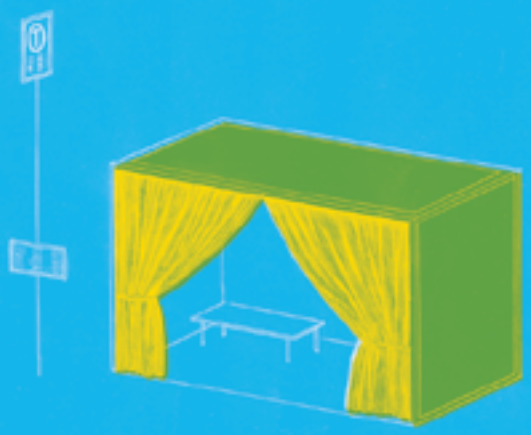
dramaturgie
Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft 02/11



wer ist WIR?

Theater in der interkulturellen Gesellschaft

Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft am Theater Freiburg 2011

dokumentation

editorial

auf dem Weg zur interkulturellen Gesellschaft

Zunächst gilt es, zwei Rekorde zu vermelden: Mit über 230 Teilnehmern und mehr als 40 Referenten war unsere Konferenz in Freiburg die bestbesuchte in der Geschichte der Dramaturgischen Gesellschaft. Und mit 580 Mitgliedern ist die dg so groß wie noch nie. Allein im vergangenen Jahr gab es über 100 Neueintritte. Dieses positive Signal zeigt, dass die dg als *think tank* zu einem wichtigen Bestandteil der deutschsprachigen Theaterlandschaft geworden ist.

Die Jahreskonferenz 2011 in Freiburg war geprägt von lebendigen Debatten und Gesprächen über die Aufgabe des Theaters bei der Gestaltung der interkulturellen Gesellschaft und insbesondere bei der Herstellung von Barrierefreiheit und Chancengleichheit, zwei Schlüsselbegriffen auf dem Weg zu einer interkulturellen Gesellschaft. Es wurde deutlich, dass die demografischen Wandlungsprozesse, die unsere Gesellschaft prägen, das Theater vor große Herausforderungen stellen – aber auch, dass die Theatermacher bereit sind, diese Herausforderungen anzunehmen.

Unter den Teilnehmern herrschte Konsens darüber, dass die interkulturelle Öffnung zu den Kernaufgaben des Theaters gehört. Sie darf sich nicht nur auf den programmatischen Bereich – und da womöglich nur auf sogenannte »Sonderprojekte« oder »Vermittlungsarbeit« – beschränken, sondern muss auch Konsequenzen im strukturellen und personellen Bereich nach sich ziehen. Solche Öffnungsprozesse mögen, wie jede Strukturreform, mitunter schmerzhaft sein. Dennoch bieten sie große Chancen: Neue Stoffe, neue Geschichten aus unserem und über unser Land können auf neuartige und vielfältige Weise erzählt werden, und die kulturelle Vielfalt unserer Gesellschaft fände sich im Theater wieder. Dass unterwegs Fehler gemacht werden, ist unvermeidbar, wie Mark Terkessidis betonte. Der größte Fehler aber wäre, sich gar nicht erst auf den Weg zu machen.

Die vorliegende Dokumentation vermag nur einen Bruchteil der Redebeiträge und Diskussionen abzubilden. Sie konzentriert sich vor allem auf die (zum Teil stark gekürzten) Vorträge des Soziologen und Kulturtheoretikers Dirk Baecker, des Publizisten Mark Terkessidis, dessen Buch *Interkultur* uns in der Wahl des Tagungsthemas nachhaltig beeinflusst hat, der Stadtsoziologin Martina Löw und des belgischen Dramaturgen Ivo Kuyl, der auf beeindruckende Weise von der Umstrukturierung des Königlich Flämischen Theaters in Brüssel berichtete. Die Langfassungen einiger dieser Vorträge stehen auf unserer Website zum Download bereit. Die wichtigen partizipativen Gesprächsformate wie *world café* oder *open space* lassen sich dagegen nur in kurzen Impressionen wiedergeben. Wir hoffen aber, dass die Funken, die in diesen Gesprächsrunden geschlagen wurden, noch lange zünden mögen. Es freut uns daher, dass sich im Ergebnis der Konferenz die neue Arbeitsgruppe »Interkultur« innerhalb der dg gegründet hat, die die Beschäftigung mit diesem Thema weiter vorantreiben wird. Nähere Informationen hierzu – sowie natürlich zu allen weiteren Arbeitsgruppen – sind ebenfalls auf der Website zu finden.

In Freiburg wurde turnusgemäß der Vorstand der Dramaturgischen Gesellschaft neu gewählt. Neuer Vorsitzender ist Christian Holtzhauer. Er löst Peter Spuhler ab, der sein Amt nach 13 Jahren Vorstandsarbeit – davon vier als Vorsitzender – abgab und noch während der Konferenz zum Ehrenmitglied ernannt wurde. Dem neuen Vorstand gehören neben der stellvertretenden Vorsitzenden Birgit Lengers nun Natalie Driemeyer, Uwe Gössel, Jan Linders, Amelie Mallmann und Jörg Vorhaben an. Hans-Peter Frings und Christoph Macha, die in den vergangenen Jahren die dg mit geprägt und maßgeblich zum Gelingen der Freiburger Konferenz beigetragen haben, sind nicht mehr im Vorstand. Wir bedanken uns sehr herzlich bei beiden für ihre hervorragende Arbeit.

Ganz herzlich möchten wir auch unseren Gastgebern, dem Theater Freiburg und dem Theater im Marienbad, danken, sowie allen Institutionen und Verbänden, die unsere Konferenz unterstützt haben: dem Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst des Landes Baden-Württemberg, dem Deutschen Bühnenverein und seinem Landesverband Baden-Württemberg, dem Nationalen Performance Netz (NPN), dem Kulturamt der Stadt Freiburg und nicht zuletzt dem Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage. Besonderer Dank gilt Barbara Mundel und Josef Mackert vom Theater Freiburg und ihrem Team, die uns bei der Vorbereitung der Konferenz kritisch und enthusiastisch begleitet und bei der Durchführung tatkräftig unterstützt haben. Wir freuen uns sehr, dass dank der Initiative der dg:möglichmacher erstmals auch eine Gruppe von jungen Dramaturgen Stipendien zur Tagungsteilnahme erhalten konnte.

Bedanken möchten wir uns schließlich bei den Referenten, den Mitgliedern und überhaupt allen Tagungsteilnehmern, die den intensiven Austausch erst ermöglicht haben. Wir hoffen sehr, Sie und Euch im April 2012 in Oldenburg wieder zu treffen.

DER VORSTAND

inhaltsverzeichnis

1 **Editorial**

5 **Dirk Baecker**
Wer ist »Wir«? Theater in der interkulturellen Gesellschaft

9 **Martina Löw**
Hitzegrade. Temperaturen der Städte

15 **Mark Terkessidis**
Alte Strukturen und neue Bedürfnisse – Interkulturelle Herausforderungen für die Kultureinrichtungen der Zukunft

19 **Tischgespräche**

22 **Armin v. Ungern-Sternberg**
Vielfalt vor Ort – Spielen unsere Theater an der urbanen Realität vorbei?

23 **Ivo Kuyl**
Theater zwischen Stadt und Welt: ein Beispiel aus Brüssel

Miriam Tscholl
32 Teilnahme ist grundsätzlich freiwillig und möglich. Dresdner Bürger auf der Bühne.

35 **Open Space**

39 **Podium**
Jenseits von Multikulti und Leitkultur: auf dem Weg zur interkulturellen Gesellschaft

43 **Das wandelbare Konstrukt**
Reflexionen der Möglichmacher-Stipendiaten auf die Jahrestagung

56 **ArabQueen oder Das andere Leben**
Neues Volkstheater am Heimathafen Neukölln

57 **Kleist-Förderpreis für junge Dramatik 2011 für Wolfram Lotz**
Rede zum unmöglichen Theater

58 **Gäste der Podiumsdiskussion / weitere Referenten der Konferenz und ihre Themen**

62 **Die Dramaturgische Gesellschaft**

Herzlichen Dank an unsere Partner und Förderer

THEATER FREIBURG

Deutscher Bühnenverein
Bundesverband der Theater und Orchester

Theater im Marienbad

Baden-Württemberg
Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst

Deutscher Bühnenverein
Landesverband Baden-Württemberg

NATIONALES NPN PERFORMANCE NETZ

Kulturamt der Stadt Freiburg

wer ist »wir«?

Theater in der interkulturellen Gesellschaft

von Dirk Baecker

Wer ist »Wir«? So kann man nur fragen, wenn man sich der Antwort auf diese Frage einmal gewiss war beziehungsweise Leute kennt, die sich ihrer Antwort auf diese Frage gewiss sind. Im Theater kennt man das Wir der Leute, die zusammen Theater machen, das Wir der Darsteller und des Publikums, die mindestens einen gewissen Spaß am Theater teilen, das Wir einer ersten, vor allem städtischen Öffentlichkeit, für die das Theater Kunst und Kultur zu verknüpfen versucht, und das Wir einer zweiten, dann nationalen Öffentlichkeit, für die das Theater sich der Pflege, Überprüfung und Weiterentwicklung der Sprache und Kultur eines ganzen Landes widmet. Keines dieser Wirs ist unproblematisch. Im Theater streitet man um das Programm, die Besetzung der Rollen, den Stil der Inszenierung, die Balance zwischen künstlerischem Experiment und Publikumserfolg, die Verteilung der knappen Gelder auf Technik, Gagen und Projekte. Zwischen Darstellern und Publikum ist bei allem Spaß und bei aller Bewunderung immer umstritten, welche Akzente eine Inszenierung setzt, wo sie untertreibt und übertreibt, wann sie bloß unterhält oder wann sie auch berührt und provoziert. Die Stadt ist immer stolz auf ihr Theater und unzufrieden mit ihrem Theater, je nachdem, wie erfolgreich die Theater anderer Städte sind und je nachdem, wie sehr man im Theater genau den Genuss und genau die Provokation findet, die man dort sucht. Und die Nation ist die problematische Referenz schlechthin. Seit das Weimarer Theater Goethes und Schillers eine deutsche Nationalsprache hervorbrachte, liegen die nationale, immer schon kodifizierende, mit sich zufriedene, ihre Floskeln pflegende, und die theatrale, unruhige, unfertige, offene und suchende Sprache miteinander im Konflikt.

Jedes Wir enthält Momente einer Arbeit, die die verschiedenen Elemente dieses Wir, während sie ihren Zusammenhang suchen, miteinander konfrontiert. Dem Wir, jedem Wir, liegt unaufhebbar eine Differenz zugrunde, weil sie es ist, von der man ausgehen muss, um eine Identität, wenn es sie denn gibt, zu finden. Und was ist das für eine Identität? Es ist die Identität derer, die in spezifischen Situationen, in Situationen der Arbeit an einer Inszenierung, der Arbeit an einer Aufführung, der Präsentation der Rolle des Theaters in einer Stadt und der Arbeit an einer Rolle des Theaters in einer Nation, aufeinander angewiesen sind, um miteinander etwas auf die Beine zu stellen, was sie alleine nicht schaffen. Das Wir ist unruhig. Und es muss unruhig sein, weil andernfalls den einzelnen Individuen, Gruppen und Leuten, die sich in diesem Wir für einen Moment zusammenfinden, nicht ihre Identität garantiert werden kann, die sie zugunsten des Wir für diesen Moment aufgeben wollen, um sie sich bestätigen zu können.

Die Konstitution eines Wir vollzieht sich im deutschen und ähnlich im europäischen Kontext in drei Stadien. Das erste Stadium ist das der Entdeckung einer Kultur, die aus dem Vergleich der Nationen untereinander gewonnen wird. Das 17. und 18. Jahrhundert kommen dank massenhaft verfügbarer Literatur nicht mehr umhin, sowohl die Verschiedenheit der Kulturen zur Kenntnis zu nehmen als auch die Einheit des Menschen zu denken, die sich über diese Verschiedenheit der Kulturen hinweg realisiert. […]

Sobald man der Kontingenz gewahr wird, mit der man konfrontiert ist, wenn man die eigene Lebensform als nur eine unter möglichen anderen Lebensformen reflektieren muss, wird es schwierig. Entweder entwickelt man ein intellektuelles und kosmopolitisches Vergnügen am Vergleich, oder man reagiert überfordert und sucht nach der Identität, auf die trotz allem dann noch Verlass sein soll. Das ist das zweite Stadium der Entwicklung eines modernen Kulturverständnisses. Der Vergleich wird national gebunden, die eigene Identität in dem Moment, in dem man ihrer ungewiss wird, festgeschrieben. Während sich der Adel, die Intellektuellen und zunehmend auch das Proletariat international bewegen und international denken, entsteht in den neu sich formierenden und zunehmend kriegsbereiten Staaten das Bedürfnis, sich des Komplements einer nationalen Öffentlichkeit zu vergewissern, in der die Identität einer nationalen Kultur zu einer festen Referenz wird. Aus der Kontingenzentdeckung des 17. und 18. Jahrhunderts wird die Nationalkultur des 19. Jahrhunderts, für die der Name Napoleons stehen mag und all jene, etwa Goethe und Hegel, die schnell begreifen, mit welcher Herausforderung völkischer Energien sie es hier zu tun bekommen. Liegt die Charme der Kontingenzkultur darin, dass sie mögliche Werte, an denen sich eine Gruppe von Leuten aus historischen Gründen und in ihrem jeweiligen regionalen Zusammenhang orientiert, vergleichbar und damit beweglich macht, versucht die Nationalkultur, diese Werte zu fixieren und zur Waffe in der Auseinandersetzung zwischen Staaten zu schmieden.

Das funktionierte so gut und so unbemerkt, dass noch zu Beginn des Ersten Weltkriegs die deutsche »Kultur«, wie Alfred L. Kroeber und Clyde Kluckhohn in ihrem Buch *Culture:*

Dirk Baecker
ist Soziologe, Professor für Kulturtheorie und -analyse an der Zeppelin University in Friedrichshafen. Arbeitsgebiete: Soziologische Theorie, Kulturtheorie, Wirtschaftssoziologie, Organisationsforschung und Managementlehre; jüngere Veröffentlichungen: »Form und Formen der Kommunikation« (2005), »Studien zur nächsten Gesellschaft« (2007), »Nie wieder Vernunft« (2008), »Die Sache mit der Führung« (2009).

A Critical Review of Concepts and Definitions (New York 1952) berichten, als eine »schreckliche Geheimwaffe« gelten kann, der die Alliierten nichts entgegenzusetzen wissen. Als die Engländer und Franzosen schließlich herausfinden, dass »Kultur« kein Zauberschüssel zu verborgenen Energien einer kampfbereiten Seele ist, bewahrt wie der Schatz der Nibelungen, sondern genau das, was man andernorts »Zivilisation« nennt, ist der Krieg schon fast vorbei. Doch auch danach hält sich unter den Deutschen der Glaube, dass mit »Kultur« etwas Tieferes gemeint ist. […]

Diese zweite Phase der Entwicklung des Kulturverständnisses endet eher chaotisch. Es entstehen die Kulturwissenschaften, die mit Wilhelm Dilthey, Oswald Spengler und Ernst Cassirer den Versuch machen, Kants Apriori jeder Vernunft und Hegels Dialektik des Geistes historisch und empirisch in Systemen und Formen der Kultur wiederzufinden. Es kommt zu einer fatalen und explosiven Annäherung der Begriffe Kultur und Rasse, um die verlorene Identität der Völker endlich dingfest zu machen. Und es kommt nach dem Zweiten Weltkrieg zu Zähmungsversuchen rund um den Begriff der Leitkultur, der einerseits die einst losgetretenen völkischen Energien einfangen und relativieren soll, andererseits eine letzte Bastion der Verteidigung der Hochkultur vor der Massenkultur ist und drittens doch so etwas wie einen demokratischen und vielleicht auch kommerziellen Prozess einer eher zivilen Auseinandersetzung um mögliche Formen eines kulturellen Selbstverständnisses anregen soll. Zusätzliche Verwirrung produziert Max Horkheimers und Theodor W. Adornos Begriff der Kulturindustrie, der vor allem kulturkritisch gemeint ist und für viele Jahrzehnte den Hochmut der Intellektuellen im Umgang mit den kulturellen Interessen der Bevölkerung festschreibt.

Im Moment stecken wir mitten in einer dritten Phase, die im Wesentlichen durch die Ökologisierung, Globalisierung und Digitalisierung unserer Weltanschauungen geprägt ist. Die Ökologie hat die Selbstüberschätzung des Menschen korrigiert, der sich als Herr seines Schicksals konzipierte und nun entdecken muss, dass er nicht der einzige Akteur auf Erden ist. […] Mit der Globalisierung hängt nicht nur eine weitere Phase der Relativierung aller Werte zusammen, sondern auch eine Aufwertung des Populären, die Suche nach »interkulturellen« Kompetenzen und eine Neuformatierung der Figur des Fremden. »Globalisierung« heißt zunächst einmal, dass bei allen Überlegungen, auf welche Kommunikation man sich politisch oder wirtschaftlich, künstlerisch oder wissenschaftlich, sportlich oder intim einlässt, ein »Welthorizont«, wie Niklas Luhmann dies genannt hat, eine Rolle spielt, der bestimmt, welche Möglichkeiten überhaupt in Frage kommen. Man steht mit allem zumindest prinzipiell in Verbindung und kann jede Einschränkung, mit der man lokal konfrontiert ist, durch globale Referenzen nicht nur als solche beobachten und kritisieren, sondern auch überwinden, wenn man nicht durch die Gewalt staatlicher Grenzen daran gehindert wird. […]

Die Suche nach interkulturellen Kompetenzen hat mindestens zwei starke Motive, nämlich zum einen das Interesse von international operierenden Unternehmen, Behörden, Vereinen und Kampagnen, Kooperationsstile unter Mitarbeitern unterschiedlicher Herkunftskulturen zu stimulieren, und zum anderen das Interesse von Städten, Regionen und Ländern, einen Umgang mit dem Phänomen der Migration und hier insbesondere der Immigration zu finden. Langsam aber sicher entdeckt man auch hier, dass es zwar hilfreich ist, von kulturellen Identitäten zu sprechen, um den jeweiligen Herkunftskulturen den erforderlichen Respekt zu erweisen und so überhaupt Beweglichkeit im Umgang mit anderen Kulturen zu schaffen, es zugleich jedoch erforderlich ist, die Idee einer emergenten kulturellen Ebene zu verfolgen, die man dann im ersten Bereich Organisationskultur und im zweiten Bereich Interkultur nennen kann. Die Organisationskultur ist in aller Munde, seit die Amerikaner in den frühen 1980er Jahren entdeckt haben, dass die Japaner ihre industrielle Produktion weniger am Prinzip der Hierarchie als am Prinzip der Gruppe orientieren. Und der Interkultur hat hierzulande Mark Terkessidis soeben eine aufschlussreiche Studie gewidmet.

