, „Über M|s|t.“, *Macht|schule|theater*, <http://www.machtschuletheater.at/about/machtschuletheater/>, Zugriff 19.2.2013.

⁴⁶³ Vgl. Airan Berg, „So ein Zufall“, *I like to move it move it. Das große Schulprojekt von Linz 09*, www.linz09.at/sixcms/media.php/4974/Endversion_Doku_Kern.pdf, S. 28-29.

2000 SchülerInnen unterschiedlicher Schultypen und Altersstufen in Oberösterreich umgesetzt wurde, ist ein weiterer Hinweis auf diesen „Trend“.

Eines der ersten Theaterprojekte, das Schule und Theater zusammenbrachte, wurde 2003 vom Dirigenten der Berliner Philharmoniker, Simon Rattle, initiiert. Der Choreograph und Tanzpädagoge Royston Maldoom studierte mit SchülerInnen aus sogenannten „Problemstadtbezirken“ Berlins eine Tanzchoreographie zu Igor Strawinskis Ballett *Le Sacre du Printemps*⁴⁶⁴ ein. Das Projekt wurde ein großer Erfolg und erhielt durch den begleitenden Dokumentarfilm *Rhythm is it*⁴⁶⁵ viel öffentliche Aufmerksamkeit.⁴⁶⁶

Während Kooperationen von Schulen und Theatern, verstanden als „kulturelle Bildung“, immer zahlreicher^{467*} und sogar von Seiten der Politik häufiger unterstützt werden⁴⁶⁸, äußern manche TheaterpraktikerInnen und ForscherInnen auch kritische Überlegungen. Mark Terkessidis sieht in der gegenwärtigen Kulturpolitik eine Tendenz dazu, „Kultur“ zur Lösung gesellschaftlicher Probleme und insbesondere für die „Integration von MigrantInnen“ einzusetzen, was er für fragwürdig hält:

„Für die ‚Randgruppen‘ stellt Kultur offenbar eine Art Schmiermittel der Integration dar. Ein solch instrumentelles Kulturverständnis würde man in Bezug auf die ‚deutsche‘ Kunst wohl kaum zu hören bekommen.“⁴⁶⁹

Im Gegensatz zu postmigrantischen (Theater-)KünstlerInnen wie Shermin Langhoff, Asli Kışlal und ForscherInnen wie Terkessidis oder Sharifi, sehen manche TheaterpraktikerInnen- und TheaterpädagogInnen in Theater eine Art Hilfsmittel für soziale „Randgruppen“. Miriam Tscholl, die in ihren Artikeln und mit ihren Theaterprojekten eine grundsätzlich offene und nicht-diskriminierende Haltung offen legt, stellt in einem Artikel über die Einbindung von LaiendarstellerInnen überraschenderweise folgende Fragen: „Ist es nicht viel authentischer, die Betroffenen gleich selbst auf die Bühne zu holen? Hilft man den Benachteiligten damit

⁴⁶⁴ *Le sacre du printemps. Tableaux de la Russie païenne en deux parties, Igor Strawinski, 1913.*

⁴⁶⁵ *Rhythm is it. You can change your life in a dance class*, Regie: Thomas Grube/Enrique Sánchez Lansch, Deutschland 2004.

⁴⁶⁶ Vgl. Terkessidis, *Interkultur* S. 174-175.

⁴⁶⁷ Vgl. Hoffmann/ Klose, *Theater interkulturell*:

* Für Berichte von Theaterprojekten in Schulen; außerdem siehe die zuvor benannten Tusch-Partnerschaften in Deutschland und Macht|schule|theater in Österreich. In Deutschland gibt es auch „Darstellendes Spiel“ als Regelfach, wohingegen Theaterunterricht in Österreich mit Ausnahmen nur als Frei- oder Wahlfach nach dem Unterricht besucht werden kann.

⁴⁶⁸ Vgl. Kantel, „Heimat ist kein Ort. Heimat ist ein Gefühl“, S. 133.

⁴⁶⁹ Terkessidis, *Interkultur*, S. 180-181.

nicht viel wirksamer?⁴⁷⁰ Ob ein Theaterprojekt „Hilfe“ leisten kann bzw. überhaupt soll, sei hier offen gelassen.

So bedeutend solche Projekte mit Jugendlichen sein können, sollten diese trotzdem separat von professionellen postmigrantischen Produktionen gesehen werden. Azadeh Sharifi weist daraufhin, dass postmigrantisches Theater oft mit Vermittlungsprojekten mit „bildungsferne[n], sprachlose[n] [...] und damit theaterfremde[n]“⁴⁷¹ (Post-)MigrantInnen gleichgesetzt werde und es diesbezüglich einer differenzierteren Betrachtungsweise bedürfe.

3.6 Warum werden Theaterprojekte trotz aller Kritik durchgeführt?

Wie zuvor bereits angedeutet, werden KünstlerInnen, die Theaterprojekte mit Jugendlichen leiten, leichtfertig in eine Ecke der sozialpädagogisch wertvollen aber nicht künstlerisch ernstzunehmenden Arbeit gestellt.

Bestimmten Theaterschaffenden scheint diese Nachwuchsförderung bzw. Heranführung junger Menschen an die Künste trotzdem so wichtig zu sein, dass sie wiederholt und unbeirrt, aber dabei nicht ihre kritische Haltung aufgebend, solche Produktionen und Projekte durchführen. Besonders KünstlerInnen und Kollektive aus dem postmigrantischen Theatersetting, und oft aus der freien Szene, die sich und ihre Arbeit „politisch“ verstehen, sehen die Nachwuchsförderung und Arbeit mit jungen Menschen als Ausdruck ihrer künstlerisch-politischen Haltung und als „logische“ Weiterführung ihrer Theaterarbeit. Als eine der VertreterInnen dieser Haltung soll an dieser Stelle der Wiener „Theater- und Kulturverein daskunst“⁴⁷² genannt werden. Der 2005 unter der künstlerischen Leitung von Aslı Kışlal gegründete Verein, formierte sich unter anderem aus TeilnehmerInnen des früheren Jugend-, Kultur- und Integrationsvereins ECHO (bis 2004). Kışlal war dort als Jugendarbeiterin tätig und vor allem zuständig für Theaterprojekte^{473*}.

daskunst vertritt in seinen Theaterproduktionen eine postmigrantische Haltung, die sich auch im sonstigen Wirken der Gruppe (z.B. bei Theaterprojekten mit Jugendlichen) widerspiegelt. In Inszenierungen wie *Kultur mich doch am Arsch*, *Wiener Blut*. *Oper-rette sich wer kann*,

⁴⁷⁰ Tscholl, „Theater der sozialen Intervention“, S. 20.

⁴⁷¹ Sharifi, „Was wollen Postmigranten im Theater?“, S. 8.

⁴⁷² Vgl. daskunst, „Daten“, <http://www.daskunst.at/daskunst%20daten.html>, Zugriff 24.05.2013.

⁴⁷³ Vgl. Vikoler, „Kultur mich doch am Arsch“, S. 86:

* Vikoler, die gleichzeitig Dramaturgin und Produktionsleiterin von daskunst ist, gibt in ihrer Arbeit einen ausführlichen Einblick in das (postmigrantische) Selbstverständnis und den Werdegang des Theatervereins.

Wie *Branka sich nach oben putzte* und *How to kill an Othello*⁴⁷⁴, setzten sich die KünstlerInnen unter anderem mit Österreichs heterogener Gesellschaft auseinander. daskunst möchte, wie die Dramaturgin Vikoler betont, nicht auf „interkulturelle“ Themen reduziert bzw. als „interkulturelles“ Ensemble und Theater bezeichnet werden⁴⁷⁵. Mangels besserer Alternativen, aus Unwissenheit oder Unreflektiertheit wird daskunst in der Öffentlichkeit und in den Medien immer wieder so bezeichnet:

„Der Begriff des interkulturellen Theaters wird aktuell auf Theaterarbeiten in Zusammenhang mit modernen Immigrationsgesellschaften, die diverse Menschen im Ensemble aufweisen, verwendet. [...] Ob eine Zeitung daskunst als interkulturell, postmodern oder grün bezeichnet, ist im Grunde irrelevant und eine Begriffsspitzfindigkeit. Dass diese Schubladisierung einer Theatergruppe aber im Zuge konformistischer Ausgrenzungsstrategien von bestimmten Menschen in Europa geschieht, ist nicht irrelevant, sondern ein Phänomen des vorhandenen Alltagsrassismus⁷. daskunst wird so lange schubladisiert werden, solange die Gesellschaft – in Österreich – nicht zu einem gewissen Grad zusammengewachsen ist und solange diese gedankliche Verwirrung der Trennung in ‚Wir‘ und ‚Sie‘ anhält.“⁴⁷⁶

Bereits vor der Vereinsgründung von daskunst und vor allem durch Asli Kışlal Motivation⁴⁷⁷ war die Verwirklichung von Theaterprojekten mit Kindern und Jugendlichen Ausdruck der politischen Haltung der Gruppe. Den daskunstlerInnen ist Nachwuchsförderung ein großes Anliegen. Sie möchten Kinder und Jugendliche und vor allem jene, die aus bildungs- und theaterferneren Milieus kommen, unterstützen und fördern. Laut Vikoler sei Nachwuchsförderung für einen Wandel in der Kulturproduktion in Richtung größerer Heterogenität und Diversität in den Programmen und Ensembles unerlässlich. Breite Unterstützung und Förderung in personeller, infrastruktureller und finanzieller Hinsicht sei dafür aber nötig.⁴⁷⁸

Ein Projekt von daskunst von und mit Jugendlichen soll in Folge vorgestellt werden.

⁴⁷⁴ Siehe daskunst, „Produktionen“, <http://www.daskunst.at/index.php>, Zugriff 24.05.2013; Vikoler, „Kultur mich doch am Arsch“, S. 114-129.

⁴⁷⁵ Vgl. Vikoler, „Kultur mich doch am Arsch“, S. 85, 139.

⁴⁷⁶ Ebda. S. 139-140.

⁴⁷⁷ Vgl. Azadeh Sharifi, „Postmigrantische Positionen. Die SchauspielerIn und RegisseurIn Asli Kışlal“, *Ixypsilonzett* 03, 2012, Hg. Wolfgang Schneider, S. 20-21, hier S. 20.

⁴⁷⁸ Vgl. Vikoler, „Kultur mich doch am Arsch“, S. 136-138.

3.7 *Empört Euch!*- ein Theaterprojekt von daskunst mit SchülerInnen Wiens

Die Dokumentation bzw. Analyse dieses Projekts fußt auf einer von daskunst verfassten Projektdokumentation und einem kurzen Dokumentarfilm⁴⁷⁹. Zusätzlich dienten Mitschriften, Gedächtnisprotokolle, Interviews sowie eine Videoaufzeichnung der Abschluss-Präsentationen am 25. Mai 2012 der Verfasserin, die an den Proben ab Anfang 2012 als teilnehmende Beobachterin teilnahm, als weiteres Analysematerial⁴⁸⁰.

Im Zuge der österreichweiten, vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur initiierten Theater-Initiative *Macht|schule|theater*, welche seit 2007 die Zusammenarbeit zwischen TheaterkünstlerInnen und SchülerInnen zu den Themen Gewalt und Gewaltprävention durch künstlerische Auseinandersetzung fördert⁴⁸¹, leiteten einzelne Gruppenmitglieder von daskunst von Herbst 2011 bis Frühling 2012 zwei voneinander unabhängige Projekte unter dem Titel *Empört euch!*⁴⁸². Dieser Slogan wurde in Anlehnung an die gleichnamige Publikation des ehemaligen Diplomaten und Schriftstellers, Stéphan Hessel, gewählt⁴⁸³. Als Ausgangspunkt wählten die Künstlerinnen (nur Frauen) von daskunst die Frage, was die teilnehmenden Jugendlichen in ihrem Leben und an der Gesellschaft stört und was sie daran möglicherweise verändern möchten. Diesen Themen wurde bei wöchentlichen Treffen in Diskussionen, Theaterübungen, -spielen- und -improvisationen nachgegangen. daskunst hatte sich für eine prozessorientierte „Work in Progress“ Arbeitsform entschieden, der Fokus lag somit auf dem Erarbeiten von Themen. Am Ende des Projekts gab es zwar eine Präsentation, die dreimal aufgeführt wurde, aber keine große Vorführung auf einer professionellen Theaterbühne, wie bei anderen *Macht|schule|theater* Projekten.⁴⁸⁴

Bei den aktiven TeilnehmerInnen, also jenen, die bis zum Schluss des Theaterprojekts dabei waren, handelte es sich um insgesamt 21 SchülerInnen (drei männliche und achtzehn weibliche) im Alter von zwölf bis fünfzehn Jahren einer Kooperativen und Bilingualen Mittelschule und einer Neuen Mittelschule aus dem 16. und 15. Wiener Gemeindebezirk. Die Theater-

⁴⁷⁹ Siehe daskunst, „Produktion: *Empört euch!* (Kat. 3)“, *MACHT|SCHULE|THEATER 2011/12*, Hg. BMUKK, Wien 2012, S. 33-39, <http://www.machtschuletheater.at/wp-content/uploads/2012-Macht-Schule-Theater-Doku.pdf>, Zugriff 08.02.2013; *Macht|schule|theater. Empört euch!*, Regie: daskunst, AT 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=OpaDnrte4RE>, Zugriff 16.05.2013.

⁴⁸⁰ Verfasserin, „Gedächtnisprotokolle, Mitschriften und Videoaufzeichnung“, im Privatarchiv der Verfasserin.

⁴⁸¹ Vgl. BMUKK, *MACHT|schule|theater*, Programmheft, Wien 2011, S. 4-5.

⁴⁸² Vgl. daskunst, „*Empört euch!*“, *MACHT|schule|theater*, Programmheft, Wien 2011, S. 27.

⁴⁸³ Siehe Stéphan Hessel, *Empört euch!*, übers. v. Michael Kogon, Berlin: Ullstein 2011; (Orig. *Indignez-vous!*, Montpellier: Indigène, 2001).

⁴⁸⁴ Vgl. Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, *MACHT|schule|theater*, Programmheft, Wien 2011, S. 5.

workshops wurden einmal wöchentlich im Zuge der Nachmittagsbetreuung abgehalten. Die Teilnahme war freiwillig und wurde an beiden Schulen als Alternativprogramm zu sonstigen Aktivitäten angeboten.

Für die Beteiligung an einem Macht|schule|theater Projekt mussten sich die Schulen vorher bewerben. daskunst wählte laut eigenen Angaben diese beiden Schulen aus, weil dort Interesse und Motivation zur Zusammenarbeit bei den SchülerInnen und den unterstützenden Lehrpersonen vorhanden waren. Außerdem wollten die daskunstlerinnen gemäß ihrem oben geschilderten Credo auch bei Theaterprojekten mit Jugendlichen die Diversität der österreichischen Gesellschaft widerspiegeln bzw. zu Wort kommen lassen.⁴⁸⁵

3.7.1 Kooperative Mittelschule (KMS) Koppstraße im 16. Bezirk:



Abbildung 4: Probenbesuch *Empört euch!*



Abbildung 5: Aufführung *Empört euch!*

Die ab Herbst 2011 teilnehmenden SchülerInnen einer Kooperativen Mittelschule im 16. Wiener Gemeindebezirk wählten den wöchentlich stattfindenden Theaterworkshop durch daskunst als Alternative zu sonstigen Angeboten der Nachmittagsbetreuung. Die Gruppe aus 13 zwölf- bis fünfzehn-jährigen Mädchen und Jungen blieb bis zum Ende des Projekts konstant bestehen, was sicherlich auch an dem guten Klima unter den Jugendlichen lag. Die Theaterproben wurden außerdem von einer an der Schule tätigen Lehrerin betreut, die auch jedes Mal anwesend war und zu der die SchülerInnen ein offensichtlich gutes Verhältnis hatten. Sie betreut die Theaterworkshops an der Schule nach dem Projekt weiter.

⁴⁸⁵ Vgl. daskunst, „Produktion: *Empört euch!*“, S. 35.

In den wöchentlichen Treffen befragten die daskunstlerinnen, bestehend aus Aslı Kışlal , der Schauspielerin Eri Baklali und der Regie- bzw. Produktionsassistentin Dorothee Joss, die Jugendlichen darüber, „was sie stört, nervt, aufregt, sie zornig macht“, also was sie empört. Zu Beginn der eineinhalb Stunden langen Probe wurden Theaterspiele und -übungen zum Aufwärmen bzw. als Konzentrations- und Fokusübungen durchgeführt. In den ersten Wochen standen Spiel und Spaß und das Kennenlernen von theatralen Ausdrucksmitteln im Vordergrund. Kleinere Improvisationsübungen wie z.B. jemanden von einer Sache überzeugen, Interviews führen, in andere, ungewohnte Rollen schlüpfen, sich in unterschiedlichen Sprachen oder nur mit dem Körper auszudrücken, etc. sollten die SchülerInnen für die Erarbeitung einer kleinen Präsentation vorbereiten. Die Art des Ausdrucksmittels – von Film- über Musikeinlagen bis hin zu Theater, einer Demonstration oder einer Guerilla-Theateraktion^{486*} – stand ihnen von Seiten der Künstlerinnen offen. Die Jugendlichen und das künstlerische Team einigten sich auf eine Diskussionsreihe nach dem Vorbild bzw. als Parodie von bekannten Fernseh-Formaten. Der Titel lautete: *Club 15 – Macht Jugend Probleme?*

In den Wochen zuvor kamen folgende Empörungsthemen zum Vorschein: Druck und Konkurrenz in der Schule durch Noten, Ignoriert- und Verglichenwerden zwischen SchülerInnen, Ungerechtigkeit, Mobbing und Gewalt, „Problemkinder“, Probleme in der Familie, etc. Diese Anliegen wurden anschließend in Improvisationsübungen vertieft, mit der Videokamera festgehalten und von den Künstlerinnen zu einem Text zusammengefügt, der dann wieder mit den SchülerInnen diskutiert und von diesen an ihren Sprachgebrauch angepasst wurde.

3.7.1.1 Inhalt von *Club 15 – Macht Jugend Probleme?*

Als Endprodukt kam eine ExpertInnen-Diskussionsrunde zwischen einer Gesprächsleiterin, einer Politikerin, einem Psychiater, zwei Junglehrerinnen, einer Journalistin, einem „Problemkind“ und dessen Eltern heraus. Die Diskussions-TeilnehmerInnen versuchten den Ursachen und Gründen für die Lage des „Problemkinds“ auf den Grund zu gehen. Die Beteiligten verwiesen dabei auf die jeweils anderen als Schultragende; auf die LehrerInnen, die Erziehung der Eltern, die PolitikerInnen, auf die Pisa-Studie. Lösungsversuche, von medikamentöser Behandlung angefangen (Psychiater), bis hin zu besserer Betreuung in der Schule (Eltern)

⁴⁸⁶ Dieter Herms, „Guerilla Theater“, Hg. Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, *Theaterlexikon. 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt: 2007, S.429:

* Guerilla Theater: „Radikale Form des politischen Straßentheaters in den USA (1968-71). Der Begriff G.T. wurde von der Strategie des Befreiungskampfs des vietnamesischen Volks auf das Theater übertragen. In seiner strengsten Form bedeutet G.T. zwar eine inszenierte Aktion, die sich aber als Theater nicht mehr zu erkennen gibt. G.T. enthüllt sich nicht, sondern geht schlicht in Realität über.“

oder gar einer Abschiebung nach Alaska (Politikerin) wurden diskutiert. Das „Problemkind“ A. selbst kam bis zur letzten Minute nicht zu Wort. Letztlich platzte ihr der Kragen und sie klagte die Erwachsenen an. A. forderte, dass man sie wirklich anhöre, sie und ihre Wünsche verstehe und schließlich erkenne, dass sie kein „Problemkind“, sondern lediglich ein „Kind mit Problemen“ sei.

3.7.1.2 Inszenierungselemente der Abschlusspräsentation

Der Text bzw. die Aufführung zeichneten sich durch Wortwitz und Humor aus. In ihnen spiegelte sich die gelöste und lustvolle Stimmung der Proben wider. Auch beim jungen Publikum in den Schulen* stieß diese parodistische Diskussionsreihe auf positive Resonanz. Vor allem die Figur des Psychiaters, der für jede erdenkliche Situation oder Person Medikamente als Lösung anbot, sowie die „Problemkind-Performance“ oder die Abschiebungspläne von schwierigen Kindern nach Alaska als neuestes Bildungsprogramm, erregten Gelächter.

Die Abschlussaufführung war vor allem auf Text und Sprache fokussiert, wobei die Jugendlichen Gestik und Mimik einsetzten und darin von Aufführung zu Aufführung immer selbstbewusster und überzeugender wurden. Gerade diese Ausdrucksformen reizten das Publikum wiederholt zum Lachen. Als Kostüme wählten die DarstellerInnen ihre Alltagskleidung. Stühle und Redekarten für die Diskussionsleiterin dienten als einzige Requisiten. Das Stück dauerte ungefähr acht Minuten und wurde insgesamt drei Mal in den beiden Schulen vorgeführt. Den Abschluss stellte eine Vorführung in einer Gemeinderatssitzung im Wiener Rathaus dar.

