



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kultur mich doch am Arsch“

Der Kampf gegen die Schubladisierung als „interkulturelles“
Ensemble und für die Anerkennung der künstlerischen Arbeit
des Theaterensembles daskunst

Verfasserin

Carolin Vikoler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. habil. Michael Gissenwehler

Für Omi

Inhalt

<u>EINLEITUNG</u>	7
<u>1. DISKURS UM DAS „INTERKULTURELLE THEATER“</u>	10
1.1. VERWENDUNG DES BEGRIFFES „INTERKULTURELLES THEATER“	10
1.2. IST DER BEGRIFF ZU RETTEN?	13
1.3. DIE (FORSCHUNGS-)PERSPEKTIVE BEEINFLUSST DEN BEGRIFF	16
1.4. BEDÜRFNIS NACH AUSTAUSCH	20
1.5. THEATER ZWISCHEN DEN „KULTUREN“	22
1.6. POSTKOLONIALE KRITIK AN DER PRAXIS DES INTERKULTURELLEN THEATERS	25
1.7. ANALYSE VON INTERKULTURELLEN THEATERBEISPIELEN IM 21. JAHRHUNDERT	31
1.8. ABSCHIED VOM BEGRIFF UND PERSPEKTIVE DER VERFLECHTUNGEN	35
<u>2. DIE GESELLSCHAFT ZWISCHEN „WIR“ UND „SIE“</u>	40
2.1. DASKUNST UND ÖSTERREICH	40
2.2. STIMMEN VON INDIVIDUEN	41
2.3. ZUWANDERUNG, MIGRATIONSHINTERGRUND ODER ASYL	43
2.4. VON „GEBÜRTIGEN AUSLÄNDERN“, „FREMDE“, UND „MIGRANTINNEN“	47
2.5. NATIONALSTAAT UND ETHNIZITÄT	53
2.6. WAS IST EIGENTLICH DAS PROBLEM?	58
2.7. LÖSUNGSANSÄTZE UND DER RUF NACH EINEM AKTIVEN STAAT	62
2.7.1. SOZIALSTAAT UND VERANTWORTUNG	62
2.7.1.1. Die Phase der Reibung	62
2.7.1.2. Verantwortung und Identifikation	64
2.7.2. INTEGRATION – ASSIMILATION	66
2.7.3. INTERKULTUR ALS PROJEKT FÜR DIE GESAMTGESELLSCHAFT	68
2.7.3.1. Die Zukunft im Blick	68
2.7.3.2. Vielheit als Ausgangspunkt	69
2.7.3.3. Das gemeinsame Haus von Elefant und Giraffe	71
2.7.3.4. Kultur-im-Zwischen – Übergänge und Uneindeutigkeit	73
2.7.3.5. Öffnung der Institution Schule	75
2.7.3.6. Öffnung der Kulturinstitutionen	77
2.8. TRANSKULTURELLE THEATEROFFENSIVE	79
<u>3. DASKUNST – ZWISCHEN „FREMD“BESTIMMUNG UND SELBSTDEFINITION</u>	85

3.1. GESCHICHTE 2004-2011: ARBEIT FÜR UND MIT MENSCHEN	85
3.1.1. ENTSTEHUNG AUS DEM VEREIN ECHO	86
3.1.2. KÜNSTLERISCHE ARBEIT NAH AN (JUNGEN) MENSCHEN	88
3.1.3. KONZEPTFÖRDERUNG IN DER "INTERKULTURELLEN SCHUBLADE"	91
3.1.4. DIE FRAGE EINER EIGENEN SPIELSTÄTTE	93
3.1.5. HAUSLEITUNG: THEATER DES AUGENBLICKS	95
3.1.6. NEUFINDUNG EINES „GAANZ NORMALEN THEATERS“ UND "DAS POSTMIGRANTISCHE"	100
3.1.7. MIGRANT MAINSTREAMING IM ROT – GRÜNEN KOALITIONSABKOMMEN	105
3.2. JAPANERIN GESUCHT! – KULTURELLE UNTERSCHIEDE IM ENSEMBLE?	109
3.2.1. DIVERSE DASKUNSTLERINNEN	110
3.2.2. DER MIGRATIONS Hintergrund SPIELT DOCH EINE ROLLE	111
3.2.3. DIVERSE SPRACHEN	112
3.3. ARBEITSWEISE VON DASKUNST	114
3.3.1. GESCHICHTEN ERZÄHLEN	116
3.3.1.1. Die Absurdität von Krieg: <i>No Man's Land</i>	117
3.3.1.2. Normalität?: Kultur und Politik mich doch am Arsch	118
3.3.2. AUSDRUCKSMITTEL FÜR EIN „DIVERSES“ PUBLIKUM	121
3.3.2.1. Publikumsfixiertheit von daskunst	122
3.3.2.2. Wie soll man „die“ ins Theater bringen	123
3.3.2.3. Warum das Kind in der Polenta kocht – eine Frage der Verständlichkeit	124
3.3.2.4. Wie Branka sich nach oben putzte – Figurenarbeit und Dramaturgie	126
3.3.2.5. Volkstheater und Ästhetik der Vielfalt	129
3.3.2.6. Humor und Leichtigkeit in der Darstellung	130
3.3.2.7. Sichtbarmachung von diversen Identitäten	131
3.3.2.8. Politisches Theater: Mensch für Mensch	132
3.3.3. NACHWUCHSARBEIT FÜR DIE REPRÄSENTATION DER KULTURNATION ÖSTERREICH	134
3.3.3.1. Experiment Mensch: Vielfalt als Norm	135
3.3.3.2. Rahmenbedingungen der Chancengleichheit	136
<u>DASKUNST ALS ZEITGENÖSSISCHES SOZIALKRITISCHES VOLKSTHEATER</u>	139
<u>LITERATUR</u>	143

Einleitung

Das Theaterensemble daskunst und seine künstlerische Arbeit werden immer wieder mit dem Begriff des interkulturellen Theaters in Verbindung gebracht. Dass die Verwendung des Begriffes für Theaterarbeiten im Kontext der Immigrationsgesellschaft von falschen Vorannahmen ausgeht und weltanschaulich problematisch ist, wird in der vorliegenden Arbeit gezeigt. Die „Schubladisierung“ der Theaterarbeit von daskunst geht einher mit einem diskursiven Mythos, der die österreichische Bevölkerung in „Wir“ und „Sie“ einteilt, in „die Autochthonen“ und „die Fremden“ und Einzelmenschen reduziert auf ein Merkmal ihrer Persönlichkeit, nämlich einen vermeintlichen Migrationshintergrund. Unter anderem im Theater wird das Selbstverständnis einer Bevölkerung verarbeitet. Einerseits könnte man sagen, dass sich nichts in der Theaterszene ändern und die Öffnung der Institutionen für die vorhandene Wirklichkeit nicht stattfinden wird, solange sich die Gesellschaft nicht ändert. Andererseits können künstlerische Arbeiten Impulse in die Bevölkerung aussenden und Vordenkerinnen sein. Daher ist es eine wichtige Frage, welche Bilder einer Gesellschaft in den darstellenden Künsten gezeichnet werden und inwiefern ProtagonistInnen des Kunstbereichs das eigene Wirklichkeitsbild der Realität anpassen.

Dass langsam ein Bewusstsein der Notwendigkeit, auf die aktuelle sich verändernde Bevölkerungszusammensetzung zu reagieren, auch seitens der Theaterinstitutionen entsteht, zeigen Publikationen, die gerade erschienen sind. Der Vorsitzende der Assitej Deutschland und Direktor des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim, Wolfgang Schneider, hat 2011 den Band *Theater und Migration* herausgegeben. Die Theaterwissenschaftlerin Azadeh Sharifi publizierte 2011 ihre Dissertation unter dem Titel *Theater für alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*. Das Arbeitsbuch von *Theater der Zeit* 2011 unter dem Titel *Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft* enthält nahezu in jedem Artikel Überlegungen zur Öffnung der Stadttheater in Hinblick auf die aktuelle gesellschaftliche Zusammensetzung aus der Notwendigkeit heraus, für die eigene Legitimation die Wirklichkeit hereinzunehmen und AkteurInnen bzw. Publikum für die Zukunft zu sichern. Gerade die im Umfeld des Ballhaus' Naunynstraße Berlin entstehenden Arbeiten werden in diversen Artikeln und Interviews der Theaterzeitschriften *Theater der Zeit* und *Theaterheute* verhandelt. Deutschland ist Österreich aber voraus: Für den Status Quo der

Theaterlandschaft in Hinblick auf das „Postmigrantische“ gibt es eine einzige Studie, die der Partizipation von so genannten MigrantInnen in der Theaterlandschaft kein gutes Zeugnis ausstellt und die *Transkulturelle Theateroffensive* fordert. Ansonsten entstehen in Österreich an den Universitäten aktuell einige Diplomarbeiten und Dissertationen, die einzelne Theaterproduktionen oder Initiativen analysieren, wie beispielsweise die Arbeit von Kevin Leppek, *Theater als interkultureller Dialog*, die die Programmierung des Dschungel Wiens untersucht. daskunst erhält ständig Interview- und Recherche- Anfragen von Studierenden für wissenschaftliche Arbeiten und Referate. Soziologisch bzw. kulturanthropologisch werden die Themen Migration und Integration in diversen aktuellen Publikationen verhandelt, unter anderem die AutorInnen Mark Terkessidis, Paul Scheffer, Sabine Strasser, Erol Yildiz, Rainer Münz und Heinz Fassmann publizieren ständig Bücher und Artikel.¹

Der Themenkomplex von Theater in Bezug auf die „postmigrantische“ Gesellschaft ist nur interdisziplinär zu untersuchen. Daher werden auch in der vorliegenden Arbeit nicht nur theaterwissenschaftliche Ansätze zu Hilfe gezogen, sondern auch solche aus der Soziologie und Kulturanthropologie. Zusätzlich ist das Berücksichtigen des kulturpolitischen Rahmens der Theaterarbeiten nötig, da Theater in weiten Teilen von öffentlicher Förderung abhängig ist und die Formulierung der Förderabsichten gerade in Bezug auf das „Migrant Mainstreaming“ interessant ist.

Der interdisziplinäre Ansatz ist auch der Kapitelaufteilung der Diplomarbeit abzulesen. Das erste Kapitel untersucht mithilfe diverser TheaterwissenschaftlerInnen, was unter dem Begriff „interkulturelles Theater“ zu verstehen ist, warum die Notwendigkeit, den Terminus möglichst eng zu fassen, gegeben ist und warum er aufgrund seiner problematischen Implikationen nicht auf Arbeiten wie die von daskunst anzuwenden ist. Das zweite Kapitel versucht, soziologisch das Feld von Migration und dem Zusammenleben der Bevölkerung im „Einwanderungsland wider Willen“ zu fassen und liefert somit den Rahmen, in dem die Theaterproduktionen von daskunst entstehen und von dem die Ensemblemitglieder geprägt sind. Im dritten Kapitel werden die Arbeit von daskunst und die Geschichte des ständigen Zwanges, sich zu definieren, dokumentiert und die kulturpolitischen Absichtserklärungen und die Fördervorgaben mitberücksichtigt.

Die vorliegende Arbeit ist nur zum Teil mit dem Blick von außen entstanden,

¹ Die erwähnten Publikationen und AutorInnen finden sich in der Literaturliste ab S. 143.

denn meine Mitarbeit zunächst als Regie- und Produktionsassistentin und später als Dramaturgin bei daskunst garantiert einen tiefen Einblick in die Arbeit des Theatervereins und die kulturpolitische Entwicklung.

Vor dem ersten Kapitel wird aus dem Selbstverständnis von daskunst zitiert, um den Lesenden, die die Arbeit von daskunst nicht kennen, eine erste Ahnung des Arbeitsansatzes von daskunst zu geben:

Das Neo-Ur-Wiener, Multi-StaatsbürgerInnenschaftliche Theaterensemble daskunst erarbeitete seit 2004 diverse Produktionen in Wien (u.a. *Dirty Dishes*, *No Mans Land*, *Kultur mich doch am Arsch*, *Warum das Kind in der Polenta kocht*, *Wiener Blut*, *Wie Branka sich nach oben putzte*) und tourte mit den Produktionen nach Belgrad, in die Türkei und durch Österreich. In den gesellschaftskritischen Theaterarbeiten wird neben den Leitthemen (Krieg, Gewalt, Normalität, Wirklichkeitskonstruktionen, Familie, Politik ...) auch stets die heterogene Einwanderungsgesellschaft in Österreich repräsentiert: in den Figuren, durch die Inhalte, deren Umsetzungen und die SchauspielerInnen, um diese Wirklichkeitswahrnehmung einem ebenso heterogenen Publikum zu präsentieren. Denn nicht, woher jemand kommt, ist für daskunst interessant, das verflüchtigt sich, sondern die mit den Wegen verbundenen Geschichten. Von Oktober 2009 bis Juli 2010 hatte daskunst die künstlerische Leitung im Theater des Augenblicks inne, bevor dieses Theater abgebaut wurde. Seit Oktober 2010 ist daskunst artist in residence in der Garage X.²

² <http://www.daskunst.at/diversity%20pride.html>, zuletzt eingesehen: 24.07.2011.

1. Diskurs um das „interkulturelle Theater“

*[...] wenn z. B. ein Fremder einen Bekannten hat,
so muß ihm dieser Bekannte zuerst fremd gewesen sein,
– aber durch das gegenseitige Bekanntwerden
sind sich die beiden nicht mehr fremd.
Wenn aber diese beiden Bekannten zusammen
in eine fremde Stadt reisen,
so sind diese zwei Bekannten dort für die Einheimischen
wieder Fremde geworden.
– Sollten sich diese beiden Bekannten hundert Jahre
in dieser fremden Stadt aufhalten,
so sind sie auch dort den Einheimischen nicht mehr fremd.³*

In diesem Kapitel wird der schwammige und im Alltag, in der Theaterszene und von der Kulturpolitik inflationär verwendete Begriff des „interkulturellen Theaters“ auf etwas Bestimmtes eingegrenzt, nämlich auf seine theaterwissenschaftliche bzw. theaterhistorische Verwendung.

Der Begriff wird von außen auch immer wieder für Daskunst verwendet – sowie für andere Theaterarbeiten, die mit Beteiligung so genannter Menschen mit Migrationshintergrund entstehen. Teils geschieht die undefinierte Verwendung mangels einer besseren Alternative, aber teils auch in dem Gedanken, dass die vermeintlich kulturellen bzw. ethnischen Unterschiede zwischen den Menschen hervorgehoben und zementiert werden müssen. Damit infizieren gesellschaftspolitische Diskurse, die sich auf die Unterscheidung von „fremd“ und „eigen“, von ÖsterreicherInnen und „den anderen“ berufen, die kulturpolitische Diskussion und in der Folge sogar den theaterästhetischen Diskurs. Das folgende Kapitel wird daher eingrenzen, was theaterhistorisch mit der Bezeichnung „interkulturelles Theater“ gemeint ist und wieso diese in den Grundannahmen bzw. in ihrer Definition und den Analysemethoden für Arbeiten wie Daskunst nicht passend ist.

1.1. Verwendung des Begriffes „interkulturelles Theater“

Analog zur interkulturellen Kommunikation, von der in der Privatwirtschaft, dem Medienbereich bzw. im Bildungssektor gesprochen wird, taucht das

³ Karl Valentin: „Die Fremden.“ In: Karl Valentin: *Sämtliche Werke in 9 Bänden*. Bd. 4: Dialoge. München, Zürich: Piper 2007, S. 176-177, hier S. 177.

Interkulturelle auch im Theaterbereich in den letzten Jahren immer wieder auf. In Selbstbeschreibungen wird der Begriff verwendet, die Wiener Wortstätten etwa nennen sich „ein einzigartiges, interkulturelles Autorentheaterprojekt“⁴, der Trägerverein des Theaters Nestroyhof in Wien, Verein Transit, setzt in seinem Theatervorhaben auf „zwischenkulturelle Begegnung“⁵, das Theater in der Fillradergasse heißt Interkulttheater und beschreibt seine Programmatik folgendermaßen:

Interkulttheater versteht sich als eine Begegnungsstätte verschiedener Kulturen in Wien und von diesem Verständnis ausgehend stellt es sich die Aufgabe, durch seine Arbeit dazu beizutragen, die gegenseitige Akzeptanz in Wien zu maximieren.⁶

Die Stadt Wien besitzt eine eigene Förderabteilung für „Stadtteilkultur und Interkulturalität“⁷; außerdem wird der Begriff bei den Empfehlungen zur Wiener Konzeptförderung 2004 und 2009 erwähnt:

Grundsätzlich erachtet die Jury die Förderung **inter/multikulturellen Theaters** auf qualitativ hohem Niveau und mit innovativem Potenzial als besonders förderungswürdig.

Diesen Kriterien entspricht allerdings keines der eingereichten Konzepte. Da dieser Bereich für eine multikulturelle Stadt wie Wien aber besonders wichtig ist, empfiehlt die Jury die **Auslobung von jährlich EUR 300 000** für die Entwicklung neuer Projekte in diesem Bereich.⁸

2007 wurde kolportiert, dass das Ensembletheater am Petersplatz eine Co-Leitung und einen neuen Auftrag für *interkulturelle* Projekte bekäme. In den Empfehlungen zur Konzeptförderung 2009, in der auch *daskunst* zur Förderung empfohlen wurde, ist folgendes zu lesen:

Die Jury weist auf die Bedeutung und Notwendigkeit von interkulturellen Theaterprojekten für Wien hin und empfiehlt die erstmalige Konzeptförderung für die **brunnen.passage** und den Verein **das Kunst** [sic].

[...]

Der Verein **das Kunst** nahm in den letzten Jahren unter seiner Leiterin Asli Kislal eine interessante künstlerische Entwicklung. Die Zusammenarbeit von KünstlerInnen aus unterschiedlichen kulturellen Zusammenhängen führt zu bemerkenswerten künstlerischen Perspektiven und Arbeitsmethoden. Mit einer vierjährigen Basisförderung soll dem Verein das Kunst eine kontinuierliche Weiterentwicklung ihrer künstlerischen Ansätze ermöglicht werden.⁹

⁴ <http://www.wortstaetten.at>, zuletzt eingesehen: 08.07.2011.

⁵ <http://www.wien.gv.at/rk/msg/2008/1210/018.html>, zuletzt eingesehen: 08.07.2011.

⁶ <http://www.interkulttheater.at/home/konzept.php>, zuletzt eingesehen: 08.07.2011.

⁷ <http://www.wien.gv.at/amtshelfer/kultur/kulturabteilung/foerderungen/stadtteilkultur.html>, zuletzt eingesehen: 08.07.2011. 2010 hieß die Abteilung noch „Interkulturelle und Internationale Aktivitäten“.

⁸ Empfehlungen Konzeptförderung 2004, S. 17, online unter:

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/foerderungen/theaterfoerderung.html>, zuletzt eingesehen: 04.07.2011.

⁹ Empfehlungen Konzeptförderung 2009, S. 13, online unter:

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/foerderungen/theaterfoerderung.html>, zuletzt eingesehen: 04.07.2011.

In der Begründung des empfehlenden Kuratoriums für die Projektförderung für *Experiment Mensch* von daskunst im Jahre 2007 ist zu lesen:

Das interkulturelle Ensemble Daskunst [sic] hat in der Regie von Aslı Kışlal dieses Jahr bereits mit zwei sehr unterschiedlichen Arbeiten, der Theaterproduktion *No Man's Land* und dem revueartigen *Kultur mich doch am Arsch* ihre Fähigkeit gezeigt, für Stoffe, die ihnen wichtig sind, adäquate Formen und Umsetzungen zu finden.¹⁰

Im Wiener Koalitionsabkommen der SPÖ mit den Grünen ist von der Förderung der „Interkulturalität und des Migrant Mainstreamings“ als kulturpolitischem Schwerpunkt der Regierungsperiode von 2010 bis 2015 zu lesen¹¹. Im dritten Kapitel wird näher erläutert, dass auch VertreterInnen der Stadt bzw. der Kulturpolitik beginnen, sich von diesem Begriff zu lösen.

Auch außerhalb von Wien taucht der Begriff „interkulturelles Theater“ auf. Im Tagungsbericht zu Theaterproduktionen in der „interkulturellen Gesellschaft“ spricht der Theaterpädagoge Wolfgang Sting einen Artikel lang von „Interkulturalität und Migration im Theater“¹². Und im Juni 2011 fand im Stadttheater Bremerhaven folgendes Festival statt: *Odyssee: Heimat – interkulturelles Theaterfestival*¹³.

In persönlichen Gesprächen, in denen Theaterarbeiten wie die von daskunst verhandelt werden, wird man ohnehin mit dem Begriff konfrontiert; die IG Freie Theaterarbeit veröffentlichte im März 2007 ihre Zeitschrift *gift. zeitschrift für freies theater* mit dem Schwerpunkt „Interkulturelles Theater“.¹⁴ Auch von mir wurde der Begriff mangels einer besseren Alternative vor vier Jahren in einem Interview für diese *gift*-Ausgabe noch verwendet.

Wird man mit alternativen Bezeichnungen wie „Theater mit Minderheiten“, „Ausländertheater“ oder „Migrantentheater“ konfrontiert, hört sich der auf den ersten Blick harmlosere Begriff des „interkulturellen Theaters“ doch besser an. Er

¹⁰ http://www.kuratoren-theatertanz.at/begrueudungen_0207.html, zuletzt eingesehen: 20.8.2008.

¹¹ <http://www.wien.gv.at/politik/strategien-konzepte/regierungsuereinkommen-2010/kultur-wissenschaft/index.html>, zuletzt eingesehen: 04.07.2011.

¹² Wolfgang Sting: „Interkulturalität und Migration im Theater.“ In: Wolfgang Sting, Norma Köhler, Klaus Hoffmann, Wolfram Weiße, Dorothea Griebach (Hg.): *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*. LIT Verl.: Berlin 2010, S. 21-30. (Scena. Beiträge zu Theater und Religion. Hg. v. Ingrid Hentschel und Klaus Hoffmann, Bd. 4).

¹³ <http://www.stadttheaterbremen.de/web/news/>

2011_05_10_08_03_22_Festival_Odyssee_Heimat, zuletzt eingesehen: 31.07.2011.

¹⁴ Internationalität ist noch lange keine Interkulturalität. http://dev1.heimat.de/freie-theater/?page=service&subpage=gift&detail=37476&id_text=6, zuletzt eingesehen: 04.07.2011. Dieses Interview führte ich mit Tina Leisch und Aslı Kışlal, wobei keine von uns dreien auf die problematische Verwendung des Begriffes eingeht.

scheint politisch unbelasteter, klingt ähnlich wie der sehr positiv konnotierte Begriff „international“ und führt eine Traditionslinie mit bedeutenden Arbeiten von Peter Brook oder Ariane Mnouchkine fort. Aber es gibt Gründe, wieso der Begriff des „interkulturellen Theaters“ für Theaterarbeiten wie die von duskunst der falsche ist.

1.2. Ist der Begriff zu retten?

In einem Lexikonartikel aus dem Jahre 2005, auf den man bei der Recherche zu diesem Thema unweigerlich stößt und der die Dinge knapp zusammenzufassen versucht, hält die Theaterwissenschaftlerin Christel Weiler¹⁵ fest, dass mit „Interkulturalität“ im Theater „alle Phänomene, Probleme und Fragestellungen, die sich aus dem Zusammentreffen und dem Austausch unterschiedlicher Kulturen ergeben, umschrieben“¹⁶ werden. Die Theaterwissenschaft stellte dabei – in interdisziplinärer Zusammenarbeit und mit vielen offenen Fragen – „Einzelstudien beispielsweise zur Rezeption von Brecht und Shakespeare in China, Untersuchungen zum Einfluss des chinesischen Theaters auf die Theorie und Praxis Brechts oder Peter Brooks Adaption des indischen Epos *Mahabharata*“ her genauso wie Untersuchungen zu den „diversen theatralen Verfahren, die aus der Begegnung unterschiedlicher Theaterkulturen entstanden sind“¹⁷. Der von Eugenio Barba Anfang der 1980er Jahre gegründeten Internationalen Schule für Theateranthropologie (ISTA), deren Arbeit in der Forschung stets zum interkulturellen Theaterbereich gezählt wird, geht es um die „Erforschung der verschiedenen kulturellen Körpertechniken“ bzw. darum, „das Verständnis für unterschiedliche nationale Theatertraditionen und -kulturen zu vertiefen“¹⁸. Damit sind wir schon beim wesentlichen, problematischen Punkt, was den wissenschaftlichen Diskurs um das interkulturelle Theater unbrauchbar für künstlerische Phänomene im Zusammenhang mit Immigrationsgesellschaften macht: Der Fokus liegt auf der Unterschiedlichkeit. Interkulturelles Theater „handelt“ vom Zusammentreffen verschiedener Theatertraditionen klar zu unterscheidender Kulturen, wie es europäisches Illusionstheater oder

¹⁵ Christel Weiler ist außerdem Programmdirektorin des internationalen Forschungskollegs *Verflechtungen von Theaterkulturen/Interweaving Cultures in Performance* in Berlin, von dem am Ende des Kapitels noch die Rede sein wird.

¹⁶ Christel Weiler: „Interkulturalität.“ *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstatt. Stuttgart, Weimar: Metzler. 2005, S. 156-159, hier S. 156.

¹⁷ ebda., S. 157.

¹⁸ ebda., S. 158.

balinesisches Maskentheater sein können. Denn die Interkulturalität „des Theaters ist nicht einfach das Ergebnis einer internationalen Besetzung eines Ensembles mit Künstlern aus unterschiedlichen Ländern“¹⁹, womit Weiler die Interkulturalität vom Internationalismus abgrenzt.

Schon in ihrem Artikel taucht der Hinweis auf, dass in „multikulturellen Gesellschaften“ und im Globalisierungskontext „das vermeintlich Fremde zum Eigenen gemacht wurde“²⁰ und nicht mehr so einfach von unterschiedlichen Kulturen zu sprechen ist. Sie sieht zeitgenössische Darstellungsformen aber weiterhin in der Tradition des interkulturellen Theaters und für „die Theaterwissenschaft erwächst daraus die Aufgabe, das notwendige historische Wissen um die unterschiedlichen Theaterformen und -kulturen für die Analyse gegenwärtiger hybrider Theatergebilde bereit zu stellen.“²¹ Ob die Theaterwissenschaft zu letzterem in der Lage ist bzw. ob die Methodik der Analyse von interkulturellen Theaterformen nicht in eine falsche Richtung lenkt, die die Unterschiede abermals hervorhebt, darauf werde ich in Kapitel 1.7. eingehen.

2009 erschien das Buch der Theaterwissenschaftlerin und Pressesprecherin des Goethe-Instituts Berlin, Christine Regus, mit dem Titel *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Darin fasst sie die verschiedenen Diskurse, Motivationen und problematischen Aspekte um das interkulturelle Theater zusammen. Außerdem beschreibt sie das Genre²² in seiner historischen Entwicklung und der begleitenden Reflexion und Kritik von TheatermacherInnen und KulturwissenschaftlerInnen. An ihrer Arbeit lässt sich gut ablesen, wie schwierig und gleichzeitig widersprüchlich es ist, die Begriffsverwendung zu argumentieren, denn auch sie stellt den Begriff aufgrund des veränderten Bewusstseins, dass es keine „reinen“ Kulturen gibt, in Frage: „Ich benutze ihn mangels besserer Begriffe heuristisch, und es mag am Ende der Überlegungen das Ergebnis stehen, dass er nicht bloß dekonstruiert, sondern ganz ersetzt

¹⁹ ebda., S. 158.

²⁰ ebda., S. 159.

²¹ ebda., S. 159.

²² Ist es ein Genre? Der Theaterwissenschaftler Patrice Pavis meint zu diesem Phänomen, von dem man nicht weiß, ob es sich erst ankündigt oder schon wieder vorbei ist: „[...] it might be more productive to speak of intercultural exchanges within theatre practice rather than of the constitution of a new genre emerging from the synthesis of heterogeneous traditions.“ – Patrice Pavis (Hg.): *The intercultural performance reader*. London, u. a.: Routledge 1996, S. 1.

werden sollte.“²³ Im Resümee widerspricht sie dem aber:

Die in diesem Buch vorgestellten Inszenierungen zeigen, dass der Begriff des Interkulturellen grundsätzlich nicht obsolet ist. Sie führen vor Augen, dass es distinkte Kulturen gibt, die sich signifikant unterscheiden. Die Existenz als afroamerikanischer Performer in der New Yorker Avantgardeszene ist etwas völlig anderes als die eines Tänzers an der Elfenbeinküste, die einer Hoffänzerin in Kambodscha grundverschieden von der einer [sic] jungen Filmemacherin in Singapur.²⁴

An anderer Stelle hebt sie durchaus die antiessentialistische Definition von Kultur hervor:

Bereits der erste Bestandteil, das Adjektiv ‚interkulturell‘, ist vor dem Hintergrund neuerer Kulturtheorien problematisch. Diese – ob semiotisch oder poststrukturalistisch orientiert – vertreten in der Regel ein antiessentialistisches Kulturverständnis: Was also kann ‚interkulturell‘ bedeuten, wenn Kulturen sich nicht mehr ohne weiteres bestimmen und abgrenzen lassen?²⁵

Ebenso spricht sie angesichts von Globalisierung und Migration von „einer fatalen Entgegensetzung von Eigenem und Fremdem“²⁶. In ihrer Arbeit verwendet Regus öfter Begriffe wie „Kultur“, „Westen“ oder „fremd“ bei gleichzeitiger Reflexion ihrer problematischen Verwendung. Beim „Interkulturellen“ speziell deutet Regus den Versuch an, den Begriff „interkulturelles Theater“ so weit zu fassen, dass man ihn wegfassen lassen könnte:

Man könnte einen Grund für die mangelnde Beschäftigung mit interkulturellem Theater darin sehen, dass es angesichts der ‚Normalität‘ interkultureller Begegnungen und der faktischen Hybridität unserer Kulturen, die zumindest im akademischen Diskurs weitgehend akzeptiert ist, nicht mehr sinnvoll erscheint, interkulturelles Theater als Spezialfall des Theater zu behandeln – schließlich findet heute jede noch so lokal verortbare Theaterform vor der Folie des kulturell Andersartigen statt.²⁷

Sowohl Christine Regus als auch Christel Weiler versuchen, den Begriff bzw. Methodiken aus dem interkulturellen Feld auf verschiedene aktuelle Theaterphänomene auszuweiten, aber die These vorliegender Arbeit besteht darin, dass der Begriff „interkulturelles Theater“ nur Sinn macht, wenn man ihn enger fasst und er damit nur auf ganz bestimmte Theaterproduktionen zutrifft.

²³ Christine Regus: *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Bielefeld: transcript 2009, S. 44.

²⁴ ebda., S. 267.

²⁵ ebda., S. 11.

²⁶ ebda., S. 10. – Denn von welcher Perspektive aus ist jemand schon fremd? Bewusst verwendet politisch das Wort nur die FPÖ; ihre Plakatserie anlässlich des Wiener Wahlkampfes 2010 war legendär: „Mehr Mut für unser Wiener Blut. Zu viel Fremdes tut selten gut!“

²⁷ Regus, S. 10.

1.3. Die (Forschungs-)Perspektive beeinflusst den Begriff

Die Künstlerin Coco Fusco²⁸ macht den Ursprung von interkulturellem Theater bei den Völkerschauen fest: „These shows were where most whites ‚discovered‘ the non-Western sector of humanity. I like to call them the origins of intercultural performance in the West.“²⁹ Die sie zitierende Theaterwissenschaftlerin Gabriele Pfeiffer lässt offen, ob sie diese Ansicht teilt:

Dies würde aber bereits den interaktiv gedachten Austausch als einseitigen Weg, der sich durch Voyeurismus, Orientalismus und verstecktem Imperialismus auszeichnet, darlegen und bestimmen, welcher tatsächlich nachweisbar und kritikbedürftig ist.³⁰

Abgesehen davon, dass Regus feststellt, dass es wenige Versuche gibt, den Begriff zu definieren, hält sie fest:

Gemeint ist dabei häufig – vor allem in den 1980er und 90er Jahren – eine konkrete Theaterform, für die Namen wie Schechner, Mnouchkine, Barba, Brook, Suzuki, Soyinka oder Wilson stehen: Kulturelle Collagen, die auf höchstem künstlerischen Niveau westliche, d.h. euro-amerikanische mit asiatischen, afrikanischen, südamerikanischen oder ozeanischen Elementen verbinden. Die Forschungsperspektive ist dabei wenig ausgewogen, zugespitzt ließe sich sogar eine eurozentristische Tendenz konstatieren.³¹

Ab den 1990ern entstand ein Forschungsboom zum Thema „interkulturelles Theater“, wobei sich die Schriften naturgemäß stark aufeinander berufen sowie auf einige prominente Theaterproduktionen. ForscherInnen, die sich mit der Thematik auseinandersetzten, sind u. a.: Erika Fischer-Lichte (D), Christel Weiler (D), Michael Gissenwehler (D), Gabriele Pfeiffer (A), Christopher Balme (D), Patrice Pavis (F), Rustom Bharucha (Ind), Richard Schechner (USA), Jacqueline Lo und Helen Gilbert (Aus), Bonnie Marranca und Gautam Dasgupta (USA).³²

Die nationalstaatlichen Zuordnungen wurden in vorigem Absatz hervorgehoben, weil die Perspektive in dieser Forschungsfrage sehr wichtig ist. Inwiefern Forschungsarbeiten aus nicht erwähnten Staaten mit eigenen – u. a.

²⁸ <http://www.thing.net/~cocofusco>, zuletzt eingesehen: 31.07.2011.

²⁹ Coco Fusco: The Other History of Intercultural Performance, TDR Vol. 38/Nr.1, S. 143-167, (zit. nach Gabriele Pfeiffer: *Der Mohr im Mor: interkulturelles Theater in Theorie und Praxis*. Frankfurt/Main, Berlin, Bern u. a.: Lang 1999, S. 23).

³⁰ Pfeiffer: *Der Mohr im Mor*, S. 23.

³¹ vgl.: Regus, S. 40.

³² Schon aus einigen der Titel lässt sich die Fixierung auf die Unterscheidung zwischen „dem Eigenen“ und „dem Fremden“ ablesen: Fischer-Lichte/Gissenwehler/Riley: *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign*. Tübingen 1990; Weiler: *Kultureller Austausch im Theater: Theatrale Praktiken Robert Wilsons und Eugenio Barbass*. Marburg 1994; Pfeiffer: *Der Mohr im Mor: Interkulturelles Theater in Theorie und Praxis*. Berlin u. a. 1999; Bharucha: *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. London 1993; Pavis: *The Intercultural Performance Reader*. London u. a. 1996; Marranca/Dasgupta: *Interculturalism and Performance*. N. Y. 1991; Balme: *Das Theater der Anderen. Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart*. Tübingen/Basel 2001; Lo/Gilbert: „Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis.“ N. Y. 2002; Schechner: *Between Theater & Anthropology*. Philadelphia 1984;

postkolonialen – Ansätzen erschienen, auf die sich die zitierten AutorInnen nicht beziehen, kann vorliegende Arbeit nicht beantworten, da der nötige Rechercheaufwand den Nutzen für diese Arbeit nicht rechtfertigt. Nur sollte man sich bewusst sein, dass man eventuell mit starken Wahrnehmungs-Lücken operiert, denn gerade beim interkulturellen Theater ist das Subjekt-Objekt-Verhältnis einer genaueren Betrachtung zu unterziehen, nicht nur in der Bühnenarbeit, sondern auch in der wissenschaftlichen Rezeption. Aber so wie auf internationalen Festivals v. a. Menschen aus Europa und Nordamerika dominieren, so tun sie es auch im vorliegenden Forschungsfeld. Eine Ausnahme stellt die Rezeption der Arbeiten Rustom Bharuchas dar, die aus einer sehr kritischen Perspektive das interkulturelle Theater in den Blick nehmen – dazu mehr in Kapitel 1.6.

Im *Intercultural Performance Reader*, herausgegeben von dem Theaterwissenschaftler Patrice Pavis, finden sich bereits in der Kapitelaufteilung zwei getrennte Perspektiven: Part II trägt den Titel *Intercultural performance from the Western point of view* und Part III *Intercultural performance from another point of view*. Im Vorwort erklärt er dazu:

This collection of texts does not attempt to deny that its point of view stem primarily from the West. Recognizing that it is largely produced by and aimed at a European and Anglo-American readership, it approaches intercultural practice from a Western perspective in Part II. However, it is not exclusively delimited by its enunciatory source, and in Part III an attempt is made to flip the coin over, to make available the diverse and divergent points of view of African, Chinese, Maori, Indian and Japanese artists.³³

Pavis beschreibt sein Buch als etwas Zusammengetragenes ohne Anspruch auf „political correctness“, in so einem weiten Feld müsse man geduldig sein.

Die Theaterwissenschaftlerin Bonnie Marranca³⁴, die in ihrer Schrift *Thinking about interculturalism* „quasi nur über Künstler, die in Europa oder den USA leben“³⁵, schreibt, weist zudem klare Vorstellungen auf, wie das interkulturelle Theater funktioniert:

Interculturalism as a theatrical practice divides itself into two distinct lines [...] Those artists inclined toward formal experimentation and abstraction as a performative mode will draw closer to Japanese aesthetics. Others, who declare themselves for a politically-engaged, popular theatre, will emphasize Latin American, Indian, Southeast Asian and African affiliations.³⁶

In dieser Einteilung spielen Stereotype die Hauptrolle, ebenso ist Marrancas

³³ Pavis: *The Intercultural Performance Reader*, S. 25.

³⁴ <http://www.bonniemarranca.com>, zuletzt eingesehen: 04.07.2011.

³⁵ Regus, S. 40.

³⁶ Bonnie Marranca: "Thinking about Interculturalism." In: Marranca u. Gautam Dasgupta (Hg.): *Interculturalism and Performance*. N. Y.: PAJ Publ. 1991, S. 14, (zit. nach Regus, S. 40).

Einteilung die klare Annahme abzulesen, dass KünstlerInnen aus bestimmten Ländern aktiv den Austausch suchen und KünstlerInnen aus den genannten Regionen, mit regelstrengen theaterästhetischen Traditionen, nur als Material angesehen werden. Patrice Pavis erwähnt dagegen auch interkulturelles Theater abseits von Europa und den USA und betont hier ebenso die Wichtigkeit der Perspektive:

From our Western perspective, Peter Brook's dramatized adaptation of the epic *Mahabharata*, for example, which primarily employed Western performance techniques, might be called „intercultural“. So might the dramatic and scenic writing of Cixous and Mnouchkine in their staging of Indian history (*L'Indiade*), in which simulated corporeal and vocal techniques were supposed to represent diverse ethnic groups in the Indian subcontinent. Or Barba's rereading of *Faust* for Japanese or Indian dancers. [...] From the perspective of the non-Western *other*, on the contrary, one might examine the ways in which a Japanese director like Suzuki stages Shakespeare or Greek tragedy, using gestural and vocal techniques borrowed from traditional Japanese forms. Or Butoh, which acknowledges its debt to German expressionist dance.³⁷

Aber genauso wie Christel Weiler hält er fest – „the internationalization of festivals and productions and the cosmopolitanism of certain groups (Brook's, Barba's, the Living Theatre) do not necessarily result in an intercultural experience“³⁸ - denn Pavis definiert interkulturelles Theater folgendermaßen:

In the strictest sense, this creates hybrid forms drawing upon a more or less conscious and voluntary mixing of performance traditions traceable to distinct cultural areas. The hybridization is very often such that the original forms can no longer be distinguished.³⁹

Er erarbeitet eine Typologie von Theaterformen in diesem Kontext: *intercultural*, *intracultural*, *transcultural*, *ultracultural*, *precultural*, *postcultural*, *metacultural*, um schlussendlich bei der erwähnten Definition von interkulturellem Theater zu landen. Mit dem Sanduhr-Modell (*hourglass model*) versucht Pavis darüber hinaus eine Definition der Funktionsweise von interkulturellem Theater zu liefern: In eine Richtung fließen die Elemente von der *source culture* durch eine Reihe von Filtern in die *target culture*, wobei die Ursprungs- und die Zielkultur anfangs klar zu unterscheiden sind⁴⁰. Die Literatur- und Theaterwissenschaftlerinnen Jacqueline Lo und Helen Gilbert möchten dieses Modell postkolonial erweitern und komplexer denken, damit der Austausch in beide Richtungen stattfinden kann und die Machtstrukturen mitgedacht werden:

This serves not only to foreground the inseparability of artistic endeavors from sociopolitical relations but also to remind us that theory and reading strategies are

³⁷ Pavis: *The Intercultural Performance Reader*, S. 1f.

³⁸ ebda., S. 5.

³⁹ ebda., S. 8.

⁴⁰ vgl.: Patrice Pavis: „Interculturalism in contemporary mise en scène. The image of India in ‚The Mahabharata‘ and the ‚Indiade‘.“ In: *The Dramatic Touch of Difference*, S. 57-71, hier S. 57f.

themselves deeply imbricated in specific histories and politics.⁴¹

Erika Fischer-Lichte untersucht, „wie die Dialektik von Kode und Botschaft auf dem Wege der produktiven Rezeption von Elementen aus fremden Theatertraditionen den zugrunde liegenden Kode verändert“⁴². Gabriele Pfeiffer erstellt in ihrer Dissertation Modelle des kulturellen Austauschs zwischen *Eigenem* und *Fremdem* im Theater auf der Suche nach dem interkulturellen Theater:

Das achte Modell zeigt eine Verschmelzung zweier oder mehrerer Theaterformen, wodurch eine neue, völlig eigenständige Theaterform mit gleichzeitigem Verlust der eigenen, ursprünglichen Theaterformen entsteht. Die ZuschauerInnen befinden sich beim Erlernen der neuen Codes in gleichberechtigten Ausgangspositionen.⁴³

So entsteht etwas Neues und Eigenständiges durch Verlust. Dass eine Erweiterung einen Verlust darstellt, ist interessant und eine Frage der Perspektive.

Interkulturelles Theater lebt von der Konfrontation des einen mit dem anderen, wobei eine gegenseitige Unvertrautheit untereinander existiert. Eigenes und Fremdes verschlingen sich dabei zu einem Knoten.⁴⁴

Differenzen, Konfrontation und „Unvertrautheit“ spielen eine wesentliche Rolle, darüber hinaus besteht der „Unterschied zwischen traditionellen Theaterformen und interkulturellem Theater [...] in der bewußten Auseinandersetzung mit und dem bewußten Einsatz von diesen Unterschieden.“⁴⁵ Auch der Theaterwissenschaftler Michael Gissenwehler schreibt in seinen Ausführungen zu *Chinese Theatre and our own*: „Theatrical interculturalism assumes at least two different cultures and the flow of theatrical ideas between them.“⁴⁶

Hier steckt der problematischste Punkt, wieso man die Tradition und die Spezifika des interkulturellen Theaters nicht auf Theaterarbeiten, die im Kontext der Immigrationsgesellschaft entstehen, verwenden kann. Für das interkulturelle Theater sind die Unterschiede und die Hervorhebung der Unterschiede in der praktischen Theaterarbeit und der wissenschaftlichen Betrachtung oft wesentliches Bestimmungsmerkmal, wohingegen die KünstlerInnen mit so genanntem Migrationshintergrund oft genau diese gesellschaftliche Fokussierung

⁴¹ Jacqueline Lo and Helen Gilbert: „Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis.“ *The Drama Review* 46/2002, H. 3, S. 31-53, hier S. 45.

⁴² Erika Fischer-Lichte: *Das eigene und das fremde Theater*. Tübingen/Basel: Francke 1999, S. 165.

⁴³ Pfeiffer: *Der Mohr im Mor*, S. 50.

⁴⁴ Gabriele Pfeiffer: „Keine Worte für interkulturelles Theater.“ *Maske und Kothurn*, 40/1999, H. 2-4, S. 41-50, hier S. 41.

⁴⁵ ebda., S. 43.

⁴⁶ Michael Gissenwehler: „To weave a silk road away. Thoughts on an approach towards the unfamiliar: Chinese Theatre and our own.“ In: *The Dramatic Touch of Difference*, S. 151-160, hier S. 154.

auf die Unterschiede von Menschen bzw. Kulturen, die von außen an sie und ihre Arbeiten herangetragen werden, loszuwerden versuchen.

Abgesehen von der mitunter problematischen *euro-amerikanischen* Forschungsperspektive lässt sich festhalten, dass in den Definitionen von interkulturellem Theater von klar zu unterscheidenden Theatertraditionen, die kombiniert werden, gesprochen wird. Die Unterschiede sind wesentlich für die Rezeption als interkulturelles Theater bzw. für die Selbstbeschreibung als interkulturelleR TheaterschaffendeR und verlaufen meist an den Achsen Europa/Nordamerika/Westen und Asien/Afrika/Südamerika/Ozeanien, genauso sind internationale nicht unbedingt interkulturelle Produktionen.

Wie sehr die interkulturelle Forschung die Phänomene erst entstehen hat lassen, erklärt Gabriele Pfeiffer, die festhält,

[...] daß der Diskurs über interkulturelle Themen eine starke Ausbreitung dieses theoretischen Apparats hervorgebracht hat. Es geht soweit, daß Marranca mutmaßt, die Wurzeln des Themas seien mehr in den akademischen Schriften zu finden als in den Äußerungen und Manifesten von KünstlerInnen [...] ⁴⁷.

Peter Brook etwa beschreibt die Motivation seiner Arbeit folgendermaßen:

Als wir anfangen, mit Schauspielern aus vielen verschiedenen Teilen der Welt zu arbeiten, war das Ziel keineswegs, multikulturell zu sein. Das ist nur ein Schlagwort; [...] ‚Wir wollen interkulturell sein, wir wollen rassenübergreifend sein.‘ Überhaupt darüber zu reden, rassenübergreifend und interkulturell zu sein, hat etwas zu Rassistisches und zu ‚Kulturelles‘. Darum geht es nicht.

Stattdessen sei jeder Mensch unvollständig und brauche das Gefühl, „[...] daß das, was ich selbst mitbringe, durch das, was der andere hat, weiterentwickelt und vervollständigt werden kann.“ ⁴⁸

1.4. Bedürfnis nach Austausch

Ob nun die Praxis oder die Theorie „interkulturelles Theater“ hervorgebracht hat, kann nicht entschieden werden. Aus welchem Bedürfnis heraus sind diese Form des Austausches jedoch entstanden? Austausch und Beeinflussungen verschiedener zeitlicher und geographischer Räume mit verschiedenen Theatertraditionen, um nicht von „kulturell anders geprägten Kontexten“ ⁴⁹ zu sprechen, gab es schon früher. Das römische Theater ließ sich vom griechischen inspirieren, der japanische Hoftanz Bugaku von EinwanderInnen aus Korea,

⁴⁷ Pfeiffer: *Der Mohr im Mor*, S. 49, darin: Bonnie Marranca: „Thinking about Interculturalism“, S. 12.

⁴⁸ *Zwischen zwei Schweigen. Gespräche mit Peter Brook*. Hg. v. Dale Moffitt. Alexander Verlag: Berlin 1999, S. 132f.

⁴⁹ Regus, S. 9.

„Molière hat in seinen Komödien die französische Tradition der Farce mit der *Commedia dell'arte* aus Italien verbunden“⁵⁰.

Der neuzeitliche europäische Kolonialismus hat jedoch für einen besonders intensiven Kulturkontakt gesorgt und diesen gleichsam in ein höchst spannungsreiches politisches Konfliktfeld gerückt, das bis heute wirksam ist und dem interkulturellen Theater seine Brisanz verleiht.⁵¹

In der Theaterpraxis intensivierte sich das Interesse am Austausch seit der Avantgarde in Europa, verstärkte sich abermals seit den 1960ern und erlebte zusätzlich in der wissenschaftlichen Rezeption von Arbeiten Peter Brooks, Ariane Mnouchkines oder Robert Wilsons in den 1990ern große Aufmerksamkeit. Das außereuropäische bzw. „nicht-westliche“ Theater wurde interessant, um das eigene Theaterschaffen zu beleben, die ZuschauerInnenrolle zu überdenken und um das Theater zu „retheatralisieren“, indem KünstlerInnen das psychologisch-realistische Guckkasten-Theater, das Dramentexte bebildert, zu erweitern versuchten, wenn nicht gar zu ersetzen. „Häufig feierten Theaterkritik und Theaterwissenschaft ‚interkulturelles Theater‘ als die avancierteste Form aktuellen Theaters [...]“.⁵² Antonin Artaud suchte beispielsweise das Heilige und Mythische im Theater:

Unser Theater, das niemals eine Vorstellung von dieser Metaphysik der Gebärden gehabt hat, das sich niemals der Musik zu so unmittelbaren, so konkreten dramatischen Zwecken zu bedienen gewußt hat, unser rein verbales Theater, das nichts von alledem weiß, was eigentlich das Theater ausmacht [...] könnte in Anbetracht dessen, was nicht meßbar ist und was in der geistigen Suggestionskraft liegt, beim balinesischen Theater eine Lektion in Geistigkeit nehmen.⁵³

Jerzy Grotowski reiste in den 1950er Jahren nach China, Beirut, Chiraz, Indien und Teheran und führte Gespräche über Buddhismus, Yoga, Konfuzius, Taoismus. Eugenio Barba gründete die International School of Theatre Anthropology (ISTA) und beschäftigte sich u. a. mit Formen japanischen Theaters wie Nô und Kathakali und versuchte, die Bühnenpräsenz, die er beim „orientalischen Schauspieler“ zu finden glaubte, zu ergründen. Seine Studienreisen führten ihn unter anderem in die Türkei, in den Iran, nach Pakistan, Indien, Italien, Caracas, Venezuela, Peru, Mexiko. Richard Schechner studierte indisches Theater, Kathakali-Meister und „iranische“ Geburtsrituale⁵⁴. Über Robert Wilson, der unter anderem mit Nô-, Kabuki- und Bunraku-Elementen experimentierte, meint Fischer-Lichte, dass er den japanischen Elementen völlig

⁵⁰ ebda., S. 9.

⁵¹ ebda., S. 12.

⁵² ebda., S. 9 – Beispielsweise in *The Dramatic Touch of Difference*, S.5.

⁵³ Antonin Artaud: *Das Theater und sein Double*. Frankfurt/Main: S. Fischer 1969, S. 60.

⁵⁴ vgl.: Regus, S. 56f.

andere Funktionen als im Ursprungskontext zusprach. Ähnliches stellt sie für Mnouchkines Verwendung von Nô und Kabuki-Elementen in den Arbeiten *Richard II* (1981) und *Heinrich IV* (1984) fest⁵⁵.

Peter Brook machte sich mit seiner „multiethnischen“ Gruppe auf die Suche nach einer theatralen Universalsprache, die für alle Menschen verständlich sein sollte. Tadashi Suzuki forschte nach sprachlichen und körperlichen Universalien, indem er verschiedene Elemente (Nô, Kabuki, Alltagskleidung, japanische Tempelmusik oder Rockmusik) mischte.

Theaterelemente, die im „westlichen“ Theater weniger bis gar nicht vorkamen, so genannte fremde Elemente, waren interessant: starke Regelsysteme, performative Elemente und der Fokus auf Bühnenpräsenz.

Regus weist auf die kritischen Aspekte der West-Rest-Dichotomie hin, dass es um Machtstrukturen geht⁵⁶ und natürlich um Zugehörigkeit bzw. Ausschluss:

Definiert man dies nach dem Geburtsland, dem Wohnort, der Herkunft der Eltern, der Hautfarbe oder der jeweiligen Theaterästhetik? Hier wird die Frage nach der kulturellen Identität des jeweiligen Menschen angerissen – eine, wie bereits diskutiert, sehr problematische Frage – nicht zuletzt, weil durch überregionale und globale Strukturen und Prozesse wie Migration, ethnisch-religiöse Netzwerke oder globale Popular- und Hochkulturen diese Form der Identitätspolitik überholt ist.⁵⁷

Sie verwendet den Terminus „westliches Theater“ aber trotzdem „aus pragmatischen Gründen“ und meint damit „die naturalistisch-psychologische Theaterästhetik europäischer Provenienz“⁵⁸.

1.5. Theater zwischen den „Kulturen“

Christine Regus subsumiert unter interkulturellem Theater „zunächst einmal ganz pragmatisch Theaterformen [...], die aus der Zusammenführung von Elementen unterschiedlicher kultureller Provenienz entstehen“⁵⁹. Aber nicht „beliebige Kulturen“ werden zusammengeführt, sondern

[...] Elemente aus Kulturen [...], die sich stark und kontrastreich voneinander unterscheiden. Meist werden westliche, d.h. europäische und us-amerikanische, moderne Formen mit alten oder „ursprünglich“ erscheinenden, auf uns exotisch

⁵⁵ Fischer-Lichte: *Das eigene und das fremde Theater*, S. 148ff.

⁵⁶ „When we speak today of the West, we are usually referring to a force – technological, economic, political – no longer radiating in any simple way from discrete geographical or cultural center. This force, if it may be spoken of in the singular, is disseminated in a diversity of forms from multiple centers – now including Japan, Australia, the Soviet Union, and China – and is articulated in a variety of ‚microsociological‘ contexts.“ (James Clifford u. George W. Marcus (Hg.): *Writing Culture: The Poetics & Politics of Ethnography*. Berkeley/L.A./London 1996, S. 272, zit. nach Regus, S. 79.)

⁵⁷ Regus, S. 79f.

⁵⁸ ebda., S. 80.