In beiden Fällen geht es mit vielen Rückschlägen darum, nicht die substanzielle Identität einer ethnisch, religiös, linguistisch, professionell, generational oder sonstwie definierten Gruppe von Leuten zum Ausgangspunkt einer kulturellen Selbstverständigung zu nehmen, sondern Kultur etwa mit Gregory Bateson als das Ergebnis des »Kontakts« zwischen diesen und anderen Gruppen zu verstehen. Von Kultur weiß man nur, wenn man mit einer anderen Kultur konfrontiert wird. Doch sofort überschätzt man die Identität und Authentizität der anderen Kultur, sucht nach der Identität und Authentizität der eigenen, findet auch irgend etwas, was dann zelebriert, ideologisiert und ritualisiert wird, und übersieht bei all dem, dass der Kontakt und damit die Differenz das eigentlich interessante, zu bedenkende und zu gestaltende Ereignis ist.

In diesem Sinne wird auch die Figur des Fremden in der aktuellen Weltgesellschaft neu formatiert. Hatte Georg Simmel noch gesagt, wie man immer wieder zitieren muss, dass der Fremde derjenige ist, der heute kommt und morgen bleibt, so gilt für die Weltgesellschaft, mit Rudolf Stichweh gesprochen, dass wir alle in ihr Fremde sind. »Fremd« heißt, dass wir damit rechnen, überall und jederzeit mit dem nächsten Schritt ein unbekanntes Terrain zu betreten, indem wir auf eine andere Religion, eine andere Sprache, eine andere Kleidung, ein anderes Essen, eine andere Generation, ein anderes Geschlecht, ein anderes Verständnis im Umgang mit Medien, mit Sprache und Schrift, mit Büchern und Filmen, mit Geld und Macht, mit Liebe und Wahrheit, mit Recht und Glauben, mit was auch immer stoßen. Und »fremd« heißt damit auch, dass wir uns für diesen nächsten Schritt nach einem Gastgeber umschauen, und sei es der berühmte Andere, der uns für einen Moment aufnimmt und beschützt, initiiert und respektiert, so gut wir auch wissen, dass wir gleich im Anschluss wieder auf uns selber angewiesen sind. Daraus bezieht die Protestbewegung der Fremdenfeindlichkeit ihre stärksten Motive. Man versucht Leute zu finden, die Gastgeber sind und Heimatgeber bleiben, und zahlt dafür jeden Preis, vor allem den, alle anderen mit Gewalt draußen zu halten.

Und schließlich ist für diese dritte Phase der Entwicklung unseres Kulturverständnisses die Digitalisierung maßgebend. Damit ist zum einen die Ablösung eines eher mechanischen durch ein eher elektronisches Weltverständnis gemeint. Wir rechnen nicht mehr mit Kräften, Hebeln und Zahnrädern, sondern mit Schaltungen, Widerständen und Kurzschlüssen. Zum anderen ist damit das Auftauchen des Computers und seiner Netzwerke als eine Art »unsichtbare Maschine« (Niklas Luhmann) gemeint, die sich anschickt, uns Menschen nicht nur des Privilegs der Intelligenz, sondern auch des Privilegs der Kommunikation zu berauben. Die Kultur eines unruhigen Gleichgewichts, die wir uns individuell wie in den Funktionssystemen der Gesellschaft im Umgang mit den Produkten des Buchdrucks angewöhnt haben, weicht einer Kultur der reversiblen Navigation, der Entscheidung über den jeweils nächsten und möglichst kleinen Schritt im klaren Wissen um das Nicht-Kennen fast aller relevanten Umweltfaktoren, des Ausprobierens autopoietischer, das heißt nicht linear, aber rekursiv vernetzter Systeme. Das können wir hier nur andeuten, aber nicht vertiefen.

Was heißt all das für das Theater? Wer ist jetzt noch »Wir«? Oskar Negt und Alexander Kluge haben vor vielen Jahren den Begriff der Produktionsöffentlichkeit geprägt (*Öffentlichkeit und Erfahrung*, Frankfurt am Main 1972), um die Illusion zu verabschieden, es gebe eine bürgerliche Öffentlichkeit, die auf vernünftige Weise den Weltzustand reflektiert und für das Theater eine Art Gegenspieler war, der laufend gereizt, aber auch laufend bedient werden musste, um an jener nationalen Kultur arbeiten zu können, auf die sich diese Öffentlichkeit bezog. Stattdessen haben wir es mit Produktionsöffentlichkeiten zu tun, die nichts anderes repräsentieren als einen ganz bestimmten Produktionszusammenhang, der sich in dieser Öffentlichkeit der Tauglichkeit und damit Verallgemeinerbarkeit seiner Erfahrung vergewissert. Die normative Komponente, die noch in diesem Begriff steckt, würde man heute in zwei Momente dekonstruieren, die dann jedoch sehr gut benennen können, womit das Theater es in der »interkulturellen« Gesellschaft zu tun hat und woran es arbeitet. Das eine ist, dass man den Anspruch auf Verallgemeinerbarkeit nicht mehr hegelianisch als Aufhebung des Besonderen denken würde, sondern etwa mit Michael Porter (*Competitive Advantage*, New York 1985) als Arbeit an einer Profilierung, die innerhalb eines Wettbewerbsfelds Wiedererkennbarkeit der eigenen Produkte schafft und sicherstellt. An die Stelle des Allgemeinen, das das Besondere legitimiert, tritt in unserem ökologischen Zeitalter die Idee der Nische, von der man nicht weiß, wie lang man sich in ihr aufhalten kann.

Das andere Moment der Dekonstruktion besteht darin, dass die Öffentlichkeit nicht mehr die der räsonierenden Bürger und Arbeiter ist, die sich hier ihrer Ansprüche auf die Selbstverwaltung der Polis vergewissern, sondern ein Publikum, das sich jederzeit auflösen und zerstreuen, beziehungsweise dem Interesse an einer anderen Darstellung widmen kann. Diese Dreiheit von Profil, Nische und Publikum im Rahmen einer in diesem Sinne verstandenen Produktionsöffentlichkeit bedeutet für das Theater, dass es immer noch ein wenig Ort des Kulturvergleichs wie im 18. Jahrhundert (Goldoni, Molière, Lessing) und auch immer noch Ort der Arbeit an einer Nationalkultur wie im 19. Jahrhundert (Goethe, Schiller, Hauptmann) ist, sich aber doch zunehmend auf eine Weltkultur des Populären, Globalen und Digitalen kapriziert, als deren Herolde man vermutlich Bertolt Brecht (für das Populäre), Robert Wilson (für das Globale) und vielleicht die Wooster Group aus New York oder auch William Forsythe (für das Digitale) nennen kann. Was kennzeichnet diese Orientierung an der Weltkultur? Sicherlich ist das Welttheater, dessen Entstehung wir aktuell beobachten, durch ein Interesse

am Fremden und am Migranten in all seinen eben nicht nur ethnischen Formen geprägt. Und sicherlich geht es auch um die Suche nach einer neuen Balance zwischen der Orientierung an der Stadt einerseits, dieser immer noch unzureichend gewürdigten, geradezu revolutionären Errungenschaft einer interkulturellen Zivilisation, an verschiedenen Subkulturen, etwa der Bürger, aber auch der Jugendlichen oder der Migranten und ihren spezifischen künstlerischen Interessen andererseits und drittens einem globalen Kunsttourismus, der sich nur noch fragt, welche herausragenden Inszenierungen mit welchen herausragenden Schauspielern auf der Basis von herausragenden Interpretationen wo weltweit gerade aktuell zu sehen sind. Aber Profil, Nische und Publikum im Rahmen der Weltkultur heißt vor allem, dass das Theater zu einem Ort der Versammlung von Zerstreuung wird. Das Theater sucht nach Mitteln und Wegen, den Welthorizont, um den es heute ebenso beunruhigend wie verlockend geht, auf der Bühne präsent zu machen und auf Abstand zu halten. Es erforscht eine Ökologie der Körper, des Bewusstseins und der Gesellschaft, die allesamt nur im Moment des Prekären, des Riskanten, des Bedrohten und des Fremden, aber gleichzeitig eben auch im Moment des Findigen, Wendigen und Witzigen wirklich zu kennzeichnen sind. Die Evidenzen der Moderne und ihres Glaubens an die Möglichkeit der Vernunft wie die Unvermeidbarkeit der Katastrophe werden ersetzt durch genauere Formen der Aufmerksamkeit für die vielen Arten und Weisen, wie Stimmen und Gesten, Dinge und Licht, Bewegung und Leere sich bemerkbar machen, ohne je in der cartesianischen Differenz von zweifelndem Bewusstsein einerseits und materieller Körperlichkeit andererseits aufzugehen. »Making things public», war Bruno Latours und Peter Weibels präzise Formulierung für diese Aufgabe, der sich auch das Theater mit seinen Mitteln stellen muss, angeregt durch andere Sozialformate wie die Familie, das Paar, das Gericht, das Parlament, die Kirche, die Redaktion, das Seminar, das Meeting oder die Party und in ständiger und sichtbarer Auseinandersetzung mit dem Film, dem Tanz, der Performance, dem Fernsehen, dem Gedicht, dem Roman und der wissenschaftlichen Recherche.

Wenn sich der Begriff der Produktionsöffentlichkeit, den wir hier noch einmal aufzugreifen vorschlagen, bewährt, dann als ein Begriff, der vor allem netzwerktheoretisch zu denken wäre, also mit den Mitteln der Theorie sowohl Bruno Latours als auch Harrison C. Whites. Die Öffentlichkeit wird zum Publikum, das sich anschaut, welche Wirklichkeiten an welchem Ort und mit welchen Mitteln, Einschränkungen und Perspektiven produziert werden. Und sie wird zum Publikum, dessen produktivste Eigenschaft darin besteht, dass es weglaufen kann. Denn das bedeutet, dass es nur gehalten werden kann, wenn das Theater attraktiv ist. Attraktiv ist das Theater jedoch nur, wenn es den Vergleich mit anderen Orten der Produktion von Wirklichkeiten nicht scheut, sondern sucht, und seine ureigenen Mittel des Umgangs mit Körper, Stimme, Licht und Bewegung dazu nutzt, diese anderen Orte auf ihre Darstellung hin zu untersuchen. Dann kann man sagen, dass das Theater auch in der nächsten, der Computergesellschaft, seiner gesellschaftlichen Funktion gerecht wird, Darstellungen aller Art zu reflektieren, auf ihre Medien hin zu beobachten und auf die Weise sowohl in ihrer Machart vorzuführen (zu »verfremden«) und in ihrer Fatalität zu brechen (zu »kritisieren«) als auch in ihrem Raffinement zu steigern (zu »kultivieren«). Das Theater ist keine Schule der Nation, es ist eine Schule der Weltgesellschaft, in der es selbst Schüler, Lehrer, Pausenhof, Lehrerkonferenz und Schulaufsicht zugleich ist. Das fordert seine künstlerischen Mittel heraus, aber nichts spricht gegen die Vermutung, dass es dieser Herausforderung mehr als gewachsen ist.

hitzegrade. temperaturen der städte

Auszüge aus dem Vortrag
von Martina Löw

Die Stadt gilt als der Ort, an dem die Kontinuität von Kultur erfahrbar wird. Mehr noch, sie ist das Zentrum jeder nicht nomadischen Lebensweise, kumulierte Kultur, und damit zugleich Ausgangspunkt und Vergewisserung historischer Sedimentbildung. Eine öffentliche Debatte, die die Stadt in ihrer Vielfalt zu begreifen trachtet, erschiene also naheliegend, und doch standen die Intellektuellen der Großstadtkritik immer näher als dem Sinnverstehen städtischer Gefüge.

Denken Sie mit mir einmal die Stadt als Vergesellschaftungsform (individuell prägend und spezifisch sinnhaft), »deren basale Logik auf Verdichtung und Heterogenisierung beruht«. Dichte kann man als »eine Temperatur, ein[en] Hitzegrad« fassen, »der die Reaktionsfähigkeit zwischen heterogensten Elementen bereitstellt und die unmöglichsten Verbindungen Wirklichkeit werden lässt« (Berking).

Stadt als Vergesellschaftungsform

Jede Stadt wird folglich als verdichtete Sinn- und Wissensordnung versteh- und somit kulturtheoretisch interpretierbar. Dies meint keineswegs den Ausschluss wirtschaftlicher Praktiken aus der Stadtanalyse, sondern eine sich als Kultursoziologie begreifende Stadtsoziologie richtet das Augenmerk auf kulturelle Codes, Deutungsmuster, Repräsentationen und Sinnhorizonte, um jene symbolischen Ordnungen zu begreifen, die jede Art von Praktiken (seien sie politischer, wirtschaftlicher, ästhetischer oder sonstiger Provenience) ermöglicht oder beschränkt. Wenn die Stadt eine »genuin eigenständige Vergesellschaftungsform« (Berking) ist, dann heißt das zum Beispiel für das Stadttheater, dass Inszenierungen vor dem Hintergrund spezifischer Sinnprovinzen erfahren werden. Bedeutungszuschreibungen sind ortsabhängig.

Mit dem Kulturbegriff sind zwei Abstraktionsebenen angesprochen: erstens die Formen, Deutungsmuster und Sinnhorizonte, die sich zu gemeinsamen Weltsichten verdichten und sich somit als verschiedene Kulturen unterscheiden lassen, und zweitens die Materialisierungen in Form von Objekten und Institutionen, wie zum Beispiel Theater, die in der Auseinandersetzung mit den Formen, Codes und Deutungsmustern etc. entstehen. Damit lässt sich fragen: Wie macht ein Gebilde, das wir allgemein als Stadt definieren und mit einem konkreten Namen versehen – hier Freiburg – für Sie eigentlich Sinn? Wie macht Freiburg Sinn? Macht es anders Sinn als St. Petersburg oder Seoul?

Welches Theater braucht welche Stadt?

Fangen wir mit der Antwort bei Max Weber an. Seine bis heute unwidersprochene Hauptaussage ist, dass Menschen mit ihrem Handeln Sinn verbinden. Wir verhalten uns nicht blind, sondern das, was wir tun, muss für uns einen Sinn ergeben. Anders formuliert: Handeln ist kulturell. Nebenbei bemerkt: Weil Handelnde Sinn mit ihrem Tun verbinden, können Disziplinen wie Psychologie, Psychoanalyse, Soziologie, Ethnologie dieses Handeln deuten. Gäbe es keinen Sinn, gäbe es auch nichts zu deuten. Dieser Sinn muss sich selbstverständlich an keinem System von wahr und falsch messen lassen. Wenn wir glauben, dass es hilft, bei einer drohenden Erkältung die Fenster zu schließen, dann ist das Schließen für uns sinnvoll, auch wenn Mediziner uns kontinuierlich erklären, dass es Unsinn ist.

Martina Löw
ist Professorin für Soziologie an der TU Darmstadt, Sprecherin des interdisziplinären Stadtforschungsschwerpunktes an der TU Darmstadt und des LOEWE-Schwerpunktes »Eigenlogik der Städte«. Sie ist Mitglied des Kuratoriums Nationale Stadtentwicklung sowie der IBA Basel 2020, Jurorin und Beraterin in zahlreichen Stadtentwicklungsprojekten. Wichtige Veröffentlichungen: »Soziologie des Raums« (2001), »Soziologie der Städte« (2008/2010).

Gemeinsame Kultur findet sich demnach darin, dass Menschen Sinnsysteme teilen. Wir halten es heute in unserem Kulturraum nicht mehr für möglich, dass entblößte Frauenpobacken, gen Himmel gestreckt, zu Regen führen, wagen es aber in den seltensten Fällen, unsere Mutter zu verfluchen, weil wir doch nicht sicher sind, dass von Flüchen keine Kraft ausgeht.

Sinnsysteme verbinden

Nun sind die Sinnstrukturen einer Kultur keine homogene Einheit, sondern heterogen ausdifferenziert. Wir wissen, dass Menschen nach Alter, Ethnizität, Geschlecht, Milieu Unterschiedliches für sinnvoll erachten (obwohl der Bestand gemeinsam geteilter Weltsichten erstaunlich hoch ist). Fraglos als gegeben hingenommene Wirklichkeitskonstruktionen variieren nach unterschiedlichen städtischen Milieus. So halten viele türkische Milieus Familiensinn für die zentrale Orientierung im Leben, viele deutsche Milieus sind hier eher distanziert und akzeptieren bestenfalls die Kleinfamilie als Relevanzrahmen. Hier variieren Sinnkonstruktionen nach ethnischer Herkunft, wenn auch beide Gruppen Familie als soziale Organisationsform des Zusammenlebens nicht infrage stellen – was ja keineswegs in allen Völkern der Fall ist.

Dass also Quartiere und die Milieus, die sich dort versammeln, unterschiedliche Kulturen aufweisen, wird kaum zu bezweifeln sein, sagt aber über die Städte nicht mehr aus, als dass sie heterogen sind.

Die Frage nach Interkultur, wie sie auch auf dieser Tagung aufgeworfen wurde, führt meines Erachtens jedoch weiter. Sie zwingt uns zu einer Antwort darauf, ob Städte Strukturgefüge sind, die gemeinsamen Sinn zu evozieren vermögen, also jenseits der Varianten in den Stadtteilen und Milieus eine verbindende Kultur entwickeln. Freiburger Kultur. Konstanzer Kultur. Züricher Kultur. Dirk Baecker sagt, dass Theater immer anders gespielt wird, ob das Theater mit Göttern, mit Fürsten, mit der Tageszeitung oder mit Google konkurrieren muss. Wird es nicht auch anders gespielt, ob wir es mit Tokio, Paris oder Köln zu tun haben? Müsste es nicht anders spielen? Müssen sich Intendanten und Dramaturgen eines Stadttheaters nicht auf ihre Stadt einlassen?