3.7.1.3 Postmigrantische Elemente dieses Projekts

Den KünstlerInnen von daskunst ist bei all ihren Projekten und Produktionen wichtig, Diversität als selbstverständlich in der heutigen Gesellschaft darzustellen bzw. einzufordern⁴⁸⁷. Aus diesem Grund würde daskunst Projekte mit Jugendlichen, in denen diese auf deren Biographien oder „Hintergründe“ beschränkt werden, mit Sicherheit ablehnen. Bei dem zuvor geschilderten Symposium *Theater mocht mi-grantig* sagte Aslı Kışlal:

* Die Uraufführung fand am 25.05.2012 statt. Die Videoaufzeichnung der Verfasserin bezieht sich auf diese Vorführung.

⁴⁸⁷ Vgl. Vikoler, „Kultur mich doch am Arsch“, S. 140; daskunst, „Motivation“, <http://www.daskunst.at/daskunst%20motivation.html>, Zugriff 08.05.2013.

„SchülerInnen mit sogenanntem Migrationshintergrund haben kein Problem mit ihrer ‚Fremdheit‘. Die haben sich damit arrangiert. Problematisch ist es aber, wenn von außen wer kommt und sagt: ‚Du bist fremd. Wie fühlst du dich mit deiner Fremdheit? Red mal darüber!‘“⁴⁸⁸

Die Daskunstlerinnen wählten mit *Empört euch!* ein Motiv, das vermutlich alle (jungen) Menschen in irgendeiner Weise anspricht, anstelle die SchülerInnen auf einzelne Merkmale wie ihre biographischen Wurzeln zu reduzieren. Es war den Künstlerinnen von Anfang des Projekts an ein Anliegen, den jungen DarstellerInnen so viele Freiheiten wie möglich in der Themen- und Formenwahl zu gewähren⁴⁸⁹. Man könnte allerdings argumentieren, dass sie die „Empörung“ der Jugendlichen sehr stark fokussierten. Doch wie bereits zuvor geschildert, mussten sie am Ende einsehen, dass der Zorn der Jugendlichen nicht über alltägliche Befindlichkeiten und Begebenheiten hinausreichte und größtenteils im Privaten verhaftet blieb. Die SchülerInnen zeigten kein Interesse an der Ausführung irgendwelcher revolutionären Aktionen.

3.7.1.4 Zusammenfassung des Projekts

Als Ziel dieses Projekts formulierte Aslı Kışlal gegenüber einer Zeitung, dass sich die Jugendlichen ihrer Handlungen und Gefühle bewusst werden und diese klar artikulieren können⁴⁹⁰. Diese Aussage bekräftigten auch einige Jugendliche in einem Gespräch nach dem Theaterprojekt: „Aslı und die anderen bestärkten uns unsere Gefühle zu zeigen“⁴⁹¹. Ebenso lag den KünstlerInnen von Anfang an am Herzen, dass die Teilnahme am Theaterworkshop freiwillig war und dass die TeilnehmerInnen Spaß an der Sache hatten.

Der Zorn bzw. der revolutionäre Geist, den sich Kışlal und ihr Team vielleicht erhofft hätten⁴⁹², blieben aber aus. Es wurde zwar – durch die Künstlerinnen angeregt – über Verbesserungs- und Änderungsvorschläge in öffentlichen Anstalten diskutiert, wie bezüglich des Notensystems in der Schule oder der Programmgestaltung von Fernsehveranstaltungen. In den meisten Punkten wollten die Jugendlichen die Ist-Situation aber belassen wie sie war. In einer Probe

⁴⁸⁸ *Theater mocht mi-grantig. Round Table*, Linz, Ursulinenhof 12.06.201, Mitschrift im Privatarchiv der Verfasserin.

⁴⁸⁹ Vgl. Daskunst, „Produktion: *Empört euch!*“, S. 35.

⁴⁹⁰ Vgl. Manuel Köllner, „Meinem Zorn kann man nicht helfen“, *Durst- Das Studentenmagazin des Falter- Verlags* 1, 2012, S. 60-61, hier S. 61.

⁴⁹¹ *Interview mit DarstellerInnen der KMS am 28.6.2012*, Wien, KMS Koppstraße, Mitschrift und Audioaufnahme im Privatarchiv der Verfasserin.

⁴⁹² Vgl. Vikoler, „Kultur mich doch am Arsch“, S. 142.

stellte eine der Schauspielerinnen fest: „Ihr empört euch nicht!“. Worauf die anwesende Lehrerin erwiderte: „Wenn nichts da ist, ist nichts da. Sie sind einfach positiv jugendlich“⁴⁹³.

Erregung erzeugte hingegen eine Diskussion über die Berichterstattung von Jugendlichen in den Medien, wo diese oft als „bildungsfern und zukunftslos“ dargestellt werden und besonders, wenn die jungen Menschen einen sogenannten „Migrationshintergrund“ aufweisen. Eine der SchülerInnen meinte: „Wissen Sie, wie es mir geht, wenn ich solche Sachen lese? Mich zieht es runter! Das motiviert mich doch nicht!“⁴⁹⁴. Größtenteils schienen die SchülerInnen aber zufrieden mit ihrer Lebenssituation und fühlten sich laut eigener Aussage weder mit Rassismen konfrontiert, noch sonst irgendwie diskriminiert⁴⁹⁵.

Eine frühere Version des Projekts porträtierte eine Utopie, in der Jugendliche an der Macht waren und in einer Diskussionsrunde ihre „Problemeltern“ besprachen. Die von daskunst initiierte Idee stellte sich in den anfänglichen Improvisationen als herausfordernder in der Umsetzung heraus als von den Künstlerinnen gedacht. Außerdem stieß der Einfall bei den Jugendlichen auf wenig Begeisterung. Somit wurde die Idee fallen gelassen. Dies verdeutlicht, dass die Orientierung der Künstlerinnen an den Bedürfnissen und Interessen der jungen DarstellerInnen echt gemeint und nicht ein bloßes Lippenbekenntnis war.

Das gesamte Projekt stieß bei den teilnehmenden Jugendlichen auf ein gutes Echo, wie sie in einem Gespräch versicherten⁴⁹⁶. Vor allem die Improvisationen und Theaterspiele zu Beginn jeder Probeneinheit und intensiv zu Beginn des Projekts hätten sie begeistert und ihnen Spaß bereitet. Das Besprechen ihrer Empörungen rief weniger Euphorie hervor: „Reden wir diese Woche wieder so viel?“⁴⁹⁷, fragten die SchülerInnen manchmal in den Proben. Einstimmig positiv fiel die Antwort auf die Frage aus, ob es solche Theaterprojekte mit KünstlerInnen wieder geben sollte. Ein Grund dafür war, dass sie sich von den daskunstlerinnen wirklich ernst genommen gefühlt hatten.

⁴⁹³ Probe 28.03.2012, Wien, KMS Koppstraße, Mitschrift im Privatarhiv der Verfasserin.

⁴⁹⁴ Probe 14.03.2012, Wien, KMS Koppstraße, Mitschrift im Privatarhiv der Verfasserin.

⁴⁹⁵ Vgl. Probe 28.03.2012, Wien, KMS Koppstraße, Mitschrift im Privatarhiv der Verfasserin.

⁴⁹⁶ Interview mit DarstellerInnen der KMS am 28.6.2012, Wien, KMS Koppstraße, Mitschrift und Audioaufnahme im Privatarhiv der Verfasserin.

⁴⁹⁷ Vgl. Köllner, „Meinem Zorn kann man nicht helfen“, S. 61.

3.7.2 Neue Mittelschule (NMS) Selzergasse im 15. Bezirk



Abbildung 6: Aufführung *Empört euch!*



Abbildung 7: Aufführung *Empört euch!*

3.7.2.1 Rahmenbedingungen

Die Zusammenarbeit mit den SchülerInnen in der zweiten Schule, in der das *Empört euch!* Projekt ebenso einmal wöchentlich im Zuge der Nachmittagsbetreuung angeboten wurde, stellte sich etwas konfliktreicher heraus. Dies lag zum einen an der stark fluktuierenden Anzahl der TeilnehmerInnen, die sich sogar eine Woche vor der Abschlusspräsentation noch einmal minimierte. Am Ende blieben von den anfangs ungefähr 15 SchülerInnen sechs übrig, die tatsächlich an einem Theaterprojekt arbeiten wollten. Die TeilnehmerInnen waren im Alter von elf bis dreizehn Jahren.

Zum anderen war das allgemeine Klima bzw. der Umgang unter den SchülerInnen oft spannungsgeladen und von wenig Respekt gekennzeichnet. Konzentration und aktives Mitmachen bei den Theaterübungen waren teilweise schwer zu erreichen. An dieser Schule gab es keine unterstützende Lehrperson, die auch an den Proben teilnahm. Die Schauspielerin Alev Irmak mit der Unterstützung von Dorothee Joss leiteten die wöchentlichen Workshops.

3.7.2.2 Projektentwicklung

Ebenso wie in der anderen Schule, wurden die Jugendlichen in Improvisationen, Theaterspielen und -übungen an das Projektthema herangeführt. Dabei ging es zuerst einmal um die Klärung bzw. Übertragung des Begriffes „Empörung“ in die Ausdrucksweise und das Verständnis der SchülerInnen. In darauf anschließenden Gesprächen sammelten die TeilnehmerInnen folgende Themen: wenig interessantes Angebot in der Nachmittagsbetreuung und keine entsprechende Infrastruktur: „Im Hof stehen nur zwei Bäume!“⁴⁹⁸, Gewalterfahrungen und, wie in der anderen Projekt-Schule, das Verglichen- und Ignoriertwerden mit bzw. durch andere SchülerInnen. Die Schauspielerin Irmak ermutigte die Jugendlichen, ihre Talente, angefangen

⁴⁹⁸ Probe 15.03.2012, Wien, NMS Selzergasse, Mitschrift im Privatarchiv der Verfasserin.

von Moonwalken bis zu Beatboxen, vor den anderen zu präsentieren. Aus den Aussagen der Jugendlichen über ihre Empörungen, die auch auf Video aufgezeichnet wurden⁴⁹⁹, und unter Berücksichtigung der individuellen Talente der SchülerInnen, erstellten die daskunstlerinnen einen provisorischen Inszenierungstext.

3.7.2.3 Abschlusspräsentation

Aus den Improvisationen in den Wochen und Monaten davor entwickelten sich fünf kleine Szenen. Zusammen mit der KMS Koppstraße wurden diese erstmals am 25. Mai aufgeführt. Zwei weitere Schulaufführungen folgten. Die erste Szene stellt eine Art Sound-Performance zum Thema „Nachmittagsbetreuung“ dar, welche die von den SchülerInnen geschilderte Langeweile vermitteln sollt. Ein Mädchen imitiert Sms-Töne, während eine andere Computer-Schreibbewegungen andeutet. Eine Schülerin stößt unterdessen eine andere mit dem Ellbogen, und wieder eine andere schaukelt quietschend mit ihrem Stuhl. Diese Darstellungen werden von Beatbox-Geräuschen untermalt, die von Sekunde zu Sekunde lauter und dramatischer werden, wie die anderen Töne und Bewegungen auch.

In der zweiten Szene mit dem Titel „Ignoriert werden“ empört sich eine Schülerin darüber, dass sie von ihrer Umwelt so wenig beachtet wird. Ein Stimmengewirr, das davon spricht, dass sie eben „nicht die Tochter, der Sohn, die Schwester von...“⁵⁰⁰ ist, steigert sich zu einem wilden Durcheinander, bis eine weitere Schülerin aus der Menge ausbricht und zur dritten Szene, „Ich bin ich!“ überleitet. Sie fordert, nicht mit MitschülerInnen verglichen zu werden, worauf ihr die restlichen DarstellerInnen selber mangelnden Respekt im Umgang mit anderen vorwerfen. Die Schülerin zitiert daraufhin Sokrates und dessen Ausspruch über die Kinder, die „heutzutage zu Tyrannen geworden [sind]“⁵⁰¹ und keine Autorität anerkennen oder respektieren, um darauf hinzuweisen, dass sich die Diskussionen über junge Menschen seit 2500 Jahren nicht verändert haben. Die Darstellerin setzt zur Kritik an den Erwachsenen an, von denen sie lediglich über „Geldprobleme, welche Religion, welche Kultur, Hintergrund, Vordergrund, Rassismus, Intrigen, Gewalt“⁵⁰² lerne.

Im vierten Teil tritt eine weitere Schülerin hinzu. Selbstbewusst erläutert sie der anderen Darstellerin und dem Publikum, dass sie nicht ignoriert werden könne, denn sie wisse sich mit

⁴⁹⁹ Vgl. *Macht|schule|theater. Empört euch!*, Regie: daskunst, AT 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=OpaDnrte4RE>, Zugriff 16.05.2013.

⁵⁰⁰ daskunst, *Empört euch! Stücktext der NMS Selzergasse*, o.S.

⁵⁰¹ Ebda.

⁵⁰² Ebda.

Schlägen bemerkbar zu machen. In einer mit Beatbox-Klängen untermalten Zeitlupen-Choreographie holt die Schülerin zu einem Schlag aus. Im letzten Moment erstarren die beiden DarstellerInnen und die Nachmittagsbetreuungs-Soundcollage der ersten Szene wird wiederholt. Dabei fallen Sätze, die in den Proben gesammelt wurden:

“Sonst sieht mich ja keiner! Was wird aus mir? [...] Zuhören!
Aussprechen lassen! [...] Problemkind?
Bin ich ein Problem?
Mach ich ein Problem?
Oder hab ich ein Problem?
Das ist eher ein Problem der Anderen! [...] Im Hof stehen nur zwei Bäume!
Warum muss ich mich auf eine Bühne stellen, um gesehen und gehört zu werden? [...]“⁵⁰³

3.7.2.4 Inszenierungselemente der Abschlusspräsentation

Die circa viereinhalb Minuten lange Präsentation ist im Vergleich zur Inszenierung der anderen Schule weniger Wort-konzentriert. Sie bindet auch andere Elemente ein, wie die von den DarstellerInnen produzierten Klang- und Geräuschkulissen und spielt mit unterschiedlichen Lautstärken und Spieltempi. Ein weiteres Inszenierungselement ist die mehrfache direkte Ansprache des Publikums. Beispielsweise erzählt eine Darstellerin den ZuseherInnen, dass sie erst seit dem Projekt wisse, was das Wort „Empörung“ bedeute⁵⁰⁴.

Stereotype aus dem Schulalltag wie Langeweile und Schlägereien werden auf humorvolle Weise präsentiert und persifliert. Das Sokrates-Zitat über den Generationenkonflikt von Jung und Alt bettet die Schulthemen außerdem in einen größeren gesellschaftlichen Kontext ein.

Als Kostüme entschieden sich die DarstellerInnen und das Leitungsteam für die Alltagskleidung der Jugendlichen, die teilweise aber sehr ausgewählt war; z.B. trug die Schülerin, welche die Schlägerin verkörperte, einen Kapuzenpulli.

⁵⁰³ Ebda.

⁵⁰⁴ Vgl. ebda; Vgl. *Macht/schule/theater. Empört euch!*, Regie: daskunst, AT 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=OpaDnrte4RE>, Zugriff 16.05.2013.

3.7.2.5 Postmigrantische Elemente

Dieses Theaterprojekt orientierte sich noch dezidierter als jenes in der KMS Koppstraße an der ursprünglichen Frage nach den Empörungen junger Menschen. Die Jugendlichen sprechen Situationen und Umstände an, die sie in ihrem (Schul-)Alltag stören. Sie erheben ihre Stimme und emanzipieren sich durch die Benennung dieser „Probleme“ auch ein Stück weit.

Postmigrantische Inszenierungen zerbrechen gerne Stereotype über Menschen mit Migrationsbiographie. Zusätzlich dazu, besetzt Asli Kışlal in ihren Inszenierungen wiederholt Rollen entgegen geschlechtsspezifischer Zuschreibungen⁵⁰⁵. Die Entscheidung gegen die stereotype Darstellung der Schläger-Figur durch einen Schüler durch die Besetzung mit einer Schülerin in diesem Projekt verkörpert einen solchen Bruch mit Stereotypen und Klischeebildern. Zusätzlich kann das Sokrates-Zitat als Gegenbild zu der häufig in den Medien präsentierten Sichtweise auf Kinder und Jugendliche mit sogenanntem Migrationshintergrund als „Bildungsferne“ oder „BildungsversagerInnen“ gesehen werden⁵⁰⁶.

3.7.2.6 Zusammenfassung dieses Projekts

Aus der Sicht einer teilnehmenden Beobachterin kann von einer bemerkbaren Entwicklung – sowohl im zwischenmenschlichen und „disziplinären“, als auch im künstlerischen Bereich – im Laufe der einzelnen Proben gesprochen werden. Waren die ersten Zusammentreffen von mangelhafter Konzentration und störenden Nebenaktionen gekennzeichnet, die ein Proben teilweise unmöglich machten, arbeiteten die SchülerInnen in den letzten zwei Wochen vor der Abschlusspräsentation fokussiert, mit ehrlichem Interesse und auch Freude am Spielen. Dies mag auch daran liegen, dass bei der endgültigen Fassung nur mehr die SchülerInnen mitwirkten, die dies auch wirklich wollten.

Das daskunst Team leistete an dieser Schule, noch mehr als in der Koppstraße, wo die SchülerInnen älter und von Anfang an gewillter waren, sich auf das Theaterspielen einzulassen, eine Arbeit, die über eine rein künstlerische Tätigkeit hinausging. In der intensiven Phase kurz vor der Endaufführung gewann das Projekt an theatralem Charakter. Den SchülerInnen wurden Theaterbasics vermittelt, wie z.B. wie man vor Publikum spricht und sich bewegt oder was man besser unterlässt, wie z.B. den ZuseherInnen den Rücken zuzukehren. Wie die

⁵⁰⁵ Vgl. *Verrücktes Blut*, Regie: Asli Kışlal, Linz, Theater Eisenhand 12.06.2012:

*In dieser Inszenierung wurden gewalttätige Figuren ebenso mit weiblichen Darstellerinnen besetzt; Vgl. *Wiener Blut*, Regie: Asli Kışlal, daskunst Ensemble, Wien, 3raum Anatomietheater 12.04.2011:

*Männer übernahmen auch weibliche Rollen.

⁵⁰⁶ Vgl. z.B.: Güler Alkan, „Zweite Generation: Weit besser als ihr Ruf“, *Der Standard. da Standard*, 05.11.2012, S. D1; Vgl. Sharifi, *Theater für Alle?*, S. 16.

jungen DarstellerInnen selber sagten wurde ihnen in dieser Zeit bewusst, wie anstrengend „Schauspielen“ tatsächlich sein kann.

Aus Sicht der teilnehmenden Beobachterin hat sich das Auftreten der SchülerInnen im Laufe dieses Projekts merklich verändert. Wirkten sie zu Beginn eher schüchtern und sprachen oft mit leiser Stimme, traten sie bei den Auftritten selbstbewusst und mit klarer, lauter Stimme vor den ZuseherInnen auf.

3.8 *Fremdstoff. Underground Voices*



Abbildung 8: Probenbesuch *Fremdstoff*



Abbildung 9: Aufführung *Fremdstoff*

3.8.1 Projektbeschreibung

Ein weiteres Theaterprojekt mit jugendlichen LaiendarstellerInnen ist die am Theater Dschungel Wien aufgeführte Produktion *Fremdstoff. Underground Voices*⁵⁰⁷. Zu diesem Projekt kam es durch die Initiative des Vereins START⁵⁰⁸, der begabte und motivierte SchülerInnen „mit Migrationshintergrund“ auf dem Weg zur Matura mit einem Stipendium unterstützt und fördert. Einmal pro Jahr verwirklichen die StipendiatInnen unter der Anleitung von KünstlerInnen verschiedener Sparten ein Kunstprojekt. Im Schuljahr 2011/12 sollte ein Theaterprojekt mit einer abschließenden Vorführung verwirklicht werden, womit sich START an das Dschungel Theater wandte. Dieses vermittelte ihnen den Regisseur, Schauspieler und Autor Holger Schober, der bereits in der Vergangenheit Theaterproduktionen mit jungen LaiendarstellerInnen entwickelt hat (wie z.B.: *Küssen verboten* am u\hof Linz, *Frühlings Erwachen!* am Landestheater Linz in der Fassung von Nuran David Calis⁵⁰⁹), immer wieder Theater-Seminare für LehrerInnen und SchülerInnen angeboten hat und das Wiener Klassenzimmer Theater⁵¹⁰ mitinitiiert hat. Als künstlerische Unterstützung bezog Schober noch die Breakdancerin und Tanzpädagogin Maggy Schlesinger und den Schauspieler, Musiker und Rapper Simon Dietersdorfer in das Projekt mit ein.

⁵⁰⁷ Siehe Dschungel Wien. Theaterhaus für junges Publikum, „Fremdstoff. Underground Voices“, <http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/282/>, Zugriff 12.02.2013.