⁵⁹ ebda., S. 10.

wirkenden außereuropäischen Elementen verbunden – oft, indem ein westlicher Regisseur sich ein Team von Darstellern aus verschiedenen Teilen der Erde zusammenstellt, die spezifische lokale Traditionen beherrschen: Nô, Kathakali, Yoruba-Tänze, Peking-Oper.⁶⁰

Man spricht also von interkulturellem Theater vor allem bei der Zusammenführung von weit auseinander liegenden, klar zu unterscheidenden Elementen und die Verschiedenheit ist die bestimmende Komponente:

Damit der Begriff ‚interkulturelles Theater‘ überhaupt Sinn ergibt, müssen mehrere Bedingungen erfüllt sein: Es muss erstens voneinander unterscheidbare Kulturen geben – diese brauchen nicht eindeutig definiert werden, müssen aber in ihrer Differenz wahrnehmbar sein. Zweitens gilt die Prämisse, dass Kultur und Theater in einem Zusammenhang stehen: Kultur ist der Kontext, der spezifische Formen von Theater hervorbringt und prägt. Und drittens sind die Beteiligten am Theater – die Macher und die Zuschauer – immer als Teilhaber einer Kultur oder auch mehrerer Kulturen anzusehen. Das heißt, sie produzieren und rezipieren Theater in einer spezifischen, kulturell geprägten Weise.⁶¹

So muss für ein interkulturelles Theater eine Differenz zwischen Kulturen wahrnehmbar sein, diese Kulturen prägen jeweils Theaterformen auf ihre kulturell unterscheidbare Weise – und sowohl die Produzierenden als auch das Publikum sind spezifisch kulturell geprägt. Aber natürlich steckt diese Definition schon im Wort „interkulturell“, denn um einen *Zwischenraum* festmachen zu können, muss es mindestens zwei voneinander getrennte Phänomene geben, die in Kommunikation treten können. Regus ist sich durchaus dem problematischen Gebrauch des Terminus ‚Kultur‘ bewusst, der „nicht nur schwer zu bestimmen“ ist, sondern

[...] vergleichbar Begriffen wie ‚Rasse‘ oder ‚Ethnie‘, auch belastet, was seine unkritische Rezeption problematisch macht. So wird er beispielsweise in Diskussionen um Integration oder dem sogenannten ‚Kampf der Kulturen‘ ohne konkrete inhaltliche Bestimmung benutzt und häufig auch instrumentalisiert, um sozio-politische Zusammenhänge und strukturelle Ungerechtigkeiten zu kulturalisieren.⁶²

Sie spricht hier an, dass „Kultur“ beispielsweise von Samuel P. Huntington – sowie auch in großen Teilen der aktuellen „Integrations“-diskussion – verwendet wird, um unüberwindbare Unterschiede zwischen Menschen festzulegen.

Kulturbegriffe sind stets mehr als bloß beschreibende Begriffe, sie haben – wie andere Selbstverständigungsbegriffe auch (beispielsweise ‚Identität‘, ‚Person‘, ‚Mensch‘) – Einfluss auf ihren Gegenstand, verändern diesen. Unser Kulturverständnis ist auch ein *Wirkfaktor* in unserem Kulturleben. [...] In diesem Sinn ist die ‚Realität‘ von Kultur immer *auch* eine Folge unserer Konzepte von Kultur.⁶³

Von Richard Schechner wurde im Gegensatz zu Huntington „Kultur“ in den

⁶⁰ ebda., S. 43.

⁶¹ ebda., S. 33.

⁶² ebda., S. 34.

⁶³ Wolfgang Welsch: Transkulturelle Gesellschaften. In: Peter-Ulrich Merz-Benz u. Gerhard Wagner (Hg.): *Kultur in Zeiten der Globalisierung. Neue Aspekte einer soziologischen Kategorie*. Frankfurt/Main: Humanities Online 2005, S. 39-67, hier S. 57.

1980er Jahren auf eine andere – positive, interessierte – Weise gedacht. Ebenso feierte Patrice Pavis den Begriff in diesem Sinne: „The world [...] is in the process of moving from its nationalistic phase to its cultural phase, and it is preferable to distinguish cultural areas rather than nations.“⁶⁴ Aber auch er ist sich schon 1996 der Schwierigkeit der Begriffsbestimmung bewusst, denn wie soll man interkulturell definieren, „when cultural itself is already so difficult to imagine in all its senses?“⁶⁵

Mit den Ethnologen bzw. Kulturwissenschaftlern Clifford Geertz, Stuart Hall und Homi K. Bhabha finden in Regus' Arbeit zwar aktuelle Definitionen des Kulturbegriffes aus der Diskursanalyse, den *cultural und postcolonial studies*⁶⁶ Erwähnung, aber letztendlich steckt im Begriff des interkulturellen Theaters ein bestimmtes Verständnis von Kultur, was auch Regus trotz aller Bezugnahme auf zeitgenössische Begriffsdefinitionen von Kultur zugestehen muss:

Spricht man von ‚interkulturellem‘ Theater, geht es also im allgemeinen Sprachgebrauch um ein Theater, bei dem sich Individuen unterschiedlicher ethnischer Identität begegnen oder Elemente sich völlig fremder Theatertraditionen aufeinander stoßen.⁶⁷

Infolge dominiert bei ihr das Verständnis von geschlossenen essentialistischen Kulturen, das sich auf vermeintliche ethnische Unterschiede von Menschen konzentriert:

Trotz der beschriebenen erheblichen Modifikationen des Verständnisses von Kultur, trotz der Idee der Unabgeschlossenheit und der Performativität kultureller Kategorien sowie dem Problem ihrer machtinduzierten Fixierung gilt weiterhin, dass Menschen aus einem bestimmten kulturellen Kontext in wesentlichen Aspekten gleich und von kulturell anders geprägten Menschen unterschieden sind. Genau darin besteht nach der gängigen Auffassung ‚kulturelle Identität‘.⁶⁸

Als unterschiedliche Bedeutungssysteme, die sich ständig wandeln, existieren viel mehr und vielfältigere Systeme wie etwa Alternativszenen, Arbeitermilieus oder Villenviertel, genauso wie Unternehmenskulturen oder Jugendkulturen. Auf das Theater bezogen könnte damit die „Durchdringung von Populär- und

⁶⁴ Pavis: *The Intercultural Performance Reader*, S. 5.

⁶⁵ ebda., S. 2.

⁶⁶ Regus erwähnt etwa Andreas Wimmers Überlegungen, dass Kultur weniger als ein stabiles Bedeutungssystem zu verstehen ist, sondern als „[...] ein offener und instabiler Prozeß des Aushandelns von Bedeutungen [...], der kognitiv kompetente Akteure in unterschiedlichen Interessenlagen zueinander in Beziehung setzt und bei einer Kompromißbildung zur sozialen Abschließung und entsprechenden kulturellen Grenzmarken führt [...]“. (Andreas Wimmer: „Kultur.“ In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*. 48/1996, H.1, S. 413, zit. nach Regus, S. 37.)

⁶⁷ Regus, S. 43.

⁶⁸ ebda., S. 36f, darin: Peter Wagner: „Fest-Stellungen. Beobachtungen zur sozialwissenschaftlichen Diskussion über Identität.“ In: Aleida Assmann u. Heidrun Friese: *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 48f.

Hochkultur“⁶⁹ oder der „Kulturenunterschied“ BRD und DDR auch als „interkulturell“ bezeichnet werden, oder Adaptionen von Shakespeare-Stücken am Burgtheater im Jahre 2011 genauso die Zusammenarbeit zwischen einem französischen männlichen Regisseur und einer englischen weiblichen Schauspielerin – bei der aber eher der Begriff „international“ naheliegender ist.⁷⁰ Der Diskurs um das interkulturelle Theater ist auf die Dichotomie von „fremd“ und „eigen“ fixiert – wird von der Forschung oder der Theaterpraxis ein Element nicht als fremd festgelegt, dann findet kein Aufeinandertreffen von fremd und eigen statt und infolge kein „interkulturelles Theater“. Stattdessen ergeben Theaterformen aus „dem Westen“ mit Elementen vom „Rest der Welt“ Paradebeispiele für interkulturelles Theater laut Definition in der wissenschaftlichen Rezeption.

Regus kommt um die Tatsache nicht herum,

[...] dass wir bei ‚interkulturell‘ spontan an ‚international‘ denken und häufig ‚interethnisch‘⁷¹ meinen, obwohl nationale und ethnische Zugehörigkeiten nur je ein Element in der vielschichtigen kulturellen Prägung eines Menschen sind.⁷²

Damit ist die Begriffsverwendung von „Kultur“ im „Interkulturellen“ schon widersprüchlich. Trotz dieser Widersprüche möchte Regus den Begriff unbedingt retten und bleibt bei einer sehr breit und diffus gehaltenen Definition:

Ich orientiere mich daher an der Konvention, nach der die Bezeichnung ‚interkulturelles Theater‘ meist dann ohne weiteren Erklärungsbedarf verstanden wird, wenn es sich um verschiedene ethnische Kulturen handelt und unterschiedliche Einzelsprachen gesprochen werden.⁷³

1.6. Postkoloniale Kritik an der Praxis des interkulturellen Theaters

Abgesehen von der problematischen Begrifflichkeit werden auch die praktischen

⁶⁹ Regus, S. 43.

⁷⁰ Genauso erwähnt Regus, dass sich sehr viele Theaterformen auf der Welt durch „europäische Fremdelemente“ transformieren, die in der Folge aber nicht als interkulturell bezeichnet werden: „So wird man etwa im Falle der klassischen japanischen Theaterformen wie dem Nô oder Kabuki, dem indischen Kathakali oder der Peking-Oper nicht von interkulturellem Theater im engeren Sinne sprechen, obwohl sie sich durch den Kontakt mit der westlichen Welt verändert haben.“ (Regus, S. 48) - Diskursanalytisch könnte man sagen, solange es niemand als interkulturelles Theater definiert, ist es keines.

⁷¹ Natürlich könnte man sich auch den Begriff „ethnisch“ genauer anschauen, wobei diese Arbeit das nicht leisten wird, sondern es sei auf Regus' Definition des Begriffes verwiesen (Regus, S. 39) und auf dessen alltägliche Verwendung, der die Bezeichnungen „Volk“ und „Rasse“ mehrheitlich ersetzt hat.

⁷² ebda., S. 38f.

⁷³ ebda., S. 43.

Verfahrensweisen des interkulturellen Theaters kritisiert:

Interkulturelles Theater ist nicht per se ‚gut‘ und dient nicht unbedingt der ‚Völkerverständigung‘, wie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer wieder proklamiert wurde: So hat es seine Funktion in der (neo-)kolonialistischen Kulturpolitik erfüllt und tut dies bis heute.⁷⁴

Der Traum, dass der Austausch der Theaterschaffenden auf der Welt einer besseren Verständigung der „Kulturen“ dient, nutzt nicht allen Seiten. Christine Regus meint, dass es bis in die 1980er Jahre üblich war, „relativ unbeschwert auf fremde Ästhetiken zurückzugreifen“⁷⁵, ohne auf Machtstrukturen Rücksicht zu nehmen. An den Aussagen Richard Schechners lässt sich schön ablesen, wie sich die Haltung gegenüber dieser Theaterform geändert hat. Voller Begeisterung schreibt er von der experimentellen Energie der 1950er-70er Jahre, in denen die verschiedensten Menschen, professionelle Kunstschaffende und Amateure, an der Avantgarde-Bewegung beteiligt gewesen wären, in der neben politischen große ästhetische Fragen gestellt wurden und das Theater quasi neu erfunden wurde. Im Zuge dessen blühte auch das interkulturelle Theater:

A Theatre that was genuinely intercultural, drawing its techniques and examples from within the Euro-American culture area, and from without – from Africa, Asia, Native America, Micronesia: everywhere.

People didn't question too much whether or not this interculturalism – this affection for Kathakali exercises, the precision of Noh drama, the simultaneity and intensity of African dance – was a continuation of colonialism, a further exploitation of other cultures. There was something simply celebratory about discovering how diverse the world was, how many performance genres there were, and how we could enrich our own experience by borrowing, stealing, exchanging.⁷⁶

Schechner lässt in dem Zitat auch eine kritische Perspektive vermuten, die eine Fortführung des Kolonialismus auf künstlerischer Ebene, verschobene Machtverhältnisse und Ausbeutung statt offenes Ausprobieren ortet. So resümiert er zehn Jahre später kritisch: „Das ganze System interkulturellen Austauschs kann der Geschichte nicht entkommen: Es befindet sich in der Nachfolge des Kolonialismus.“⁷⁷

Die Kritik, sich zu wenig mit der „fremden“ Theaterkultur auseinanderzusetzen und sie nur als Belegung der eigenen auszubeuten, wurde in den 1980ern lauter. Unterstützt wurde sie durch die Kritik des indischen Theatermakers und -praktikers Rustom Bharucha, denn er sah darin Ausbeutung statt Austausch:

Mit Bharuchas Intervention fand insofern ein grundlegender Perspektivenwechsel statt, als interkulturelles Theater nicht mehr allein mit liberaler Weltoffenheit in

⁷⁴ ebda., S. 12.

⁷⁵ ebda., S. 11.

⁷⁶ Richard Schechner: „The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde.“ In: *The End of Humanism. Writings on Performance*. N.Y.: PAJ Publ. 1982, S. 11-76, hier S. 19.

⁷⁷ Richard Schechner: *Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990, S. 88.

Zusammenhang gebracht, sondern entschieden zu dem kritischen postkolonialen Diskurs in Bezug gesetzt wurde, der seit 1978 durch Edward Saids Schrift *Orientalism* immer mehr Beachtung fand.⁷⁸

Infolge Saids Arbeit wurde nicht nur der Begriff des Orients fragwürdig und als Konstruktion sichtbar – als Konstruktion „des anderen“, um die eigene Identität festzulegen –, sondern auch Einteilungen wie „das Abendland“ bzw. „der Westen“ – damit auch *westliches* Theater.

Bharucha kritisiert darüber hinaus, dass sich die WissenschaftlerInnen und TheatermacherInnen auf die Historie beschränken und keine gegenwärtigen Theaterformen berücksichtigen:

What has happened to the Indian theatre since independence [...] seems to be of no interest to interculturalists. Nor are they concerned with the assimilation of colonial models like the proscenium theatre, which have been totally transformed in the company-theatre tradition that flourished in all parts of India, primarily in the early decades of this century. Our history is apparently of no concern to Euro-American interculturalist.⁷⁹

Mit dem Interesse „westlicher“ TheatermacherInnen an jahrhundertealten traditionellen Formen, am angeblich Authentischen und Ursprünglichen, ist der Gedanke verbunden, dass „[...] Modernität nach wie vor von vielen als illegitim für außereuropäische Künstler gewertet wird.“⁸⁰

Peter Brooks *Mahabharata*, das auch von Patrice Pavis als Paradebeispiel des interkulturellen Theaters bezeichnet wird, provoziert Rustom Bharucha besonders. Die „[...] neunstündige Aufführung des Epos dekontextualisiere einen der zentralen Texte der Hindu-Mythologie und trivialisiere die indische Kultur und Philosophie.“⁸¹ Außerdem wirft Bharucha Brook in seinem Aufsatz *Peter Brook's Mahabharata: a view from India* von 1988 vor, dass Brook das Epos aus dem Kontext der indischen Hindu-Philosophie löse und damit Sinn entleere. Das Publikum lache an zentralen, ernsten Stellen, da die Bearbeitung für ein internationales Publikum das Epos bekömmlich gemacht und in eurozentrische Strukturen, etwa die lineare Erzählstruktur, gepresst habe.⁸²

Hier stellt sich schon die Frage, inwiefern ein gleichberechtigter, machtneutraler Austausch zwischen *the west and the rest* möglich ist und wie hoch die künstlerische Freiheit gewertet werden muss. Zusätzlich ist zu hinterfragen, ob Bharuchas Kritik nicht etwa ein bewahrendes, essentialistisches Kulturverständnis voran gestellt ist. Andererseits wurde Indien jahrzehntelang

⁷⁸ Regus, S. 62.

⁷⁹ Rustom Bharucha: *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. London 1993, S. 4, zit. nach Regus, S. 76.

⁸⁰ Regus, S. 13.

⁸¹ ebda., S. 63.

⁸² vgl. ebda., S. 63.

kolonialisiert, sowie die Errungenschaften und künstlerischen Ausdrucksformen als minderwertig gegenüber dem britischen Zivilisierungsstreben angesehen. Wie weiter oben schon erwähnt, steht das interkulturelle Theater in starkem Zusammenhang mit der weltweiten Kolonialisierung, die stark von Missionierung und Paternalismus, gewaltlos oder gewalttätig, geprägt war, und deren Ziel unter anderem, „Zivilisation“ in „unzivilisierte Räume“ zu bringen, war. Die Einteilung bzw. Zuordnung der Theaterformen in traditionell und modern bzw. experimentell führt diesen Gedanken fort.

Auch Fischer-Lichte wirft die Frage auf, ob Brooks oder Suzukis Versuche, eine theatrale Universalsprache zu entwickeln, die auch außerhalb ihres Entstehungskontextes zu verstehen sein sollte, eine „zeitgemäße“ Neuauflage von Kulturimperialismus“ darstellt,

[...] weil mit dem Anspruch auf Universalität das Recht der nicht hochindustrialisierten Kulturen auf eine eigene Identität negiert wird, ihre Kultur auf der Suche nach Universalien ausgeplündert und so die Einschmelzung aller Differenzen in einer von der westlichen Kultur dominierten, ‚universell gültigen‘ Einheitskultur legitimiert wird?⁸³

Die Collagen Robert Wilsons, in denen unterschiedliche Elemente nebeneinander stehen, sind für sie Gegenbeispiele, in denen dem Publikum die Möglichkeit gegeben wird, die Zeichenprozesse eigenständig zu interpretieren und sich keiner Bedeutungshoheit anzumaßen.

Jedes einzelne kann vom Zuschauer, seinem universe of discourse entsprechend, mit beliebigen Bedeutungen belegt oder auch als desemantisiertes Fragment rezipiert werden. In dieser Hinsicht sind alle Elemente gleich wertig und gleich gültig.⁸⁴

Diese Beschreibung Fischer-Lichtes wird von anderen TheoretikerInnen wiederum als Ästhetizismus kritisiert. Die politische Komponente werde außer Acht gelassen, denn Zeichen und deren Bedeutung können nicht ohne den gesellschaftspolitischen Kontext gelesen werden.⁸⁵ An diesem Punkt eröffnet sich die große Diskussion um die künstlerische Freiheit oder Dekontextualisierung der ästhetischen Formen und Bedeutungen. Schwierig wird es, wenn politische und ästhetische Vorstellungen aufeinandertreffen bzw. verschiedene weltanschauliche Systeme, die einen anderen Umgang mit religiös aufgeladenen Kunstformen pflegen, wie wir es im Karikaturenstreit⁸⁶ erlebt haben.

⁸³ Fischer-Lichte: *Das eigene und das fremde Theater*, S. 186f.

⁸⁴ ebda., S. 151.

⁸⁵ W.B. Worthen: *Shakespeare and the Force of Modern Performance*. Cambridge 2003, S. 131. (zit. nach Regus, S. 65).

⁸⁶ 2005 wurden in der dänischen Tageszeitung *Jyllands-Posten* 12 Mohammed-Karikaturen veröffentlicht, die die islamischen Propheten nicht unbedingt schmeichelhaft

Das Besondere im interkulturellen Zusammenhang ist allerdings, dass für den einen der Tabubruch aufgrund von Unkenntnis vielleicht gar nicht ersichtlich ist, während der andere ihn als himmelschreiend empfindet.⁸⁷

So fordert Regus von aktuellen interkulturellen Theaterinszenierungen ein, den postkolonialen Diskurs um identitäts- und machtpolitische Fragestellungen mitzuberücksichtigen und sich nicht nur auf die Autonomie der Kunst zu berufen.⁸⁸

Denn interkulturelles Theater fand und findet seinen Platz vor allem bei internationalen Festivals, die Marktgesetzen folgen. Dabei muss man sich aber anschauen, wer diese Festivals veranstaltet, woher die finanziellen Mittel stammen und wer sich in der aktiven Rolle befindet. Djédjé Djédjé Gervais, der mit dem Choreographen und Regisseur Ralph Lemon aus den USA zusammenarbeitete, meint:

One day I would like to have funding so that my big brother Ralph can be my dancer and I would be his choreographer. That would shed another light, another colour into this collaboration; another vision would come out of it [...] I would like to create a show with non-African people, non-African artists. I would like to choreograph for them, see how it works. I don't always want to be under the thumb or under the aegis of someone, and this is one of my dreams.⁸⁹

Für welches Publikum produziert wird, ist ein weiterer wichtiger Punkt beim interkulturellen Theater und nicht zuletzt auch, wie weit die „akzeptierte Andersartigkeit“⁹⁰, an die Produktionen angepasst werden, reicht.

Die Stadtzeitung *Falter* etwa stellte Airan Berg anlässlich der Halbzeit seiner Programmierung für die Kulturhauptstadt Linz 2009 Fragen zu einer Inszenierung von Gopal Venu und der Schauspieltradition Kutiyattam aus Indien – „Verstehen wir Westler solches Theater überhaupt?“ – bzw.: „ ‚House of the Holy Afro‘ mit drei Topacts aus Südafrika vereint Tanz und Gospel mit House-Beats, Slam-Poetry und Afropop. Haben Sie keine Angst, dass das für Oberösterreich ein bisschen zu exotisch ist?“

Airan Berg, der schon im Schauspielhaus Wien als Intendant (2001-2007) ein

darstellten. Die in zahlreichen Zeitungen nachgedruckten Karikaturen führten zu Protesten und gewalttätigen Ausschreitungen in der islamischen Welt, zu diplomatischen Konflikten zwischen Dänemark und islamischen Staaten und zur Diskussion über die Freiheit der Presse, Kunst und Religion.

⁸⁷ Regus, S. 68. – Im deutschsprachigen Raum wird dafür immer wieder gerne die Diskussion um Regietheater geführt, inwiefern man die vorhandenen Texte einer starken, eventuell dekonstruktivistisch arbeitenden Regie unterwerfen darf – gerade auch im Musiktheater.

⁸⁸ vgl.: ebda., S. 66.

⁸⁹ http://www.artsinternational.org/knowledge_base/wp3/working_papers_3_method3.htm (zit. nach Regus, S. 70).

⁹⁰ ebda, S. 74.

sehr vielfältiges Programm auf den Spielplan brachte, kontert in der abgedruckten Version darauf professionell: „Das Stück spielt mit Exotismen, mit unserem Bild von Afrika.“⁹¹

Nur eine bestimmte „Fremdheit“ wird dem Publikum zugemutet, wobei andererseits mitunter nach „Fremdheit“ verlangt wird. So kritisiert Bharucha, dass zeitgenössische Formen aus Indien nicht interessant seien, da stets nach dem vermeintlich „Authentischen“ oder „Ursprünglichen“ verlangt werde, „wobei meist die Folklore als solches gilt, während Modernität nach wie vor von vielen als illegitim für außereuropäische Künstler gewertet wird“⁹².

So kann das interkulturelle Theater zu einer Institution werden, die eine hochproblematische Identitätspolitik und Dominanzstruktur befördert und konsolidiert. Nicht selten wird nämlich von den kulturell Andersartigen verlangt, dass sie sich bunt verkleiden und maskieren, fremde Genüsse bieten, Folklore präsentieren, also die Phantasien des multikulturalistisch gestimmten Mainstream bedienen. Und so beklagen viele nicht-westliche Künstler, Theatermacher und Performer, dass sie, um Zugang zum globalen Markt zu bekommen, exotistische Erwartungen erfüllen müssen. Ihre kulturelle Andersartigkeit werde zwar gewollt, sie selbst aber gleichzeitig zum Objekt gemacht [...]“⁹³.

Interkulturelles Theater ist nicht davor geschützt, Exotismen und essentialistische Darstellungen von Identität zu präsentieren und die eurozentristische Perspektive weiterzuführen. Die KünstlerInnen oder KulturmanagerInnen in der aktiven Rolle bestimmen, auf welche Art und Weise „fremde“ Kunst und KünstlerInnen sichtbar gemacht werden. Menschen werden in der Darstellung mitunter zu hilfsbedürftigen Opfern degradiert, die Eigenständigkeit der KünstlerInnen in Frage gestellt, abgesehen davon, dass sie zu RepräsentantInnen essentialistisch definierter Kollektive, zu StellvertreterInnen einer Nation oder sonstiger Gemeinschaft mit exotischen Klischees erklärt und mit nationalstaatlichen Zuordnungen hinter ihrem Namen versehen werden.

„Welcher Künstler will schon primär als Künstler ‚aus der Dritten Welt‘ rezipiert werden?“⁹⁴ So fragt die Regisseurin von *daskunst*, Aslı Kışlal, angesichts der Rezeption als türkische Künstlerin auch immer: „Hat mich etwa der türkische Staat hierher geschickt, um Theater zu machen?“

Die hier erwähnte Kritik am interkulturellen Theater trifft sich häufig mit Schwierigkeiten von Theater im Immigrationskontext, denn KünstlerInnen mit so genanntem Migrationshintergrund haben auch das Problem, dass sie, wenn sie

⁹¹ „Wo kommen wir her, wo gehen wir hin? Ein Gespräch mit dem künstlerischen Leiter Airan Berg über Zeitgenössisches und Traditionelles.“ *Falter. Wiener Stadtzeitung* 29/2009, S. 8.

⁹² Regus., S. 13.

⁹³ ebda., S. 74.

⁹⁴ ebda., S. 75.

überhaupt engagiert werden, mit sehr klaren Vorstellungen von der Darstellung der Rollenidentität konfrontiert sind und diese sich sehr oft auf Opferrollen bzw. auf Klischees beschränken. Zwar nehmen immer mehr KünstlerInnen – mit Migrationshintergrund – die Subjektrolle bzw. die aktive produzierende Rolle ein, aber das ist ein langsamer Prozess und ein stetiger Kampf.

1.7. Analyse von interkulturellen Theaterbeispielen im 21. Jahrhundert

Christine Regus streicht bei aktuellen Formen des interkulturellen Theaters hervor, dass es den von Machtstrukturen dominierten Austauschprozess der Theaterelemente und die kulturelle Hybridisierung in der Globalisierung mitreflektiert und als politisches Theater genauso wie im postkolonialen Theoriegebäude zu verorten ist. Für Regus geht es um ein Verwirrspiel und die spielerische Auseinandersetzung mit kultureller Identität, der Anspruch des Verstehens „des Fremden“ wird nicht gestellt:

Vielmehr werden in diesen neuen Theaterformen Kommunikationsformen erfahrbar, die jenseits eines in sich widersprüchlichen, totalitären Begriffs von Verstehen, jenseits von Aneignung und Enteignung also, funktionieren.⁹⁵

Ob das eine Zuschreibung der Wissenschaftlerin ist oder ein tatsächliches Anliegen der KünstlerInnen, bleibt offen. Jedenfalls ist das interkulturelle Theater für Regus kein eindeutiger Genrebegriff und damit kein homogenes ästhetisches Gebilde, sondern Theater, „das sich durch eine bewusste Vermischung von Elementen verschiedener kultureller Herkunft charakterisieren lässt und diverse Ästhetiken entwickeln kann“⁹⁶.

Frühere interkulturelle Theaterbeispiele bezeichnet sie als mitunter ethisch unzulässig⁹⁷ aufgrund formalistischer Fokussierung oder dem problematischen Konzept von kulturellen Identitäten:

Der grundlegende Unterschied zum westlichen interkulturellen Theater der 1980er à la Grotowski, Brook oder Mnouchkine besteht darin, dass nicht das ‚ursprünglich-authentische‘ Andere im Mittelpunkt steht oder der Kontrast zwischen dem Eigenen und dem Fremden – weswegen damals auch die seriösesten Experimente nicht frei von exotistischen Elementen waren –, sondern die Theatralisierung des Problems kultureller Identität, die Beobachtung faktischer Hybridität und irreduzibler Differenz.⁹⁸

Regus meint konkreter zum interkulturellen Theater im 21. Jahrhundert, dass es

⁹⁵ ebda., S. 276.

⁹⁶ ebda., S. 12.

⁹⁷ ebda., S. 93.

⁹⁸ ebda., S. 92.

postkolonial in dem Sinne sei, dass „eurozentristische Dichtotomien grundsätzlich in Frage“ gestellt werden⁹⁹, so dass statt einer Entweder-Oder-Logik Grenzüberschreitungen in den Blick geraten.

Die postkoloniale Ästhetik sei außerdem antiessentialistisch in dem Sinne, dass die Reinheit und Ursprünglichkeit von Kultur infrage gestellt werde, „faktische kulturelle Differenzen zwischen Menschen“ werden in den Inszenierungen zwar anerkannt, aber Kultur als etwas Konstruiertes dargestellt und die Machtverhältnisse mitreflektiert: „Indem sie die Performativität von Kultur betonen, denaturalisieren sie kulturelle Unterschiede.“¹⁰⁰ Die postkoloniale Ästhetik interkulturellen Theaters sei postdramatisch insofern, als die theatrale Grundsituation mitreflektiert werde und die Wahrnehmungsmuster dem Publikum vorgeführt werden, welches damit einen wesentlichen Anteil an der Herstellung von Bedeutung bekommt. So werden die Subjekt- und Objektkonstruktionen dargelegt und Kritik an der Repräsentation geübt.¹⁰¹

Drittens sei postkoloniales Theater institutionskritisch, da Politik und Ästhetik sich im interkulturellen Theater nicht trennen ließen:

Es wird klar, dass Theater auf verschiedenen Ebenen ein Ort machtvoller Blickregime ist und dass interkulturelle Theateraufführungen, internationale Theaterfestivals und sonstige Plattformen und Organisationen des Kulturaustauschs in sich problematische, kritikwürdige Institutionen sind.¹⁰²

Aber nichtsdestotrotz könne interkulturelles Theater

[...] genau so gut in einer Affirmation hegemonialer Repräsentationsformen aufgehen – hier liegt auch der Grund, warum der Begriff ‚interkulturelles Theater‘, da er ein einheitliches und traditionell ‚progressives‘ Genre suggeriert, ohne zusätzliche Differenzierung kaum zu halten ist.¹⁰³

Die Theaterwissenschaftlerin möchte das Bestimmungsmerkmal „interkulturelles Theater“ für progressive Theaterformen, die aktuelle wissenschaftliche Theorien mitreflektieren, beibehalten, die keine Exotismen oder essentialistische Konzepte von kultureller Identität verwenden.

Mein Ansatz besteht keineswegs darin, den Begriff „interkulturelles Theater“ abzulehnen, aber er soll eingegrenzt werden auf Theaterformen, für die es grundsätzlich seit den 1980er Jahren verwendet wird – ohne Erweiterung auf Theaterarbeiten im Kontext von Immigrationsgesellschaften wie *daskunst*. Denn nach wie vor bleibt das wesentliche Bestimmungsmerkmal beim interkulturellen

⁹⁹ ebda., S. 276.

¹⁰⁰ ebda., S. 269.

¹⁰¹ vgl.: ebda., S. 271.

¹⁰² ebda., S. 274.

¹⁰³ ebda., S. 274.

Theater der Fokus auf weit auseinander liegenden Theatertraditionen, die von ethnisch unterschiedlich gedachten Kulturen geprägt sind, und auf die Hervorhebung der Unterschiedlichkeiten.

Auf diese Unterschiede fokussiert Christine Regus auch in ihrer Aufführungsanalyse interkultureller Theaterproduktionen. Als Beispiele für neuere Formen des interkulturellen Theaters nennt Regus drei Inszenierungen von Claudio Valdés Kuri, Ralph Lemon und Ong Keng Sen.

Lemons, Ongs und Valdés Kuris Inszenierungen vermeiden im Gegensatz zu einem interkulturellen Theater, das auf der Suche nach dem ‚Reinen‘, ‚Ursprünglichen‘ oder ‚Rituellen‘ ist, Folklore und negieren ‚Authentizität‘.¹⁰⁴

Wenn man sich dann aber anschaut, wie Christine Regus bei der Analyse der Inszenierung *Searching for Home* von Ralph Lemon¹⁰⁵ vorgeht, spielen die Unterschiede bzw. Zuordnungen eine große Rolle, und Regus unternimmt große Anstrengungen, die verschiedenen „beteiligten Kulturen“ an einer Inszenierung herauszuarbeiten:

Bereits in der ersten Szene von *Searching for Home* werden verschiedene Musiken und Tänze aufgeführt oder zitiert, die unterschiedlich nah an dem sind, was man gemeinhin „schwarz“ nennt. [...] In der ersten Sequenz langsamer „weißer“ Folk und die sehr energiegeladenen, rhythmusbetonten Bewegungen des Tänzers von der Elfenbeinküste, die man eher „schwarz“ nennen würde. [...] Diese Performance erinnert an den Minimalismus postmoderner oder zeitgenössischer Tanzkonzepte und könnte als „nichttänzerischer“ Tanz bezeichnet werden; er erschien mir in Bezug auf Assoziationen zu einer bestimmten Hautfarbe indifferent. Die Musik dazu, Drum’n’Bass, würde man tendenziell unter „schwarzer Musik“ rubrizieren. In der zweiten Sequenz scheinen also alle möglichen Rhythmen völlig unvermittelt nebeneinander her zu laufen. Ebenso fallen in der dritten Sequenz die europäische „alte“ Musik von Bach und Telemann und die Tanzbewegungen auseinander, die zwischen „weißem“ Ballett und „schwarzem“ buckdancing changieren und den Körper des Tänzers als zerstückelten Körper jenseits von klassischer Schönheit und Grazie erscheinen lassen. Die Dekonstruktion von Mustern des klassischen Balletts in der dritten Sequenz ist am ehesten als postmodern im Sinne der zunächst „weißen“ euro-amerikanischen Avantgarde zu bezeichnen.¹⁰⁶

Natürlich sind die Kategorisierungen hier auf die Spitze getrieben und mit Anführungszeichen versehen, aber die Vorgangsweise ist doch bemerkenswert. Eine Inszenierung, die die Eigentumsverhältnisse und kulturellen Zuordnungen, die traditionelle Repräsentation von „weiß“ und „schwarz“ in Frage stellt, wird in der wissenschaftlichen Analyse in vermeintliche Einzelteile und Zuschreibungen, die abgesehen vom Bühnengeschehen so auch in der Wirklichkeit nicht mehr existieren, auseinanderdividiert. Dieser Vorgang wird ergänzt mit Interpretationsversuchen wie dem Folgenden:

¹⁰⁴ Regus, S. 268.

¹⁰⁵ Premiere am 03.06.2003 in Berlin am Haus der Kulturen der Welt.

¹⁰⁶ Regus, S. 121f.

Die Aufführung zeigte, dass das scheinbar harmlose Sprechen von ‚schwarzer Musik‘ oder ‚schwarzem Tanz‘ im Kontext eines Repräsentationsregimes, das durch die Vorstellung einer einheitlichen schwarzen Identität machtpolitische Implikationen enthält, in hohem Maße problematisch ist – sie ließ die Zuschauer also eine quasi postkoloniale Perspektive im Schnelldurchgang entwickeln.¹⁰⁷

Auch bei der Analyse von Ong Keng Sens *Lear* geht Regus ähnlich vor und ordnet die verschiedenen Theatertraditionen und Sprachen bestimmten „Kulturräumen“ zu. „Eingeweihte konnten hingegen beobachten, dass die Kodes meist nicht ‚rein‘ angewendet wurden [...]“¹⁰⁸. Hierbei handelt es sich ebenso um eine Inszenierung, die anregt,

[...] darüber nachzudenken, wie kulturelle Identitäten entstehen, und sich der Einsicht zu nähern, dass das Beharren auf fixen Grenzen mehr und mehr fragwürdig wird, wenn es das nicht schon immer war.¹⁰⁹

Man könnte Regus methodisches Vorgehen damit vergleichen, dass sie die Länderkennzeichen wieder hinter die Personen hängt bei gleichzeitiger Reflexion, dass die Inszenierungen die Länderkennzeichen verschwimmen lassen. Miu Lan Law beschreibt in ihrer Dissertation *Zu einer Ästhetik des Hybriden* Ähnliches:

In bisherigen Hybriditätsdiskursen wird häufig eine Analyse­methode angewandt, bei der das Hybride in seine unterschiedlichen Elemente zerlegt und die Offensichtlichkeit ihrer Widersprüche betont wird. Aber was ist das Wesen eines Hybriden? Können die unterschiedlichen Elemente des Hybriden voneinander getrennt und separat wahrgenommen werden, falls ihr Wesen in der Verbindung der unterschiedlichen Elemente liegt? [...] Angesichts dessen ließen sich neue wissenschaftliche Erkenntnisse gewinnen, wenn man sich statt der Unmöglichkeit der Widersprüche auf die Verbindung zwischen den unterschiedlichen Elementen des Hybriden konzentrieren würde.¹¹⁰

So besteht eine Herausforderung für den wissenschaftlichen Bereich darin, Analyse­methoden zu entwickeln, die den Intentionen der Inszenierungen auch Rechnung tragen, mit einer reflektierten Spracharbeit, denn Sprache und Wirklichkeitsbetrachtung stehen in einem engen Zusammenhang.¹¹¹

Schon Patrice Pavis erwähnte im Zusammenhang mit seiner Definition des interkulturellen Theaters: „The hybridization is very often such that the original forms can no longer be distinguished.“¹¹²

¹⁰⁷ ebda., S. 127.

¹⁰⁸ ebda., S. 20.

¹⁰⁹ ebda., S. 21.

¹¹⁰ Miu Lan LAW: *Zu einer Ästhetik des Hybriden: Eine Geschichte der Verflechtung von deutschen Theaterkünstlern mit chinesischer Theaterkultur im frühen 21. Jahrhundert*. Berlin Diss. 2009, S. 21f.

¹¹¹ Regus spricht selbst davon, dass sie mit ihrem methodischen Analysewerkzeug – semiotisch und phänomenologisch – an Grenzen gestoßen sei, angesichts folgender Problematik: „Denn die untersuchten Inszenierungen sind auch eine Infragestellung des Absolutheitsanspruchs der abendländisch textuellen Tradition, die sich, auch in den Wissenschaften, als dominant etabliert hat.“ (S. 274).

¹¹² Pavis: *The Intercultural Performance Reader*, S. 8.

1.8. Abschied vom Begriff und Perspektive der Verflechtungen

Was Christine Regus nicht erwähnt, wahrscheinlich war es bei Druckschluss noch nicht beschlossen, ist, dass Erika Fischer-Lichte und Gabriele Brandstetter für die Freie Universität Berlin 2008 den Zuschlag für ein Prestige-Forschungsprojekt mit 10 Mio. Euro Förderung auf sechs Jahre bekamen. Das internationale Forschungskolleg läuft unter dem Titel *Verflechtungen von Theaterkulturen/Interweaving Performance Cultures* und beschäftigt sich mit den Prozessen, in denen „verschiedene Kulturen“ in Performances aufeinandertreffen. Gabriele Brandstetter schreibt zum Programm des Forschungsprojektes:

The basic idea of this research centre is to explore the ways in which theatrical cultures were or are interwoven either from an historical perspective or in light of today's globalization: the international composition of ensembles serves as an example here, as does the collaboration between artists from different cultures, or the exchange and circulation of productions at international festivals. Such instances of interweaving raise the question of the extent to which cultural identity, e.g. traditional forms of theatrical presentation or body concepts in dance, is revealed or interferes in the processes of interweaving, and whether it has a stabilizing or destabilizing effect. The hypothesis of the project is that processes of interweaving do not create *homogenization* (in the sense of theories of globalization or hybridization), but they create increased *diversification*. The term interweaving, then, describes a complex kind of interaction that permits all sorts of new differences, indeed produces them and makes them visible.¹¹³

Das Forschungsinteresse bzw. der -inhalt ist ein ähnlicher, von dem vorliegendes Kapitel handelt, aber die Forscherinnen verwenden nicht den Begriff des Interkulturellen, sondern „Verflechtungen“. Fischer-Lichte geht in einem Aufsatz auf der Homepage des Forschungskollegs aus dem Jahre 2010 sogar auf die Nicht-Verwendung des Begriffes „interkulturelles Theater“ für Theaterprojekte wie die von Ong Ken Sen ein:

Up to this point, I have deliberately avoided the terms ‚intercultural performance‘ or ‚intercultural theatre‘ commonly used to describe performances that combine the texts, acting styles, stage spaces, or scenic devices from different cultures. Mostly, the fusion occurs between Western and non-Western cultural components. Two assumptions, which I do not share, underlie the use of these terms. Firstly, they presuppose the feasibility of clearly recognizing the cultural origins of each element and distinguishing between what is ‚ours‘ and what is ‚theirs‘. This implies the notion that a culture is essentially monadic and self-contained. However, processes of exchange between cultures have been going on at least since the onset of modernity and, as a result, cultures permanently undergo change and transition. This situation renders any attempt to draw a clear line between ‚ours‘

¹¹³ Gabriele Brandstetter: „Interweaving Dance Cultures.“ 2011. <http://textures-platform.com/2011/06/interweaving-dance-cultures>, zuletzt eingesehen: 23.06.2011.

and ‚theirs‘ futile. Yet, this is not to say that differences between cultures do not exist. The differences are simply not fixed and given once and for all; they are permanently generated anew.

Until recently, research on intercultural theatre largely neglected this situation. Even very recent approaches based on the hybridization of cultures seem to some extent to ignore this fundamental insight. For ultimately the notion of the hybrid which is transferred from biology assumes that we are dealing with elements that do not belong together ‚originally‘ or by their very ‚nature‘ but have been linked arbitrarily. So I am avoiding the terms ‚intercultural‘ or even ‚hybrid theatre‘ in order to circumvent such notions and connotations. Instead, I refer to the idea of the ‚interweaving cultures in performance‘, as introduced here. In my view, the term’s implication that the nature and generation of new differences is processual seems more appropriate in this context.

Secondly, it is interesting how the transfer of non-Western elements into Western theatre is dealt with in the main body of research on so-called intercultural theatre. It seems that here, implicitly and partly explicitly, non-Western elements imported into Western theatre are given a different emphasis than the use of Western elements in non-Western theatre. While in the first case they are celebrated as bold aesthetic experiments, in the second they are generally seen within the purview of modernization, which is largely equated to Westernization.¹¹⁴

Welche Forschungsergebnisse aus diesem Programm resultieren, inwiefern Einzelstudien zu bestimmten Performances oder theoretische Überblicksdarstellungen produziert werden, ob in diesem theoretischen Kontext auch Theaterbeispiele, die denen von *daskunst* ähnlich sind, vorkommen, wird sich zeigen. Auf jeden Fall sind die Fellows hochkarätig besetzt¹¹⁵.

In dieser Arbeit soll die Leistung von Regus’ Arbeit nicht grundsätzlich in Frage gestellt werden, die umfassende Zusammenstellung von Historischem, Methodischem, Kritischem und von Beispielen interkulturellen Theaters. Aber aus ihrer Arbeit und Argumentation lässt sich deutlich ablesen, wie schwer dieser Begriff im Jahr 2009 oder 2011 zu verwenden ist. So sehr sich Christine Regus der problematischen Verwendung bewusst ist, bemüht sie sich trotzdem, ihn festzuhalten und scheint damit am Ende einer Begriffsgeschichte zu stehen, die sowohl das Berliner Forschungskolleg als auch Arbeiten wie die Wiener Studie *Transkulturelle Theateroffensive*¹¹⁶, auf die ich in den folgenden Kapiteln noch genauer eingehen werde, überwunden haben.

¹¹⁴ Erika Fischer-Lichte: „Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between.“ 2010. <http://textures-platform.com/2010/08/interweaving-cultures-in-performance>, zuletzt eingesehen: 23.6.2011.

¹¹⁵ <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/verflechtungen/People/Fellows>, zuletzt eingesehen: 09.07.2011.

¹¹⁶ *Kunst, Kultur und Theater für Alle! Impulse für eine transkulturelle Theateroffensive – zu Perspektiven der Kunst- und Kulturpolitik Wien 2010 – 2015 mit besonderem Fokus auf Migrationsrealität* erstellt vom Verein Iodo, Projektteam Ülkü Akbaba, Ljubomir Bratic, Sarah Galehr, Andreas Görd und Gabriele C. Pfeiffer: Wien 2009. Zum Download auf: www.iodo.at/studie.htm, zuletzt eingesehen: 24.07.2011. Infolge zitiert als *Transkulturelle Theateroffensive*.

Weder spreche ich mich gegen die Produktion interkulturellen Theaters aus noch gegen die wissenschaftliche Rezeption als solche. Immerhin ist es nachvollziehbar, dass KünstlerInnen sich mit – ihnen – Unbekanntem auseinandersetzen und dieses in der eigenen Arbeit auf die eine oder andere Art und Weise verarbeiten. Das Unbekannte meint im interkulturellen Zusammenhang von der eigenen Theatertradition klar zu unterscheidende Theaterformen aus ethnisch meist weit entfernt liegenden Weltabschnitten. Stattdessen besteht die Notwendigkeit, die Definition des interkulturellen Theaters eng zu fassen aufgrund der Fokussierung auf Differenzen und der Unterscheidung von „fremd“ und „eigen“ – in erster Linie und vordergründig zwischen den Theatertraditionen, weniger bei den Menschen. Problematisch wird es, wenn dieser Begriff auf aktuelle Theaterphänomene im Kontext von Immigrationsgesellschaften übertragen wird. Denn die Zementierung von Dichotomien wie „Fremdes“ und „Eigenes“ und die zugrundeliegende Annahme eines geschlossenen, ethnisch gedachten Kulturbegriffs lassen sich aus dem Begriff nicht wegdefinieren. Die Ausdehnung des Begriffs würde künstlich Grenzen festschreiben, wo fließende Übergänge sind, und Menschen auf unzulässige Weise als Fremde bezeichnen, indem Einzelmenschen auf kulturelle Klischees reduziert werden und nach folkloristischen Elementen und „dem Ursprünglichen“ gesucht wird. Es ist leichter, einen neuen Begriff zu besetzen, als einen existierenden umzudeuten.

Würde man den Begriff bzw. die Analysemethoden auf Theaterprodukte wie *daskunst* erweitern, die in Ländern mit einer sich verändernden Bevölkerungszusammensetzung entstehen, wäre die Einteilung naheliegend, dass die *daskunstlerInnen* „Fremde“ sind. In Bezug auf KünstlerInnen mit Migrationshintergrund vermischt sich der theaterästhetische und gesellschaftliche Diskurs um Integration immer wieder – davon zeugt die „falsche“ Verwendung des Begriffes „interkulturell“. Der gesellschaftliche Diskurs um Interkulturalität spricht aber davon, dass *Menschen* unterschiedliche „kulturelle“ Hintergründe besitzen, um die vermeintlichen Differenzen zwischen bestimmten Gruppen zu zementieren, wohingegen der theaterwissenschaftliche Diskurs von verschiedenen *theaterästhetischen Methoden bzw. Traditionen* ausgeht.

Theatergruppen wie *daskunst* werden nicht aufgrund ihrer theaterästhetischen Methoden bzw. ihrer künstlerischen Arbeitsweise in die Nähe von dem so genannten interkulturellen Theater gebracht, wie noch bei „traditionellen“ interkulturellen TheatermacherInnen, sondern ausschließlich aufgrund der

Namen, Hautfarben und teilweise des Akzents ihrer Ensemblemitglieder. Bei daskunst arbeiten verschiedene Menschen zusammen, die nicht in unterschiedlichen Theatertraditionen ausgebildet wurden, sondern an Schauspielschulen im deutschsprachigen Raum bzw. die geprägt sind von europäischem Illusions-, Sprech- und Multimediatheater und MTV-Fernsehen und die ihre Theaterform als sozialkritische verstehen. So begegnen sich bei daskunst keine unterschiedlichen Theatertraditionen, die von verschiedenen kulturellen Hintergründen geprägt sind, sondern unterschiedliche Menschen, die sehr viel gemeinsam haben.

Die theaterwissenschaftliche Forschung sollte sich nicht von populistischen, reaktionären gesellschaftspolitischen Diskussionen beeinflussen lassen, die den Begriff des Interkulturellen, der essentialistische Unterschiede zwischen Menschen und einen starren Kulturbegriff propagiert, übernommen haben. Der Begriff passt für ganz bestimmte Arbeiten in der Theatergeschichte – ist aber nicht automatisch erweiterbar auf aktuelle Theaterarbeiten, die in Immigrationsgesellschaften entstehen. Mit der Ausweitung des Begriffes auf solche Theaterarbeiten bestünde sonst die Gefahr, dass man genau diesen reaktionären Kräften in die Hände spielt, denen es um das Hervorheben von Unterschieden geht und die eine vermeintliche Herausforderung darin sehen, „wie man angemessen mit dem Fremden umgehen kann“¹¹⁷. KulturpolitikerInnen sind ebenso in Gefahr, sich beeinflussen zu lassen und den Begriff „nachzuplappern“, da sie selten ausreichend theaterwissenschaftlich bzw. soziologisch ausgebildet sind. Hier ist es eine Aufgabe von ExpertInnen, ständig mit ihnen im Gespräch zu bleiben.

Das nächste Kapitel handelt von der heterogenen Bevölkerungszusammensetzung und des diversen Zusammenlebens in Österreichs. Es liefert den Grundstein, wie vorliegende Arbeit behaupten kann, dass daskunst kein „interkulturelles Theater“ produziert, sondern schlicht der wieder einmal veränderten Bevölkerungszusammensetzung Österreichs Rechnung trägt. Denn inhaltliche bzw. ästhetische Impulse für künstlerische Weiterentwicklungen kamen oft aus der freien Subszene. Diese ist gelenkiger als große Institutionen wie beispielsweise der ORF oder das Burgtheater.

Fischer-Lichte blickt auf jeden Fall hoffnungsvoll in die Zukunft ihres Forschungsgebietes, aufgrund der Performances, die neue Realitäten darstellen

¹¹⁷ Regus, S. 26.

und erzeugen:

Interweaving cultures in performance can thus be described as an aesthetic 'Vor-Schein', as the philosopher Ernst Bloch put it: an anticipation in and by the arts of something that will become social reality much later, if at all. In this case, such an anticipation is not based on particular contents, ideologies, Weltanschauung, and so on, but on the very processes of interweaving cultures that occur in performance. Here, moving between cultures is celebrated as a state of in-betweenness that will change spaces, disciplines, and the subject as well as her/his body in a way that exceeds the imaginable.

By interweaving cultures without erasing their differences, performances, as sites of in-betweenness, are able to constitute new realities – realities of the future, where the state of being in-between describes the 'normal' state of the citizens of this world.¹¹⁸

¹¹⁸ Fischer-Lichte: „Interweaving Cultures in Performance.“ Darin: Ernst Bloch: *Ästhetik des Vor-Scheins*, 2 vols. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

2. Die Gesellschaft zwischen „Wir“ und „Sie“

Ein gebürtiger Ausländer hatte seine Schuhe verloren. Er hatte sie in seinem Haus liegenlassen und das Haus in einen Fluß geworfen. Oder hatte sich das Haus selbst hineingeworfen? Der gebürtige Ausländer ging von Fluß zu Fluß. Einmal fand er einen alten Mann unter Wasser mit einem Schild um den Hals: HIER HIMMEL Der Alte zuckte die Achseln und zeigte auf das Schild. Das Haus tauchte dann wieder auf, aber an einem ganz anderen Ort. Und wahrscheinlich war es ein anderes, denn es konnte sich an die Schuhe des Ausländers nicht erinnern. Später verlor das Haus seine Tür.¹¹⁹

2.1. *daskunst* und Österreich

Dieses Kapitel versucht, ein brennend aktuelles Thema einzukreisen, das in der österreichischen und europäischen Politik eines der beherrschenden und emotionalsten ist: der Themenkomplex Migration – Integration – Rassismus, die sich verändernde Bevölkerungszusammensetzung und offenere bzw. geschlossene Identitätsentwürfe. Das Kapitel kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, es sollen aber wesentliche Linien aufgezeigt werden, um die Behauptung aufzustellen, dass *daskunst* etwas typisch Wienerisches und nichts „Fremdes“ für Wien darstellt und dass sich etwas an der Selbstwahrnehmung und den Repräsentationsformen der österreichischen Gesellschaft ändern sollte, da sich die Realität wieder einmal grundlegend verändert hat. Die Migrationsforscher Heinz Fassmann und Rainer Münz sprachen schon in den 1990er Jahren vom „Einwanderungsland wider Willen“¹²⁰:

Realität und Selbstbild klaffen in Österreich weit auseinander. Arbeitsmigranten, Asylwerber, Vertriebene und andere Zuwanderer kamen seit 1945 in manchen Jahren zu Hunderttausenden. Rund 16% der Wohnbevölkerung sind außerhalb der heutigen Grenzen Österreichs zur Welt gekommen. 7,5% der Bevölkerung sind der Staatsbürgerschaft nach Ausländer. Dennoch versteht sich die Alpenrepublik keineswegs als Einwanderungsland.¹²¹

¹¹⁹ Aglaja Veteranyi: *Warum das Kind in der Polenta kocht*. München: dtv 1999.

¹²⁰ Heinz Fassmann, Rainer Münz: „Österreich – Einwanderungsland wider Willen.“ In: Trautl Brandstaller (Hg.): *Österreich 2 1/2: Anstöße zur Strukturreform*. Wien: Deuticke 1996, S. 255-282.

¹²¹ Werner Holzer u. Rainer Münz: *Wissen und Einstellungen zu Migration, ausländischer Bevölkerung und staatlicher Ausländerpolitik in Österreich*. Wien 1994, S. 5. (Schriften des Instituts für Demographie der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 11).

Dieses Thema ruft kontroverse Meinungen hervor. Bis hin in linke Kreise ist man mit erschreckenden Vorurteilen und Ansichten konfrontiert, da unter anderem durch die seit 1986 eingefahrenen Erfolge einer Partei wie der FPÖ ein gewisser rassistischer Konformismus in Österreich „salonfähiger“ wurde, was dazu führte, dass bestimmte Empfindungen und infolge Äußerungen oftmals nicht als etwas Negatives und Ablehnenswertes wahrgenommen werden. Es scheint eine Hilflosigkeit vorzuherrschen, wie man mit der Diversität der Menschen in Österreich umgehen soll, auch wenn die Diversität für Wien angesichts der geographischen Lage und monarchischen Vergangenheit nichts Neues darstellt. Musik ist von diesem Alltagsrassismus wesentlich betroffen – als Gesamtes, seine Mitglieder und sein Publikum –, weswegen ein Abriss dieses Themenkomplexes auf den nächsten Seiten erfolgen und auf die Zukunft verwiesen werden soll.