Stadt-Miteinander schafft Bewusstsein, aber noch keinen Inhalt

Städte sind Objektivationen. Sie werden mit Namen versehen, in Bildern konstruiert, als Pläne gezeichnet, als Einheiten geplant etc. Man fährt nach Köln, Paris oder Tokio. Man wohnt in Boston, Seoul oder Barcelona. Dass Menschen sich stärker mit ihrem Stadtviertel denn mit der Stadt identifizieren (Gemeinnützige Hertie Stiftung 2010), zeigt nur, dass sie auch die Stadt als konstruierte Einheit mit Sinn für das eigene Leben anreichern. Städte sind (wie Quartiere und Nationen) auch – und ganz wesentlich – Orte, die die Erfahrung eines »Wir« ermöglichen.

Durch die Leibhaftigkeit des Miteinanders wird ein gemeinsames Bewusstsein, Bewohner/-innen dieser Stadt zu sein, möglich, jedoch noch keine Aussage über den Inhalt der Erfahrung dieses »Wir« getroffen. »Wir« beziehen uns gemeinsam auf diese Stadt. Ob die Mitmenschen in der Bezugnahme die Stadt auf gleiche Weise deuten, können wir im Alltag nicht wissen, wiewohl wir dies häufig annehmen. Die Erfahrung des »Wir« in einer Stadt und als Stadt bedeutet nicht, dass diese Stadt Erfahrung homogenisiert. Ein »Wir« als konstitutiv zu setzen, negiert nicht die Existenz der Vielfalt der Lebenswelten.

»Wir« fundiert das Sinngewebe der Stadt

Perspektiviert wird schlicht die Erfahrung vom »Wir«, welche die Erfahrung des Ichs überhaupt fundiert. Dies ist ein Gedanke, den auch Karl Mannheim ausarbeitet, wenn er schreibt, dass die »Vorbedingung der Selbsterkenntnis […] die soziale Existenz« ist. Wenn also, wie wir in einer Studie am Beispiel der Stadt Darmstadt zeigen konnten, die Stadt in affekthaften Zuschreibungen erfahren wird, die von Ruhe und Gelassenheit geprägt sind, dann vermag man daraus keine Aussage darüber abzuleiten, was Ruhe und Gelassenheit für jeden einzelnen Darmstädter oder je nach Milieu bedeuten. Das »Wir« in Darmstadt bezieht sich auf die Erfahrung von Entschleunigung. Wie Langsamkeit und Schnelligkeit deutend in das Handeln der jeweiligen Stadtbewohner/-innen und -besucher/-innen eingehen, kann man im Alltag nicht wissen (wiewohl man im Alltag zur Komplexitätsreduktion Annahmen hierzu bildet). Die Pointe aber ist: Darmstädter Kultur ist eben jenes Sinngewebe dieser Stadt. Soziale Milieus bilden in dem Sinngewebe unterschiedliche Knoten, aber sie bleiben eingewoben in die Kultur dieser Stadt.

Wissen, gemeinsames Schicksal, Handeln

Kein Bewusstseinsakt ist von dem Gewebe, schreibt Karl Mannheim, in dem es denkt und das es erlebt, zu trennen. Wissen entsteht im Rahmen gemeinsamen Schicksals, gemeinsamen Handelns und in der Konfrontation mit gemeinsamen Schwierigkeiten. Für Mannheim ist die Kategorie der Erfahrung gerade nicht subjektzentriert als einzigartige Sinngenese zu verstehen, sondern erfasst einen konjunktiven, d. h. die Gemeinschaft verbindenden, Erfahrungsraum. Der Begriff des konjunktiven Erfahrungsraumes meint das gemeinsame und damit verbindende Erlebnis einer Kulturgemeinschaft. Diese kann sich über Generationslagen ebenso herstellen wie über ortsgebundene Gemeinschaften.

Erfahrungsgemeinschaften als Kulturgemeinschaften sind vielfältig denkbar. Die Stadt ist deshalb eine nicht zu vernachlässigende Kulturgemeinschaft, weil sie gemeinsame Kultur zwischen Menschen unterschiedlichster Herkunft denkbar und fühlbar macht. Wir wissen längst: Menschen, die aus einem Land, seien es Bauern aus Anatolien oder Informatiker aus Delhi, nach Deutschland kommen und sich hier in unterschiedlichen Städten niederlassen, weisen schon nach wenigen Jahren deutliche Differenzen auf. Dann sind Mannheimer Türken von Dortmunder Türken oder Düsseldorfer Inder von Berliner Indern klar im Habitus unterscheidbar.

Wie vermittelt sich die gemeinsame Kultur?

Wie vermittelt sich nun diese gemeinsame Kultur? Ich möchte nur zwei kurze Antworten hierfür zur Diskussion stellen, wissend, dass der Prozess noch weitaus komplexer ist.

Um Zukömmlingen Stadterfahrung zu vermitteln und nicht allein der Gegenwärtigkeit zu verschreiben, bedarf es der Sprache, der Namensbildung. Der Begriff »Stadt« übernimmt die Funktion als Allgemeinbegriff, ein verdichtetes, auf Heterogenität basierendes soziales Leben vom Land und vom Nationalstaat zu unterscheiden. Als solcher tilgt er (mit Recht) die Verbundenheit mit der Erfahrung, die ihn fundiert.

Daneben stehen Petersburg, Freiburg oder jeder andere Stadtname als Worte in benennender Funktion. Sie verweisen auf anschauliche, erlebnisbasierte Erfahrungsgemeinschaften. Mit ihrer Namensgebung wird existenzielles Zusammensein auf Dauer gestellt und von der unmittelbaren Aufnahme im Sinne der Inkorporierung jedes Einzelnen abgelöst.

Mit der Namensgebung wird es möglich, über Paris vieles zu wissen, ohne je dort gewesen zu sein. Die Rede von der Totalität der Stadt, dem Ganzen der Stadt oder auch der Einheit Stadt meint hierbei immer eine mit einem Namen versehene zeitweilige Synthese ohne geschichtliches Abschlusstelos. Es ist die auch auf agonalen Prozessen basierende, gestaltgebende Deutung als Zusammenhang.

Eine andere, gleichwohl ergänzende, Antwort auf die Frage nach der Vermittlung von Erfahrung und dem historischen Fortbestand von Deutungen gibt das Konzept der Institutionalisierung. Eine entscheidende Dimension für die Herausbildung eines überindividuellen Erfahrungszusammenhangs als gemeinsame Kultur ist die Habitualisierung von Formen, Codes, Deutungsmustern, Repräsentationen und Sinnhorizonten, die sich als Lösungsstrategien für Alltagsherausforderungen bewährt haben. Institutionalisierung ist jener Prozess, wenn aus individuellen Handlungen typische Handlungen und aus Individuen Typen werden.

Städtisches Imaginäres in Rostock versus Bremerhaven

Helmuth Berking, Jochen Schwenk u.a. haben eine vergleichende Studie zu Rostock und Bremerhaven durchgeführt, in der sie zeigen können, in welchem Maße Stadtgestalt, städtisches Imaginäres und kulturelle Dispositionen korrespondieren. Rostock, die traditionelle Händler- und Bürgerstadt, versammelt Menschen, Geschichten und Dinge in ihren Mauern. Bremerhaven als industriekapitalistische Hafengründung dagegen verschifft und verteilt sie.

Während sich das deutende Handeln in Rostock mit städtischer Fülle und starker Identifikation verbindet, bleibt die für Bremerhaven stilprägende Sinnkonstruktion der Erfahrung von städtischer Leere und technikgebundenen Krisendiskursen verhaftet. Auf diese Weise organisiert sich Erfahrung in den beiden deutschen Hafenstädten auf grundlegend verschiedene Weise und öffnet ungleiche Handlungspotenziale und Krisenbewältigungsstrategien für die Bewohnerschaft. Trotz der Existenz individueller und gruppenspezifischer Deutungen bleibt somit der Befund bedeutsam, dass eine Stadt (sagen wir New York) Erzeugnis gegenwärtigen und vergangenen Handelns ist und als solche objektiviert wird, das heißt, sie wird benannt, typisiert, institutionalisiert und habitualisiert – sie entwickelt eine ihr eigene Kultur.

Allgemeiner und zusammenfassend formuliert heißt das, dass sich in jeder Stadt spezifische Eigenlogiken herausbilden, die auf habitualisierter Erfahrung basieren und in Benennungen münden. Im Prozess des Vertrautwerdens mit einer Stadt bilden sich

Berking, Helmuth (2008): *»Städte lassen sich an ihrem Gang erkennen wie Menschen« – Skizzen zur Erforschung der Stadt und der Städte*, in: Berking, Helmuth/Löw, Martina (Hrsg.): *»Eigenlogik der Städte«* Frankfurt am Main: Campus, S. 15 – 31.

Scheler, Max (1926): *»Die Wissensformen und die Gesellschaft«.* Leipzig: Der neue Geist-Verlag.

Mannheim, Karl (1980): *»Strukturen des Denkens«.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Löw, Martina / Noller, Peter / Süß, Sabine (Hrsg.) (2010): *»Typisch Darmstadt. Eine Stadt beschreibt sich selbst«.* Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag.

Mannheim, Karl (1985, orig. 1929): *»Ideologie und Utopie«.* Frankfurt am Main: Klostermann.

Berking, Helmuth / Schenk, Jochen (erscheint 2011): *»Hafen-Städte. Eine komparative Untersuchung zur Eigenlogik von Bremerhaven und Rostock«.* Abschlussbericht des empirischen Lehrforschungsprojektes ›Soziologie des Ortes‹ unter Leitung von Helmuth Berking und Jochen Schwenk. Darmstadt: TU Darmstadt.

Erfahrungsgemeinschaften heraus, die Regelzusammenhänge vor Ort kennen und ihnen Sinn zuschreiben.

Welt gewinnt in Städten Bedeutung

Zugleich ist zu beachten, dass sich heute keine Stadt jenseits von Globalisierung und Nationalisierung entwickelt. Städte sind als vergesellschaftende Dimension neben Nationalstaat und globale Netzwerke zu stellen (im Einzelfall ergänzt durch starke regionale Systeme) und als deren gegenseitige Indienstnahme zu verstehen. Das Projekt Nationalstaat wird begleitet von technologischen, kulturellen und ökonomischen Globalisierungsströmen sowie von einer eigenwilligen Praxis in den Städten, die ihr eigenes Gewordensein und ihre Stadtstruktur weiterentwickeln in den nationalen und globalen Angeboten.

Das Provozierende ist die Einsicht, dass die Welt in Städten auf spezifische Weise Bedeutung erlangt. Selbstverständlich leben wir auch in nationalstaatlichen Gefügen und globalen Abhängigkeiten, aber die Welt zeigt sich vor Ort in ihrer Schärfe. Man kann die Logiken des Ortes in der Kunst verwirren, stärken, verschieben. Aber: Was in Städten Bestandteil kollektiver Sinnhorizonte wird, ist nicht unendlich – die Relationierung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die Bezüge auf Ethnizität, Klasse, Alter, manchmal auch Geschlecht oder Sexualität (z. B. San Francisco), feldspezifische Logiken wie die Relationierung von Wirtschaft, Kultur und Religion (denken Sie an Jerusalem und Tel Aviv).

Der vollständige Text des Vortrags von Martina Löw steht unter www.dramaturgische-gesellschaft.de zum Download bereit.

Versteht man Kultur als die Formen, Deutungsmuster und Sinnhorizonte, die sich zu gemeinsamen Weltsichten verdichten, dann leben wir in verschiedenen kulturellen Geweben gleichzeitig. Die Stadt ist eines davon – ein bedeutendes. Sie können in Freiburg vieles machen, aber nicht alles macht Sinn. Das gilt auch für das Theater.

alte strukturen und neue bedürfnisse

Interkulturelle Herausforderungen für die Kultureinrichtungen der Zukunft

Auszug aus dem Vortrag
von Mark Terkessidis

Ich spreche in letzter Zeit häufig am Theater, obwohl ich kein Fachmann in diesem Bereich bin. Was mich allerdings mit dem Theater verbindet, ist eine gewisse Form von Oralität; ich lebe dieser Tage schlicht und ergreifend vom Reden. Und wenn ich über Oralität nachdenke, denke ich an den familiären Raum, in dem sich diese Oralität herausgebildet hat. In Deutschland ist man häufig der Auffassung, dass Oralität etwas zu tun hätte mit gutem Sprechen. Gutes Sprechen hängt aber letztendlich zusammen mit Schriftlichkeit – in Deutschland herrscht ja weiterhin eine sehr schriftliche Kultur. Bei Oralität dagegen geht es um einen Raum, in dem etwa, wie in meiner Familie, einerseits mit Dialekt und andererseits mit Akzent gesprochen wird. Das hat nichts mit gutem Sprechen zu tun, sondern eher mit engagiertem oder kreativem Sprechen. Am Begriff Interkultur, den ich nun wirklich nicht erfunden habe, interessiert mich unter anderem, ein Prinzip für eine Gesellschaft zu finden, die in unterschiedlicher Weise nicht gut spricht. Eine Gesellschaft, in der man auch sprachlich Inkommensurabilitäten verhandelt, eine Welt von Differenzen, die sich möglicherweise nicht immer zusammenfügen lassen. Die Frage ist: Wie sieht ein Raum aus, in dem diese Differenzen herrschen und sich artikulieren dürfen und sich trotzdem ein Raum der Gemeinsamkeit bildet?

Der Begriff Integration, der in jüngster Zeit wieder in Mode gekommen ist, ist dafür nicht angemessen. In der Bundesrepublik herrscht seit den 70er Jahren ein Verständnis von Integration, das davon ausgeht, dass es eine Gruppe von Leuten gibt, die neu zu »uns« gekommen ist und bestimmte Defizite hat. Diese Defizite müssen nun neben dem Regelbetrieb kompensatorisch ausgeglichen werden. Warum aber müssen wir einen Begriff aktivieren, der über dreißig Jahre alt ist und offenbar nicht zu den erwünschten Ergebnissen geführt hat und unter dem immer die gleichen Probleme verhandelt werden? Sprachprobleme, patriarchale Familienverhältnisse, Gettobildung – darauf lassen sich fast alle Debatten reduzieren. Ist in diesen dreißig Jahren wirklich nichts passiert?

Wir leben in einer Zeit des dramatischen demografischen Wandels. In den deutschen Städten sind heute bei den unter 6-Jährigen die Kinder mit Migrationshintergrund in der Mehrheit. Da komme ich doch nicht mehr weiter, indem ich den Regelbetrieb der Institutionen, die in dieser Gesellschaft herrschen, intakt lasse und eine Gruppe, die angeblich defizitär ist, immer wieder durch Kompensation in diesen Regelbetrieb eingliedern will. Das ist illusorisch. Die Institutionen selbst müssen sich verändern, und zwar dahingehend, dass sie sich auf Individuen einstellen, die unterschiedliche Voraussetzungen und unterschiedliche Hintergründe haben, und nicht für Gruppen da sind, die scheinbar immer schon die richtigenVoraussetzungen gehabt haben.

Mark Terkessidis
lebt und arbeitet als freier Autor in Berlin und Köln. 1992–1994 Redakteur der Zeitschrift »Spex«. 2001 mit Tom Holert Gründung des »Institute for Studies in Visual Culture« (ISVC). Buchveröffentlichungen: »Die Banalität des Rassismus. Migranten zweiter Generation entwickeln eine neue Perspektive« (Bielefeld, Transcript, 2004), »Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung – Von Migranten und Touristen« (zusammen mit Tom Holert, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2006), »Interkultur« (Berlin, Edition Suhrkamp 2589, 2010)

Gestatten Sie mir einen kurzen Exkurs über Kultur und Kulturbegriffe. Ich hatte im Rahmen der Ruhr-2010 Gelegenheit, über die Odyssee nachdenken zu dürfen. Die Odyssee enthält auch eine gewisse Idee von Zivilität und von Kultur. Der Odysseus der Ilias war ja eine schreckliche Figur, skrupellos und gewalttätig bis hin zum Kindesmord. Die Odyssee beginnt nun damit, dass Odysseus nach Hause möchte. In diesem Moment verwandelt er sich in eine andere Person – in einen Suchenden. Die Zivilität dieses Odysseus drückt sich eben darin aus, dass er nach einem Zuhause sucht. Das wäre eine interessante Aufgabe: Einen Kulturbegriff zu finden, der nicht das Zuhause beschreibt, sondern diese Suche. Denn in dem Moment, in dem Odysseus nach Hause kommt, geht bekanntlich das Gemetzel wieder los. Zuhause-Sein ist also immer schon etwas, das mit Ausgrenzung, durchaus auch mit Vernichtung zu tun hat. Der Moment aber, in dem man nach Zuhause sucht – das wäre eine zivile Idee von Kultur.

Nun ist viel über Kultur nachgedacht worden in den letzten Jahrzehnten, auch in Opposition zu nationaler Kultur. Im Grunde kann man die Odyssee hineinschreiben in solche Bücher wie Paul Gilroys *The Black Atlantic*. Gilroy hat auch darüber nachgedacht, wo Kultur verortet ist: Gibt es so etwas wie schwarze Kultur? Gibt es eine Kultur der Diaspora? Die gibt es durchaus, so Gilroy, aber sie funktioniert anders als die statische, verortete Vorstellung von Kultur, die wir immer noch oft in unseren Köpfen haben. Das ist eine Kultur, die nur deshalb existiert, weil eine Verschleppung stattgefunden hat. Die Sklaverei hat diese schwarze Kultur auf Schiffe verlagert. Diese Schiffe haben dafür gesorgt, dass Knotenpunkte an verschiedenen Orten der Welt entstanden sind. Damit fängt man an, in ganz anderen Kategorien zu denken. Man denkt über die offene See nach, über Zerstreuung, über Inseln, Archipele, Knäuel von Verbindungen und Knoten – und in dem Moment entwickelt man eine vollkommen andere Vorstellung von Kultur.

Für mich zielt das auf die Frage ab, wie eigentlich unsere Städte heute funktionieren. In der Nachkriegszeit hat man bekanntlich relativ restaurativ und homogen gedacht. Man empfand die Stadt als eine Art Behälter, der wohlgeordnet und gewissermaßen familiär funktionierte. Wenn man sich die Städte heute anschaut, stellt man fest, dass es zunehmend Leute gibt, die in einem höchst uneindeutigen Zustand dort leben. Nehmen wir zum Beispiel sogenannte Ausländer in der Bundesrepublik. In vielen innenstädtischen Vierteln haben 25 bis fast 30 % der Leute nicht die deutsche Staatsangehörigkeit. Die durchschnittliche Aufenthaltsdauer von »Ausländern« in der Bundesrepublik liegt bei 18,8 Jahren. Diese Menschen befinden sich also in einem ganz seltsamen Status: Sie leben hier, sind aber politische Subjekte woanders. Zudem bewohnen sie einen familiären Raum, der ebenfalls länderübergreifend ist.