⁵⁰⁸ Vgl. START, <http://www.start-stipendium.at/>, Zugriff 24.05.2013.

⁵⁰⁹ Siehe *Küssen verboten!*, Regie: Holger Schober, Linz, u\hof, Premiere 07.04.2010, http://www.landestheater-linz.at/8578_DE-Stuecke-Stueckinfo.htm?stueckid=2343&archiv=1; Siehe *Frühlings Erwachen!*, Regie: Holger Schober, Landestheater Linz/Kammerspiele, Premiere 02.10.2010.

⁵¹⁰ Siehe Wiener Klassenzimmer Theater, <http://www.klassenzimmertheater.at/index.html>, Zugriff 12.02.2013.

Die Produktion wurde von Oktober 2011 bis April 2012 in Gesprächen, Schreibwerkstätten und Tanz- und Musikworkshops entwickelt. Am Projekt nahmen insgesamt 37 Jugendliche teil. Nicht alle wollten und konnten auf der Bühne stehen. So begleitete und dokumentierte ein Teil der StipendiatInnen das Projekt mit Kameras, während andere in PR-Arbeiten, Kostüm- und Bühnengestaltung oder in die Technik eingebunden waren⁵¹¹. Der Fokus soll im Folgenden ausschließlich auf der Arbeit mit jenen Jugendlichen liegen, die am Ende auf der Bühne auftraten.

Sechzehn junge Männer und Frauen im Alter von 15 bis 20 Jahren trafen einander regelmäßig ab Herbst 2011, um ein Stück zu erarbeiten. Als Ausgangspunkt wurde mit Gesprächsrunden zu Themen, die Schober vorbereitet hatte, begonnen. Dabei ging es um Fragen nach Heimat-Gefühl und Erlebnissen von Fremdsein sowie um Haltungen zu den Themen Religion bzw. Religiosität, Zukunft, Familie, Liebe und Freundschaft. In diesen Gesprächen hätten die leitenden KünstlerInnen selber Neues gelernt bzw. waren ob der Reflektiertheit und Informiertheit der jungen Menschen sichtlich beeindruckt⁵¹². Die Diskussionen wurden mit einer Videokamera aufgezeichnet.

Die anfängliche Idee, aus den Geschichten der Jugendlichen fiktive Szenen zu arrangieren, verwarf Holger Schober nach eigenen Angaben bald wieder. Stattdessen wollte er die Erzählungen der jungen Menschen ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken, im Stil von Storytelling-Theater⁵¹³. Es wäre „schade um das, was sie zu erzählen haben“⁵¹⁴, so der Regisseur in einem Gespräch. Noch dazu, wo die Jugendlichen eine große Bereitschaft zeigten, von sich und ihrem Leben zu erzählen. Und dies sei keine Selbstverständlichkeit, so Schober⁵¹⁵, der bei vergangenen Theaterprojekten mit Jugendlichen schon Gegenteiliges erlebt hatte.

3.8.2 Weiterer Proben-Prozess und Stückentwicklung

Die Jugendlichen, die alle eine Schul-Ausbildung absolvierten, nahmen an den Proben für das Projekt außerhalb bzw. zusätzlich zu ihrem SchülerInnen-Dasein teil. Zusätzlich zu den Treffen während der Woche kamen noch intensive Workshops an den Wochenenden in den letz-

⁵¹¹ Vgl. Dschungel Wien. „Begleitmaterial zur Vorstellung. Fremdstoff“,

<http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/282/#material>, Zugriff 12.02. 2013, pdf S. 3.

⁵¹² Vgl. *Gespräch mit Holger Schober am 23.2.2012*, Wien, Transkription und Audioaufnahme im privaten Archiv der Verfasserin.

⁵¹³ Erklärung von „Storytelling“ siehe später.

⁵¹⁴ *Gespräch mit Holger Schober am 23.2.2012*, Wien. Transkription und Audioaufnahme im privaten Archiv der Verfasserin.

⁵¹⁵ Vgl. ebda.

ten Monaten vor der Aufführung hinzu. Die Teilnahme forderte großes persönliches Engagement und Interesse. Wie bei den Proben ersichtlich wurde, hatten die Jugendlichen aber auch Spaß am kreativen Ausdruck. Sie nahmen an allen Aktivitäten mit hoher Konzentration und Motivation teil.

3.8.3 Probeneindrücke

Der Besuch einiger Proben und Workshops ermöglichte Einblicke in die Arbeitsweise der künstlerischen LeiterInnen. Ein Gesangs-Workshop Mitte März⁵¹⁶ unter der Leitung von Simon Dietersdorfer wurde mit Aufwärmspielen, Improvisationen und Pantomime-Übungen eingeleitet. Die Jugendlichen lernten dabei unterschiedlichste kreative Ausdrucks- und Darstellungsweisen kennen. Im Anschluss wurde eine umgedichtete Form von Reinhard Fendrichs Lied „I am from Austria“ geprobt. Der Liedtext basiert auf Aussagen der Jungen und Mädchen, Dietersdorfer hatte sie zusammengetragen und in Reimform gebracht.

I am from...

„Dei‘ faule Zeit is ned vorüber/
Die‘ Politik wirkt inszeniert/
Geh, Hoit die Goschn und red net drüber/
Sog ma was i denn no hier verlier/
Außer mir (es hast außer mi)

Ich kenn HC und seine Leit‘/
Die Dummheit gleicht Unendlichkeit/
I seh in dir Fackeln und Hokn/
jeder schreit:

Du konnst net mochn wos du wüst/
wo kummst du her? Gherst do ned hi/
Du mochst as leicht, bei meina Söö/
lebst wie auf Urlaub, so verwöhnt/
a wenn ma’s nimma hern kann/
Da Opfe‘ foit ned weit vom Stamm/
A wann de Wirtschaft toiwärts rinnt/
Mia bleibn zach und jomman nur/
Aus Toleranz stö‘ ma uns blind/
pockn uns zam und fohrn auf Kur/
wer du a bist, wer i moi wor/
des wast du ned, nur i alla/

I am from wherever⁵¹⁷

⁵¹⁶ Probe 18.03.2012, Wien, Anatomietheater, Mitschrift im Privatarhiv der Verfasserin.

⁵¹⁷ Simon Dietersdorfer und *Fremdstoff* Ensemble, „I am from...“, *Programmheft Fremdstoff*; (Orig. Reinhard Fendrich, „I am from Austria“, *I am from Austria*, 1992).

Dietersdorfer, der selber Autodidakt im Musik-Produzieren und Rappen ist⁵¹⁸, war nicht nur für das Einstudieren von Gesangsparts verantwortlich, sondern unterstützte die Jugendlichen auch beim Verfassen von Rap-Einlagen und übte mit ihnen Body-Percussion-Einlagen ein.

Bei diesem und anderen Probenbesuchen wurde ersichtlich, dass die KünstlerInnen mehr als bloße VermittlerInnen ihres jeweiligen ExpertInnen-Wissens und Könnens waren, und ihre Arbeit in soziale und pädagogische Arbeitsfelder hineinreichte. Auch der eben geschilderte Gesangsworkshop ging über das musikalisch „richtige“ Singen einer Melodie hinaus. Frustrierte TeilnehmerInnen, die davon überzeugt waren, nicht singen zu können, wurden von Dietersdorfer motiviert und gelobt und dadurch merklich in ihrem Selbstbewusstsein gestärkt. Der Workshopleiter stellte ihnen selbst im bereits fortgeschrittenen Probenstadium noch frei, ob sie bei den Gesangsparts des Stücks mitwirken wollten oder nicht. Auffällig war in dieser und auch anderen Proben, dass sich die jungen Leute im Probenprozess gegenseitig bestärkten und unterstützten. Zusätzlich zeigten sie große Disziplin und Durchhaltevermögen, welche sie auch in herausfordernden Phasen beibehielten. Bereits beim *Empört euch!* Projekt von das-kunst war aufgefallen, wie wichtig und motivierend eine gute Atmosphäre und die gegenseitige Unterstützung der SchülerInnen untereinander sein können bzw. wie sehr diese zum Erfolg des Projekts beitragen.

Einen weiteren Bereich des Projekts stellten Breakdance-Workshops mit der Tänzerin und Choreographin Maggy Schlesinger dar, die auf den körperlichen Ausdruck der Jugendlichen fokussiert waren. In einer der Proben⁵¹⁹ wurden sowohl Aufwärmübungen und Bewegungsspiele wie „Feuer, Wasser, Sturm“ durchgeführt, als auch Breakdance-Grundschriffe und kleine Schattentheater-Choreographien einstudiert. Schlesinger motivierte die Mädchen und Jungen zu wiederholtem Üben des Gelernten und forderte sie zum Einbringen eigener Ideen und Bewegungsabläufe auf. Wie bereits in anderen Workshops, unterstützten und besserten sich die Jugendlichen bei der Erarbeitung der Choreographien gegenseitig aus. In einem Gespräch nach der Probe erklärte die Tänzerin, dass die meisten Ideen für die Choreographien von den Jugendlichen selbst gekommen wären. Sie hätte ihnen „bloß“ die dafür notwendigen Tanz- und Breakdance-Basics gezeigt⁵²⁰. Schlesinger hatte in der Vergangenheit bei ähnlichen Projekten bereits Erfahrung in der Arbeit mit Jugendlichen gesammelt. 2010 erarbeitete sie mit Linzer HauptschülerInnen im Zuge von Macht|schule|theater Tanz- und Choreographie-

⁵¹⁸ Vgl. Dschungel Theater Wien, „Begleitmaterial. Fremdstoff“, S. 7.

⁵¹⁹ Vgl. *Probe 28.03.2012*, Wien, Anatomietheater, Mitschrift im Privatarchiv der Verfasserin.

⁵²⁰ Vgl. ebda.

Einlagen für die Produktion *Passt schon!? Eine Tanz-Theater-Performance zum Thema Gewalt und Alltagsrassismus*⁵²¹.

Einen wesentlichen Teil der Aufführung sollten selbstgewählte Geschichten aus dem Leben der Jugendlichen darstellen. Die Texte hatten die jungen Frauen und Männer selbst bzw. mit der Unterstützung von Holger Schober verfasst, der neben seiner Regie-, Schauspiel- und Autorentätigkeit auch Szenisches Schreiben unterrichtet. Bei einer dieser Schreibwerkstätten im bereits vorgeschrittenen Probenstadium (eine Woche vor der Premiere) fiel besonders die entspannte und freundschaftliche Stimmung zwischen Schober und den Jugendlichen auf. Letztere brachten auch immer wieder Vorschläge ein, wie sie ihre Geschichten auf der Bühne vortragen wollten. Der Regisseur begrüßte ihre inszenatorischen Vorschläge ausdrücklich. Während ein Mädchen davon erzählen wollte, wie sie sich erst vor kurzem und aus freiem Willen dazu entschieden hatte, ein Kopftuch als Ausdruck ihres muslimischen Glaubens zu tragen, berichtete ein junger Mann von einem Kindheitserlebnis in Indien, als er Stunden auf einer indischen Polizeiwache verbringen musste ohne die Sprache richtig zu beherrschen, bevor ihn sein Vater gegen eine Flasche Wodka „auslösen“ konnte. Wieder ein anderes Mädchen mit ägyptischen Familienwurzeln wollte auf der Bühne ein prägendes Kindheitserlebnis in einem, wie sie es nannte, „Mädchen-Moschee-Camp“, zum Besten geben, welches sie als Ursprung ihrer späteren Vorbehalte gegenüber „Türken“ benannte. Auch in den Geschichten anderer ging es wiederholt um erlebte oder eigene Vorurteile gegenüber anderen Menschen.

Wieder eine andere Jugendliche berichtete von ihrem Erlebnis mit einem Nay, einer „in Persien und in den arabischen Ländern seit dem 3. Jt. v.Chr. gebräuchl. Rohrflöte“⁵²², das sie einmal in Istanbul gehört hatte. Dieses Instrument habe sie so fasziniert, dass sie sich später in Wien für einen Nay-Kurs anmeldete. Für die Aufführung wollte sie ein Lied auf ihrer Flöte spielen.

⁵²¹ Siehe Theater Phönix, „Passt schon!? Eine Tanz- Theater-Performance zum Thema Gewalt und Alltagsrassismus“, <http://www.theater-phoenix.at/paedagogik/passtschon.php>, Zugriff 13.02.2013.

⁵²² Brockhaus-Lexikonredaktion (Hg.), „Nay“, *Brockhaus Universallexikon. Band 16*, Leipzig: Brockhaus 2003, S. 5098.

3.8.4 Abschlusspräsentation

Im Folgenden soll der Szenenaufbau der Inszenierung geschildert werden. Stütze dafür sind Mitschriften und Gedächtnisprotokolle der Verfasserin von der Premiere am 11. April und der vorläufig letzten Vorführung am Dschungel Wien Theater am 14. Juni 2012, sowie eine Videoaufzeichnung einer Aufführung am 14. April 2012 und ein verschriftlichter Probenablauf der Premierenfassung des Dschungel Theaters Wien.

Die circa 100 Minuten lange Inszenierung ist eine Collage aus vielen unterschiedlichen Performances, die von Einzelauftritten, in denen die Jugendlichen persönliche Geschichten erzählen, bis hin zu Partner- und Gruppen-Choreographien reichen. Kurze Stellungnahmen jeder Darstellerin und jedes Darstellers zu den Fragen „Was bedeutet Heimat, Religion, Liebe, Familie, Freundschaft und Zukunft für dich?“ durchziehen die gesamte Inszenierung. So vielfältig die SpielerInnen, so auch die unterschiedlichen Antworten. Sind für die einen Religion und Familie sehr wichtig, hält sich ein anderer lieber an seine eigene, die „Bogdan Religion“⁵²³ oder finden wieder andere Freunde als essentieller. Für viele der DarstellerInnen ist Heimat dort, wo ihnen liebe Menschen zu Hause sind. Ein Mädchen fühlt sich dort daheim, wo man ihr keine Fragen stellt⁵²⁴, und wieder ein anderer erzählt, dass er Begriffe wie „Heimat“ und „Fremdsein“ nicht möge⁵²⁵. Die Statements der Jugendlichen werden mit Body-Percussion- bzw. Klatsch-Performances untermalt.

Neben dem Gesprochenen ist der körperliche Ausdruck mindestens genauso wichtig in der Inszenierung. Einige Jungen und Mädchen rappen und singen darüber, was sie an dieser Gesellschaft und auch ganz persönlich stört, wie z.B. das xenophobe Wort „Tschusch“, das in der österreichischen Umgangssprache abwertend für „Fremd[e]“ und besonders für „Angehörig[e] eines südosteuropäischen oder orientalischen Volkes“⁵²⁶ gebraucht wird. Nach Strophen in Deutsch singen die DarstellerInnen in ihren Muttersprachen (Türkisch, Arabisch und Persisch/Paschtu). Tanz-Choreographien, einmal ähnlich einem Machtkampf zweier Roboter, ein anderes Mal wie ein liebevoller Freundschaftstanz, besitzen eine große Ausdruckskraft. Eine Breakdance/Hip-Hop Choreographie zweier Mädchen zu dem Lied *Do it like a dude*⁵²⁷

⁵²³ *Fremdstoff. Underground Voices*, Regie: Holger Schober, Wien, Dschungel Theater 13.04.2012; DVD-Video, *Fremdstoff. Dschungel Wien*, Videoaufzeichnung Dschungel Wien 2012.

⁵²⁴ Vgl. Interview Holger Schober am 23.2.2012.

⁵²⁵ *Fremdstoff. Underground Voices*, Regie: Holger Schober, Dschungel Wien 13.04.2012; DVD-Video, *Fremdstoff. Dschungel Wien*, Videoaufzeichnung Dschungel Wien, Wien 2012.

⁵²⁶ Duden Online, „Tschusch“, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Tschusch>, Zugriff 03.05.2013.

⁵²⁷ Jessie J, „Do it like a dude“, *Who You Are*, Lava/Island Records 2011.

schließt an und nimmt überwiegend männlich konnotierte Ausdrucksformen mit der weiblichen Perspektive bzw. dem weiblichen Körper ein. Am Ende der Inszenierung steht die umgedichtete *I am from Austria*-Hymne, welche die Jugendlichen auch mit Instrumenten begleiten. Den Schluss des Liedes erweitern die Jungen und Mädchen um ihre eigenen Geburtsländer („I am from Bangladesh“, „I am from Afghanistan“,...), um mit „I am from wherever“ zu schließen.

3.8.5 Inszenierungs-Merkmale:

In Folge sollen einige Inszenierungs-Merkmale von *Fremdstoff* hervorgehoben werden. Ein Charakteristikum der Produktion ist die bewusste Präsentation vor und für ZuseherInnen. Die Geschichten und Raps sind an das Publikum adressiert. Es wird keine Theater-Illusion, welche die Anwesenheit eines Publikums ignoriert, vorgetäuscht⁵²⁸. Besonders erkenntlich wird dies zu Beginn des Stücks, wo sich die Jugendlichen mit Namen, Geburtsort und derzeitigem Lebensort vorstellen.

Die Inszenierung ist sehr lebendig und dynamisch. Dies hat auch damit zu tun, dass sich in den 100 Minuten viele unterschiedliche Ausdrucksformen und Medien abwechseln. Wie bereits zuvor erwähnt, besteht das Stück aus Einzel- und Gruppenpräsentationen, in denen einmal das Wort im Vordergrund steht und ein anderes Mal Bewegung und körperlicher Ausdruck. Die erzählten Geschichten sind sowohl persönliche autobiographische Berichte, als auch solche, die von anderen Menschen handeln oder Tradiertes (z.B. ein Märchen von der Zwangsverheiratung junger Mädchen) wiedergeben; der biographische Anteil überwiegt jedoch. Gemeinsam ist den Erzählungen, dass sie die DarstellerInnen, auch wenn sie teilweise von schmerzlichen Erfahrungen handeln, sehr humorvoll präsentierten.

Rap- und Breakdance-Einlagen, ebenso wie Bewegungs-Choreographien, die bekannten Kinderspielen entlehnt wurden, oft begleitet bzw. verstärkt durch rhythmische Populärmusik, erzeugen eine große Dynamik auf der Bühne. Zusätzlich kommen Instrumente (Nay, Bratsche, Gitarre) und Gesang zum Einsatz und präsentieren die breite Palette an Talenten der DarstellerInnen.

⁵²⁸ Vgl. Jan Lazardzig, „Illusion“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/ Matthias Warstat, Stuttgart: Metzler 2005, S.140-142: Zur historischen Entwicklung von Illusion im Theater.

Die Requisiten und Kostüme sind sehr schlicht gehalten. Die Jugendlichen sind einheitlich in den Farben rot und schwarz gekleidet, auch ihre Kopfbedeckungen entsprechen diesen Farben. Die einzigen Requisiten neben Instrumenten und Mikrofonen sind rot-schwarze Sitzpolster, die wiederholt und auf unterschiedlichste Art und Weise in die Vorstellung eingebaut werden, einmal gleich einem Stab in einem Staffellauf, oder lediglich als Sitzutensil.

Durch den Besuch mehrerer Proben sowie einiger Aufführungen konnte eine persönliche und künstlerische Entwicklung der Jugendlichen mitverfolgt werden, die sich vor allem in größerem Selbstbewusstsein beim Präsentieren auf der Bühne und einem spielerischen Umgang mit ihrem Text im Laufe der Vorstellungen zeigte. Hielten sich die DarstellerInnen bei der Premiere noch sehr genau an die ursprüngliche Textfassung, fielen bei der Derniere vermehrte Abwandlungen oder Änderungen in ihren Erzählungen auf. Die Jugendlichen improvisierten und gingen auf vorhergehende Aussagen anderer MitspielerInnen ein. Diese Situationen stellten besonders komische Momente in der allgemeinen lust- und humorvollen Inszenierung dar.

3.8.6 (Post-)migrantische Elemente bei *Fremdstoff*: Eine kritische Bestandsaufnahme dieses „Biographie-Stücks“

Fremdstoff besteht zu einem großen Anteil aus biographischem Material der DarstellerInnen und könnte somit in die zuvor besprochene Kategorie von „Biographie-Stücken“ mit jugendlichen Laien, die besonders gerne mit jungen Menschen mit „Migrationshintergrund“ durchgeführt zu werden scheinen, eingereiht werden. Die START-Initiative fördert, wie auf der Homepage beschrieben, ausdrücklich junge „MigrantInnen“, die aus sozial prekären Hintergründen, aus „einkommensschwache[n] Familien, kinderreiche[n] Familien“⁵²⁹, kommen. Dies wird auch auf der Dschungel Wien-Homepage festgehalten. Es stellt sich die Frage, warum solche Kategorisierungen, welche die Jugendlichen ausstellen und schubladiesieren, notwendig sind. Wie österreichische und deutsche KünstlerInnen gleichermaßen schildern, setzt die Förderung (post-)migrantischer Kulturarbeit Selbst-Ethnifizierung als „migrantisch“ oder als „interkulturell“ teilweise voraus⁵³⁰. Dies ist bei Projekten mit LaiendarstellerInnen nicht sehr viel anders. Ebenso wie im „professionellen Theater“ sind dort KünstlerInnen mit dem Dilemma konfrontiert, dass Projekte bei Bezeichnung als „interkulturell“ oder „integrationsfördernd“, also bei „defizitäre[r] Zielgruppendefinition“⁵³¹, leichter gefördert werden, auch

⁵²⁹ START, „Das START- Stipendienprogramm“, http://www.start-stipendium.at/?page_id=371, Zugriff 20.2.2013.