2.2. Stimmen von Individuen

Zunächst folgen einige Gedanken von Einzelmenschen, wie sie im Alltagsleben immer wieder auftauchen. Diese Auswahl besitzt keine umfassende Repräsentativität, sondern erhält ihren Wert aus der Subjektivität und der Emotionalität, denn im Alltag sind diverse Menschen mit der gleichen Subjektivität und Emotionalität – von sich bzw. von anderen – konfrontiert. Die Gedanken sind sinngemäß wiedergegeben bzw. von Aussagen mehrerer Einzelpersonen zusammengefasst, aber wir kennen diese Aussagen:

In unserem Bezirk wohnen einfach zu viele Türken, sie sind so laut und verhalten sich anders.

In der Türkei reden alle Menschen sofort miteinander im Lokal, man fühlt sich zugehörig. In Europa sind die Menschen so kalt, sie stecken die alten Menschen ins Altersheim, statt sich um sie zu kümmern.

Nur mehr die Schwarzen bekommen eine Sozialwohnung, als ÖsterreicherIn hast du keine Chance.

Selbst wenn du vergisst, dass du Türke bist – die anderen vergessen es nicht!

Ich bin nicht gegen Ausländer, aber ich möchte, dass mein Kind in die Schule

kommt, in der es die beste Ausbildung bekommt, und in der Schule X sind einfach zu viele Ausländer.

Obwohl ich Türkin bin, mögen sie mich in Österreich.

Neger war nie und ist doch kein Schimpfwort, aber ich würde es nie gegenüber Menschen schwarzer Hautfarbe verwenden.

Türken sprechen so „wüst“. – Aber das ist Bosnisch. – Auch egal.

Sie ist eine Tschechin, aber eh eine liebe.

„MigrantInnen“ – Entschuldigung, gibt es schon ein anderes Wort dafür oder ist das immer noch politisch korrekt?

Diese Stimmen von Individuen sollen zum Ausdruck bringen, dass Menschen zur Vereinfachung des Denkaufwands und Redegebrauchs Menschen in Gruppen einteilen bzw. auf eine „kulturelle Identität“ reduzieren. Dieses Vorgehen ist zwar eine sehr gebräuchliche Form, um über Ordnungssysteme die komplexe Wirklichkeit zu erfassen und auf Begriffe festzulegen –, dass es aber eines genaueren Hinschauens bedarf, macht der Soziologe Erol Yildiz deutlich:

Durch diese Schematisierung, die Phänomene zusammenfasst und vereinheitlicht, die nicht zusammengehören, wird die Komplexität und Multiperspektivität des gesellschaftlichen Lebens künstlich reduziert, werden neue Grenzen von außen und innen erzeugt. Dem Sortierungsbedürfnis bietet das ethnisch codierte Rezeptwissen Bilder und Stereotypen mit scheinbar hoher Plausibilität und Erklärungskraft an. Politische und ökonomische Gegensätze werden in ethnisch-kulturelle Differenzen umgedeutet und soziale Probleme erscheinen dann als mentale. Sind solche Kategorien wie ‚Wir‘ und ‚die Anderen‘ erst einmal etabliert, dann wird dieses binäre Denken in unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten reproduziert und bestätigt.¹²²

Teils wird in öffentlichen Diskussionen ohnehin nur noch von einem Konflikt der Kulturen gesprochen, als wären Kulturen Subjekte. Letztendlich geht es um verschiedene Menschen und komplexe Einzelschicksale. Um den Blick abseits angeblicher Kulturenunterschiede und Klischees auf gemeinsam Menschliches zu lenken, ist der Ausdruck über Kunstformen in der Lage, Menschen wieder als Individuen zu präsentieren und nicht als AngehörigeR einer „fremden“ Gruppe/Kultur.

¹²² Erol Yildiz: „Die Öffnung der Orte zur Welt und postmigrantische Lebensentwürfe.“ In: *SWS-Rundschau* 50/2010, H. 3, S. 318-339, hier S. 328.

2.3. Zuwanderung, Migrationshintergrund oder Asyl

Viele Menschen sind in Österreich geboren, werden aber nicht als ÖsterreicherInnen anerkannt, stattdessen bei Jobbewerbungen und der Wohnungssuche diskriminiert. Ständig werden sie darauf hingewiesen, dass sie eigentlich nicht hier her gehören¹²³ und mit der Frage konfrontiert: „Woher kommst du wirklich?“ Dies stellt jedoch oft eine Feststellung des Nicht-Hierher-Gehörens dar und keine Interessensfrage.

Einige Menschen werden als Schlüsselkräfte umworben und für Österreich gesucht; wiederum andere kommen auf der Suche nach Asyl ins Land. In öffentlichen Diskussionen erhält man manchmal das Gefühl, dass Österreich von allen Seiten überrannt wird und die ganze Welt am liebsten in Österreich leben würde mit dem Ziel, die liberalen österreichischen Gesetze und den Sozialstaat zu missbrauchen. Der Soziologe Kenan Güngör spricht bei diversen öffentlichen Auftritten in seiner polemischen Art von einer Hysterisierung im Diskurs: „Geht ein Migrant bei Rot über die Straße, haben wir das Gefühl, das Verkehrssystem bricht zusammen.“¹²⁴ Für einen kosmopolitischen Perspektivenwechsel spricht sich Erol Yildiz aus:

Bei der einheimlichen Bevölkerung werden Phänomene wie Mobilität, Individualisierung und Pluralisierung als Zeichen der Globalität gelobt, bei MigrantInnen oder Flüchtlingen im Gegensatz dazu als Nachteil bzw. Problem aufgefasst.¹²⁵

Die Themen Zuwanderung, die „Integration“ der Gesamtbevölkerung und Asyl, die Stoff für den Wahlkampf und politischen Populismus bereit stellen, werden dabei ständig vermischt.

Beim Thema Zuwanderung sind viele Diskussionen auf die Vergangenheit fixiert, denn früher als die „Fremden“ noch nicht da waren, war angeblich alles besser. Aber eigentlich ist die Zuwanderung ein Thema für die Zukunft: Wer soll ab morgen einwandern *dürfen*. Lassen wir das Wort *dürfen* an dieser Stelle, denn innerhalb des Systems gedacht (ohne die anarchistische Position einzunehmen, dass nationalstaatliche Grenzen abgeschafft gehören), gibt es nationalstaatliche

¹²³ Auf Wahlplakaten, die eine Partei wie die FPÖ überall in der Stadt während Wahlkämpfen verteilt, stehen Aussagen wie: „Daham statt Islam“, „Wir sind stolz auf unser Wiener Blut. Zuviel Fremdes tut selten gut.“

¹²⁴ Zuletzt beim Österreichischen Integrationstag 2011, ausgerichtet vom Verein Wirtschaft für Integration: <http://www.vwfi.at/about.html>, zuletzt eingesehen: 24.07.2011.

¹²⁵ Yildiz: „Die Öffnung der Orte zur Welt und postmigrantische Lebensentwürfe“, S. 327.

Grenzen, Visumpflicht, StudentInnenvisa, Niederlassungsbewilligungen, Arbeitserlaubnis, Schlüsselarbeitskräfte etc. – und Regelungen dafür. EU-weit ist der freie Personenverkehr mit Arbeitserlaubnis weitgehend möglich, bis auf Übergangsregelungen mit neuen Mitgliedsstaaten. Für Länder außerhalb der EU, so genannte Drittstaaten, gibt es mehr oder weniger strenge Regelungen für die Einreise nach Österreich.

Derzeit sieht es so aus, als würden wir auf eine Welt zusteuern, in der die Nationalstaaten immer mehr zu Sicherheitskontrollbezirken werden, in denen Bewegungsmöglichkeiten und sonstige Rechte nach rassistischen Kriterien auch zwischen MigrantInnengruppen z. B. nach Herkunft und Art der Einwanderung abgestuft sind.¹²⁶

TouristInnen sind in den meisten Fällen sehr willkommen, da sie Geld bringen. Ebenfalls willkommen sind Spitzenkräfte aus dem Kulturbereich bzw. im Sport, denen sehr gerne und sehr schnell die Staatsbürgerschaft verliehen wird.

Inzwischen lässt sich in der öffentlichen Diskussion, vor allem von der Wirtschaft vorangetrieben, langsam ein Wandel in der Zuwanderungsdiskussion beobachten. Von den Problemen der Integration, der Fokussierung auf die Vergangenheit wird der Fokus auf die Frage, wen dieses Land braucht, verlegt. Genauso kommt das Bestreben auf, Österreich attraktiv für Fachkräfte zu machen, damit sie nicht in andere Länder abwandern. Die Konkurrenz um internationale Fachkräfte hat auch Österreich erreicht. Wahrscheinlich sind das sehr kluge Überlegungen, denn sie nehmen auf die weit verbreitete menschliche Grunddisposition Rücksicht, dass Menschen den Menschen Wölfe sind. Die meisten Menschen sind grundsätzlich nicht geneigt, Menschen, die wir nicht näher kennen, etwas Gutes zu tun und ihnen zu helfen.

Zusätzlich gibt es viele Menschen, die – mit den so genannten Autochthonen, die seit Generationen auf dem wechselnd großen österreichischen Staatsgebiet leben, – im Moment in Österreich wohnen und die selbst oder deren Eltern woanders geboren wurden. Diese Menschen haben die österreichische Staatsbürgerschaft, und – eventuell temporär – in Österreich ihren Lebensmittelpunkt. In diesem Feld tritt die seltsame gedankliche Verwirrung der Einteilung in „Wir“ und „Sie“ auf, auch wenn „die Anderen“ schon eventuell in dritter Generation in Österreich leben: Die Großeltern wanderten ein (daher Migrationshintergrund) und die Eltern bzw. sie selbst wurden in Österreich geboren. Für diese Menschen werden immer noch Begriffe wie „AusländerInnen“ oder „Fremde“ verwendet, was nicht sein müsste, denn das könnte ein Wir von

¹²⁶ *Transkulturelle Theateroffensive*, S. 34.

Menschen sein, die alle die gleiche Berechtigung haben, sich auf dem Staatsgebiet wohl zu fühlen und nicht durch Diskriminierung und Hervorhebung vermeintlich kultureller Unterschiede beeinträchtigt zu werden.

In den Sozialwissenschaften kursierten Mythen über ‚ethnische Kolonien‘, ‚Ghettos‘, ‚Parallelgesellschaften‘. Diese Begriffe entsprechen dem, was Loïc Wacquant [...] in Anlehnung an Pierre Bourdieu einen ‚wissenschaftlichen Mythos‘ nennt, also eine diskursive Formation, die in wissenschaftlicher Codierung und auf scheinbar neutrale Weise soziale Phantasien über Unterschiede zwischen ‚Uns‘ und ‚den Anderen‘ umformuliert.¹²⁷

Das die aktuelle Migrationsdebatte prägende „neue Differenzdenken“¹²⁸, die gedankliche Verwirrung der Trennung vor „Wir“ und „Sie“ gilt es durch das gemeinsame Wir zu ersetzen, weil sich die Zusammensetzung der Bevölkerung innerhalb Österreichs verändert hat, wie so oft.¹²⁹ Es ist nicht einzusehen, wieso man diese Bevölkerung, von der die meisten Mitglieder die österreichische Staatsbürgerschaft besitzen, in zwei Gruppen – verbunden mit einer Wertung von mehrwertig und minderwertig – einteilt. Es wäre eigentlich die größte Aufgabe einer verantwortungsbewussten, zukunftsgerichteten aktiven Innenpolitik, dafür eine großangelegte öffentliche Werbekampagne durchzuführen, damit diese Message von den offiziellen RepräsentantInnen verlautet wird und langsam – es braucht ohnehin seine Zeit – in nahezu der gesamten Bevölkerung ankommt. Diese Grundeinstellung würde viele Problem-Diskussionspunkte auf eine andere Grundlage stellen: In Österreich wird das *ius sanguinis* statt das *ius soli* praktiziert, d. h. Kinder, die in Österreich geboren werden, erhalten die Staatsbürgerschaft der Eltern und nicht des Landes, damit werden viele „gebürtige Ausländer“ ins Leben geschickt. Wären mehr Kinder – mit Migrationshintergrund – automatisch ÖsterreicherInnen, dann stellte sich berechtigterweise die Frage, wieso einE ÖsterreicherIn nicht unter anderem, auch Deutsch spricht; man müsste sich viel mehr zur Erziehung im Vorschulalter überlegen, da mitunter 80% der österreichischen jungen Menschen in einer Klasse die deutsche Sprache nicht ausreichend beherrschen. Außerdem könnte man einen österreichischen Architekturwettbewerb für Moscheen und Minarette ausschreiben und würde der Islam als etwas Österreichisches angesehen

¹²⁷ Yildiz: „Die Öffnung der Orte zur Welt und postmigrantische Lebensentwürfe“, S. 326. Darin: Loïc Wacquant: „Entzivilisieren und Dämonisieren. Die soziale und symbolische Transformation des schwarzen Ghettos.“ In: Loïc Wacquant (Hg.): *Das Janusgesicht des Ghettos und andere Essays*. Basel u. a. 2006, S. 61-84, hier S. 79.

¹²⁸ ebda., S. 326.

¹²⁹ vgl. Rainer Münz: „Migration, Flucht und Vertreibung in Europa. Ein Rückblick auf das 20. Jahrhundert.“ In: Erna Appelt (Hg.): *Demokratie und das Fremde. Multikulturelle Gesellschaften als demokratische Herausforderung des 21. Jahrhunderts*. Innsbruck, Wien, München: Studien-Verl. 2001, S. 24-54. (Demokratie im 21. Jh., Bd. 1).

werden, könnte man eine stärkere Diskussionen losstreten, in welcher Sprache in Moscheen gepredigt und islamisches Religionsmaterial zur Verfügung gestellt wird. Schlussendlich würden mehr Menschen in ihrer Kritik an rechten österreichischen Parteien, die bestimmten Menschen die Berechtigung, in Österreich zu leben, absprechen wollen, bestärkt werden – wäre es das Thema der gesamten Bevölkerung:

Je mehr MigrantInnen aus den Orten der öffentlichen Repräsentation abgedrängt oder gar nicht erst zugelassen werden, trotzdem die Realität der Bevölkerungsentwicklung eine solche Repräsentation immer stärker nahelegt, desto mehr werden Unterschichtungsprozesse gefördert. Die MigrantInnen besitzen in der Mainstreamöffentlichkeit kaum symbolisches Kapital, das sie den rassistischen Agitationen entgegenhalten oder das sie für die Durchsetzung ihrer Interessen einsetzen können.¹³⁰

Alle verschiedenen Individuen dieses Wirs hätten infolge das Anrecht auf den best-möglichen Staat, die menschenfreundlichsten Gesetze, die besten Ausbildungschancen, unbedingte Chancengleichheit, außerdem ein Anrecht und mehr Motivation, für dieses bestmögliche System ihren Beitrag zu leisten. Niemand dürfte einzelnen Mitgliedern vorgeben, dass sie mehr Berechtigung besitzen, ÖsterreicherInnen zu sein, oder dass sie eigentlich „fremd“ sind und nicht hierher gehören aufgrund Religion, Hautfarbe, Namen, aufgrund einer falschen Kopfbedeckung etc. Niemand sollte sich rechtfertigen müssen, mehrerer Sprachen mächtig zu sein. Hier ist viel an Überzeugungs- und politischer Arbeit zu leisten – daskunst macht das ständig neben bzw. innerhalb der künstlerischen Arbeit.

Darüber hinaus gibt es eine Reihe von Menschen aus der EU bzw. aus Drittstaaten, die in verschiedenen EU-Ländern die Möglichkeit haben, sich länger oder kürzer niederzulassen, und deswegen auch nicht sofort die neue Staatsbürgerschaft annehmen. Diese Menschen haben nicht die Möglichkeit zu wählen, weder aktiv noch passiv, was eigentlich ein Grundrecht jedes Bürgers und jeder Bürgerin darstellt.

Hier gilt es, Identitäten weiter zu denken. Es gibt Menschen, die verschiedene Länder als Heimatländer bezeichnen. Aber eigentlich muss man – wenn eventuell auch temporär – diese Gruppe auch zu einem Wir dazuzählen, denn immerhin verbringen diese Menschen gerade einen Teil ihres Lebens im österreichischen System und sind damit auch am Erfolg dieses Systems beteiligt, zahlen Steuern, füttern den Sozialstaat bzw. beziehen Leistungen von diesem Sozialstaat. Die Kinder gehen hier in die Schule und auf die Unis. Sie sind also

¹³⁰ *Transkulturelle Theateroffensive*, S. 26.

am bestmöglichen System interessiert, und man sollte Menschen die Möglichkeit für Verantwortung geben. Daher sollten sie am Wahlsystem partizipieren dürfen, weil es auch ihre Zukunft ist¹³¹. Wenn einige dieser Menschen mitunter (wieder) gehen, haben sie trotzdem derzeit in Österreich ihren aktuellen Lebensmittelpunkt. Diese Themen fallen in den Bereich einer verantwortungsbewussten Innenpolitik nicht einer ausgelagerten Integrationspolitik. Nationale Identität ist etwas, das sich ständig in Bewegung befindet, weil sich die Menschen bewegen – dafür sind die Systeme und die Gesetze nicht flexibel genug. Es bräuchte einen ständigen Integrationsprozess der Gesamtbevölkerung.

Mit den Themen Immigration, „Integration“ der Gesamtbevölkerung und EU-Binnenintegration wird in öffentlichen Diskussionen oft das Thema Asyl in Verbindung gebracht, was sich nicht vorteilhaft auf die Zustimmung in der Bevölkerung zur Aufnahme von Flüchtlingen und die Asylgesetze, die ständig verschärft werden, auswirkt. Die Genfer Flüchtlingskonvention definiert eine solche Person als Flüchtling, die

[...] aus der begründeten Furcht vor Verfolgung wegen ihrer Rasse, Religion, Nationalität, Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe oder wegen ihrer politischen Überzeugung sich außerhalb des Landes befindet, dessen Staatsangehörigkeit sie besitzt, und den Schutz dieses Landes nicht in Anspruch nehmen kann [...]¹³².

Ohne Zweifel existiert Asylmissbrauch insofern, dass sich Menschen auf der Suche nach einem besseren Leben in einem anderen Land eine Geschichte der politischen Verfolgung ausdenken und daher als MigrantInnen und streng genommen nicht als Flüchtlinge einzuordnen sind. Nur verschleiert das ständige Zusammendenken von Asyl und Immigration in öffentlichen und alltäglichen Diskussionen das banale Faktum, dass hilfsbedürftigen Menschen zu helfen ist.

2.4. Von „gebürtigen Ausländern“, „Fremden“, und „MigrantInnen“

Im vorigen Kapitel wurde unter anderem ein Idealfall des Zusammenlebens der

¹³¹ 2004 hob der Verfassungsgerichtshof nach einer Klage der schwarzblauen Bundesregierung den Beschluss von 2002 auf, dass in Wien auf Bezirksebene „Ausländer“ mitwählen dürfen, vgl.: *Migrazine* befragt „Österreich ist nicht interessiert“. Interview mit: Gerd Valchars. <http://www.migrazine.at/artikel/sterreich-ist-nicht-interessiert>, zuletzt eingesehen: 24.07.2011.

¹³² <http://www.aufenthaltstitel.de/genferkonvention.html>, zuletzt eingesehen: 24.07.2011.

Bevölkerung skizziert. Die Realität wird allerdings von der begrifflichen und gedanklichen Trennung zwischen „Wir“ und „Sie“ beherrscht.

Mit der Geschichte des „gebürtigen Ausländers“ fasst Aglaja Veteranyi die Erlebnisse ihrer Familie in der teils autobiographischen Erzählung *Warum das Kind in der Polenta kocht* zusammen.¹³³ Viele „gebürtige AusländerInnen“ leben auch in Österreich. Menschen werden als AusländerInnen im Gegensatz zu InländerInnen bezeichnet. Die jeweilige Staatsbürgerschaft ist dabei irrelevant. Die als AusländerInnen Bezeichneten sind (noch) keine InländerInnen. Sie sind aber auch keine SerblInnen, KroatInnen oder EngländerInnen. Stattdessen wird mit diesem Begriff klar die Trennung von „Wir“ und „Sie“ zementiert.

In der Integrationsdiskussion werden damit in Österreich lebende Menschen bezeichnet, denen – auch wenn sie faktisch schon die Staatsbürgerschaft erlangt haben – die Zugehörigkeit abgesprochen wird, da sie etwa eine dunklere Haut haben, nicht akzentfrei einen österreichischen Dialekt sprechen oder einen ortsunüblich klingenden Namen vorweisen. Obwohl in der Forschung und in den meisten intellektuellen Kreisen verpönt, ist der Begriff „Ausländer“ nicht nur im Alltag nach wie vor der meist gebrauchte. Offiziell wurde diese Bezeichnung durch den weniger negativ konnotierten Begriff „MigrantIn“ ersetzt¹³⁴ bzw. „Menschen mit Migrationshintergrund“. „Der Begriff ‚Migrationshintergrund‘ ist ein Ordnungskriterium der deutschen amtlichen Statistik.“¹³⁵ Die bereits angeführte Studie zur *Transkulturellen Theateroffensive* erwähnt auf zwei Verwendungsmöglichkeiten: Einerseits verweisen die AutorInnen auf ein positives Mehr – MIT Migrationshintergrund –, andererseits ist „dieses ‚Mehr‘ eine Beschreibungskategorie innerhalb der rassistischer [sic] Machtstrukturen des Nationalstaates“.¹³⁶

Mit dem Terminus „Migrationshintergrund“ wird eine „Generationenzählerei“ eingeführt: MigrantInnen werden in MigrantInnen der ersten, zweiten, dritten etc. Generation eingeteilt. Die Politikwissenschaftlerin und Postcolonial Studies-

¹³³ askunst dramatisierte die Erzählung 2009.

¹³⁴ Eine skurrile Erscheinung ist bei den beiden Autoren Rainer Bauböck und Rainer Münz zu beobachten, „Ausländer“ werden in der männlichen bzw. geschlechtsneutral gemeinten Bezeichnung belassen, aber sowohl bei „Immigrant/inn/en“ (S. 89) als auch bei „Neu-Bürger/innen“ (S. 47), die als Begriffe in den gleichen Sätzen wie „Ausländer“ vorkommen, wird der weibliche Teil der Menschheit sichtbar gemacht, vgl. Rainer Bauböck: „Grenzbeziehungen – zur Konstruktion des Volks durch den österreichischen Nationalpopulismus“, S. 76-92 und Rainer Münz: „Migration, Flucht und Vertreibung in Europa. Ein Rückblick auf das 20. Jahrhundert“, S. 24-54. In: Appelt: *Demokratie und das Fremde*.

¹³⁵ *Transkulturelle Theateroffensive*, S. 18.

¹³⁶ ebda., S. 18.

Theoretikerin María do Mar Castro Varela kritisiert dieses Generationen-Zählen: Nach Deutschland beispielsweise wurde immer schon eingewandert, doch die Generationenzählerei ist der „Effekt eines Denkens [...], das die Ein- und Auswanderung [heute] als etwas besonderes darstellt“.¹³⁷ Der „Migrationsexperte“¹³⁸ Paul Scheffer meint hingegen, dass diese Binsenweisheit „Migration hat es zu allen Zeiten gegeben“ die derzeitige Entwicklung zu keiner Selbstverständlichkeit macht. „Auch wenn es nach historischen Maßstäben nichts Neues wäre, so sind wir dennoch Zeugen einer tiefgreifenden Veränderung der Bevölkerungsstruktur.“¹³⁹

Angesichts dieser Entwicklung stellt sich die Frage, wie lange diese Generationen-Zählerei noch andauern soll. Mit den Bezeichnungen findet eine „generationsübergreifende Aufrechterhaltung des Rechtsstatus des Ausländers“¹⁴⁰ statt: Menschen, die hier geboren sind, dürfen die Politik nicht mitbestimmen.

Auch der Soziologe Pierre Bourdieu stößt sich an der Bezeichnung zweite Generation von MigrantInnen: „Wie kann man Menschen als ‚Immigranten‘ bezeichnen [...], die nirgendwo ‚emigriert‘ sind [...]“? Für ihn ist damit auch ein Dilemma verbunden: „Die Bezeichnungen für sie sind diskriminierend, ausgrenzend und manchmal auch diffamierend, aber eine andere ‚neutrale‘ oder ‚positive‘ Bezeichnung unterschlägt die Tatsache der faktischen Ausgrenzung und Demütigung.“¹⁴¹ So könne man die täglichen Diskriminierungserfahrungen schon als eine Art von Migrationserfahrung ohne den faktischen Akt des über die Grenze Gehens deuten. Für Pierre Bourdieu eignet sich der Begriff „Ausländer“ auf jeden Fall sehr gut für die Statusbeschreibung: „Ausländererfahrungen“ zu machen, heißt dann das Gefühl der Unerwünschtheit und Geringschätzung zu erfahren. Bei duskunst wird der Begriff nur im passiven Sinn verwendet: „zu AusländerInnen gemacht werden“ bzw. der Begriff von Aglaja Veteranyi

¹³⁷ María do Mar Castro Varela: *Unzeitgemäße Utopien. Migrantinnen zwischen Selbsterfindung und Gelehrter Hoffnung*. Bielefeld: transcript 2007, S. 14/1. - Rainer Münz zeigt in diversen Artikel die vielschichtigen Wanderungsbewegungen im 20. Jahrhundert u. a. für Europa auf. – z. B. Rainer Münz: „Migration, Flucht und Vertreibung in Europa“.

¹³⁸ Auf diesen Begriff reagieren so genannte Menschen mit Migrationshintergrund mit der Aussage – „MigrationsexpertInnen sind wir!“ – Die Praxis zeigt, dass man für bestimmte Bezeichnungen einen akademischen Titel braucht.

¹³⁹ vgl. Paul Scheffer: *Die Eingewanderten. Toleranz in einer grenzenlosen Welt*. München: Hanser 2007, S. 12f.

¹⁴⁰ Ulrich Bielefeld (Hg.): *Das Eigene und das Fremde: Neuer Rassismus in der Alten Welt?* Hamburg: Hamburger ed., 1998, S. 6.

¹⁴¹ Pierre Bourdieu: *Gegenfeuer. Wortmeldungen im Dienste des Widerstands gegen die neoliberale Invasion*. Konstanz: UVK 1998. - zit. nach: Castro Varela S. 14/2.

„gebürtige Ausländer“ beschreibt den Status mancher Menschen auch sehr treffend.

Natürlich erhebt die Kritik an den Begrifflichkeiten den Anspruch einer politischen Korrektheit in der Sprache. Dabei darf jedoch nicht vergessen werden, auf eine Veränderung der politischen Haltung und der Stimmung in Österreich zu zielen. Aber die Auseinandersetzung mit den Begrifflichkeiten geht einher mit der konkreten politischen Arbeit.

Eine andere sehr häufige Alltagserfahrung von Menschen ist die Frage: „Woher kommst du?“ Wird diese Frage mit „Wien“ beantwortet, folgt in vielen Fällen nach dieser unerwarteten Antwort dreist nochmals die Nachfrage nach der Abstammung: „Woher denn *wirklich*?“ Wer dem „ethnischen *Mainstream*“ nicht angehört, ist mit den „unermüdlich wiederholten Fragen nach der Legitimation“ konfrontiert. Das ist „wie der Alptraum einer unendlichen Passkontrolle“¹⁴². Die Frage der Herkunft ist naheliegend, wenn sich zwei Menschen treffen; ein Gespräch kann Impulse erhalten durch die Information, ob jemand aus Krets oder Salzburg kommt. Jedoch ist dieses Vorgehen als problematisch zu betrachten, wenn –Interessehalber oder nicht – damit eine (Ab-)Wertung und eine Zuordnung bzw. Verweigerung der Zugehörigkeit verbunden ist. Der Migrationsforscher und Erziehungswissenschaftler Frank-Olaf Radtke schreibt dazu:

Zur Kultur des Unterschieds gehörte, daß die Teilnehmer rechtlich gleich sind. Die nicht zu übersehende Ungleichheit in der Gesellschaft ist keine der Kulturen. Die Unterscheidung von Kulturen und Ethnien verfehlt ein Strukturproblem moderner Gesellschaften und das Prinzip ihres Funktionierens. Zuwanderung von ‚Fremden‘ und ihr dauerhafter Aufenthalt setzt voraus, daß ihnen Rechtsgleichheit zugestanden wird, die sie befähigt, in der öffentlichen Sphäre als gleiche aufzutreten, deren Ansprüche und Interessen gleich gültig sind. Solange Zugewanderte und Flüchtlinge in dieser Gesellschaft in einem Status minderen Rechts leben müssen, sind sie diskriminierbar und werden überall dort diskriminiert, wo es in der Konkurrenz um Vorteile möglich ist. Erst die Gleich-Gültigkeit des Lebensrechts aller Mitglieder der Gesellschaft machte es möglich, bestimmten Differenzen gegenüber gleichgültig zu sein.¹⁴³

Darüber hinaus sind aber die Wertungen verschieden – auf „AusländerInnen“ aus Frankreich reagiert man anders als auf solche aus der Türkei, da ein unterschiedliches Fremdempfinden aufkommt.

Der Politikwissenschaftler Reinhold Gärtner verweist darauf, dass „fremd“ eine

¹⁴² Hito Steyerl: „Was ist K]uns[t?“ In: Cathy S. Gelbin, Kader Konuk u. Peggy Plesche (Hg.): *Aufbrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*. Königstein / Taunus: Helmer 1999, S. 155-171, hier S. 155.

¹⁴³ Frank-Olaf Radtke: „Lob der Gleich-Gültigkeit. Die Konstruktion des Fremden im Diskurs des Multikulturalismus.“ In: Uli Bielefeld: *Das Eigene und das Fremde: neuer Rassismus in der Alten Welt?* Hamburg: Hamburger Ed., 1998, S. 79-96, hier S. 94.

Zuschreibung ist – man wird als „fremd“ definiert:

Als *fremd* eingestuft zu werden, heißt vor allem ausgeschlossen zu bleiben oder zu werden, jedenfalls aber nicht eingeschlossen zu sein. *Fremd* zu sein ist nicht deshalb gefährlich, weil jemand aus eigenem Zutun nicht – woran auch immer – teilhaben möchte; *fremd* zu sein, als *fremd* eingestuft zu werden, ist deshalb gefährlich, weil diese Zuschreibung nicht vom *Fremden*, sondern von der *Wir-Gruppe* der *Nicht-Fremden* vorgenommen wird.¹⁴⁴

Eine bestimmte Gruppe besitzt die Definitionsmacht, wer als „fremd“ gilt und wer nicht. Das bedeutet, dass Menschen diesen Zustand, in den sie durch die Definition gedrängt werden, hinnehmen müssen. An solchen Überlegungen lässt sich ablesen, dass die Zuschreibung als „fremd“ in der Soziologie bzw. Politikwissenschaft aktuell und im Zuge der Immigrationsgesellschaft ganz anders gewertet wird als beispielsweise im Diskurs um das interkulturelle Theater in den 1980er und 1990ern bzw. bei Christine Regus. Ulrich Bielefeld schreibt zum Unterschied „des Fremden“ und „Eigenen“:

Das Fremde stellt man sich oft als ein vom Eigenen getrenntes vor. Es wird als etwas – örtlich oder kulturell – weit Entferntes begriffen, d. h. die Menschen der ‚eigenen und der fremden Kultur‘ [...] werden als Bewohner getrennter Welten gedacht. Dies ist auch dann der Fall, wenn es um ‚moderne‘ Fremde geht, [...]

die nicht wieder in *ihre* Länder zurückgehen. „Denn es scheint gerade die Nähe zu sein, die die Fremden in weite Ferne rücken läßt und zum Problem für die Mehrheit macht.“¹⁴⁵

Das Fremde ist nicht wesentlich fremd, sondern es dient zur Identifikation und Selbstdefinition des Eigenen, indem es eben nicht das Fremde ist, das als das Andere konstruiert wird. Wie lange bleiben „Fremde“, die z. B. in Österreich leben, „fremd“ in der Zuschreibung? Die Staatsbürgerschaft und das nachträgliche Lernen der österreichischen Sprache reichen eindeutig nicht aus, um aufgrund des Aussehens oder des Namens nicht als „FremdeR“ auf der Straße eingeordnet zu werden. Gleichzeitig stellt sich die Frage, wie kurz Menschen im Land sein dürfen, damit sie erwünscht sind, wobei dieser Aufenthalt als Fremdenverkehr bezeichnet wird. Die Autorin Seher Cakir spricht im Integrationskontext von „Langzeit- und KurzzeitösterreicherInnen“.

Menschen „bleiben solange fremd bzw. ausgeschlossen bzw. stigmatisiert, solange dies die StigmatorInnen möchten“¹⁴⁶ und die StigmatorInnen sind meist stärker und in größerer Zahl. Das Verhältnis von Selbstdefinition bzw. Fremdzuschreibung ist interessant in diesem Zusammenhang, denn selbst wenn sich jemand als WienerIn bezeichnen würde, kann es dieser Person immer noch

¹⁴⁴ Reinhold Gärtner: „Tirol und das Fremde.“ In: Appelt: *Demokratie und das Fremde*, S. 115.

¹⁴⁵ Bielefeld: *Das Eigene und das Fremde*, S. 9.

¹⁴⁶ Gärtner: „Tirol und das Fremde“, S. 115.

passieren, als AusländerIn ohne Integrationsabsicht auf der Straße beschimpft zu werden.

Der harmlosere Begriff im gedanklichen System der Trennung von „Wir“ und „Sie“ ist der so genannte „Mensch mit Migrationshintergrund“. Inzwischen wird dafür auch schon die Abkürzung M´m´M verwendet. „Die hegemoniale Wirkonstruktion führt dazu, dass der Anteil der Menschen, denen Migrationshintergrund zugeschrieben wird, ständig zunimmt.“¹⁴⁷

Selten wird diese Formel bzw. das Wort „MigrantIn“ zur Selbstbezeichnung der eigenen Person verwendet: „Ich bin ein Mensch mit Migrationshintergrund“ hört man in diesem Kontext viel seltener als: „Ich bin Türke.“ Als identitätsstiftend hat sich diese Formel nicht durchgesetzt, weil es eine Zuschreibung von außen ist, keine selbstgegebene; türkisch ist in diesem Zusammenhang eine eindeutigere, greifbarere Identitätsbeschreibung.

Meiner Meinung nach gehört zu der konstruierten Eigendefinition „Mensch mit Migrationshintergrund“ ein sehr hohes Maß an diskursiver Auseinandersetzung mit dem Thema – abseits von Diskriminierungserfahrungen. WissenschaftlerInnen im Kontext der Kulturwissenschaften können sich berufsbedingt am leichtesten als Menschen zwischen den Welten beschreiben. Aber gerade von bildungsfernen Kontexten ist so eine abstrakte Beschreibung der eigenen Identität existenziell sehr schwierig.

Gerade im Diskurs um Identität – als persönliche oder nationale – lässt sich wissenschaftlich viel theoretisieren, was existenziell dem Großteil der Bevölkerung, der sich nicht in wissenschaftlichen Diskursen bewegt, fern liegt. Bei der Produktion *Wie Branka sich nach oben putzte* verarbeitete daskunst genau dieses Thema: Wissenschaftlich sind die Gedanken von offenen Identitätskonstrukten und hybriden Gesellschaftsmodellen vielleicht weit fortgeschritten, sie sind aber nicht im Mainstream bzw. bei einzelnen Menschen angekommen.

In Zeiten zunehmender (technischer) Vernetzung, Individualisierung und Migration ist natürlich zu hinterfragen, ob es etwas Erstrebenswertes darstellt, als ÖsterreicherIn zu gelten. Aber zumindest die Möglichkeit zu haben und nicht als AusländerIn abgewertet zu werden, ist eine anzustrebende Option¹⁴⁸.

Zudem kann man in aufgeschlossenen linken Kreisen eine interessante Entwicklung beobachten: Es ist zunehmend schick, einen Migrationshintergrund

¹⁴⁷ *Transkulturelle Theateroffensive*, S. 35.

¹⁴⁸ Ähnliche Motivationen begleiten den politischen Kampf um die Homoehe.

zu haben. Menschen suchen danach in ihrem Stammbaum, worin ein interessantes Potenzial der Einstellungsverschiebung steckt:

Über die Betonung von Herkunftsgruppen und -identitäten hinaus kann noch eine andere Entwicklung beobachtet werden: Die ‚Zwischenwelten‘ werden zunehmend nicht mehr als Übergangsstadium angesehen, sondern zum Teil bewusst positiv interpretiert. Es könnte ein neues Selbstbewußtsein entstehen, das im Spiel von Differenzierung und Vereinheitlichung einen anderen Ort besetzt, (Migrations-)Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft anders definiert.¹⁴⁹

Die Zahlen sprechen ohnehin für sich: Die Mehrheit der Menschen in Österreich wird bald nicht mehr autochthone ÖsterreicherInnen sein. Das nächste Kapitel sucht nach Ursprüngen dieses Denkens. Warum erscheint es so problematisch, ein neues „Wir“, ein sich veränderndes und offenes zu denken? Liegt es, wie die Politikwissenschaftlerin Erna Appelt beschreibt, im Nationalstaatenmodell?

2.5. Nationalstaat und Ethnizität

Zu jedem Bekenntnis zur nationalstaatlichen Demokratie gehört notwendig die Konstruktion und Definition des *Fremden*. Nationalstaatliche Demokratie – als dominantes Politikmodell – ist somit nicht ohne das Konstrukt einer Differenz zwischen *Uns* und den *Anderen* zu haben. Die Konstruktion der *Fremden* gehört zu den Bausteinen nationalstaatlicher Demokratien. Da die Konstruktion eines *kollektiven Wir* die Konstruktion der als *Kollektiv* konstruierten *Anderen* voraussetzt, ist die Abgrenzung gegenüber Fremden, d.h. Fremdenfeindlichkeit in gewisser Weise *normal*, die Norm, wohingegen eine voraussetzungslose Aufnahme und Integration von *Fremden* zunächst nicht zu erwarten ist. Aus dieser Analyse den Schluss zu ziehen, dass die ‚Auflösung‘ nationalstaatlicher Demokratien zu einer ‚Auflösung‘ der Fremdenfeindlichkeit führen könnte, wäre freilich voreilig und verkürzt. Bis heute sind es Nationalstaaten, [...] die *ihren* BürgerInnen soziale, ökonomische und politische Rechte sichern, darüber hinaus aber in unterschiedlichem Umfang auch den *Fremden* einen gewissen Schutz sowie soziale Absicherung auf ihrem Staatsgebiet gewähren.¹⁵⁰

Somit ist die Nationalstaatlichkeit ein Segen für die, die dazugehören, und letztendlich auch für die, die sie ausgrenzt, da sie einen Schutz bereitstellt, aber für Ausgrenzung verantwortlich ist.

Derzeit erleben wir ein Wiederaufleben der Nationalstaaten. Große Systeme wie Ex-Jugoslawien sind in immer kleinere, ethnisch begrenzte nationalstaatliche Einheiten zerfallen, darüber hinaus sind separatistische Bewegungen in ehemaligen Staaten der Sowjetunion, in Spanien und nicht zuletzt in der EU beobachtbar. In diesem Zusammenhang sind für den Soziologen Friedrich Heckmann zwei gesellschaftliche Entwicklungen zu denken möglich, einerseits

[...] wurde sogar – international – bei Sozialwissenschaftlern wie Politikern davon ausgegangen, daß Ethnizität in ihrer gesellschaftlichen Bedeutung kontinuierlich

¹⁴⁹ Bielefeld: *Das Eigene und das Fremde*, S. 6.

¹⁵⁰ Erna Appelt: „Demokratie oder: Die Kunst der Grenzziehung.“ In: Appelt: *Demokratie und das Fremde*, S. 9-23, hier S. 21.

nachlasse: Mit der Entwicklung der Industriegesellschaft würden religiöse, kulturelle und sprachliche Unterschiede in den Gesellschaften eingeebnet, ethnische Grenzen würden verschwinden [...] Modernisierung gehe mit ethnischer Entdifferenzierung einher.¹⁵¹

Entgegen dieser Annahme findet sich heute ein „ethnic revival“, und ethnische und nationale Identifizierungen erleben einen Aufschwung. Der Soziologe Hartmut Esser bezeichnet „die in der modernen Gesellschaft beobachtbare Bedeutung von Ethnizität und ethnischer Beziehungen als Modernisierungslücke. Mit der ‚Auffüllung von Modernisierungslücken‘ würden auch die Grundlagen ethnischer Mobilisierung entfallen [...]“¹⁵². Aber wie wird dieser Wunsch Realität?

Heckmann geht in seinem Artikel der Tendenz von Nationalstaaten zu Homogenität und Ethnisierung und der Herstellung von Minderheiten nach: „Woher stammt die Intoleranz des Nationalstaats gegenüber ethnischen Minderheiten?“ Nationalstaaten und Ethnizität stehen in einem dichten Zusammenhang:

Ethnische Gruppen sind nicht gewissermaßen ‚an sich‘ gesellschaftlich relevant, sondern gewinnen mit der Entstehung der Nationen ihre spezifische Bedeutung. Zugespielt formuliert: Nationenbildung als umfassender Vereinheitlichungsprozeß und Nationalstaat schaffen eigentlich erst ethnische Gruppen und Minderheiten in ihrer gegenwärtigen Bedeutung. Ethnische Gruppen werden zu Minderheiten, als sich ‚Mehrheiten‘ in der Form von Nationen bilden.¹⁵³

Diese Nationen lassen sich infolge charakterisieren durch konstruierte

[...] soziokulturelle Gemeinsamkeiten, Gemeinsamkeiten geschichtlicher und aktueller Erfahrungen, Vorstellungen einer gemeinsamen Herkunft, eine auf Selbst-Bewußtsein und Fremdzweisung beruhende kollektive Identität, die eine Vorstellung ethnischer Grenzen einschließt, und ein Solidarbewußtsein.¹⁵⁴

In der Antike und im Mittelalter gab es noch keine Nationen in der modernen Bedeutung, Menschen erzählten von ihrer Herkunft aus einer bestimmten Region,

[...] ohne daß diese Region aber durch Sprache oder ethnische Gemeinsamkeit abgegrenzt sein mußte [...] Ethnisch heterogene Gruppen bewohnten Territorien, die im späteren Nationalstaat zu Gebieten von ‚Völkern‘, d. h. ethnisch relativ homogenen Bevölkerungen wurden. [...] Ihre Herausbildung ist das Resultat ethnischer Vereinheitlichungsprozesse; die Behauptung ihrer ‚ursprünglichen‘ Existenz ist Teil der Mythenbildung des Nationalismus.¹⁵⁵

Nationalstaaten sind größere Einheiten. Aktuell ist am Bau der politischen

¹⁵¹ Friedrich Heckmann: „Ethnos, Demos und Nation, oder: Woher stammt die Intoleranz des Nationalstaats gegenüber ethnischen Minderheiten?“ In: Bielefeld: *Das Eigene und das Fremde*, S. 51-78, S. 52.

¹⁵² ebda., S. 55, darin Hartmut Esser: „Ethnische Differenzierung und moderne Gesellschaft.“ In: *Zeitschrift für Soziologie*, 17/1988, H. 4, S. 235-248, hier S. 246.

¹⁵³ ebda., S. 58.

¹⁵⁴ ebda., S. 57.

¹⁵⁵ ebda., S. 59.

zusätzlich zur wirtschaftlichen Struktur der Europäischen Union der Widerstand der einzelnen Nationen gegen diese Vereinheitlichung zu beobachten. Dieser Prozess wird noch spannend, denn die

[...] politische, sozialökonomische und kulturelle Integration gesellschaftlicher Strukturen in größere, übergeordnete Einheiten ist, auf dem eingeschlagenen Weg fortgehend, Ziel und Inhalt von Nationalstaatsgründung und Nationbildung.¹⁵⁶

Die Nationenbildung ist eine Regelung des Zusammenlebens – Menschen schließen sich zu Gruppen zusammen, um gemeinsam und stärker auftreten zu können. Dafür ist die Vereinheitlichung nach innen wie nach außen nötig. Nach innen findet der Druck zur Homogenisierung statt und alles Äußere ist anders oder fremd bzw. wird als solches konstruiert. Das bringt Vor- oder Nachteile für Menschen mit sich. Der Soziologe und Philosoph Zygmunt Baumann schreibt dazu:

Das Prinzip des gleichen Rechts für alle, die in demselben Gebiet leben, die Identität des Bürgerstatus, besagte, daß Mitglieder der Gesellschaft, als Gegenstand staatlicher Aufmerksamkeit und Wachsamkeit, ununterscheidbar voneinander waren oder zumindest so behandelt wurden. In diesem Prozeß wurden mögliche gruppenspezifische Merkmale delegitimiert. Denn sie erzeugten Unruhe: als Zeichen für das nichterreichte Ziel, Ordnung zu schaffen.

In ihrem Kern war Assimilation daher eine Kriegserklärung an fremde Substanzen und Qualitäten. Mehr noch: es war der Versuch eines Teils der Gesellschaft, einen monopolistischen Anspruch auf das Recht zu erheben, bestimmte andere Teile und deren Qualitäten als fremd, überholt und nicht dazugehörig und daher radikal reformbedürftig zu definieren.¹⁵⁷

Die faktische Heterogenität wurde von Nationalstaaten bekämpft; in der eigenen Selbstaufwertung wurden Kräfte mobilisiert, um die nationale Integrität zu schützen und die eigene Gesellschaft weiterzuentwickeln. Die Gesellschaft bestimmt auch klar, wer innen und wer außen ist, wer sich anpassen muss und wer sich aufgrund zuviel „Fremdheit“ nicht anpassen kann.

Vorstellungen gemeinsamer Herkunft nehmen nicht nur die Form verwandtschaftlicher oder genealogischer Abstammungsgemeinschaften an, sondern auch die Form eines gemeinsamen geschichtlichen Gruppenschicksals; hierbei handelt es sich um Deutungen, ‚Konstruktionen‘, Mythen oder auch Erfindungen, deren Inhalte von gegenwärtigen Gruppenbedürfnissen bestimmt sind und die es mit der geschichtlichen Wahrheit nicht besonders ernst nehmen. Bekannt ist diese Art von ‚ethnischer Geschichtsschreibung‘ vor allem vom Nationalismus.¹⁵⁸

In Österreich sind in der Bevölkerung auch solche geschichtlichen Mythen wie etwa, das erste Opfer von Hitlerdeutschland gewesen zu sein, bzw. Identifikationsgemeinplätze wie die immerwährende Neutralität und die Definition als Kulturnation vorhanden. Der „ethnische Nationalismus“ sorgt dafür, dass die

¹⁵⁶ ebda., S. 60.

¹⁵⁷ Zygmunt Baumann: „Moderne und Ambivalenz.“ In: Bielefeld: *Das Eigene und das Fremde*, S. 38.

¹⁵⁸ Heckmann, S. 57.

Vorstellung ethnisch rein bleibt:

Als politische Ideologie strebt der Nationalismus ‚im Kern‘ eine Übereinstimmung ethnischer und staatlicher Grenzen, d. h. den Nationalstaat an, will also kulturell homogene gesellschaftliche Gebilde schaffen.¹⁵⁹

Das Fundament staatlicher Organisationen wird in der ethnischen Gemeinsamkeit gesehen, der gemeinsamen Herkunft und Kultur der Menschen innerhalb der Grenzen. Damit hat Verschiedenheit keinen Platz, und es gibt eine „Tendenz zur Assimilierungspolitik“¹⁶⁰. Das betrifft sowohl die, die drinnen sind, als auch die, die von außen dazu wollen. Alles noch auf dem Staatsgebiet lebende „Fremde“ wird damit zur Minderheit, die nicht zur homogenen Mehrheit gehört, und gleichzeitig als „Fremdes“ homogenisiert. Das bleibt nicht ohne Folgen:

Anpassungs- und Assimilierungsdruck bzw. offene Feindschaft gegenüber ethnischen Gruppen haben aber auch häufig die Tendenz, deren Widerstand und ethnische Gruppensolidarität hervorzurufen bzw. zu verstärken und auf diese Weise zum Konstitutionsprozeß ethnischer Minderheiten beizutragen.¹⁶¹

Eine Gruppenkultur entsteht – „Parallelgesellschaft“ ist als Schlagwort in politischen Diskussion präsent – und verstärkt die Trennung in ein „Wir“ und ein „Sie“. Gerade auf Jugendliche, die im Entwicklungsaufbau einer Persönlichkeit stecken und nach Orientierung suchen, kann das große Auswirkungen haben. Wer sieht sich in der Pubertät bzw. auch in jedem sonstigen Lebensabschnitt schon gerne als Teil einer Minderheit und „fremd“ bzw. wird gerne so bezeichnet? Das hat Auswirkungen darauf, ob man sich in einem Land wohlfühlt und es als so etwas wie Heimat anerkennen kann.

Paradoxerweise rufen der Globalisierungsprozess, die Auflösung von Grenzen und der Zusammenschluss zu größeren Staatenbündnissen wie der EU eine Fixierung auf Ethnizität hervor. So ist an allen Ecken und Enden die Konstruktion von ethnischen Einheiten als Ordnungsmuster, an die sich die Menschen festklammern in einem unübersichtlicher werdenden Rahmen, sichtbar. Zusammenfassend meint Heckmann:

Der ethnische Nationalstaat empfindet ethnische Minderheiten als Problem, als Verletzung seiner Staatsidee; ein Problem, das entweder durch Assimilierung und/oder Kontrolle der fremden Minderheiten gelöst werden muß.¹⁶²

Was Friedrich Heckmann hiermit sehr abstrakt und systemisch analysiert, hat natürlich große Auswirkungen auf Einzelmenschen, für die die Systeme bzw. die Politik eigentlich von Nutzen sein sollte. Systeme, die von Menschen gemacht

¹⁵⁹ ebda., S. 63.

¹⁶⁰ ebda., S. 67.

¹⁶¹ ebda., S. 65.

¹⁶² ebda., S. 69.

werden, haben keinen unhinterfragbaren Eigenwert, sondern *dienen* utilitaristisch der größtmöglichen Zahl an Menschen und das bedeutet die Notwendigkeit zur ständigen Weiterentwicklung des Systems, gerade auch durch Druck diversester Menschen.

Die ethnische Bestimmtheit der Nationen hat Auswirkungen auf den Erhalt der Staatsangehörigkeit. Wie weiter oben erwähnt, gilt in Österreich, das sich – mit Ausnahme der Partei „Die Grünen“ – nicht als Einwanderungsland definiert, immer noch das *ius sanguinis* als Basis der Einbürgerung: Die Staatsbürgerschaft der Eltern entscheidet über die des Kindes, egal ob sie in Österreich geboren werden. Deutschland, das sich seit 1998 als Einwanderungsland definiert, führte 2000 unter der rot-grünen Regierung das *ius soli* ein, womit sich die in Deutschland Geborenen entscheiden können, ob sie die deutsche Staatsbürgerschaft annehmen wollen.¹⁶³

Damit ist es in Österreich komplizierter, als „Nicht-AbstammendeR“ in diese ethnische Gemeinschaft aufgenommen zu werden, was wiederum kein Mitspracherecht bei den Wahlen im Nationalstaat und den Status als „FremdeR“ zur Folge hat. Außerdem werden so lauter „gebürtige Ausländer“ aus österreichischen Kliniken entlassen, was die Startbedingungen eines Lebens ohne Zweifel erschwert.

Im Gegensatz zu Deutschland und Österreich, wo laut Heckmann das Prinzip des ethnischen Nationalismus gilt, herrscht in der Schweiz das ethnisch-plurale Nationalstaaten-Konzept, das nicht auf Abstammung basiert: „Nation wird also in der Schweiz nicht als ethnische Gemeinschaft verstanden, sondern als Gemeinsamkeit von Institutionen, Geschichte und Interessen.“ Verschiedene Sprachen und ethnische Gruppen sind in der Verfassung verankert:

Gegenüber zugehörigen ethnischen Gruppen und Minderheiten kann dieser Nationalstaat kulturell tolerant sein und bestimmte Autonomierechte verleihen. Im Prinzip tolerant auch zu anderen, zugewanderten Minderheiten: Er basiert nicht auf *einer* Ethnizität als Grundlage des Staates¹⁶⁴.

Der interessanteste Satz aber ist der letzte dieses Aufsatzes in Bezug auf die

¹⁶³ „Gesetzliche Voraussetzung für den Erwerb der deutschen Staatsangehörigkeit durch das *ius soli* ist, dass mindestens ein Elternteil seit acht Jahren rechtmäßig seinen gewöhnlichen Aufenthalt im Inland hat und eine Aufenthaltsberechtigung oder seit drei Jahren eine unbefristete Aufenthaltserlaubnis besitzt. Nach der neuen Regelung müssen sich diese Kinder ausländischer Eltern später aktiv für die deutsche Staatsbürgerschaft entscheiden und dabei zwischen dem 18. und 23. Lebensjahr eine eventuell noch bestehende zweite Staatsangehörigkeit aufgeben“, http://www.migration-info.de/mub_artikel.php?Id=990502, zuletzt eingesehen: 08.07.2011.

¹⁶⁴ Heckmann, S. 73.