Dann gibt es in zunehmendem Maße sogenannte Expatriates, also Leute, die für große Unternehmen arbeiten und etwa für ein halbes Jahr an einen bestimmten Standort dieses Unternehmens kommen. In den Niederlassungen arbeiten dann Menschen aus den unterschiedlichsten Ländern zusammen, die Geschäftssprache ist Englisch. Solche Standorte sind quasi »Parallelgesellschaften«, die eigentlich nicht mehr in der Nachbarschaft der tatsächlichen Stadt liegen, sondern im transnationalen Resonanzraum eines riesigen Unternehmens.

Die Formen der Einwanderung haben sich stark verändert und diversifiziert. Es gibt Pendler im Niedriglohnbereich, die ein halbes Jahr in der Stadt bleiben und im nächsten Jahr wieder da sind. Studenten aus anderen Ländern werden mehr, ob auf »Erasmus«-Ticket oder längerfristig. Durch das »Billigfliegen« dringen Touristen auf eine noch nie dagewesene Weise in das Gewebe der Stadt ein und werden Bestandteil des »normalen Lebens«. Das bringt das Bild der Stadt als Behälter ins Wanken. Die Stadt wird uneindeutig. Tom Holert und ich haben uns den Begriff der »Parapolis« für diese Version der Stadt ausgedacht, um auszudrücken, dass wir die Stadt für einen Ort halten, der nicht mehr maßgeblich durch Sesshaftigkeit geprägt ist. Man muss darüber nachdenken, wie ein Gemeinwesen funktioniert, das vielheitlich und mobil ist; wie man Leute, die in einem uneindeutigen Zustand sind, am Leben in den Städten partizipieren lässt, wie man die Institutionen an die Parapolis-Form der Stadt anpassen kann.

Dafür ist Interkultur ein ganz guter Begriff, auch wenn er traditionell immer etwas Niedliches hat. »Interkulturelle Wochen« gibt es ja schon seit den 80er Jahren. Oft stellt man sich darunter so etwas vor wie eine griechische Band, die mit türkischen Instrumenten russische Volksweisen spielt und ein nigerianischer DJ legt dazu auf. Diese Idee von Interkultur, natürlich polemisch zugespitzt, meine ich nicht. Aber dieses Beispiel bringt mich dazu, zunächst klar zu sagen, was Interkultur nicht sein soll.

Interkultur ist kein Sonderbereich, sondern ein Innovationsprogramm für die gesamte Institution bzw. die gesamte Gesellschaft. Ich verstehe Interkultur nicht in erster Linie ethnisch, sondern im Sinne einer auf individualisierte Vielfalt orientierten Organisationskultur. Man kann Interkultur auch mit Pädagogik in Verbindung bringen, aber es handelt sich keineswegs um eine Art pädagogische Maßnahme. Das gilt vor allem in der Kultur.

Zu der Sache mit den Sonderbereichen. Es gab traditionell etwa in der Kulturförderung immer einen abgezirkelten Bereich für interkulturelle Kunstprojekte. Es kann jedoch nicht darum gehen, einen Nischenbereich zu etablieren, in den man am Ende die ganze Differenz einsperrt. Denn Menschen russischer, italienischer oder XY-Herkunft teilen sich erst einmal gar nichts – bis auf die Bezeichnung »Migrationshintergrund«. Und die benutzen wir eigentlich nur, um Benachteiligung zu thematisieren, nicht um irgendeine substanzielle Verbundenheit auszudrücken. Auf der anderen Seite führt solch eine Sonderbehandlung aber dazu, dass die Einbeziehung von Leuten mit Migrationshintergrund häufig als Maßnahme in pejorativ verstandener »Soziokultur« betrachtet wird, während es schlicht und ergreifend darum geht, die ganze Institution auf eine neue Bevölkerung auszurichten und sich neues Publikum zu erschließen. Solche Trennungen sind extrem kontraproduktiv, wenn es darum geht, eine interkulturelle Öffnung der Kulturinstitutionen herbeizuführen.

Nun gibt es in vielen Städten Ansätze, die Kulturförderung zu verändern. München war da ein Vorreiter, weil die Stadt sich dazu entschlossen hat, die Idee von interkultureller Öffnung in die allgemeinen Kulturförderrichtlinien aufzunehmen. Alle Projekte müssen dort dafür sorgen, dass die Vielfalt Münchens sichtbar wird, alle Projekte müssen grenzüberschreitend sein, und alle Projekte sollten das identitätsbezogene Konzept von Kultur in Frage stellen, mit dem Ziel: Auseinandersetzung. An der fehlt es tatsächlich in der deutschen Einwanderungsgesellschaft, in der man hinter den Kulissen trotz Differenzen immer schnell kuschelig wird, wenn es drauf ankommt.

Zweitens: »Das identitätsbezogene Konzept von Kultur in Frage stellen« ist ein gutes Stichwort – was ist damit gemeint? Interkultur hat nicht vorrangig mit Ethnizität zu tun. Vielmehr sollte man Kultur im Sinne von Raymond Williams als Organisationsprinzip betrachten, als eine praktische Verankerung von Bedeutungsverteilungen. So werden etwa in den Institutionen bestimmte »Typen« mit Privilegien definiert und deren Position wird durch bestimmte Geschichten abgesichert, die über die Geschichte und die Gegenwart der Institution kursieren. Das ist der Kulturbegriff, der bei Interkultur im Zentrum steht: Das Organisationsprinzip muss angepasst werden an die Individuen und ihre unterschiedlichen Vorrausetzungen und Hintergründe.

In der britischen Idee von Multikulturalismus ist man lange davon ausgegangen, dass jede ethnische Minderheit ihre eigene Identität hat und behalten soll. In dem Moment, in dem der Begriff »Identität« ins Spiel kommt, muss es aber jemanden geben, der ihn definiert. In Großbritannien gab es Autoritäten aus den Selbstorganisationen, die genau das getan haben: Festgelegt, was Identität ist. Dadurch haben sie in ihrer Gruppe ständig eine Homogenität herstellen wollen, die es gar nicht mehr gab. Dadurch wurde der soziale Raum völlig parzelliert, während jene Autoritäten bei den Jugendlichen längst keine Rolle mehr spielten, weil die in einem Raum der *Super-Diversity* leben, in dem sie sich nicht mehr in irgendeine Schublade einordnen lassen.

Diesem neuen Raum muss man gerecht werden. Interkultur ist also auch ein Programm, dem es nicht darum geht, jedem seine Identität zu lassen oder dubiose Versionen von Tradition zu konservieren, sondern es handelt sich um einen Raum der Veränderung. Es geht darum, zu fragen, wie Unterschiedlichkeit gerecht, also barrierefrei in einen gemeinsamen und neu zu gestaltenden Raum eingeht.

Zum dritten Punkt: Interkultur wird häufig als etwas Pädagogisches verstanden, was im Kulturbereich verheerende Folgen hat. Das unterwirft die Kunstproduktion »mit Migrationshintergrund« einer Reihe von Reduktionen. Oftmals wird Kunst in diesem Zusammenhang plötzlich instrumentell verstanden – sie dient etwas anderem: der Beseitigung von Defiziten, dem Kampf gegen das Auseinanderdriften der Gesellschaft, dem Dialog der Kulturen. Solche Vorstellungen reduzieren wiederum die Künstler mit Migrationshintergrund – als wären diese ununterbrochen mit Integration, Dialog, Zusammenhalt beschäftigt. Das sind sie nicht! Vielleicht erzählen sie eine partikulare Geschichte, aber ihr Kunstanspruch ist universell – die Universalität ist nicht reserviert für »deutsche« Künstler.

Zudem ergibt sich aus der pädagogischen Sichtweise auch eine Reduktion von Themen – es geht immer um »Probleme«. Im Theater kann man dieser Tage beobachten, dass häufig die Agenda der Integration reproduziert wird: Geschichten über Gewalt, Ehrenmorde, Zwangsverheiratungen, Gettobildung etc. An wen richtet sich das eigentlich? Wessen Problemagenda wird hier reproduziert?

Und schließlich gibt es eine Reduktion auf so etwas wie Authentizität. Ein nicht kleiner Teil der Projekte, die etwa im Bereich kultureller Bildung mit Jugendlichen mit Migrationshintergrund gemacht werden, reduziert diese Jugendlichen darauf, »die Straße« oder das »eigene Leben« vorzuführen. Nur – was für ein Material bekomme ich, wenn ich 16-Jährige nach ihrem eigenen Leben befrage? Die Essenz des 16-Jahre-alt-Seins ist, keine Ahnung zu haben, wie das eigene Leben geht. Insofern sehen sie also dem Sozialarbeiter oder dem Theatermacher in die Augen und beginnen, dessen Erwartungen an den eigenen Problemkosmos zu reproduzieren. Und dann kommt man auf Themen, die möglicherweise mehr mit der Wahrnehmung der Pädagogen, der Sozialarbeiter, der Theatermacher zu tun haben als mit den Erlebnissen der Jugendlichen. Da ist es manchmal sinnvoller, klassische Stoffe mit Jugendlichen durchzusprechen und daraus Stücke zu machen, als sie ständig auf das »eigene Leben« zurückzuwerfen.

Interkultur ist ein Programm für die Gesamtinstitution, die nichts mit der Kompensation von Defiziten oder der Schaffung von Sonderbereichen zu tun hat. Man sollte Migration und die Veränderung der Stadt insgesamt als Herausforderung betrachten, als Anlass für Innovation in den Institutionen. Und ich kann fragen, welche Kultur hat diese Institution selbst, in welchem urbanen Umfeld existiert sie und was kann sie in diesem Umfeld realistisch erreichen und was nicht? Und was oder wen will sie erreichen? Wer ist schon in dieser Institution, der sozusagen eine ganz »natürliche« Passung herstellt mit einem ganz bestimmten Umfeld und Publikum?

Traditionell wollen die Theater darüber den berühmten Bildungsbürger erreichen. Dadurch reproduziert sich auch innerhalb des Theaters ein bestimmter Typus. Die Frage nach der Organisationskultur ist also immer die Frage: Welchen Typus bevorzugt die Institution? Sind das Leute, die trotz aller Unterschiedlichkeiten dennoch nach Schicht, Herkunft und »Habitus« vergleichsweise homogen sind? Der Typus setzt sich als normal; die Geschichten, die über die Institution

erzählt werden, betonen seine Rolle und richten unbemerkt strukturelle Hürden gegenüber anderen Leuten auf. Das Theater ist ja kein unbeschriebener Raum. Das ist ein in höchstem Maße in der deutschen Institutionen- und Kulturgeschichte beschriebener Raum, und es gibt einen ganzen Sack voll Geschichte und Geschichten.

Die interkulturelle Öffnung zielt auf den Betrieb des Theaters insgesamt. Wie viele Leute mit Migrationshintergrund arbeiten eigentlich hier? Vermutlich sind es nicht sehr viele. Warum ist das so? Wie sehen die Hürden genau aus und wie kann man die Zusammensetzung der Belegschaft proaktiv verändern? Ich glaube nicht, dass sich in der Bundesrepublik Deutschland Quoten durchsetzen lassen, vielleicht ist das auch gar keine gute Idee. Aber eine Zielvorgabe dafür zu haben, was man in den nächsten zehn Jahren erreichen möchte, wie sich der Personalbestand bis dahin verändert haben soll, um eben mit der Bevölkerung in der Stadt zu korrespondieren, das ist sinnvoll.

Das Gleiche betrifft auch das Publikum. Es gilt, über die Verortung einer Kultureinrichtung in der Stadt nachzudenken, räumlich und symbolisch. Viele Kultureinrichtungen sind nicht gerade schwellenfrei. Schon allein die Anordnung der Gebäude und ihre Massivität sorgen dafür, dass bestimmte Personen diese Orte nicht betreten, weil sie sich dort unwohl fühlen – das Stichwort hier würde lauten: *Designing for Diversity*. Diese Vorbehalte haben natürlich keineswegs nur mit Migrationshintergrund zu tun, sondern sehr viel auch mit Bildung. Aber wenn man nicht aus einem Haushalt stammt, in dem der Theaterbesuch zum Leben dazu gehört, wenn man nie gelernt hat, wie man in der Pause galant über Schiller parliert, dann ist das Theater ein Ort, der einem Angst machen kann. Für viele Leute mit Migrationshintergrund kommt hinzu, dass Kultureinrichtungen auf ihrer *cognitive map* der Stadt gar nicht verzeichnet sind, weil sie denken: Dieser Ort gehört uns nicht. Der gehört den Deutschen. Das ist kein Ort, auf den man selbstverständlich auch Anrecht hat.

Die vollständige Transkription des Vortrags von Mark Terkessidis steht unter www.dramaturgische-gesellschaft.de zum Download bereit.

Über ein passendes Programm Interkultur muss jedes Theater, jede Kultureinrichtung für sich selbst nachdenken. Man kann bestimmte Parameter benennen, nach denen ein Öffnungsprozess stattfinden kann, aber es kommt immer auf die gewissermaßen lokalen Gegebenheiten an. Im Übrigen ist dieser Prozess langwierig und oft auch schmerzhaft – das Ziel heißt: Barrierefreiheit. Das ist ja gewöhnlich ein Begriff, denn man im Hinblick auf Behinderung benutzt, aber das Prinzip lässt sich auch auf die oft unsichtbaren Hürden übertragen, von denen ich gesprochen habe: es geht darum, den Raum so zu gestalten, dass Leute mit unterschiedlichen Voraussetzungen und Hintergründen sich frei bewegen können.

Das ist eine andere Logik als die der Integration, die danach fragt, was die Leute für Defizite haben. Beim Theater heißt es oft: Die können eben kein Deutsch, haben nicht die richtigen Bildungsvoraussetzungen oder interessieren sich nicht für unsere Kultur. Und damit ist die Sache erledigt. Man kann sich aber auch danach fragen, welche Barrieren die Institution eigentlich hat, welche strukturellen, unsichtbaren Hürden, die ich verändern kann? Und diese Veränderung ist dann ein kreativer Prozess, wenn sie im Interesse des Theaters selbst geschieht – es ist eine Gestaltung der Zukunft.

Um diese Logik zu illustrieren, erzähle ich am Ende gern eine Geschichte von Roosevelt Thomas, einem schwarzen Organisationsberater, der den Begriff *Diversity Management* in den Neunziger Jahren stark gemacht hat. Es ist Geschichte von der Giraffe und dem Elefanten. Die Giraffe hat ein Haus, das auf die Bedürfnisse einer Giraffe zugeschnitten ist, und hat auch mal einen Preis bekommen für das schönste Giraffen-Haus des Jahres. Irgendwann sieht sie auf der Straße den Elefanten vorbeilaufen und denkt: »Ach, den kenne ich vom Elternabend, den lade ich zum Kaffee ein.« Der Elefant kommt und steht zunächst mal ratlos vor der Tür, die lang und schmal ist. Nun kann man einen zweiten Flügel der Tür öffnen, und er tritt ein, doch danach ist er der sprichwörtliche Elefant im Porzellanladen. Er stößt Vitrinen um, weil er nicht durch die Durchgänge passt, will die Treppe hoch, doch die bricht ein – bis es der Giraffe irgendwann reicht. Sie sagt: »Wenn du öfter hierher kommen willst, solltest du dringend eine Diät machen«, und empfiehlt ihm als Weg zum Abspecken das Ballett. Der Elefant wiederum meint: »Wenn wir beide zusammen in einem Haus leben wollen, dann müssen wir das Haus umbauen.« Das ist der entscheidende Gedanke: Das Haus umbauen. Bezogen auf die Individuen, ihre unterschiedlichen Hintergründe und ihre unterschiedlichen Voraussetzungen. Das befreit einen auch davon, Integration als lästige Bürde zu sehen, denn das Haus umzubauen – im Sinne von »Mach dein Ding!« – ist eben eine kreative Aufgabe und eine aufregende Sache.

tischgespräche

Aus den insgesamt elf Tischgesprächen und Präsentationen am Freitagnachmittag wurden für die Dokumentation drei Gespräche ausgewählt, die im Folgenden stichwortartig zusammengefasst sind:

Alexander Brill / Hadi Khanjanpour: Spielerische Teilhabe

Alexander Brill berichtete zunächst über *theaterperipherie*, ein 2008 gegründetes Theaterprojekt in Frankfurt, das sich mit Menschen und Kulturen der gesellschaftlichen Peripherie auseinandersetzt und sich als »Theater für migrantische und deutsche Zuschauer« versteht. Ziel des Projektes sei es zunächst gewesen, Theater mit Migranten und über migrantische Themen zu machen. Dabei war es wichtig, nicht nur »problematisierende« Stücke auf die Bühne zu bringen, sondern auch klassische Literatur wie etwa *Leila und Medschnun*, eine *Romeo und Julia*-Version des arabischen Raumes. Insgesamt erfreue sich theaterperipherie in Frankfurt eines großen Erfolgs bei einem breit gemischten Publikum.

Theaterspielen sei ein »emanzipatorischer Akt«. Beim Casting für das erste Stück *Ehrensache* von Lutz Hübner meldeten sich zunächst mehrere türkische Jugendliche, die letztlich alle nicht teilnehmen wollten, weil sie »es ihren Vätern nicht antun« könnten. Schließlich habe man in einer zweiten Castingrunde nicht-türkische Schauspieler gefunden. Als ein weiteres Beispiel nannte Brill den Versuch, während des Probenprozesses verschiedene Begriffe von Ehre zu definieren oder eine Schauspielerin zur gespielten Konfrontation mit ihren männlichen Mitspielern zu bewegen – und letztere diese Auseinandersetzung ertragen zu lassen.