⁵³⁰ Vgl. Vikoler, „Kultur mich doch am Arsch“, S. 83, 91-93; IODO, „Kunst, Kultur und Theater für Alle!“, S. 39, 46-49.

⁵³¹ Siavash, „Wer ist ‚wir‘?“, S. 86.

wenn KünstlerInnen die Projekte ihrem Selbstverständnis nach nicht so bezeichnen wollen würden.

Die Theaterschaffende Miriam Tscholl ist der Ansicht, dass, „der Integration wegen“⁵³² finanzierte Projekte, welche die „Fremdheit“ der DarstellerInnen betonen, „sogar regressiv wirken und Festschreibungen nach sich ziehen [können], die geradezu desintegrierende Auswirkungen“⁵³³ auf die TeilnehmerInnen haben können. Andererseits werde „positive[r] Rassismus“ von KünstlerInnen aber auch als „Bonus“⁵³⁴ angenommen.

Im Gegensatz zu z.B. der akademie der autodidakten in Berlin, geht es bei START nicht vorrangig darum, künstlerische Talente der Jugendlichen zu fördern und zu entwickeln, sondern sollen Kunst- und Kulturprojekte die jungen Menschen für engagierte und aktive Teilnahme an der Gesellschaft und für verantwortungsvolle Berufe vorbereiten⁵³⁵. Kunst ist neben Rhetorik- und Bewerbungskursen ein Teil der, wie von START genannten, „ideellen Förderung“⁵³⁶, und scheint eher als Werkzeug für Persönlichkeitsentwicklung, Teamarbeit und Erlangen von Kompetenzen gesehen zu werden. Die Jugendlichen bekundeten bezüglich ihrer beruflichen Zukunftsvorstellungen eher Interesse an nicht-künstlerischen Berufen, wie ÄrztInnen oder PolitikerInnen, zu haben⁵³⁷.

Die Frage, wie sehr die Migrations- und Flüchtlingsbiographien der Jugendlichen eine Rolle in der Erarbeitung des Stücks gespielt hätten, beantwortete der künstlerische Leiter des Theaterprojekts, Holger Schober, drei Monate vor der Premiere folgendermaßen. Er wollte den Fokus nicht ausdrücklich auf die „Hintergründe“ der Jungen und Mädchen legen, sondern ein Stück über diese jungen Menschen als Individuen, die viel zu erzählen haben, machen. Jedoch gab er auch zu bedenken, dass, auch wenn er nicht beabsichtigt hatte die Biographien der Jugendlichen in den Mittelpunkt zu stellen, sie „gar nicht *nicht* Thema hätten sein können“^{538 539}.

⁵³² Tscholl, „Jenseits des Hochkulturbunkers“, S. 125.

⁵³³ Ebda.

⁵³⁴ Ebda., S. 127.

⁵³⁵ START, <http://www.start-stipendium.at/uber-start/>, Zugriff 20.2.2013.

⁵³⁶ START, http://www.start-stipendium.at/?page_id=371, Zugriff 20.2.2013.

⁵³⁷ *Probe 28.2.2012*, Wien, Dschungel Wien Theater, Mitschrift im privaten Archiv der Verfasserin; *Fremdstoff. Underground Voices*, Regie: Holger Schober, Dschungel Wien 13.04.2012; DVD-Video, *Fremdstoff. Dschungel Wien*, Videoaufzeichnung Dschungel Wien 2012.

⁵³⁸ *Gespräch mit Holger Schober am 23.2.2012*, Wien, Transkription und Audioaufnahme im Privatarchiv der Verfasserin.

⁵³⁹ Vgl. ebda.

Die TeilnehmerInnen würden sich teilweise auch sehr poetisch über ihre Erlebnisse ausdrücken, auf eine Art und Weise, wie er es nicht ausdrücken könnte, unter anderem, weil man ihm Rührseligkeit und „Sozialkitsch“ vorwerfen würde:

„Gestern hatte ich eine Situation, ich stellte die Frage: Wohin würdet ihr gehen, wenn ihr überall hingehen könntet, wenn es keine Grenzen gäbe, wenn ihr alles machen könntet, was ihr machen wollt, ... und da sagte das Mädchen, das schon in 11 verschiedenen Städten gelebt hat, sie würde auf den Mond gehen, weil egal wo sie war, in Ungarn, in Moskau, wo auch immer – der Mond war die einzige Konstante in ihrem Leben. So etwas könnte ich nicht schreiben. Aber dadurch, dass es von ihnen authentisch kommt, hat das eine ganz andere Wirkung. Solche Sachen kann ich so auf die Bühne stellen und hab damit mehr erreicht, als mit einer depperter Szene, die ein Autor irgendwo schreibt.“⁵⁴⁰

Auf die Nachfrage hin, ob er über postmigrantisches Theater und die in Wien stattgefundenene Reihe *Pimp my Integration* im Bilde sei bzw. was er davon halte, gab er als Antwort, dass er einige Veranstaltungen in der Garage X besucht und ebenso *Verrücktes Blut* in Berlin gesehen hätte. Nichtsdestotrotz habe er ein

„zwiespältiges Verhältnis zu diesem Thema. Das ist so ähnlich wie z.B. bei Jobausreibungen, wo steht: ‚Frauen mit gleicher Qualifizierung werden bevorzugt‘, denn indem man das schreibt, manifestiert man eigentlich, dass keine Gleichbehandlung erfolgt, wenn man das extra so betont. Wenn man das Migrantische so rausstellt, ist das für mich so ähnlich.“⁵⁴¹

Trotz seiner offensichtlichen Reflektiertheit könnte man argumentieren, dass, wenn Schober wirklich ein Stück jenseits von „Hintergründen“ und „Herkunft“ hätte machen wollen, er seine Fragestellungen, die er am Anfang des Projekts zur Generierung von Material an die Jugendlichen stellte, anders hätte wählen können. Fragen zu den Schlagwörtern „Heimat“ und „Fremdsein“ reproduzieren und manifestieren stereotype Bilder von „MigrantInnen-Kindern“ möglicherweise erneut. Stattdessen hätte Schober den Fokus noch mehr auf Themen legen können, die alle (Jugendlichen) betreffen.

Man könnte außerdem bemängeln, dass keineR der künstlerischen LeiterInnen selber über eine (post-)migrantische Perspektive verfügt – wodurch die Produktion ein Inszenieren für und mit (Post-)MigrantInnen, aber nicht *von* PostmigrantInnen darstellt. Eine Ausgangslage, die deswegen kritisiert werden kann, weil solche Umstände, wie zuvor (im ersten Kapitel)

⁵⁴⁰ Ebda.

⁵⁴¹ Ebda.

besprochen, Opferhaltungen und -zuschreibungen eher bedingen, als wenn das künstlerische Leitungsteam ebenso über eine postmigrantische Sichtweise verfügt. Die Jugendlichen äußerten in den Proben manchmal sogar selber Kritik an Schobers Fragen und den dadurch entstandenen Diskussionen. So bemängelte z.B. eine Jugendliche, dass es in ihren Gesprächen immer um den Islam gehe⁵⁴².

Fremdstoff verwendet jene Ausdrucksformen, die Terkessidis, wie zuvor angeführt, als prototypisch für Theaterprojekte mit jugendlichen (Post-)MigrantInnen benennt und deren Einsatz er teilweise kritisiert. Vor allem, wenn es sich dabei um keine ernsthafte Auseinandersetzung mit diesen Kunstformen handelt, sondern diese nur um ihres pädagogischen Nutzens willen verwendet werden. Dies trifft auf „Fremdstoff“ so nicht zu. Die WorkshopleiterInnen für Breakdance und Rap/Gesang sind in diesen Kunstformen selber tätig und forderten von den TeilnehmerInnen Konzentration und vollen Einsatz ein. Durch Probenbesuche erhärtete sich außerdem der Eindruck, dass die Jugendlichen das Rappen und Tanzen ernst nahmen und sie das Erlernen dieser Kunstformen wirklich interessierte.

Weitere Hinweise, die für eine reflektierte Haltung der künstlerischen LeiterInnen im Erarbeiten und „Inszenieren“ dieser Produktion sprechen, sind z.B. der Einsatz der unterschiedlichen Muttersprachen der Jugendlichen, welche das Publikum in Situationen des „Nicht-Verstehens“ befördern. Die Wahl des Lieds *I am from Austria*, welches im Volksmund als „inoffizielle Hymne Österreichs“⁵⁴³ bezeichnet wird, und dessen Abänderung auf „I am from wherever“ könnten gar als Aneignung österreichischen Kulturguts durch sogenannte MigrantInnen gesehen werden.

3.8.7 Exkurs zu Storytelling-Theater

Aufgrund der Anlehnung von *Fremdstoff* an Elemente des Storytelling-Theaters sollen kurz einige Charakteristika dieser hauptsächlich im Performance-Bereich angesiedelten Theaterform präsentiert werden. Dabei dient überwiegend ein Artikel von Gabriele Brandstetter als

⁵⁴² Vgl. *Probe 28.2.2012*, Wien, Dschungel Theater, Mitschrift im Privataarchiv der Verfasserin.

⁵⁴³ Stephan Kabosch, „Macho mit dem Herz wie ein Bergwerk“, *Abendzeitung München*, <http://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.kultur-macho-mit-dem-herz-wie-ein-bergwerk.c17ca1d0-06f6-4a89-bf1d-aa03c9020c40.html> 13.07.2009, Zugriff 20.05.2013; o.A., „I am from Austria‘ ist der ultimative Austro-Pop-Hit“, *krone.at*, http://www.krone.at/Musik/I_am_from_Austria_ist_der_ultimate_Austro-Pop-Hit-Austro-Pop-Show-Story-25603 18.12.2004, Zugriff 24.05.2013:

Bezugsquelle⁵⁴⁴. Brandstetter nimmt zwar Bezug auf Erscheinungsformen aus den 1990er-Jahren, jedoch scheinen ihre Erläuterungen nichts an Aktualität eingebüßt zu haben.

Die Autorin greift bis auf Aristoteles' Unterscheidung in Nachahmung („Mimesis“) von Aktionen und Handlungen als das Anstrebenswerte für das Drama und dem Diegetischen bzw. dem Erzählerischen in Bericht und Epos zurück⁵⁴⁵. Sie weist darauf hin, dass die Funktion des Geschichten-Erzählens schon lange vor Brechts Epischem Theater in Dramen zu finden ist, wie z.B. in Aeschylus *Orestie*⁵⁴⁶ oder in Lessings *Nathan der Weise*^{547 548}.

Im Theater der 1990er-Jahre treffe man auf das diegetische Moment wieder vermehrt, wie etwa bei den DramatikerInnen Elfriede Jelinek, George Tabori oder Peter Handke, wenn auch das Erzählerische in deren Stücken noch Teil einer Stück-Handlung ist, welche es im Performance-Bereich und seit dem „postdramatischen Theater“⁵⁴⁹ auch im Sprechtheater nicht immer gibt⁵⁵⁰. In den verschiedensten Inszenierungen wiederhole sich „die Verwischung einer klaren Grenze zwischen Geschichte als *history* und Geschichte als *story*“⁵⁵¹. Mit der Verschwimmung von Fakt und Fiktion beschäftigen sich auch die VertreterInnen des sogenannten „New Historicisms“ wie Stephen Greenblatt, Joel Fineman und Hayden White, auf die sich die Autorin in ihren Überlegungen bezieht⁵⁵².

Für das Storytelling-Theater definiert Brandstetter als Gegenbegriff zu Handlung und Plot den Ausdruck „Anekdote“⁵⁵³, eine kurze Erzählung, die keine Vollständigkeit (Anfang, Mitte und Ende⁵⁵⁴) beanstandet, die über den Akt des Erzählens reflektiert, sich dabei ständig selbst im Erzähl-Akt unterbricht und dadurch einen „Effekt des Realen“⁵⁵⁵ erzeugt⁵⁵⁶. Als zeitgenössische VertreterInnen des Storytelling-Theaters nennt sie die Performancekollektive Forced

⁵⁴⁴ Vgl. Gabriele Brandstetter, „Geschichte(n)- Erzählen in Performances und im Theater der 90er Jahre“, *Maschinen, Medien, Performances: Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten. Dokumentation und Ergebnisse der Sommerakademie 'Theater und neue Medien. Interaktion und Wirklichkeit' zur Weiterbildung von Theaterkünstlern in Praxis und Theorie des Umgangs mit digitalen Techniken im Theater, Hellerau, 1999*, Hg. Martina Leeker, Berlin: Alexander 2001, S. 650- 667; Siehe auch Keim, „Der Einbruch der Realität in Spiel“.

⁵⁴⁵ Siehe Aristoteles, *Poetik*, Hg. und übersetzt v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart²: Reclam 2005.

⁵⁴⁶ Siehe Aeschylus, *Die Orestie*, übers.v. Emil Staiger, Stuttgart: Reclam 1987.

⁵⁴⁷ Siehe Gotthold Ephraim Lessing, *Nathan der Weise*, Stuttgart: Reclam 1998.

⁵⁴⁸ Vgl. Brandstetter, „Geschichte(n)- Erzählen in Performances und im Theater der 90er Jahre“, S. 650.

⁵⁴⁹ Siehe Hans Thies-Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankf.a.M.: Verl. der Autoren 1999.

⁵⁵⁰ Vgl. Brandstetter, „Geschichte(n)- Erzählen in Performances und im Theater der 90er Jahre“, S. 651.

⁵⁵¹ Ebda.

⁵⁵² Siehe Joel Fineman, „The History of the Anecdote: Fiction and Fiction“, *The New Historicism*, Hg. Harold Aram Veesser, New York/London: Routledge 1989, S. 49-76.

⁵⁵³ Ebda., S. 653.

⁵⁵⁴ Vgl. Aristoteles, *Poetik*, S. 25.

⁵⁵⁵ Brandstetter, „Geschichte(n)- Erzählen in Performances und im Theater der 90er Jahre“, S. 655.

⁵⁵⁶ Vgl. ebda., S. 653.

Entertainment, Gob Squat, She She Pop, die Michael Jackson Cover Band, u.a.⁵⁵⁷. Deren und weitere Storytelling-Inszenierungen tragen folgende Eigenschaften:

Durchgehendes Element im Storytelling-Theater sei eine Selbst-Referenzialität bzw. das explizite Ansprechen der Erzählsituation: Die Situation von Beobachten und Darstellen wird zum Thema gemacht. Ein weiteres wiederkehrendes Moment sind (scheinbar) fehlerhafte, dilettantische Darstellungen, die das Publikum ob deren Absichtlichkeit im Ungewissen lassen⁵⁵⁸. Storytelling-Theater trete als das „Alltäglich[e]“ und „Unspektakulär[e]“⁵⁵⁹ auf. Auch Dia-Vorträge als Ausführung einfacher, trivialer Kulturhandlungen können Teil einer Storytelling-Performance sein⁵⁶⁰. Häufig basiert der Inszenierungs-Text auf keinem genau verfassten Skript, sondern wird von den KünstlerInnen improvisiert⁵⁶¹. Wiederholt dienen (Auto-)Biographien als Ausgangsmaterial. Die Darstellungen sind dabei jedoch von dem Bewusstsein geprägt, dass sie nur einen Splitter, einen Ausschnitt eines Ganzen zeigen können⁵⁶².

3.8.7.1 Storytelling-Elemente bei Fremdstoff

Fremdstoff weist einige der von Brandstetter dargestellten Charakteristika von Storytelling-Theater auf, wie etwa das „Versprechen“ von Text, das Aneinanderreihen von kleinen Geschichten, welche Brandstetter als „Anekdoten“ benennt, das Ausstellen und Darstellen des Körpers, der körperliche Ausdruck (Singen, Tanzen, Rappen) als wesentliches Element der Inszenierung, die textliche Improvisation von einigen Teilen – besonders zu den Schlagwörtern „Heimat, Liebe, Familie, Freundschaft, Zukunft“. Im Gegensatz zu den Performances, von denen Brandstatter spricht, sind die auftretenden „Fehler“ und Slapsticks bei *Fremdstoff* „echt“ und von den DarstellerInnen oder KünstlerInnen nicht als Täuschungen des Publikums bewusst geplant worden.

So wohnen *Fremdstoff* einige Merkmale des Storytelling-Theaters inne, jedoch ist die Mehrheit dieser nicht geplant bzw. absichtlich so konzipiert worden, sondern liegt an der Laienhaftigkeit der DarstellerInnen. Dies macht aber vielleicht auch den besonderen Reiz, bzw. das „Authentische“ aus, welches Miriam Tscholl, Rimini Protokoll und andere in ihren Arbeiten

⁵⁵⁷ Vgl. ebda., S. 652.

⁵⁵⁸ Vgl. ebda., S. 662.

⁵⁵⁹ Ebda.

⁵⁶⁰ Vgl. ebda., S. 652.

⁵⁶¹ Vgl. ebda., S. 663.

⁵⁶² Vgl. ebda., S. 658.

mit Nicht-Theater-Profis darstellen wollen⁵⁶³. Die (auto-)biographischen Darstellungen von Laien sieht Tscholl als „Gradwanderung zwischen Authentizität und Fiktion“⁵⁶⁴, eine Resource, die professionellen DarstellerInnen verwehrt ist:

„Den körperlichen Habitus eines jugendlichen Rappers oder einer 15-jährigen Tussi glaubhaft nachzuahmen, ist für professionell geschulte Schauspieler eine unlösbare Darstellungsaufgabe“⁵⁶⁵

3.9 Resümee von *Fremdstoff* und *Empört euch!*

3.9.1 *Fremdstoff*

Die künstlerischen LeiterInnen von *Fremdstoff* scheinen weder ein „Biographie-Stück“ über den „migrantischen Alltag von Ghattokids“^{*} noch eine Storytelling-Inszenierung nach Vorbildern des zeitgenössischen Performance-Theaters intendiert zu haben. Dass die Produktion jene Elemente (Erzählen von Anekdoten, Lebensgeschichten, kleinere Versprecher, Rap, Breakdance, etc.) beinhaltet, liegt eher daran, dass sich die KünstlerInnen an den Talenten, Fähigkeiten und Interessen der Jugendlichen orientiert haben. Dies wurde auch im Gespräch mit Holger Schober deutlich, bei dem er erzählte, dass er von der ursprünglichen Idee, biographisch inspirierte Szenen „nachspielen“ zu lassen, aufgrund der großen Erzählbereitschaft der Jugendlichen rasch wieder abgekommen ist.

3.9.2 *Empört euch!*

Die von daskunst vorgeschlagene Guerilla Aktion oder Demonstration wurden am Ende nicht umgesetzt. Stattdessen wurde eine parodistische Diskussionsrunde mit diversen Fernsehformaten als Vorbild verwirklicht. Dieses Endprodukt entstand, weil die KünstlerInnen auf die Bedürfnisse und Interessen der SchülerInnen eingingen und nach einem Format suchten, das für die jungen DarstellerInnen ansprechend war. Offensichtlich war den daskunstlerinnen die Ausrichtung an den Jugendlichen ein größeres Anliegen als ein avantgardistisches, in zeitgenössischen Theaterströmungen eingebettetes Stück zu entwickeln, das ihnen womöglich Lobeshymnen der Theaterwelt und in den Theaterfeuilletons beschieden hätte.

⁵⁶³ Vgl. Miriam Tscholl, „Jenseits des Hochkulturbunkers“, S. 128; Vgl. Keim, „Der Einbruch der Realität ins Spiel“, S. 134-135.

⁵⁶⁴ Miriam Tscholl, „Jenseits des Hochkulturbunkers“, S. 128.

⁵⁶⁵ Ebda.

* Noch dazu sind die Jugendlichen alle keine „Ghattokids“. Sie besuchen alle höhere Schulen und streben nach der Matura weitere Ausbildungswege an. Sie wollen sich in der Gesellschaft engagieren.

3.9.3 Das Künstlerisch-Pädagogische bei *Fremdstoff* und *Empört euch!*

Zurückgreifend auf Josef Mackerts und Miriam Tscholls Unterscheidung in eine künstlerische und pädagogische Motivation und Umsetzung von Projekten mit LaiendarstellerInnen können *Fremdstoff* und *Empört euch!* zwischen diesen beiden Polen angesiedelt werden. Diese Aufspaltung soll Klarheit bringen, welche unterschiedlichen Rahmenbedingungen, künstlerischen Haltungen und „Biographien“ – sowohl die biographischen Wurzeln als auch die Berufsausbildungen der KünstlerInnen – zu welchen Endprodukten führen können. Mit dieser Gegenüberstellung soll jedoch nicht suggeriert werden, dass Theaterprojekte nur die einen oder die anderen Charakteristika aufweisen können.