Schweiz:

Aversionen und Diskriminierungen gegenüber ethnischen Minderheiten, die wir dennoch beobachten können, kommen ‚aus der Gesellschaft‘, sind nicht Folgen staatlicher Konstituierungs- und Legitimationsbedingungen.¹⁶⁵

2.6. Was ist eigentlich das Problem?

Trotz des politischen Modells in der Schweiz existiert dort keine höhere Akzeptanz des Islams als in Österreich. Was meint Friedrich Heckmann damit, wenn er schreibt, die Diskriminierung bestimmter Menschen komme „aus der Gesellschaft“? Die letzte Aufsehen erregende Volksabstimmung fand 2009 zum Thema „Gegen den Bau von Minaretten“ statt, bei dem sich entgegen der Voraussagen 57,5% der Abstimmenden (die Wahlbeteiligung lag bei 53,4% der wahlberechtigten SchweizerInnen) gegen dieses „kulturelle Symbol“ des Islams aussprachen. Hier scheint die Ethnizität auf jeden Fall wieder eine Rolle zu spielen: „Die Möglichkeit, über Ethnizität Interessen zu mobilisieren, ist auch ein wesentlicher Teil von Erklärungen für die starke Bedeutung, die Ethnizität in der ‚modernen Welt‘ hat.“¹⁶⁶ Die Mehrheit bestimmt das Bild von ethnischer Homogenität, und für über 50% der Abstimmenden gehören die Minarette nicht zu ihrem Bild der Schweiz.

Was im Moment in Österreich ein Problem darstellt und Stoff für den Wahlkampf gibt, ist nicht allein mit verschiedenen Modellen eines Nationalstaates zu erklären. Als negativ bewertet wird vor allem die seit den 1960er Jahren stattgefundenene Einwanderung von GastarbeiterInnen bzw. Kriegsflüchtlingen oder politischen bzw. wirtschaftlichen Flüchtlingen aus der Türkei und verschiedenen afrikanischen und exjugoslawischen Staaten; aus Ländern, die als nicht so entwickelt wie europäische oder nordamerikanische eingestuft werden.

Migration und Migrationspolitik waren bis in die späten 80er Jahre kein Thema, das die Öffentlichkeit bewegte. Erst mit dem 1989 einsetzenden Zustrom von Menschen aus dem ehemaligen Jugoslawien und aus der östlichen Hälfte Europas wurden die „Ausländer“ zu einem Thema der Innenpolitik. Und erst seither gibt es in Österreich heftige Kontroversen um die ‚richtige‘ Migrationspolitik.¹⁶⁷

Die in den letzten Jahrzehnten stattgefundenen Einwanderungswellen und vor allem ihre Thematisierung in öffentlichen Diskussionen rufen Angst vor einer wirtschaftlichen Schlechterstellung, Arbeitslosigkeit, eines Bildungsrückgangs, vor Rückschritten in Sachen Frauenrechte oder Rechte für Homosexuelle in der

¹⁶⁵ ebda., S. 73.

¹⁶⁶ ebda., S. 54.

¹⁶⁷ Holzer u. Münz: *Wissen und Einstellungen zu Migration, ausländischer Bevölkerung und staatlicher Ausländerpolitik in Österreich*, S. 5.

Bevölkerung hervor. Die Einwanderung aus verschiedenen asiatischen Staaten wird nicht als so negativ bewertet wie jene vor allem aus der Türkei – es hat etwas mit dem Islam, dem Kopftuch, den Minaretten zu tun – seit dem 11. September nochmals verstärkt. Samuel Huntington hat 1996 mit seinem Buch das Schlagwort geliefert *The Clash of Civilizations* bzw. *Kampf der Kulturen*¹⁶⁸, in dem er den Kampf um die zivilisatorische Hegemonie zwischen dem Islam und dem Westen nach dem Ende des Kalten Krieges heraufbeschwört.

Spricht eine Amerikanerin in der Straßenbahn nicht Deutsch sondern Englisch, wird es allgemein als weniger negativ empfunden, als das Türkisch-Sprechen nebenbei in der Straßenbahn. Es ist eine Angst vor der so genannten Überfremdung, die derzeit sehr stark präsent ist, und fremd ist in diesem Sinne nicht beispielsweise etwas Französisches, sondern etwas Türkisches. Infolge wird bestimmten Menschen die Zugehörigkeit zu Österreich abgesprochen. Bestimmte Menschen, die zu einer Kultur – der islamischen, türkischen Kultur – zusammengefasst werden, wird soviel Fremdheit zugesprochen, dass sie in das System der „österreichischen Kultur“ nicht passen. Dass „die österreichische Kultur“ aber keineswegs etwas Konkretes und Ablesbares ist, was Menschen nachahmen könnten, macht das ganze Problem nicht kleiner, denn diese undefinierte nationale Identität wirkt sich nicht positiv auf ein – österreichisches – Selbstbewusstsein aus.

Neben dieser Angst vor einer vermeintlichen Überfremdung ist die Angst vor einer wirtschaftlichen Schlechterstellung durch Einwanderung aus weniger gebildeten ArbeiterInnenschichten bei den Menschen hörbar. Seit den Nachkriegsjahren im 20. Jahrhundert fand in Österreich ein wirtschaftlicher Aufschwung statt. Diese machte es möglich, dass sich die Bevölkerung, begünstigt von der wirtschaftlichen Entwicklung, aber auch durch eigene Arbeitskraft, einen gewissen Wohlstand erarbeitete. Viele „Langzeit-ÖsterreicherInnen“ gehören in der Gegenwart damit einer „satten“ Mittelschicht an, die bestimmte Güter besitzt, respektive sich erarbeitet hat. Das führt zu der defensiven Position, dass das Erreichte nun „gegen andere“ verteidigt werden muss bzw. zu dem Glauben, dass die Vorteile eines Sozialstaates nur Menschen zustünden, die sich die Leistung generationenlang verdient haben. Ein soziales Problem wird also ethnifiziert. Diese Angst, etwas zu verlieren, lässt sich sehr einfach von populistischen PolitikerInnen für ihre Zwecke nutzen. Der Antidiskriminierungsaktivist Andreas Görg schreibt dazu: „Der Mittelstand verliert

¹⁶⁸ Samuel P. Huntington: *Kampf der Kulturen. The Clash of Civilizations. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert.* – München: Europa Verl. GmbH 1998.

langsam an Wohlstand. Daraus resultiert eine Tendenz der politischen Mitte, für *law and order*-Parolen empfänglich zu sein.“¹⁶⁹

Infolge werden die Grenzkontrollen verschärft, der Umgang mit Flüchtlingen lässt an der Vereinbarung der Menschenrechte zweifeln, die Errungenschaften der Demokratie und der Aufklärung sind durch Folter und Überwachungssysteme in Gefahr.

Die Sozialdemokratische Partei wagt es (noch) nicht, offensiv die Rechte von Neo-ÖsterreicherInnen zu vertreten, da ihre StammwählerInnen traditionell ArbeiterInnen und PensionistInnen sind, die Angst um ihre Errungenschaften oder Arbeitsplätze haben. Eine starke demokratische Vertretung von MigrantInnen in Form einer Partei in Österreich fehlt. Ohnehin dürfen aufgrund nicht-vorhandener österreichischer Staatsbürgerschaft viele Menschen, die mitunter seit Generationen in Österreich leben, nicht an österreichischen Wahlen teilnehmen.

Eine gegenläufige Entwicklung taucht seit kurzem bei österreichischen Wahlen auf. Die Ethnizität hat beispielsweise im Wiener Landtagswahlkampf 2010 eine Rolle gespielt. Die ÖVP holte sich den Schwimmer Dinko Jukic auf die Wahlliste, um „kroatische WählerInnen“ anzusprechen, wie es umgangssprachlich (beispielsweise auf Radio Energy) hieß. Damit sind nicht kroatische StaatsbürgerInnen gemeint, sondern ÖsterreicherInnen mit kroatischem Familienhintergrund. H.C. Strache von der FPÖ lässt sich seit Jahren mit einem serbischen Gebetsketterl am Arm abbilden, in der Hoffnung, nationalistische SympathisantInnen aus der serbischen Community in Österreich zu angeln. Die Grünen haben mit Maria Vassilakou und Alev Korun Neo-Österreicherin in leitenden Funktionen. In der Medienlandschaft wurde das Thema, dass MigrantInnen wahlentscheidend sind, rund um die Wahlen 2010 breit diskutiert.¹⁷⁰ Immerhin sind die Parteien auch auf die WählerInnenstimmen der NeoösterreicherInnen angewiesen und umwerben sie mit einem versprochenen Aufstieg in die Mittelschicht:

Dieses mittelfristige Interesse der Politik wird allerdings durch das kurzfristige Interesse am Ansprechen der Mehrheitsbevölkerung mittels privilegienzusichernder Diskurse überlagert. Mit diesem Widerspruch hat die Politik noch keinen Umgang gefunden. Zwar existiert in Wien ein Diversitätskonzept. Dieses Konzept wird zwar umgesetzt, aber von der Politik selbst vielfältig durchbrochen. Mangels klarer Linie von oben, fällt es weiten Teilen der Mehrheitsbevölkerung leicht, mit offenem Widerstand gegen Maßnahmen zur

¹⁶⁹ *Transkulturelle Theateroffensive*, S. 34.

¹⁷⁰ beispielsweise:

http://diepresse.com/home/panorama/integration/589771/WienWahl_Parteien-werben-um-Migranten, zuletzt eingesehen: 08.07.2011.

Besserstellung von MigrantInnen zu reagieren.¹⁷¹

Die Angst vor Überfremdung und des sinkenden Lebensstandards, der daraus resultierende Alltagsrassismus und das Schüren dieser Angst und des Rassismus' für die politische Instrumentalisierung hat Auswirkungen auf die Rezeption der Theaterprodukte von daskunst. Die Arbeit von daskunst, die unter Mitwirkung von Menschen mit minderbewertetem Migrationshintergrund stattfindet, wird zugleich mit den Menschen abgewertet. Im Ensemble wirken Menschen mit erkennbar türkischen Namen oder dunklerer Hautfarbe mit. Daher werden die Produktionen bzw. das Ensemble als „interkulturell“ bezeichnet, um die großen Unterschiede zu „österreichischem“ Theater und „österreichischen“ KünstlerInnen hervorzuheben, nicht weil die Arbeitsweise interkulturell ist.

Es besteht im Moment ein großer Unterschied in der Wahrnehmung von internationalem und so genanntem interkulturellen Theater. Es gibt Produktionen, bei denen Menschen aus verschiedenen Ländern wie Belgien, Österreich und den USA zusammenarbeiten, und es entstehen Projekte in Wien, bei denen Menschen, deren Großeltern bzw. Eltern vor allem aus der Türkei, aus Ex-Jugoslawien, aus afrikanischen Staaten, aus bestimmten osteuropäischen Staaten, aus dem arabischen Raum und aus bildungsfernen Schichten eingewandert sind, mitarbeiten. Während erste meist Prestigeprojekte darstellen, werden die anderen in der Nähe von Soziokultur gesehen und als Integrationsmittel rezipiert.

Somit hat der ganze Problemdiskurs – gesellschaftspolitisch wie theaterästhetisch – mit bestimmten Ländern in Kombination mit einer bestimmten Schicht, mit Bildungsniveau und Finanzkapital zu tun.

Migrantinnen und Migranten sind die, die nicht in einer Position der Macht in diese andere hegemoniale Sphäre wechseln. Diplomatinnen und Personen aus reichen Ländern, die in Wien ihren Lebensmittelpunkt haben, werden gemeinhin nicht mit ihrem Migrationshintergrund in Verbindung gebracht.¹⁷²

Zusammenfassend lässt sich festmachen, dass die Gründe für die gegenwärtige Diskriminierung von Menschen und das Auseinanderdriften der Gesellschaft nicht ausschließlich im Nationalstaatenmodell liegen, wobei es eine Art Grundlage bietet, aber zusätzlich herrscht ein gewisser ausgrenzender Konformismus in der Bevölkerung, geschürt vom Populismus in der Politik, der Teile der Gesellschaft bzw. Individuen nicht zusammenwachsen lässt.

¹⁷¹ *Transkulturelle Theateroffensive*, S. 36.

¹⁷² ebda., S. 19.

2.7. Lösungsansätze und der Ruf nach einem aktiven Staat

Das Verharren in diesem gesellschaftlich passiven Zustand macht Paul Scheffer ungeduldig. Er hat sich die Aufgabe gestellt, die gesellschaftlichen Missstände genau anzuschauen und zu formulieren. Mit diesem Wissen soll die Politik regelnd in die Gesellschaft eingreifen. Die Forderung nach einer aktiveren Politik stellt auch der Migrationsforscher Mark Terkessidis.

2.7.1. Sozialstaat und Verantwortung

2.7.1.1. Die Phase der Reibung

Scheffer formuliert provokant: „Es ist nicht selbstverständlich, dass die Migration der letzten Jahrzehnte eine ‚Bereicherung‘ für unsere Gesellschaft darstellt.“¹⁷³

Er unterscheidet klar in zukünftige Immigration von neuen Menschen und Integration der Menschen, die derzeit in einem Land zusammenleben. Die Niederlande galten lange als Vorzeigeland für ein funktionierendes, tolerantes Modell von Multikulturalismus, aber mit den Ermordungen des Politikers Pim Fortuyn und des Filmemachers Theo van Gogh verlor das Modell an Legitimation. Paul Scheffer wird aufgrund seiner kontroversen Thesen auch angefeindet, aber er hat einen klaren Standpunkt: Er möchte sich die vorhandenen Probleme genau anschauen und infolge bindende Regelungen finden, denn mit Rechten sind Verpflichtungen verbunden, die den Fortbestand der Rechte garantieren¹⁷⁴, damit die Gesellschaft mehr zusammenwächst und die verschiedensten Menschen Verantwortung für die „geteilte Bürgerschaft“¹⁷⁵ übernehmen.

Dem amerikanischen Soziologen Robert E. Park¹⁷⁶ folgend, macht er drei Phasen der Migration fest:

Die erste Migrantengeneration steht demnach für Isolation und die Meidung. Ihre Kinder geben sich damit nicht zufrieden und fordern ihre Rechte ein, wodurch sie unausweichlich in einen Konflikt mit den etablierten Bürgern geraten. Am Ende haben dann die Enkel, die dritte Generation, die Möglichkeit, vollständig und selbstverständlich am gesellschaftlichen Leben teilzunehmen.¹⁷⁷

Die Meidung haben europäische Staaten seiner Meinung nach hinter sich und

¹⁷³ Scheffer, S. 14.

¹⁷⁴ ebda., S. 452.

¹⁷⁵ ebda., S. 472.

¹⁷⁶ vgl. Robert Ezra Park: *Race and Culture. The Collected Papers* Vol. I. Glenocoe: The Free Press, 1950, zit. nach Scheffer, S. 18.

¹⁷⁷ Scheffer, S.19.

befänden sich derzeit in der Phase der Reibung:

Im Drucktopf der letzten Jahre ist unübersehbar eine Beschleunigung der Entwicklung eingetreten. Wir müssen lernen, dass der Konflikt einen Abschied von der früheren Vermeidung bedeutet und dass er den Weg zu einem gesellschaftlichen Vergleich eröffnet. Darum ist Konfliktvermeidung längst nicht immer ein guter Weg, denn sie verlängert die Zeit des Nebeneinanderherlebens nur. Der Konflikt ist schließlich ein Zeichen der Integration. Daher müssen wir die Wut der Migrantenkinder wertschätzen. In ihren Worten verbirgt sich der Ehrgeiz, Teil dieser Gesellschaft sein zu wollen.¹⁷⁸

In der Wut liegt tatsächlich einiges an Energie und Potenzial, ich würde aber sagen, dass sich im ruhigen Österreich im Vergleich zu den Niederlanden noch wenig an Wut und damit freigesetzter Energie äußert. Es beginnt erst langsam, dass Menschen sich sammeln und aktiv und lautstark ihre Rechte einfordern. Als Beispiele für die Wut zitiert Scheffer den Karikaturenstreit und Aufstände in den Pariser Banlieus, ob er damit auch die Morde an den beiden erwähnten Niederländern meint, lässt er offen, aber:

Die Gegensätze, die wir konstatieren, sind überbrückbar. [...] Bei allem, was nun folgt, wird es darum gehen, wie aus diesen Konflikten im Zusammenhang mit der Migration eine Erneuerung der Gesellschaft als Ganzes entstehen kann.¹⁷⁹

Die Perspektive, dass die Gegensätze überbrückbar sind, ist ein bemerkenswerter Ausgangspunkt in der gesellschaftspolitischen Arbeit, denn oft erhält man in Diskussionen bzw. bei politischen Statements den Eindruck, dass versucht wird, den Integrationsprozess als unlösbares Problem darzustellen. Die Richtung, die Scheffer vorgibt, ist, dass die Menschen durch gemeinsames Handeln zusammenwachsen, „indem wir eine gemeinsame Geschichte schaffen“.¹⁸⁰ Dass es Zeit braucht, anerkennt auch Scheffer, aber er fordert Nachdruck und Engagement statt Geduld. Menschen mit Migrationshintergrund sollen die Stimme für ihre Rechte gegen die vorherrschende Diskriminierung erheben, damit der Mehrwert der MigrantInnen – beispielsweise die Beherrschung verschiedener Sprachen -deutlicher sichtbar wird. Wir brauchen die gesellschaftliche Dynamik, die die Migration mitbringt.¹⁸¹

Scheffer sieht einen möglichen Ansatzpunkt für das Gemeinsame darin, dass viele Menschen eine Erfahrung des Verlusts und der Entfremdung teilen:

Es ist nicht verwunderlich, dass Neuankömmlinge und Alteingesessene auf ähnliche Weise reagieren, denn der Grund für ihre Besorgtheit ist derselbe. Die Migranten verkörpern natürlich in erster Linie eine Welt, die in Bewegung geraten ist, doch die Einheimischen werden von diesen Veränderungen ihrer alltäglichen Umgebung mitgerissen.¹⁸²

¹⁷⁸ ebda., S. 485.

¹⁷⁹ ebda., S. 15.

¹⁸⁰ ebda., S. 485.

¹⁸¹ ebda., S. 482.

¹⁸² ebda., S. 19f.

2.7.1.2. Verantwortung und Identifikation

Was Paul Scheffer für den Integrationsdiskurs interessant macht, ist seine Betonung der menschlichen Verantwortung. Eine seiner Hauptfragen ist die Kombinierbarkeit von Einwanderung gering qualifizierter MigrantInnen mit dem stark ausgebauten Sozialsystem. „Immigration in Zeiten des Versorgungsstaates ist ein Phänomen ohne historisches Vorbild. Niemals zuvor hatten Migranten Anspruch auf ein so dichtes soziales Netz.“¹⁸³ Dieses soziale Netz funktioniert aber nicht ohne Mit- und Weiterarbeit der Gesellschaft:

Auch die Umverteilung, die einige Sozialsysteme vornehmen, ist ohne eine gewisse Verbundenheit nicht möglich. [...] Unter Immigrationsfachleuten werden nationale Grenzen oft als Mittel des Ausschlusses angesehen, doch ihre produktive Seite wird selten hervorgehoben: Die Geschichte des liberalen Nationalstaates ist zugleich eine Geschichte der Sozialrechte und der kulturellen Emanzipation.¹⁸⁴

Daher ist es im Sinne der gesamten Bevölkerung, dass alle Menschen ihre Mitverantwortung an dieser Gesellschaft erkennen. Aber für welche Gesellschaft fühlt man sich verantwortlich?

„Migranten können nur von einer Gesellschaft eingeladen und herausgefordert werden, die selbst eine starke Bürgerschaftskultur hat.“¹⁸⁵ Scheffer meint, MigrantInnen sei nicht entgangen, dass unsere Gesellschaft wenig über sich zu sagen weiß. Was ist denn so typisch niederländisch oder österreichisch, woran „die Neuen“ sich anpassen sollten? Für eine Zugehörigkeitserklärung brauchen Menschen Anreize:

Mit den Einzelstaaten Europas identifizieren sich Immigranten nicht so leicht wie mit der Supermacht USA. Es ist eben etwas ganz anderes, ob ein türkischer Migrant Däne oder Bürger der Vereinigten Staaten werden soll, allein schon, weil das Englische ein Pass für die Welt ist, das Dänische oder Niederländische dagegen gewiss nicht – von der Größe der Türkei im Vergleich zu Ländern wie Dänemark oder den Niederlanden einmal ganz abgesehen. Solange Europa keine gemeinsame Identität entwickelt, wird es schwierig sein, Einwanderern das Gefühl zu geben, dass sie Teil eines großen Ganzen werden.¹⁸⁶

Daher empfindet Scheffer die europäische Integration der einzelnen Staaten, um einen starken Binnenmarkt zu erstellen, als wichtige Identifikationsmöglichkeit.

Auch die Reflexion gehört für Scheffer zum Integrationsprozess. Er fordert Raum und Bereitschaft für die Selbstreflexion aller Menschen und der gesamten

¹⁸³ ebda., S. 124.

¹⁸⁴ ebda., S. 298.

¹⁸⁵ ebda., S. 48.

¹⁸⁶ ebda., S. 265.

Gesellschaft. Ein Denken darüber, was die gegenwärtige Gesellschaft ausmacht und ausmachen soll, muss unbedingt möglich sein. „Wir können nur über Integration reden, wenn wir bereit sind, unsere Gesellschaft zu verbessern.“¹⁸⁷ Mit dem Zusammenwachsen, ist auf jeden Fall ein Prozess verbunden, in dem sich mit hoher Wahrscheinlichkeit etwas an der Gesellschaft ändern wird. Es ist wichtig, ein neues Selbstbewusstsein aufzubauen, um eine offene Gesellschaft zu bleiben und sich nicht aus Angst in die Kleingärtnerei zurückzuziehen. Im nächsten Kapitel werden wir bei Terkessidis ebenfalls auf den Wunsch nach einem Identifikationsprozess – in dem Fall der deutschen Gesellschaft, der aber ein Selbstlegitimationsproblem diagnostiziert wird – stoßen.

Scheffer sieht weder im Multikulturalismus noch dem damit verbundenen Kulturrelativismus eine Alternative. „Der Multikulturalismus zelebriert den kulturellen Unterschied und tabuisiert die Auseinandersetzung mit diesem Unterschied.“¹⁸⁸ Ebenso spricht er sich gegen eine Weltbürgerschaft aus, „die von einer Gemeinschaft losgelöst ist, für die man sich verantwortlich fühlt“¹⁸⁹, und plädiert stattdessen für einen zeitgenössischen Kosmopolitismus zwischen dem Lokalen und dem Universalen, denn

Menschen sind nicht Gefangene ihrer Herkunft, aber jede individuelle Existenz will eingebettet sein. Es geht um ein Erbe, das nicht Vorschrift, sondern Voraussetzung für ein unabhängiges Handeln ist. Freiheit erfordert schließlich einen Kontext.¹⁹⁰

Scheffer geht es zentral um „eine Erweiterung der Verantwortung und nicht um eine Flucht vor der Verpflichtung.“¹⁹¹ Er und Thomas Straubhaar sprechen sich für einen verantwortungsvollen Mittelweg aus:

Wird die Grenze zwischen dem Fremden und dem Eigenen jedoch zu eng gezogen, werden andere unnötig ausgeschlossen. [...] Zu wenig Gemeinsinn andererseits bedeutet, dass der innere Zusammenhalt zu schwach bleibt. Dann können Menschen zu leicht versucht sein, Abwanderung dem Widerspruch vorzuziehen. Anstatt Probleme und Konflikte zu lösen, verlassen Unzufriedene, Benachteiligte oder (zu) stark durch Steuer und Abgaben Belastete, aber auch politische Oppositionelle die Gemeinschaft.¹⁹²

So bräuchten die europäischen Einwanderungsländer in der derzeitigen Phase

¹⁸⁷ ebda., S. 51.

¹⁸⁸ ebda., S. 299.

¹⁸⁹ ebda., S. 312.

¹⁹⁰ ebda., S. 314.

¹⁹¹ ebda., S. 312.

¹⁹² Thomas Straubhaar: „Herausforderungen und Perspektiven der Migration im makroökonomischen Kontext.“ In: Antje Günsenheimer (Hg.): *Grenzen. Differenzen. Übergänge. Spannungsfelder inter- und transkultureller Kommunikation*. Bielefeld: transcript 2007, S. 241-251, S. 250.

der Reibung Zeit, um erst einmal eine neue gemeinsame Geschichte aufzubauen. Gleichzeitig müssen Menschen mit Migrationshintergrund stärker die Stimme gegen die Diskriminierung erheben, der Mehrwert der Immigration soll sichtbar und gemeinsame Erfahrungen erkannt werden, statt sich auf Unterschiede zu fokussieren. Es gilt demnach, die Verantwortung für die Gesellschaft zu stärken, die für Scheffer das Fundament der Sozialstaaten bedeutet. Scheffer spricht sich zudem für ein starkes Europa aus, damit neuen Menschen auch ein reizvolles Identifikationsangebot gemacht werden kann. Gerade in dieser Phase muss die Möglichkeit der offenen Diskussion und Reflexion über die Gesellschaft möglich sein, um am Selbstbild und am Selbstbewusstsein zu arbeiten, vor allem in Hinblick auf die Zukunft, denn dass sich etwas in der Gesellschaft ändern wird, damit sollten sich die Menschen abfinden. Ein zeitgenössischer Kosmopolitismus ist Scheffers Schlagwort der Bewältigung, da die Gegensätze überbrückbar sind. Trotz seiner begrifflichen Einteilung in „Wir“ und „Sie“ präsentiert Scheffer konstruktive Überlegungen für ein Zusammenwachsen der Gesellschaft. Indem er im sozialstaatlichen Modell denkt und auf die Grunddisposition von Menschen Rücksicht nimmt, dass für uns jegliche Entwicklung Vorteile haben muss, ist er sehr realistisch in seinen Gedankenansätzen.

Globalisierung und Migration sind keine Naturphänomene, sondern können gesellschaftlich bzw. politisch zum Teil gesteuert werden. Hier trifft sich Scheffer mit den Ansätzen von Mark Terkessidis, der auch für mehr Verantwortung und Einmischung des Staates plädiert, aber Terkessidis legt den Fokus konkreter in die Gegenwart und präsentiert ein Alternativkonzept zur Integration.

2.7.2. Integration – Assimilation

Um die ethnische Homogenität im Staate wiederherzustellen, scheint das nicht-vorhandene bzw. nicht-durchdachte Konzept von „Integration“ das Wundermittel zu sein. Schon die gebräuchliche Formel – jemanden *in* die österreichische Gesellschaft zu integrieren – statt einen gesamtgesellschaftlichen Integrationsprozess zu formulieren, riecht nach Assimilation. Was ist das Schlimme an der Forderung nach Assimilation?

Wieder begegnet uns hier die Angst vor der Überfremdung; Menschen, die anders sind, müssen sich *uns* anpassen, *fremde* Merkmale aufgeben, damit das Zusammenleben klappt. Was aber wird beispielsweise als fremd

wahrgenommen? Das können Merkmale wie Sprachen, Islam, Kopftücher, Minarette, Machoismus, Hautfarben, Haarfarben, Namen, Demokratiegeseinnung, Einstellung gegenüber Homosexualität und nackten Körpern, Geselligkeit, oder die Scharia sein.

Von Integration wird geredet, und Assimilation ist gemeint. Zygmunt Baumann geht dem Begriff der Assimilation nach, der aus der Biologie stammt und in der derzeitigen Verwendung seit 1837 findet:

Es war die Vorstellung eines Prozesses, in dessen Verlauf Form und Qualität der anderen Einheit einem radikalen Wandel unterzogen wurde, während die Identität des ‚assimilierenden‘ Körpers erhalten und tatsächlich auf die einzig mögliche Weise konstant blieb. Dieser Vorgang machte das biologische Konzept für die neue soziale und semantische Funktion ausgezeichnet brauchbar.

Die metaphorische Funktion schloß die neuartige Betonung der Uniformität ein, die sich in dem umfassenden kulturellen Kreuzzug ausdrückte, mit dem der neue, moderne Nationalstaat begann. Diese Ausrichtung reflektierte und antizipierte die kommende Intoleranz gegenüber der Differenz.¹⁹³

Das Assimilationskonzept ist also die Kampfansage gegen Differenzen.

Beim Begriff der „Integration“ stellt sich abermals die Frage, ob man ihn braucht, da er so negativ konnotiert ist bei vielen Menschen und ständig im Sinne von Assimilation verwendet wird¹⁹⁴. Er wäre auch einfach zu ersetzen durch „Zusammenleben“. Aber wahrscheinlich wird er noch weiterhin in der Diskussion gebraucht, um festzumachen, dass *etwas* gesellschaftlich nicht klappt. Der Lehrstuhlinhaber für Menschenrechte und Menschenrechtspolitik in Erlangen-Nürnberg, Heiner Bielefeldt, meint dazu, dass es aber wichtiger ist, sich auf die Inhalte dieses Begriffes zu fokussieren, statt ihn zu ersetzen:

Es ist offensichtlich schwierig, einen anderen Leitbegriff zu finden, der die vielfältigen Aufgaben der politischen Gestaltung des Zusammenlebens in der Einwanderungsgesellschaft bezeichnen könnte.

Statt die semantische Unschärfe des Integrationsbegriffs zu beklagen, ist es sinnvoller, die Anforderungen an eine Integrationspolitik näher zu bestimmen.¹⁹⁵

Denn die Bandbreite des Begriffes ist groß:

Der Integrationsbegriff kann sich mit Vorstellungen eines gesellschaftlichen „Empowerment“ von diskriminierten Minderheiten verbinden oder aber in die Nähe kultureller Assimilationserwartungen rücken.¹⁹⁶

¹⁹³ Baumann: „Moderne und Ambivalenz“, S. 37.

¹⁹⁴ Bei daskunst wird der Begriff nur als wenig fruchtbares *Intek-Blabla* zitiert, was in der Produktion *Kultur mich doch am Arsch* eingebaut wurde.

¹⁹⁵ Heiner Bielefeldt: *Menschenrechte in der Einwanderungsgesellschaft. Plädoyer für einen aufgeklärten Multikulturalismus*. Bielefeld: transcript 2007, S. 13.

¹⁹⁶ ebda., S. 12.

Einen Gegenentwurf zum Denken von Assimilation und Integration liefert Mark Terkessidis mit seinem Buch *Interkultur*. Der Entwurf wird sich in seiner Radikalität wahrscheinlich nicht durchsetzen lassen, weil er zu weit von den „Mainstream“-Vorstellungen entfernt ist, aber seine Ausführungen sollen im Folgenden wiedergegeben werden als eine andere Sicht auf die Dinge, nämlich eine Fokussierung auf Zukunft statt auf gemeinsame Vergangenheit. Terkessidis Bücher sind in einem essayistischen Stil mit anschaulichen Anekdoten geschrieben¹⁹⁷. Was die Verwendung von Terkessidis' Gedanken an dieser Stelle aber unbedingt rechtfertigt, ist, dass er derzeit zu den Menschen zählt, die die klügsten und progressivsten Gedanken zur Diskussion um Integration beitragen bzw. zusammentragen – und durch seinen populistischen Schreibstil garantiert er, dass er nicht nur von einer wissenschaftlichen Elite gelesen wird, sondern breiter in der Bevölkerung rezipiert wird – was im Sinne der *cultural studies* gerade derzeit sehr wichtig ist.

2.7.3. Interkultur als Projekt für die Gesamtgesellschaft

2.7.3.1. Die Zukunft im Blick

Mark Terkessidis schreibt „aus der Perspektive der Einwanderer“¹⁹⁸, und seine Gedanken kreisen um die Zukunft der Bevölkerung in Deutschland. Er steht damit im Gegensatz zu vielen alltäglichen Diskussionen und politischen Konzepten, die sich auf eine gemeinsame Vergangenheit fokussieren. Diese veränderte Bevölkerungszusammensetzung, wie sie sich heute präsentiert, hat es in der Vergangenheit noch nicht gegeben, aber wahrscheinlich teilt ein Großteil der derzeitigen Bevölkerung die Zukunft. So gesehen scheint sein Ausgangspunkt der Diskussion viel sinnvoller zu sein. Terkessidis geht nicht von einem Idealbild des Deutsch-Seins, an das sich alle anzupassen haben, aus, sondern sein Ausgangspunkt ist die Gesellschaft, wie sie jetzt ist.¹⁹⁹ Er möchte die Diskussion weg von der Fokussierung auf das Problem der kulturellen

¹⁹⁷ Mark Terkessidis: *Interkultur*. Berlin: Suhrkamp 2010. Für eine Literaturliste verweist der Autor im Buch auf S. 13 auf die Homepage des Verlags <http://www.editionsuhrkamp.de/interkultur>, bzw. Terkessidis macht beim Vorgänger *Rassismus in der zweiten Generation* Zugeständnisse, dass das erste Kapitel der Begrifflichkeit nicht unbedingt gelesen werden muss, vgl. Mark Terkessidis: *Die Banalität des Rassismus. Migranten zweiter Generation entwickeln eine neue Perspektive*. Bielefeld: transcript 2004, S. 11.

¹⁹⁸ Terkessidis, S. 30.

¹⁹⁹ vgl. ebda., S. 9.

Identität lenken:

Nun werden im Alltagsverständnis, zumal in Deutschland, Unterschiede aller Art gewöhnlich schnell und unbedarft in essentialistische Vorstellungen von Gemeinschaft und kultureller Identität übersetzt [...] Was an Unterschieden sichtbar ist oder sichtbar gemacht wird, das bedarf vor allem dann der Erklärung, wenn es mit einem sozialen Gefälle einhergeht, und kulturelle Identität scheint eine solche Erklärung zu sein.²⁰⁰

Grundsätzlich spricht er der Ethnizität natürliche Bedeutung zu –

Menschen identifizieren sich als Russen, Polen oder Türken oder werden als solche gesehen; sie glauben, ihre ethnische Zugehörigkeit transportiere bestimmte Eigenschaften, oder sie bekommen diese Eigenschaften wiederum von außen zugeschrieben.²⁰¹

– aber diese Vorstellungen hätten ihre „Unmittelbarkeit und Selbstverständlichkeit“²⁰² verloren. Die selbstverständliche Lebensweise – der Deutschen oder ÖsterreicherInnen – von deren Perspektive aus die anderen definiert werden, hat angesichts demografischer Entwicklungen an Boden verloren. Im „[...] Hinblick auf die Herkunft sind die Bewohner deutscher Abstammung heute lediglich eine Gruppe unter vielen anderen und längst nicht mehr die Norm.“²⁰³ Das ist sein provokant gesetzter Ausgangspunkt.

Mit Terkessidis kann man an jegliche wissenschaftliche Arbeit bzw. Politik und Integrationsdiskussion folgende Frage stellen: „Definiert man die Unterschiede als zentralen Ausgangspunkt, oder betont man die Perspektive einer gemeinsamen Veränderung?“²⁰⁴ Wobei zweiteres selten vorkommt und es daher so erfrischend ist, bei Terkessidis nachzulesen.

2.7.3.2. Vielheit als Ausgangspunkt

Terkessidis diagnostiziert, wie schon angedeutet, ein Identitätsloch in Deutschland – und möchte es aufgrund seines politischen Schwerpunktes mit einem bestimmten Inhalt gefüllt wissen:

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.²⁰⁵

²⁰⁰ ebda., S. 115.

²⁰¹ ebda., S. 118f.

²⁰² ebda., S. 119.

²⁰³ ebda., S. 17.

²⁰⁴ ebda., S. 119.

²⁰⁵ ebda., S. 8. - Genauso könnte man diagnostizieren, dass Österreich in eine Identitätslücke gefallen ist seit dem EU-Beitritt – und der dauernden Kritik daran von mehreren politischen Parteien und Interessensgruppen – im Zuge dessen der Mythos der immerwährenden Neutralität abgegeben werden musste, mit dem sich Österreich seit dem II. Weltkrieg – abgesehen vom Opfermythos und dem Mythos der Kulturnation –

Mit dieser – durchaus revolutionären – Perspektive ist die Vielheit kein Problem, sondern schlicht die „Ausgangslage, die es zu gestalten gilt.“²⁰⁶ Terkessidis denkt lösungs- und nicht problemorientiert.

Vielheit, ohnehin einer der zentralen Begriffe der Postmoderne, gilt es wieder positiv zu besetzen: „Bei den deutschen Propagandisten des Integrationskonzeptes ist die Vielheit in den letzten Jahren in Verruf geraten. Vielheit wird dabei gleichgesetzt mit der Existenz von ‚Parallelgesellschaften‘ [...]“²⁰⁷, für die laut Terkessidis VertreterInnen des Multikultikonzeptes verantwortlich gemacht werden. Integration ist für Terkessidis eine „Angstreaktion auf die Realität der Vielheit“²⁰⁸, der Begriff ist „nach über 30 Jahren wieder in Mode“²⁰⁹ und wird

[...] im Alltagsverständnis als etwas betrachtet, wofür es bestimmte Standards gibt, an die sich die anderen anzupassen haben. Außerdem wird angenommen, man müsse diese anderen zur Einhaltung dieser Standards aufrufen oder gar zwingen.²¹⁰

Welche Standards das sind, ist nicht definiert. Diese Uneindeutigkeit garantiert für Terkessidis das eindeutige Festlegen, wer hier her gehört bzw. wer Defizite aufweist²¹¹. Die Integration erscheint „[...] vielen als unmöglich, als die Mohrrübe, die man dem Esel vorhält, damit er läuft, die er aber nie bekommt.“²¹²

Zudem diagnostiziert Terkessidis die „Anwendung doppelter Standards“ beispielsweise in der Einforderung von Geschlechtergerechtigkeit bei den MigrantInnen, die

[...] in Deutschland gar nicht realisiert ist. Tatsächlich landet die Bundesrepublik, was die Geschlechtergerechtigkeit betrifft, im europäischen Vergleich stets auf einem der hinteren Plätze. [...] Und man muss die Frage stellen, ob die angriffslustige öffentliche Thematisierung dieses Problems zur Verbesserung der Situation dieser Mädchen und Frauen führt, oder ob durch die Anwendung doppelter Standards der Unterschied zwischen ‚uns‘ und ‚ihnen‘ zementiert wird. Wie schon erwähnt, erscheint die ‚weibliche Emanzipation‘ mittlerweile häufig als Bestandteil der ‚Leitkultur‘.²¹³

Hier gilt es immer genau anzuschauen, was die Motivationsgründe für diese Festlegung von Standards sind. Wenn die Frauenrechtlerin Alice Schwarzer

schmückte. Außerdem nagt die zunehmende Globalisierung und die starke wirtschaftliche Vernetzung, wie die internationale Migration am Nationalstaat Österreich, der keine starke Regierung mit Identifikationspotenzial – wie Österreich sie wahrscheinlich unter Bruno Kreisky das letzte Mal hatte – vorweisen kann.

²⁰⁶ ebda., S. 12.

²⁰⁷ ebda., S. 29.

²⁰⁸ ebda., S. 29.

²⁰⁹ ebda., S. 7.

²¹⁰ ebda., S. 40.

²¹¹ ebda., S. 7.

²¹² ebda., S. 61.

²¹³ ebda., S. 41.

gegen das Kopftuch und die Burka wettet²¹⁴, ist es wahrscheinlich eine logische Fortführung ihrer politischen Arbeit der Frauenemanzipation. Auf der anderen Seite geht sie aber dadurch von einem bestimmten Standard, dass alle Frauen so sein sollten wie sie selbst, aus und denkt damit nicht differenziert genug für die Vielheit möglicher Lebensentwürfe.

Terkessidis macht willkürliche und verallgemeinernde Normvorstellungen beim Begriff „Integration“ fest²¹⁵, damit ein Ganzes wiederhergestellt wird, was den Blick wiederum in die Vergangenheit richtet.

Nach dieser Auffassung entsteht im Zuge dieses Prozesses nichts Neues, vielmehr wird nur eine frühere, quasi unvergängliche Einheit wiederhergestellt. Aufgrund dieses Beharrens auf Einheit und Einigkeit kann das Zusammenleben mit jenen, die ‚hinzugekommen‘ sind, auch nicht als wesentliche Veränderung begriffen werden [...]²¹⁶.

Die Gesellschaft hat sich aber bereits verändert und die Perspektive muss die Zukunft sein. Dafür hat Terkessidis einen sehr radikalen Gedanken, der nachvollziehbar erscheint an einem Beispiel, das er vom US-amerikanischen Organisationsberater Roosevelt Thomas für die Erklärung des Prinzips Diversität²¹⁷ übernommen hat: Der Elefant wird in das Haus der Giraffe eingeladen ...

2.7.3.3. Das gemeinsame Haus von Elefant und Giraffe

Dieses Haus ist den Bedürfnissen der Giraffe vollends angepasst, was bereits bei der Ankunft des Elefanten zu Problemen führt: Er, das gedrungene, schwere, breite Tier, kann nicht durch die hohe und schmale Tür eintreten. Es ist jedoch eine Flügeltür, und die Giraffe nutzt die Möglichkeit, den Eingang zu verbreitern. Doch die Malheurs des Elefanten nehmen kein Ende: Die Treppenstufen brechen ein, er sorgt für Risse in der Wand. Schließlich empfiehlt die Giraffe dem Gast ein Schlankheitsprogramm – Fitness-Studio und Ballettunterricht. Der Elefant jedoch definiert das Problem anders: ‚Ehrlich gesagt, bin ich mir nicht sicher, ob ein für eine Giraffe entworfenes Haus je für einen Elefanten passen wird; es sei denn, es würden einige tiefgreifende Umbaumaßnahmen vorgenommen.‘

Hier steckt die provokante These Terkessidis, die von konservativen, eben bewahrenden Menschen nicht ohne weiteres übernommen werden wird und die auch dem oft gebräuchlichen Verständnis von Integration widerspricht, in der sich nichts an der vorhandenen Struktur ändern soll, sondern „die anderen“ sollen sich in die – vorhandene – Gesellschaft „integrieren“. Terkessidis distanziert sich

²¹⁴ Alice Schwarzer: *Die große Verschleierung. Für Integration, gegen Islamismus*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2010.

²¹⁵ Terkessidis, S. 42.

²¹⁶ ebda., S. 43.

²¹⁷ Thomas, Roosevelt: *Management of Diversity. Neue Personalstrategien für Unternehmen. Wie passen Giraffe und Elefant in ein Haus?* Wiesbaden: Gabler 2001, S. 26f. (Zit. nach Terkessidis S. 113f.)

von beschriebener Integrationsvorstellung, die zudem den einzelnen Individuen die Aufgabe der Neuorientierung aufbürdet. Stattdessen übergibt er – im Sinne eines Diversitätskonzeptes – dem Staat und seinen Institutionen diese Umbau-Aufgabe, um strukturelle Hürden für Menschen zu beseitigen. Als Ziel sieht er

[...] die Schaffung gleicher Startvoraussetzungen für die miteinander konkurrierenden Individuen – ganz gleich welchen Geschlechts, welcher Schichtzugehörigkeit, Herkunft, Altersgruppe oder sexuellen Orientierung. Das erfordert eine neue Gerechtigkeit bei der Verteilung staatlicher Ressourcen.²¹⁸

Was bedeutet das für Ressourcen, die in den Kunstbereich fließen? Vom Großteil des Theaterangebots profitiert vor allem eine intellektuelle Bildungsbürgerschicht.

Staatliche oder durch staatliche Gelder finanzierte Institutionen – damit sind Ämter ebenso gemeint wie kommunale Unternehmen, Museen, Bibliotheken und Erziehungseinrichtungen – werden sich verändern müssen, um der zunehmenden Vielfalt gerecht zu werden.²¹⁹

Es geht ihm also darum, die Institutionen

[...] daraufhin abzuklopfen, ob die Räume, die Leitideen, die Regeln, die Routinen, die Führungsstile, die Ressourcenverteilungen sowie die Kommunikation nach außen im Hinblick auf die Vielheit gerecht und effektiv sind. Die Vielheit ist eine Tatsache; warum also sollte man nicht versuchen, aus der Vielheit das Beste zu machen, sie als Quelle der Erneuerung zu nutzen.²²⁰

Der Umbau des gemeinsamen Hauses sei nötig, wenn alt und neu miteinander leben wollen. „Es wäre weltfremd zu glauben, man könne die Einwanderer ganz einfach einfügen in die bestehenden Strukturen.“²²¹ Aber diese Meinung ist natürlich (noch) nicht mehrheitsfähig:

In Deutschland wird die Frage nach den Barrieren nicht gestellt. Wenn die betreffenden Personengruppen nicht partizipieren, dann liegt es eben an ihrem mangelnden Willen zur Adaption. Hierzulande geht es um die Anpassung der ‚Hinzugekommenen‘, [...] und nicht um den Versuch der Veränderung der jeweiligen Institutionen im Hinblick auf individuelle Voraussetzungen und Unterschiede. Dabei führt die Frage nach den strukturellen Barrieren auf das Terrain, dessen, was man politisch beeinflussen kann. Politik soll dafür sorgen, dass der Staat seine ureigenste Aufgabe wahrnimmt, und die besteht darin, allen Personen gleiche Zugangschancen zu den Ressourcen zu verschaffen, die der Staat direkt oder indirekt zur Verfügung stellt.²²²

Gerade die staatlichen Institutionen unterliegen direkt dem Einfluss der Politik. Hier könnte die Politik Weisungen aussprechen. Terkessidis verfolgt kein liberales Modell, in dem der Einflussbereich des Staates zurückgedrängt werden soll, im Gegenteil fordert er bewusst die Einmischung des Staates, wo es ihm möglich ist und wo er regulieren kann. Dies müsse auch im Eigeninteresse der

²¹⁸ Terkessidis, S. 62.

²¹⁹ ebda., S. 8.

²²⁰ ebda., S. 132.

²²¹ ebda., S. 8.

²²² ebda., S. 95.

Staaten liegen, um den Kontrollverlust, der aufgrund des Abbaus der Nationalstaatlichkeit, EU-Integration, Migration und neoliberaler Entwicklungen entsteht, wettzumachen. Eine demokratische Politik sollte wenigstens den Anschein erwecken, in der Lage zu sein, Kontrolle auszuüben. Sonst ist es naheliegend, dass die Migration an allen Problemen Schuld ist. Nur sollten die vorhandenen Mittel zur Steuerung in den (deutschen) Städten zukunftsgerichtet eingesetzt werden,

[...] es wäre verheerend, wenn man diese Mittel ausgehend von abstrakten Vorstellungen von Integration, also letztlich von etwas wie Einheit oder Einigkeit, verschwenden und nicht für die Gestaltung der Vielheit verwenden würde.²²³

Denn es stellt sich nicht die Frage nach ‚Eingliederung‘, sondern die Frage nach den Voraussetzungen der Partizipation²²⁴. Wie können Giraffe und Elefant in der Zukunft gemeinsam im Haus zusammenleben – nicht als Provisorium gedacht, sondern als Normalzustand.

Für die Übernahme solch einer Art von politischer Verantwortung und Vision bräuchte es natürlich eine starke Lobbyarbeit seitens der Politik. In Wien gilt seit 2003 das Diversitätsprinzip. Die Politik möchte mit dem Ziel der Diversität alle Menschen einbeziehen, dafür wurde eine eigene Abteilung, die Magistratsabteilung 17 für Integrations- und Diversitätsangelegenheiten, geschaffen:

Die Abteilung Integration und Diversität (MA 17) beschäftigt sich in erster Linie mit der Dimension Ethnie/sozio-kulturelle Herkunft in Verbindung mit Alter und Geschlecht. Daher spricht man hier von integrationsorientiertem Diversitätsmanagement.

Das integrationsorientierte Diversitätsmanagement wird in Wien als gesamtstädtische Aufgabe verstanden. Es betrifft alle Geschäftsgruppen und Fachabteilungen. Das Ziel ist, Dienstleistungen der Stadtverwaltung zielgruppengerecht anzubieten. Das Personal soll auch in seiner herkunftsmäßigen Zusammensetzung die Bevölkerung widerspiegeln.²²⁵

Nur scheint die Arbeit dieser Abteilung nicht von Erfolg gekrönt:

Immer wieder und schon seit Jahren wird von höchsten Stellen angekündigt, dass die MigrantInnen nunmehr auch ihren Platz in den Institutionen einnehmen sollen. Allerdings hält die Realität mit den Ankündigungen nicht Schritt. Die Diversitätspolitik der Stadt Wien ist noch nicht sichtbar vom Fleck gekommen.²²⁶

2.7.3.4. Kultur-im-Zwischen – Übergänge und Uneindeutigkeit

Terkessidis begreift Interkultur als Überlebensaufgabe bzw. als eine

²²³ ebda., S. 33.

²²⁴ ebda., S. 34.

²²⁵ <http://www.wien.gv.at/menschen/integration/diversitaet/stadt.html>, zuletzt eingesehen: 15.07.2011.

²²⁶ *Transkulturelle Theateroffensive*, S. 38.

Selbstverständlichkeit angesichts der demografischen Veränderungen. „Interkultur ist eben kein utopischer Entwurf, sondern eine Handlungsregel“²²⁷ und das „Programm einer Politik, die Barrierefreiheit herstellen möchte“²²⁸. Es soll „ein Prinzip für die gesamte Gesellschaft“²²⁹ darstellen, das nicht nur mit Zuwanderung zu tun hat, sondern mit der gesamten vielfältigen Bevölkerung. Im Gegensatz von so genannter MigrantInnen-Kultur geht es nicht um das Herstellen von Schubladen.

„Kultur“ im Begriff Interkultur fasst Terkessidis nicht ethnisch, sondern im Sinne von Raymond Williams als „gesamte Lebensweise“, als Geflecht,

[...] das die gesellschaftliche Praxis, also die ökonomischen und rechtlichen Lebensbedingungen, in Beziehung setzt mit den in einer Gesellschaft verbreiteten Sitten und Gebräuchen. [...] Kultur im Sinne von Raymond Williams bezeichnet also die grundsätzlichen Prinzipien der Organisation in diesem Feld; Prinzipien, die sich in allen Praktiken wiederfinden lassen. In meinem Verständnis von Interkultur geht also nicht wie im Multikulturalismus um die Anerkennung von kulturellen Identitäten, die Relativität unterschiedlicher Perspektiven oder das Zusammenleben der Kulturen, sondern das Ziel ist die Veränderung der charakteristischen Muster, die aktuell mit der Vielheit eben nicht mehr übereinstimmen.²³⁰

Außerdem verwendet Terkessidis den Begriff „Interkultur“, weil er „[...] in der deutschen Debatte bereits eingeführt ist und ein wenig als der Kontrahent der schlecht-normativen Vorstellung von Integration fungiert – vor allem im Begriff der ‚interkulturellen Öffnung‘.“²³¹

Die Motivation des Autors, die Bezeichnung „Interkultur“ zu verwenden, argumentiert er nicht weiter. Terkessidis rechtfertigt die Begriffsverwendung, da sich das „Interkulturelle“ bereits in Verwendung befindet. Er könnte diesen auch genauso gut durch Konstruktionen wie „Zusammenleben in der Vielfalt“ ersetzen. Die Lektüre Terkessidis’ macht aber deutlich, dass er Menschen nicht durch ein ethnisch gemeintes, geschlossenes Kulturenverständnis festgelegt sieht, sondern von der Diversität der Menschen ausgeht.

Bleiben wir ausnahmsweise nicht an der Begrifflichkeit hängen, sondern wenden wir uns der inhaltlichen Bestimmung von „Interkultur“ zu:

In meinem Verständnis von Interkultur geht es also nicht wie im Multikulturalismus um die Anerkennung von kulturellen Identitäten, die Relativität unterschiedlicher Perspektiven oder das Zusammenleben der Kulturen, sondern das Ziel ist die Veränderung der charakteristischen Muster, die aktuell mit der Vielheit eben nicht

²²⁷ Terkessidis., S. 10.

²²⁸ ebda., S. 130.

²²⁹ ebda., S. 179.

²³⁰ ebda., S. 130f, darin Raymond Williams: *The Long Revolution*. Harmondsworth: Penguin Books 1961.

²³¹ ebda., S. 130.

mehr übereinstimmen.²³²

Interkultur ist ein Prozess, eine Struktur im Wandel, daher eine „Kultur-im-Zwischen“²³³, in der es „um das Leben in einem uneindeutigen Zustand und die Gestaltung einer noch unklaren Zukunft“²³⁴ geht und auch darum, Widersprüche auszuhalten: „Einwanderung wurde oft als eine Art Störung der Harmonie in Deutschland betrachtet. Doch diese Harmonie hat nie existiert. Und Harmonie muss auch nicht immer das Ideal sein.“²³⁵ Dieses offene Konzept ist natürlich schwer zu verkaufen in einer Politik, die Komplexität mit einfachen Parolen zusammenzufassen versucht.

Einen wichtigen positiven Aspekt seiner Vorstellung von Kultur beschreibt Terkessidis wie folgt: „[...] sie ist kein unausweichliches Schicksal mehr, sondern damit ein Feld der Intervention.“²³⁶ Damit könnte man Einzelmenschen in die Pflicht nehmen, Terkessidis legt den Schwerpunkt aber auf die Institutionen, denn diese „können durch Politik und entsprechende Maßnahmen tatsächlich beeinflusst werden“²³⁷. Ein wesentlicher Punkt ist natürlich die Gestaltung des Bildungssystems.

2.7.3.5. Öffnung der Institution Schule

Die gesamte Institution Schule gehört „im Hinblick auf die Berücksichtigung von unterschiedlichen Voraussetzungen der Kinder“ überdacht, statt „auf die ausgleichende Anpassung der Kinder mit Migrationshintergrund an die Norm“ zu achten.²³⁸ Durch verhinderte Reformen, wie etwa dem Beharren auf Institutionen wie dem Gymnasium – „die heilige Kuh des deutschen Bildungsbürgertums“²³⁹ – wird den sozial und kulturell benachteiligten „Sorgenkindern“ die Schuld am schlechten Abschneiden – Deutschlands oder Österreichs – bei PISA-Tests gegeben. Problemkinder bedeuten zusätzlichen Betreuungsbedarf. „So werden solche Kinder rein strukturell zum Stressfaktor.“²⁴⁰ Schulen mit einem 90%-igen Anteil von Kindern mit Migrationshintergrund werden als Problemschulen wahrgenommen, obwohl es die Realität ist, mit der es eigentlich umzugehen gilt

²³² ebda., S. 130f.