Offenheit gegenüber seinen Schauspielern stellte Brill als einen wichtigen Teil seiner Arbeit dar. Hadi Khanjanpour, der an mehreren Produktionen von theaterperipherie teilnahm und nun Schauspiel studiert, nannte diese Offenheit und den gegenseitigen Respekt einen entscheidenden Faktor. Er berichtete auch, dass er sich als Zuschauer am Stadttheater zunächst von Stücken angezogen fühlte, in denen nichtdeutsche Schauspieler mitspielten. Im Laufe der Arbeit von theaterperipherie, so Brill, habe sich für ihn herauskristallisiert, dass Migrantentheater, egal wie gemacht, auf Dauer zu Reproduktion führe (Theater von Migranten für Migranten und damit immer noch nur für einen Teil der Gesellschaft) – und somit zu einer Selbstausgrenzung durch das »eigene« Theater. Entsprechend hätte das Projekt seinen Fokus auf einen allgemeineren Begriff von Peripherie verschoben. Inzwischen seien auch deutschstämmige Schauspieler im Ensemble und es würden europäische Dramen gespielt.

In diesem Zusammenhang kam das Gespräch auf das Thema der Bedeutungszuweisung von ethnischen Besetzungen. So habe bereits die Frage, wer Woyzeck spiele, Auswirkungen auf die Aussage der Inszenierung. Im Ausblick wurden Aspekte der Herkunftsdebatte und Auswirkungen eines offensichtlich andersartigen Umgangs mit Rollenbesetzungen genannt.

Livia Patrizi: Bewegung als kulturübergreifende Sprache

In dem Gespräch wurde zunächst das Thema Interkulturalität im Zusammenhang mit der Integrationspolitik und der deutschen »Leitkultur« diskutiert. Dabei wurde der Frage nach der Subjektbestimmung und Repräsentation der Kulturen in Deutschland nachgegangen. Trotz der zunehmenden kulturellen Heterogenität in Deutschland als »Einwanderungsland« bleibe eine wir-bezogene Subjektbestimmung im Theater nach wie vor von der deutschsprachigen Kultur dominiert.

Livia Patrizi stellte ihr Projekt *TanzZeit – Zeit für Tanz an Schulen* vor. Das Modell eröffne eine alternative Form des Zusammenlebens und -lernens. Ähnlich dem *Community Dance* aus Großbritannien werde Minderheiten hier ermöglicht, eine aktive Rolle in der Kunst und der Gesellschaft zu spielen und die Grenzen von Nationalsprachen und -staaten zu überschreiten.

Im Zeitalter der Globalisierung müsse man zeitgenössischen Tanz als Teil unserer Subjektbestimmung definieren. Dieser biete laut Patrizi die Möglichkeit, die Rolle der eigenen Identität selbst zu gestalten. Der Zuschauer als Subjekt reflektiere durch das Tanzen sich selbst, das Sein und die Wahrnehmung. Die Selbstwahrnehmung setze erst im Kontext interkultureller Begegnung, zumeist außerhalb des eigenen kulturellen Umfelds, ein. Es komme zur Erweiterung der eigenen Subjektbestimmung des Zuschauers. Seit Beginn der Globalisierung sei die nationale und kulturelle Identität nicht mehr festzulegen. Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts werde durch vermehrte grenzüberschreitende Kooperationen erstmals eine mannigfaltige Identität strukturiert.

Klaus Siebenhaar: Kultur mit allen! Wie öffentliche deutsche Kultureinrichtungen Migranten als Publikum gewinnen

Arbeit an Integration wurde, meinte Siebenhaar, lange nur als Problem und nicht als Perspektive wahrgenommen. Dabei sind nach aktuellen Studien mittlerweile mindestens fünfzig Prozent der migrantischen Milieus in Bezug auf Bildung, kulturelle Teilhabe und Einkommensklasse als »bürgerlich«

zu bezeichnen. Diese sind, so Klaus Siebenhaar, bereits Nutzer des Angebots der Kulturinstitutionen.

Der vornehmliche problem- und nicht perspektivisch orientierte Blick auf Migranten in Deutschland wird auch anhand des Begriffsdilemmas deutlich: Hier ist von Bio-Deutschen, Deutsch-Deutschen und autochthon Deutschen auf der einen Seite, den Bindestrich-Deutschen, Deutschen mit Migrationshintergrund und hybriden Identitäten auf der anderen Seite die Rede. Diese begrifflichen Abgrenzungen verschleiern, dass die Migranten-Milieus in ihrer Diversität durchaus mit den Milieus der autochthon deutschen Bevölkerung vergleichbar sind: Integrationsdefizite finden sich bei beiden Gruppen in unterschichtigen Milieus, der Wille zum gesellschaftlichen Aufstieg und die Bereitschaft zur Leistung ist innerhalb der Migrantenpopulation sogar deutlich höher als unter der autochthon deutschen Bevölkerung. Diese Ergebnisse der SINUS-Migranten-Studie stellte Klaus Siebenhaar ausschnittweise vor.

Als wichtiges Fazit aus einer Studie des Instituts für Kultur- und Medienmanagement (IKM) vom September 2010 zu Menschen mit türkischem Migrationshintergrund als Kulturpublikum in Berlin stellte Klaus Siebenhaar heraus, dass das Interesse an türkischer Kultur und an einem kulturellen Angebot mit mehr Bezug zur eigenen Lebenswelt mit höherer Bildung zunimmt. Allerdings besteht hierbei nicht automatisch der Wunsch, dass dieses in türkischer Sprache angeboten wird.

Um dieser Entwicklung gerecht zu werden, müssen Kulturinstitutionen strukturell umdenken, das heißt Menschen mit Migrationshintergrund müssen Teil der Institution werden. Im Zusammenhang damit sprach Siebenhaar über die Aktivitäten des Ballhaus Naunynstraße Berlin, das mit seiner postmigrantischen Kulturpraxis bisher einzigartig in Deutschland sei. Nach einer aktuellen Studie des IKM besteht das Publikum hier allerdings meist nicht aus Menschen mit, sondern ohne Migrationshintergrund: Hier zeichnet sich also die Langfristigkeit der Entwicklung ab. Was jahrzehntelang verschlafen wurde, kann nicht innerhalb weniger Jahre aufgeholt werden – die Konzentration auf Postmigranten als Besuchergruppe ist nun allerdings unabdingbar.

vielfalt vor ort

Spielen unsere Theater an der urbanen Realität vorbei?

von Armin v. Ungern-Sternberg

Das Interesse an »den Migranten« hat auch an deutschen Theatern spürbar zugenommen. In der Regel äußert es sich in einer guten Absicht: einmal etwas für »die Migranten« zu machen oder – was keineswegs dasselbe ist – sich »deren« Lebenswelt als Thema anzunehmen. Manchmal kommt scheinbar beides zusammen, wenn etwa Schauspieler »mit Migrationshintergrund« vermeintlich authentisch »ihre« Erfahrungen verarbeiten, nicht selten als Laienschauspieler. Texte werden gerne in »Projekten« erarbeitet, aber auch entsprechende Stücke finden sich in einem wachsenden Angebot. Sagen wir es kurz: Das alles scheint mehr eine Mode zu sein als wirklich integrativ zu wirken. Integration wäre doch wohl erst dann erreicht, wenn der »ganz normale« Spielplan, wenn jede Inszenierung Gemeinsamkeit herstellen würde, Gemeinsamkeit als Publikum, nicht notwendigerweise auch in den Ansichten.

Armin von Ungern-Sternberg, *Büroleiter im Dezernat für Integration der StadtFrankfurt, 1970 in München geboren, studierte Germanistik, Geschichte, Anglistik an den Universitäten Freiburg i. Br. und Oxford. Magister 1995 und Promotion 2000. 1993 – 2000 Verlagsarbeit bei Rombach Wissenschaften Freiburg und C. H. Beck München, 1999 – 2008 Projektleiter Europäische Integration bei der Gemeinnützigen Hertie-Stiftung Frankfurt, 2004 – 2008 Lehrbeauftragter in Komparatistik an der Gutenberg-Universität Mainz.*

Dieser hier in Auszügen wiedergegebene Aufsatz ist ein persönlicher Beitrag des Autors und keine öffentliche Verlautbarung der Stadt Frankfurt am Main. Der vollständige Text ist zu finden auf der Website der dg www.dramaturgische-gesellschaft.de

Wir müssen neu nachdenken: Der Blick auf »die Migranten« – meist als »die anderen« – trifft unsere Wirklichkeit ja gar nicht, ist mindestens denkfaul. Die Stadt Frankfurt hat ihn daher gerade nicht zur Grundlage eines neuen Integrationskonzepts gemacht, das unter dem Titel *Vielfalt bewegt Frankfurt* 55 grundlegende Ziele und 60 Handlungslinien festschreibt. Bei uns haben rund 40% der Einwohner einen sog. Migrationshintergrund, aber unser neues Integrationskonzept richtet sich gerade nicht an sie, sondern an die gesamte Bevölkerung. Es gibt ja nicht »die« Migranten, sie sind so unterschiedlich wie die Bevölkerung insgesamt. Es gibt auch nicht »ihre Themen«, sie sind ähnlich divers wie die aller anderen, meistens sind sie sogar die gleichen, teilweise vielleicht aus einer anderen Perspektive, so wie alleinerziehende Väter, Ältere, Menschen mit Behinderungen einen anderen Blick haben und zugleich in allen Bevölkerungsgruppen zu finden sind, übrigens auch bei »den Migranten« (was denn sonst?). Auch die Rede von den Menschen aus 170 Nationen – so viele zählen wir in unserem Melderegister – haben wir in Frankfurt hinter uns gelassen, denn was soll sie besagen? Die »Kulturen« mischen sich längst, verändern sich und einander – ganz abgesehen davon, dass der Begriff »Kultur« im Sinne von »Herkunftskultur« wenig besagt, wenn man ihn nicht deterministisch verstehen will. Wer Schablonen braucht, kann ein »interkulturelles« Theater machen, aber er sollte sich bewusst sein, in welchen Schubladen er da denkt.

Wenn es also darum ginge, ein Programm für alle zu machen und dafür zu sorgen, dass grundsätzlich alle kommen könnten – was könnte man dann machen? Man könnte z.B. – so stellt sich das der Außenstehende unbefangen vor – den Spielplan ändern oder einmal andere Schauspieler holen oder wenigstens einen anderen Regieansatz verfolgen, der auch Menschen interessiert, die erst einmal anderes gewöhnt sind. In Frankfurt gilt das bereits für die vielen Einwohner aus der Europäischen Union. Sie haben alle eine lebendige, durchaus auch stolze Theatertradition, könnten sich die Eintrittspreise leisten, sprachlich würde eine Übertitelung helfen – die größte Hürde mag die Inszenierung sein. Wenn es all das nicht sein soll, weil man ja der Kunst und nicht dem Publikum verpflichtet ist, ließe sich dann nicht immerhin ein anderes Gruppenmarketing versuchen, wären nicht Programmhefte anders, ggf. mehrsprachig zu gestalten, könnte man nicht mehr erklären und vermitteln? Oder: Wie wäre es damit, anderes Personal einzustellen? Wie viele Migranten arbeiten denn hinter den Kulissen und dabei außerhalb der Werkstätten? In der Außenperspektive ließe sich weiter unbefangen, nüchtern ergänzen: Bei veränderter Demografie wird all das recht bald betriebswirtschaftlich relevant. Von einem Fachkräftemangel ist schon die Rede. Zu einem Publikumsmangel kann es durchaus auch kommen. Das neue Frankfurter Integrationskonzept diskutiert diese Fragen und weist auch Kunst und Kultur eigene Handlungslinien, eigene Aufgaben zu. Dabei geht es uns nicht um Zusatzangebote für besondere Gruppen. Es geht darum, den ganz normalen Betrieb so anzulegen, dass er mehr Menschen erreicht – dass er grundsätzlich jeden wenigstens einmal im Jahr ansprechen könnte.

Darüber lohnt es sich nachzudenken. Freilich: Jede Generation führt ihre eigenen Diskussionen. Manchmal sind es indes die gleichen. Wie war das damals, vor kaum vier Jahrzehnten, als »Kultur für alle« einmal ein Thema war? Es lohnte sich, auch darüber einmal nachzudenken: worin sich beide Diskussionen ähneln und unterscheiden.

theater zwischen stadt und welt

Ein Beispiel aus Brüssel

Auszüge aus dem Vortrag

von Ivo Kuyl

In seinem Vortrag vermittelt Ivo Kuyl einen Einblick in die »Koninklijke Vlaamse Schouwburg« in Brüssel (KVS; zu Deutsch: Königlich-Flämisches Theater). Dieses Theater ist zwar geprägt von den besonderen Bedingungen Brüssels und Belgiens, bietet aber gleichzeitig einen wesentlichen Beitrag zur Diskussion über alternative Formen des Stadttheaters in einer interkulturellen Gesellschaft. Ivo Kuyl ist als Dramaturg Mitglied der künstlerischen Leitung der KVS.

Als das neue Team 2001 das Ruder übernahm, war die KVS ein Stadttheater, das ein klassisches Repertoire für die flämische Mittelklasse spielte. Bei unserem Antritt beschlossen wir, die drei großen Bausteine, auf denen das Werk der traditionellen KVS begründet war – Stadt, Repertoire und Ensemble – vollkommen neu zu definieren. Das führte zur Umbildung der KVS von einem gewöhnlichen Stadttheater in eine städtische Plattform. Als solche will die KVS nun nicht länger der Identität nur einer Bevölkerungsgruppe oder sozialen Schicht Ausdruck verleihen. Sie will vielmehr eine Gesellschaft antizipieren, die keine Anpassung an eine homogene kulturelle Tradition aus der Vergangenheit verlangt, sondern bereit ist, über den interkulturellen Dialog, über eine Koproduktion zwischen verschiedenen Kulturen und Hintergründen eine gemeinsame Zukunft aufzubauen. Brüssel ist schon heute eine interkulturelle Gesellschaft, die Frage »Wer ist Wir?« ist uns dort sehr vertraut. Was aber schon längst eine Tatsache im Alltag ist, wurde von der Politik leider noch nicht oder zu wenig wahrgenommen.

Im Folgenden beschreibe ich zunächst die städtische Umgebung, in die das Theater eingebettet ist. Insbesondere möchte ich über die negative Wahrnehmung Brüssels durch die Belgier selbst sprechen. Danach kommen die Veränderungen an die Reihe, denen sowohl Belgien als auch Brüssel infolge der Föderalisierung und Globalisierung ausgesetzt waren. Im zweiten Teil werde ich mich über die Art und Weise äußern, in der das Königlich Flämische Theater durch seine Theaterpraxis mit dieser städtischen Realität umzugehen versucht. Ich werde mit Fragen und Anmerkungen schließen, denen ein Projekt wie das der KVS sich unterwerfen müsste.

I.

Nicht nur für Ausländer, sondern auch für die Belgier selbst ist Brüssel eine außerordentlich komplizierte Stadt, und sie ist auch nicht besonders beliebt. Hierfür gibt es verschiedene Ursachen: Zuerst einmal ist da die anti-städtische Mentalität in Flandern, die auch auf Brüssel abstrahlt. Daneben hat sich in Brüssel seit den 70er Jahren ein starker Abwanderungsprozess vollzogen: Die reiche Mittelklasse zog sich aus dem Stadtkern zurück in die grünen Randgebiete. Nun konnten sich Migranten aus dem Mittelmeerraum dank der dramatisch sinkenden Kauf- und Mietpreise im Stadtkern niederlassen, was jedoch mit einer zunehmenden Verarmung und Kriminalität einherging. Drittens war Brüssel im Zeitraum zwischen 1962 und 1989 Opfer eines undurchdachten Modernisierungsprozesses. Da wurden breite Straßen durch die Stadt gezogen, und überall schossen monofunktionale Wohn-, Laden- und Bürogebiete aus dem Boden. Offene Plätze wurden zu Parkplätzen. Das Leopold-Quartier wurde teilweise zerstört, um für die hässlichen Gebäude der Europäischen Union Platz zu schaffen. Schließlich wirkt sich aber auch die Sprachenfrage zum Nachteil für Brüssel aus. Nach seiner Unabhängigkeit 1830 wurde Belgien als zentralisierter, einsprachig-französischer Nationalstaat entwickelt. Bis 1932 war das Französische die einzige offizielle Sprache: Nicht nur die nationale Elite sprach Französisch, sondern auch diejenigen Flamen, die auf der sozialen Leiter eine Stufe höher steigen wollten. In Brüssel war die Französisierung stärker zu spüren als anderswo. Aus diesem Grunde ist Brüssel stets Symbol der politischen und kulturellen Unterdrückung des flämischen Volkes gewesen – was die Stadt in Flandern nicht gerade populär macht.

Ivo Kuyl *wurde 1957 in Bukavu, ehemals Belgisch-Kongo, geboren. Er studierte Germanische Philologie und Philosophie und arbeitet seit 2002 als Dramaturg an der Koninklijke Vlaamse Schouwburg. Er unterrichtet an der Erasmushogeschool RITS in Brüssel Vergleichende Dramaturgie und veröffentlicht Texte als Redaktionsmitglied von »etcetera«, einer flämischen Zeitschrift für die Bühnenkünste (www.kvs.be).*

Es sind diese Vorurteile, die heute die Wahrnehmung von Brüssel bestimmen. Brüssel ist für viele ein »Großstaddschungel«. Die meisten Belgier erleben Brüssel als »schmutzig«, »gefährlich«, »ungesund« und zu »unangenehm«, um dort zu leben. Darüber hinaus nimmt die institutionelle Komplexität des Landes in Brüssel wahrlich kafkaeske Formen an. Ende 1962 wurden die Sprachgrenzen in Belgien definitiv abgesteckt. Damit wurden Flandern und Wallonien jeweils einsprachige Gebiete und Brüssel das Zentrum eines zweisprachigen Territoriums, das auf die Stadt Brüssel und die heutigen 19 Gemeinden begrenzt ist.

Es dauerte jedoch noch bis 1989, bevor Belgien zu dem wurde, was es heute ist: Ein föderalistischer Staat, der sich in drei Gemeinschaften (die flämische, die französische und die deutschsprachige Gemeinschaft) und drei Regionen (die flämische, die wallonische und die Hauptstadtregion) aufgliedert. Die drei Gemeinschaften sind zuständig

für die *personengebundenen* Angelegenheiten (Kultur, Erziehung und Bildung, Gemeinwohl, Sprache), die drei Regionen für die *territorialen* Angelegenheiten (Wirtschaft, Mobilität, Wohnraum).