3.9.3.1 Das Künstlerisch-Pädagogische bei *Fremdstoff*

Die WorkshopleiterInnen von *Fremdstoff* kamen alle aus dem künstlerischen Bereich, sei dies Tanz bzw. Breakdance, Rap und Gesang oder Schauspiel, Regie und Szenisches Schreiben. Die Breakdancerin Schlesinger und Regisseur Schober hatten in der Vergangenheit aber bereits Erfahrungen in der Vermittlungsarbeit mit Kindern und Jugendlichen gesammelt. Bei *Fremdstoff* ging es von Anfang an um die Entwicklung und Aufführung eines Theaterstücks. In der Probenzeit lag der Fokus vorrangig auf dem künstlerischen und ästhetischen Ausdruck, und weniger auf dem Wohlbefinden oder der persönlichen Entwicklung der TeilnehmerInnen; was aber gleichzeitig nicht bedeutet, dass sich die Jugendlichen nicht doch weiterentwickelt haben. Die TeilnehmerInnen eigneten sich (künstlerische) Fertigkeiten an bzw. vertieften vorhandene Talente in Breakdance, Rappen, Beatboxen, Tanzen, Singen, Auftreten vor Publikum, Improvisieren und Interagieren mit MitspielerInnen und ZuseherInnen, diszipliniertem Arbeiten und Trainieren an einem Projekt, u.v.m.

Der Umgang der WorkshopleiterInnen mit den DarstellerInnen war von Anfang an von einer freundschaftlichen und unterstützenden Haltung geprägt, die im Laufe des Projekts und vor allem durch intensive Probenstage und -wochenenden eine beinahe sozialpädagogische Ausrichtung erhielt, wenn es darum ging, die Jugendlichen zu motivieren, sie zu trösten und aufzubauen, oder ihre künstlerischen Fortschritte zu loben. Insgesamt lag aber der Fokus in der Entwicklung und Aufführung von *Fremdstoff* eindeutig mehr auf künstlerischen und ästhetischen Kriterien denn auf pädagogischen.

3.9.3.2 Das Künstlerisch-Pädagogische bei den *Empört euch!*-Projekten von daskunst

Im Gegensatz *Fremdstoff* weisen die beiden *Empört euch!*-Schulprojekte eine größere Nähe zu einer pädagogisch-motivierten Herangehensweise auf. Dies mag zum einen an den KünstlerInnen von daskunst und deren künstlerischen Haltung, zum anderen an den Rahmenbedingungen gelegen haben. Für die Erarbeitung des *Empört euch!* Projekts trafen sich die SchülerInnen und KünstlerInnen circa ein halbes Jahr einmal wöchentlich für eineinhalb Stunden in Schulräumen, welche über keinerlei theaterspezifische Ausstattung verfügten. Vor allem die jüngeren TeilnehmerInnen der NMS Schule in der Selzergasse (elf bis dreizehn Jahre) waren zu Beginn schwer für das Medium Theater bzw. die vorgeschlagenen Übungen zu motivieren. Es gab Konflikte und ein paar SchülerInnen verließen die Theatergruppe kurz vor dem Auftritt. Die in dieser Gruppe spürbaren sozialen Umstände (Gruppenzwänge) mögen durchaus im jüngeren Alter der TeilnehmerInnen begründet liegen. Diese Annahme bestärkt sich auch dadurch, dass die älteren SchülerInnen im zweiten *Empört euch!* Projekt und auch die älteren *Fremdstoff*-DarstellerInnen solche gruppendynamischen Verhaltensweisen nicht aufwiesen. daskunst hatte sich für die Macht|schule|theater Kategorie „Work in Progress“ entschieden. Diese beinhaltete drei „Präsentationen“ am Ende gegenüber zehn oder fünf „Vorstellungen“⁵⁶⁶ bei größeren Projekten. Dadurch fiel ein eventueller Druck, eine große Aufführung zu entwickeln, weg und es gab ausreichend Zeit für Improvisationen, Diskussionen und Experimente.

Die Leiterinnen der *Empört euch!* Projekte zeigen in ihren eigenen Theateraufführungen eine Haltung mit stark gesellschaftspolitischer Ausprägung. Aslı Kışlal leitet zudem schon seit über zwanzig Jahren Theaterprojekte mit Kindern und Jugendlichen. In den 1990er Jahren, als sie im „Jugend-, Kultur-, und Integrationsverein“⁵⁶⁷ Echo als Jugendarbeiterin tätig war, tat sie dies verstärkt. Diese Vielseitigkeit von daskunst (die künstlerische Haltung und die Arbeit von Kışlal als Jugendarbeiterin) spiegelte sich auch in den Projekten mit den SchülerInnen der Koppstraße und Selzergasse. So leiteten die daskunstlerinnen neben theaterspezifischen Übungen und Improvisationen auch Diskussionen über allgemeine Werte und Anschauungen der Jugendlichen. Wie zuvor bereits erwähnt, war Aslı Kışlal in diesen Theaterprojekten die Förderung des Ausdrucks von Gefühlen und Meinungen der SchülerInnen ein großes Anliegen. Mit Näherrücken der Präsentationen lag der Fokus dann aber konzentriert auf Übungen und Schulungen in künstlerischem Ausdruck und Auftreten vor einem Publi-

⁵⁶⁶ BMUKK, *MACHT|SCHULE|THEATER 2011/12*, S. 5.

⁵⁶⁷ Carolin Vikoler, „Kultur mich doch am Arsch“, S. 86.

kum. Die Leiterinnen der beiden Projekte, Kışlal und Irmak, wirkten im Umgang mit den jungen Menschen sehr ehrlich und authentisch. Sie bauten eine freundschaftlich geprägte Beziehung zu ihnen auf.

Zusammenfassend zeichneten sich die *Empört euch!*-Projekte durch eine gleichzeitige Ausrichtung nach pädagogischen bzw. Jugendarbeit-zentrierten und künstlerischen Gesichtspunkten aus. Aufgrund der Rahmenbedingungen und der generellen Haltung sowie der zusätzlichen beruflichen Ausbildungen der Künstlerinnen weisen diese Projekte eine größere Tendenz zu einer sozial bzw. pädagogisch geprägten Arbeitsweise auf als *Fremdstoff*.

3.9.3.3 Das Postmigrantische bei *Fremdstoff*

Die aufgeführten Geschichten der *Fremdstoff*-DarstellerInnen machten zwar einen Großteil der Inszenierung aus, sie wurden jedoch künstlerisch verarbeitet. Manche Erlebnisse und Gefühle wurden auch in rein körperliche Ausdrucksformen umgewandelt. Die dargebotenen Erzählungen hatten die Jugendlichen überdies selbst ausgewählt und waren nicht, wie bei anderen Biographie-zentrierten Inszenierungen, auf tragische oder traumatische Erlebnisse fokussiert. Diese bildeten eher die Ausnahme. Die jungen DarstellerInnen präsentierten sich weder als mitleidserregende „Flüchtlings-Kinder“, noch wurden sie vom künstlerischen Team in solche Opferhaltungen gedrängt. Eher im Gegenteil, die Aufführungen der Jugendlichen wirkten sehr selbstbewusst und energiereich, aber auch reflektiert und besonnen. Ähnlich wie in Liz Rechs Inszenierung *BASTARD.Wahlidentitäten*, wurden eventuelle Stereotypen über „Migrantenkids“, wie deren „Bildungsferne“, aufgegriffen und ihrer Substanz beraubt: Die Jugendlichen gaben dem Publikum Einblicke in öffentlich falsch zitierte oder -verstandene Auffassungen des Korans, stellten den ZuseherInnen ein möglicherweise unbekanntes Instrument vor und führten vor Augen, dass eine Muslimin, die ein Kopftuch trägt, dies durchaus aus freiem Willen und Entschluss und nicht aufgrund familiärer Zwänge macht, und damit so selbstverständlich wie die jungen Männer auch, rappen kann.

Wie aus Holger Schobers zuvor genannter Aussage bereits ersichtlich wurde, sollten die Jugendlichen als Individuen auf der Bühne stehen und nicht als VertreterInnen irgendeiner „Herkunft“. Auch die Dekonstruktion und De-Codierung von möglichen Stereotypen wurde über diesen Weg angestrebt. Die Entwicklung und Aufführung von *Fremdstoff* könnte als Selbstermächtigung oder Empowerment junger Menschen gesehen werden, die unter besten Rahmenbedingungen – in einem voll ausgestatteten Theater und unter Anleitung professio-

neller KünstlerInnen – mit dem Medium Theater intensiv in Kontakt treten konnten. Die START-StipendiatInnen nahmen einen Raum für sich ein, der vielen (jungen) Menschen mit oder ohne sogenanntem „Migrationshintergrund“ in diesem Land nicht in der Weise offen steht wie er ihnen stand.

3.9.3.4 Postmigrantische Elemente bei *Empört euch!*

Wie bei der Projektdokumentation zuvor bereits ausgeführt, zeichnet sich das Postmigrantische in den *Empört euch!* Projekten von daskunst vor allem dadurch aus, dass der thematische Fokus gerade *nicht* auf die postmigrantischen Biographien der TeilnehmerInnen gelegt wurde. Stattdessen stand das gesellschaftsrelevante Thema der Empörung im Vordergrund. Es ging um eine Analyse der gegenwärtigen Realität und des Lebensumfelds der SchülerInnen und darum, was sie daran stört bzw. sie verändern möchten. Damit wohnte dem Projekt auch ein Blick in die Zukunft inne, ein Vorgehen, das auch Mark Terkessidis in seiner Publikation *Interkultur* in Bezug auf den Umgang mit der realen Situation von Diversität vorschlägt. Anstelle des Blicks auf die Vergangenheit, der den Fokus häufig auf das Trennende zwischen Autochthonen und „Zugewanderten“ legt, schlägt er die Planung einer gemeinsamen Zukunft vor⁵⁶⁸.

3.9.4 Schlussbetrachtung von *Fremdstoff* und *Empört euch*

Nach Betrachtung vieler unterschiedlicher Theaterprojekte mit Jugendlichen mit Migrationsbiographien scheint nicht primär die Tatsache, dass die KünstlerInnen selber PostmigrantInnen sind, ausschlaggebend dafür zu sein, ob den Projekten und Aufführungen eine „postmigrantische“, also eine offene und reflektierte Perspektive von Diversität, innewohnt. Wie die Forscherin Reinwand argumentiert, bräuchten KünstlerInnen für solche Arbeiten vor allem „kulturelle Selbstreflexivität“, die Fähigkeit „die Kulturgebundenheit des eigenen Wahrnehmens, Denkens und Handelns zu reflektieren“⁵⁶⁹.

Zusammengefasst kann die Arbeit der künstlerischen LeiterInnen von *Fremdstoff* und *Empört euch!* als theaterpädagogisch^{570*} bezeichnet werden, auch, wenn dies womöglich nicht ihre

⁵⁶⁸ Vgl. Mark Terkessidis, *Interkultur*, S. 10.

⁵⁶⁹ Reinwand, „Transkulturelle Bildung“, S. 209.

⁵⁷⁰ Wolfgang Sting, „Theaterpädagogik/Theatertherapie“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Stuttgart: Metzler 2005, S. 348-351, hier S. 348:

*Theaterpädagogik „meint die theoretisch reflektierte, künstlerisch und/oder pädagogisch motivierte Auseinandersetzung mit der Kunstform Theater und den von ihr abgeleiteten Spiel- und Interaktionsverfahren mit dem Ziel, ästhetische Erfahrung und Bildung zu vermitteln“.

Intention war. Holger Schober meinte auf die Frage, ob er seine Arbeitsweise von *Fremdstoff* als theaterpädagogisch betrachten würde, dass dies wohl eine zutreffende Beschreibung sei, er diese aber selber nicht verwende⁵⁷¹. Auch die Dramaturgin von *daskunst*, Carolin Vikoler, erklärte in einem Gespräch, dass sie mit der Bezeichnung der Jugend-Projekte von *daskunst* als „theaterpädagogisch“ keinerlei Probleme habe⁵⁷².

⁵⁷¹ Vgl. *Gespräch mit Holger Schober am 23.2.2012*, Wien, Transkription und Audioaufnahme im Privatarchiv der Verfasserin.

⁵⁷² Vgl. *Gespräch mit Carolin Vikoler nach der ‚Pimp My Integration‘-Diskussion 26.1.2012*, Wien, Garage X, Gedächtnisprotokoll im Privatarchiv der Verfasserin.

4 Schlusswort

Wie die Symposien *Pimp My Integration* (Oktober 2011 bis Februar 2012) und *Theater mocht mi-grantig* (Juni 2012) gezeigt haben, gibt es in der österreichischen Theaterlandschaft seit kurzer Zeit Ansätze, sich mit der demographischen Realität des Landes auseinanderzusetzen. In Deutschland geschieht dies bereits seit einigen Jahren.

Postmigrantisches Theater wie in Berlin und Deutschland kann es in Wien bzw. Österreich in dieser Art nicht geben. Die Bewegung in Deutschland hängt stark mit der Aufbauarbeit von Persönlichkeiten wie Shermin Langhoff und ihren MitstreiterInnen rund um das Theater Ballhaus Naunynstraße zusammen, welche ihrem Schaffen und ihrer Haltung selber das Label „postmigrantisches Theater“ gegeben haben. Diese prägnante Etikettierung wählten sie zum einen, um ihre Anliegen öffentlich verständlich zu machen und die Aufmerksamkeit von kulturpolitischen Entscheidungsstellen sowie (inter-)nationaler Öffentlichkeit und (Theater-) Presse zu erlangen; zum anderen um, wie jedes Theater, ihre Theaterarbeit und ihre Inszenierungen zu promoten. Wie in Interviews mit Shermin Langhoff, oder mit ihrem Mitstreiter, dem Autor und Regisseur Nurkan Erpulat und anderen, ersichtlich wurde, lehnten sie das Label „postmigrantisches Theater“ schlussendlich aber auch selber wieder ab. Sie wollten verdeutlichen, dass es ihnen hauptsächlich um eine Gleichstellung von postmigrantischen TheatermacherInnen mit „autochthonen“ oder „bio-deutschen“⁵⁷³ KünstlerInnen und um eine Öffnung der Theaterlandschaft gegenüber (Post-)MigrantInnen gehe, und weniger um eine Etikettierung ihrer Arbeit.

Postmigrantisches Theater kann es in Österreich nicht in genau derselben Form wie in Deutschland geben, weil in diesem Land andere Rahmenbedingungen und Umstände vorhanden sind – Diversität und MigrantInnen-Mainstream sind in Österreich und dessen Institutionen noch nicht so weit fortgeschritten bzw. verankert wie im deutschen Nachbarland. Des Weiteren gibt es in Österreich bzw. Wien keine einheitliche postmigrantische Gruppierung oder Szene wie dies in Berlin der Fall ist. Wie sich in den mehrfach stattgefundenen Diskussionen von *Pimp My Integration* herauskristallisierte, sind hier ansässige Theaterschaffende überwiegend EinzelkämpferInnen, die sich mehrheitlich keinem gemeinsamen Label unterordnen wollen, auch nicht, um für „die postmigrantische Sache“ als Verankerung von postmigrantischen KünstlerInnen zu kämpfen. Dabei gibt es einige wenige Ausnahmen, wie die

⁵⁷³ Erklärung dieser Begriffe siehe unter Kapitel 1.1.

Theatergruppe *daskunst* bzw. Aslı Kışlal und Carolin Vikoler, die ihrer postmigrantischen Haltung auch jenseits von prestigeträchtigen Inszenierungen, wie in Projekten mit Kindern und Jugendlichen, Ausdruck verleihen.

In der bei *Pimp My Integration* geführten Grundsatzdiskussion über die Notwendigkeit eines postmigrantischen Theaters in Wien kam es zu keiner eindeutigen Entscheidung für oder gegen die Verortung von postmigrantischem Theaterschaffen in einem gemeinsamen Haus. Tendenziell zeichnete sich aber eine eher ablehnende Einstellung ab. Die Diskutierenden spalteten sich diesbezüglich in zwei Lager: Die einen befürchteten in Folge der Schaffung eines postmigrantischen Theaterorts eine „Ghettoisierung“ und weitere Ausgrenzung von postmigrantischen KünstlerInnen. Die anderen sahen in einem eigenen Ort eine vorübergehende Lösung und Chance auf Sichtbarmachung von PostmigrantInnen und postmigrantischen Positionen und Perspektiven.

In Anbetracht der österreichischen bzw. der Wiener postmigrantischen Theaterszene, die keine ist bzw. keine sein will⁵⁷⁴, erscheint die Wahrscheinlichkeit, dass ein postmigrantisches Theaterhaus nach wie vor von der (hoch-)kulturellen Theaterlandschaft ausgegrenzt bleiben würde, als hoch. In Österreich gibt es keine so schillernden und gleichzeitig so gut mit der Theater-„Hochkultur“ vernetzten Persönlichkeiten wie Shermin Langhoff und andere ihrer MitstreiterInnen rund um das Theater Ballhaus Naunynstraße, wie Nurkan Erpulat, Feridun Zaimoğlu, Neco Çelik, die mittlerweile an nationalen und internationalen großen Bühnen spielen, inszenieren und Intendanten übernehmen.

Die Wahrscheinlichkeit ist groß, dass ein Wiener postmigrantisches Theater wieder fast ausschließlich von einer gewissen liberalen, bildungsbürgerlichen (Theater-)Szene besucht werden würde. Es bräuchte tatsächlich postmigrantische Perspektiven und Positionen bzw. Inszenierungen in einem Volks-, Burg- und Josefstadttheater. Erst wenn Theater-AbonentInnen, ZuseherInnen, die möglicherweise fern der realen Bevölkerungszusammensetzung Österreichs leben, quasi dazu gezwungen werden, eine postmigrantische Inszenierung zu sehen, werden postmigrantische Perspektiven von KünstlerInnen und die postmigrantische Realität dieser Gesellschaft und dieses Landes breit vernommen werden.

⁵⁷⁴ Vgl. *Educult*, „Endbericht“, S. 7.

Die Auswirkung, wenn ein großes, renommiertes Theater eine Inszenierung auf die Bühne bringt, die „Minderheiten“ zu Wort kommen lässt – was tendenziell eher in der freien Theaterszene und also an kleineren Theatern und somit auch selten unter so viel medialer Aufmerksamkeit geschieht – zeigte sich 2012 bei dem von größtenteils LaiendarstellerInnen aufgeführten Theaterstück *Die Reise* am Wiener Volkstheater^{575*}. Dieses biographische Stück über und von Flüchtlingen und (Post-)MigrantInnen rief ein großes Echo hervor. In der freien Theaterszene wurde es aufgrund seines Fokus auf Flüchtlings- und teilweise traumatischen Erfahrungen, die in Szene gesetzt wurden, überwiegend stark kritisiert und als „Sozialpornographie“⁵⁷⁶ bezeichnet. Nichtsdestotrotz erreichte es eine sehr große Bevölkerungsschicht, die auch außerhalb der regelmäßigen Theater-BesucherInnen angesiedelt war*.

In Österreich hätte ein postmigrantisches Theater womöglich vor einigen Jahren Sinn gemacht. Denn die postmigrantische Bevölkerungszusammensetzung ist bereits länger Realität. In der derzeitigen Lage erscheint das Überspringen eines Schrittes⁵⁷⁷, also die Auslassung der postmigrantischen Besetzung und Bespielung eines Theaters, als sinnvoll. Ein eigenes postmigrantisches Haus könnte Zuschreibungen und Ghettoisierungs-Tendenzen zur Folge haben, und steht außerdem im Gegensatz zum postmigrantischen Ziel von *Gleichstellung* und Selbstverständlichkeit von Diversität im gesamten Kultur- und Theaterbereich. Stattdessen sollte die Durchdringung von (Theater-)Institutionen mit postmigrantischen Perspektiven und „Blicken“ und eine Öffnung von bestehenden Einrichtungen gegenüber postmigrantischen KünstlerInnen stattfinden, sodass die Aufmerksamkeit des Publikums in einigen Jahren nicht mehr den Namen und äußeren Erscheinungsmerkmalen der DarstellerInnen, sondern ausschließlich den künstlerischen Darbietungen gilt.

Sowie in Berlin führen auch manche postmigrantische KünstlerInnen in Wien wiederholt Theaterprojekte mit Kindern und Jugendlichen durch. Solche Projekte können zum einen eine persönliche Bereicherung für die TeilnehmerInnen darstellen, und diese überdies mit einem Medium in Berührung bringen, das in den Lehrplänen von Österreichs Schulen – im Gegen-

⁵⁷⁵ Siehe, Volkstheater Wien, „Die Reise“, <http://www.volkstheater.at/home/premier/1032/Die+Reise>, Zugriff 15.05.2013; Vgl. Katharina Menhofer, „Kulturjournal 03.05.2012. Das Wiener Volkstheater in der nächsten Saison, ÖI“, <http://oe1.orf.at/artikel/304022>, Zugriff 15.05.2013.

*Mehrere Diplomarbeiten zu *Die Reise* sind zurzeit am Entstehen: von Anne Hünseler am Institut für Theater- Film und Medienwissenschaft und auch am Institut für Kultur- und Sozialanthropologie in Wien.