²³³ ebda., S. 131.

²³⁴ ebda., S. 10.

²³⁵ ebda., S. 10.

²³⁶ ebda., S. 191.

²³⁷ ebda., S. 131.

²³⁸ ebda., S. 63.

²³⁹ ebda., S. 65.

²⁴⁰ ebda., S. 72.

– vorbeugend, gesamtgesellschaftlich und nicht spontan und übereilt.

In Vorarlberg wird die Neue Mittelschule ab dem Schuljahr (2010/11) flächendeckend die Hauptschulen ablösen; viele Eltern schicken ihre Kinder vor allem weiterhin in die immer noch bestehenden Gymnasien, wie ein Bericht von Ani Gülgen-Mayr in *Heimat fremde Heimat* zeigt. Der Großteil der Kinder mit so genanntem Migrationshintergrund wird in die Neuen Mittelschulen geschickt²⁴¹. Damit entsteht eine Zwei-Klassen-Gesellschaft, was aber kein Problem/Thema „der Fremden“ sein sollte, sondern eine Herausforderung für und Entscheidung der Gesamtgesellschaft.

Wenn man aber all diese Kinder als zukünftige Bürger jener Gemeinschaft betrachtet, in der wir alle morgen leben werden, dann ist der Migrationshintergrund lediglich eine von vielen unterschiedlichen Voraussetzungen, die Kinder heutzutage eben mitbringen.²⁴²

Das wäre eine Perspektive, nach der jedes Kind sich und seine Potenziale entfalten kann in einem System, in dem Chancengleichheit angestrebt wird. Aber dafür bräuchte es eine Bildungsoffensive. Es gibt Studien für diesen Bereich bzw. vom finnischen Schulsystem ließe sich viel übernehmen. Die Bereitschaft zu beginnen und das System zu reformieren, scheint zu fehlen. Die österreichische Diskussion dreht sich im Moment um die Frage, ob LehrerInnen Länder- oder Bundessache sind bzw. ob sie auf Universitäten oder an Pädagogischen Akademien ausgebildet werden sollen. Der große Umbau bleibt aus. Damit verlieren wir als Gesamtgesellschaft wichtige Jahre und Potenziale von Kindern.

Das herrschende Konzept der Integration steht der Realisierung von Chancengleichheit entgegen. [...] Die neue Politik muss postintegrativ sein, sie muss abheben auf eine interkulturelle Öffnung der Institutionen²⁴³.

So weitet Terkessidis den Begriff des Rassismus aus. Für ihn beginnt Rassismus bei Diskriminierungen und Akten der Entfremdung. Er definiert Rassismus auch in Hinblick auf die Institutionen:

Beim Thema Rassismus geht es also nicht um ‚Feindlichkeit‘ gegenüber ‚Fremden‘, sondern vielmehr um einen gesellschaftlichen ‚Apparat‘, in dem Menschen überhaupt erst zu Fremden gemacht werden.²⁴⁴

Aber das Staunen über diese Möglichkeiten in unseren so aufgeklärten Gesellschaften bleibt:

Schließlich dürfte es diesen Unterschied eigentlich gar nicht geben, in der Demokratie sind der Theorie nach alle Bürger gleich, und so sollte es eigentlich unmöglich sein, dass eine Gruppe aufgrund ihrer Herkunft in einer schlechteren sozialen Position landet.²⁴⁵

²⁴¹ ausgestrahlt am 12.9.2010, ORF 2, 13.30.

²⁴² Terkessidis, S. 72.

²⁴³ ebda., S. 73.

²⁴⁴ ebda., S. 88.

²⁴⁵ ebda., S. 87.

2.3.7.6. Öffnung der Kulturinstitutionen

In seinem letzten Kapitel beschreibt Terkessidis die Öffnung von Kulturinstitutionen für alle, vor allem im Bereich der künstlerischen Kultureinrichtungen wie „Literatur, Kunst, Musik, Film oder Theater. [...] Dabei handelt es sich um ein Feld, auf dem traditionell das Selbstverständnis einer Gesellschaft verhandelt wird.“²⁴⁶ In Großbritannien beispielsweise sieht Terkessidis eine Entwicklung der Öffnung:

Dieser Wandel kam zwar von ‚unten‘, wurde aber maßgeblich dadurch befördert, dass sich viele Kulturinstitutionen von den eigenen Vorbehalten befreiten, die eigene hochkulturelle Arroganz verloren und damit begannen, alle Menschen als Kulturproduzenten und -konsumenten ernst zu nehmen und nicht länger eine Gruppe mit gewissen ‚natürlichen‘ Voraussetzungen zu privilegieren.²⁴⁷

Paternalismus, die „gut gemeinte“ Einbindung von Publikum und EinzelkünstlerInnen als Integrationsbeiträge oder Problembehandlungen in Nachfolge der Arbeit Royston Maldooms bei *Le Sacre du Printemps* sind die falschen Strategien. „Problemkinder“ werden darin auf bestimmte Rollen festgelegt. Sie sollen ihre eigene Geschichte auf der Bühne möglichst authentisch verarbeiten nach dem Motto „von der Straße direkt auf die Bühne“. Einige VertreterInnen des Kulturbetriebs nehmen an, dass sie zu nichts anderem, nämlich auch einer künstlerischen Bearbeitung, fähig sind – Terkessidis würde sagen, um „sich dabei der eigenen Überlegenheit zu vergewissern“²⁴⁸.

Zudem werden MigrantInnen oft auf das Thema Migration festgelegt. Nurkan Erpulat, der Regisseur der mit Auszeichnungen überschütteten Erfolgsproduktion des Ballhaus Naunynstraße *Verrücktes Blut*, sagt:

Ich behaupte mal, dass ich Shakespeare besser kenne als Neuköllner Straßengeschichten. Aber den Intendanten fehlte bis jetzt der Mut, mich auch solche Stoffe inszenieren zu lassen. [...] Bis dato war ich ja ausschließlich für interkulturelle Themen zuständig.²⁴⁹

Der zentrale Anspruch muss sein, die ästhetischen Maßstäbe hoch zu halten, um nicht neben der sozialen noch einer ästhetischen Abqualifizierung Vorschub zu leisten. In dieser Hinsicht besitzt das Ballhaus Naunynstraße mit seinen Qualitätsansprüchen Vorbildcharakter im „postmigrantischen“ Theaterbereich.

²⁴⁶ ebda., S. 172.

²⁴⁷ ebda., S. 174.

²⁴⁸ ebda., S. 177.

²⁴⁹ Nurkan Erpulat: „Menschen zu besseren Menschen machen. Der Autor und Regisseur Nurkan Erpulat im Gespräch mit Patrick Wildermann.“ In: *Theater der Zeit. Zeitschrift für Politik und Theater*, 11/2010, Berlin: Theater der Zeit, S. 48.

Da Interkultur ein Prinzip für die gesamte Gesellschaft ist, steht Terkessidis auch einem eigenen Fördertopf für „interkulturelle Kunstprojekte“ skeptisch gegenüber:

Sollen hier all die Personen mit den komischen Namen ihre Anträge stellen? Am Ende sind es dann diese Personen, die sämtliche Differenz aushalten sollen. Doch was haben Personen russischer, italienischer, polnischer und algerischer Herkunft gemeinsam außer der Tatsache, dass sie sich von der ‚Norm‘ abheben? Warum soll ausgerechnet ihre Kunstproduktion den Dialog befördern, während ein großer Teil der Kulturförderung letztlich unausgesprochen eine einheimische Parallelgesellschaft füttert?²⁵⁰

Denn immerhin handelt es sich bei der Kunst- und Kulturförderung um Steuergeld:

Die Personen mit Migrationshintergrund sind ebenso Bestandteil der Bevölkerung wie jene ohne, und daher haben sie ein Anrecht darauf, dass die staatliche Förderung von Kultur, sei sie nun institutionell oder projektförmig, auch bei ihnen ankommt. Das ist in einer Demokratie eine Frage der Gerechtigkeit.²⁵¹

Wien ist davon noch weit entfernt: Im von der MA 7 initiierten Gespräch mit Shermin Langhoff, der Intendantin des Ballhaus Naunynstraße, mit VertreterInnen der freien Szene und Stadttheatern wie der Garage X, Volkstheater Wien, Theater der Jugend bezweifelte der Intendant des Volkstheaters eine mögliche Öffnung des Theaters mit dem Hinweis darauf, dass er abendlich 1.000 Plätze füllen müsse. Er befürchtet, dass die Öffnung des Hauses zum Verlust des Stammpublikums führen würde.

In Wien wird gerade mit der Diskussion um die besten Strategien einer staatlichen Regelung begonnen. Terkessidis erwähnt in diesem Zusammenhang auch die Möglichkeit der Quote, er fordert überprüfbare Vorhaben²⁵² –

Dazu reicht es allerdings nicht, gemäß einer unausgesprochenen Quote mal etwas für ‚die Iraner‘, ‚die Türken‘ oder ‚die Inder‘ auf die Bühne zu bringen. Notwendig ist vielmehr eine konsequente, konzeptionelle Veränderung in Bezug auf das Ensemble, das Publikum und auch die inhaltliche Agenda: Um wessen Vorlieben, Perspektiven und Probleme soll es im Theater gehen?²⁵³

So verordnet er natürlich auch den „Kultureinrichtungen als Institutionen das Programm Interkultur“²⁵⁴ mit Phantasie und Ergebnisoffenheit. Niemand wartet auf Gratiskarten aus dem Theater, sondern die Aufgabe muss lauten, sich Strategien einer wirklichen Öffnung zu überlegen. Die Theater müssten sich für ein erweitertes Publikum interessant gestalten und diverseres Identifikationspotenzial zur Verfügung stellen.

Gegen die Fördertöpfe „für die komischen Namen“ spricht sich Terkessidis aus, aber Orte wie etwa das Arkadas-Theater in Köln bzw. das Ballhaus

²⁵⁰ Terkessidis., S. 181.

²⁵¹ ebda., S. 182.

²⁵² ebda., S. 182.

²⁵³ ebda., S. 185.

²⁵⁴ ebda., S. 183.

Naunynstraße in Kreuzberg sind als Stützpunkte wichtig. Auf diesen Orten soll aber nicht die gesamte Verantwortung für die Neugestaltung der Kunstszene liegen, sondern alle Kulturinstitutionen sind mitverantwortlich. In diesem Zusammenhang ist erfreulich, dass Mark Terkessidis Jury-Mitglied des Hauptstadtkulturfonds in Berlin ist.

Die Studie zur *Transkulturellen Theateroffensive* stellt folgende Diagnose:

Der Antirassismuskurs ist bereits so weit in die Sphäre der Kunst- und Kulturschaffenden eingedrungen, dass es zur Legitimation jeglicher Aktionen fast unumgänglich ist, auch die diskriminierte Gruppe der MigrantInnen zumindest symbolisch zu berücksichtigen. In diesem Sinne ist es auch zu verstehen, dass die Theaterreform fest schreibt, dass etwas im interkulturellen Bereich unternommen werden muss. Ein Verzicht auf diese Aussage wäre ein unverzeihlicher *Faux pas*. Die Konsequenzen aus dieser Aussage sind jedoch bislang noch nicht unverzichtbar.²⁵⁵

Die Kulturpolitik steuert die finanzielle Verteilung unter den Kulturinstitutionen. So muss von diversen ProtagonistInnen der Kunstszene selbstbewusst eingefordert werden, dass die Wahrnehmung der Kulturnation Österreichs auch etwas mit den Menschen und der gegenwärtigen heterogenen Bevölkerungszusammensetzung zu tun hat.

2.8. Transkulturelle Theateroffensive

Die in dieser Arbeit schon öfter zitierte Studie vom Verein iodo (Projektteam Ülkü Akbaba, Ljubomir Bratic, Sarah Galehr, Andreas Görg und Gabriele Pfeiffer) wurde aus dem Projektfördertopf für darstellende Kunst der Stadt Wien finanziert. Die AutorInnen möchten sich mit dieser Studie in die „Geschichte des Theaterreformprojektes in Wien“ einreihen. Zwar wurden im Zuge dessen 2003 Ansatzpunkte „für eine Entwicklung eines interkulturellen Theaterbetriebes in Wien“²⁵⁶ formuliert, grundsätzlich aber herrscht ein Mangel an Überlegungen und Konzepten, wie Theater von, mit und für MigrantInnen gefördert werden kann. Die Enttäuschung in der Theaterszene bzw. unter M´m´M´s war groß als im Zuge der kulturpolitischen Zukunftsdiskussion „Wien denkt weiter“ die AutorInnen der Studie keinen repräsentativen Platz in den Diskussionsrunden erhielten, genauso wenig wie MigrantInnen überhaupt. Der Kongress „Wien denkt weiter“²⁵⁷ fand auf Initiative von Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny, nicht zufällig kurz vor den Wienwahlen, im Odeon Theater am 16. Juni 2010 statt. Schwerpunkte einer zeitgemäßen Kulturpolitik der Zukunft sollten mit möglichst vielen verschiedenen

²⁵⁵ *Transkulturelle Theateroffensive*, S. 47.

²⁵⁶ ebda., S. 40.

²⁵⁷ <http://wien-denkt-weiter.at>, zuletzt eingesehen: 10.07.2011.

Menschen aus dem Wiener Kunst- und Kulturbereich erarbeitet werden. Auch 2011 merkt man als Theaterschaffende der Stadt noch keine Ergebnisse dieses Diskussionsprozesses. Unter anderem wird im für die Veranstaltung erarbeiteten Thesenpapier die „Transkulturalität als das Potenzial zukünftiger Stadt-, Gesellschafts- und Wirtschaftsentwicklung“²⁵⁸ begriffen. Aber wie gesagt kam die Studie *Transkulturelle Theateroffensive* in dieser Diskussion nicht vor. Im Wiener Koalitionsabkommen der SPÖ mit den Grünen ist unter anderem die Absicht, diese „offene Diskussionskultur“ weiter zu führen, verschriftlicht. Sowohl auf der Homepage soll ständig die Möglichkeit geboten sein, an der Zukunft der Kulturpolitik weiterzuarbeiten, als auch regelmäßige Kongresse sollen in Zukunft stattfinden: „Als erstes Thema wird 2011 der Schwerpunkt ‚Interkulturalität und Transkulturalität‘ behandelt.“²⁵⁹ Dieses Vorhaben wurde 2011 nicht eingelöst, ist jedoch für April 2012 geplant.

Mit *transkulturell* operieren die AutorInnen der Studie mit einem Begriff „der wünschenswerte Transformationen und gegenseitigen Austausch indizieren will“ und „von einem gemeinsam zu entwickelnden neuen egalibertären kulturellen (künstlerischen wie medialen) Feld ausgeht.“²⁶⁰ Abgesehen von begrifflichen und theoretischen Grundlagen des Themas liefert die Studie eine Analyse des (kultur-)politischen, rassistischen Ist-Zustandes, die Auswertung von Interviews mit ExpertInnen aus der Kunst- und Kulturszene, internationale Best Practice Beispiele und über 50 Seiten Perspektiven und Vorschläge für die Zukunft einer *Transkulturellen Theateroffensive* für die Öffnung der Kunstinstitutionen:

Die Politik in Wien vermittelt in den letzten Jahren und Jahrzehnten den Eindruck, dass insbesondere das Kunst- und Kulturschaffen von MigrantInnen [...] vorwiegend oder fast ausschließlich unter sozialpolitischen Gesichtspunkten betrachtet wurde, da es insbesondere darum ging, Integration voranzutreiben. Aus dieser sozialpolitischen Ausrichtung der Kulturpolitik ist nichts Nachhaltiges im Bereich von Kunst und Kultur von und für MigrantInnen entstanden. [...] Es gibt keine Spitzenproduktionen, dementsprechend auch keine Multiplikationseffekte.²⁶¹

Abgesehen von dem problematischen Punkt, Kunst als Mittel zur Lösung von sozialen Problemen einzusetzen, sprechen die AutorInnen von einer

²⁵⁸ <http://wien-denkt-weiter.at/kultur-fur-wien>, zuletzt eingesehen: 10.07.2011.

²⁵⁹ <http://www.wien.gv.at/politik/strategien-konzepte/regierungsuebereinkommen-2010/kultur-wissenschaft/index.html>, zuletzt eingesehen: 10.07.2011.

²⁶⁰ *Transkulturelle Theateroffensive*, S. 11.

²⁶¹ ebda., S. 44. Teile dieses Kapitels habe ich wörtlich aus einem Artikel von mir übernommen: Carolin Vikoler: „Aus der Perspektive von 44% der Wiener Bevölkerung. Vorschlag zu einer transkulturellen Theateroffensive.“ *gift. zeitschrift für freies theater* 03/2010, S. 15-18. Online unter: http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=42458&id_text=7, zuletzt eingesehen: 10.07.2011.

aufoktroierten Ethnisierung und der Beschränkung von Menschen mit Migrationshintergrund auf Opferrollen, um vom Publikum anerkannt zu werden.²⁶² Die Perspektive dieser Studie ist nicht, Menschen als „Bereicherung“ zu sehen, sondern es geht um die Selbstartikulation und den darin enthaltenen emanzipatorischen Charakter²⁶³. Daher fordert die Studie von KünstlerInnen und KulturarbeiterInnen – mit Migrationshintergrund – Lobbying-Arbeit und aktiv zu werden durch Allianzenbildung und Empowerment²⁶⁴.

Die konkreten Vorschläge beinhalten ein längerfristig gedachtes Konzept: Die ersten drei Jahre soll ein solides Fundament geschaffen werden, das das vorhandene Potenzial der in Österreich lebenden KünstlerInnen und Kulturschaffenden mit Migrationshintergrund „in Richtung Qualität“²⁶⁵ entwickeln soll mithilfe von: Nachwuchsarbeit, Stipendien, Bevorzugung überethnischer und transnationaler Projekte, formaler Ausbildungsveranstaltungen und ExpertInnen zur formalen und fachlichen Projektberatung. Ebenso sollen gesamtgesellschaftlich die Arbeit an einer neuen Wir-Konstruktion und die Öffnung des Kunst- und Kulturbereichs durch Auflagen an die SubventionsnehmerInnen für ein MigrantInnen-Mainstreaming, „[...] das solange notwendig ist, bis sich in der Gesellschaft die neuen Wir-Konstruktionen über alle ethnisierenden Grenzen hinweg durchgesetzt haben [...]“²⁶⁶, die Loslösung von der Sozialpolitik und vom Integrationsdiskurs stattfinden.

Eine Forschungsgruppe soll dafür nach alternativen Finanzierungsquellen und Umwegrentabilitäten suchen, denn gerade auch in Wien wird das Kulturbudget aufgrund Einsparungen eher kleiner denn größer.

Sobald Projekte in ansprechender Qualität und Personen mit entsprechender Ausbildung vorhanden sind und der Boden entsprechend diskursiv vorbereitet ist, kann in einer zweiten Phase die tatsächliche Umsetzung einer transkulturellen Theateroffensive betrieben werden.²⁶⁷

Der Prozess soll mit einer öffentlichen Ankündigung des Kulturstadtrates beginnen, gefolgt von einem Architekturwettbewerb „für 2 neue multifunktionale Theaterzentren, eines im 10. oder 5. und eines in den gürtelnahen Vierteln im 15. oder 16. Bezirk“²⁶⁸, einer Budgetumwidmung für transkulturelle Projekte, Einführung von ExpertInnen-Beiräten, zusätzlich Bestellung eines/r IntendantIn, der/die transkulturelle Theateroffensive inhaltlich und öffentlichwirksam begleitet,

²⁶² ebda., S. 46. Diese Kritikpunkte tauchten auch beim interkulturellen Theater auf.

²⁶³ vgl. ebda., S. 17.

²⁶⁴ ebda., S. 97.

²⁶⁵ ebda., S. 199.

²⁶⁶ ebda., S. 202.

²⁶⁷ ebda., S. 202.

²⁶⁸ ebda., S. 203.

und welche von einer Stabsstelle mit folgenden Aufgaben unterstützt wird: organisatorisch-fördertechnische Projektberatung, Öffentlichkeitsarbeit, inhaltlich-fachliches Projektcoaching, Koordination der Maßnahmen zur Nachwuchsförderung, Organisation von transnationalen Theater-Seminaren, Dokumentation und Historisierung, wissenschaftliche Begleitung und Politikberatung, MigrantInnen-Mainstreaming, Beispielbarmachung von leerstehenden Räumlichkeiten, Finanzakquisition und Ressourcenmanagement, sowie Vorbereitung und Organisation transkultureller Theaterfestivals.

Sind die neuen Kulturzentren fertig gestellt, sollen diese mit „aufsehenerregenden Produktionen und transnationalen Kooperationen beispielbar“²⁶⁹ sein. Und natürlich muss dieser ganze Prozess von einer Evaluation begleitet werden.

Die Studie sieht die Vorschläge auch als „Ausgleich für die Diskriminierungen in den letzten Jahren“²⁷⁰ und versucht es der zukünftigen Kulturpolitik argumentativ zu erleichtern, hier Akzente zu setzen:

Anders als z. B. zur Frage des Wahlrechts oder des Zugangs zum Arbeitsmarkt geht es im Bereich der Kunst- und Kulturförderungen nicht ‚ans Eingemachte‘ des Nationalstaates. Hier könnte der Staat relativ großzügig agieren, ohne allzubedeutende interne Widersprüche im hegemonialen Arrangement zu entfachen. Daher bietet der Bereich Kunst und Kultur auch eine besondere Chance, nicht so sehr für die Verbreitung von politisch antirassistischen Diskursen im engeren Sinne, aber sehr wohl für die Verbreitung von Diskursen, die antirassistisch wirken, indem sie eine inter- und transkulturelle Normalität herstellen. Und genau darin liegt auch die besondere Attraktivität dieses Feldes für eine liberale Politik. Diese kann, ohne sich selbst zu sehr herauszufordern, den eigenen antirassistischen Ansprüchen gerecht werden, indem sie inter- und transkulturelle Projekte fördert.²⁷¹

Zusätzlich könnte man mit Terkessidis sagen, dass in den Kulturinstitutionen das Selbstverständnis einer Bevölkerung verhandelt wird. Daher ist das Bild der Gesellschaft, das diese Institutionen weitergeben, sehr gesellschaftsrelevant.

Die budgetären Vorschläge sind natürlich unrealistisch hoch angesichts der derzeitigen Budgetlage und die Vorschläge zur Erforschung alternativer Finanzierungskonzepte ein wenig halbherzig verschriftlicht, vor allem angesichts dessen, dass in Österreich anders als in anderen Staaten das private Sponsoring von Kulturveranstaltungen keine Tradition hat und nicht steuerlich begünstigt ist, aber die Studie dient auf jeden Fall als Ausgangspunkt für eine Strategiediskussion für die Zukunft.

²⁶⁹ ebda., S. 204.

²⁷⁰ ebda., S. 204.

²⁷¹ ebda., S. 53f.

Ein wichtiger Punkt, den die Studie erwähnt, soll hier noch thematisiert werden: Die Kulturpolitik ist sich den Herausforderungen und des Potenzials einer auf MigrantInnen bezogenen Kunstpolitik bewusst. An diesem Punkt steckt aber die Gefahr einer Förderung der Ghettobildung: Einerseits begünstigt die Politik die Ghettobildung durch die gewidmete Förderung von MigrantInnen, andererseits begeben sich die Kunstschaffenden durch das gewidmete Förderungsansuchen selbst in dieses Ghetto. „Ein solcher handlungshemmender Faktor ergibt sich daraus, dass es ein sehr konkretes Bild darüber gibt, was nicht gewollt wird, nämlich Ghettobildung [...]“²⁷². Um die gleiche Fragestellung geht es in der gerade stattfindenden und im nächsten Kapitel erläuterten Diskussion, ob Wien eine Art Theaterhaus für „das Postmigrantische“ braucht. Es kann aber nicht sein, dass durch die Konzeptlosigkeit der Kulturpolitik und der Widerstand der KünstlerInnen, sich schubladisieren zu wollen, die Herausforderungen im Kulturbereich nicht angegangen werden. Es braucht eine starke Zivilgesellschaft, die Druck auf die Politik ausübt, Rechte einfordert und natürlich selbst im eigenen Umfeld Schritt für Schritt für eine andere Stimmung im Land sorgt. Aus der Kunstszene heraus unternimmt die Kunst hier starke Anstrengungen.

Für den Druck auf die Politik sind Zahlen wichtig, da sie über die Verteilung der Ressourcen Aufschluss geben. Nichtsdestotrotz wird weder in der Studie zur *Transkulturellen Theateroffensive* noch in meiner Diplomarbeit die Anstrengung unternommen, aus den Förderungen der Stadt Wien oder des Bundes die Förderung für die „migrantischen“ Projekte prozentuell zu errechnen, da die Frage, welche Projekte dazu gehören und welche nicht, ungeklärt ist. In diesem Zusammenhang könnte man der Gefahr des Brandings von Menschen als MigrantInnen, die sich selbst nicht als solche bezeichnen, unterliegen. Und da die Ergebnisse für vorliegende Arbeit nicht unbedingt notwendig sind, überlasse ich diese Herausforderung anderen Studien. Außerdem zeigen sich die Schwierigkeiten einer Einordnung auch an folgender Feststellung zur Abteilung Interkulturelle Angelegenheiten bei der MA 7, die immerhin 1 Mio. Euro zu vergeben haben,

[...] die mehr oder weniger für Folklore-Kleinveranstaltungen und Feste nach dem Gießkannenprinzip ausgegeben werden. Solche Events der Communities haben eine wichtige soziale Funktion. [...] Da es sich allerdings um eine soziale Maßnahme handelt, wäre diese Förderungsschiene eher bei der MA 17 anzusiedeln.²⁷³

²⁷² ebda., S. 39.

²⁷³ ebda., S. 43.

Im nächsten Kapitel wird lediglich auf die Förderung von Musik eingegangen.

3. daskunst – zwischen „Fremd“bestimmung und Selbstdefinition

*Ich heiÙe Süleyman! Und das ist mein Migrationshintergrund. –
Gelme lan, gelmezene ođlum, lan ođlum bıraksana yakamı,
sümük gibi yapışdın bırak lan yakamı!²⁷⁴
Ich bin Österreicher!*

Bei diesen Worten von Süleyman in der daskunst-Produktion *Politik mich doch am Arsch*²⁷⁵ taucht im Hintergrund die türkische Flagge auf der Leinwand auf, die ihn zuerst verfolgt und immer kleiner wird durch Süleymans Schimpfen – die Szene rief regelmäßig Szenenapplaus hervor. Genau wie die Figur Süleyman wird daskunst von diesem Migrationshintergrund – sowohl das Ensemble als Ganzes als auch die einzelnen Mitglieder – verfolgt. „Etwas klebt ständig an mir“, sagt Aslı Kışlal, die künstlerische Leiterin von daskunst.

Im Folgenden werden die Geschichte des Definitionszwangs, die Zusammensetzung des Ensembles und die künstlerische Arbeit von daskunst dokumentiert, ausgewählte Produktionen und deren Erarbeitung exemplarisch unter bestimmten Fragestellungen betrachtet und die Arbeit kulturpolitisch verortet – nicht als interkulturelle Theaterarbeit, sondern als eine innovative, sozialkritische Theaterarbeit und als Volkstheater, das möglichst viele und diverse Menschen erreichen möchte.

3.1. Geschichte 2004-2011: Arbeit für und mit Menschen

Der Verein daskunst wurde am 17. Januar 2005 gegründet von der Schauspielerin, Regisseurin und Sozialarbeiterin Aslı Kışlal (Obfrau), dem Schauspieler Oktay Güneş (Kassier) und dem Schauspieler, Bühnenbildner und Videokünstler Bernhard Mrak (Schriftführer).

Der Vereinsgründung ging die Produktion *Dirty Dishes* voraus, die vom Jugendverein Echo veranstaltet und von Aslı Kışlal initiiert und inszeniert worden

²⁷⁴ Übersetzung: Bleib stehen, lass mich in Ruhe, du bist wie ein Rotz, den ich nicht weg bekomme, lass meinen Kragen los! Ich bin Österreicher!

²⁷⁵ Auf Bildmaterial wird in dieser Arbeit verzichtet, da leicht zugängliches im Internet zur Genüge auf der Homepage von daskunst zur Verfügung steht: <http://www.daskunst.at>.

war.

3.1.1. Entstehung aus dem Verein Echo

Der Ute Bock Preisträger Bülent Öztöplü gründete 1993 den Jugend-, Kultur- und Integrationsverein Echo, der ein Sprachrohr für jugendliche „MigrantInnen der 2. Generation“ sein sollte. Jugendliche sollten von der Straße weggeholt und mit nieder-schwelligen Angeboten an Kunstprojekte angenähert werden. Als Zeitungsprojekt initiiert, entwickelte es sich im Laufe der Zeit zu einem Jugendtreff mit zahlreichen großen und öffentlichwirksamen Projekten, der vielen Jugendlichen einen Raum gab, in dem sie herausgefordert wurden. 2004 beendete Echo seine Tätigkeit aufgrund des Subventionsstopps. Auf der immer noch bestehenden Homepage²⁷⁶ ist folgendes Konzept zu lesen:

Echo ist ein Jugend-, Kultur- und Integrationsverein, der 1993 von Bülent Öztöplü gegründet wurde, hauptsächlich für Jugendliche der 2. Generation. Er schafft eine soziokulturelle Plattform, wo sich die Jugendlichen artikulieren und freiwillig in die Gesellschaft eingliedern können. Zielgruppe sind vom gesellschaftlichen System benachteiligte Jugendliche im Alter von 14 bis 23 Jahren, vorrangig der 2. Generation, aus ganz Wien. Im Sinne der Integration sind die regionalen und überregionalen Projekte für alle Jugendlichen dieser Altersgruppe offen. Derzeit gibt es etwa 100 bis 150 Jugendliche aus etwa 20 verschiedenen Herkunftsländern, die regelmäßig ihre Freizeit im Echo verbringen. Sie partizipieren an demokratischen Entscheidungsprozessen bezüglich aktueller Themen und Handlungsschwerpunkten (auch durch ihre Funktion in der Vereinsstruktur). Einige davon haben in bestimmten Bereichen Verantwortungen übernommen und haben dadurch die Möglichkeit eigene soziokulturelle Projekte zu planen und durchzuführen.

Auf dieser Homepage stehen nach wie vor diverse Ausgaben der Zeitschrift *Echo* zur Verfügung. Aslı Kışlal hatte Echo mitaufgebaut, bis sie nach Deutschland ans Theaterhaus Stuttgart ging. Auch andere daskunstlerInnen nützten damals die Angebote des Vereins. Folgende Selbstbeschreibung von Echo könnte auch von daskunst stammen:

Die Zeitschrift ECHO sieht sich als eine moderne, Europa orientierte Brücke zwischen der österreichischen Gesellschaft und der neuen Generation von MigrantInnen. Echo versucht seit Jahren positive Bilder auszustrahlen, gemeinsame Perspektiven aufzuzeigen, mit der Öffentlichkeit zu kommunizieren und das Gefühl zu übermitteln, dass die zweite und dritte Generation eine positive Dynamik für unsere Gesellschaft darstellt. Aus dieser Überzeugung heraus wollen wir weiter existieren und glauben fest daran, dass Europa solche Visionen mehr braucht als je zuvor. Wir sind der Meinung und glauben wohl, dass gerade jetzt, wo in der Öffentlichkeit über Ghettobildungen, Fundamentalismus oder patriarchalische Strukturen diskutiert wird, unsere jahrelange Arbeit als Verein Echo noch wichtiger geworden ist. Wir erwarten von der Politik mehr Aufmerksamkeit und Unterstützung. INTEGRATION BRAUCHT EIN STARKES

²⁷⁶ <http://www.latzinator.com/grr/echo/info>, zuletzt eingesehen: 24.04.2011.

ECHO!²⁷⁷

Es ist schade, dass dieser Aufruf für heute immer noch gleich gilt, als wie für damals, scheinbar hat sich nichts verändert, zumindest nicht zum Positiven.

Die Arbeit von Echo war sehr wichtig für Wien und die beteiligten Jugendlichen. Asli Kışlal beschreibt, dass vor allem die erste und zweite Generation „EchotInnen“ sehr viel aus sich gemacht hätten und heute als PolitikerInnen, ORF-MitarbeiterInnen, SchauspielerInnen, MusikerInnen, UnternehmerInnen etc. arbeiten. 2005 wurden die Subventionen für den Verein von der Stadt Wien eingestellt, weil laut Aussagen der Stadt der Verein die Angebote zur Neuorientierung abgelehnt hätte.²⁷⁸ Man kann der Endphase von Echo kritisch gegenüber stehen, aber das Dilemma ist, dass nach Echo lange²⁷⁹ nichts vergleichbar Effektives und Pfiffiges nachkam, das gleichzeitig Drehscheibe für öffentlichwirksame Projekte (etwa Modeschauen mit PolitikerInnen im Kunsthistorischen Museum), um die diverse Gesellschaft werbetechnisch gut zu inszenieren, war. Nicht zuletzt für daskunst war Echo sehr wichtig.

Nachdem Asli Kışlal 2003 aus Stuttgart zurückgekehrt war, weil sie genug vom SchauspielerInnendasein im „verbeamteten“ Stadttheaterbetrieb hatte und ihre eigenen Projekte machen wollte, beschloss sie ein großes Theaterprojekt im Rahmen von Echo umzusetzen und castete dafür sowohl „ihre“ Jugendlichen von Echo als auch professionelle SchauspielerInnen. Dafür holte sie unter anderen ihren früheren Schauspiel-Kollegen vom Schubert Konservatorium Bernhard Mrak ins Team. Ende 2003 fand ein mehrtägiges Casting statt, bei dem zahlreiche Personen unterschiedlichen Alters aus den Bereichen Schauspiel, Tanz, Gesang und Musik ausgewählt wurden. Von Dezember 2003 bis Ende Februar 2004 wurden die 30 Frauen und Männer auf Workshop-Basis in ihren künstlerischen Bereichen trainiert mit dem Ziel, die Sozialkomödie *Dirty Dishes* für die Bühne zu realisieren. Somit begann die Geschichte von daskunst mit Nachwuchsförderung junger Theaterinteressierter, was auch heute noch wichtiger Bestandteil des Konzepts ist. Die rabenschwarze Komödie über illegal

²⁷⁷ *Echo*, Ausgabe 48, S. 17.

<http://www.latzinator.com/grr/echo/magazin/dateien/echo48.pdf>, zuletzt eingesehen: 24.04.2011.

²⁷⁸ Auf folgender Homepage sind Kommentare von „Testimonials“ zum Ende von Echo zu lesen: <http://www.latzinator.com/grr/echo/kommentare>, zuletzt eingesehen: 24.04.2011.

²⁷⁹ *biber – das Stadtmagazin mit scharf* – mit dem transkulturellen Internet Portal für Menschen mit und ohne Migrationshintergrund: <http://www.dasbiber.at> - versucht diese Lücke seit 2006 teils aufzufüllen, denn auch hier wird direkt aus der Community von jungen, ambitionierten Menschen geschrieben und das Magazin gratis angeboten. Der Fokus liegt auf „Unterhaltung und Information für eine junge, aufstrebende und dynamische Zielgruppe.“ – <http://www.dasbiber.at/node/49>, zuletzt eingesehen: 24.04.2011.

beschäftigte MigrantInnen einer Pizzeria in Wien wurde beim Shäxpir-Festival in Linz zum ersten Mal gezeigt, und weitere Aufführungen fanden im Rahmen der Eröffnung des Kinder- und Jugendtheaterhauses, Dschungel Wien, im Theater Akzent und auf Initiative von ISOP (Innovative Sozialprojekte)²⁸⁰ in Graz statt. Nach dieser Spielserie gründete eine Kerntuppe im Dezember 2004 daskunst. Für das nächste Theaterprojekt, *Oma frisst*, das eine Mittelstandsfamilie am Abgrund zeigte, wurde daskunst offiziell als Verein konstituiert. Gezeigt wurde es im Herbst 2005 im Dschungel Wien und im Theater Akzent in Wien.

3.1.2. Künstlerische Arbeit nah an (jungen) Menschen

Nach der Schließung von Echo fand daskunst im 12. Bezirk im Verein Zentrum Aichholzgasse – ein unabhängiges Jugend- und Kulturhaus – einen temporären Arbeitsort. Mit dem Theaterkistl besitzt das VZA einen schönen, geschichtsträchtigen Veranstaltungsraum, denn hier machten einst KabarettistInnen ihre ersten Schritte.

Seit 1993 konzentrierte sich die Jugendarbeit des VZA auf die Zielgruppe von sozial sowie emotional und finanziell benachteiligten Jugendlichen, sowie auf Jugendliche, die aufgrund ihrer Herkunft in die vorher genannten Bereiche gedrängt werden.²⁸¹

In diesem Jugendzentrum arbeitete Aslı Kışlal als Jugendarbeiterin und als künstlerische Leiterin des Theaterkistl. Der Raum diente unter anderem den Jugendlichen für künstlerische Ausdrucksversuche und für Workshops. Einmal im Jahr gab es einen künstlerischen „Sammelabend“, an dem das Jugendzentrum überfüllt war von Publikum und die Jugendlichen ihr Können zeigten – inszeniert und unterstützt von Aslı Kışlal.

Wesentlich ist der enge Zusammenhang bei daskunst von künstlerischer Arbeit und der Arbeit ganz eng an und mit Menschen. Seit Beginn gab es für Interessierte die Möglichkeit, bei der Arbeit von daskunst zuzuschauen, die Proben zu besuchen und auch mitzumachen bzw. zu helfen. Gerade an Wochenenden, bei wärmerem Wetter, als daskunst bei offenen Türen zum Innenhof im VZA probte, saßen immer wieder Jugendliche in der Tür zum Hof, um bei der Probe zuzuschauen. So konnten die erarbeiteten Szenen unmittelbar in ihrer Wirkung auf das sehr kritische Publikum überprüft werden. Einige dieser Jugendlichen wurden auch weitervermittelt: Jugendliche aus dem Jugendzentrum spielten beim Theaterprojekt *Zwangsheirat* vom Emel Heinrich

²⁸⁰ <http://www.isop.at>, zuletzt eingesehen: 24.04.2011.

²⁸¹ <http://www.dasvza.at/vza>, zuletzt eingesehen: 24.04.2011.

(Verein Cocoon in Kooperation mit der Fleischerei und daskunst), bei der Filmproduktion *Import/Export* (2005, Regie: Ulrich Seidl) und in der für den ORF produzierten TV-Serie *Tschuschenpower* (2007, Novotny-Produktion, Regie: Jakob M. Erwa) mit.

Das Team ist bei jeder Produktion von daskunst ein großes, bestehend aus offenen, neugierigen Menschen, die eine offene Probenstimmung forcieren, eine „Publikumsfixiertheit“ mitbringen und denen ein feiner zwischenmenschlicher Umgang wichtig ist, was seltsamerweise gar nicht so typisch ist in der Kunstszene, egal wie politisch und korrekt das Endprodukt schlussendlich das Unrecht in der Welt anprangert.

Dieses Prinzip der Ehrlichkeit und Authentizität ist Aslı Kışlal sehr wichtig und sie gibt es gerne weiter. 2011 inszenierte sie für den Dschungel Wien in Kooperation mit dem Verein Wirtschaft für Integration mit 28. Jugendlichen zwischen 12 und 16 Jahren die Produktion *Insel X*, angelehnt an Goldings Roman *Herr der Fliegen*. Anders als in der Vorlage bringen sich die Kinder nicht gegenseitig um, sondern stoppen die Handlung und erzählen dem Publikum, dass sie froh sind, niemanden umbringen zu müssen, stattdessen die „bösen“ Rollen ablegen zu können. Außerdem erzählen sie von ihren Wünschen. Vor der letzten Aufführung am 18.06.2011 kam es, auch durch die große Anstrengung der ganzen Wochen, zu Streitereien und Allüren im Team, woraufhin Aslı Kışlal den jungen Menschen damit drohte, die Aufführung abzusagen, weil sie nicht bereit sei, dass die Jugendlichen etwas auf der Bühne behaupten, was sie im realen Leben nicht leben. Man konnte sehen, dass die Kinder in diesen Minuten geistig um Jahre älter wurden, und sie hatten – zumindest für den Augenblick – etwas begriffen. Die Aufführung fand schließlich statt und die Kids bauten dieses Erlebnis spontan improvisierend in die Schlusszene ein, was ein emotional sehr ergreifender Moment war.

Diese ehrliche Stimmung spüren die Menschen, wann immer sie zu daskunst kommen – ob als KünstlerInnen und/oder als Publikum.

2006 war ein sehr erfolgreiches Jahr für daskunst – nach acht Probemonaten hatte *No Man's Land* im Dschungel Wien Premiere. Als Vorlage diente der gleichnamige Oscar prämierte Film (2002) von Danis Tanovic²⁸². Darin verarbeitete daskunst die Absurdität von Krieg, hier am Beispiel Bosnier gegen

²⁸² Danis Tanovic: *No Man's Land*. DVD, 98min. Bosnien und Herzegowina, Frankreich, Slowenien etc. 2001.

Serben, die sich um ein Stückchen Land streiten. Mit dieser Produktion spielte daskunst nicht nur an mehreren Spielorten in Wien (Dschungel Wien, Theater Akzent, dietheater Künstlerhaus, brunnenpassage, Theater des Augenblicks), sondern wurde zum Internationalen Universitäts-Festival in Belgrad (März 2007), zum Theaterfestival Spectrum in Villach (Mai 2007) und zum 12. Uluslararası *ankara tiyatro festivali* (November 2007) eingeladen und gewann in Villach beim Spectrum Award den Publikumspreis als beste Produktion of(f) Austria. Dass es ein Publikumspreis war, freute die publikumsfixierten daskunstlerInnen natürlich ganz besonders.

Mit dem Arbeitsende von Aslı Kışlal beim VZA 2008 wurde die Arbeit von daskunst zeitlich und künstlerisch intensiver. Zunächst zog daskunst in einen neuen Proberaum. Schon länger hatte Aslı Kışlal mit dem Landtagsabgeordneten und Gemeinderat Dr. Ernst Pflieger über eine Initiative im 15. Bezirk verhandelt, um bestehende Geschäftslokale im 15. Bezirk vor allem auf der Sechshausenerstraße in künstlerische Stätten – Ateliers, Studios, Proberäume, Präsentationsorte und Werkstätten – zu verwandeln. Viele Quadratmeter stehen in Wien leer und könnten einer sinnvolleren Nutzung zugeführt werden.

Die Idee war groß und gut, aber sie fiel den realen Gegebenheiten zum Opfer: Über zwei Jahre wurde geplant, die KünstlerInnen standen bereit, aber schlussendlich fand sich nur ein Vermieter, der sich bereit erklärte, Räumlichkeiten in der Reindorfstraße bereit zu stellen und auch zu renovieren. Darin wurde eine kleine Version dieser Vernetzungs- und Nutzungsidee leerstehender Räumlichkeiten namens *Kunst am Grund* verwirklicht – auch mit finanzieller Unterstützung der MA 7 für die Hälfte der Kosten der Raummiete. daskunst zog in einen Proberaum im Keller ein, daneben gab es ein Tonstudio, welches Phunky Moose, das Label des musikalischen Leiters von daskunst, Uwe Felchle, bezog, einen Proberaum für das Performance Kollektiv *nada productions* und einen Atelierraum für den Maler Oscar Romp. Am liebsten probte daskunst in den oberen Räumlichkeiten, in denen nur die großen Fenster die reinschauenden Menschen und die rausschauenden daskunstlerInnen trennte. daskunst war sehr produktiv in diesem Zwischenquartier, es entstanden die Produktionen *Warum das Kind in der Polenta kocht* und die Stand-up Comedy *Herr Oh hat ein Problem* von und mit Oktay Güneş. Ebenso fand die Besprechung mit der Konzeptjury, die entscheidet, wer die Vier-Jahres-Förderung der Stadt Wien zugesprochen bekommt, dort statt.

3.1.3. Konzeptförderung in der “interkulturellen Schublade”

Im Wiener Fördersystem gibt es seit der so genannten Theaterreform (2003) drei Säulen: ein Kuratorium aus drei Personen entscheidet über die Projekt-, Ein- und Zwei-Jahres-Förderungen. In diesem Topf befinden sich 2,5 Mio. Euro, für die KünstlerInnen und freie Gruppen jährlich an zwei Einreichterminen ihre Projekte einreichen können.

Eine alle vier Jahre neu besetzte Jury spricht die Empfehlungen der Konzeptförderung aus, die freien Gruppen, Klein- und Mittelbühnen eine Vier-Jahres-Förderung zusichert. Für den Zeitraum Herbst 2009 – 2013 stehen hier jährlich 14 Mio. Euro zur Verfügung.

Schlussendlich gibt es die Standort- und Strukturförderung, über deren Verteilung direkt die MA 7 entscheidet, um damit Klein- und Mittelbühnen, einzelne Projekte, Probenräume etc. zu fördern. Über die Verteilung der ca. acht bis zehn Mio. Euro gibt es wenige Informationen.²⁸³

Im Januar 2009 erfuhr daskunst, dass es von der Konzeptjury für die Vier-Jahres-Förderung empfohlen wurde. Später folgte die Information, dass aber nur ein Viertel der Summe, um die daskunst eingereicht hatte – nämlich 55.000 Euro pro Jahr – bewilligt werde, was Ratlosigkeit hervorrief. daskunst überlegte kurzzeitig, die Förderung nicht anzunehmen und über die Zwei-jährige Förderung mehr Mittel zu lukrieren, da eine Förderung von 55.000 Euro eine Produktion pro Jahr bedeutete und zwar ohnehin schon mit Dumping Preisen, die in der freien Theaterszene²⁸⁴ üblich sind. Da die Fördersummen in der freien Theaterszene

²⁸³ Barbara Stüwe-Eßl: Kulturbudget und Politik Wien.

http://www.freitheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=42458&id_text=6, zuletzt eingesehen: 24.7.2011.

²⁸⁴ Im Leitbild zur Wiener Theaterreform ist zum Freien Theater zu lesen, dass neben den großen Bühnen in Wien „[...] eine vielfältige Struktur aus Klein- und Mittelbühnen sowie Freien Theater- und Tanzgruppen [existiert]. Die in den Fünfziger und Sechziger Jahren begründeten Kellertheater, aber auch die in den Siebziger und Achtziger Jahren in Wien entstandenen Mittelbühnen formulierten jeweils in ihrer Zeit mit neuen Texten und neuen Inhalten Gegenentwürfe zu den etablierten Bühnen. Zur weiteren Entfaltung der Ausdrucksmöglichkeiten in der Darstellenden Kunst hat die seit den Achtziger Jahren sprunghaft angestiegene Zahl der Freien Gruppen beigetragen. Freies Theater artikuliert – nach den damaligen Begriffen einer Alternativkultur – eine grundlegende ästhetische und politische Opposition zu den etablierten Kulturinstitutionen. In den Neunziger Jahren haben Freie zeitgenössische Musiktheater- und Tanzgruppen die Dominanz textorientierter Formen im Bereich der Darstellenden Kunst durchbrochen.“ („Leitbild zur Wiener Theaterreform“, <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/foerderungen/theaterfoerderung.html>, S. 3, zuletzt eingesehen: 24.04.2011.)

Die Aufbruchsstimmung der 1980er Jahre scheint vorbei, im Moment beschäftigt sehr viele in der Szene arbeitende Menschen der Kampf um soziale Absicherung, die die

relativ gering sind und die Produktivität hoch ist, arbeiten sehr viele KünstlerInnen auf der Basis von Werkverträgen als Neue Selbstständige. Infolge müssen sie sich selbst um einen Versicherungsschutz kümmern und haben ergo oft keinen Anspruch auf so banale Dinge wie bezahlten Urlaub oder Krankengeld. Die Honorare pro Projekt fallen zudem sehr niedrig aus, aber nur dadurch ist es möglich, dass so viele Produktionen in der Wiener Theaterlandschaft mit Förderhöhen zwischen 5.000 und 30.000 Euro, durchschnittlich ca. 18.000 Euro entstehen. Die freie Szene in diesem Spagat bestmöglich zu begleiten, ist eines der Hauptfelder der politischen Arbeit und der Beratungstätigkeit der IG Freie Theaterarbeit (Interessensgemeinschaft der freien darstellenden KünstlerInnen), die regelmäßig zu diesem Thema publiziert.²⁸⁵

Trotz äußerst schlechter finanzieller Rahmenbedingungen produzieren die KünstlerInnen in der freien Szene weiter – so wie auch bei daskunst. daskunst hat die 55.000 Euro schlussendlich akzeptiert, weil doch eine gesicherte Basisförderung bis 2013 garantiert ist. Das Planbudget wurde gekürzt, die Vorhaben auch. Durchschnittlich kosten die Produktionen von daskunst (von den Honoraren über die Kostüme bis zum Proberaum) derzeit 50.000 Euro mit Dumping Preisen und ohne Anstellung der Beteiligten. Dafür arbeiten mindestens 15 Personen über fünf Monate lang an einem Projekt und verdienen durchschnittlich 2.500 Euro selbstständig für den gesamten Zeitraum. Es braucht einen sehr starken Zusammenhalt im Team, dass die meisten Ensemblemitglieder das seit Jahren mitmachen. Anders als in den 1980er Jahren ist es derzeit unüblich in der freien Theaterszene Wiens – und anderswo –, dass es kontinuierlich zusammenarbeitende Ensembles gibt. Beim kollektiv organisierten Team von daskunst ist es nach wie vor der Fall und ständig kommen neue Mitglieder dazu.

Die Konzeptförderung wurde daskunst in der Rubrik „interkulturelles Theater“ zugeschrieben, obwohl im Zuge der Theaterreform empfohlen wurde, die Rubriken abzuschaffen:

Wir plädieren dafür, in den Beratungs- und Entscheidungsstrukturen zur Theaterfinanzierung die bisherige Spartenrennung aufzugeben. Kriterien wie Interdisziplinäres, Multikulturalität, die Auseinandersetzung der Darstellenden Künste mit den Neuen Medien oder die Genderproblematik beinhalten

selbstbestimmte Arbeit wenig als solche erscheinen lässt, wie man aus persönlichen Gesprächen erfährt.

²⁸⁵ <http://www.freitheater.at/?page=service&subpage=publikationen> bzw.

<http://www.freitheater.at/?page=service&subpage=gift>, zuletzt eingesehen: 24.04.2011.

Fragestellungen, die sich im Grundsatz an alle Bereiche der Darstellenden Kunst richten. Die Grenzen zwischen Theater, Tanz oder Musiktheater sind nicht verschwunden, aber durchlässiger geworden, viele Projekte sind nicht mehr eindeutig einzuordnen.²⁸⁶

Diesen Empfehlungen wurde aber aus „Gründen der Übersichtlichkeit“²⁸⁷ nicht Folge geleistet. Neben daskunst wurde die brunnenpassage mit der Konzeptförderung in der „interkulturellen Schublade“ empfohlen. Die brunnenpassage²⁸⁸ entstand 2007 auf Initiative und mit Finanzierung der Caritas am Brunnenmarkt in Ottakring, einem Bezirk und einer Marktgegend, in der aufgrund der hohen Zuwanderung und niedrigen Wohnpreise sehr viele Menschen mit Migrationshintergrund wohnen, auch das Grätzelprojekt Soho in Ottakring²⁸⁹ ist um die Ecke zuhause. Eine Markthalle am Yppenplatz mitten im Brunnenmarkt wurde für die brunnenpassage zu einem nieder-schweligen Veranstaltungsort umfunktioniert, der auch räumlich ein sehr offenes, durchlässiges Konzept darstellt mit viel Glas und einer Schiebetür, die aufgeht, sobald die Menschen hingehen und reinschauen, was drinnen passiert. Das Konzept der brunnenpassage, das auf Partizipation beruht, wird gut angenommen. Es werden Performance, Musik, Tanz etc. für und mit den Menschen, die in der Gegend wohnen, angeboten. Die brunnenpassage verfolgt einen ganz anderen Ansatz als daskunst, schon allein aufgrund der zentralen Stellung der katholischen Organisation Caritas im Hintergrund. Aber die Arbeit der brunnenpassage ist wichtig, erfolgreich und daskunst kooperiert immer wieder mit ihr.

3.1.4. Die Frage einer eigenen Spielstätte

daskunst hatte stets größere Probleme mit dem Thema Verortung und einer eigenen Spielstätte. In den Einreichunterlagen zur Bewerbung für die Konzeptförderung, die 2008 erfolgte, war folgender Absatz zu lesen:

Interkulturelles Haus für Wien?

Eigentlich würden wir uns ja ein daskunst-Haus in Wien wünschen – aber eigentlich auch nicht. Die *Gefahr* von einer Art interkulturellem Theaterhaus in Wien bestünde in neuerlicher Segregation. Wir wollen kein Haus des Fremden, in das alles hinein- oder abgeschoben würde, was irgendwie *anders* ist. Wenn sich dann auch noch Orte und Räumlichkeiten außerhalb des Gürtels als Angebot

²⁸⁶ Günter Lackenbucher, Uwe Mattheiß u. Anna Thier: *Freies Theater in Wien. Reformvorschläge zur Förderung Freier Gruppen im Bereich der Darstellenden Kunst.* 2003, S. 34, Archiv IG Freie Theaterarbeit.

²⁸⁷ „Konzeptförderung 2009-2013“, S. 8.

²⁸⁸ <http://www.brunnenpassage.at>.