Für Brüssel stellen sich die Konsequenzen all dieser Staatsreformen noch komplizierter dar. Brüssel ist heute, neben Flandern und Wallonien, eine vollkommen eigenständige Region mit einer eigenen Regierung und einem eigenen Parlament, doch wird es wegen seines zweisprachigen Status nicht als Gemeinschaft anerkannt. So sind die Brüsseler, was die personengebundenen Angelegenheiten betrifft, denn auch von der flämischen und der französischen Gemeinschaft abhängig. Darüber hinaus gibt es dann auch noch die Gemeinsame Gemeinschaftskommission, die für alle Angelegenheiten verantwortlich ist, die mehr als eine Gemeinschaft betreffen.

Durch die Schaffung von zwei Gemeinschaften und einer einzigen Region dominieren Probleme, die mehrere Bevölkerungsgruppen betreffen, fortwährend die politische Tagesordnung. Die komplizierte institutionelle Organisation ist nicht nur Folge der flämisch-französischsprachigen Gegensätze, sondern nährt ihrerseits diese Gegensätze und hält sie am Leben. Dies hat de facto zu einer segmentierten Stadt geführt, in der alles zweimal vorhanden ist: Der Unterricht, die kulturellen Einrichtungen, die Medien, das kirchliche Leben, die Gesundheitsversorgung usw. existieren jeweils in einer niederländisch- und einer französischsprachigen Variante. [...]

Das komplexe institutionelle Netz macht es unmöglich, in Brüssel eine kohärente Sichtweise zu entwickeln. Dies lässt sich anhand der Kulturlandschaft leicht illustrieren. Die Region Brüssel-Hauptstadt verfügt über keinerlei Zuständigkeit auf dem Gebiet der Kultur, denn die personengebundenen Angelegenheiten sind ja Sache der Gemeinschaften. Im Ergebnis wird die Kulturpolitik zwischen der flämischen und der französischen Gemeinschaft verteilt. Die beiden Gemeinschaften existieren separat nebeneinander und arbeiten kaum zusammen. Außerdem ist jede der 19 Gemeinden für die Kulturpolitik innerhalb ihres eigenen Territoriums verantwortlich. In diesem Kontext ist es unmöglich, eine Kulturpolitik für die ganze Stadt zu entwickeln. Obwohl also Brüssel Belgiens größte Stadt und ein wichtiges internationales Zentrum ist, hat sie keine eigene Kulturpolitik.

Seit den sechziger Jahren hat sich Brüssel von einer ehemals provinziellen nationalen Hauptstadt zu einer kleinen »World City« gemausert. Seit der ersten Einrichtung von Institutionen der Europäischen Gemeinschaft 1958 wurde Brüssel zum wichtigsten Sitz der heutigen Europäischen Union und de facto die Hauptstadt Europas, Neid hin oder her... Zusammen mit der Präsenz der NATO, der WEU und anderer internationaler Einrichtungen hat diese europäische Präsenz nicht nur eine globale Dienstleistungswirtschaft angezogen, sondern auch eine Menge internationaler Regierungs- und Nicht-Regierungseinrichtungen. Diese werden durch ein Heer hoch qualifizierter Personen aller möglichen Nationalitäten besetzt. Infolge ihrer Präsenz hat sich die Kluft zwischen Arm und Reich in Brüssel stark vergrößert, und so manches Wohngebiet fällt dem Prozess der *Gentrifikation* anheim: Die einheimischen oder relativ armen Brüsseler, die dort wohnen, müssen wegen der enorm gestiegenen Mietpreise reichen Eurokraten und Mittelklasse-Angehörigen Platz machen.

Es gibt jedoch noch andere Gründe, warum Brüssel eine multikulturelle Stadt geworden ist. Schon zwischen 1842 und 1847 waren sechs Prozent der Bevölkerung fremder Herkunft. Die meisten Fremden kamen ursprünglich aus den Nachbarländern, es waren vor allem Franzosen, Niederländer und Deutsche und in geringerem Maße Briten. Abgesehen von ein paar Fluktuationen blieb der Ausländeranteil lange Zeit konstant, bis zu den sechziger und siebziger Jahren, als die erste Welle gering ausgebildeter »Gastarbeiter« ins Land kam: Italiener, Spanier, Portugiesen, Marokkaner und Türken. Infolge verschiedener Umstände wie Dekolonialisierung, Globalisierung und Krieg ist seit 1980 noch eine weitere Welle dazugekommen. Es sind nun vor allem Flüchtlinge aus dem Nahen Osten, den ehemaligen belgischen Kolonien und der früheren Sowjetunion gut vertreten.

Die Anzahl der in Brüssel lebenden Ausländer wird heute auf rund dreißig Prozent der Bevölkerung geschätzt. Die Ausländer stammen aus nicht weniger als 180 Ländern der ganzen Welt. Diese Zahlen steigen enorm an, wenn man die Anzahl der Migranten hinzurechnet, die inzwischen die belgische Staatsbürgerschaft erworben haben. Einigen Demografen zufolge soll die Anzahl der in Brüssel lebenden Ausländer dann etwa die Hälfte der Bevölkerung ausmachen, wobei Ausländer mit Diplomatenstatus oder in Anstellung bei den internationalen Einrichtungen (außerhalb der EU) und die »sans papiers« oder Personen, die sich in laufenden Asylverfahren befinden, nicht mitgerechnet sind. [...]

Da die politischen Einrichtungen nicht in der Lage sind, die kosmopolitische Realität der Stadt zu ihrem Recht kommen zu lassen, gibt es einen strukturellen Ausschluss von Gruppen und Einzelpersonen, was zu einer Krise der politischen Vertretung führt. Ein Drittel der Bevölkerung kann nicht auf die politische Entscheidungsfindung Einfluss nehmen und fällt auch aus allen möglichen offiziellen »Szenen« wie der Kultur heraus. Einerseits ist die Region Brüssel-Hauptstadt die wichtigste Ebene für die Entwicklung einer Stadtpolitik, andererseits haben sowohl die Eurokraten als auch die anderen Ausländer nur auf Gemeindeebene ein Stimmrecht – was bedeutet, dass sie in der Stadtpolitik von Brüssel kein Mitspracherecht haben. So fühlen sie sich denn auch nicht besonders bemüßigt, die Stadt mitzugestalten, in der sie jeden Tag leben und arbeiten. Ein anderes Beispiel ist die Aufteilung der Stadt in zwei Kulturgemeinschaften, eine flämische und eine französischsprachige. Der belgische Staat berücksichtigt nur diese Gemeinschaften, was aber nicht mit dem Umstand übereinstimmt, dass 41 % der Brüsseler Familien zweisprachigen Mischkulturen angehören. Mit anderen Worten: auf politischer Ebene nimmt man keine Rücksicht auf die Realität dieser dennoch umfangreichen interkulturellen Praktiken. [...]

II.

Was könnte dies alles nun für ein künstlerisches Projekt wie das des Königlich Flämischen Theaters bedeuten? Dazu muss ich Ihnen zuerst einmal sagen, dass die KVS schon immer ein Nationaltheater gewesen ist, 1892 mit dem Ziel gegründet, das flämische Theater in der Hauptstadt des Landes zu verbreiten. Sie hatte schon immer eine besondere symbolische Funktion, da die flämische Kultur in einem Bollwerk der Französischsprachigkeit verteidigt werden musste. Dies ist bis etwa 2001 so geblieben, also bis zu dem Moment, in dem das jetzige Team die Leitung übernommen hat.

Zu diesem Zeitpunkt residierte die KVS jedoch nicht in ihren üblichen Gebäuden an der Laekensestraat, sondern in einer ehemaligen Brauerei in Molenbeek, einem der ärmsten Viertel von Brüssel, da die alte »Schauburg« gründlich renoviert wurde. Dieser Aufenthalt kam für uns einer Offenbarung gleich. Er führte zu radikal anderen Einsichten hinsichtlich der Art und Weise, wie man ein Stadttheater wie die KVS leiten könnte. Viel deutlicher als im Zentrum der Stadt konnten wir dort am eigenen Leibe erfahren, dass die flämische literarische und theatralische Tradition, aber auch das übliche Mittelklasse-Repertoire, das von London bis Berlin das Gleiche ist, für weite Teile der Brüsseler Bevölkerung nicht die geringste Bedeutung hat.

Obwohl die *Bottelarij* – das Gebäude, in dem wir Unterkunft fanden – nur einen Katzensprung von der alten Schauburg entfernt ist, fühlten wir uns dort im ersten Jahr wie ein UFO. Niemand um die Bottelarij herum sprach Niederländisch, über 50 % der Einwohner von Oud-Molenbeek besitzen eine andere als die belgische Nationalität, das Bildungs- und Arbeitsniveau liegt vielfach unter dem Durchschnitt Brüssels. Folglich kam das traditionelle KVS-Publikum nicht nach Molenbeek; das war zu weit, zu unbekannt und vor allem: beinahe zu gefährlich. Und unsere Nachbarn aus dem Viertel hatten keinen einzigen guten Grund, sich mit dem künstlerischen Projekt, dem Repertoire oder der Gesellschaft unseres Theaters zu identifizieren. Diese mangelhafte Reaktion hat uns zu denken gegeben.

Insbesondere begannen wir zu verstehen, dass es keinen Sinn hat, sich als Stadttheater in den Dienst einer nationalen Sache zu stellen. Die Stadt ist inzwischen derart multikulturell, fragmentiert und hybrid geworden, dass eine rein nationalistische Vorgehensweise an dieser Realität vollständig vorbeigehen würde. Mehr noch: Kultureller Nationalismus bremst den expliziten Ausdruck von Interkulturalität, Hybridität und Mischformen. Da tritt die Vermutung zutage, dass dies die einzige Möglichkeit ist – nicht nur für Brüssel und Belgien, sondern sogar für Europa: Mit der Tatsache umgehen zu lernen, dass die nationale homogene Gemeinschaft nicht mehr existiert und, wo dies doch noch der Fall sein mag, auf einer Verkennung der Realität beruht. Das bedeutet, dass nicht der Nationalstaat das Modell der Zukunft ist, sondern ein Begriff wie »Städtischkeit« diese Rolle heute vermutlich besser ausfüllen kann.

Innerhalb eines nationalistischen Rahmens vollzieht sich die Gemeinschaftsbildung immer über Integration des Fremden in eine kulturelle Tradition aus der Vergangenheit, auch wenn diese erfunden werden muss. In Städten dagegen wimmelt es von Ausländern, Migranten, Durchreisenden und Anderssprachigen. Diese Unterschiedlichkeit ist viel zu groß, als dass sie auf einen gemeinsamen Nenner einer einzigen gemeinsamen nationalen Kultur gebracht werden könnte. Will man in einer Stadt zusammenleben können, dann darf man seine Identität nicht auf einer gemeinsamen Vergangenheit aufbauen, sondern auf einer noch zu entwerfenden gemeinsamen Zukunft. Es kommt dann darauf an, über den interkulturellen Dialog eine kollektive Identität und eine gemeinsame Zukunft auszubauen.

Wie haben wir versucht, dieses Prinzip in unserem Theater in die Praxis umzusetzen? Ich werde hier auf fünf Ebenen eingehen: die Ebene der künstlerischen Leitung und der

Programmplanung; die Schwerpunkte innerhalb der produktiven Programmplanung und innerhalb der rezeptiven Programmplanung; die internationale Wirkung und das Publikum.

Vor 2001 verfügte das Theater stets über ein Ensemble, das meistens von einem einzigen Regisseur-Intendanten geleitet wurde, der alle künstlerischen Entscheidungen traf. Heute werden die künstlerischen Entscheidungen jedoch von einem Team aus acht Personen getroffen, die unterschiedliche Hintergründe haben und aus unterschiedlichen Disziplinen kommen. Sie verhalten sich zu einem »städtischen Inhalt« und geben diesem Form. Für den einen wird die utopische Dimension einer Stadt, die ein Laboratorium für das Flandern von morgen ist, ins Gewicht fallen; für den anderen wird es eher eine Übung in Demokratie sein; für einen dritten steht die Problematisierung der Begriffe »Nation« und »Gemeinschaft« im Mittelpunkt, und ein weiterer betrachtet vor allem die ernüchternden Folgen von Entfremdung in einem städtischen Kontext. Wie jeder Einzelne dieses Verhältnis ausfüllt, ist höchst individuell. [...]

Bis auf die Mitglieder des Leitungskollektivs hat die KVS kein festes Ensemble. Denn bei uns bekommen Schauspieler oft Aufträge verschiedenster Art. Die Verwirklichung eines Projekts mit chancenarmen Jugendlichen zum Beispiel ist etwas ganz Anderes als eine Shakespeare-Produktion für den großen Saal. Deswegen hat es keinen Sinn, ein festes Ensemble von Regisseuren und Schauspielern unter Kontrakt zu haben, deswegen arbeiten wir mit einem Pool von freelance-Künstlern. Eine beschränkte Zahl unter ihnen wird mehrfach engagiert. So ist genügend Flexibilität garantiert, um für jede Produktion Mitarbeiter zu finden, die den Anforderungen dieser Produktion auch am besten gerecht werden können.

Diese Arbeitsweise führt zu einer sehr heterogenen Programmplanung, die auf den ersten Blick chaotisch anmutet, in der aber doch eine Menge Leitlinien zu entdecken sind. Das Wichtigste ist, dass wir ein sensibles Bewusstsein dafür haben, dass es in Brüssel unzählige Minderheitengruppen gibt, die keinen Zugang zum öffentlichen Raum bekommen. Deren Stimme wird sowohl im wörtlichen wie im buchstäblichen Sinne nicht gehört.

Wir sehen es denn auch als unsere Pflicht an, die kulturellen Äußerungen dieser Gruppen zu dokumentieren. Leuchtendes Beispiel für uns ist das Werk, das das Brüsseler Ensemble »Dito Dito« schon 2000 geschaffen hat, und zwar aus Anlass von Brüssels Auszeichnung als Kulturhauptstadt Europas, unter dem Titel *Brussel behoort ons toe/Bruxelles nous appartient (Brüssel gehört uns)*. Sinn und Zweck war, eine große Datenbank mit Geschichten aufzubauen, die das Leben in der Hauptstadt und ihre Bewohner thematisiert. In dieser Arbeit wurde eine Methode entwickelt, um die großen kulturellen Unterschiede in der Hauptstadt über die Geschichten, die ihre Einwohner erzählen, zu erfassen. An sich reicht es jedoch nicht aus, die Unterschiede in der Gesellschaft zu dokumentieren – man muss sie auch ästhetisieren und zu einem Teil der dominanten Kultur verarbeiten. Die künstlerische Erfahrung muss dazu beitragen, einen kritischen Abstand gegenüber der eigenen Lebenserfahrung zu schaffen. Brüssel stellt dabei nicht nur das Bühnenbild für das Theater dar, sondern drängt sich gleichzeitig als Thema auf, nicht nur in seiner Vielfarbigkeit und Vielsprachigkeit, sondern auch in all seiner Zerrissenheit in Bezug auf die Gemeinschaften sowie auf soziale und wirtschaftliche Aspekte. Dies führt zu Produktionen, in denen die Brüsseler nicht nur das thematische Material für die Vorstellung liefern, sondern häufig auch mit auf der Bühne stehen. [...]

Neue Inhalte, Formen und Ästhetiken können erst dann zur dominanten Kultur durchdringen, wenn sie beginnen, ein Teil des »Repertoires« zu werden. Unter »Repertoire« verstehen wir vor allem Texte, die zum kulturellen Erbe der Menschheit gehören, Stücke aus dem Weltrepertoire, die aufgrund ihres hohen menschlichen und kulturellen Wertes immer wieder neu aufgeführt werden. [...] Wir wollen aber noch einen Schritt weiter gehen. Wir wollen auch Repertoire *kreieren*. Wir stellen fest, dass das existierende Repertoire im Verhältnis zur heutigen Wirklichkeit so einige Lücken und Mängel zeigt. Wie schon gesagt, es gibt einige kulturelle Gruppierungen in der Gesellschaft, deren Existenz nicht dokumentiert und ästhetisiert worden ist. Oft gibt es aber auch Problematiken, die im existierenden Repertoire nicht vorkommen, zum Beispiel in Bezug auf Migrantenkinder und -jugendliche, auf die Kollaboration während des Zweiten Weltkrieges oder auf die koloniale Vergangenheit. Wenn man diese Geschichten erzählen will, dann muss man Kreativaufträge vergeben und versuchen, diese an den Mann zu bringen, indem man sie – häufig jahrelang hintereinander – wiederholt und auf Reisen gehen lässt. Nur so kann man dafür sorgen, dass neue Perspektiven sich im kollektiven Bewusstsein der Zuschauer festsetzen. Inzwischen verfügen wir über ein reichhaltiges Angebot an Auftragswerken, die es ins Repertoire geschafft haben, darunter *Missie (Mission)* von David van Reybrouck (Regie: Raven Ruëll), und *Singhet ende weset vro (Nun singet und seid froh)* sowie *Bezette Stad (Besetzte Stadt)* unter der Regie von Ruud Gielens. Die beiden ersten Vorstellungen waren auch in Deutschland zu sehen. [...]

Die KVS tritt auch als Gastgeber für die Arbeiten anderer Produzenten und Ensembles in Erscheinung. Auch hier gelten ein paar einfache Basisprinzipien. In manchen Fällen versuchen wir, die Linie zu verfolgen, die wir auch bei unseren eigenen Produktionen verfolgen. Das war z. B. der Fall, als wir die Produktion *Scheisseimer* planten, die Lebensgeschichte des flämischen Bildhauers Koenraad Tinel, der einer Familie von Kriegskollaborateuren entstammt und davon in seinem bildhauerischen Werk erzählt. Oder wenn wir die Arbeit des neuseeländischen Theaterproduzenten Lemi Ponifasio und die des kongolesischen Choreografen Faustin Linyekula in unser Programm aufnehmen. Genau wie bei Linyekula wird bei Ponifasio jeder künstlerische Schritt durch eine umfassendere gesellschaftliche Fragestellung mit inspiriert: Was ist die Bedeutung dessen, was ich tue, für die Gemeinschaft, zu der ich gehöre?

Weiter sehen wir die rezeptive Programmation als eine Ergänzung zu dem, was wir selbst machen. Auch laden wir gerne Vorstellungen ein, von denen wir vermuten, dass sie die Potenz haben, um Menschen zum ersten Mal – oder aufs Neue – ins Theater zu bringen. Vielleicht sind wir deswegen Anhänger der Produktionen von *OlympiqueDramatique*. Oft haben wir die eingeladenen Arbeiten gesehen, aber das ist nicht immer Grundbedingung. Am liebsten programmieren wir in einer längeren Reihe und, falls zu realisieren, mit Übertitelung.