⁵⁷⁶ Thomas Askan Vierich, „Raus aus dem Klischee, rein in die Kunst“, *Special #54. Falter Beilage 26. Juni 2012*, S. 9; Vgl. *Pimp My Integration. Kunst als Lösung sozialer Probleme? Die Verwechslung von postmigrantischer Kultur mit Sozialarbeit*, Wien, Garage X 26.01.2012, Mitschrift im Privatarchiv der Verfasserin.

* Ganze Busse aus den Bundesländern kamen, um sich *Die Reise* anzusehen. So erlebt von der Verfasserin.

⁵⁷⁷ Vgl. Bakondy / Ongan, „Dokumentation. Wer ist wir? Abbildung postmigrantischer Identitäten in der österreichischen Kultur & Gesellschaft“, http://www.daskunst.at/pimp_dokumentation.html, Zugriff 28.01.2013.

satz zu anderen Ländern wie Deutschland, der Schweiz und Großbritannien – nicht vorgesehen ist bzw. für nicht wichtig befunden wird. Wie anhand des an zwei Schulen durchgeführten Theaterprojekts *Empört euch!* aus dem Jahr 2011/12 ersichtlich wurde, besteht vor allem im Modell der Ganztagschule bzw. im Zuge von Nachmittagsbetreuung die Möglichkeit, Theaterunterricht in die Schule zu integrieren und somit allen SchülerInnen – gleich mit welchem sozialen oder „kulturellem Hintergrund“ – eine Begegnung mit diesem Medium zu ermöglichen. Zum anderen werden Kinder und Jugendliche, die in jungen Jahren nie mit Theater in Kontakt kamen, später womöglich wenig Beziehung zu und dadurch auch kaum Interesse an Theater haben (können). In diesem Sinne könnten solche Theaterprojekte ebenso als Möglichkeit zur Erschließung von zukünftigem Theaterpublikum betrachtet werden. Sowohl TheatermacherInnen als auch VertreterInnen von Tourismus und Wirtschaft werden und sollten Interesse daran haben, die BesucherInnenzahl von Theatern in der Zukunft beizubehalten bzw. zu vergrößern.

Wie sich in der Gegenüberstellung der beiden Theaterprojekte, *Empört euch!* und *Fremdstoff* mit Jugendlichen Wiens herauskristallisierte, können postmigrantische Theaterschaffende einen speziellen „Blick“ bzw. besondere Perspektiven in die Arbeit mit jungen Menschen einbringen, die Nicht-(Post-)MigrantInnen bzw. autochthonen ÖsterreicherInnen nicht zur Verfügung stehen. Diese Sichtweise äußerte sich in den beiden Projekten unter anderem gerade in der Nicht-Ansprache von gewissen als „migrantisch zugeschriebenen“ Themen. Sie beinhaltet eine gewisse (kulturelle) Selbst-Reflektiertheit⁵⁷⁸, die Menschen ohne Migrationserfahrung oder -biographie lediglich bei höchst kritischer Selbstbetrachtung und -reflektiertheit möglich sein wird. Trotz großer Offenheit und bemühter Vermeidung bzw. Dekonstruktion und Decodierung gängiger Stereotype über „die Geschlechter“ und „die MigrantInnen“ in der Entwicklung und Inszenierung von *Fremdstoff* verabsäumten die leitenden KünstlerInnen ihre eigene Position als „Bio-ÖsterreicherInnen“ in der Arbeit mit jungen PostmigrantInnen ausreichend zu reflektieren. Andernfalls hätten sie weniger Biographie-zentrierte Ansätze mit (post-)migrantischen TeilnehmerInnen gewählt, und Darstellungen vermieden, in denen sich die Jugendlichen (erneut) zu ihren Gefühlen und Erfahrungen zu den Schlagwörtern „Heimat“ und „Fremdheit“ positionieren sollten. Die Inszenierung *Verrücktes Blut* am Linzer u\hof Theater fand dafür eine sehr gute bzw. subversive Lösung: In den eingeblendeten Videosequenzen wurden nicht wie üblich „MigrantInnen“ zu den Themen Heimat, Identität, Integration befragt, sondern zur Abwechslung autochthone ÖsterreicherInnen. So war eine ältere Da-

⁵⁷⁸ Vgl. Reinwand, „Transkulturelle Bildung“, S. 209.

me aus Linz womöglich das erste Mal in ihrem Leben mit der Frage konfrontiert, ob sie sich eigentlich „integriert“ fühle⁵⁷⁹.

Die Beobachtung und Begleitung dreier Theaterprojekte mit Jugendlichen führte schließlich zur Erkenntnis von gewinnbringender Zusammenarbeit, sowohl für die TeilnehmerInnen als auch die künstlerischen LeiterInnen. Aus diesem Grund kann die Weiterführung solcher Projekte nur empfohlen werden^{580*}.

Der Besuch von derartigen Theaterprojekten kann einen seltenen Einblick in die Realität von jungen Menschen und somit auch in die Gesellschaft, in der wir alle leben, bieten. Jedoch auch die künstlerischen und ästhetischen Qualitäten sollten, vor allem mit Blick auf die spannenden und unterhaltsamen Inszenierungen von *Empört euch!* und *Fremdstoff*, nicht unterschätzt werden.

Um diese Projekte auch einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, könnte der öffentlich-rechtliche Rundfunk seiner Aufgabe als Bildungseinrichtung und Sprachrohr aller in diesem Land lebenden Menschen⁵⁸¹ nachkommen, und diese Theaterinszenierungen, wie auch geschehen bei *Die Reise*, im Fernsehen ausstrahlen; möglichst nicht nur auf Kulturkanälen oder zu schlechten Sendezeiten, sondern zur Primetime, wenn die Wahrscheinlichkeit gegeben ist, dass ganze Familien und Generationen zusehen.

⁵⁷⁹ Vgl. *Verrücktes Blut*, Regie: Aslı Kışlal, Linz, Theater Eisenhand 12.06.2012, Mitschrift im Privatarchiv der Verfasserin.

⁵⁸⁰ Siehe Macht|schule|theater, <http://www.machtschuletheater.at/>, Zugriff 15.05.2013:

*Bei Interesse möge auf die Dokumentierung der vielzähligen bundesweiten Theaterprojekte mit SchülerInnen im Zuge von Macht|schule|theater verwiesen werden.

⁵⁸¹ Vgl. ORF, „Public Value. Vielfalt“, http://zukunft.orf.at/show_content.php?sid=82&pvc_id=1, Zugriff 15.05.2013.

Quellenverzeichnis

Bibliographie

Achola, Agnes (Hg.), *Migrationskizzen: postkoloniale Verstrickungen, antirassistische Baustellen*, Wien: Löcker 2010.

ADA, <http://www.adaavusturya.at/>, Zugriff 25.03.2013.

Aeschylus, *Die Orestie*, übers.v. Emil Staiger, Stuttgart: Reclam 1987.

Affenzeller, Margarete, „Eine Theaterjury mit wenig Spielraum“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/1362107518735/Eine-Theaterjury-mit-wenig-Spielraum> 05.03.2013, Zugriff 15.03.2013.

Affenzeller, Margarete, „Irgendwann wird jeder Vierte Postmigrant sein“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/1333185060649/Volkstheater-Irgendwann-wird-jeder-Vierte-Postmigrant-sein> 02.04.2012, Zugriff 13.11.2012.

akademie der autodidakten, „festival“, http://www.akademie-der-autodidakten.de/?page_id=212, Zugriff 26.11.2012.

akademie der autodidakten, „konzept“, http://www.akademie-der-autodidakten.de/?page_id=17, Zugriff 23.11.2012.

Alkan, Güler, „Zweite Generation: Weit besser als ihr Ruf“, *Der Standard. da Standard*, 05.11.2012, S. D1.

Aristoteles, *Poetik*, Hg. und übersetzt v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart²: Reclam 2005.

Askan Vierich, Thomas, „Raus aus dem Klischee, rein in die Kunst“, *Special #54. Falter Beilage 26. Juni 2012*, S. 9.

Assitej Austria, „Theater mocht mi-grantig“, <http://www.assitej.at/projekte/symposien/symposien-2012/theater-mocht-mi-grantig/>, Zugriff 22.03.2013.

Assitej Austria, „Über“, <http://www.assitej.at/ueber/>, Zugriff 25.03.2013.

Bakondy, Vida /Gamze Ongan, „Dokumentation. Wer ist wir? Abbildung postmigrantischer Identitäten in der österreichischen Kultur & Gesellschaft“, http://www.daskunst.at/pimp_dokumentation.html, Zugriff 28.01.2013.

Barnett, David, *Rainer Werner Fassbinder and the German theatre*, Cambridge: Cambridge UP 2005.

Bartnik, Antje Susanne, „Soap Opera – Analyse eines TV Phänomens“, Dipl., Universität Wien, 2009.

Bazinger, Irene, „Wozu postmigrantisches Theater? Vom Berliner Ballhaus Naunynstraße zu den Wiener Festwochen: Shermin Langhoff macht Theater der ganz anderen Art. Ein Gespräch über das Leben als ‚Vorzeigetürkin‘, kosmopolitisches Theater, Besetzer und Besitzer“, *Frankfurter Allgemeine*, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/gesprach-mit-shermin-langhoff-wozu-postmigrantisches-theater-11605050.html> 15.01.2012, Zugriff 12.11.2012.

Becker von, Peter /Patrick Wildermann, „Mensch, das ist ja besser als Hollywood!“, *Der Tagesspiegel*, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/verruecktes-blut-im-ballhaus-naunynstrasse-mensch-das-ist-ja-besser-als-hollywood/4157030.html> 12.05.2011, Zugriff 14.10. 2012.

Behrendt, Eva /Barbara Burckhardt/Franz Wille, „Im Feld der Verhandlung. Ein Gespräch mit Shermin Langhoff, Jens Hillje und Bernhard Glocksinn über Sinn und Unsinn von Multikulti, ein neues

deutsches Selbstverständnis, Selbstermächtigung und die vermittelnde Kraft von Musik“, *Theater Heute* 01, 2011, S. 12-17.

Berg, Airan, „So ein Zufall“, *I like to move it move it. Das große Schulprojekt von Linz 09*, www.linz09.at/sixcms/media.php/4974/Endversion_Doku_Kern.pdf, S. 28-29.

Bloomfield, Jude, „Crossing the Rainbow. National Differences and International Convergences in Multicultural Performing Arts in Europe“, *IETM*, Brüssel 2003, <http://ietm.org/ietm-publications>, Zugriff 14.09.2012.

BMUKK, „Über M|s|t.“, <http://www.machtschuletheater.at/about/machtschuletheater/>, Zugriff 19.2.2013.

BMUKK, *MACHT/schule/theater*, Programmheft, Wien 2011.

Boyer, Dieter, „Postmigrantischer Kulturraum. Good Practice Beispiele interkultureller Theaterarbeit“, Master Thesis, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2011.

Brandstetter, Gabriele, „Geschichte(n)- Erzählen in Performances und im Theater der 90er Jahre“, *Maschinen, Medien, Performances: Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten. Dokumentation und Ergebnisse der Sommerakademie 'Theater und neue Medien. Interaktion und Wirklichkeit' zur Weiterbildung von Theaterkünstlern in Praxis und Theorie des Umgangs mit digitalen Techniken im Theater, Hellerau, 1999*, Hg. Martina Lecker, Berlin: Alexander 2001, S. 650- 667.

Brickner, Irene, „Österreich ist Einwanderungsland“, *Der Standard*, http://derstandard.at/plink/2827862?_pid=6461228#pid6461228 / 02.10.2007, Zugriff 08.04.2012.

Briegleb, Till, „Porträt: Christoph Marthaler“, *Goethe Institut*, <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/mr/mar/deindex.htm>, Zugriff 26.12.2012.

Brockhaus-Lexikonredaktion (Hg.), „Nay“, *Brockhaus Universallexikon. Band 16*, Leipzig: Brockhaus 2003, S. 5098.

Brunnenpassage, „Home“, <http://www.brunnenpassage.at/home/>, Zugriff 12.03.2013.

Bühne der Kulturen, <http://www.buehnederkulturen.de/>, Zugriff 26.04.2013.

Burckhardt, Barbara, „Eine andere Geschichte“, *Theater Heute* 01, 2011, S.6-11.

Calis, Nuran, *Homestories - Geschichten aus der Heimat. Ein Stück von Jugendlichen aus Katernberg*, Frankfurt am Main: Fischer 2006, Leseprobe auf www.dtver.de/downloads/leseprobe/f---1039.pdf, Zugriff 23.01.2013.

Cerci, Meral, „Die Milieus der Menschen mit Migrationshintergrund. Im Auftrag des Landes Nordrhein-Westfalen“, *Landesamt für Statistik*, Düsseldorf: 2008.

creaTaT, „‘Wir, das ist das, womit ich lebe...‘ 2008 bis 2010“, http://www.academie-creatat.de/inszenierung/ins_wirdasist.php, Zugriff 29.01.2013.

Creative Factory, „Aktuelles“, <http://www.creativefactoryjungbusch.de/>, Zugriff 22.01.2013.

dakunst, „Produktion: Empört euch! (Kat. 3)“, *MACHT/SCHULE/THEATER 2011/12*, Hg. BMUKK, Wien 2012, S. 33-39, <http://www.machtschuletheater.at/wp-content/uploads/2012-Macht-Schule-Theater-Doku.pdf>, Zugriff 08.02.2013.

daskunst, „Daten“, <http://www.daskunst.at/daskunst%20daten.html>, Zugriff 24.05.2013.

daskunst, „Empört euch!“, *MACHT/schule/theater*, Programmheft, Wien 2011, S. 27.

daskunst, „Motivation“, <http://daskunst.at/daskunst%20motivation.html>, Zugriff 30.01.2013.

daskunst, „Pimp My Integration. Projektreihe postmigrantischer Positionen“, http://www.daskunst.at/pimp_my_integration.html, Zugriff 28.01.2013.

daskunst, „Produktionen“, <http://www.daskunst.at/index.php>, Zugriff 24.05.2013.

daskunst, *Empört euch! Stücktext der NMS Selzergasse*, o.S.

Dell, Matthias, „Minus + Minus = Plus. Interview Shermin Langhoff vom Berliner Ballhaus Naunynstraße denkt im Gespräch mit dem ‘Freitag’ über postmigrantisches Theater und Integrationsarithmetik nach“, *der Freitag* 30.07.2009, Zugriff 04.10.2012, <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/minus-minus-plus>.

Deutsches Bundesministerium für Bildung und Forschung, „Verbesserung der beruflichen Integrationschancen von benachteiligten Jugendlichen und jungen Erwachsenen durch Netzwerkbildung“, *Band IId der Schriftenreihe zum Programm ‚Kompetenzen fördern- Berufliche Qualifizierung für Zielgruppen mit besonderem Förderbedarf (BQF-Programm)‘*, www.bmbf.de/pub/band_IId_bqf_programm.pdf, Bonn/Berlin 2006, Zugriff 09.04.2013.

Die Deutsche Bühne (Hg.), „Theater der sozialen Intervention“, *Die Deutsche Bühne. Das Theatermagazin für alle Sparten* 10, 2010, S. 20-50.

Die deutsche Bundesregierung, „Der Nationale Integrationsplan. Neue Wege-Neue Chancen“, <http://www.bundesregierung.de/Content/DE/StatischeSeiten/Breg/IB/2006-10-27-ib-nationaler-integrationsplan.html> 2007, Zugriff 14.09.2012.

Domkowsky, Romi, „Wie man Brücken baut“, *Theater interkulturell. Theater mit Kindern und Jugendlichen*, Hg. Klaus Hoffmann/Rainer Klose, S. 158-168.

Donath, Katharina, „Die Herkunft spielt keine Rolle – ‘Postmigrantisches’ Theater im Ballhaus Naunynstraße. Interview mit Shermin Langhoff“, <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/60135/interview-mit-shermin-langhoff?p=all> 10.03.2011, Zugriff 11.10.2012.

Dreyse, Miriam /Florian Malzacher, *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin: Alexander 2007.

Dschungel Wien. „Begleitmaterial zur Vorstellung. Fremdstoff“, <http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/282/#material>, Zugriff 12.02. 2013.

Dschungel Wien. Theaterhaus für junges Publikum, „Fremdstoff. Underground Voices“, <http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/282/>, Zugriff 12.02.2013.

Duden Online, „Tschusch“, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Tschusch>, Zugriff 03.05.2013.

Educult, „’Pimp My Integration’. Endbericht zur Prozessbegleitung zur Projektreihe zu postmigrantischen Positionen“, http://www.educult.at/wp-content/uploads/2011/12/EDUCULT-Prozessbegleitung-Postmigrantisches-Positionen_Endbericht.pdf, Wien 2012, Zugriff 19.05.2013.

Educult, „’Pimp My Integration’. Endbericht zur Prozessbegleitung zur Projektreihe zu postmigrantischen Positionen“, http://www.educult.at/wp-content/uploads/2011/12/EDUCULT-Prozessbegleitung-Postmigrantisches-Positionen_Endbericht.pdf, Wien 2012, Zugriff 19.05.2013.

Educult, „Postmigrantisches Positionen- ein europäischer Vergleich“, <http://www.educult.at/wp-content/uploads/2011/12/EDUCULT-Postmigrantisches-Positionen-Ein-europ%C3%A4ischer-Vergleich.pdf> 2012, Zugriff 22.11.2012.

Erpulat, Nurkan /Jens Hillje, *Verrücktes Blut, Theater der Zeit* 11, 2010, S. 49-61.

Fineman, Joel, „The History of the Anecdote: Fiction and Fiction“, *The New Historicism*, Hg. Harold Aram Veesser, New York/London: Routledge 1989, S. 49-76.

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

Frank, Dorothee, „Wiener Kultur in Rot-Grün. Migrant Mainstreaming und nicht mehr Geld“, *Ö1 Kulturjournal*, <http://oe1.orf.at/artikel/261884> 16.11.2010, Zugriff 09.04.2013.

Garage X, „Palais Kabelwerk, GARAGE X und askunst freuen sich über neues Projekt ab 2014“, http://www.garage-x.at/portal/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=1:startseite&id=661:garagex-im-palais-kabelwerk, Zugriff 05.03.2013.

Garage X, „Pimp My Integration“, http://www.garage-x.at/portal/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=67:archiv-20112012&id=587:pimp-my-integration&Itemid=59, Zugriff 11.03.2013.

Girtler, Roland, *Methoden der Feldforschung*, Wien: Böhlau 2001.

Götz, Maya, *Alles Seifenblasen? Die Bedeutung von Daily Soaps im Alltag von Kindern und Jugendlichen*, München: KoPäd 2002, Klappentext, http://kopaed.de/kopaedshop/index.php?PRODUCT_ID=256#toc, Zugriff 26.03.2013.

Granzin, Katharina, „Unrasiert und fern der Heimat“, *taz.de*, <http://www.taz.de/1/berlin/tazplan-kultur/artikel/?dig=2010/05/14/a0201&cHash=5b5e734d0b> 14.05.2010, Zugriff 26.12.2012.

Graser, Rolf, „Das Kulturpublikum: Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung“, Wiesbaden 2009.

Graves Miller, Judith, *Ariane Mnouchkine*, London: Routledge 2007.

Gürses, Hakan/Wien Museum (Hg.), *Gastarbeiteri. 40 Jahre Arbeitsmigration*; Wien: Mandelbaum 2004.

Hallaç, Recai, „Endlich Normalität erreichen-Reflexionen über Theater und Migration“, *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*, Hg. Wolfgang Sting/Norma Köhler/Klaus Hoffmann, Berlin: Lit Verlag 2010, S. 47-53.

Herms, Dieter, „Guerilla Theater“, Hg. Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, *Theaterlexikon. 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt: 2007, S.429.

Hessel, Stéphane, *Empört euch!*, übers. v. Michael Kogon, Berlin: Ullstein 2011; (Orig. *Indignez-vous!*, Montpellier: Indigène, 2001).

Hoffmann, Klaus /Rainer Klose (Hg.), „Handlungsempfehlungen. Interviews mit drei Experten in der Arbeit mit jungen Migranten/-innen“, *Theater interkulturell. Theater mit Kindern und Jugendlichen*, S. 87-97.

Hoffmann, Klaus /Rainer Klose (Hg.), *Theater interkulturell. Theater mit Kindern und Jugendlichen*, Milow: Schibri-Verlag 2008.

IG freie Theater, <http://www.freietheater.at/?page=index>, Zugriff 22.03.2013.

Initiative Minderheiten, http://minderheiten.at/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1, Zugriff 20.03.2013.

Initiative Minderheiten, „Gastarbeiteri“, <http://www.gastarbeiteri.at/>, Zugriff 20.03.2013.

IODO, „Kunst, Kultur und Theater für Alle! Impulse für eine transkulturelle Theateroffensive. Studie zu Perspektiven der Kunst- und Kulturpolitik. Wien 2010 – 2015 mit besonderem Fokus auf Migrationsrealität“, <http://www.iodo.at/studie.htm>, Zugriff 15.10.2012.