²⁸⁹ <http://www.sohoinottakring.at>.

auftun würden, wäre damit die künstlerische Ghettoisierung komplett – und das ist nicht der Weg, den wir beschreiten wollen.²⁹⁰

Bei daskunst war immer schon der Wunsch nach einer Verortung und einer Selbstbestimmung über einen Ort spürbar. Die Kapazitäten und die vielen Menschen waren genauso vorhanden wie das Know How und der Wunsch, auch das Publikum an einen Ort zu binden. Trotzdem war dieser Satz in der damaligen Konzepteinreichung ernst gemeint und die Theaterjury hob beim persönlichen Treffen positiv hervor, dass daskunst sich für kein eigenes Haus im Konzept bewarb – vorerst. Dieses Feedback ist wahrscheinlich damit zu erklären, dass die Theaterreform mit der Forderung angetreten ist, weniger Struktur und mehr Produktivität zu fördern; diesem Ansatz fühlte sich auch die Theaterjury stets verpflichtet. Schon allein wegen der Höhe des Fördertopfes sind aber in der Konzeptförderung mehr Häuser bzw. Festivals als freie Gruppen enthalten.

Zusätzlich gab es seit Jahren Gerüchte, dass es ein „interkulturelles“ Haus für Wien geben sollte, ohne konkretere inhaltliche Bestimmung oder Idee²⁹¹. Das ehemalige Ensembletheater am Petersplatz, heute Garage X, war dafür länger im Gespräch – es wurde aber nichts daraus.

Die Verwendung des Begriffs „interkulturell“ „passierte“ auch daskunst in der Vergangenheit mangels einer besseren Alternative immer wieder, da in der Theaterszene ein gewisser Konsens vorherrschte, was damit gemeint war: nicht Theaterformen, wie sie im ersten Kapitel beschrieben wurden, sondern Theaterprojekte in Zusammenhang mit der gegenwärtigen Einwanderungsgesellschaft und „gebürtigen Ausländern“.

Es war naheliegend, dass sich daskunst um ein „interkulturell“ gewidmetes Haus beworben hätte, wenn es sich um ein Haus beworben hätte. Einerseits geschah das Zusammendenken von einem „daskunst-Haus“ und „interkulturell“ Teamintern im vorausseilenden Gehorsam, da daskunst von außen, unter anderem den Förderstellen, immer mit dem Thema „interkulturell“ in Verbindung gebracht wurde. Auf der anderen Seite lässt sich bei daskunst der Widerspruch erkennen, dass das Team zwar nicht in diese Schublade gesteckt werden möchte, aber durchaus ein politischer Anspruch von daskunst darin besteht, dass sich etwas in Österreich in Bezug auf den Alltagsrassismus und Selbstwahrnehmung ändern muss. So nimmt sich daskunst selbst auch immer des Themenkomplexes „Zusammenleben“ an und infolge würde für dieses politische Anliegen natürlich

²⁹⁰ Einreichunterlagen Konzeptförderung daskunst S. 2, Archiv daskunst.

²⁹¹ http://www.freitheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=35623&id_text=5, zuletzt eingesehen: 20.07.2011.

auch ein potenzielles daskunst-Haus genutzt werden. Von der Möglichkeit einer gezielten Nachwuchsförderung und Arbeit an der Sichtbarmachung der heterogenen Bevölkerungszusammensetzung abgesehen waren sich die daskunstlerInnen natürlich über die Möglichkeiten einer Diskursverortung einer heterogenen Wirklichkeit in Österreich, die so ein Ort mit sich brächte, bewusst. Der Hauptgrund, wieso sich daskunst gegen ein Haus im Zuge der Konzepteinreichung aussprach, war die vermutete Ghettoisierung, die ein solcher Ort mit sich brächte. Stattdessen plädierte daskunst stets für eine grundsätzliche Öffnung aller (Kunst-) Institutionen, die Sichtbarmachung im Sinne der veränderten Bevölkerungszusammensetzung in der gesamten Kunst- und Kulturszene und parallel bzw. vorbereitend für eine starke Nachwuchsförderung. Dass daskunst dann doch ein Haus übernahm, kam sehr überraschend und folgte zunächst einer anderen Motivation.

3.1.5. Hausleitung: Theater des Augenblicks

Ein „Verlierer“ der so genannten Theaterreform war unter anderem das Theater des Augenblicks (Gründung und Leitung Gül Gürses), dessen Förderung von 200.000 auf 80.000 Euro pro Jahr im Zuge der Theaterreform geschrumpft war. Früher war das 1990 gegründete Theater ein blühendes Haus, das Peter Brook oder das Workcenter of Jerzy Grotowski und Thomas Richards nach Wien brachte. Dieser Spielplan kann als interkulturell geprägt – wie es die Theaterwissenschaft definiert – bezeichnet werden.

Aber in den letzten Jahren, und verstärkt seit der Theaterreform 2003, war das Haus zu einem so genannten Abspielhaus geworden mit wenigen Vermietungen und eigentlich keiner aktiven Leitung mehr. Gül Gürses wollte das Theater schon länger abgeben, aber Verhandlungen mit der Stadt und beispielsweise den Intendanten des brut Wien für eine Übernahme hatten nicht geklappt. Im Mai 2009 erfuhren Mitglieder von daskunst, dass das Theater aufgegeben werden sollte, da Gül Gürses zwei große EU-Projekte bewilligt bekommen hatte. daskunst verband eine Geschichte mit diesem Haus, Aslı Kışlal und Gül Gürses waren befreundet, die erste daskunst-Produktion *Dirty Dishes* wurde hier fertig geprobt, im Herbst 2007 fand die Uraufführung von *Kultur mich doch am Arsch* in diesem Theater statt. Es war ein wunderschöner Ort im 18. Bezirk, mit dem Innenhof und der großen Black Box Bühne in einer ehemaligen Garage, in die man somit ebenerdig hineingehen bzw. -fahren konnte. So einigten sich Gül Gürses und Mitglieder von daskunst rasch zu einem Plan, dass daskunst das

Theater des Augenblicks als Spielstätte in der Stadt retten und von Gül Gürses ab Oktober 2009 übernehmen sollte.

Angeblich hatte die Stadt Wien für 2009 keine Förderung mehr für das Theater des Augenblicks vorgesehen, so konnte frühestens ab 2010 wiederum um Förderung für den Standort angesucht werden. Abgesehen davon, dass daskunst bewusst war, dass so ein Theater viel – aufgrund der Fördersumme unbezahlte – Arbeit bedeutete, war die Forderung vom Verein Theater des Augenblicks an daskunst, 5.000 Euro pro Monat zu zahlen. Dass das mehr als die Miete und die Betriebskosten waren und daskunst damit den Verein Theater des Augenblicks – mit der mickrigen Konzeptförderung von jährlich 55.000 Euro – mitförderte, erfuhr daskunst erst später.

Da kein kleiner Theaterverein in Österreich in der Lage ist, Rücklagen anzusammeln, ging daskunst mit der vorläufigen Übernahme das volle Risiko ein: Die daskunstlerInnen verzichteten auf ihre Herbst-Honorare, stattdessen wurde das Geld an den Verein Theater des Augenblicks gezahlt und das Haus für drei Monate (Oktober-Dezember 2009) provisorisch übernommen in Absprache mit der MA 7. Bis zur Eröffnung im Oktober erfolgte von der MA 7 keine fixe Zusage, ob daskunst 2010 mit einer Basisförderung für die Spielstätte rechnen konnte, bestenfalls vermittelte die Stadt Wien, dass sie Interesse am Hauskonzept und an der Arbeit von daskunst hatte.

Die Absicht, kein eigenes Haus führen zu wollen, und der Zweifel, ob Wien ein Haus für „das Fremde“ brauche oder eine Öffnung aller Institutionen, gerieten in den Hintergrund; daskunst teilte die Wahrnehmung, dass es in Wien zu wenig Räume für freies Theater gibt und wollte den schönen Spielort erhalten. Dennoch fühlt sich daskunst einer bestimmten Aufgabe – mehr Sichtbarkeit für die heterogenen Wirklichkeit in Österreich – verpflichtet und so taucht diese natürlich auch in dem bei der Stadt Wien eingereichten Konzept für das Haus auf:

[...] Vorerst für die Monate Oktober bis Dezember sind zahlreiche Wiederaufnahmen von daskunst-Produktionen, ein Rahmenprogramm mit musikalischen Akts und ein spontaner Spielplan der freien Theaterszene geplant, um diese Stätte als lebendigen Ort zu erhalten, der die heterogene Wirklichkeit Österreichs künstlerisch verarbeitet.

Alle Möglichkeiten des Theater des Augenblicks werden ausgeschöpft, um im Innenhof, im multifunktionalen Theaterraum und in der offenen Atmosphäre, die die Ensemblemitglieder von daskunst leben, ein hürdenloses, lebendiges Haus entstehen zu lassen. Das Rahmenprogramm sorgt dafür, dass verschiedenste Menschen dieses Haus betreten und beleben und mit den unterschiedlichsten Kunstformen, die dort stattfinden, in Berührung kommen. Die Eigenproduktionen von daskunst haben seit 2004 neues Publikum in die von uns bespielten Wiener Theater gebracht, das wird hier weitergeführt und hoffentlich in einem Jahresbetrieb ausgeweitet.

daskunst verfolgt seit Beginn ein politisches, sozialkritisches Theater. Wir haben

keine Berührungängste mit political incorrectness oder der humoristischen Darstellung von Stereotypen. Die Ensemblemitglieder sind in der heterogenen Einwanderungsgesellschaft Wiens verortet, sind sich Problemen und Mythen diverser politischer Perspektiven bewusst und schrecken nicht davor zurück, diese zu verarbeiten. daskunst macht kein oft-unpolitisches selbstreflexives Theater, dafür ist uns die Wirklichkeit mit ihren Problemen zu gegenwärtig, unsere Überzeugung zu stark, dass es anders sein kann, und unser Wunsch zu groß, dazu etwas beizutragen. daskunst wird das Theater des Augenblicks für Wiederaufnahmen der erfolgreichen bisherigen Produktionen verwenden und neue produzieren [...]

Durch die internationale Ausrichtung der beiden brut-Spielstätten fehlen der freien Wiener Theaterszene Spielorte. Alle professionell arbeitenden darstellenden KünstlerInnen und Gruppen (national wie international) sind eingeladen, bei uns Konzepte einzureichen, um im Theater nach Platzverfügbarkeit zu spielen. Aber die Gäste sollten unsere Philosophie teilen: Österreich ist heterogener geworden und das ist schön so! Wir wünschen uns, dass die Gastspiele weitere sozialkritische Reflexionen provozieren, dass sie mit uns das Interesse an Menschen und ihren Geschichten teilen und publikumsnah künstlerisch arbeiten. Auf jeden Fall gilt es in diesem Theater, aktuellen bedenklichen diskriminierenden, rassistischen Auswüchsen des Landes den Kampf anzusagen.

Die freie Szene zeichnet sich dadurch aus, dass sie gelenkiger ist als institutionalisiertes Stadttheater. Von der freien Szene sollen ästhetische Impulse ausgehen und Impulse zur Strukturveränderung. daskunst im Theater des Augenblicks möchte Wien, Österreich und Orte darüber hinaus entflammen mit seinen Aktivitäten und ästhetischen Produkten, es tritt für eine andere, realitätsbezogenere Sichtbarkeit ein. Wir möchten Menschen, vor allem auch Jugendliche, vorbereiten und motivieren, sich heimisch zu fühlen, wo sie gerade leben, und hier etwas aus sich machen zu wollen – indem wir ihnen etwa den Blick auch in Richtung Schauspielschulen oder Film- und Kunstakademien erweitern. So wird ein Schwerpunkt des Theaters die Nachwuchsförderung sein. Durch das vielfältige Rahmenprogramm und diverse Workshops soll das Interesse von Jugendlichen für das Kunst- und Kulturleben in Wien entfesselt werden.

Kunst kann die Versäumnisse der Politik der letzten Jahrzehnte nicht wettmachen, aber in diesem Theater wird auf jeden Fall der Segregation entgegengewirkt, denn daskunst selbst ist hybrider Raum und Mikrosystem eines Wunscheuropas, in dem sich die Menschen miteinander wohl fühlen und gerne zusammen arbeiten und leben. Wir werden dieses Haus nützen, um die Veränderung und die Realität der Gesellschaft in Wien, in Österreich, in Europa zu begleiten, und uns nicht scheuen, emotionalisierte Themen anzugehen, Kritik zu üben, und Humor zuzulassen, so wie es schon in der programmatischen Produktion „Kultur mich doch am Arsch“ geschehen ist. Denn hier ist herzhaftes Lachen erwünscht! Sich selbst und die Verhältnisse zu ernst zu nehmen, bringt selten Fruchtbare hervor. Im Theater soll jederzeit Raum zur Verfügung gestellt werden, um über die Zukunft der Gesellschaft, über Migration, „Integration“, „Interkulturalität“ etc. zu diskutieren, um nicht nur PolitikerInnen die Definition und Diskussion zu überlassen. In jedem Augenblick sollen Stellung genommen, Kritiken formuliert und Rahmenbedingungen eingefordert werden.²⁹²

Ende November erfolgte von der Stadt Wien die Zusage für eine Standortförderung in der Höhe von 80.000 Euro für Oktober 2009 bis Dezember 2010. Da daskunst 5.000 Euro pro Monat an den Verein Theater des Augenblicks abgeben musste, konnten damit die Kosten für Material, Putzdienste und sonstiges Personal nicht abgedeckt werden. Aber daskunst hatte auch nicht

²⁹² Archiv daskunst.

mehr verlangt, denn der Enthusiasmus und die Lust, dort zu arbeiten, waren groß. Zusätzlich bekam daskunst 18.000 Euro im Jahr 2009 für das Programm des Theater des Augenblicks vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur (bmukk), Abteilung 7 für „interkulturelle Aktivitäten“. Die gewidmete Förderung ließ wiederum die Definitionsfrage aufkommen, denn dem Programm musste in den Einreichunterlagen der Titel „interkulturell“ gegeben werden, damit die Abteilung 7 sich zuständig fühlte.

daskunst blieb als operatives Budget die Konzeptförderung von 55.000 Euro pro Jahr für die Theaterprojekte, die das Team zusätzlich zu den Abläufen im Haus produzierte, denn das ließ sich daskunst nicht nehmen. MitarbeiterInnen der MA 7 beklagen oft die verminderte Produktivität von konzeptgeförderten Gruppen – ganz im Gegenteil von daskunst.

So traf daskunst im November 2009 die Entscheidung, die Spielplanleitung des Theater des Augenblicks auf 2010 auszuweiten in der Annahme, dass dieses Projekt länger andauern und daskunst das Haus für längere Zeit übernehmen würde, so wie es mit Gül Gürses anfangs abgesprochen war.

daskunst startete im Herbst 2009 im übernommenen Theater des Augenblicks mit einem vollen Programm und vielen weiteren Vorhaben. Gül Gürses überließ daskunst das leerstehende Theater bereits im August und September und so starteten die Proben für die Eröffnung und Wiederaufnahmen und für die Werbemaßnahme mittels eines gefakten Flashmobs auf der Straße: Ungefähr 50 Menschen erarbeiteten unter Anleitung der Choreographin Susanne Rietz eine Massenchoreographie, die an diversen öffentlichen Plätzen in Wien schnell gezeigt wurde, bevor Flyer verteilend alle davonrannten. Zusätzlich hatte daskunst einer Kooperation mit dem Dschungel Wien schon länger zugesagt. *I Call U tomorrow* war eine der drei Eröffnungsproduktionen des fünfjährigen Jubiläums des Dschungels. So fand die Premiere von *I Call U tomorrow* am 1. Oktober im Dschungel Wien statt und am 9. und 10. Oktober 2009 war das Eröffnungswochenende im Theater des Augenblicks, die Energie von daskunst war damals noch ungebrochen.

Der Spielplan lässt sich im Nachhinein mit den Schlagworten Spontaneität, Selbstaussbeutung und Unsicherheit über die Zukunft zusammenfassen. Ende Juni 2009 fiel die Entscheidung ab Oktober das Theater zu übernehmen, im November erfolgte erst die Zusage von der MA 7, dass das Theater 2010 finanziell weiter unterstützt werden würde, und im März 2010 konkretisierte sich das Problem, dass es wohl nichts werden würde mit einer längerfristigen

Bespielung des Raumes. Dazwischen und trotz dieser ganzen Verhandlungen produzierte daskunst ständig Wiederaufnahmen, Kooperationen und die nächste Premiere: *Politik mich doch am Arsch*.

Außerdem fanden viele KünstlerInnen und Initiativen im Theater einen Arbeitsraum. Aus finanziellen Überlegungen konnte das Theater nicht gratis vergeben werden, sondern daskunst musste von den Gästen Miete verlangen – eine relativ geringe Miete im Vergleich zu anderen Räumlichkeiten auf der Basis *pay as you can*. Gerade auch aufgrund dieser Vermietungen war die Sorge unbegründet, ein „Haus des Fremden“ zu schaffen, da der konkrete Spielplan divers war: von Kleinkunst/Varieté-Abenden, Tanzaufführungen mit und ohne Behinderung, über ein Faust-Solo bis zu türkisch-deutschsprachigem Kabarett. Das Rahmenprogramm reichte von Hochzeitsfeiern, Live-Börek-Kochen, Konzerten, Fotoshootings, Sambaworkshops bis zu einer Fotoausstellung palästinensischer Jugendtheatergruppen. Im Konzept war die Nachwuchsförderung, um die verstärkte Sichtbarmachung der Einwanderungsgesellschaft voranzutreiben, verschriftlicht, doch der finanzielle und zeitliche Rahmen, konkrete Projekte wie gezielte Nachwuchsförderung zu initiieren, war gering. So lernte das Team viel durch die Führung eines Hauses, war aber an allen Ecken und Enden mit praktischen Problemen konfrontiert.

Im März 2010 begannen sich Kommunikationsprobleme mit dem Verein Theater des Augenblicks angesichts der konkreten Übernahme abzuzeichnen. daskunst hatte im Januar Gespräche mit den Vermietern, dem Architekturbüro Podrecca, aufgenommen, um den Mietvertrag zu übernehmen. Die Verhandlungen liefen gut. daskunst bekam ein faires Angebot mit kaum erhöhten Mietpreisen und die Stadt signalisierte, dass sie auf dem Niveau der Standortförderung weiter fördern würde. Zudem hatte Gül Gürses von Anfang an kommuniziert, dass sie das Theater übergeben würde. Das Theater war als Halle 20 Jahre früher übernommen worden und einiges vom Verein Theater des Augenblicks eingebaut worden, unter anderem sanitäre Anlagen, eine Bar, der Parkettboden – abgesehen von der technischen Einrichtung. Der Verein Theater des Augenblicks verlangte von den Vermietern schlussendlich 60.000 Euro als Ablöse und von daskunst 10.000 Euro für die Technik, was zuerst als Kauf dann als Leihgebühr kommuniziert wurde. Die Vermieter wollten die Ablöse nicht zahlen und daskunst hatte in der Zwischenzeit die immense Investitionsnotwendigkeit in den Standort entdeckt – bei der Technik, den Sicherheitsbestimmungen bis hin zu den Lärmproblemen. Das Hauptproblem

bestand jedoch darin, dass die Aussagen vom Verein Theater des Augenblicks immer widersprüchlicher wurden. Schlussendlich bestand der Verein Theater des Augenblicks auf die Möglichkeit, in Zukunft das Theater bis zu drei Monate pro Jahr gratis zu nutzen, was für daskunst erhebliche Mietverluste bedeutet hätte, zusätzlich hätte daskunst in dieser Zeit keinen Arbeitsraum gehabt. Das Ganze führte dazu, dass daskunst und der Verein Theater des Augenblicks im April 2010 schließlich den Kontakt abbrachen. Die Miete wurde zwar weiterhin überwiesen, die Stimmung aber war schlecht und das Theater des Augenblicks kommunizierte nur mehr über Anwälte mit daskunst. Zudem schwärzte das Theater des Augenblicks daskunst bei der Stadt Wien in einem langen Brief²⁹³ bestehend aus kreativen Behauptungen und dem Resümee, dass das Arbeitskonzept von daskunst den Vorgaben der Theaterreform widerspreche, an. Infolge verlangte die Stadt Wien von daskunst eine Stellungnahme. Als Resultat dessen zog daskunst im August aus dem Theater aus. Der Verein Theater des Augenblicks tat es daskunst gleich, davor hatten dessen MitarbeiterInnen jedoch noch alles Mögliche und Unmögliches aus dem Theater herausgerissen – angefangen von Böden bis hin zur Klosettmuschel. Zurück blieb eine Halle, die keinen ebenen Boden mehr besaß und aus deren Hülle überall Kabel bzw. sanitäre Leitungen herausragten. Ein sehr lieblos zurückgelassenes Gerippe eines ehemaligen Theaters fand daskunst und die MA 7 vor. Das war gleichzeitig das Ende der Geschichte vom Theater in der Edelhofgasse 10. Derzeit ist immer noch unklar, was aus den Räumlichkeiten werden wird. Ein Zielpunkt wie ehemals im Theater Nestroyhof wird es wohl nicht werden, aber Büroräumlichkeiten sind sehr wahrscheinlich. Damit wurde seit langem – trotz Finanzierungswillen der Stadt Wien und einer Abfindung für den Verein Theater des Augenblicks – das erste Theater in Wien „geschlossen“.

3.1.6. Neufindung eines „ganz normalen Theaters“ und “das Postmigrantische”

daskunst musste sich nach dieser frustrierenden Erfahrung neu verorten. Die erste Idee war, nomadisch durch Wien zu ziehen, Gebäude vor dem Abriss oder der Renovierung zu beziehen und dort für einige Monate Kunstprojekte zu machen. Die Diskussion, ob daskunst wieder ein eigenes Haus beziehen wollte oder sich erneut stärker auf die künstlerische Arbeit konzentrieren sollte, wurde

²⁹³ Archiv daskunst.

lebendig geführt. Nach dem Auszug aus dem Theater des Augenblicks war zudem das Gefühl da, dass daskunst zu sehr von äußeren Einflüssen abhängig sei – von Förderungen, vom Willen der langjährigen Intendantin des Theater des Augenblicks oder von kulturpolitischen VertreterInnen.

Auf einer Klausur wurde die Frage nach der Zukunft und was daskunst überhaupt von der Kulturpolitik für die Zukunft fordern sollte, diskutiert, außerdem war die Definitionsfrage wieder einmal ein lebendiges Thema. Gerade von dieser Herausforderung wird daskunst stets begleitet, ob von außen provoziert oder aus der Notwendigkeit heraus, die Arbeit und das Spezifikum von daskunst knapp auf den Punkt zu bringen. Denn bei Werbungsaktionen, Flyerverteilen, Presstexten und in Vorstellungsrunden kann es eine relevante Information sein, dass unter anderen auch Menschen mit Migrationshintergrund bei einem Projekt mitmachen. Die Wahl der Begrifflichkeiten wirkt sich teilweise auch existenziell aus:

Anlässlich der Bewerbung für den Interkulturpreis 2008, der von der Gesellschaft für Kulturpolitik Oberösterreich²⁹⁴ ausgeschrieben wurde, kam die Diskussion auf, ob dieser Preis überhaupt für Projekte wie daskunst gedacht sei, ob daskunst überhaupt die Ausschreibungskriterien erfülle. Die Vermutung lag nahe, dass die Jury daskunst nicht als potenziellen Preisträger erkennen würde, da die Konzeptsprache von Menschen spricht und eben nicht von „Ausländern“, „MigrantInnen“, „Integration“ oder „interkultureller Dialog“. Die Sprache sollte auch nicht im Zuge einer Assimilierungsstrategie angepasst, sondern die Jury mit der Art der Begrifflichkeit von daskunst konfrontiert werden. Auf die Problematik der Ghettoisierung durch Förderungen verweist schon die Studie *Transkulturelle Theateroffensive*²⁹⁵. In solche Zwickmühlen mit potenziellen Förderstellen gerät daskunst öfter. Aslı Kışlal wäre sicherlich eine gefundene Kandidatin für den MIA-AWARD für Frauen mit Migrationshintergrund²⁹⁶, aber sie weigert sich, daran teilzunehmen, weil die Bewerbungsfragen die Rolle von Opfern und Diskriminierungserfahrungen ihrer Ansicht nach stark hervorheben.

Im Moment gibt es aufgrund der Brisanz des Themas Integration – Migration viele Ausschreibungen dazu, jedoch muss man die Begrifflichkeiten und die darin enthaltenen Abgrenzungen überlesen. Diese zusätzlich geschaffenen Spezialtöpfe lässt daskunst aber die trotzige Haltung etwas hintanstellen und einige Kompromisse eingehen bzw. sich in der Strategie der Camouflage üben. Die Begründung der Ablehnung der Einreichung beim Europäischen

²⁹⁴ <http://www.gfk-ooe.at/ikp08>, zuletzt eingesehen: 24.04.2011.

²⁹⁵ siehe S. 83 in dieser Arbeit.

²⁹⁶ <http://www.mia-award.at>, zuletzt eingesehen 24.04.2011.

Integrationsfonds rief Ratlosigkeit hervor, denn angeblich hätte daskunst nicht klar gemacht, was es zum „interkulturellen Dialog“ beitrage. Diesen Punkt könnte man aber als politisches Kerngeschäft bezeichnen, nur werden andere Begrifflichkeiten und Vorannahmen bei daskunst in der Konzeptsprache verwendet als bei den meisten Ausschreibungen. Im Team entstand daraufhin die lebhafteste Diskussion, wie in Zukunft Einreichungsunterlagen und Pressetexte geschrieben werden sollten, um sich selbst treu zu bleiben und trotzdem nicht auf potenzielle finanzielle Unterstützung verzichten zu müssen. So hatte daskunst ja auch zähneknirschend akzeptiert, dass die Sachbearbeiterin vom bmukk für die finanzielle Unterstützung des Theater des Augenblicks auf den Einreichunterlagen das Wort „interkulturell“ lesen wollte.

Die Schlussfolgerung von daskunst lautet, dass es immerhin gut ist, dass solche Töpfe existieren. Darüber hinaus beschloss daskunst, mehr mit den Jurys zu kommunizieren, denn viel geschieht heute aus Unwissenheit, Hilflosigkeit und dem Credo „gut gemeint“ folgend. Auf jeden Fall erhält daskunst durch diese Erlebnisse immer genug Stoff für die politische und künstlerische Arbeit.

Der auf der Klausur eingebrachte begriffliche Vorschlag von *Diversity Pride* analog zum Diversity Management wurde von einigen Teammitgliedern insofern stark kritisiert, als dass dadurch wieder die „Migrantenschiene“ bedient werde. An dem am Ende der Klausur auf dem Tisch liegenden und konsensual akzeptierten Begriff kann man deutlich ablesen, dass die daskunst-Mitglieder die Wahrnehmung von daskunst als „ganz normales Theater“ bestimmen wollen. *Diversity Pride* wurde nebenbei als ein operativer Begriff für die Arbeit von daskunst der nächsten zwei Jahre festgelegt²⁹⁷. Das Konzept für ein internationales Festival und einen Kongress unter dem Titel *Diversity Pride* wurde zunächst in Kooperation mit dem „postmigrantischen“ Theaterhaus Ballhaus Naunynstraße in Berlin und der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien entwickelt, dessen EU-Förderantrag leider abgelehnt wurde. Ein ähnliches Projekt mit nationalen und internationalen Gastspielen und Diskussionsrunden zur Zukunft des „postmigrantischen“ Theaterkonzeptes in Wien findet in Kooperation mit der Garage X unter dem Titel *Pimp My Integration – Projektreihe postmigrantischer Positionen* ab Herbst 2011 erfreulicherweise trotzdem statt. daskunst ist seit Herbst 2010 *artist in residence* in der Garage X,

²⁹⁷ Der Begriff würde sich für eine groß angelegte nationale Kampagne eignen, in der der Stolz auf die Vielfalt der Gesamtgesellschaft ausgerufen würde und von allen Bevölkerungsteilen getragen werden sollte.

was aber keine praktischen Folgen hatte aufgrund zeitlicher und inhaltlicher Nicht-Übereinstimmungen von daskunst und der Garage X. So spielte daskunst auch in dieser Zeit immer an alternativen Spielorten und kooperierte mit anderen Theaterschaffenden, wie dem Kabelwerk oder Hubsli Kramar. Daher beschlossen daskunst und die Garage X, die von der Stadt Wien gewünschte und mit daskunst entwickelte *Projektreihe Postmigrantischer Positionen* in und mit der Garage X zu programmieren.

Beim Entwickeln eines weiteren Konzepts für die – stets – geplante Nachwuchsförderung durch daskunst, ebenso unter dem Titel *Diversity Pride*, entstand die Diskussion, was speziell Diversity für daskunst bedeutet. Im Konzept zur Nachwuchs-Akademie heißt es dazu:

Diversity ist ein Begriff aus der Wirtschaft, der Diskriminierung am Arbeitsplatz aufgrund des Geschlechts, der Rasse oder ethnischen Herkunft, der Religion oder Weltanschauung, einer Behinderung, des Alters oder der sexuellen Orientierung unterbindet. Damit geht Diversity von einer Vielfalt aller Menschen aus, die mehrere verschiedene Prägungen in sich vereinen und nicht nur *eine* so genannte kulturelle Herkunft vorweisen, wie es der gegenwärtige teils sehr rassistische Diskurs, der in allen europäischen Wahlkämpfen geführt wird, annimmt. Dieses Faktum gilt es zu erkennen, stolz darauf zu sein und die Strukturen für Chancengleichheit für verschiedenste Menschen bereit zu stellen – etwa in einer Bildungsreform, die unerträglicherweise politisch immer noch blockiert wird, was die zukünftige Entwicklung unserer gesamten Gesellschaft zurückwirft. Wir wollen unseren Beitrag leisten, indem wir 2011 mit der daskunst-Akademie „Diversity Pride“ starten, um eben gerade Diversity Pride mit der Zeit als gesamtgesellschaftlichen Mainstream zu erreichen. [...]

Bei gleicher Qualifikation werden Menschen mit dem schlechteren Hintergrund bevorzugt.²⁹⁸

Es lässt sich nicht leugnen, dass daskunst sich auf die Abschaffung der Benachteiligung durch so etwas wie einer vermeintlich ethnischen Bestimmung – sprich Migrationshintergrund – spezialisiert hat. Aber grundsätzlich ist der Ausgangspunkt von daskunst, dass alle Menschen in ihrer Vielfalt die gleichen Chancen für die Verwirklichung ihrer Potenziale erhalten sollen. Das Schöne an *Diversity Pride* ist, dass es auf die Zukunft verweist: Was es zu erreichen gilt, wird zelebriert.

Natürlich gibt es auch starke Kritik am Ansatz von Diversity: Das Konzept entstammt dem System der kapitalistischen Leistungsoptimierung und legt „den Fokus auf die ökonomischen Potenziale der Menschen“ anstatt auf die Rassismen einzugehen,

[...] die den MigrantInnen entgegengebracht werden. Das Konzept der Diversität schafft eine leere Mitte, eine Dethematisierung der Mehrheitskultur, des Mainstream. Jene Kultur, welche die Diversität der Kulturen konstatiert, wird nicht

²⁹⁸ Archiv von daskunst

thematisiert. [...] Damit fehlt diesem Ansatz das kritische Verhältnis zwischen Mehrheit und Minderheiten. Genau in der Dethematisierung von gesellschaftlichen Machtansymmetrien [sic] liegt die wesentliche Schwäche des Diversitätskonzepts. Diese Schwäche führt in der Praxis dazu, dass Diversität von den jeweils herrschenden Machtverhältnissen und Rassismen unterlaufen wird. [...] Solange die SpitzenfunktionärInnen in einer öffentlichrechtlichen und nicht gewinnorientierten Organisation mit dem Diversitätskonzept keine Mehrheiten bedienen und gewinnen können, so lange besteht die starke Tendenz, dass die Diversität nicht so recht vom Fleck kommt.²⁹⁹

Shermin Langhoff, die Intendantin vom Ballhaus Naunynstraße in Berlin und designierte stellvertretende Intendantin der Wiener Festwochen ab 2014, operiert mit dem Begriff „postmigrantisch“ für ihre Theaterarbeit, der vereinzelt auch schon in Wien Verwendung findet.

„Postmigrantisch“ als Begriff bedeutet für Langhoff

„[...] ganz konkret meine Förderung von Künstlern, die selbst nicht mehr gewandert sind, aber einen subjektiven Bezug zum Thema haben“. Aber das sei keine Bedingung – es gehe ihr nie um Ethnie, sondern schlicht um die Erkenntnis, dass dieses Thema in den letzten 50 Jahren Theatergeschichte nicht vorkomme. „Wir hingegen sagen: Wir leben in einer Gesellschaft der Differenzen, auch der Konfliktzonen, und das muss das Theater spiegeln.“³⁰⁰

Langhoff bezeichnet damit das Theater für die „postethnische“ Gesellschaft:

„Wir versuchen, komplexe Probleme komplex anzugehen und uns dadurch vom deutschen Leitkultur-Chauvinismus abzugrenzen. Wir sind nicht angetreten, um einen neuen Trend oder die allerneueste Theaterform zu kreieren, sondern um unsere subjektive Geschichte zu erzählen und fortzuschreiben, so wie das in Literatur und Film schon seit langem geschieht.“ Das Spannende daran ist, dass die Geschichte der Emigranten ganz selbstverständlich als deutsche Geschichte verortet wird, und das so luzide und pfiffig, dass sich jeder ‚postethnisch‘ darin wiedererkennen kann.³⁰¹

Und manchmal ist es erstaunlich, wie parallel in Wien und Berlin gedacht wird. Einige Interview-Antworten von Shermin Langhoff könnten von Mitgliedern von *daskunst* stammen, wenn sie ihr „postmigrantisches Spezialitätentheater“ bewusst als eine „Übergangsform“ bezeichnet –

Ich würde mittlerweile sagen, dass vielleicht dieses gemeinsame neue Deutsche nicht nur die Eingliederung des Postmigrantischen braucht in den Stadt- und Staatstheatern, sondern dass es selbst eigentlich das Konzept sein müsste. Eigentlich wäre ich jetzt so vermessen zu sagen: Jedes Theater in Deutschland müsste sich erstmal per se als postmigrantisches verstehen.³⁰²

²⁹⁹ *Transkulturelle Theateroffensive*, S. 41.

³⁰⁰ „Zur richtigen Zeit am richtigen Ort. Shermin Langhoff macht mit ihrem Kreuzberger Ballhaus Naunynstrasse Furore – weit über Berlin hinaus.“ In: *NZZ Online*. http://mobile.nzz.ch/kultur/aktuell/zur_richtigen_zeit_am_richtigen_ort_1.11980218.html, zuletzt eingesehen: 31.08.2011.

³⁰¹ ebda.

³⁰² Hartmut Krug: „Postmigrantisch: Das Ballhaus Naunynstraße.“ In: *die deutsche bühne*. <http://die-deutsche-bühne.de/Magazin/Landpartie/Postmigrantisch%3A%20Das%20Ballhaus%20Naunynstra%C3%9Fe>, zuletzt eingesehen: 31.08.2011.

Für Erol Yildiz, der den Begriff des Postmigrantischen gesamtgesellschaftlich fasst, beinhaltet die postmigrantische Perspektive, dass man „Mythen eines interkulturellen Diskurses entlang ethnisch-nationaler Herkunft in Frage stellt, stattdessen die durch Diversität geprägte Migrationsgesellschaft in den Mittelpunkt rückt“. In Kunstprojekten kann damit eine neue Geschichte erzählt werden:

Junge MigrantInnen der zweiten und dritten Generation, die selbst nicht eingewandert sind, beginnen ihre eigenen Geschichten zu erzählen, in denen sie unterschiedliche Elemente zu hybriden Lebensentwürfen zusammenfügen.³⁰³

Was den Begriff noch interessant für den Ansatz von daskunst macht, ist Yildiz' folgende nähere Beschreibung der postmigrantischen Lebenswirklichkeit, „[...] dass sie mit den von außen zugeschriebenen ethnischen Sortierungen kreativ und subversiv umzugehen wissen.“³⁰⁴

Die Vielzahl sozialer Kontexte, in denen sich die Einzelnen bewegen, handeln und leben, eröffnen in ihren Kombinationsvariationen überhaupt erst so etwas wie die Einzigartigkeit des Individuums.³⁰⁵

In der Darstellung dieser diversen Einzigartigkeiten liegt ein Potenzial von Kunstprodukten.

3.1.7. Migrant Mainstreaming im rot – grünen Koalitionsabkommen

Ungefähr gleichzeitig mit dem erwachenden Interesse von daskunst am Ballhaus entdeckte der Theaterreferent von Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny – Christopher Widauer – das Konzept des Ballhaus Naunynstraße mit seinem inspirierenden Charakter für Wien. Die SPÖ hatte in Wien gerade die absolute Mehrheit bei den Landtagswahlen 2010 verloren und ging eine Koalition mit den Grünen ein. Das Koalitionspapier enthält im Kapitel *Kultur und Wissenschaft* zwar immer noch den Begriff „Interkulturalität“, aber ansonsten trägt es die Handschrift von Terkessidis, Langhoff und auch der Studie *Transkulturelle Theateroffensive*.

Gleich der erste Punkt im Koalitionspapier *Kultur und Wissenschaft* ist mit „Interkulturalität und Migrant Mainstreaming (Kultureller Austausch und Gleichstellung von MigrantInnen)“ betitelt.

Die migrantische Realität unserer Gesellschaft muss sich jenseits der Nischen widerspiegeln. Daher sehen wir Migrant Mainstreaming und Interkulturalität im

³⁰³ Yildiz: „Die Öffnung der Orte zur Welt und postmigrantische Lebensentwürfe“, S. 329.

³⁰⁴ ebda., S. 329.

³⁰⁵ ebda., S. 319.

Sinne einer aktiven Einbeziehung aller kulturellen Identitäten in das kulturelle Leben in Wien als eine der wichtigsten Aufgaben der Kulturpolitik.³⁰⁶

Kultur wird eine Brückenbaufunktion zugesprochen „zur Sichtbarmachung und Lösung gesellschaftlicher Konflikte“, außerdem sind folgende Vorhaben verschriftlicht:

- Die bessere Repräsentation von Migrantinnen und Migranten in allen Bereichen der Kultur und der kulturellen Institutionen, auch in Leitungsfunktionen, ist ein zentrales Ziel.
- Interkulturalität und Migrant Mainstreaming sind künftig integraler Bestandteil aller künstlerischen Konzepte.
- Interkulturalität und Migrant Mainstreaming werden als Kriterien für besondere Förderungswürdigkeit in die Förderrichtlinien aufgenommen.
- Es wird ein Konzept für die Einrichtung eines „postmigrantischen Kulturraumes“ (Vorbild „Ballhaus Naunynstrasse“ Berlin) entwickelt.
- Für die Aufgabe des „kulturellen Brückenbaus“ wird ein/e eigene/r Beauftragte/r eingesetzt.
- Ausschreibung eines Preises sowie koordinierte Calls der Wiener Kulturinstitutionen zum Thema Interkulturalität.

Ein kolportierter Sager der FPÖ als Reaktion auf das Koalitionspapier aus der Kulturabteilung der Stadt lautet: „Jetzt muss man in dieser Stadt schwul, behindert und Kopftuchträgerin sein, um Geld zu kriegen.“³⁰⁷

Diese Reaktion geht aber an der Vielfältigkeit der Gesamtgesellschaft vorbei und zeugt von einer Einstellung, die suggeriert, manche Menschen würden nicht in die Stadt gehören. Auch erinnert sie an die Empörung mancher gut situerter Menschen, nur mehr dunkelhäutige Menschen mit Kopftüchern würden noch Sozialwohnungen erhalten, bzw. von einer Förderstelle des Bundes bekam daskunst am Telefon als Reaktion auf die eingereichte Nachwuchsförderung *Diversity Pride* zu hören: „Nicht dass *die* zukünftig auch noch Geld wollen!“

Dabei geht es in diesen Versuchen nicht um die plötzliche Bevorzugung „der Fremden“, sondern darum, endlich die *gesamte* Gesellschaft miteinzubeziehen, um ein Update der Wirklichkeitswahrnehmung und um Antidiskriminierungsmaßnahmen. „Die Fremden“ sind ebenso Teil der

³⁰⁶ „Regierungsübereinkommen 2010 - Kultur und Wissenschaft“, <http://www.wien.gv.at/politik/strategien-konzepte/regierungsuebereinkommen-2010/kultur-wissenschaft/index.html>, zuletzt eingesehen: 30.07.2011.

³⁰⁷ Immer wieder Schmankerl in rechtradikales Gedankengut liefert die Seite <http://www.unzensuriert.at>, seit 20.11.2010 ist auf der problematischen Seite u. a. folgendes zu lesen:

„Nach dem rot-grünen Pakt werden sich die autochthonen Österreicher in Wien auf allerhand Benachteiligungen gefasst machen müssen. ‚Migrant Mainstreaming‘ ist das Zauberwort, das Einwanderern generell eine bessere Ausgangsposition verschaffen wird – zum Beispiel bei der Vergabe von Wohnungen oder Kindergartenplätzen.“

„Es geht los mit der Inländerdiskriminierung“, <http://www.unzensuriert.at/content/002868-Wien-Es-geht-los-mit-der-Inlaenderdiskriminierung>, zuletzt eingesehen: 30.07.2011.

Gesamtgesellschaft, auch wenn das jahrzehntelang ignoriert und damit der Status des Fremdseins gefördert wurde.

Das Erwähnen des Ballhauses im Koalitionspapier rief Gerüchte, Gerede und Neugier in der Stadt hervor. Berlin erhielt viel Besuch von Theaterschaffenden aus Wien und Anrufe von österreichischen KulturjournalistInnen, erzählte uns der PR-Mitarbeiter vom Ballhaus erfreut, als Aslı Kışlal und ich das Ballhaus im Zuge der Ausarbeitung eben jenes EU-Antrages und natürlich aus Neugierde besuchten. Es gab Fragen, Erwartungshaltungen und von der Kulturabteilung der Stadt selbst war zu hören, dass man endlich etwas Konkretes tun müsse in Sachen Migrant Mainstreaming und dass man diese Amtsperiode dafür nützen wolle, etwas in die Wege zu leiten. So lud die Stadt im September 2010 Shermin Langhoff nach Wien ein, um in einer informellen Runde von VertreterInnen der freien Szene und von Stadttheatern ihr Konzept und die Arbeit am Ballhaus vorzustellen und infolge die Möglichkeiten für Wien zu diskutieren.

Gleichzeitig führt die Stadt derzeit eine Menge Gespräche mit so genannten Menschen mit Migrationshintergrund, um auf einer breiten Basis den Koalitionsvorhaben Leben einzuhauchen. Die kulturpolitischen Initiativen für das Postmigrantische soll keine Top-down-Initiative sein, sondern ein breites Mitdenken über Notwendigkeiten und Möglichkeiten, die in der Stadt stattfinden und infolge auf weitreichenden Konsens und Know How treffen, soweit die Absichtserklärungen der Stadt.³⁰⁸ Die Studie *Transkulturelle Theateroffensive* wurde unter anderem als Ausgangspunkt für die Gespräche verwendet. Gleichzeitig initiierten die AutorInnen dieser Studie, Ülkü Akbaba und Ljubomir Bratic, gemeinsam mit Ali M. Abdullah von der Garage X und Aslı Kışlal basisdemokratische Gesprächsrunden zwischen Menschen mit Migrationshintergrund, die in den verschiedensten Kunst- und Wissenschaftsdisziplinen tätig sind, um eine weitläufige Vernetzung herzustellen, über die vermeintlichen Vorhaben der Stadt in Sachen Migrant Mainstreaming zu diskutieren und einen zivilgesellschaftlichen Forderungskatalog zu erstellen. Die teilnehmenden Menschen sind unter anderem mit einer der zentralen Herausforderung von duskunst konfrontiert: Einerseits besteht ein Ziel darin, Vernetzung und Sichtbarkeit von Menschen mit Migrationshintergrund zu

³⁰⁸ vgl. „Grüne Töne in der Wiener Kulturpolitik. Tristan Jorde im Gespräch mit dem Kultursprecher der Wiener Grünen, Klaus Werner-Lobo.“ *gift. zeitschrift für freies theater*. 03/2011, S. 23-26, online: http://www.freitheater.at/index.php?page=service&subpage=gift&detail=42462&id_text=7, zuletzt eingesehen: 15.9.2011.

verbessern. Für dieses Vorhaben wird das Definitionskriterium „migrantisch“ gebraucht, um das Ziel und „das Objekt“ abzugrenzen. Es geht nicht um die „Weißbrote“³⁰⁹, sondern um die M'm'M's. Auf der anderen Seite bleibt das große Ziel des gesamtgesellschaftlichen Integrationsprozesses bestehen. Die Dichotomie von „Wir“ und „Sie“ muss abgeschafft werden und die Gesellschaft zusammenwachsen. Doch in unserer derzeitigen Phase braucht es die komplexe Doppelstrategie, um das Ziel zu erreichen: Es braucht die essentialistischen Identitätskonstruktionen und die Hervorhebung der Schublade *migrants*, um die Diskriminierung bestimmter Menschen zu bekämpfen und die Bevölkerung zusammenwachsen zu lassen und somit die *migrants* mit der Zeit im Mainstream aufgehen zu lassen, und damit unsichtbar werden zu lassen aufgrund „Gleichgültigkeit“. Mit Gayatri Chakravorty Spivak könnte man hier von „strategischem Essentialismus“³¹⁰ sprechen. Somit steckt im Begriff „Migrant Mainstreaming“ der Kern des Widerspruches, in dem daskunst sowie die ganze Diskussion steckt: Die von der hegemonialen Mehrheit konstruierte Schublade „MigrantInnen“ muss akzeptiert werden, um damit die Diskriminierung anzuprangern, abzuschaffen und die Chancengleichheit herzustellen. Mit diesem Widerspruch müssen wir im Moment – bewusst und reflektiert – arbeiten, solange sich im Großteil Gesellschaft die Vorstellungen von „Wir“ und „Sie“ nicht abgeschafft hat. Begriffe sind stets „umkämpftes Gut“³¹¹. Die Begriffe Interkulturalität, Diversität, Migrant Mainstreaming und das Postmigrantische sind gerade aktuell stets einer Neubestimmung ausgesetzt.

Wie im ersten Kapitel formuliert, beziehen sich diese Begriffssuche und die Strategie der Schublade immer auf das Ensemble und die Zusammensetzung der Menschen bei daskunst. Damit ist noch nichts über die Ästhetik oder die Arbeitsweise von daskunst gesagt. Denn daskunst arbeitet mit europäischen Theatermitteln – Sprechtheater, Illusionstheater, Multimediatheater – nicht mit rituellen Traditionen, die *andersartig* wären, was die Arbeit zu einer

³⁰⁹ Dieser Begriff hat sich im Team der Projektreihe *Pimp My Integration* für Menschen ohne Migrationshintergrund durchgesetzt, so genannte BioösterreicherInnen. Ein großer Vorteil der KünstlerInnen in diesem ganzen problembehafteten und verzweifelt geführten Diskurs um Integration und Migration ist die Möglichkeit sich stets auf Mittel wie Humor und Ironie zurückziehen zu können im Vergleich zu PolitikerInnen – und daher ist es auch so wichtig, dass KünstlerInnen im Feld Integration mitreden, damit die ganze Diskussion aus dieser negativen Prägung herauskommt.

³¹⁰ vgl. Gayatri Chakravorty Spivak: „Subaltern studies. Deconstructing historiography.“ In: Donna Landry u. Gerald MacLean (Hg.): *The Spivak reader*. London: Routledge 1996, S. 203-236.

³¹¹ *Transkulturelle Theateroffensive*, S. 8.

interkulturellen machen würde. Aslı Kışlal wurde am Schubert Konservatorium in Wien ausgebildet, nicht in türkischen Volkstheaterformen wie Ortaoyunu oder Karagöz, ebenso wurde sie in ihrer Jugend am Staatstheater in Istanbul mit verschiedenen Bearbeitungen der Texte von Brecht oder Beckett in einem realistischen, psychologischen Guckkastentheater im Sinne einer Bebilderung von Literatur „sozialisiert“.

Darüber hinaus beschreiben sich die Beteiligten von daskunst selbst nicht als Mm'M's. Die Produktionen von daskunst lassen sich nicht auf das Thema Migration reduzieren, daher wurde die Klausur auch mit Vorschlägen wie „gaanz normales Theater“ für die Eigendefinition beendet. Die Geschichte von daskunst ist somit eine Geschichte des Kampfes um die Selbstdefinition einer Truppe gegen die Zuschreibungen von außen.

3.2. Japanerin gesucht! – Kulturelle Unterschiede im Ensemble?

Im Folgenden wird das Ensemble von daskunst dargestellt, denn in erster Linie ist in der Zusammensetzung des Ensembles die Ursache zu finden, wieso die Definitionsfrage, die von außen stets an daskunst herangetragen wird, so präsent ist. Es hat ganz banal etwas mit Akzent, Namen, Haar- und Hautfarbe zu tun. daskunst ist mit der Vorannahme konfrontiert, dass eine Regisseurin, die Aslı Kışlal heißt, keine „Bioösterreicherin“ sein kann und ihre Theatertruppe infolge keine „österreichische“.

„Würde ich nicht Aslı Kışlal heißen, sondern hätte ich mich doch umgetauft zu Astrid Schneider, dann würde uns niemand in diese Schublade stopfen“, meint die künstlerische Leiterin von daskunst dazu. So aber wird daskunst in der Kunstszene als „Asli und ihre Türken“ bezeichnet oder als „Migrantentheatertruppe“. Die Produktion *No Man's Land* wurde 2006 im Falter auf folgende Weise besprochen:

Weil es sich bei daskunst um eine ‚multinationale Gruppe für Tanz, Film, Musik und alles andere‘ handelt, stehen dabei in erster Linie Laien mit Migrationshintergrund auf der Bühne. Das merkt man zwar, ist aber sehr in Ordnung.³¹²

Nachdem der Zuständige für das Kulturressort im Falter, Wolfgang Kralicek, die Formulierung 2009 abermals verwendete und daskunst ihn darauf hinwies, kam

³¹² Christopher Wurm Dobler: „Spielplan.“ *Falter. Wiener Stadtzeitung* 45/2006, S. 67.

die Antwort: „Was wäre Ihnen denn lieber gewesen, Profis mit Migrationshintergrund?“³¹³ Inzwischen hatten Aslı Kışlal und Wolfgang Kralicek ein längeres Interview, bei dem Aslı Kışlal auch eine Art „Nachwuchsarbeit“ beim Falter-Redakteur betrieb.³¹⁴

3.2.1. Diverse daskunstlerInnen

Charakteristisch für das große Ensemble von daskunst ist Heterogenität und Offenheit. daskunst war von Anfang an ein buntes Gemisch von Menschen und ein Kunstkollektiv mit niederen Zugangshürden. Für daskunst gingen keine „österreichischen“ SchauspielerInnen auf die Suche nach „türkischen“ SchauspielerInnen mit der Intention ein gemeinsames Projekt zu starten. Einige Mitwirkende kannten sich stattdessen aus dem Echo-Kontext und besaßen keine künstlerische Ausbildung, andere mit künstlerischer Ausbildung kamen durch das erste Casting für *Dirty Dishes* zum Team. Wiederum andere kamen später hinzu mit oder ohne künstlerischer Ausbildung. Was allen jedoch gemein ist, ist Talent und Interesse. Die Qualitätsmaßstäbe für die daskunst-Produktionen wuchsen gemeinschaftlich mit der Erfahrung des gesamten Ensembles mit Theater und der gemeinsamen Arbeit von Profis und so genannten Laien, die sich schnell an diese Kunstform annäherten.

Die Mitglieder sind so verschieden, wie es Menschen eben sind: älter, jünger, weiblich, männlich, hetero- oder homosexuell, religiös oder nicht, geboren und aufgewachsen in verschiedenen Ländern mit verschiedenen Staatsbürgerschaften, intellektuell, anarchistisch oder konform, Simpsons-VerehrerInnen, systemkritisch oder nicht, aus der ArbeiterInnen- oder Mittelschicht, mit verschiedenen Nebenjobs und individuellem Aussehen, aus großen oder kleineren Familien, mit oder ohne Diskriminierungserfahrungen aufgrund eines Akzents, der Haar- oder Hautfarbe oder des Namens, und alle sprechen mehrere Sprachen – nicht einmal die politische Einstellung ist unbedingt bei allen die gleiche. Diese vielfältigen, komplexen Menschen, die sich alle als daskunstlerInnen bezeichnen, auf unterschiedliche – ethnisch gemeinte – Kulturen zu reduzieren, entspricht nicht der Realität. Auch die Zugänge zur Kunst sind verschieden. Im Team arbeiten AutodidaktInnen, Nachwuchstalente und

³¹³ Emailverkehr mit C. V. vom 14. Juni 2010.

³¹⁴ Eine Analyse der Art und Weise, wie über Theaterprodukte von daskunst und anderen „postmigrantischen“ Produktionen in den Medien berichtet wird, ist eine eigene Arbeit wert.

Menschen mit oder ohne Schauspiel-, Musical-, Tanz- oder theoretischer Ausbildung gemeinsam an Projekten. Alles findet seinen Platz; die Widersprüche haben auch Platz bzw. garantieren, dass die Produktionen ebenso heterogen erarbeitet werden, wie das Publikum zusammengesetzt ist. Wenn daskunst von außen nicht zu definitorischen Verortungen gedrängt würde bzw. solche Verortungen mitunter kulturpolitisch begründete Kunstförderung erst lukrierbar machen, dann wäre das die daskunstlerische Weltsicht.