Wir sind kein fester Spielort für irgendein Ensemble, fühlen uns aber trotzdem aus unserer städtischen Tätigkeit und Wirkung heraus verpflichtet, die Arbeit bestimmter Brüsseler Künstler aus verschiedenen Gründen zu unterstützen. So haben wir regelmäßig Arbeiten der Choreografen Wim Van de Keybus, Peeping Tom und Hans Van den Broeck auf dem Programm. [...]

Das tun wir auf der rezeptiven Ebene auch: Andere einladen, in unserem Theater für einen bestimmten Zeitraum die Programmplanung zu übernehmen. Das hat den Vorteil, dass man Arbeiten angeboten bekommt, die man selbst nie sichten und einladen würde. Und es erlaubt auch eine andere Vision. So luden wir das Theaterensemble STAN ein, um einen Monat lang eigene Arbeiten und Arbeiten von anderen Künstlern in die Programmplanung aufzunehmen, und wir gaben Faustin Linyekula eine Woche lang freie Hand. [...]

Für die meisten Theater ist das Ausland ein potenzielles Absatzgebiet. Auch das Königlich Flämische Theater hat inzwischen eine Reisepolitik entwickelt, wobei als Leitfaden gilt: Die Produktionen gehen nur dann auf Reisen, wenn wir annehmen, dass sie dank der Tournee ein neues Leben finden können. Zum Beispiel dann, wenn sie in einem für die Produktion relevanten und interessanten Kontext landen, oder wenn sie ein neues Publikum generieren können oder wenn die Produktion durch das Reisen »aufgefrischt« werden kann. Angesichts der Nationalismus-Kritik in *Singhet ende weset vro (Nun singet und seid froh)* war es eine Herausforderung, diese Produktion auf dem Balkan auf Tournee gehen zu lassen, und zwar in Sarajevo, Zagreb und Belgrad. Sowohl *Het leven en de Werken von Leopold II (Das Leben und Werk Leopold II)* als auch *Missie (Mission)* wurden, neben ihrer internationalen Karriere in Europa, auch in Kinshasa gespielt.

Der wichtigste Aspekt der internationalen Wirkung jedoch zeigt sich in den beiden Projekten mit Kongo und Palästina, basierend auf langfristiger Zusammenarbeit und Austausch. Wir haben damit begonnen, allerhand Workshops (Schreiben, Regie, Schauspiel) zu organisieren. Von da aus wurden Personen und Materialien für die Produktion einer Vorstellung rekrutiert. »Warum diese internationalen Projekte?«, fragen Sie sich jetzt vielleicht. Wie kann man einerseits eine städtische Plattform wählen und andererseits nach einer derart internationalen Ausstrahlung streben? Die Antwort lautet, dass das Globale und das Lokale hier stark miteinander verwoben sind; dass Kongo und Palästina nicht außerhalb von Brüssel liegen, sondern de facto in Brüssel beginnen – jedenfalls für die Brüsseler. Das gilt mit Sicherheit für Kongo. Kongo hat Brüssel ja mit geformt. Denken Sie nur an die herrliche Architektur, die Leopold II. mit Geldern aus dem Kongo finanzierte. Darüber hinaus findet man in Brüssel Vertreter von so ziemlich allen Segmenten der afrikanischen Gesellschaft: Repräsentanten von Regierung und Opposition; von rivalisierenden Parteien in Kongo und natürlich auch viele einfache Kongolesen, die nach Belgien geflüchtet sind und dort meistens im pittoresken Matongé-Viertel leben. [...] Für die KVS ist dies ein Grund mehr, das bürgerliche Mittelfeld wehrhafter Künstler zu unterstützen, die sich dort engagieren, wo die Regierung (und auch die internationale Entwicklungshilfe) versagt.

Mit Palästina bekommen wir in Brüssel auf eine andere Weise zu tun, und zwar über das Phänomen der Migration, hauptsächlich aus dem Maghreb. [...] Unabhängig davon gibt es noch den drängenden aktuellen Kontext. Diejenigen, die Nutzen aus dem Krieg im Irak, der Bedrohung gegenüber dem Iran, dem israelisch-libanesischen Krieg von

2006, der Dämonisierung Syriens und dem nicht enden wollenden israelisch-palästinensischen Konflikt ziehen, drängen uns in die Richtung eines *Clash of Civilizations*. Mit den uns zur Verfügung stehenden Mitteln wollen wir diese »Zweiteilungen« der Welt (wir/sie; gut/böse; der freie demokratische Westen gegenüber den repressiven religiösen oder auch nicht religiösen arabischen Regimes) soweit wie möglich infrage stellen, ohne das eigentliche Problem (Korruption und Nepotismus, die Stellung der Frau, die Kluft zwischen Arm und Reich) unter den Teppich zu kehren. Wir können dies nur tun, indem wir Allianzen eingehen mit diesen anderen Stimmen aus der arabischen Welt, denjenigen, die aus einer individuellen Künstlerschaft sprechen. Das sind unsere »natürlichen« Verbündeten. Wir glauben, dass Brüssel (also Europa) diese genauso dringend braucht wie die arabische Welt selbst. Das ist Sauerstoff gegen die drohende Erstickung durch geopolitische Interessen, die nicht die Unseren sind, ja mehr noch: Die die Gesellschaft in Brüssel unter Druck setzen.

Noch ein paar Anmerkungen zum Publikum, also zur Öffentlichkeitsarbeit. Wir gehen davon aus, dass die Öffentlichkeitsarbeit keine Chance hat, wenn die Diversität bis in den Kern des künstlerischen Werkes selbst nicht verfolgt wird. Wenn etwa das Thema irgendwie mit Migrantenkindern und -jugendlichen zu tun hat, ist es viel spannender, wenn solche Jugendlichen selbst auf der Bühne stehen. Dieser allgemeine Gedanke muss immer wieder neu auf sehr spezielle Projekte mit speziellen Zielen und Strategien übertragen werden. Was nicht heißen soll, dass wir Zielgruppentheater machen. Die letztendliche Zielgruppe ist auch hier die »allgemeine Öffentlichkeit«. [...]

Unsere Devise ist immer gewesen, jedem Brüsseler mindestens einmal im Jahr einen Grund für den Weg in unser Theater zu geben. Das entspricht der großen Diversität unserer Programmation. Wir wollen die Ticketpreise so niedrig wie möglich halten. Entsprechend erschien uns das traditionelle Abo-System nicht länger sinnvoll. Nun gibt es Abonnements für bestimmte Zielgruppen, aber nur, wenn sie darum bitten. Auch gewähren wir Rabatte für Studenten und andere weniger kapitalkräftige Besucher. Von 2005 bis heute haben wir für unsere beiden Säle einen Auslastungsgrad von durchschnittlich 80–85 %. Auch über die Zusammensetzung unseres Publikums wissen wir einiges. Eine frühere Untersuchung – die jedoch dringend aktualisiert werden muss – hat gezeigt, dass von allen Kulturinstitutionen aus Brüssel, die an dieser Untersuchung teilnahmen, die KVS das am stärksten diversifizierte Publikum hat, also auf der Ebene von Alter, Einkommen und geografischer Herkunft in Belgien. Tatsächlich sieht man bei bestimmten Vorstellungen in der KVS nicht die übliche Clique, sondern ein stark gemischtes Publikum. [...]

So hat die KVS sich denn auch für die Mehrsprachigkeit entschieden. Die Produktionen werden immer häufiger in zwei Sprachen gespielt (Französisch und Niederländisch), die Übertitelung ist mehr und mehr dreisprachig (Französisch, Niederländisch und Englisch). Das gilt auch für die Kommunikation. So geben wir zum Beispiel ein dreisprachiges Magazin, den KVS-*Express*, heraus. Das ist eine hohe Investition. Wir können aber nicht anders im Angesicht des babylonischen Turmes, dem die Realität dieser Stadt gleicht.

III.

Vor zehn Jahren war die Plattformkultur im Theater noch relativ neu in Flandern. Inzwischen ist sie immer mehr eingebürgert und beginnt sich auszubreiten, nicht nur im, sondern auch außerhalb des Theaters. Aber so sehr die KVS zu dieser Verbreitung beigetragen hat, so wenig dürfen wir die Augen verschließen vor den Problemen, die sich aus dieser Institutionalisierung ergeben könnten. Es scheint mir denn auch wichtig, dass wir uns einige kritische Fragen immer wieder stellen.

Zuallererst steht und fällt eine künstlerische Plattform mit der Qualität der innerhalb dieser Plattform geführten Diskussionen. Wie kann man dafür sorgen, dass diese Diskussionen auf Dauer ihre Schärfe behalten; dass sie nicht in Routine und Pragmatismus versanden? Geht der Konsensbildung eine Streit- und Dissenskultur voraus oder ist die Konsensregel eine bequeme Entschuldigung für Denkschwäche und Taktieren, für ein allzu bequemes Sich-der-Stimmenmehrheit-Beugen? Gibt es – trotz der unvermeidlichen Personalfluktuation – noch genügend Diversität, um die notwendige Multiperspektivität sicherzustellen? Und kann man diese Diversität auch noch auf andere Art realisieren als nur durch die Aufnahme neuer Personen ins Leitungskollektiv, etwa über Gespräche mit den Künstlern, die mit dem Haus verbunden sind?

Die zunehmende Relevanz von Begriffen wie Interkulturalität könnte dazu führen, dass Künstler und Programmleiter der Versuchung erliegen, diese Themen aus nicht-künstlerischen Gründen aufzugreifen, zum Beispiel weil Interkulturalität ein Thema zu werden scheint, dass sich immer besser verkaufen lässt und mit dem man sich ein erfolgreiches Profil aneignen kann. Deswegen die folgenden Fragen: Widerspricht die städtische Optik der Vermarktung der Gesellschaft oder fördert sie, unter der Maske des Widerstandes, die Vermarktung gerade? Ist sie ein ehrliches, *künstlerisches* Anliegen oder nur eine Frage des Geltungsdrangs? Ähnliches gilt auch für die Bedeutung, die dem Publikum beigemessen wird. Es geht hier um ein zweischneidiges Schwert: Dieses Interesse kann vom Streben nach mehr Partizipation, Streuung und Diversität inspiriert sein. Es ist aber keine Einbildung, dass man solche Begriffe auch leicht missbrauchen kann, um damit einen Drang nach bequem zu erreichenden Erfolgen zu verdecken.

In und um Plattformen wird viel polemisiert, und dies zwischen vielen Parteien und Gruppen, zwischen Künstlern und Programmplanern, zwischen Künstlern und anderen Künstlern, zwischen Künstlern und dem Publikum, zwischen der einen und der anderen Publikumsgruppe usw. [...] An sich ist das ja nicht verkehrt – so ist das nun einmal mit Plattformen. Jedoch birgt all dieses Palaver auch Gefahren. Kann es nicht leicht zu einer Überschätzung des Wortes und damit zu einer Ideologisierung führen? Das wäre nicht wünschenswert, denn künstlerische Plattformen müssen sich nicht in erster Linie durch einen bedeutenden gesellschaftlichen Diskurs, sondern vor allem durch bedeutende künstlerische Taten hervortun. Außerdem besteht die Gefahr von »political correctness«. Sicher ist es Teil einer interkulturellen Attitüde, dass man auf die Suche geht nach allem, was Menschen verbindet, und nicht nach dem, was sie trennt. Aber das darf nicht dazu führen, dass Konflikte vernachlässigt oder unter den Teppich gekehrt werden, die etwa entstehen, weil Menschen und Kulturen eben durchaus verschieden sind. Auch ist viel politisch korrektes Moralisieren kontraproduktiv, weil man damit oft genug das Gegenteil dessen erreicht, was man eigentlich erreichen wollte.

Und zum Schluss: führt die Hinwendung zu politischen Themen wie »Interkulturalität« nicht zu einer allzu starken Rationalisierung der Kunst? Ist Kunst ein rationelles Medium? Soll es in der Kunst nicht mehr um konkretisierte Bedeutung statt um abstrakte Begriffe gehen? Ich halte an dem Gedanken fest, dass der echte Zugang zu dem, was ein Kunstwerk zu sagen hat, in der Form und nicht im Inhalt liegt, also in der Frage, wie das Material über den Umweg über die Art, in der es auf sich selbst verweist, auf die Wirklichkeit verweist. Es kommt mir aber vor, als würde Kunst heute wieder mehr als Vehikel für die Kommunikation von abstrakten politischen und ethischen Gedanken verwendet. Ich denke, dass man, wenn man sich zuviel mit dem Inhalt und zu wenig mit der Form des Kunstwerks beschäftigt, sich letztendlich auch nicht mit dem wirklichen Inhalt beschäftigt. Vielleicht eine Überlegung, die auch für die Theaterkritik wichtig sein könnte.

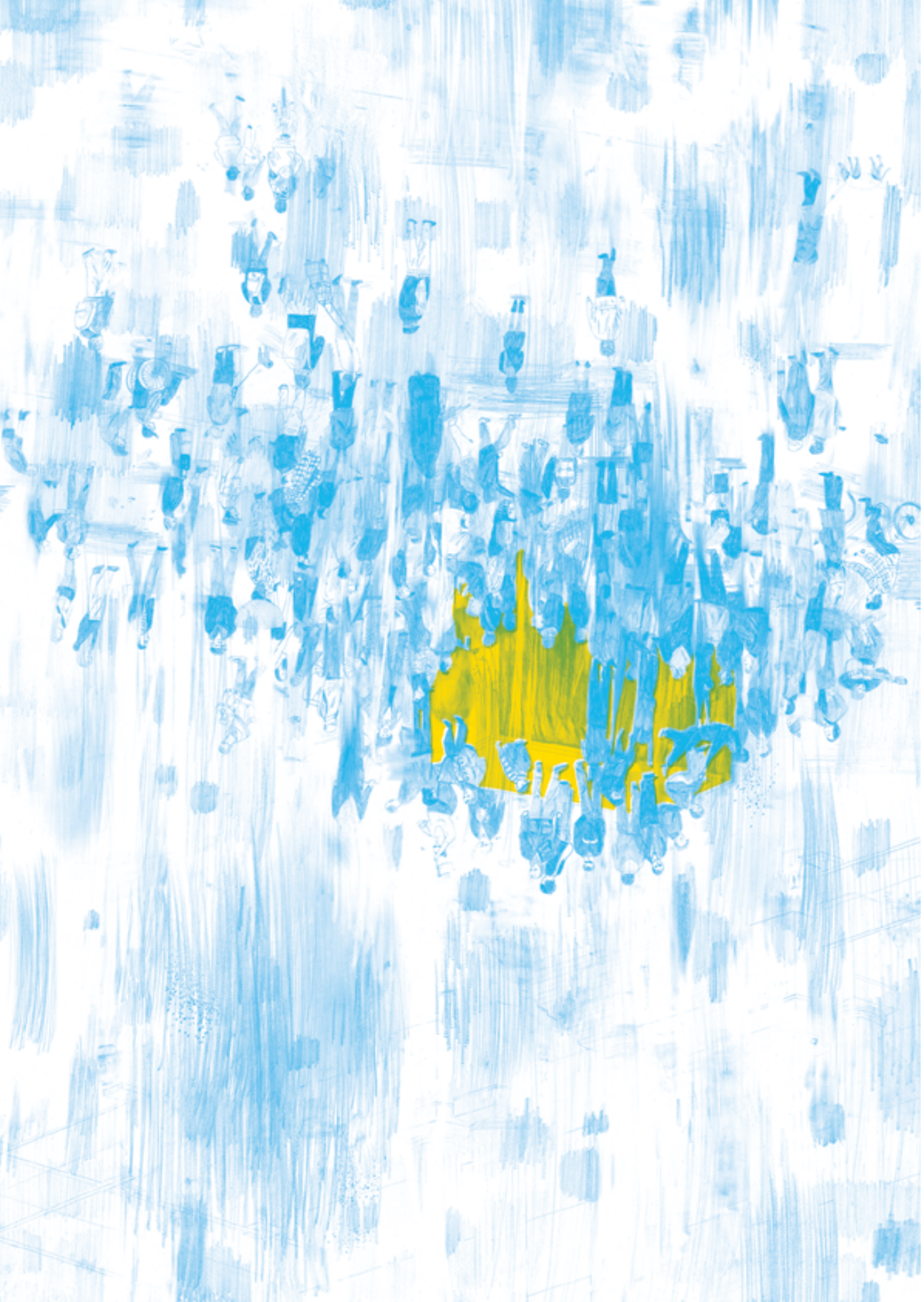
Kunst lässt sich aus zweierlei Gründen nicht auf abstrakte Begriffe reduzieren: zum einen durch ihre konkrete Anschaulichkeit, und zum zweiten durch die Tatsache, dass sie von Natur aus von »nicht festzumachender Art« ist. Die Sinnlichkeit der Kunst bewirkt, dass immer eine Kluft bestehen bleibt zwischen ihrer Erscheinung und der Bedeutung, die man dieser verleiht. Außerdem ist die Kunst kein Mittel, um ein Ziel zu erreichen, sondern das Ziel an sich. Die Kraft der Kunst ist es ja gerade, dass sie uns von den Fesseln der herrschenden Konventionen befreit, um ein neues Mensch- und Weltbild zu erschaffen. Aber gerade dadurch – indem sie den Sprung in das Unvorhersehbare und Unzweckmäßige wagt – kann sie neue Zielsetzungen und Denkweisen für den Menschen schaffen, die ihm einen vorläufigen Halt inmitten des Chaos geben.

Aber folgt hieraus nicht, dass die Kunst in einem gewissen Sinne nur politisch sein kann, soweit sie sich selbst entpolitisiert? Ich glaube tatsächlich, dass Kunst nur dann einen Beitrag zur Politik leisten kann, wenn sie sich nicht ohne Weiteres mit den kursierenden politischen Gedanken und Methoden identifiziert, sondern aus einer Perspektive darauf reagiert, die diesen immer mehr oder weniger fremd bleibt. Übrigens ist diese Fremdheit ein Merkmal, das ihr anhaftet. Denn Kunst ist Form und inkarnierte Bedeutung und ermöglicht dadurch eine Sichtweise, die geeignet ist, den konkreten Menschen zu Wort kommen zu lassen, den Menschen, der mit seinem Schweiß und seinen Tränen, mit seiner Lebendigkeit und Lebensfreude aus seiner ganz besonderen Eigenart heraus die Welt erfährt und sich dazu verhält.