Israel, Annett „Kulturelle Identitäten als dramatisches Ereignis. Beobachtungen aus dem Kinder- und Jugendtheater“, *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Hg. Wolfgang Schneider, Bielefeld: Transcript 2011, S. 47-63.

Jeschonnek, Günther/Kulturpolitische Gesellschaft (Hg.), *Report Darstellende Künste: Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland: Studien, Diskurse, Internationales Symposium*, Essen: Klartext 2010.

Kabosch, Stephan, „Macho mit dem Herz wie ein Bergwerk“, *Abendzeitung München*, <http://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.kultur-macho-mit-dem-herz-wie-ein-bergwerk.c17ca1d0-06f6-4a89-bf1d-aa03c9020c40.html> 13.07.2009, Zugriff 20.05.2013.

Kantel, Barbara, „Heimat ist kein Ort. Heimat ist ein Gefühl. Theaterarbeit am Beispiel der Produktion ‚Heimat im Kopf‘ in Hannover“, *Theater interkulturell. Theaterarbeit mit Kindern und Jugendlichen*, Hg. Klaus Hoffmann/Rainer Klose, S. 133-140.

Kasch, Georg, „Der Regisseur Nurkan Erpulat. Ein Experte für den Kulturwandel“, *Nachtkritik*, http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=5717:der-regisseur-nurkan-erpulat&catid=53&Itemid=83 31.05.2011, Zugriff 27.12.12.

Kastner, Barbara, „Dialoge I: Migration dichten und deuten. Ein Gespräch zwischen Shermin Langhoff, Tunçay Kulaoğlu und Barbara Kastner im August 2010“, *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, Hg. Artur Pelka, Bielefeld: Transcript 2011, S. 399-408.

Keim, Katharina, „Der Einbruch der Realität in Spiel. Zur Synthese von Faktizität und Fiktionalität im zeitgenössischen semi-dokumentarischen Theater und den Kulturwissenschaften“, *Reality Strikes Back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt*. Hg. Frank Raddatz/Kathrin Tiedemann, Berlin: Theater der Zeit 2010, S. 127-138.

Keim, Stefan, „Zwischen Kunst und Pädagogik“, *Die Deutsche Bühne* 10, 2010, S. 30-32.

Kelek, Necla, *Die fremde Braut : ein Bericht aus dem Inneren des türkischen Lebens in Deutschland*, Köln: Kiepenheuer & Witsch⁴ 2005.

Keuchel, Susanne /Benjamin Weill/Zentrum für Kulturforschung, *Lernorte und Kulturtempel. Infrastrukturerhebung: Bildungsangebote in klassischen Kultureinrichtungen*, Köln: ARCult Media 2010.

Keuchel, Susanne, „Kulturelle Identitäten in Deutschland. Untersuchungen zur Rolle von Kunst, Kultur und Migration“, *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Hg. Wolfgang Schneider, Bielefeld: Transcript 2011, S. 21-33.

Köhler, Norma, „Neugier-Ich: Subjektorientierte Biografiearbeit als interkulturelles Theater“, *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*, Hg. Wolfgang Sting/Norma Köhler/Klaus Hoffmann, Berlin: Lit Verlag 2010, S.129-144.

Köllner, Manuel, „Meinem Zorn kann man nicht helfen“, *Durst- Das Studentenmagazins des Falter-Verlags* 1, 2012, S. 60-61.

Kosnick, Kira, „Sexualität und Migrationsforschung. Das Unsichtbare, das Oxymoronische und heteronormatives ‚Othering‘“, *Fokus Intersektionalität: Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzepts*, S. 145-163.

Kralicek, Wolfgang, „Wenig Aussicht auf Erfolg“, *Falter* 8, 2013, S.25.

Kruse, Jan, *Reader, Einführung in die Qualitative Interviewforschung*, Freiburg: Universität Freiburg 2009.

Kulturabteilung der Stadt Wien, <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/mitarbeiter.html>, Zugriff 21.03.2013.

Kulturpolitische Gesellschaft/Bundeszentrale für Bildung, „Erklärung der Kulturpolitischen Gesellschaft und der Bundeszentrale für politische Bildung zum zweiten Kulturpolitischen Bundeskongress ‚Inter.kultur.- Kulturpolitik in der multiethnischen Gesellschaft‘“, *Grundlagentexte zur Kulturpolitik*. Hg. Wolfgang Schneider (Hg.), Hildesheim 2007, S. 213.

kulturSPRÜNGE e.V., „Über uns“, <http://www.kulturspruenge.net/de/03/0301.html>, Zugriff 22.11.2012.

Kupczyńska, Kalina, „Fantasma von René Pollesch - Theater ohne Plot? Theater mit These!“, *Das Drama nach dem Drama: Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, Hg. Artur Pelka, Bielefeld: Transcript 2011, S. 275-286.

Laudenbach, Peter, „Theater in Berlin-Kreuzberg. Wir sind kein Migranten-Stadt“, *Süddeutsche Zeitung*, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-in-berlin-kreuzberg-wir-sind-kein-migranten-stadt-1.1063679> 23.02.2011, Zugriff 12.11.2012.

Lazardzig, Jan, „Illusion“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart: Metzler 2005, S. 140-142.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Nathan der Weise*, Stuttgart: Reclam 1998.

LINE IN, <http://www.linein.at/>, Zugriff 20.03.2013.

Mackert, Josef, „Werdet bloß nicht ‚pädagogisch‘“, *Die Deutsche Bühne* 10, 2010, S. 36-39.

Mailath-Pokorny, Andreas, „Wien denkt weiter“, <http://wien-denkt-weiter.at/2011/10/05/%E2%80%9Emigrant-mainstreaming%E2%80%9C-%E2%80%93was-ist-das/> 05.10.2011, Zugriff 09.04.2013.

Mandel, Birgit, „Interkulturelles Audience Development? Barrieren der Nutzung öffentlicher Kulturangebote und Strategien für kulturelle Teilhabe und kulturelle Vielfalt“, *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Hg. Wolfgang Schneider, Bielefeld: Transcript 2011, S. 111-122.

Meierhenrich, Doris, „Marianna Salzmann im Interview. Die Ähnlichkeit der Fremden“, *Berliner Zeitung*, <http://www.berliner-zeitung.de/theater/marianna-salzmann-im-interview-die-aehnlichkeit-der-fremden,10809198,14984258,item,1.html> 25.04.2012, Zugriff 14.12.2012.

Menhofer, Katharina, „Kulturjournal 03.05.2012. Das Wiener Volkstheater in der nächsten Saison, *Ö1*, <http://oe1.orf.at/artikel/304022>, Zugriff 15.05.2013.

Michael Wimmer, „Ich bin ein Postmigrant! – Kann ich ein Postmigrant sein?“, *Educult*, <http://www.educult.at/blog/ich-bin-ein-postmigrant-%E2%80%93kann-ich-ein-postmigrant-sein/30.01.2012>, Zugriff 29.01.2013.

Michaels, Bianca, „Da kann ja jeder kommen!? Anmerkungen zu Theater und Migration im Social Turn“, *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Hg. Wolfgang Schneider, Bielefeld: Transcript 2011, S. 123-133.

Mottinger, Michaela, „N. Erpulat: ‚Ich bin ein Erfolgskanake‘“, *Kurier*, <http://kurier.at/kultur/n-erpulat-ich-bin-ein-erfolgskanake/774.472> 18.04.2012, Zugriff 18.12.2012.

Nghi Ha, Kien, „Sprechakte-SprachAttakken. Rassismus, Konstruktion kultureller Differenz und Hybridität in einer TV-Talkshow mit Feridun Zaimoğlu. *Migration als biografische und expressive Resource. Beiträge zur kulturellen Produktion in der Einwanderungsgesellschaft*, Hg. Margrit Fröhlich/Astrid Meserschmidt/Jörg Walther, Frankfurt am Main: Brandes & Aspel 2003, o. S.

Noack, Bernd, „Drama statt Döner: Migration als Thema im Theater“, *Goethe Institut*, <http://www.goethe.de/kue/the/tst/de4545353.htm> Mai 2009, Zugriff 23.01.2013.

o.N., „‘I am from Austria‘ ist der ultimative Austro- Pop- Hit“, *krone.at*, http://www.krone.at/Musik/I_am_from_Austria_ist_der_ultimative_Austro-Pop-Hit-Austro-Pop-Show-Story-25603 18.12.2004, Zugriff 24.05.2013.

o.N., „Pimp My Integration. Kunst als Lösung sozialer Probleme? Die Verwechslung von postmigran- tischer Kultur- mit Sozialarbeit. Diskussion“, http://www.daskunst.at/kunst_als_loesung.html, Zugriff 28.01.2013.

Oberländer, Jan, „Neues von Idil Üner. Deutsch mich nicht ein!“, *Der Tagesspiegel*, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/neues-von-idil-uener-deutsch-mich-nicht-ein/3695178.html>, Zugriff 14.12.2012.

ORF Online, „Lob und Tadel für Arbeitsmarktpolitik“, <http://news.orf.at/stories/2091138/2091335/> 30.11.2011, Zugriff 08.04.2013.

ORF, „Public Value. Vielfalt“, http://zukunft.orf.at/show_content.php?sid=82&pvc_id=1, Zugriff 15.05.2013.

Peters, Nina, „Die Umkehrung des eigenen Blickes. Beobachtungen und Bekundungen aus dem Blickwinkel Berliner Theater“, *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Hg. Wolfgang Schneider, Bielefeld: Transcript 2011, S. 169-176.

Poppenhäger, Annette, „Kein Migrantenstadl. Shermin Langhoff und ihr Theater Ballhaus“, *3sat*, <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/themen/152210/index.html> 15.02.2011, Zugriff 12.11.2012.

Primavesi, Patrick, „Episches Theater“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer- Lichte/Doris Kolesch/ Matthias Warstat, Stuttgart: Metzler 2005, Stuttgart: Metzler 2005, S. 90-92.

Primavesi, Patrick, „Verfremdung“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart: Metzler 2005, Stuttgart: Metzler 2005, S. 377-379.

Raddatz, Franz /Lena Schneider, „Neues deutsches Theater I. Eine Welt und tausend Blicke. Der Dramatiker Nuran David Calis, der Biografiensammler Stefan Kaegi, die Theaterleiterin Shermin Langhoff und die Kulturwissenschaftlerin Azadeh Sharifi über neues deutsches Theater“, *Theater der Zeit* 11, 2010, S. 6-19.

Rakow, Christian, „Freies Theater in Deutschland“, *Goethe Institut*, <http://www.goethe.de/kue/the/tst/de10308845.htm> Januar 2013, Zugriff 12.01.2013.

Rech, Liz, „Bastard. Wahlidentitäten. Ein Recherche-Projekt“, *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*, Hg. Wolfgang Sting, Norma Köhler, Klaus Hoffmann, Berlin: Lit Verlag 2010, S.167-175.

Rech, Liz, „Projektbeschreibung BASTARD. Wahlidentitäten“, <http://lizrech.wordpress.com/inszenierungen/2008>, Zugriff 24.01.2013.

Reinwand, Vanessa, „Transkulturelle Bildung. Eine Herausforderung für Theater und Schule“, *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Hg. Wolfgang Schneider, S. 203-211.

Ruf, Irinell, „Theatrales Erleben und Potenziale poetischer Transformation. ‘Wir, das ist das, womit ich lebe‘ -eine inszenierte Collage durch die Zeiten in vier Tableaux“, *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*, Hg. Wolfgang Sting/Norma Köhler/Klaus Hoffmann, Berlin: Lit Verlag 2010, S.147-166.

Sak, Şirin Manolya, „Türken gehen nicht ins Theater“, *Treffpunkt - Buluşma Noktası. Türkische und deutsche Kultur im Dialog*, Hg. Deutsche Welle, <http://blogs.dw.de/treffpunkt/2012/09/14/turken-gehen-nicht-ins-theater> 14.09.2012, Zugriff 05.12.2012.

Sappelt, Sven, „Theater der Migrant/innen“, *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Hg. Carmine Chiellino, Stuttgart: Metzler 2007, S. 275-293.

Sarrazin, Thilo, *Deutschland schafft sich ab, Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*, München: DVA 2010.

Schauspiel Stuttgart, „Wut“, <http://www.schauspiel-stuttgart.de/spielplan/wut/>, Zugriff 29.01.2013.

Schiller, Friedrich, *Dramen*, München: Edition Deutsche Bibliothek 1984.

Schlagenwerth, Michaela, „Die Schwäne vom Schlachthof erzählen von Mauer und Mauerfall aus türkischer Perspektive. Die ertrunkenen Kinder“, *Berliner Zeitung*, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/-die-schwaene-vom-schlachthof--erzaehlen-von-mauer-und-mauerfall-aus-tuerkischer-perspektive-die-ertrunkenen-kinder,10810590,10681582.html> 23.11.2009, Zugriff 14.12.2012.

Schneider, Wolfgang (Hg.), *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Bielefeld: Transcript 2011.

Sharifi, Azadeh, „Postmigrantische Positionen. Die Schauspielerin und Regisseurin Asli Kislal“, *Ixypsilonzett* 03, 2012, Hg. Wolfgang Schneider, S. 20-21.

Sharifi, Azadeh, „Postmigrantisches Theater. Eine neue Agenda für die deutschen Bühnen“, *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Hg. Wolfgang Schneider, Bielefeld: Transcript 2011, S. 35-45.

Sharifi, Azadeh, „Was wollen Postmigranten im Theater? Über das Interesse von Postmigranten an deutschen Bühnen“, *Ixypsilonzett: Magazin für Kinder- und Jugendtheater* 02, 2012, S. 8-11.

Sharifi, Azadeh, *Theater für Alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*, Frankfurt am Main: Lang 2011; (Orig. Diss. Universität Hildesheim).

Siavash, Mariam Soufi, „Wer ist ‚wir‘? Theaterarbeit in der interkulturellen Gesellschaft“, *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Hg. Wolfgang Schneider, Bielefeld: Transcript 2011, S. 83-90.

Sperger, Erich/Harald Posch/Ali M. Abdullah, „Sinnvolle Theaterfusion. Betrifft: ‚Wenig Aussicht auf Erfolg‘ von W.Kralicek, Falter 8/13“, *Falter* 10, 2013, S.4.

Staatstheater Dresden, „Die Bürgerbühne“, <http://www.staatsschauspiel-dresden.de/buergerbuehne/>, Zugriff 25.01.2013.

Stadt Wien, „Förderung der Freien Wiener Theaterszene“, <http://www.wien.gv.at/kultur-freizeit/musik/foerderung-theater.html>, Zugriff 05.05.2013.

Stadt Wien, „Gemeinsame Wege für Wien. Das rot-grüne Regierungsübereinkommen 2010“, <http://www.wien.gv.at/politik/strategien-konzepte/regierungsuebereinkommen-2010/pdf/regierungsuebereinkommen-2010.pdf>, Zugriff 09.04.2013.

START, „Das START- Stipendienprogramm“, http://www.start-stipendium.at/?page_id=371, Zugriff 20.2.2013.

START, <http://www.start-stipendium.at/>, Zugriff 24.05.2013.

Statistik Austria, „Bevölkerung in Privathaushalten nach Migrationshintergrund“, http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bevoelkerung/bevoelkerungsstruktur/bevoelkerung_nach_migrationshintergrund/, Zugriff 09.10.2012.

Statistisches Bundesamt Deutschland, „Publikationen im Bereich Migration“, <https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/Bevoelkerung/MigrationIntegration/Migrationshintergrund.html>, Zugriff 09.10.2012.

Statistisches Bundesamt, „Bevölkerung mit Migrationshintergrund - Ergebnisse des Mikrozensus“, <https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/Bevoelkerung/MigrationIntegration/Migrationshintergrund.html> 2011, Zugriff 29.11.2012.

Stein, Anne, *Romeo und Julia. Wissenschaftliches Projekt zu Schauspiel und Persönlichkeitsstruktur*, Wien: Spar Akademie Wien 2011.

Sting, Wolfgang, „Differenz zeigen. Chancen interkultureller Theaterarbeit“, *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik* 46, 2005, S. 41-47.

Sting, Wolfgang, „Interkulturalität und Migration im Theater“, *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*, Hg. Sting/ Köhler/Hoffmann, S. 21-30.

Sting, Wolfgang, „Theaterpädagogik/Theatertherapie“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Stuttgart: Metzler 2005, S. 348-351.

Sting, Wolfgang/Norma Köhler/Klaus Hoffmann (Hg.), *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*, Berlin: Lit Verlag 2010.

Terkessidids, Mark, „Neue Rollen braucht das Land“, *Der Tagesspiegel*, 20.04.2008, S. 13.

Terkessidids, Mark, „Die Heimsuchung der Migration. Die Frage der interkulturellen Öffnung des Theaters. Heart of the City, *Recherchen zum Stadttheater der Zukunft*, Berlin: Theater der Zeit Arbeitsbuch 7/8 2011, S. 42-47.

Terkessidids, Mark, *Interkultur*, Berlin: Suhrkamp 2010.

Theater Ballhaus Naunynstraße, „Presse. Verrücktes Blut, Premiere 2.9.2010 (Ruhrtriennale)“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/PRESSE.5+M5e34df5a01a.0.html>, Zugriff 09.10.2012.

Theater Ballhaus Naunynstraße, „Presse.Verrücktes Blut, Premiere 2.9.2010 (Ruhrtriennale)“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/PRESSE.5+M5e34df5a01a.0.html>, Zugriff 09.10.2012.

Theater Ballhaus Naunynstraße, „Die Schwäne vom Schlachthof“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/index.php?id=21&evt=86>, Zugriff 13.12.2012.

Theater Ballhaus Naunynstraße, „Haus“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/HAUS.8.0.html>, Zugriff 28.11.12.

Theater Ballhaus Naunynstraße, „Haus“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/HAUS.8+M5e34df5a01a.0.html>, Zugriff 17.10. 2012.

Theater Ballhaus Naunynstraße, „Kulturelle Bildung“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/KULTURELLE-BILDUNG.6.0.html>, Zugriff 23.11. 2012.

Theater Ballhaus Naunynstraße, „Künstler/innen“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/KUENSTLER-INNEN-F-M.25.0.html>, Zugriff 13.01.2013.

Theater Ballhaus Naunynstraße, „Presse. Die Schwäne vom Schlachthof“, http://www.ballhausnaunynstrasse.de/fileadmin/bilder/presse/PM_Schwa%CC%88ne-WA1101.pdf, Zugriff 13.12.2012.

Theater Ballhaus Naunynstraße, „Presse. Lö Bal Almany“, http://www.ballhausnaunynstrasse.de/fileadmin/bilder/presse/PM_LoBalAlmanya-WA1110.pdf, Zugriff 13.12.2012.

Theater Ballhaus Naunynstraße, „Programm“, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/AKTUELLES.11.0.html>, Zugriff 20.05.2013.

Theater Ballhaus Naunynstraße, *Funk is not Dead*, <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/index.php?id=21&evt=330>, Zugriff 14.12.2012.

Theater Phönix, „Programmheft ‚Unterm Herzen‘“, 2012.

Theater Phönix, „Passt schon!? Eine Tanz- Theater-Performance zum Thema Gewalt und Alltagsrassismus“, <http://www.theater-phoenix.at/paedagogik/passtschon.php>, Zugriff 13.02.2013.

Theater u\hof, „Begleitmaterial zu *Verrücktes Blut*“, http://www.uhof.at/2289_DE.htm?objid=15829, Zugriff 22.03.2013.

Thies-Lehmann, Hans, *Postdramatisches Theater*, Frankf. a. M.: Verl. der Autoren 1999.

Tscholl, Miriam, „Jenseits des Hochkulturbunkers. Arbeit mit jungen Migranten: eine Produktion des Staatstheaters Hannover“, *Theater interkulturell. Theater mit Kindern und Jugendlichen*, Hg. Klaus Hoffmann/Rainer Klose, Milow: Schibri: S. 123-131.

Tscholl, Miriam, „Theater der sozialen Intervention“, *Die Deutsche Bühne. Das Theatermagazin für alle Sparten* 10, 2010, S. 20-23.

Tusch Berlin, <http://www.tusch-berlin.de/>, Zugriff 19.2.2013.

u\hof. Theater für junges Publikum, „Freispiel“, http://www.uhof.at/15563_DE-Theaterpaedagogik-FreispielerInnen.htm, Zugriff 22.03.2013.

Vikoler, Carolin, „‘Kultur mich doch am Arsch‘. Der Kampf gegen die Schubladisierung als ‚interkulturelles‘ Ensemble und für die Anerkennung der künstlerischen Arbeit des Theaterensembles das-kunst“, Dipl., Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2011.

Wagner, Heinz, „Wir sind alle Wien! Integriertes Sprech- und Tanztheater der Gruppe ‚daskunst‘“, *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Hg. Wolfgang Schneider, Bielefeld: Transcript 2011, S. 191-199.

Wahl, Christine, „Ballhaus Naunynstraße – mit Volldampf gegen Klischees“, *Goethe Institut*, <http://www.goethe.de/kue/the/ibf/de7510693.htm> April 2011, Zugriff 14.12.2012.

Wiegard, Daniela, „Die ‚Soap Opera‘ im Spiegel wissenschaftlicher Auseinandersetzung“, Marburg: Tectum 1999.