Es beginnt schon beim Namen: Menschen auf der Post versuchen Aslı Kışlal zu erklären, dass es „die Kunst“ und nicht „daskunst“ heißt, wenn sie ihren Nachsendeauftrag bestellt oder wenn sie sich auf einem Amt telefonisch meldet. Der Begriff wurde von Uwe Felchle, dem musikalischen Leiter, eingebracht. daskunst ist „Aslı-Deutsch“, wie es im Team heißt, denn Aslı Kışlal spricht zwar Akzent frei Deutsch aber mit Grammatikfehlern, weil sie sehr schnell und mit reichem Wortschatz und Schachtelsätzen spricht. Und „daskunst“ trifft als Titel die Arbeit und Einstellung dieses Ensembles sehr gut, da herrschende Maßstäbe an Ausbildungszeugnissen, Burgtheater-Deutsch-Kenntnissen und angeblichen Performance-Formen, die State of the Art sein sollen, hinterfragt werden.

daskunst besitzt ein klares Konzept: Das Team ist auf Zukunft und Vielfalt ausgerichtet sowie auf künstlerischen Ausdruck, der in einer angenehmen Arbeitsatmosphäre erarbeitet wird. Das Ensemble von daskunst funktioniert als Kollektiv, mit einer Kerngruppe von acht Menschen (Oktay Güneş, Bernhard Mrak, Markus Liszt, Eri Bakali, Susanne Rietz, Patrick Bongola, Uwe Felchle, Carolin Vikoler), einem Pool von wechselnden Mitwirkenden und der künstlerischen Leiterin Aslı Kışlal, die alles zusammenführt und -hält, denn hier arbeiten lauter IndividualistInnen gemeinsam an Projekten. daskunst könnte man als Mikrokosmos sehen, wie es funktionieren könnte in der Immigrationsgesellschaft, wenn Menschen aneinander interessiert sind. Der ehemalige Leiter des dietheaters, Christian Pronay, meinte über daskunst: „Die anderen reden über Integration, die machen einfach.“

3.2.2. Der Migrationshintergrund spielt doch eine Rolle

Die daskunstlerInnen haben meist ein ausgeprägtes politisches Bewusstsein und oft selbst sehr starke Diskriminierungserfahrungen erlebt. Sie nehmen wahr, dass das Kunstangebot für so genannte Menschen mit Migrationshintergrund und/oder für Menschen aus bildungsferneren Schichten nicht sehr ausgeprägt

und vielfältig ist und haben es sich zur Aufgabe gemacht, dem entgegenzuwirken.

daskunst ist aus der Einwanderungsgesellschaft geboren – typisch für die gegenwärtige Gesellschaft in Wien. Dadurch dass die Migrationsrealität ein großes Stück Alltagserfahrung für daskunstlerInnen bedeutet, wird diese natürlich – neben vielem anderem – auf der Bühne auch verhandelt bzw. spielt mit. Da verschiedene Ensemblemitglieder das Bestimmungsmerkmal Migrationshintergrund neben vielen anderen auch mitbringen, werden auch Menschen mit Migrationshintergrund auf der Bühne dargestellt.

Infolge sitzen im Publikum zu einem großen Teil Menschen mit Migrationshintergrund, da die Produktionen mit diversen Menschen zu tun haben und mögliche Identifikationsfiguren für diverse Menschen liefern. Zudem werden bei den Produktionen von daskunst meist selbstbewusste Charaktere, mit oder ohne Migrationshintergrund dargestellt, was ein zusätzliches Identifikationspotenzial bereit hält. Die Rolle von Süleyman kämpft sogar gegen seinen Migrationshintergrund in der Produktion *Politik mich doch am Arsch an*, wie am Anfang dieses Kapitels zitiert.

Gerade in der freien Theaterszene, die auf öffentliche Förderungen angewiesen ist, gilt es bei Förderanträgen die Spezialitäten in der eigenen Arbeit hervorzukehren. So sehr sich daskunst wünscht, im „gaanz normalen Theater“ aufzugehen bzw. dass die daskunstlerInnen als „gaanz normale KünstlerInnen“ wahrgenommen werden, ist es natürlich das Spezifikum von daskunst, dass hier eine Art von Realität einer Immigrationsgesellschaft verarbeitet wird – auf eine positive, humorvolle und selbstbewusste Art und Weise – und diese dem diversen Publikum weitergegeben wird.

3.2.3. Diverse Sprachen

Viele verschiedene Sprachen sind Alltag bei daskunst. Oft werden schon verschiedene Sprachkenntnisse für Kulturenunterschiede herangezogen. Christine Regus meint, dass ohne Erklärungsbedarf von interkulturellem Theater gesprochen werden könne, wenn „[...] unterschiedliche Einzelsprachen gesprochen werden.“³¹⁵

Der Ensemblekern besteht vor allem aus Deutsch und Türkisch sprechenden Menschen. Mehrheitlich wird auf Deutsch geprobt, wobei es vorkommt, dass

³¹⁵ Regus, S. 43, vgl. S. 25 in dieser Arbeit.

beispielsweise Oktay Güneş ins Türkische wechselt, wenn er eine Szene befragt, um dabei in nahtlosem Übergang bei den Textzeilen wieder ins Deutsche zurück zu kommen. Ebenso wird SchauspielerInnen, die noch nicht lange in der österreichischen Sprache leben, eine Szene anfangs auf Türkisch erklärt.

Bei der Produktion *No Man's Land*, die vom Krieg in Ex-Jugoslawien erzählt, spielten das Bruderpaar Mika Miodrag und Vinetu Radosavljevic mit, die neben Rumänisch und Deutsch auch fließend Serbisch sprechen. Von ihnen wurden Textzeilen für die beiden „Türken“ Oktay Güneş und Erdoğan Yildiz ins Serbische übersetzt, deren Rollen aber eigentlich Bosnier im Schützengraben darstellen. Woraufhin Djana Covic, die Kroatin mit deutschländischem Akzent, die in Österreich lebt, die beiden türkischen Bosnier im Schützengraben abermals verbessert und Miki und Vinetu über die Gemeinsamkeiten und feinen Unterschiede zwischen ihren Sprachen aufklärt.

Beim Gastspiel von *No Man's Land* in Belgrad ergaben sich im Auto skurrile Szenen: Die serbischen Guides sprachen miteinander Serbisch, mit uns Englisch, wir mit ihnen Englisch, untereinander Deutsch oder Türkisch, und Oktay Güneş versteht auch sehr viel Serbisch, weil er mit den verschiedensten Sprachen aus Ex-Jugoslawien in Wien aufgewachsen ist. So waren auf der 20-minütigen Autofahrt von der Jugendherberge zum Theater vier Sprachen unter vier Menschen in Gebrauch und alle haben sich verstanden. Erdoğan Yildiz wurde in Belgrad gefragt, ob er Serbe sei, weil er so gut Serbisch auf der Bühne spricht. Bei Filmdrehs, bei denen er sich als türkischer Gastarbeiter bewirbt, wird er hingegen abgelehnt, weil er wie ein Österreicher aussieht.

Wenn Patrick Topoke Bongola das Telefon abhebt, weiß man nie, ob er fließend in Deutsch, Englisch, Französisch, Spanisch oder in einer der Niger-Kongo-Sprachen weiterredet. Die jungen MusikerInnen von Moleque de Rua aus Brasilien hatten zwar ihre Dolmetscherin, die vom Portugiesischen ins Englische übersetzte, dabei, als sie die Koproduktion *KultOOur*, die Nationalismus und Männlichkeitsideale im Fußballsport persiflierte, gemeinsam mit daskunst erarbeiteten, aber da sie alle auch Spanisch sprechen und verstehen, sprang Patrick öfter als Übersetzer ein.³¹⁶ Das ist der Probenalltag bei daskunst.

Natürlich spielen die Sprachen auch in den Inszenierungen eine Rolle. Abgesehen davon, dass jede Produktion mehrheitlich auf Deutsch gespielt wird,

³¹⁶ Die verschiedenen Nationalitäten wurden in den letzten Absätzen zur Verständigung hervorgehoben, grundsätzlich werden bei daskunst keine Länderkennzeichen bei der Beschreibung seiner Mitglieder verwendet.

werden weitere Sprachen aus verschiedenen Gründen (Lokalkolorit, Klischees, Humor, Aufzeigen von Kommunikationsskurritäten) verwendet. Die Produktion *I call you tomorrow! Ich melde mich morgen! Yarın seni ararım! Zavolám ti zajtra! Ta leme awrio!* verarbeitet das Thema Kommunikation explizit: In dem für daskunst sehr schlichten Bühnenbild und der sehr sparsamen Inszenierung werden sowohl die Möglichkeit der Verständigung zweier Menschen, die nicht dieselbe Sprache sprechen, als auch die unmögliche Verständigung zweier Menschen, die die gleiche Sprache sprechen, sich aber aufgrund weltanschaulicher Gegensätze nicht verstehen, verhandelt. Das Ganze läuft über das Internetmedium facebook ab, jeweils zwei SchauspielerInnen teilen eine Bühnenhälfte, ohne sich wahrzunehmen und tauschen sich mit einer Person der anderen Bühnenhälfte aus. Das Publikum sieht, wie die Figur Oktay – die daskunst-SchauspielerInnen behielten ihre Namen bei – die Deutsch, Türkisch und wenig Englisch spricht, versucht, Michaela zu erobern, die Slowakisch, Englisch und wenig Deutsch spricht. Die beiden finden zueinander und überbrücken schlussendlich sogar die gar nicht so weite Distanz zwischen Wien und Bratislava. Erika hat einen Wasserrohrbruch und findet auf *facebook* einen hilfsbereiten Michi; die beiden tauschen sich ungezwungen über Wasserrohrbrüche, Baustellen, Nachbarn aus – und da man im Internet teils mutiger als außerhalb der virtuellen Welt ist, beginnt Michi bald über die Privilegien der „Ausländer“ zu schimpfen, die nur auf Kosten des Sozialstaates leben. Erika erzählt ihm, dass er damit wohl auch sie meine, denn sie sei Griechin, die es nach Wien verschlagen habe. Die beiden brechen ihre Kommunikation ab, weil sie nicht zueinanderfinden.

3.3. Arbeitsweise von daskunst

daskunst macht bewusst Theater für Publikum. Es hat sich nicht der „Weiterentwicklung“ ästhetischer Ausdrucksweisen des Theaters verschrieben, sondern in erster Linie möchte die Truppe schöne Geschichten erzählen, die glaubwürdig und stark auf der Bühne dargestellt werden und damit die diversen Menschen im Publikum berühren und ihnen Identifikationsmöglichkeiten bieten. Denn ein wesentlicher Zug von daskunst ist auf jeden Fall, dass die Gruppe absolut publikumsfixiert ist. Deshalb könnte man der Arbeit von daskunst den Titel „Volkstheater“ geben.

In Deutschland wird gerade heftig über eine Öffnung des Stadttheaters debattiert. Das Arbeitsbuch 2011 von *Theater der Zeit* erschien mit dem Titel *Heart of the*

City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Darin ist neben dem Verhältnis von freier Szene und Stadttheaterbetrieb das beherrschende Thema „[...] die Veränderungen in der künstlerischen Arbeit der Institutionen, die sich in einer stark veränderten Gesellschaft neu verorten (müssen).“³¹⁷ In nahezu allen Beiträgen spielt das Thema Migration eine wesentliche Rolle, insofern könnte man *daskunst* und seine Erforschung von Ausdrucksweisen wiederum als innovativ bezeichnen, dazu mehr im Kapitel *Ausdrucksmittel für ein diverses Publikum*.

Um viel und diverses Publikum zu erreichen, hat sich *daskunst* nicht die einfachste Kunstform ausgesucht, denn gerade Theater findet abseits von Repräsentations- oder Eventprogrammen nicht leicht ein Massenpublikum. Traditionellerweise erreicht der Film leichter großes Publikum. Denn einerseits können Filme immer wieder ohne hohe zusätzliche Kosten in gleicher Form abgespielt werden und erreichen über das Fernsehen eine weite Verbreitung, andererseits ist es beim Film durch seine technischen Möglichkeiten und filmästhetischen Mittel – wie der Montage – leichter, Illusion herzustellen. In der Liveshow Theater ist das Spiel mit der Illusion ein sehr interessantes bzw. die Verabredung mit dem Publikum, dass es sich um eine „als ob-Situation“ handelt, eine wichtige. Natürlich gibt es heute verschiedenste „postdramatische“³¹⁸ Theaterproduktionen, die damit brechen und Sprachflächen auftreten lassen oder ExpertInnen, die von ihrem Alltag erzählen wie bei Rimini Protokoll, abgesehen von den Entwicklungen der experimentellen Performances bis hin zu wirklichen Verletzungen auf der Bühne. Von diesen Theaterformen rede ich aber nicht. Das Schöne am Theater ist, dass es so verschieden sein kann. *daskunst* operiert insgesamt mit einer konventionellen Theatersprache: Illusionstheater verstärkt durch Multimediaeffekte, eine Guckkastenbühne, eine meist lineare Handlung, Figuren etc. Diese wird immer wieder durchbrochen, durch Interaktion mit dem Publikum, Lesung der Regieanweisungen oder epischen Elementen. Aber grundsätzlich verlässt sich *daskunst* auf die Illusionskunst und darauf, eine schöne Geschichte zu erzählen, baut auf die Vorteile des Live-Erlebnisses und der Distanzlosigkeit im Theater und belässt das Publikum meist in der ZuschauerInnenrolle hinter der vierten Wand.

³¹⁷ „Einleitung.“ *Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft*. Arbeitsbuch 2011. Hg. v. Josef Mackert, Heiner Goebbels u. Barbara Mundel im Auftrag von Theater der Zeit Berlin, 2011, S. 7.

³¹⁸ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Essay. Frankfurt/Main: Verl. d. Autoren 1999.

3.3.1. Geschichten erzählen

Dazu heißt es im Selbstverständnis auf der Homepage:

[...] In den Erzählungen von 1001 Nacht besiegt das Geschichten-Erzählen den Tod. Der König kann Scheherazade an keinem Morgen köpfen, weil sie am Ende der Nacht immer am spannendsten Teil der Erzählung angekommen ist und schlussendlich wird ihr Gnade zuteil. Auch daskunst setzt auf die Kraft des **Geschichten-Erzählens** mit einem ordentlichen Schuss Humor, denn die Verhältnisse und sich selbst zu ernst zu nehmen, bringt selten Fruchtbare hervor. Für daskunst ist es wichtig, **politisches Theater** zu präsentieren, das an Menschen und ihren Erlebnissen interessiert ist und starke Identifikationsfiguren sehen lässt. Denn nicht, woher jemand kommt, ist für uns interessant, das verflüchtigt sich, sondern die mit den Wegen verbundenen Geschichten. [...] ³¹⁹

Geschichten zu erzählen, hat eine lange Tradition in der menschlichen Geschichte, vor allem solche mit dicht gebauten Figuren, deren Erzählung einer Dramaturgie folgt, meist ein oder mehrere Themen verarbeitet und menschliche Schicksale darstellt, ohne unbedingt eine Lösung zu präsentieren. Für daskunst ist es immer die Hauptfrage für die Auswahl der Stoffe und Handlungen, was sie erzählen.

Im postdramatischen Theater haben die Theatertexte eine Wandlung durchgemacht – Texte von Elfriede Jelinek, Gesine Danckwart, Heiner Müller oder René Pollesch präsentieren Sprachflächen aus Diskursanleihen, aber keine Individuen mehr bzw. die SchauspielerInnen bekommen diverse Identitätsbausteine, die keine Figur ausmachen. Die Wirklichkeit scheint zu ungeordnet. Angesichts der postmodernen Vieldeutigkeit und Uneindeutigkeit ist es schwierig, eine klare Aussage zu treffen. Aber gibt man auf der Bühne die Wirklichkeit als zerrissene, un-zu-ordnende, uneinsichtige wieder, dann schreibt man an dieser Art, die Wirklichkeit ungeordnet wahrzunehmen, mit. Was für Identitätskonzepte der Menschen hat das zur Folge? Mit einer eindeutigeren Darstellung macht man sich mitunter angreifbar im Sinne von: So einfach ist das nicht, es greift zu kurz, die Welt ist nicht so einfach zu erklären und das Thema damit nicht umfassend erfasst. Denn natürlich gibt es immer mehr zum Thema Krieg zu sagen, als eine zweistündige Theateraufführung von *No Man's Land* erlaubt. Aber wenigstens findet eine Diskussion zum Thema statt und niemand soll eine daskunst-Produktion verlassen mit Sätzen wie: „Das habe ich nicht verstanden, das war mir zu hohe Kunst.“ Das würde dem Volkstheaterverständnis von daskunst widersprechen.

Bei daskunst stehen Geschichten, Menschen und die Skurrilität des Lebens im Mittelpunkt und auf der Bühne, im Folgenden wird das an ausgewählten

³¹⁹ <http://www.daskunst.at/daskunst%20motivation.html>, zuletzt eingesehen: 24.07.2011.

daskunst-Produktionen aufgezeigt.

3.3.1.1. Die Absurdität von Krieg: *No Man's Land*

In der Inszenierung von *No Man's Land*, die daskunst 2006 erarbeitete, ist Ciki mit seinen bosnischen Kameraden als Verstärkung zur Front unterwegs. Sie werden von serbischer Seite bombardiert und alle sterben bis auf Ciki, der sich in einen verlassenen Schützengraben, zwischen den beiden Fronten, auf einem Stück No Man's Land, retten kann. Ebenso gelingt dies seinem Freund Cera, aber das erfährt das Publikum erst später. Der serbische Student Nino, der erst vor zehn Tagen einberufen wurde, wird zur Kontrolle, ob es Überlebende gibt, in den Graben geschickt. Sein erfahrener Anführer wird von Ciki im Graben erschossen, Nino angeschossen. So sitzen ein serbischer und ein bosnischer Soldat gefangen im Schützengraben zwischen den beiden Seiten. Der erfahrene serbische Soldat hat zuvor noch ein Abschiedsgeschenk hinterlassen und eine Mine unter den vermeintlich toten Cera im Schützengraben gelegt. Erst später bemerken die beiden Verfeindeten, dass Cera noch lebt und sie zu dritt gefangen sind.

Danis Tanovic nahm für diesen Film 2002 den Oscar für den besten fremdsprachigen Film und den Golden Globe entgegen. Für daskunst wurde die Bühnenadaptation dieses Films ebenfalls zu einer sehr erfolgreichen Produktion. Das Thema ist der Bürgerkrieg zwischen Serben und Bosniern 1992, aber eigentlich wird grundsätzlich die Absurdität von Krieg verhandelt.

Im Film wird mehr Fokus auf die Situation als auf die Charaktere gelegt, ohne menschliche Tiefe haben sie austauschbare Rollen. Hier erweitert die Inszenierung von daskunst die filmische Erzählung, indem sie die Charaktere von Ciki, Nino und Cera anreichert mit Geschichten, Bedürfnissen und Emotionen. Gebrochen wird die realistische Spielweise der Figuren im Graben durch die typisierte Darstellung der Soldaten an der bosnischen und serbischen Front, die in den Typen „strenger Befehlshaber“ und „naiver Befehlsempfänger“ jeweils auf beiden Seiten von den gleichen SchauspielerInnen dargestellt wird.

Das verfeindete Trio kann dem Schützengraben nicht entkommen, weil sie von beiden Seiten beschossen werden, außerdem bedroht jeweils der Soldat, der im Besitz der umkämpften Waffe ist, den anderen mit dem Tod. Ciki und Nino könnten Freunde sein, wäre da nicht der Krieg, der Menschen zu Feinden macht und in dieser Extremsituation auf ein Kinderspiel reduziert wird: „Wer hat mit dem Krieg angefangen! Ihr habt mit dem Krieg angefangen!“ Die beiden Männer

erkennen, dass sie vor ein paar Jahren in das gleiche Mädchen in Banja Luca verliebt waren und schwelgen gemeinsam in Erinnerung, bis der lebendige Tote Cera die beiden wieder an die Kriegssituation erinnert und der Hass die beiden abermals auseinandertreibt. In der konkreten Situation lässt der Kampf um wenige Quadratmeter No Man's Land die beiden Männer, die sich eigentlich gut verstehen könnten, zu Feinden werden.

Die Geschichte geht für niemanden gut aus. Die UNO ist auch in Bosnien stationiert, Sergeant Marchant hat es satt, immer nur zu warten und zuzuschauen und macht sich daher selbstständig mit seinem Team in den Schützengraben auf. Seine Vorgesetzten sind bei einem Medienseminar in Genf, ein noch höherer Vorgesetzter interessiert sich mehr für seine Videosammlung und sein Rauschgift als für die UNO-Mission. Die Befehlshierarchie, in der letztendlich niemand mehr handelt oder Informationen weitergibt, denn dafür müsste man erst die Vorgesetzten um Erlaubnis bitten, die aber nie erreichbar sind, und vor allem die Losung des Nicht-Eingreifens und stattdessen des Verteilens der Hilfsgüter werden in *No Man's Land* thematisiert.³²⁰ Sergeant Marchant bereut sein Eingreifen aber bald, denn auf die Gefahr und auswegslose Situation im Schützengraben sind weder er noch seine Vorgesetzten vorbereitet. Noch dazu wird er von der ehrgeizigen Reporterin Jane Livingstone, vom Global News Channel, die die ganze Story live überträgt, beschattet und in den Graben begleitet. Nur kann niemand etwas daran ändern, dass die Bombe unter Ceras Körper nicht zu entschärfen ist; zudem erschießt ein UNO-Soldat mit nervösem Finger Nino und Ciki, die wieder einmal wutentbrannt aufeinander losgegangen sind. Während der Film dort endet, setzt die Inszenierung von *daskunst* nochmals eins drauf: CNN weiß von den zwei Toten – Nino und Ciki –, aber verheimlicht es in der letzten Berichterstattung und spricht stattdessen von einer beispiellosen Zusammenarbeit von CNN und UNPROFOR, die diese Rettungsaktion ermöglichte.

3.3.1.2. Normalität?: Kultur und Politik mich doch am Arsch

Für die Serie *Kultur mich doch am Arsch* (2007) und *Politik mich doch am Arsch* (2010) diente der norwegische Film *Elling*³²¹ als Vorlage. In der sehr stark veränderten Bühnenadaption von *daskunst* wird die Geschichte zweier Zwillinge,

³²⁰ Dass die UNO den Film verbieten lassen wollte, hält sich als Gerücht, dafür konnte ich aber keine Belege finden.

³²¹ Petter Naess: *Elling*. DVD, 85min. Norwegen 2001.

Edmund und Edwin, erzählt, die aus einer psychotherapeutischen Anstalt in Vorarlberg nach Wien in ein betreutes Wohnprogramm bzw. in die angeblich sozialisierte Welt entlassen werden. In diese sozialisierte Welt sollen sie „hineinintegriert“ werden, dafür „umsorgt“ sie der Sozialarbeiter Süleyman. Das Publikum erlebt die beiden Zwillinge als seltsame Gestalten mit ihrer verkrampten Körperlichkeit und ihrer soziale Kontaktschwächen. Gleichzeitig teilen sie den Blick des Publikums, indem sie erstaunt beobachten, was rund um sie in der angeblich normalen Welt für seltsame Dinge passieren: Süleyman hat eine eigensinnige Jobvorstellung, sagt er doch den Zwillingen, was sie zu tun haben, aber beinhaltet das wirklich, dass sie ihm den Haushalt führen müssen? Denn er ist zeitgleich mit ihnen in die Wohnung eingezogen und bringt ständig Frauenbesuch mit, da er immer noch zuhause bei seiner Mutter lebt, die Frauenbesuch nicht toleriert.³²² Aber Süleyman ist noch mehr, er ist ein Chamäleon der Identitäten: serbischer Installateur, türkischer Schlüsseldienst, österreichischer Sozialarbeiter, bosnischer Kurier – was immer es zu tun gibt, macht bzw. ist er. Zudem lässt Süleyman im Verlauf der Handlung die namenlose Russin, die schwanger ist und von ihrem brutalen Freund flieht, auch noch in die Wohnung einziehen. In Teil II (*Politik mich doch am Arsch*) erfahren wir, dass sie ewig schwanger ist, weil das Kind erst geboren werden soll, „wenn Welt ist besser“. Bei ihrer Ankunft in Wien treffen die Zwillinge am Bahnhof auf einen Kärntner Freiheitskämpfer, dessen Bombenattentat für die Freiheit Kärntens aber schief läuft, und die NachbarInnen im Haus grüßen sich mit „Heil Hitler“. Im Kaufhaus werden sie überrannt, da die Menschen in Massen Angeboten hinterher jagen und laut „meins, meus, meus!“ schreien. Im Theater belauschen sie ein Gespräch zwischen einem Regisseur und seinem Assistenten, dass er für die Endproben „100 dünne schwarze afrikanische Kinder“ einfliegen lassen soll, denn „[...] aus Afrika sind sie billiger! [...] Sie sollen „glücklich leidend trommeln und schwitzen!“³²³

Die beiden Zwillinge wundern sich, dass sie eingesperrt wurden angesichts des ganz normalen Wahnsinns und sie finden ihren Weg aus den erdrückenden Ereignissen der Außenwelt, indem die höchst begabten Techniker und StarWars Fans die Wohnung immer mehr in ein High Tech Labor verwandeln; das Licht reagiert auf Handklatschen, der Butler Igor bringt, was man sich wünscht, der

³²² Aslı Kışlal wollte damit Kritik an ihren KollegInnen aus der Sozial- und Jugendarbeit üben, die von „Sozialfällen“ zu SozialarbeiterInnen aufgestiegen sind.

³²³ Andre Hellers kulturvoyeuristische Show *Afrika Afrika* voller Klischees konnte daskunst nicht unkommentiert lassen.

Gedankenleser wird eingebaut und schaltet sich in Teil II immer ein, wenn man ihn gar nicht brauchen kann. Am Ende von Teil I schmeißen Edmund und Edwin Süleyman und seine mitgebrachten türkischen, schreienden Fußballfans aus der Wohnung und übernehmen selbstbewusst „die Brücke“ – die Emanzipation ist vollzogen. In Teil II wohnt Süleyman abermals in der WG, die laufend Zuwachs erhält. Sie finden den dunkelhäutigen 841 im Keller, der sich vor dem Geheimdienst versteckt, da er eine neue Energiequelle erfunden hat, außerdem wurde er als 841. Flüchtling aus Traiskirchen hinaus geschmissen, weil dort nur 840 Menschen Platz haben. Zusätzlich taucht eine Frau in einer Kiste auf, die immer mit einer falschen Identität zur falschen Zeit ankommt:

Als ich mich das letzte Mal weiter geschickt hatte, habe ich gehofft, ich erreiche eine friedlichere Welt, aber ich bin '38 als Jüdin in Deutschland gelandet. Ich war immer das Falsche, am falschen Ort zur falschen Zeit. Ich war Christin in der römischen Antike, ich war Aztekin in Lateinamerika während der spanischen Invasion, ich war Protestantin in Frankreich in der Bartholomäusnacht, ich war eine schwarze Sklavin in den Südstaaten während des amerikanischen Bürgerkriegs. Ich war eine einfache rothaarige Floristin während der Inquisition. Immer hat es eine richtige oder falsche Identität gegeben, und wieso – Politik! Und jetzt habe ich das Gefühl, ich bin eine hoch verschuldete Griechin in einer Hängematte liegend mit lauter Geldscheinen in der Hand oder gar eine Muslima in Österreich.

Zu guter Letzt taucht auch noch die Krankenschwester aus der Vorarlberger Anstalt auf, denn sie hat kein Heim mehr, sie wurde im Zuge der Privatisierung wegrationalisiert. Auch sie findet ihren Platz in der Wohnung, denn so langsam schaffen es die beiden Zwillinge, Verantwortung für ihre Mitmenschen zu übernehmen, was ein langer Lernprozess war. Zuvor hatten sie sich zum ersten Mal in ihrem Leben gestritten, da sie sich nicht einigen konnten, wem welcher Gast *gehört*. Auch diese Krise wurde schlussendlich überwunden und daskunst wird sicherlich eine Fortsetzung produzieren.

daskunst eignete sich das Handlungsgerüst von *Elling* an: Jemand von der Gesellschaft als wahnsinnig Definierter schaut in die angeblich so normale Welt und empfindet diese als höchst eigenartig. Abgesehen davon, dass daskunst die Rechte an der existierenden Stückfassung von *Elling* nicht bekam, weil die Kammerspiele diese 2007 für den Raum Wien gesperrt hatten, war es auch nicht im Sinne von daskunst, dieses Stück entsprechend der Vorlage nachzuspielen.

daskunst sucht sich gerne Stoffe oder Plots, die interessant sind, und verändert sie infolge. Aktuelle Stücke bzw. meist Filme werden in die daskunst umgebene Situation verlegt, nach Wien, in die Wirklichkeit der Menschen, die mitspielen und die potenziell im Publikum sitzen, und mit Themen versehen, die die Mitglieder von daskunst – und hoffentlich das Publikum – beschäftigen: Alltagsrassismus,

Konsumwahn, kapitalistische Auswüchse, Entsolidarisierung – und natürlich die großen Themen: Familie, Freundschaft, Krieg, Gewalt, Politik, Normalität oder Fremdsein.

Daher verändern sich in den Händen des Ensembles die Vorlagen zu einem großen Teil, wenn sie nicht sowieso die Geschichten von daskunst zur Gänze improvisiert und erarbeitet werden.

3.3.2. Ausdrucksmittel für ein „diverses“ Publikum

[...] Die Arbeiten von daskunst bestehen nicht aus sprachfixiertem Texttheater – wir freuen uns, wenn Menschen, die der deutschen Sprache nicht so mächtig sind, unsere Produktionen trotzdem zu einem großen Teil verstehen. Wir arbeiten mit Videos, Humor, Tempo und Unterhaltung **zwischen Leichtigkeit und Message**. Die Gradwanderung, dass wir Publikum aller Schichten und verschiedener Communities ansprechen, beschäftigt uns bei jeder neuen Produktion – aber der Publikumszuspruch lässt uns auf jeden Fall weiter arbeiten, denn wir sind absolut **publikumsfixiert**. [...]³²⁴

So heißt es im Selbstverständnis von daskunst. Die Arbeitsweise geht Hand in Hand mit der Fixierung auf das Publikum bis hin zu künstlerischen Zugeständnissen, um mehr Humor, Verständnis, Unterhaltung und Kurzweile zu produzieren. Das liegt am Schwerpunkt der künstlerischen Arbeit: daskunst hat sich nicht der Erforschung neuartiger künstlerischer Formen unter (weitgehendem) Ausschluss der Öffentlichkeit bzw. mit nur wenigen auserwählten ZuschauerInnen, die bereit sind, sich intellektuell tiefgehend mit theatralen Forschungen und dem Prozesshaften auseinander zu setzen, verschrieben. Im Gegenteil ist der Fokus von daskunst, Theater für Publikum zu machen, die Hemmschwellen des Theaterbesuches herabzusetzen und infolge unterhaltsames, berührendes und leicht verständliches Theater zu bieten, das kaum selbstreferentiell ist. In der Theaterarbeit beschäftigt sich daskunst mit der Wirklichkeit, die uns umgibt, mit den Skurrilitäten des politischen Diskurses und des Alltags. daskunst verwendet keine klassischen älteren Texte. Jeglicher Text wird genutzt, um ein klares Statement zur aktuellen Situation abzugeben oder ihn auf die Wirklichkeit von daskunst und seiner Umgebung zu beziehen. So werden beispielsweise die Geschehnisse des Stanford Prison Experiments von 1971, verarbeitet in der Inszenierung *Experiment Mensch*, zu den abscheulichen Foltervorkommnissen im irakischen Gefängnis Abu Ghraib in Bezug gesetzt.

³²⁴ <http://www.daskunst.at/daskunst%20motivation.html>, zuletzt eingesehen: 24.07.2011.

3.3.2.1. Publikumsfixiertheit von daskunst

Im zeitgenössischen Theater kommt es vor, dass das Publikum beschimpft oder vertrieben wird – dahinter stecken verschiedene Motivationen und Wirkungsabsichten. Bei daskunst ist es simpler: Es soll einem heterogenen Publikum ein schöner Abend geboten, die ZuschauerInnen berührt werden und die daskunstlerInnen dabei selbst Spaß haben –möglichst vor einer großen ZuschauerInnenzahl, um die realistischere, vielfältige Wirklichkeitswahrnehmung, die daskunst vermittelt, auch mit möglichst vielen Menschen zu teilen. Aslı Kışlal meint dazu: „Wenn ich nur für zehn Menschen Theater mache, könnte ich gleich zuhause masturbieren.“ Die Reaktionen des Publikums sind sehr wichtig für das Team. Gerade in kleineren Theater ist es leicht möglich, mit dem Publikum in Kontakt zu treten, was alle Mitglieder von daskunst auch explizit versuchen, um mit fast jedem Publikumsmitglied vor oder nach der Vorstellung geredet zu haben.

Von vielen ZuschauerInnen kommt das Feedback zurück, sich im Theater bei daskunst wohl zu fühlen, und darüber hinaus merke man, dass hier eine Truppe etwas zu sagen hat. Im Zuge der so genannten Theaterreform in Wien ab 2003 wurde die Absicht erklärt, neue Publikumsschichten ins Theater zu bringen:

Es gilt, neue Publikumsschichten zu erschließen, insbesondere auch junge Menschen und Gruppen der Gesellschaft, deren kulturelle Bedürfnisse im Kulturbetrieb bislang unterrepräsentiert sind. Vermittlungsarbeit ist in diesem Zusammenhang nicht nur eine Frage der Vermarktung, sondern ein notwendiger Bestandteil der künstlerischen Praxis.³²⁵

Dabei geht es natürlich auch um den Publikums-Nachwuchs, für Theater ist selten genug Publikum vorhanden. Außerdem lässt sich aus dem Zitat die Vorgabe herauslesen Kunst- und Kulturangebote für die vielfältige Bevölkerung zu bieten. Dafür müssen die Angebote bzw. die Arbeitsweise aber auch auf Interessen vielfältiger Menschen zugeschnitten sein. daskunst hatte damit trotz fehlender konstanter Verortung an einem Spielort nie ein Problem. Das Publikum von daskunst ist de facto sehr heterogen zusammengesetzt. Die erste Produktion *Dirty Dishes* (2004) wurde von sehr vielen Menschen mit so genanntem Migrationshintergrund besucht – vor allem durch die Kooperation mit dem Jugendverein Echo, aus dessen Umfeld sehr viel jugendliches Publikum entstammte. Danach setzte der Schneeballeffekt ein, die Familie bzw. FreundInnen wollten *Dirty Dishes* auch sehen. Die Mundpropaganda funktioniert in bestimmten Communities sehr schnell. Es lässt sich nicht verallgemeinern,

³²⁵ <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/foerderungen/theaterfoerderung.htm>, S. 2.

aber oft ist es so, dass Menschen etwa mit einem türkischen Familienhintergrund in einer sehr großen Gruppe ins Theater kommen, im Gegensatz zu „bioösterreichischem“ Publikum, das auch oft alleine, gerade Studierende, bzw. zu zweit ins Theater geht. Man könnte polemisch sagen, türkisches Publikum rentiert sich mehr.

Ziemlich schnell verbreiterte sich das Publikum der Daskunst-Produktionen, immer mehr „Bio-ÖsterreicherInnen“ interessierten sich für die Produktionen – vor allem Studierende und ganze Lehrveranstaltungen der Theaterwissenschaft und ein „Theater-Szene-Publikum“.

3.3.2.2. Wie soll man „die“ ins Theater bringen

Dass sich „migrantisches Publikum“ nicht für Theater interessiert, ist ein Gerücht – es kommt auf das Angebot an. Denn es geht um die ganz banale Frage, wieso Menschen überhaupt ins Theater kommen sollten. Und damit sind nicht nur Menschen mit Migrationshintergrund gemeint. Jedes Theaterhaus muss sich diese Frage stellen. Die Antworten sind sehr verschieden: Weil sich die ZuschauerInnen für Theater an sich interessieren, für einen spezifischen Abend, eine Regiearbeiten, einen Text oder ein Thema bzw. weil sie Identifikationsangebote bekommen. Hollywood ist so gesehen eine große Identifikationsfabrik – die Helden, die Verzweifelten, die Verliebten, die Mächtigen ... Es kann auch sein, dass Menschen auf der Bühne stehen, die man persönlich kennt oder verehrt. AbonnentInnen sind durch ein Abo an ein Haus gebunden. Wenn aber nichts von all dem zutrifft, wieso sollten Menschen ins Theater kommen und Geld und Zeit investieren? Mark Terkessidis wundert sich auch über „so viel öffentlich geäußertes Ratlosigkeit“³²⁶ angesichts der Frage, wie man Menschen mit Migrationshintergrund bzw. breite Bevölkerungsschichten ins Theater bringen soll.

Die Fliehkräfte der Veränderung nagen an einem Betrieb, der allerdings fest daran glaubt, dass er etwas zu bewahren habe. Dieses Etwas hat aber unterdessen ebenfalls eine gespenstische Qualität. Idealismus, Genie, Bildung, Moral, Emanzipation, Provokation, Skandal und der Wunsch nach Transzendenz bilden kaum mehr als einen Komplex von Versatzstücken, die möglicherweise primär von Nostalgie zusammengehalten werden. Warum sollte ich mich als Zuschauer also in einen Raum begeben, der mich oftmals allein von seiner Anordnung her in ein Korsett vergangener Zeit zu pressen scheint.³²⁷

³²⁶ Mark Terkessidis: „Die Heimsuchung der Migration. Die Frage der interkulturellen Öffnung des Theaters.“ In: *Heart of the City*, S. 42-47, hier S. 42.

³²⁷ ebda., S. 42.

Das Produzieren für vielfältiges Publikum beschäftigt daskunst seit Anbeginn. Bei jeder Produktion von daskunst, bei der Stückauswahl, während der Probe und nochmals kurz vor Premiere, gibt es im Team große Diskussionen um das vermeintliche Zielpublikum der aktuellen Produktion, um die Frage, ob die Inszenierung das gesamte Spektrum des Zielpublikums und der Fans anspricht bzw. jemand abgeschreckt werden könnte und wie daskunst gegensteuern könnte? Denn daskunst beinhaltet im Konzept, dass gleichsam Menschen, die noch nie im Theater waren oder die immer nur zu daskunst-Produktionen kommen, erreicht werden sollen wie auch solche, die oft ins Theater gehen.

3.3.2.3. Warum das Kind in der Polenta kocht – eine Frage der Verständlichkeit

Ein großer Einschnitt war die Inszenierung von *Warum das Kind in der Polenta kocht*. Das namenlose Mädchen erzählt aus der distanzierten Erzähler-Perspektive die Geschichte ihrer Zirkusfamilie. Die Familie muss aus Rumänien fliehen, da der Vater die Zirkuskassa gestohlen hat. Sie touren durch Europa, um ihre Spezialität zu zeigen: Die Mutter hängt an den Haaren oben am Zirkuszelt. Jedes Mal hat das Kind Angst um die Mutter und die große Schwester muss sie mit der Geschichte vom Kind, das in der Polenta kocht, trösten; eine Horrorgeschichte, die immer schlimmer erzählt werden muss, um das Kind von der Wirklichkeit abzulenken. Heimat kennt das Kind nur im Wohnwagen, wenn es nach dem Essen der Mutter riecht. Die Tante ist durch ihre zahlreichen Männergeschichten prädestiniert dafür, das Kind in die Welt der Annäherung von Frau und Mann einzuführen. Nebenbei spielt sich auch die Familientragödie ab, dass die Schwester vom Vater missbraucht wird und die Mutter, die natürlich davon weiß, zumindest die Kleine davor zu bewahren versucht. Es ist das Schicksal einer Familie auf der Flucht, die es nicht wagt, zu laut zu sprechen, weil sie Angst hat, verraten und wieder nach Rumänien abgeschoben zu werden. Doch die heile Zirkuswelt zerbricht, denn so richtig schlimm wird es erst, als die Kinder von den Behörden den Eltern weggenommen und in ein Internat in die Schweiz geschickt werden. In dieser Zucht- und Ordnungsanstalt fragt sich das Kind, wieso es eine Sprache lernen soll, „die meine Mutter nicht versteht!“ Als die Mutter einen Unfall hat, infolgedessen sie nicht mehr arbeiten kann, holt sie das Kind zu sich, das fortan schnell erwachsen werden und Geld für die beiden verdienen muss. Sie wird von ihrer Mutter bei zahlreichen Gogoclubs angeboten, nachdem die anfängliche Illusion dahin ist, dass das Kind doch als Schauspielerin beim Film genommen werden könnte. Schlussendlich reißt sich

das Kind von ihrem Schicksal und von ihrer Mutter los, sie entdeckt die Sprache und möchte ihre Geschichte aufschreiben – so wie es die Autorin selbst auch geschafft hat. Sie möchte ihr Leben in Freiheit selbst in die Hand nehmen. Dieser emanzipatorische Schluss war von daskunst der Geschichte beigefügt. Im Original ist es nicht möglich dem Schicksal zu entrinnen, aber bei daskunst werden meist ÜberlebenskünstlerInnen dargestellt. Ansonsten wurde der Handlungsbogen der Textvorlage nahezu beibehalten, denn der Text war bewusst ausgesucht, da er das Flüchtlingsschicksal einer Familie auf eine sehr poetische persönliche Art und Weise erzählt: Menschen, die entwurzelt sind, überall als „gebürtige Ausländer“ wahrgenommen werden oder sich als solche fühlen, die trotzdem versuchen, sich und ihren Lieben ein angenehmes Leben einzurichten. Dass hinter jedem Flüchtling ein menschliches Schicksal steckt, sollte unter anderem mit dieser Geschichte gezeigt werden.

Das Buch von Aglaja Veteranyi ist eine Kurzerzählung aus der Perspektive eines Kindes, die in einer wunderschön poetischen, einfachen, bilderreichen Sprache geschrieben ist. daskunst dramatisierte den epischen Text, indem Situationen und Sprechtext für die Figuren gebaut wurden. Im Team entstand die Sorge, ob dieser Text bei einem Großteil des Publikums wirken könne, weil zum ersten Mal ein poetischer, experimentellerer Text für die Bühne verwendet und gerade im ersten Teil der Inszenierung die epische Erzählweise der Vorlage beibehalten wurde.

Für daskunst ist es sehr wichtig, dass Menschen, die (noch) nicht so gut Deutsch verstehen, den Produktionen von daskunst folgen können. daskunst erhält oft das Feedback – von EngländerInnen, TürkinInnen oder so genannten Menschen mit Migrationshintergrund und schlechten Deutschkenntnissen, dass das auch klappt. Denn bei allen daskunst-Produktionen erarbeitet Aslı Kışlal mit ihrem Team eine sehr visuelle Bühnensprache, bei der der Text nicht im Mittelpunkt steht, sondern im Idealfall schaffen es die Darstellenden eine authentische (Körper-)Sprache zu verwenden, so dass die Situationen und der dramaturgische Bogen nachvollziehbar sind für Menschen, die (noch) nicht (gut) Deutsch verstehen. Zudem wird auf der Bühne eine Alltagssprache verwendet, keine Kunstsprache, was natürlich von Vorteil ist, wenn man „diversere“ Menschen mit einer Theaterproduktion ansprechen möchte. Aslı Kışlal legt nicht so viel Wert auf die Verwendung einer perfekten Sprechtechnik als auf den authentischen Ausdruck auf der Bühne. So können auch Menschen mit mehr oder weniger starkem Akzent bei daskunst mitspielen – nicht nur „Burgtheaterdeutsche“.

Die poetische, bilderreiche Kunstsprache der Textvorlage erhielt sehr viel Raum in der Inszenierung von *daskunst*. Damit transportiert die Inszenierung viele Mehrwertbausteine für ZuschauerInnen, die die deutsche Sprache besser verstehen:

Das Essen meiner Mutter riecht zwar auf der ganzen Welt gleich, es schmeckt aber im Ausland anders wegen der Sehnsucht. Das Ausland ändert uns nicht. In jedem Ausland essen wir mit dem Mund. [...]

Die Toten leben besser als die Lebenden, im Himmel braucht man keinen Paß, um zu reisen. [...]

Ich bin älter als die Kinder im Ausland, in Rumänien werden die Kinder alt geboren, weil sie schon im Bauch der Mutter arm sind und sich die Sorgen der Eltern anhören müssen. Wir leben hier im Paradies, aber deshalb werde ich nicht jünger.

Die Inszenierung ist an ihrem Höhepunkt, wenn die unterschiedlichen Emotionen, die man beim Lesen des Buches gleichzeitig empfindet – Glück und Trauer –, in den Bühnensituationen auch hergestellt werden. Das passiert etwa, wenn die Kinder sich vergnügen und gleichzeitig der Vater sich mit seiner lachenden Maske dem älteren Kind nähert, um es mit sich und eindeutigen Absichten in den Wohnwagen zu nehmen. Alle Menschen rundum mitsamt der Mutter schauen weg. Das Kind tänzelt immer noch durch die Szenerie, weil es nicht begreift.

Im zweiten Teil der Inszenierung sind keine epischen Erzählungen aus der Distanz des Mädchens vorhanden. Das erzählende Mädchen sitzt stumm neben der Szene und eine zweite, ältere Schauspielerin übernimmt ihren Part und „lebt“ die Geschichte in dramatischen Situationen statt davon zu erzählen.

Bei dieser Inszenierung teilte sich die Gruppe der *daskunst*-Fans erstmals in begeisterte Menschen, die sie als die beste *daskunst*-Produktion bezeichneten, und in Menschen, die weniger mit der Erzählung anfangen konnte. Zusätzlich war es sehr interessant, wie ausgeglichen die Meinungen auseinandergingen, wem der erste epischere, Teil, in dem das Kind aus der Distanz erzählend vor allem zum Publikum spricht, und wem der dramatischere, zweite Teil besser gefiel.

3.3.2.4. Wie Branka sich nach oben putzte – Figurenarbeit und Dramaturgie

Bei *Warum das Kind in der Polenta kocht* fühlte sich *daskunst* frei, den Text zu bearbeiten. Die Rechte waren mit 10%-iger Einnahmenbeteiligung an die Random House GmbH Verlagsgruppe, die *daskunst* keine expliziten Vorgaben zur Texttreue gemacht hatte, zu zahlen. Bisher praktizierte *daskunst* immer einen sehr freien Umgang mit den Vorlagen, sofern es überhaupt welche gab. Bei der

Produktion *Wie Branka sich nach oben putzte* (2011) fühlte daskunst sich zum ersten Mal gebunden durch einen Text, da es sich um ein Auftragswerk von daskunst an den Autor Richard Schuberth handelte. Begeistert von seinen bisherigen Texten wie *Captain Flint* und *Freitag in Sarajevo* sollte er ein Bühnenstück für eine daskunst-Inszenierung schreiben. Anders als Elfriede Jelineks Ansage, die den RegisseurInnen ihre Texte bzw. ihre Textflächen zur freien Verwendung zur Verfügung stellt³²⁸, hatte Richard Schuberth sehr klare Vorstellungen zur Umsetzung. Es dauerte lange, bis auf den *Branka*-Proben frei improvisiert werden konnte. Über Wochen fand die Arbeit nur am Schreibtisch statt, um den Text immer mehr zu kürzen, Szenen zusammenzuziehen oder zu streichen und Inhalte zu verändern bzw. vor allem auch Figuren umzuschreiben: Magistra Moser, eine der beiden Hauptfiguren, war zuerst nur als konstruierte Weltanschauung geschrieben, die versucht, *political correct* zu sein und alles toll findet, was anders ist, bis es in ihren Lebensraum eindringt. Die Kulturwissenschaftlerin vertritt theoretisch das Hybride und Uneindeutige und braucht persönlich das Eindeutige und Geordnete. Infolge dessen steht sie offeneren Gesellschafts- und Identitätsbildern feindlich gegenüber bis hin zu rassistischen Ansichten, was sie anfangs aber nie zugeben würde. Ihre ideologische Einstellung lebt sie am Dreck in ihrer Wohnung aus, den sie nicht aushält, weil dieser an manchen Stellen liegt und an anderen nicht, wie in einem Ghetto, die Unordnung per se. Um die Reinheit herzustellen, engagiert sie ausgerechnet die serbisch-österreichische Putzfrau Branka.

Die Inszenierung von daskunst machte Magistra Moser zu einer vielschichtigeren Figur, für die man auch Sympathie empfinden und Teile ihrer Ängste zwischenmenschlich nachvollziehen kann. Sie sollte nicht nur die Buhfrau des Stückes sein, auf deren Kosten die ganzen Fettnäpfen der korrekten Linken dargestellt werden, wie ursprünglich vom Autor entworfen. Stattdessen sah das Publikum einer relativ sympathischen, integeren Persönlichkeit zu, die in den Wahnsinn getrieben wird. Das Publikum erlebte den Fall einer anfänglichen Identifikationsfigur, deren Bewusstwerdung ihrer rassistischen Weltanschauung sie immer mehr in den Wahn treiben lässt.

In der Inszenierung von daskunst sollte das Publikum nicht von Anfang an einer „verlorenen Figur“ zuschauen, die ihrem Exfreund hinterher weint und jammert, dass sie unfähig sei, ein Referat zu halten, und deren Weltsystem Stück für

³²⁸ „[...] teilen sie [die Geißpenpeters, Anm. C. V.] sich den folgenden Text untereinander auf. Wie sie das machen, ist mir inzwischen bekanntlich so was von egal.“ – Elfriede Jelinek: *In den Alpen. Drei Dramen*. Berlin: Berlin Verl. 2002, S. 91.

Stück zusammenbricht aufgrund der Fremdheit in Gestalt der Putzfrau Branka in ihrer Wohnung. Allerdings ging diese Veränderung auf Kosten zahlreicher Pointen, die in den Fettnäpfchen der Magistra Moser stecken, wie etwa die dauernde Verwechslung Ex-Jugoslawischer Staaten, der Vorwurf, dass Roma dreckiger sind, die Titelversessenheit der ÖsterreicherInnen, die Annahme dass Afrika ein einziger Staat sei etc. Außerdem wird darin stets Magistra Mosers versteckter Kulturrassismus abgebildet, der ohnehin sehr präsent im ganzen Stück ist.

Zum anderen war der Text, von einem sehr kreativen und einfallsreichen Autor geschrieben, ein reiches überbordendes diskursives Machwerk aus Bausteinen der *gender, postcolonial und cultural studies* gegen den Kapitalismus, Machoismus, Kulturrelativismus, so wie er in der ursprünglichen Fassung vorlag. Das Team wollte keinen Text inszenieren, bei dem die Mitglieder selbst schon bei der Leseprobe alle reihum die Konzentration verloren, bei dem in höchst emotionalen Streitsituationen noch über Machtrückeroberung mit kapitalistischen Methoden philosophiert wird. *daskunst* ist nicht die passende Truppe, die für ein hochgebildetes, hochkonzentriertes Bildungsbürgertum produziert.

Aber der Grundkonflikt des Stückes interessierte *daskunst*: Die angeblich so korrekte Magistra Moser, die theoretisch über ein offenes Identitätskonzept und die Vermischung des Gegensätzlichen referiert, wird durch Branka auf ihr kleinbürgerliches Festhalten am Gewohnten und Eindeutigen gestoßen. Im Zuge dessen decken die Situationen eine Reihe gedanklicher Gemeinplätze und sprachlicher Blüten, zahlreiche Stereotype und Vorurteile und verdrängte ideologische Gefahren auf. Schlussendlich muss Magistra Moser einsehen: „Ich bin nicht die, für die ich mich gehalten habe.“ – und ihr Bild von Branka war auch ein ganz ein falsches. Sie lässt sich in eine Anstalt einliefern, während Branka so gerissen war, ihr den Mietvertrag der Wohnung abzunehmen und als nächstes ihre wissenschaftliche Karriere übernimmt. Hier wird mit den Urängsten mancher Teile der Bevölkerung gespielt: „Die Ausländer“ übernehmen unseren Wohlstand, unser Erarbeitetes, unsere Arbeitsplätze und Wohnungen.

Magistra Moser wurde zu einer vielschichtigeren Figur mit größerer Fallhöhe. Sie wurde mehr zu einer potenziellen Identifikationsfigur für das Publikum, deren politische Annahmen erst mit der Zeit Bauchweh hervorrufen. Die Handlung erhielt eine stringenter Dramaturgie, wurde auf das Wesentliche verkürzt, genauso wurde der Text um die Hälfte gekürzt und der Schluss vereindeutigt.

3.3.2.5. Volkstheater und Ästhetik der Vielfalt

Diese Arten der Bearbeitung haben nichts damit zu tun, ein Publikum zu unterschätzen und etwas simpler zu machen, als es sein könnte, sondern haben den Anspruch, gutes Volkstheater, populäres Theater im Sinne von Theater für Menschen zu produzieren, damit ein Großteil der Menschen potenziell etwas in den Inszenierungen für sich findet, von Unterhaltung bis hin zu einer politischen Herausforderung. daskunst hat einige Fans seit Anfang an und diesen fühlt es sich auch verpflichtet, aber natürlich hat sich daskunst weiterentwickelt, von *Dirty Dishes* (2003) hin zur *Polenta* war es ein riesiger künstlerischer Schritt, wie mit einer Theatersprache gearbeitet wird. Aslı Kışlal trägt die Hoffnung in sich, dass Teile des Theater-fernen Publikums mit dem Niveau der Inszenierungen mitwachsen, und es verletzt sie sehr, wenn Reaktionen gerade von diesem langjährigen Fan-Publikum kommen, wie: „das fand ich fad“ oder „das verstehe ich nicht“.

Im Team kommt immer wieder die Frage nach dem Zielpublikum auf und der Verwendung der ästhetischen Mittel, aber im Grunde steckt eine banale Motivation dahinter: daskunst selbst muss mit dem Produkt zufrieden sein und so heterogen, wie das Team von daskunst zusammengesetzt ist, mit verschiedensten Hintergründen, so heterogen ist auch das Publikum. Da daskunst als Kollektiv auf demokratischer Basis funktioniert, ist wahrscheinlich für jedes verschiedene Publikumssegment durch die diverse Mitarbeit jedes/jeder einzelnen daskunstlers/in etwas Ansprechendes dabei.