Wiener Klassenzimmer Theater, <http://www.klassenzimmertheater.at/index.html>, Zugriff 12.02.2013.

Wierth, Alke, „‘Schwule Türken stinken nicht nach Knofi‘“, *taz.de*, <http://www.taz.de/1/nord/hamburg/artikel/?dig=2008%2F12%2F01%2Fa0181&cHash=291b2911d9>, Zugriff 14.12.2012.

Wildermann, Patrick, „Menschen zu besseren Menschen machen. Der Autor und Regisseur Nurkan Erpulat im Gespräch“, *Theater der Zeit*, S. 48.

Yigit, Tamer „Integriert euch!“, *Theater Heute* 01, 2011, S. 15.

ZAD, „Aktuelle Studien“, *Freie Universität Berlin, Institut für Kultur- und Medienmanagement*, http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/zad/programm/forschung/Aktuelle_Studien/index.html, Zugriff 29.11.2012.

Zaimoğlu Feridun, *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*, Hamburg: Rotbuch² 1997.

Zentrum für Audience Development, „Migranten als Publika in öffentlichen deutschen Kulturinstitutionen – Der aktuelle Status Quo aus Sicht der Angebotsseite“, Freie Universität Berlin, Institut für Kultur- und Medienmanagement 2009, <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/zad/publikationen/studien/index.html>, Zugriff 29.11.2012.

Zentrum für Kulturforschung (Hg.), *Kulturelle Identitäten in Deutschland. Eine qualitative Pilotstudie*, Hildesheim/Bonn 2010.

Audioaufnahme

Theater mocht mi-grantig, Autor: Radio Frech. Radio Fro, Regie: Manfred Pilsz, AT 2012, unveröffentlichte Radio-Interviews, Linz: Radio Fro 2012.

Filmographie

§ 301- *Die beleidigte Nation*, Regie: Züli Aladağ/Mıraz Bezar/Silvina Der-Meguerditchian/Hans-Werner Kroesinger/Hakan Savaş Mican, Berlin, Theater Ballhaus Naunynstraße 2012, <http://vimeo.com/37701624>, Zugriff 14.01.2013.

Die Schwäne vom Schlachthof, Regie: Hakan Savaş Mican, Berlin, Theater Ballhaus Naunynstraße 2009, <http://vimeo.com/16409016>, Zugriff 14.01.2013.

Fremdstoff. Underground Voices, Regie: Holger Schober, Dschungel Wien 13.04.2012; DVD-Video, *Fremdstoff. Dschungel Wien*, Videoaufzeichnung Dschungel Wien, Wien 2012.

Funk is not Dead, Regie: Idil Üner/ Tunçay Kulaoğlu, Berlin, Theater Ballhaus Naunynstraße 2011, <http://vimeo.com/20931348>, Zugriff 17.01.2013.

La Journée De La Jupe, Regie: Jean-Paul Lilienfeld, FR 2009.

Lö Bal Almanya, Regie: Nurkan Erpulat, Berlin, Theater Ballhaus Naunynstraße 2010, <http://vimeo.com/16220419>, Zugriff 14.01.2013.

Macht|schule|theater. Empört euch!, Regie: daskunst, AT 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=OpaDnrte4RE>, Zugriff 16.05.2013.

Macht|schule|theater. Empört euch!, Regie: daskunst, Wien, KMS Koppstraße/NMS Selzergasse Mai 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=OpaDnrte4RE>, Zugriff 16.05.2013.

Pimp My Integration. Kunst als Lösung sozialer Probleme. Podiumsdiskussion, Regie: daskunst, Wien, Garage X 26.01.2012, DVD-Video.

Rhythm is it. You can change your life in a dance class, Regie: Thomas Grube/Enrique Sánchez Lansch, Deutschland 2004.

Typisch deutsch-Leben in Deutschland. Gespräch mit Theaterintendantin Shermin Langhoff, Regie: Michael Meyer, DE 2012, Fernseh-Ausstrahlung, Deutsche Welle 31.01.2012, <http://www.dw.de/typisch-deutsch-leben-in-deutschland-2012-01-30/e-15663444-9798>, Zugriff 26.2.2012.

Unterm Herzen, Regie: Brigitta Waschnig, Linz, Theater Phönix 2012, http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=ParpEoxwJBQ#!, Zugriff 25.03.2013, *Jugendtheaterstück ‚Unterm Herzen‘ (Teil 3) 2012*, Linz: ADA 2012.

Verrücktes Blut, Regie: Aslı Kışlal, Linz, Theater Eisenhand 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=SAoDZFYGT2o>, Zugriff 22.03.2013, *Verrücktes Blut. Trailer*, Linz: Theater Eisenhand 27.03.2012.

Warten auf Adam Spielmann, Regie: Hakan Savaş Mican, Berlin, Theater Ballhaus Naunynstraße 2010, <http://vimeo.com/20510224>, Zugriff 14.01.2013.

Wir, das ist das, womit ich lebe – eine inszenierte Collage durch die Zeiten in vier Tableaux, Regie: Irinell Ruf, Hamburg, Ernst Deutsch Theater 27.02.2008, TV-Ausstrahlung, Kulturbrücke Hamburg 15.04.2008, <http://www.youtube.com/watch?v=eycLWFBLyIA>, Zugriff 27.05.2013.

Theaterinszenierungen:

§ 301 – *Die beleidigte Nation*, Regie: Züli Aladağ/Miraz Bezar/ Silvina Der-Meguerditchian/Hans-Werner Kroesinger/Hakan Savaş Mican, Berlin, Theater Ballhaus Naunynstraße, Premiere 14.01.2012.

BASTARD. Wahlidentitäten, Regie: Liz Rech, Hamburg, Ernst Deutsch Theater, Premiere 01.03.2008.

Beg your Pardon, Regie: Hakan Savaş Mican, Berlin, Theater Ballhaus Naunynstraße, Uraufführung 25.04.2012.

Bunnyhill, Regie: Björn Bicker/Michael Graessner/Peter Kastenmüller, Münchner Kammerspiele, Premiere 22.10.2004.

Die Reise, Regie: Jacqueline Kornmüller, Wien, Volkstheater, Premiere 23.09.2011.

Die Schwäne vom Schlachthof, Regie: Hakan Savaş Mican, Berlin, Theater Ballhaus Naunynstraße, Premiere 19.11.2009.

Empört euch!, Regie: Aslı Kışlal/Alev Irmak, Wien, KMS Koppstraße 25.05.2012.

Familiengeschichten, Regie: Nukran Erpulat, Junges Schauspiel Hannover 2009.

Ferienlager. Die 3. Generation, Regie: Lukas Langhoff, Berlin, Theater Ballhaus Naunynstraße, Premiere 26.03.2009.

Fremdstoff. Underground Voices, Regie: Holger Schober, Wien, Theater Dschungel Wien, Premiere 11.04.2012.

Frühlings Erwachen!, Regie: Holger Schober, Landestheater Linz/Kammerspiele, Premiere 02.10.2010.

Heimat im Kopf, Regie: Nurkan Erpulat, Junges Schauspiel Hannover 2008.

Homestories. Geschichten aus der Heimat, Regie: Nuran David Calis, Schauspiel Essen 2006, Premiere 11.02.2006.

How to become a Gangsta, Regie: Miriam Tscholl, Junges Schauspiel Hannover, Premiere 24.04.2009.

How to kill an Othello, Regie: Blair Darby, Wien, Theater Nestroyhof-Hamakom, Premiere 16.01.2013.

Jenseits - Bist du schwul oder bist du Türke, Regie: Nurkan Erpulat, Berlin, HAU Theater. Beyond Belonging Festival, Uraufführung 03.05.2008.

Kinder der Sonne, Regie: Nurkan Erpulat, Wien, Volkstheater, Premiere 27.04.2012.

Klassentreffen. Die 2. Generation, Regie: Lukas Langhoff, Berlin, Theater Ballhaus Naunynstraße, 2007.

Kopf und Tuch, Regie: Franz Mestre, Düsseldorf, tanzhaus NRW, Premiere 22.06.2005.

Kultur mich doch am Arsch, Regie: Aslı Kışlal, Wien, Theater des Augenblicks, Premiere Oktober 2007.

Küssen verboten!, Regie: Holger Schober, Linz, u\hof, Premiere 07.04.2010.

Le sacre du printemps. Tableaux de la Russie païenne en deux parties, Igor Strawinski, 1913.

Lö Bal Almany, Regie: Nurkan Erpulat, Berlin, Theater Ballhaus Naunynstraße, Premiere 11.05.2010.

Passt schon!? Eine Tanz-Theater-Performance zum Thema Gewalt und Alltagsrassismus, Regie: Tom Pohl, Linz, Theater Phönix, Premiere: 18.05.2010.

Pauschalreise. Die 1.Generation, Regie: Lukas Langhoff/ Hakan Savaş Mican, Berlin, Theater Ballhaus Naunynstraße, Premiere 31.08.2011.

Schwarze Jungfrauen, Regie: Neco Çelik, HAU Theater, Berlin, Uraufführung 16.03.2006.

Tacheles, Regie: Miriam Tscholl, Junges Schauspiel Hannover, Premiere 10.04.2008.

Unterm Herzen, Regie: Brigitta Waschnig, Linz, Theater Phönix 12.06.2012.

Verrücktes Blut, Regie: Aslı Kışlal, Linz, Theater Eisenhand 12.06.2012.

Verrücktes Blut, Regie: Aslı Kışlal, Linz, Theater Eisenhand 12.06.2012.

Verrücktes Blut, Regie: Nurkan Erpulat, Berlin, Theater Ballhaus Naunynstraße, Premiere 09.09.2010.

Wie Branka sich nach oben putzte, Regie: Aslı Kışlal, Wien, Garage X, Premiere 16.05.2011.

Wiener Blut, Regie: Aslı Kışlal, askunst Ensemble, Wien, 3raum Anatomietheater 12.04.2011.

Wiener Blut. Oper-rette sich wer kann, Regie: Aslı Kışlal/Hubsi Kramer, Wien, 3raum Anatomietheater 12.04.2011.

Winterreise, Regie: Stefan Bachmann, Burgtheater Ensemble, Wien, Akademietheater, Österreichische Erstaufführung 05.04.2012.

Wir, das ist das, womit ich lebe – eine inszenierte Collage durch die Zeiten in vier Tableaux, Regie: Irinell Ruf, Hamburg, Ernst Deutsch Theater, Premiere 27.02.2008.

Bildverzeichnis

Abbildung 1: *Wir, das ist das, womit ich lebe*, Bildrechte: creaTaT, http://www.academie-creartat.de/inszenierung/ins_wirdasist.php, Zugriff 05.02.2013.

Abbildung 2: *BASTARD. Wahlidentitäten*, Bildrechte: Liz Rech, <http://lizrech.files.wordpress.com/2011/12/projektbeschreibung-bastard-wahlidentite3a4ten-kl.pdf>, Zugriff 14.05.2013.

Abbildung 3: *Ferienlager. Die 3. Generation*, Bildrechte: Theater Ballhaus Naunynstraße/Ute Langkafel, <http://www.flickr.com/photos/ballhausnaunynstrasse-presse/page32/>, Zugriff 14.05.2013.

Abbildung 4: Probenbesuch *Empört euch!* Bildrechte: Verfasserin.

Abbildung 5: Aufführung *Empört euch!* Bildrechte: Verfasserin.

Abbildung 6: Aufführung *Empört euch!* Bildrechte: Verfasserin.

Abbildung 7: Aufführung *Empört euch!* Bildrechte: Verfasserin.

Abbildung 8: Probenbesuch *Fremdstoff* Bildrechte: Verfasserin.

Abbildung 9: *Aufführung Fremdstoff*, Bildrechte: Kevin Osenau, <http://www.dschungelwien.at/programm/archiv/282/>, Zugriff 20.05.2013.

Musikstücke

Dietersdorfer, Simon/*Fremdstoff* Ensemble, *I am from...*, *Programmheft Fremdstoff*; (Orig. Reinhard Fendrich, *I am from Austria*, Audio-CD, *I am from Austria*, 1992).

Holzer, Johann Baptist, *Land der Berge*; Originaltext von Paula Preradović, 1947, <http://www.bka.gv.at/site/5131/default.aspx>, Zugriff 23.05.2013.

J, Jessie, *Do it like a dude*, Audio-CD, *Who You Are*, Lava/Island Records, 2011.

o.N., *Gelübde*; Originaltext von Hans Ferdinand Maßmann, 1820, http://www.liederlexikon.de/lieder/ich_habe_mich_ergeben, Zugriff 02.01.2013.

o.N., *Herbstlied*; Originaltext von Siegfried August Mahlmann, 1804, http://www.liederlexikon.de/lieder/ich_hab_die_nacht_getraeumet, Zugriff 02.01.2013.

o.N., *Wenn ich ein Vöglein wär*; Originaltext von Johann Gottfried Herder, 1778/79, <http://www.zeit.de/kultur/musik/2011-04/volkslieder-folge-34>, Zugriff 02.01.2013.

Schnopfhagen, Hans, *Hoamatland*, 1884; Originaltext von Franz Stelzhammer, 1841, <http://www.franzstelzhamer.at/Hoamatland.htm>, Zugriff 23.05.2013.

Privatarchiv

Empört euch! Präsentation KMS Koppstraße und NMS Selzergasse, Wien, KMS Koppstraße 25.05.2012, Videoaufnahme im Privatarchiv der Verfasserin.

Gespräch mit Carolin Vikoler nach der ‚Pimp My Integration‘-Diskussion 26.1.2012, Wien, Garage X, Gedächtnisprotokoll im Privatarchiv der Verfasserin.

Gespräch mit Holger Schober am 23.2.2012, Wien, Transkription und Audioaufnahme im privaten Archiv der Verfasserin.

Interview mit DarstellerInnen der KMS am 28.6.2012, Wien, KMS Koppstraße, Mitschrift und Audioaufnahme im Privatarchiv der Verfasserin.

Probe 14.03.2012, Wien, KMS Koppstraße, Mitschrift im Privatarchiv der Verfasserin.

Probe 15.03.2012, Wien, NMS Selzergasse, Mitschrift im Privatarchiv der Verfasserin.

Probe 18.03.2012, Wien, Anatomietheater, Mitschrift im Privatarchiv der Verfasserin.

Probe 28.03.2012, Wien, Anatomietheater, Mitschrift im Privatarchiv der Verfasserin.

Probe 28.03.2012, Wien, KMS Koppstraße, Mitschrift im Privatarchiv der Verfasserin.

Probe 28.2.2012, Wien, Dschungel Wien Theater, Mitschrift im privaten Archiv der Verfasserin.

Theater mocht mi-grantig. Podiumsdiskussion, Linz, Theater Phönix 12.06.2013, Mitschrift im Privatarchiv der Verfasserin.

Theater mocht mi-grantig. Round Table, Linz, Ursulinenhof 12.06.2012, Mitschrift und Audioaufnahme im Privatarchiv der Verfasserin.

Zusammenfassung

Postmigrantisches Theater ist ein noch junges und erst wenig erforschtes Feld in der Theater- und Kulturwissenschaft. Seinen Ursprung hat postmigrantisches Theater in Berlin bzw. in der Eröffnung des Theaters Ballhaus Naunynstraße 2008. Theaterschaffende rund um diese Örtlichkeit, welche die Begriffe *PostmigrantInnen* und *postmigrantisches Theater* geprägt haben, äußerten kulturpolitische Versäumnisse in der Öffnung der Theaterlandschaft gegenüber Menschen mit Migrationsbiographie in Produktion und Publikum. Unter Berücksichtigung einiger Stücke und Inszenierungen wie *Verrücktes Blut*, sollen inhaltliche und inszenatorische Tendenzen von postmigrantischem Theater präsentiert werden.

Postmigrantisches Theater ist seit einigen Jahren auch in Österreich vertreten, wobei dieses noch karger erforscht ist als die diesbezügliche Situation des deutschen Nachbarlands. Die Dokumentation der beiden Symposien *Pimp my Integration. Projektreihe postmigrantischer Positionen* (Wien, Oktober 2011 bis Februar 2012) und *Theater mocht mi-grantig* (Linz, Juni 2012) und die Zusammenfassung deren wichtigster Diskussionspunkte soll einen Anfangspunkt in der Erfassung der österreichischen postmigrantische Theaterszene darstellen.

Theaterprojekte mit jungen (Post-)MigrantInnen sind ein Nebenaspekt von postmigrantischem Theater und werden aufgrund ihrer Position zwischen Kultur- und Sozialarbeit in Praxis und Forschung stark polarisierend diskutiert. Einige der Diskussionspunkte werden zur Kontextualisierung und Überleitung zu zwei praktischen Beispielen angeführt. Die Theaterprojekte *Fremdstoff. Underground Voices*, aufgeführt am Theater Dschungel Wien, und *Empört euch!*, ein Projekt im Zuge der Initiative von Macht|schule|theater- beide mit jungen PostmigrantInnen- werden vorgestellt und auf Ähnlichkeiten zu Stücken und Inszenierungen „professioneller“ postmigrantischer Stücke untersucht.

Wie die Analyse der vielseitigen Ausprägungen von postmigrantischem Theater ergeben hat, handelt es sich dabei um kein eigenes Genre, auch wenn in seiner Anfangszeit, die teilweise und besonders in Österreich noch immer andauert, postmigrantisch-spezifische Thematiken verhandelt wurden. Überdies hinaus umfasst postmigrantisches Theater keine einheitlich-festzumachenden Inszenierungsformen. Wesentlichstes Merkmal ist das Anstreben einer Gleichstellung von postmigrantischen und autochthonen Theaterschaffenden und die Aufnahme erstgenannter in bestehenden (hochkulturellen) Institutionen als Selbstverständlichkeit.

Abstract

Postmigrant theatre is a fairly new research field in Theatre and Cultural Studies. The terms *postmigrants* and “postmigrant theatre” were coined in 2008 by artists of the Berlin theatre Ballhaus Naunynstraße. These artists, many of them with a postmigrant biography themselves, pointed out shortcomings of Germany’s theatres in opening up to postmigrant actors, directors, dramaturges, as well as audience. By analysing several of Ballhaus Naunynstraße’s plays and productions, for example *Verrücktes Blut*, thematic and staging tendencies of postmigrant theatre shall be presented.

Postmigrant Theatre has also made its way to Austria. The situation in this country has been even less researched than Germany’s. The two theatre symposia, *Pimp My Integration. Projektreihe postmigrantischer Positionen*⁵⁸² (Vienna, October 2011 to February 2012) and *Theater mocht mi-grantig*⁵⁸³ (Linz, June 12th), and their crucial points of discussion are portrayed here.

Theatre projects with young (post)migrants are a side aspect of postmigrant theatre. Positioned between professional theatre and social work, these projects polarise practitioners and researchers alike. Two such projects from Vienna, *Fremdstoff, Underground Voices* (Dschungel Wien Theatre) and *Empört euch!* (by the group *daskunst* as part of the *Macht|schule|theater* initiative), shall be documented and analysed for their similarities to professional postmigrant theatre.

From the analysis of the myriad characteristics of postmigrant theatre it has emerged that this theatrical phenomenon does not constitute a whole new theatrical genre. Apart from the initial phase, neither consistent themes nor staging idiosyncrasies could have been detected. Most of all, theatre practitioners claim for equal rights of postmigrant and native German and Austrian artists, and to gain access to existing Austrian and German theatres; not as postmigrants, but as artists.

⁵⁸² Translation: series of postmigrant positions.

⁵⁸³ Translation: theatre makes me grumpy; this expression includes a pun of the word “migrant” meaning “grumpy” in Austrian dialect with the insertion of a colon.

Lebenslauf Katharina Jetschgo

Geburtsdatum, -ort 31. März 1988, Rohrbach/OÖ

Ausbildung

1994-1998 Volksschule Sarleinsbach
1998-2006 BRG/BG Rohrbach
Juni 2006: Matura am Bundesgymnasium Rohrbach
Seit Oktober 2006: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
Studium der Anglistik und Amerikanistik an der Universität Wien (Abschluss mit BA 2013)
Wintersemester 2010 Auslandssemester an der University of Exeter, UK

Berufliche Tätigkeiten/Praktika

2004 - 2011 Im Leitungsteam von Kinder/Jugendlagern:
Katholische Jungschar Sarleinsbach;
Kinderfreunde OÖ: Girls-Camp, Lern-Camp
Sommer 2007 Praktikum in der Administration der Sprachschule
ASPECT in Cambridge
Sommer 2008 Praktikum bei der Theatergruppe His Majesty's
Players, Henry Maison (Regie), Stück *Wie es euch
gefällt* (William Shakespeare); Helfenberg OÖ
Jänner/Februar 2010 Praktikum am Cygnet New Theatre,
Stück *The Women of Troy*, Exeter UK
2010 - 2011 Nachhilfeunterricht Englisch und Deutsch
2011- 2012 Anstellung als Parkbetreuerin bei den
Kinderfreunden Leopoldstadt, Wien

Ich freue mich über Rückmeldungen zu meiner Diplomarbeit: jetschgokathi@yahoo.de