Oft ist daskunst mit dem Feedback konfrontiert, die Produktionen seien zu überladen. Das kommt einerseits dadurch zustande, dass daskunst im Gesamten ein großes Mitteilungsbedürfnis hat und das Publikum mit dem Geprobten beeindrucken möchte. Andererseits können die Ideen schon mal auf Kosten einer stringenten Dramaturgie gehen, da das Team bei jeder Produktion so groß zusammengesetzt ist, dass so viele verschiedene Einfälle von vielfältigen Mitarbeitenden eingebracht werden. Zusätzlich werden interdisziplinär Videotechnik, Sounds, Musik und Tanz bei den Inszenierungen eingesetzt. Aber diese „Ästhetik der Vielfalt“, wie die Ausdrucksform von daskunst heißen könnte, beschreibt die Methode von und für daskunst, die sowohl dem Team Spaß macht als auch ein heterogenes Publikum anzusprechen scheint – bisher hat daskunst damit gute Publikumserfahrungen gemacht. Die Ästhetik der Vielfalt mit streckenweise überladenen Szenen ist die Ausdrucksform von daskunst Theater für verschiedene Communities und Menschen zu machen, damit für alle

Menschen mit den verschiedensten Lebensprägungen und Theatererfahrungsstufen etwas dabei ist. Aslı Kışlal ist zwar unbestritten die künstlerische Leiterin und Regisseurin von daskunst, aber das heißt nicht, dass die Inszenierungen von einer Zentralregie mit singulärer Weltrezeption und -wiedergabe allein bestimmt werden.

Langweilig wird es selten bei daskunst-Produktionen. Ein wichtiges Publikumssegment von daskunst sind Jugendliche und SchülerInnen, die die Zukunft der Gesellschaft darstellen und die meist sehr positiv auf daskunst-Produktionen reagieren: „Endlich ein Theaterstück, bei dem ich nicht eingeschlafen bin“, war etwa eine Reaktion am Bachmann Gymnasium in Klagenfurt. daskunst produziert keine dicken Programmhefte, sondern die Produktionen sollen direkt und nieder-schwellig zugänglich und verständlich sein und etwas erzählen.

Anders als Ariane Mnouchkine glaubt daskunst an gutes Volkstheater:

Im übrigen sind Proletarier selten im Theater. Wer geht ins Theater? Die Klein- und Großbürger, die alten und neuen Bürger. Doch wenn man Volkstheater machen will, muß man sich an das Proletariat wenden ... und das grenzt an Paternalismus und erweist sich als ebenso gefährlich, wie darauf zu beharren, den Leuten gegen ihren Willen Gutes zu tun. Denn dieses vom Theater ausgeschlossene Proletariat kommt gut ohne Theater aus und verlangt nicht danach, und es hat recht! Sein Bedürfnis nach Darbietungen wird vollkommen durch Kino, Fernsehen, Variété und sportliche Veranstaltungen gedeckt ... Da es das Theater nicht kennt, kann es kein Bedürfnis danach haben, und wenn man nach seinen Geschmacksrichtungen forscht, so stößt man auf Mittelmäßigkeit.³²⁹

daskunst hat die Erfahrung gemacht, dass es sein heterogenes Publikum berühren kann. Das Publikum kann auf ein bestimmtes Angebot bei daskunst vertrauen: eine Story, Figuren als Identifikationsmöglichkeiten, fast immer eine positive Grundeinstellung, viel Humor und Leichtigkeit statt eine Opferhaltung, kein Leidensgesicht und auch keine Stereotype, sondern starke, lebensmächtige, humorvolle Figuren mit Überlebensstrategien, auch wenn sie viel durchmachen müssen. Durch das gemeinsame Erlebnis des Lachens – im Publikumsraum – kommen sich Menschen näher bzw. die daskunstlerInnen wären nicht so starke Charaktere, wenn sie angesichts des Alltagsrassismus' verleben.

3.3.2.6. Humor und Leichtigkeit in der Darstellung

Ein ganz wichtiges Mittel bei der Arbeitsweise von daskunst ist der Einsatz von Humor. So wie die einzelnen ÜberlebenskünstlerInnen von daskunst den Humor

³²⁹ Ariane Mnouchkine: „Eine Bewusstwerdung.“ In: Josette Féral (Hg.): *Ariane Mnouchkine und das Théâtre du Soleil*. Berlin: Alexander Verl. 2003, S. 14-17, hier S. 15.

bis hin zum Sarkasmus einsetzen, um mit der Wirklichkeit, der Integrationsthematik, dem Alltagsrassismus umzugehen, wird dieses Mittel auch auf der Bühne verwendet und dem Publikum weitergegeben. Wird Aslı Kışlal auf der Straße als „Tschuschenbraut“ beschimpft oder an Flughäfen aufgrund der verstärkten Sicherheitskontrollen gegenüber dunkelhäutig ausschauenden Menschen seit dem 11. September 2009 wieder einmal länger und genauer durchsucht, meint sie dazu lapidar: „Das gibt mir mehr Stoff für die Bühne!“

Die Skurrilitäten der Wirklichkeit geben daskunst ständig genug Stoff. Die Buchveröffentlichungen von Thilo Sarrazin und Alice Schwarzer³³⁰ wurden gleich in die damals aktuelle Produktion *Politik mich doch am Arsch* eingebaut. Überspitzt könnte man sagen, dass daskunst nur auf so Sprüche wartet wie – „Sie ist eine Tschechin, aber eh eine liebe.“ – und nicht enttäuscht wird. daskunst gibt seinem diversen Publikum die Gelegenheit, durch die 1:1 Darstellung dieser Skurrilitäten aus der Distanz darüber zu lachen, wie beispielsweise in der eingangs zitierten Szene, wie Süleyman mit seinem Migrationshintergrund kämpft. Der ganze Themenkomplex um das Zusammenleben in Österreich wird viel zu ernst diskutiert.

Nur im Wiener Landtags-Wahlkampf im Oktober 2010 war das Fass übergelaufen. Aussagen von politisch Verantwortlichen der Parteien FPÖ, BZÖ, ÖVP, genauso wie an jeder Ecke lauende Plakate mit Slogans wie: „Mehr Mut für unser Wiener Blut. Zu viel Fremdes tut selten gut!“ war zuviel. Das traf auch den Sonnenschein Aslı Kışlal und sie formulierte: „Ich komme mir vor wie ein Geschwür und man muss jetzt nur herausfinden, ob ich gut- oder böse bin.“ Infolge wurde dieser Satz sofort für die Ankündigung der Produktion *Politik mich doch am Arsch* verwendet, denn alles findet potenziell Verwendung in der Arbeit von daskunst.

3.3.2.7. Sichtbarmachung von diversen Identitäten

Diese Erlebnisse geben daskunst die Motivation, weiterzuarbeiten und die politische Theaterarbeit fortzuführen. Es liegt in den Möglichkeiten der Theaterkunst, Einzelschicksale von Menschen auf eine lebendige Art und Weise in nachvollziehbaren Situationen zwischen Familienmitgliedern, FreundInnen, Liebenden oder Feinden mit lebendigen Menschen live auf der Bühne zu

³³⁰ Thilo Sarrazin: *Deutschland schafft sich ab: Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*. München: Dt. Verl.-Anst. 2010; Alice Schwarzer: *Die große Verschleierung. Für Integration, gegen Islamismus*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2010.

erzählen. Hier liegt wohl auch der Kern des politischen Theater-Konzeptes von daskunst: die Sichtbarmachung von diversen Identitäten und die Darstellung von Menschen als Individuen nicht als VertreterInnen konstruierter kultureller Gruppen. Die Welt besteht aus Einzelmenschen mit Geschichten, Bedürfnissen, wunden Punkten und widersprüchlichen Charakterzügen und nicht aus RepräsentantInnen *einer* Kultur. Kunst kann uns mit unseren NachbarInnen mitfühlen lassen. Hat meine Nachbarin auch das Problem, dass sie ihre Kinder manchmal nicht versteht und ihnen bei ihren Hausübungen schlicht nicht helfen kann – aus sprachlichen Gründen oder aufgrund ihres Bildungsniveaus? Hat sie überhaupt FreundInnen? Ist mein Nachbar innerlich gespalten und kämpft mit der Sehnsucht nach einem anderen Land? Wie geht es ihm finanziell mit so vielen Kindern? Diese Fragen sind doch viel interessanter Fragen als die Frage nach der „wirklichen“ Herkunft? Kunst kann zwischenmenschliches Interesse wecken. Die Geschichte von dem Mädchen in *Warum das Kind in der Polenta kocht* nachzuvollziehen, wenn sie dem Publikum entgegenschreit „Wieso soll ich eine fremde Sprache lernen, die meine Mutter nicht versteht!“, heißt sehr viel über die zahllosen Gestrandeten auf Lampedusa oder die namenlosen Flüchtlinge in Traiskirchen zu lernen.

So ist auch die Arbeit mit den SchauspielerInnen die zentrale Arbeit der Regisseurin Aslı Kışlal. Für die Erarbeitung dichter Figuren wird auf die Fähigkeiten der einzelnen DarstellerInnen zurückgegriffen, um die Figuren nachvollziehbar und publikumswirksam in Szene zu setzen.

3.3.2.8. Politisches Theater: Mensch für Mensch

Die Produktionen von daskunst werden nicht nur Menschen besucht, die ohnehin der gleichen Meinung wie daskunst sind. Da sich das Publikum erweitert, passierte es dem Team, dass der Chauffeur, der in Ankara daskunst vom internationalen Theaterfestival zur Verfügung gestellt wurde, am Abend der ersten Aufführung von *No Man's Land* über „die Armenier“ schimpft. Auf die darauffolgende Predigt von Aslı Kışlal, dass es in *No Man's Land* nicht um die Brandmarkung einer politischen Seite im Krieg geht, sondern dass alle Seiten den gleichen sinnlosen Krieg sinnlos weitertreiben, kommt er am nächsten Tag gemeinsam mit seiner Frau nochmals zur zweiten Aufführung, um sein Einsehen zu bekunden: „Jetzt habe ich verstanden.“

Am ersten Abend von *No Man's Land* in Ankara war ein Mitglied der Muslimbrüder zu Gast, der sich die Produktion und die Darstellung der Bosnier

prüfend anschaute, um am nächsten Tag mit einer ganzen Gruppe zu kommen. Schlussendlich verzögerten sie den Beginn der Aufführung um 20 Minuten, produzierten eine Diskussion im Foyer, ließen daskunst und das Publikum aber in Ruhe und zogen wieder ab.³³¹

Ebenso garantierte der Festivalbesuch mit *No Man's Land* beim Internationalen Studentenfestival in Beograd, dass verschiedenste Menschen mit verschiedensten Ansichten zum ehemaligen Krieg in ihrem Land im Publikumsraum saßen. Das sind schöne Erlebnisse, wenn danach Publikumsmitglieder unter Tränen zu Aslı Kışlal kommen und danken.

Mit dem Verein Cocoon und der Fleischerei von Eva Brenner kooperierte daskunst 2007 für ein Projekt zum Thema Zwangshochzeit, in dem die auf der Bühne stehenden Jugendlichen die Vorbereitung für solch eine arrangierte Hochzeit, die schief läuft, darstellen. Die zu den Aufführungen eingeladenen Eltern, Familienmitglieder und Bekannte teilten nicht alle die Meinung der beiden Regisseurinnen Aslı Kışlal und Emel Heinrich zu diesem Thema. Die Diskussion mit einzelnen Publikumsmitgliedern nach so einer Aufführung wird gesucht. Auch bei den Vorstellungen von *Wiener Blut*, in dem die Assimilation „fremder“ KünstlerInnen an die österreichische Leitkultur zelebriert wird, entstand der Eindruck, dass viele ZuschauerInnen die stets ausverkauften Vorstellungen besuchten, die daskunst nicht kannten und die einen untypisch älteres Durchschnittspublikum aufwiesen. Der Co-Regisseur und Besitzer des 3raum-anatomietheaters, Hubsı Kramar, kann schon durch seine filmische Präsenz, seinen Bekanntheitsgrad in Österreich und durch seine Auftritte im Theater in der Josefstadt auf ein sehr gemischtes Publikum verweisen. Zusätzlich kamen sicherlich einige OperettenliebhaberInnen, die nicht unbedingt das Zielpublikum von daskunst darstellen, aufgrund des Titels.

Das ist ein aufregender Prozess, wenn sich Publikum erweitert, weg von einer einschätzbaren Fangemeinde hin zu einer diverseren Zusammensetzung und einem weiteren Kreis. Dadurch vergrößert sich gleichzeitig der Kreis vom Menschen, der mit der daskunstlerischen Philosophie einer offeneren Gesellschaftswahrnehmung in Berührung kommt. Das ist sehr wichtig für daskunst – neben dem künstlerischen Ausdruck geht es darum, dass möglichst viele Menschen mit *Diversity Pride* in Kontakt kommen.

³³¹ Einen knappen Festivalbericht vom Gastspiel in Ankara gibt es in der gift nachzulesen: Aslı Kışlal und Carolin Vikoler: „Kulturexport in die Türkei. daskunst beim 12. Uluslarası Ankara Tiyatro Festivali.“ *gift. zeitschrift für freies theater*. Dez 07 / Jän 08, S. 39.

3.3.3. Nachwuchsarbeit für die Repräsentation der Kulturnation Österreich

[...] 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 Schauspielschulen 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. [...] Die Wirklichkeit in Österreich hat sich in den letzten Jahren rapide verändert – aber an der offiziellen Repräsentation Österreichs hat sich wenig verändert außer dass der Rassismus präsenter ist. 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. Es gilt wegzukommen von Missionierung, Toleranz und Mitleid – hin zu **Chancengleichheit** – dafür müssen aber Rahmenbedingungen geschaffen werden, um als KünstlerInnen und nicht (mehr) als ausländische KünstlerInnen und Laien wahrgenommen zu werden. Das ist auch ganz klar eine politische Kampfansage gegen Kräfte des Bewahrens, des Herrenrasse-Denkens und der Selbstüberschätzung. Denn die Geschichte lehrt uns, dass, wo verschiedene Menschen **gemeinsam an ihrer Zukunft arbeiten**, Fruchtbare hervortritt. [...] ³³²

Nachwuchsarbeit ist ein zentrales Anliegen für daskunst. Diverse Menschen sollen dabei unterschützt werden, sich künstlerisch auszudrücken, um die politische und künstlerische Arbeit von daskunst – die Öffnung der Theaterszene und damit der Gesellschaft für die Wahrnehmung der vorhandenen heterogenen Gesellschaft – voranzutreiben.

Angesichts der Veränderung in der gesellschaftlichen Zusammensetzung hinken die Kultur- und Kunsteinrichtungen in Österreich hinterher. An den Repräsentationsformen der Kulturnation Österreich hat sich seit der letzten großen Immigrationswelle nach Österreich, die der GastarbeiterInnengenerationen seit Anfang der 1960er Jahre, wenig geändert. Österreich weist eine reich gepflegte „Denkmalspflege“ in der Kunst auf; bestimmte Kunststücke und KünstlerInnen von Weltrang bestimmen seit Jahrhunderten die Rezeption und den Export österreichischer Kunstgüter. Auf diese reiche Tradition der Orchester, des Neujahrskonzertes, der Staatsoper, des Burgtheaters oder der Sommerfestspiele wird gebaut, sie wird gepflegt und ist kostenintensiv. Durch diese Fixierung auf das Bewährte hat es ein Schub von innovativen Formaten in den darstellenden Künsten schwer. In der Tradition kommt aber die aktuelle Bevölkerungsveränderung nicht vor bzw. sind große Teile der Bevölkerung so gut wie nicht sichtbar. Für autonome Kultureinrichtungen, die meist näher am Leben dran und niederschwelliger zugänglich sind, sollte daraus ein klarer politischer und künstlerischer Auftrag

³³² <http://www.daskunst.at/daskunst%20motivation.html>, zuletzt eingesehen: 24.07.2011.

erwachsen, Impulse für eine realistischere Wirklichkeitsdarstellung zu setzen. Bei daskunst beispielsweise ruft die Fixierung auf das Bewährte eine starke Motivation hervor, etwas an der Sichtbarkeit in Österreich zu verändern und die seltsame gedankliche Verwirrung und den gesellschaftlichen Konsens der Einteilung in „Wir“ und „Sie“ zu verändern.

3.3.3.1. Experiment Mensch: Vielfalt als Norm

In den Produktionen von daskunst wird die Wirklichkeit als „normal vielfältig“ dargestellt, was in der Inszenierung von *Experiment Mensch – „nur ein paar faule Äpfel?“* (2008), die das Böse im Menschen thematisiert, auf die Spitze getrieben wurde. Der zweite Teil des Titels bezieht sich auf ein Statement vom damaligen US-Verteidigungsminister Donald Rumsfeld, der meinte, dass die Gräueltaten in Abu Graibh nur von wenigen Einzelmenschen mit persönlichen Problemen vollzogen wurden und keinen Fehler im System, in der militärischen Strategie der USA, darstellen. Das Stanford Experiment von 1971 basierte auf der These, dass Menschen nicht von sich aus böse seien, sondern dass eine schlechte *Situation* die Gewalthemmung herabsetze. Der das Experiment damals durchführende Professor, Philip Zimbardo, meldete sich anlässlich von Rumsfelds Aussagen zu Wort und erklärte, dass etwas an der Kriegsführung der USA nicht stimme, da diese die SoldatInnen in eine schwierige, menschenunwürdige Situation gebracht habe. Aus diesem Anlass wurde *Das Experiment* von daskunst in einer Inszenierung, die mit Bildern von Abu Graibh verstärkt wurde, auf die Bühne gebracht.

Das Stanford Experiment beruht auf der Ausgangssituation, dass ganz normale durchschnittliche Menschen ohne Auffälligkeiten daran teilnehmen, um die Auswirkungen der simulierten Stresssituation auf „normale“ Menschen testen zu können. Da das Ensemble aus diversen Menschen – wie immer bei daskunst-Produktionen – besteht, nehmen infolge an dem in der Inszenierung dargestellten Experiment auch so genannte Menschen mit Migrationshintergrund teil. Diese Menschen mit Migrationshintergrund werden damit zu „ganz normalen Menschen“ ohne Auffälligkeiten erklärt. Damit wird durch diese Inszenierung eine heterogene Wirklichkeit als eine durchschnittliche behauptet.

Im Begriff des Postmigrantischen ist der aktuelle Diskussionsstand enthalten: Das Thema Migration bzw. der Migrationshintergrund wird zwar noch länger in der Gesellschaft bzw. auf den Bühnen eine Rolle spielen, aber es geht darum endlich neue Geschichten der gesamten Bevölkerung auf den Bühnen zu

erzählen ohne Fixierung auf die Herkunft, um den Blick auf eine gemeinsame Zukunft, die wir fast alle gemeinsam verbringen werden, zu lenken. Denn unter anderem in den Theatern sollte das Selbstverständnis einer gesamten Gesellschaft verhandelt werden.

3.3.3.2. Rahmenbedingungen der Chancengleichheit

Die großen Kunst- und Kultureinrichtungen programmieren und besetzen nach wie vor, als hätte sich nichts in der Bevölkerung verändert und als müssten sie sich keine Gedanken über die Hinwendung zu neuen Publikumsschichten machen, damit wird täglich einiges an Potenzial vergeben. Dabei muss man immer wieder betonen, dass das Öffnen der Institutionen nicht das Wegnehmen irgendwelcher Privilegien für die autochthone Bevölkerung bedeutet, sondern einen gesellschaftlichen Aufholprozess, die Wirklichkeit zu akzeptieren bzw. eine Abschaffung von Diskriminierung und Unsichtbarmachen bestimmter Menschen auf Produktionsseite wie auch auf Rezeptionsseite.

Natürlich ist auch nicht von heute auf morgen qualifiziertes Personal für diese Öffnung der Kunstbetriebe vorhanden. Lange hat es gestimmt: Der Mangel bei der Nachfrage geht einher mit dem Mangel an Angebot, wobei sich die Nachfrage gerade im letzten Jahr erheblich gesteigert hat. Theater, freie Gruppen, Casting-Agenturen suchen Menschen mit so genanntem Migrationshintergrund. Castingfirmen suchen derzeit für einige österreichische Filmproduktionen türkische SchauspielerInnen bzw. orientalisch aussehende Menschen, sie werden vorwiegend aus Deutschland gecastet bzw. in Österreich von der Straße – in den Schauspielschulen werden sie kaum fündig. Solange Schauspielschulen nach stereotypischen Julias mit perfektem Deutsch Ausschau halten, hat es die dunkelhaarige Ivana mit Akzent schwer, durch die Aufnahmeprüfung zu kommen. In der Berliner Schauspielschule Ernst Busch ist es nicht mehr so schwer, mit Akzent oder dunklen Haaren aufgenommen zu werden wie etwa am Max Reinhardt Seminar in Wien.

Es braucht Nachwuchsarbeit³³³ in alle Richtungen: SchauspielerInnen, DramaturgInnen und TheaterpädagogInnen, die unter anderem KnowHow und Kreativität in Bezug auf die Immigrationsgesellschaft mitbringen, AutorInnen, die Stoffe gut aufbereiten können und RegisseurInnen, die mutig in Bezug auf herkömmliche Sehgewohnheiten arbeiten, so dass auch ganz banal

³³³ Auch die Studie zur *Transkulturellen Theateroffensive* schlägt einen umfassenden Maßnahmenkatalog zur Nachwuchsarbeit vor, siehe S. 184-186.

Shakespeares Julia in einer konventionellen Inszenierung von einer dunkelhaarigen und -häutigen Schauspielerin gespielt werden kann.

Sowohl die vorhandenen großen Institutionen – ORF, Burgtheater, Volkstheater und nicht zuletzt die Schauspielschulen – müssen sich öffnen als auch autonom entstandene Einrichtungen wie daskunst, die zusätzlich Nachwuchsarbeit von selbstbewussten diversen Menschen betreiben, müssen unterstützt werden. Die freie autonome Kulturszene, aus der immer schon Impulse für die Weiterentwicklung der (darstellenden) Künste entstammten, kann mit ihren niedrigeren Zugangshürden unter anderem für so genannte Menschen mit Migrationshintergrund in Schlüssel- und Mitgliederpositionen auch den institutionalisierten Bereich herausfordern und Impulse sowie zukünftiges Personal liefern. Diese autonomen Initiativen brauchen aber kulturpolitische Rahmenbedingungen, damit sie wachsen können in Form von finanzieller Förderung als auch Nachwuchsarbeit.

Daher motivieren die Mitglieder von daskunst junge Menschen zu künstlerischem Ausdruck. Für die Eigenproduktionen arbeitet vorwiegend ein Pool von Profis. Aber Asli Kışlal und weitere daskunstlerInnen arbeiten immer wieder mit Jugendlichen an Theaterprojekten, sei es im Verein Zentrum Aichholzgasse, im „multikulturellen Netzwerk für Jugendliche Tangram“, in der Modeschule in Mödling, im Rahmen von *Macht Schule Theater* des Bundesministeriums oder im Auftrag vom Verein Wirtschaft für Integration in einer Kooperativen Mittelschule im 15. Bezirk. Durch Theaterarbeit in Schulen bzw. Jugendzentren werden unter anderem das Selbstbewusstsein der Jugendlichen gestärkt und der Wunsch, etwas mehr aus dem eigenen Leben zu machen versuchen, gefördert. Ebenso bereiten Ensemblemitglieder von daskunst junge Menschen auf die Aufnahmeprüfungen an Schauspielschulen vor. Das Nachwuchsprojekt namens *Diversity Pride* enthielt die Idee, dass mittels des Know Hows im Ensemble von daskunst jährlich drei Nachwuchs-Theaterprojekte unterstützt und ge-coached werden sollen in den Bereichen Regie, Tanz, Musik, Dramaturgie, Produktion und Schauspiel.

Gerade im Sinne einer Öffnung der Kunstinstitutionen ist die „Heranführung“ an einen Kunstbetrieb, der sehr elitär funktioniert und in dem der Verteilungskampf sehr hart geführt wird, nötig. Möchte man mehr und diversere Menschen mit den darstellenden Künsten in Berührung kommen lassen, dann braucht es einen anfänglich erleichterten Zugang zu Startförderungen oder Auftrittsmöglichkeiten und Organisationshilfe für junge Menschen aus kunstfernen, sozial

benachteiligten Schichten – nicht nur mit Migrationshintergrund.

Eine gezielte Nachwuchsförderung garantiert die Qualität späterer Arbeiten. Was für jegliche Art von Kunst gilt, muss auch im Kontext der Öffnung der Institutionen Gültigkeit besitzen: Stets ist ein „unbedingter Kunstanspruch“ anzustreben. Die Qualität der künstlerischen Arbeit muss ein wichtiger Punkt sein, auch gerade um Vorurteile wie „die können eh nichts!“ nicht zu stärken.

Der Druck auf die Politik und die Kunst- und Kulturinstitutionen aus der Zivilgesellschaft ist auf jeden Fall noch zu schwach; für einen größeren Umbau der Institutionen mit einer Öffnung zur Wirklichkeit braucht es eine weitläufige, starke Vernetzung von „Betroffenen“ und allen Menschen, die mitkämpfen wollen, die einen Diskriminierungsstopp und eine gerechte Teilhabe an der Gesellschaft von allen Menschen einfordern.

daskunst als zeitgenössisches sozialkritisches Volkstheater

*Das Problem [...] besteht darin, daß ihr Weißen so zynisch seid.
Ihr durchschaut alles und zerreißt es in der Luft,
aber ihr unternimmt einfach nichts.
Warum solltet ihr auch etwas verändern,
wenn alles so läuft, wie ihr es haben wollt?*³³⁴

Betrachtet man neuere theaterwissenschaftliche Forschung und zieht Erika Fischer-Lichtes Argumentation stellvertretend heran, kann man feststellen, dass diese vom Begriff des interkulturellen Theaters Abstand nehmen. Denn mit dem Begriff entgeht man schwer der Vorstellung abgrenzbarer Kulturen, die ethnisch gemeint ist und damit weiterentwickelten Definitionen des Begriffes in den *cultural studies* nicht Rechnung trägt. Zusätzlich funktionierten von der theaterwissenschaftlichen Forschung als interkulturell definierte Theaterprojekte weitgehend nach dem Muster, dass der Fokus auf der Unterschiedlichkeit liegt, in der Produktion und der Rezeption: KünstlerInnen, die in unterschiedlichen Theatertraditionen ausgebildet sind und auf die sie spezialisiert sind, arbeiten miteinander an einem Projekt, in dem die klar zu unterscheidenden Theaterformen in eine Art von Beziehung zueinander gebracht werden.

Dieser interkulturelle Arbeitsansatz hat so gut wie nichts mit der Theaterarbeit von daskunst gemein. Dass der gleiche Begriff mangels besserer Alternative immer wieder für daskunst verwendet wird, hat soziologische Gründe, keine theaterästhetischen. Die Bezeichnung war in der historischen Theaterforschung schon einmal vorhanden und wurde daher wieder aus der Schublade gezogen – aber nicht aus ästhetischen Überlegungen und auf ganz andere Theaterpraktiken bezogen. Der Begriff des interkulturellen Theaters wird aktuell auf Theaterarbeiten in Zusammenhang mit modernen Immigrationsgesellschaften, die diverse Menschen im Ensemble aufweisen, verwendet.

Dadurch, dass im gesellschaftspolitischen bzw. alltäglichen Diskurs gerade von unterschiedlichen „Kulturen“ gesprochen wird, um die Ursachen der fehlenden Integration der Gesamtgesellschaft in der Unterschiedlichkeit der Einzelmenschen zu suchen, die essentiell von ihrer ethnischen Herkunft bzw. der ihrer Eltern geprägt sein sollen, war es naheliegend, den Begriff „interkulturelles

³³⁴ Hanif Kureishi: *Das Schwarze Album*. Frankfurt/Main: Fischer 2009, S. 169f.

Theater“ zu verwenden, der damit die Funktion übernimmt, genau die Unterschiede zwischen den Menschen hervorzukehren.

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 Alltagsrassismus'. daskunst wird so lange schubladiert 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. Neben der künstlerischen Arbeit von daskunst liegt genau in diesem Punkt die zusätzliche politische Aufgabe von daskunst. Gegen diesen Konformismus gilt es anzukämpfen, mit allen Mittel, aus der Kunst, aus der Zivilgesellschaft, aus der Politik und aus der Wirtschaft.

Die Möglichkeiten der Kunst liegen eben darin, ein heterogeneres Bild einer Gesellschaft darzustellen und damit am Bild, das eine Gesellschaft bzw. Menschen von sich selbst haben, mitzubauen. Zusätzlich liegt in der Darstellung von Einzelschicksalen die Möglichkeit, Menschen als vielfältige, widersprüchliche Wesen darzustellen und nicht als VertreterInnen einer Kultur mit klar festgelegten, auf Klischees reduzierten Merkmalen. In den Arbeiten von daskunst wird die Gesellschaft als eine vielfältige dargestellt, auch in den Arbeiten anderer autonomer Initiativen, aber das reicht nicht. Gerade im Moment braucht es eine flächendeckendere Darstellung der vorhandenen Vielfalt in der Gesellschaft, denn natürlich erreicht ein Burgtheater oder der ORF mit einer Vorstellung/Sendung viel mehr Menschen, einerseits durch die direkte Rezeption im Publikumsraum oder vor dem Fernseher und nochmals weiter durch die Mundpropaganda und Medienberichte. Daher besteht eine große kulturpolitische Herausforderung darin, dass die großen Kunst- und Kulturinstitutionen sich für die veränderte Bevölkerungszusammensetzung öffnen müssen – in kreativer, innovativer und überlegter Art und Weise.

Diese Forderung gilt selbstverständlich nicht nur für die Kunstinstitutionen; Mark Terkessidis hat mit seinem provokanten Einwurf, dass sich alle Institutionen öffnen müssen, recht. Denn mit Paul Scheffer gesprochen: „Wir können nur über Integration reden, wenn wir bereit sind, unsere Gesellschaft zu verbessern.“³³⁵

³³⁵ Scheffer, S. 51.

Dafür braucht es aber einen Druck von Menschen, von Betroffenen, von der Zivilgesellschaft, von kreativen Menschen, denn Systeme verändern sich nicht von alleine und eines liegt klar auf der Hand: Die notwendigen Veränderungen sind weder von Vorteil für noch im Sinne von bestehenden Eliten bzw. der Menschen in Macht- und Entscheidungspositionen³³⁶. Hanif Kureishi, einer der spannendsten und intelligentesten Autoren im Zusammenhang mit dem Immigrationsthema, hat es im eingangs zitierten Vorwurf seiner Figur Shahid Hasan verschriftlicht. So wird die Motivation für den Veränderungsprozess nicht von Menschen in entscheidenden Positionen ausgehen. Diesem Faktum muss man mit Vernetzung und Ideenreichtum vieler, kreativer Menschen – mit und ohne Migrationshintergrund – entgegentreten.

Vor diesem Hintergrund startet daskunst ab Herbst 2011 eine postmigrantische Projektreihe. Gemeinsam mit der Stadt Wien entwickelt, wurde ein Konzept von daskunst ausgearbeitet, um den Diskussionsprozess einer postmigrantischen Theateroffensive zu starten. Die beiden Intendanten der Garage X, Harald Posch und Ali Abdullah, konnten für die *Projektreihe Postmigrantischer Positionen* mit dem Titel *Pimp My Integration* als Kooperationspartner gewonnen werden. Sowohl in der Garage X als auch in diversen weiteren Theatern in Wien werden neben postmigrantischen Best Practice Theaterproduktionen verschiedene Diskussionsreihen stattfinden zu Fragen wie: „Wer ist Wir?“, „Spielen MigrantInnen auf deutschen Sprechbühnen eine Rolle?“, „Kunst als Lösung sozialer Probleme?“, „Braucht Wien ein Haus des Fremden?“, „Quote?“ oder „Auf welche Art und Weise können sich ‚die großen Tanker‘ der Kunstszene gegenüber der vorhandenen Gesellschaft öffnen?“

Diese Diskussionen werden von internationalen und nationalen ExpertInnen geführt werden und im Idealfall unter Beteiligung möglichst vieler kluger Köpfe aus dem Kunst- und Kulturbereich Wiens stattfinden.

Welche Ergebnisse dieser partizipative Nachdenkprozess im Rahmen der *Postmigrantischen Positionen* hervorbringt bzw. was infolge kulturpolitisch für die Zeit ab Herbst 2012 geschieht, ist offen, aber VertreterInnen der Koalitionsparteien signalisieren, dass sie an den Ergebnissen der Diskussionen interessiert sind und an der Umsetzung gearbeitet werden soll – natürlich in

³³⁶ Vielleicht liegt eine Chance für den ganzen Prozess darin, dass sich das langsam im Wirtschaftsbereich ändert und durchaus so genannte Menschen mit Migrationshintergrund immer mehr in entscheidende Positionen kommen – schon aufgrund ihrer Sprachkompetenz bzw. der internationalen Vernetzung.

einem gewissen Budgetrahmen.

Sollte das „Integrationsproblem“ jemals „gelöst“ und die Vielfalt der aktuellen Gesellschaft in allen Institutionen und dem Bild von Österreich angekommen sein, wird daskunst weiterhin politisches Theater produzieren. Aslı Kışlal meinte in einem Interview für ein Seminar zu „Ethnischer Ökonomie“ auf der Kultur- und Sozialanthropologie: „Wäre das Integrationsthema und das Zusammenleben der Menschen momentan nicht so ein starkes Problem in der Gesellschaft, dann würden wir uns eines anderen Themas annehmen, das uns in unserer Lebenswirklichkeit gerade interessiert. Aber im Moment ist das Intek-Blabla leider ein wichtiges Thema.“

Der Diplomat und Autor Stephané Hessel gibt die Losung vor *Empört euch!* Dafür braucht daskunst keine Aufforderung, aber Hessels Schrift erreicht ganz neue – bürgerlichere – Teile der Bevölkerung mit seinem Aufruf. daskunst wird in einem Schulprojekt im Rahmen der bmukk-Projektreihe *Macht Schule Theater* genau diese Losung mit Schülern und SchülerInnen bearbeiten, um das revolutionäre Potenzial und die Anliegen der nächsten Generation zu untersuchen.

Immerhin versucht daskunst, seine politische Philosophie an so viele Menschen wie möglich weiterzugeben durch die publikumsfixierte Theaterarbeit dieser sozialkritischen Theatertruppe. Einer der Kernsätze von daskunst lautet: *Wir lassen uns den Gedanken doch nicht nehmen das_kunst die Welt verändert!*

Literatur

Appelt, Erna (Hg.): *Demokratie und das Fremde. Multikulturelle Gesellschaften als demokratische Herausforderung des 21. Jahrhunderts*. Innsbruck, Wien, München: Studien-Verl. 2001. (Demokratie im 21. Jh., Bd. 1).

Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*. Frankfurt/Main: S. Fischer 1969.

Balme, Christopher B.: *Theater im postkolonialen Zeitalter. Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*. Tübingen: Niemeyer 1995.

Balme, Christopher B. (Hg.): *Das Theater der Anderen. Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart*. Tübingen/Basel: Francke 2001.

Bauböck, Rainer: „Grenzziehungen – zur Konstruktion des Volks durch den österreichischen Nationalpopulismus.“ In: Appelt (Hg.): *Demokratie und das Fremde*. S. 76-92.

Baumann, Zygmunt: „Moderne und Ambivalenz.“ In: Ulrich Bielefeld: *Das Eigene und das Fremde: Neuer Rassismus in der Alten Welt?* Hamburg: Hamburger Ed., 1998, S. 23-50.

Bharucha, Rustom: *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. London: Routledge 1993.

Bielefeldt, Heiner: *Menschenrechte in der Einwanderungsgesellschaft. Plädoyer für einen aufgeklärten Multikulturalismus*. Bielefeld: transcript 2007.

Bielefeld, Ulrich (Hg.): *Das Eigene und das Fremde: Neuer Rassismus in der Alten Welt?* Hamburg: Hamburger ed. 1998.

Brandstetter, Gabriele: „Interweaving Dance Cultures.“ 2011. <http://textures-platform.com/2011/06/interweaving-dance-cultures>.

Castro Varela, María do Mar: *Unzeitgemäße Utopien. Migrantinnen zwischen Selbsterfindung und Gelehrter Hoffnung*. Bielefeld: transcript 2007.

Erpulat, Nurkan: „Menschen zu besseren Menschen machen. Der Autor und Regisseur Nurkan Erpulat im Gespräch mit Patrick Wildermann.“ In: *Theater der Zeit. Zeitschrift für Politik und Theater*, 11/2010, Berlin: Theater der Zeit, S. 48.

Fassmann, Heinz u. Rainer Münz: „Österreich – Einwanderungsland wider Willen.“ In: Trautl Brandstaller (Hg.): *Österreich 2 1/2: Anstöße zur Strukturreform*. Wien: Deuticke 1996, S. 255-282.

Fischer-Lichte, Erika, Michael Gissenwehler u. Josephine Riley: *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign*. Tübingen: Narr 1990. (Forum modernes Theater; Bd. 2).

Fischer-Lichte, Erika: *Das eigene und das fremde Theater*. Tübingen, Basel: Francke 1999.

Fischer-Lichte, Erika: „Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between.“ 2010. <http://textures-platform.com/2010/08/interweaving-cultures-in-performance>.

Gärtner, Reinhold: „Tirol und das Fremde.“ In: Appelt: *Demokratie und das Fremde*, S. 114-133.

Gilbert, Helen u. Jacqueline Lo: “Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis” - *The Drama Review* 46/2002, H. 3, S. 31-53.

Gissenwehler, Michael: “To weave a silk road away. Thoughts on an approach

towards the unfamiliar: Chinese Theatre and our own." In: Fischer-Lichte: *The Dramatic Touch of Difference*, S. 151-160.

Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Arbeitsbuch 2011. Hg. v. Josef Mackert, Heiner Goebbels u. Barbara Mundel im Auftrag von Theater der Zeit Berlin, 2011.

Heckmann, Friedrich: „Ethnos, Demos und Nation, oder: Woher stammt die Intoleranz des Nationalstaats gegenüber ethnischen Minderheiten?“ In: Bielefeld (Hg.): *Das Eigene und das Fremde*, S. 51-78.

Holzer, Werner u. Rainer Münz: *Wissen und Einstellungen zu Migration, ausländischer Bevölkerung und staatlicher Ausländerpolitik in Österreich*. Wien 1994. (Schriften des Instituts für Demographie der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 11).

Holzleithner, Elisabeth u. Sabine Strasser: *Multikulturalismus queer gelesen: Zwangsheirat und gleichgeschlechtliche Ehe in pluralen Gesellschaften*. Frankfurt/Main: Campus 2010.

Huntington, Samuel P.: *Kampf der Kulturen. The Clash of Civilizations. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert*. München: Europa Verl. GmbH 1998.

„Internationalität ist noch lange keine Interkulturalität. Aslı Kışlal und Tina Leisch zu ihrer Theaterarbeit und der Situation interkulturellen Theaters in Wien.“ 2007. http://dev1.heimat.de/freie-theater/?page=service&subpage=gift&detail=37476&id_text=6.

Jelinek, Elfriede: *In den Alpen. Drei Dramen*. Berlin: Berlin Verl. 2002.

Kışlal, Aslı u. Carolin Vikoler: „Kulturexport in die Türkei. daskunst beim 12. Uluslarasi Ankara Tiyatro Festivali.“ *gift. zeitschrift für freies theater*. Dez 07 / Jän 08, S. 39.

Köchl, Sylvia / Patulova, Radostina / Yun, Yina / IG Kultur Österreich (Hg.): *fields of Transfer. MigrantInnen in der Kulturarbeit*. Wien 2007.

Krug, Hartmut: „Postmigrantisch: Das Ballhaus Naunynstraße.“ O. J. In: *die deutsche bühne*. Online unter: <http://die-deutsche-bühne.de/Magazin/Landpartie/Postmigrantisch%3A%20Das%20Ballhaus%20Naunynstra%C3%9Fe/>.

Kunst, Kultur und Theater für Alle! Impulse für eine transkulturelle Theateroffensive – zu Perspektiven der Kunst- und Kulturpolitik Wien 2010 – 2015 mit besonderem Fokus auf Migrationsrealität erstellt vom Verein Iodo, Projektteam Ülkü Akbaba, Ljubomir Bratic, Sarah Galehr, Andreas Görg und Gabriele C. Pfeiffer. Wien 2009. Zum Download auf: <http://www.iodo.at/studie.htm>.

Kureishi, Hanif: *Das Schwarze Album*. Frankfurt/Main: Fischer 2009.

Lackenbucher, Günter, Uwe Mattheiß u. Anna Thier: *Freies Theater in Wien. Reformvorschläge zur Förderung Freier Gruppen im Bereich der Darstellenden Kunst*. Wien 2003. (Archiv IG Freie Theaterarbeit)

Law, Miu Lan: *Zu einer Ästhetik des Hybriden: Eine Geschichte der Verflechtung von deutschen Theaterkünstlern mit chinesischer Theaterkultur im frühen 21. Jahrhundert*. Berlin Diss. 2009.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Essay. Frankfurt/Main: Verl. d. Autoren 1999.

Leitbild zur Wiener Theaterreform, online unter:

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/foerderungen/theaterfoerderung.html>.

Leppek, Kevin: *Theater als interkultureller Dialog. Dschungel Wien – Theaterhaus für junges Publikum*. Marburg: Tectum 2010.

Marranca, Bonnie: „Thinking about Interculturalism.“ In: Marranca u. Gautam Dasgupta (Hg.): *Interculturalism und Performance*. N. Y.: PAJ Publ. 1991.

Mnouchkine, Ariane: „Eine Bewusstwerdung.“ In: Josette Féral (Hg.): *Ariane Mnouchkine und das Théâtre du Soleil*. Berlin: Alexander Verl. 2003, S. 14-17.

Moffitt, Dale (Hg.): *Zwischen zwei Schweigen. Gespräche mit Peter Brook*. Alexander Verl. Berlin 1999.

Münz, Rainer: „Migration, Flucht und Vertreibung in Europa. Ein Rückblick auf das 20. Jahrhundert.“ In: Appelt: *Demokratie und das Fremde*, S. 24-54.

Pavis, Patrice: „Interculturalism in contemporary mise en scène. The image of India in ‚The Mahabharata‘ and the ‚Indiade‘.“ In: Fischer-Lichte: *The Dramatic Touch of Difference*, S. 57-71.

Pavis, Patrice (Hg.): *The intercultural performance reader*. London, u. a.: Routledge 1996.

Pfeiffer, Gabriele: *Der Mohr im Mor: interkulturelles Theater in Theorie und Praxis*. Frankfurt/Main, Berlin, Bern u. a.: Lang 1999.

Pfeiffer, Gabriele: „Keine Worte für interkulturelles Theater.“ *Maske und Kothurn*, 40/1999, H. 2-4, S. 41-50.

Regierungsübereinkommen 2010 - Kultur und Wissenschaft, online unter: <http://www.wien.gv.at/politik/strategien-konzepte/regierungsuebereinkommen-2010/kultur-wissenschaft/index.html>.

Regus, Christine: *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Bielefeld: transcript 2009.

Rüsen, Jörn: „Kulturelle Identität in der Globalisierung. Über die Gefahren des Ethnozentrismus und die Chancen des Humanismus.“ In: Antje Gunsenheimer (Hg.): *Grenzen. Differenzen. Übergänge. Spannungsfelder inter- und transkultureller Kommunikation*. Bielefeld: transcript 2007, S. 49-54.

Sarrazin, Thilo: *Deutschland schafft sich ab: Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*. München: Dt. Verl.-Anst. 2010.

Schechner, Richard: „The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde.“ In: *The End of Humanism. Writings on Performance*. N. Y.: PAJ Publ. 1982, S. 11-76.

Schechner, Richard: *Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990.

Scheffer, Paul: *Die Eingewanderten. Toleranz in einer grenzenlosen Welt*. München: Hanser 2007.

Schwarzer, Alice: *Die große Verschleierung. Für Integration, gegen Islamismus*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2010.

Sharifi, Azadeh: *Theater für alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*. Diss 2011. (Verlagsveröffentlichung am Ende der Diplomarbeit noch nicht bekannt.)

Spivak, Gayatri Chakravorty: „Subaltern studies. Deconstructing historiography.“ In: Donna Landry, Donna u. Gerald MacLean (Hg.): *The Spivak reader*. London: Routledge 1996, S. 203-236.

Steyerl, Hito: „Was ist K]uns[t?“ In: Cathy S. Gelbin, Kader Konuk u. Peggy Piesche (Hg.): *Aufbrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*. Königstein/Taunus: Helmer 1999, S. 155-171.

Sting, Wolfgang: „Interkulturalität und Migration im Theater.“ In: Wolfgang Sting, Norma Köhler, Klaus Hoffmann, Wolfram Weiße, Dorothea Grießbach (Hg.): *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*. LIT Verl.: Berlin 2010, S. 21-30. (Scena. Beiträge zu Theater und Religion. Hg. v. Ingrid Hentschel und Klaus Hoffmann, Bd. 4).

Strasser, Sabine: *Bewegte Zugehörigkeiten. Nationale Spannungen, transnationale Praktiken und transversale Politik*. Wien: Turia + Kant 2009.

Straubhaar, Thomas: „Herausforderungen und Perspektiven der Migration im makroökonomischen Kontext.“ In: Antje Gunsenheimer (Hg.): *Grenzen. Differenzen. Übergänge. Spannungsfelder inter- und transkultureller Kommunikation*. Bielefeld: transcript 2007, S. 241-251.

Stüwe-Eßl, Barbara: „Kulturbudget und Politik Wien.“ 2010. Online unter: http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=42458&id_text=6.

Terkessidis, Mark: *Die Banalität des Rassismus. Migranten zweiter Generation entwickeln eine neue Perspektive*. Bielefeld: transcript 2004.

Terkessidis, Mark: *Interkultur*. Berlin: Suhrkamp 2010.

Terkessidis, Mark: „Die Heimsuchung der Migration. Die Frage der interkulturellen Öffnung des Theaters.“ In: *Heart of the City*, S. 42-47.

Valentin, Karl: „Die Fremden.“ In: Karl Valentin: *Sämtliche Werke in 9 Bänden*. Bd. 4: Dialoge. München, Zürich: Piper 2007, S. 176-177.

Veteranyi, Aglaja: *Warum das Kind in der Polenta kocht*. München: dtv 1999.

Vikoler, Carolin: „Aus der Perspektive von 44% der Wiener Bevölkerung. Vorschlag zu einer transkulturellen Theateroffensive.“ *gift. zeitschrift für freies theater* 03/2010, S. 15-18. Online unter: http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=42458&id_text=7.

Weiler, Christel: „Interkulturalität.“ *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstatt, Stuttgart, Weimar: Metzler. 2005, S. 156-159.

Welsch, Wolfgang: „Transkulturelle Gesellschaften.“ In: Peter-Ulrich Merz-Benz u. Gerhard Wagner (Hg.): *Kultur in Zeiten der Globalisierung. Neue Aspekte einer soziologischen Kategorie*. Frankfurt/Main: Humanities Online 2005, S. 39-67.

„Wo kommen wir her, wo gehen wir hin? Ein Gespräch mit dem künstlerischen Leiter Airan Berg über Zeitgenössisches und Traditionelles.“ *Falter. Wiener Stadtzeitung* 29/2009, S. 8.

Yildiz, Erol: „Die Öffnung der Orte zur Welt und postmigrantische Lebensentwürfe.“ *SWS-Rundschau* 50/2010, H. 3, S. 318-339.

„Zur richtigen Zeit am richtigen Ort. Shermin Langhoff macht mit ihrem Kreuzberger Ballhaus Naunynstrasse Furore – weit über Berlin hinaus.“ 2011. In: *NZZ Online*. http://mobile.nzz.ch/kultur/aktuell/zur_richtigen_zeit_am_richtigen_ort_1.11980218.html.

Abstract

Da die Theaterarbeit vom „divers“ zusammengesetzten Theaterensemble daskunst, genauso wie weitere Theaterarbeiten, die im Kontext der Immigrationsgesellschaft entstehen, sehr oft als „interkulturelle“ von außen bezeichnet werden, werden im ersten Kapitel die problematischen Aspekte und Vorannahmen, die dieser Begriff mit sich bringt, herausgearbeitet. Beim interkulturellen Theater, wie es in den 1980er und 1990er Jahren von der theaterwissenschaftlichen Forschung als solches rezipiert wurde, handelt es sich um Theaterformen, die unterschiedliche theaterästhetische Mittel aus weit auseinander liegenden Weltgegenden kombinierten. Die Ursache, dass der Begriff, dessen wesentliches Bestimmungsmerkmal die Fokussierung auf die Unterschiede darstellt, auch für daskunst angewendet wird, liegt darin, dass in den Immigrationsgesellschaften ein diskursiver Mythos, der die österreichische Bevölkerung in „Wir“ und „Sie“ einteilt, in „die Autochthonen“ und „die Fremden“, vorherrscht. Menschen werden in Gruppen als Kulturen „schubladisiert“. Das Wissen, dass Menschen von mehreren Bestimmungsmerkmalen, nicht nur der Herkunft oder einem vermeintlichen Migrationshintergrund, bestimmt sind, wird bewusst außer Acht gelassen. Im Ensemble von daskunst wirken Menschen mit erkennbar türkischen Namen oder dunklerer Hautfarbe mit, daher werden die Produktionen bzw. das Ensemble als „interkulturell“ bezeichnet, um große Unterschiede zu „österreichischem“ Theater und „österreichischen“ KünstlerInnen hervorzuheben infolge der – rassistischen – gesellschaftlichen Diskussion, und nicht weil die Arbeitsweise eine „interkulturelle“ ist.

So wird im zweiten Kapitel auf die veränderte Bevölkerungszusammensetzung eingegangen, der so wenig in öffentlichen Diskussionen Rechnung getragen wird, um darzulegen, wie in der Diplomarbeit behauptet werden kann, dass daskunst aktuell etwas typisch „Wienerisches“ ist. Das Selbstverständnis einer Gesellschaft, das auch in Kunst- und Kulturinstitutionen, unter anderem dem Theater, verarbeitet wird, hat sich kaum verändert, obwohl sich die Gesellschaft wieder einmal sehr verändert hat. Der Migrationsforscher Mark Terkessidis spricht sich gegen das Integrationskonzept aus und plädiert für die Öffnung aller Institutionen gegenüber den diversen Menschen, die da sind und die Zukunft miteinander teilen werden, statt den Blick auf eine homogen vorgestellte Vergangenheit zu richten.

Im dritten Kapitel wird anhand der Geschichte von daskunst und der kulturpolitischen Rahmenbedingungen die Entwicklung der Selbstdefinition

dieses Ensembles beschrieben. An ausgewählten Theaterproduktionen wird die Arbeitsweise von daskunst dargelegt als sozialkritisches, populäres Theater, dem das heterogene Publikum sehr wichtig ist und das im Sinne eines guten Volkstheaters mit der uns umgebenden Wirklichkeit zu tun hat. Mithilfe der „Ästhetik der Vielfalt“ wird die Gesellschaft als eine vielfältige und von Einzelmenschen geprägte dargestellt und dieses Update der Wirklichkeitswahrnehmung mit möglichst vielen Menschen geteilt. Nicht, woher jemand kommt, ist für daskunst interessant, das verflüchtigt sich, sondern die mit den Wegen verbundenen Geschichten.

Lebenslauf

* 18.05.1982 Dornbirn

Ausbildung :

1988 - 1996	Volksschule + Hauptschule Dornbirn
1996 - 2000	BORG Lauterach/Naturwissenschaftlicher Zweig
2000 - 2001	Studium Universität Wien: Komparatistik/Germanistik
2001 - 2003	Studium Universität Wien: Germanistik/Philosophie
2003 - 2011	Studium Universität Wien: Theater-, Film- und Medienwissenschaft/Germanistik/ Philosophie
2004	Theater-Workshop bei Augusto Boal

Ausgewählte Berufspraxis:

Juli/August 2004	Publikumsservice bei den Bregenzer Festspielen
Dezember 2004 – Oktober 2005	Regie- + Produktionsassistentin bei der Produktion „Göttinnen“ (Regie: Claudia Bühlmann)
Januar 2005 – April 2005	Dramaturgie und Regie bei der Produktion 8 <i>Frauen</i> der Amateurtheatertruppe Wiener Malheur
März 2005 – Januar 2006	Recherche + Produktionsassistentin bei der Ausstellung <i>Geheimsache:Leben – Schwule und Lesben im Wien des 20. Jahrhunderts</i>
August / September 2006	Praktikum bei der IG Freie Theaterarbeit (Onlineredaktion www.theaterspielplan.at)
Februar 2006 – August 2008	Studienassistentin an der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
April – Mai 2009	Regiehospitantin Theater der Jugend/Frank Panhans (www.tdj.at)
seit Oktober 2008	Teammitarbeiterin IG Freie Theaterarbeit

(Redaktion *gift*, Mitgliederberatungen,
Öffentlichkeitsarbeit) (www.freietheater.at)

- seit Januar 2006 Regie-, Produktionsassistentin und Dramaturgin beim Theaterensemble *daskunst* (Produktionen: *No Man's Land*, *Kultur mich doch am Arsch*, *Experiment Mensch*, *I Call U Tomorrow*, *Politik mich doch am Arsch*, *Wiener Blut*, *Wie Branka sich nach oben putzte* –
Tourneen zu Festivals nach Belgrad, Ankara, Istanbul, Villach) (www.daskunst.at)
- 2007 Spectrum Award als beste Produktion of(f) Austria für *No Man's Land*
- Oktober 2009 – Juli 2010 Co-Leitung des Theater des Augenblicks in der Edelhofgasse 10, 1180 Wien
- Seit Oktober 2010 *daskunst* als artists in residence in der Garage X
- Oktober 2011 – Februar 2012 Kuratorin (neben Aslı Kışlal von *daskunst*, Ali Abdullah und Harald Posch von Garage X) von *Pimp my Integration. Projektreihe Postmigrantischer Positionen*
- Wien, 2011