Grundlage des Vortrags sind sowohl interne Diskussionen des Leitungskollektivs KVS als auch eine Reihe von Texten Kuyls wie seiner Kollegen – veröffentlicht und unveröffentlicht – über ihre Theaterpraxis. Insbesondere aus: »Koninklijke Vlaamse Schouwburg. Subsidieaanvraag 2006–2009« und »KVS. Aanvraag meerjarige subsidie voor het geheel van de werking. Periode 2010–2013.« Siehe auch: www.kvs.be.

Die Analyse Brüssels im ersten Teil stützt sich auf die Dissertation von Reinoud Magosse, »Branding Brussels as the capital of Europe? Exploring alternative ways for imagining the city«, Vrije Universiteit Brussel, 2007, S. 419–452.

Der vollständige Text des Vortrags von Ivo Kuyl steht unter www.dramaturgische-gesellschaft.de zum Download bereit.



teilnahme ist grundsätzlich freiwillig und möglich

Dresdner Bürger auf der Bühne.

von Miriam Tscholl

Bewohner von Bahnhofsvierteln, Kinder, Senioren, Ehrenamtliche, Frauen, Illegale, Väter, Marinesoldaten, Töchter, Gangsta, Gefangene, Boxerinnen, Prostituierte, Grubenarbeiter, Schüler, Bürger mit Verwandten im Ausland, Banker, Harz-IV-Empfänger, Bettler, Fußballfans, Vietnamesen, Gentechniker, Behinderte, Reproduktionsmediziner, Informatiker, Hebammen, Bestatter… Wir leben in einer vielfältigen Gesellschaft und das ist in den letzen Jahren auf deutschen Bühnen zu spüren. Warum machen wir Projekte mit nichtprofessionellen Darstellern oder »Profis des Alltags«? Aus sozialen Gründen, aus ästhetischen Gründen oder um Publikum zu gewinnen? Theater ist eine soziale Kunst und wir sind ein Staatsbetrieb, der Theater gestalten soll. Soziale Aspekte, ästhetische Aspekte und der Wunsch nach neuem Publikum schließen sich dabei nicht aus. Dennoch gibt es Unterschiede in der Art zu beschreiben und Schwerpunkte zu formulieren.

Ein Unterschied liegt in der Antwort auf die Frage, ob der Weg oder das Ziel die Hauptmotivation der Arbeit ist. Findet zum Beispiel die Arbeit mit Gefangenen in Justizvollzugsanstalten statt, um Schlüsselkompetenzen für das soziale Leben zu erlernen, oder stehen Strafgefangene in der Inszenierung *Berlin Alexanderplatz* von Volker Lösch auf der Bühne, um die sozialpolitische Aktualität des Stoffes zu steigern und soziale Realität im Theater hautnah spürbar zu machen? Eine persönliche Weiterentwicklung der Spieler und die Absicht, ein interessantes künstlerisches Ergebnis zu erzielen, schließen sich zuweilen nicht aus, dennoch ist es ein Unterschied, ob Entscheidungen der Regie oder der Spielleitung primär unter inhaltlich-ästhetischen oder unter sozialen und therapeutischen Aspekten gefällt werden. Damit verbunden ist die Frage, ob das Produkt in erster Linie für die Spieler oder für das Publikum relevant ist. Geht es, wenn beispielsweise Gefangene auf der Bühne stehen, zunächst darum, den therapeutischen Effekt bei den Spielern durch die öffentliche Aufmerksamkeit zu verstärken, oder darum, eine spezifische Ästhetik zu suchen und gemeinsam mit dem Publikum Fragen nach sozialer Gerechtigkeit zu stellen?

Folgende Kriterien markieren also die Grenzen zwischen sozialer Kunst und Kunst im Sozialen: Werden Entscheidungen primär nach psychosozialen oder nach ästhetischen und inhaltlich-thematischen Aspekten gefällt? Wird mit Künstlern oder Pädagogen gearbeitet? Sind die finanziellen, räumlichen und zeitlichen Ressourcen auf ein künstlerisches Produkt ausgerichtet? Ist das Publikum selbst Adressat und Kommunikationspartner oder eher aus karitativen Zwecken anwesend?

Eine weitere Differenzierung ergibt sich natürlich nicht nur bei Laiendarstellern: Ist das Produkt in erster Linie darauf ausgerichtet, den Massengeschmack zu treffen, ein Medienecho zu erzielen und ein breites Publikum an ein Haus zu binden, man denke an Musicals oder Weihnachtsmärchen, oder verbirgt sich dahinter ein vorwiegend inhaltliches und ästhetisches Interesse? Im Laienbereich sind das für mich Projekte wie die Rap-Oper in Hannover oder Inszenierungen wie *Anatevka* in Dresden.

Um in einem künstlerischen Diskurs zu bestehen, welcher nie rein privat sein kann, sondern immer ein öffentlicher sein muss, um das für das Theater so wichtige Spannungsverhältnis zwischen Bühne und Zuschauerraum herzustellen, um im regulären Spielplan eines Stadttheaters und vor einer kritischen und manchmal auch gewohnheitsfaulen Öffentlichkeit zu bestehen, und nicht zuletzt um den Profis des Alltags eine wirkungsvolle Plattform zu bieten, müssen die Ziele und Arbeitsbedingungen selbstverständlich die des Theaters sein: Immer auf der Suche nach relevanten Themen und interessanten Formsprachen, immer mit den besten Künstlern auf diesem Gebiet, immer mit professionellen Arbeitsbedingungen und immer auch in Erwartung einer öffentlichen Kritik, die nicht den distanzierten »Gutgemeint-Blick« auf die Ergebnisse wirft, sondern sich ernsthaft mit Themen und Formsprachen auseinander setzt.

Es ist im Theater nie verboten, auch ein Weihnachtsmärchen zu machen; immerhin kann es dadurch gelingen, dass zum Beispiel Hauptschulklassen zum ersten Mal den Weg ins Theater finden. Theaterpädagogische Angebote, bei denen es primär um Spielfreude, um Vermittlung von Theater und um Gewinnung von neuem Publikum geht, sind wichtig. Theaterprojekte dürfen auch ihren Schwerpunkt auf psychosoziale Aspekte der Spieler legen, aber es ist meines Erachtens wichtig, das eine vom anderen zu unterscheiden und sich seiner Ziele bewusst zu sein. Wenn Projekte mit Laien im Theater der Zukunft allerdings eine langfristige und ernsthafte künstlerische Perspektive haben sollen, und wenn es uns nicht langweilen, sondern inspirieren soll, müssen wir im Spagat zwischen sozialen, ästhetischen und marketingorientierten Aspekten schwerpunktmäßig auf die Kunst setzen.

In Dresden holen wir die Einwohner auf die Bühne, und zwar aus unterschiedlichen Gründen und unter unterschiedlichen Voraussetzungen. Wir haben in den bisherigen zwei Spielzeiten etwa fünf bis sechs Inszenierungen pro Spielzeit und sechs bis sieben Spielclubs. Die Spielclubs sind nicht nur für Jugendliche, es gibt zum Beispiel den *Club der starken Bürger* (für Männer zum Thema Männlichkeit), den *Club der anverwandten Bürger* (für Menschen, die miteinander verwandt sind, zum Thema Familie), den *Club der anders begabten Bürger* (für Dresdner mit geistiger Behinderung). Die Clubs funktionieren wie die herkömmlichen Spielclubs, werden von Theaterpädagogen, Schauspielern und Regieassistenten geleitet, haben ein kleines Budget, es wird einmal wöchentlich geprobt und am Ende steht eine Aufführung. Es ist vielleicht hilfreich zu sagen, dass es hier nicht primär um Kunst, sondern um die Vermittlung von Kunst mit künstlerischen Mitteln geht.

Die Inszenierungen hingegen werden konzipiert, finanziert und organisiert wie reguläre Stücke im Haus, das heißt: sorgfältige und überlegte Auswahl der beteiligten Künstler, Regisseure, Bühnenbildner, Kostümbildner, Musiker usw., die Technik und sämtliche Abteilungen im Haus betreuen die Projekte wie reguläre Inszenierungen. Die Inszenierungen sind im Spielplan verankert, wir spielen sie zehn- bis zwanzigmal, so lange es eben funktioniert. Die Projekte haben lange und diskursive Konzeptionsvorläufe und Probenzeiträume zwischen zwei und vier Monaten (meist abends und am Wochenende), sie sind an die künstlerische Leitung gebunden und finden in enger Zusammenarbeit mit der Dramaturgie des Hauses statt. Während bei den Clubs jeder Bewerber teilnehmen kann, finden für die Inszenierungen Auswahlworkshops statt. Es melden sich pro Inszenierung ca. 60–300 Interessierte.

Die Inszenierungen sind ästhetisch bewusst ähnlich vielfältig angesetzt wie im sonstigen Spielplan im Haus: Manche wagen mehr, andere passen sich eher dem Massengeschmack an. Zum Teil handelt es sich um Arbeiten, denen eine Recherche- oder Interviewphase vorangeht, zum Teil um reguläre Stücktexte herum, die gelegentlich durch biografisches Material ergänzt werden. Außerdem finden Sonderformate wie das *Bürgerdinner* statt. Dort treffen sich monatlich Dresdner Bürger, von denen wir glauben, dass es gut wäre, wenn sie mal zusammen essen. Das waren zum Beispiel Hebammen und Bestatter, Physiker und Esoteriker, Vertreter der Kirche und des Erotikbereichs, Banker und

Miriam Tscholl
wurde 1974 in Freiburg i. Br. geboren und studierte Architektur in Wiesbaden sowie Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis am Institut für Medien und Theater der Universität Hildesheim, wo sie ab 2004 als künstlerische Mitarbeiterin tätig war. Ihre Arbeiten als freie Regisseurin wurden auf zahlreichen europäischen Festivals gezeigt und mit dem Niedersächsischen Lottopreis für freies Theater ausgezeichnet.
Seit der Spielzeit 2009/2010 leitet sie die Bürgerbühne am Staatsschauspiel Dresden und inszeniert dort regelmäßig mit unterschiedlichsten Dresdner Bürgern.

Wo hört die Kunst auf, wo beginnt die Vermittlung im interkulturellen Theater?

Welche Potenz haben kollektive Kuratoren-Modelle als *Think Labs* im Theater, um Interkultur zu realisieren?

In welchem Kontext sind feste Ensembles sinnvoll?

Heimat unter Erde (Projektvorstellung Theater Dortmund)

Wodurch wird »Migration« zum PR-Schlagwort und Marketinginstrument?

Was sind die spezifischen Herausforderungen für die interkulturelle Theaterarbeit in der Provinz?

Interkultur als Hybrid? Wie könnte unsere »kongolesische Rumba« (Mark Terkessidis) aussehen?

Theater wozu? Welche Wirkungsmöglichkeiten hat Theater in der interkulturellen Gesellschaft?

Ist das Stadt- und Staatstheater ein geeigneter Ort für interkulturelle Arbeit?

Welches Potenzial haben international besetzte Tanzensembles?

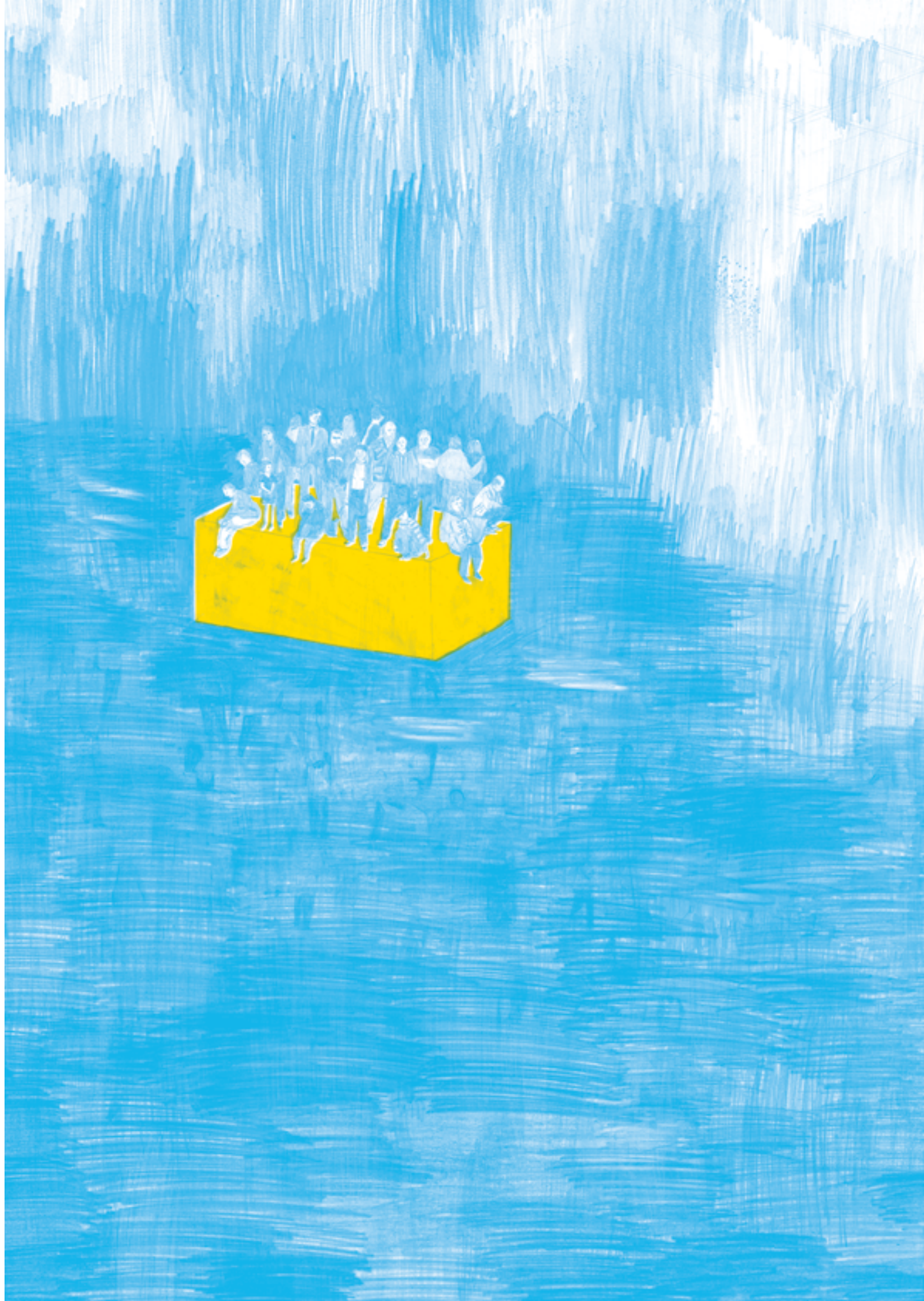
Wie stellt sich Identität in geplanten Städten her?

Minderheiten auf der Bühne: Wie gelingt echte Partizipation?

Welche Zukunft hat das Stadttheater als Ort des öffentlichen Diskurses?

Fängt Israel in Heidelberg an?

Thalia Migration (Projektvorstellung Thalia Theater Hamburg)



jenseits von multikulti und leitkultur

auf dem Weg zur interkulturellen Gesellschaft

Auszüge aus der öffentlichen Abschlussdiskussion mit Tina Jerman, Shermin Langhoff und Klaus Theweleit. Moderation: Christian Holtzhauer und Josef Mackert

Christian Holtzhauer Herr Theweleit, Multikulti, Leitkultur, Interkultur – mit was für Kulturbegriffen müssen wir operieren, um der im Verlauf unserer Konferenz mehrfach beschriebenen »Gesellschaft der Vielheit« gerecht zu werden?

Klaus Theweleit Begriffe sind meistens beliebig. Manche werden zu Kampfbegriffen stilisiert, wie »Leitkultur«. »Multikulti« wiederum ist totgeredet worden von einer gewissen Politikerliga, aber auch von bestimmten Journalisten, Intellektuellen, auch Linken. Wäre er nicht absichtlich diskreditiert worden, wäre der Begriff genauso brauchbar wie »Interkultur«. Denn Multikulti ist ein realer Sachverhalt: Verschiedene Kulturen in Deutschland mischen sich. Das kann man mit Fug und Recht Multikulti nennen. »Leitkultur« ist dagegen etwas, was es nicht gibt. Was soll denn deutsche Leitkultur sein? Ich habe selbst auch einen »Migrationshintergrund«. Ich bin mit drei Jahren aus Ostpreußen nach Schleswig-Holstein gekommen, und für die Einheimischen waren wir nichts Anderes als »Flüchtlingspack«. Man empfand sich als fremd, und man wurde auch so behandelt. Als junger Mann wollte man dann mit der Kultur der Einheimischen, aber auch mit der der eigenen Eltern möglichst wenig zu tun haben. Unter dieser Leitkultur hat man gelitten und wollte so schnell wie möglich weg.

C.H. Muss man sich also von dem Versuch, die Dinge auf einen Begriff bringen zu wollen, verabschieden?

Shermin Langhoff Ja. Wir leben in der Realität der Gleichzeitigkeit von Lebensentwürfen, in einer Realität der Komplexität. Allein in dem Berliner Stadtbezirk, aus dem ich komme – Friedrichshain-Kreuzberg – leben Menschen aus 168 verschiedenen Nationen. Natürlich leben wir insofern Multikulti – ich wüsste nicht, dass wir die postethnische Gesellschaft, in der ethnische Differenzen keine Rolle mehr spielen, tatsächlich hätten – und dafür brauchen wir Gestaltungskonzepte. Wenn wir im Sinne von Vielfalt beispielsweise bestimmte Sprachen erhalten wollen oder wenn wir besondere kulturelle Praktiken fördern wollen, ist der multikulturelle Ansatz gefragt. Aber wir brauchen auch ein postmigrantisches Konzept, das die bisherigen Erzählungen über Migration und die nicht vorhandenen Perspektiven der Migrierenden selbst thematisiert und in der kritischen Reflexion der bisherigen Erzählungen und vor allem ihrer Wahrnehmung neue Wege sucht. Ein Konzept, das die »dritten« und »vierten Räume« zu entdecken und Geschichten aus ihnen zu erzählen versucht. Die Anerkennung der Komplexität unserer Lebensrealitäten und der Diversität, in der wir hier leben, ist dafür der erste Schritt.

C.H. »Mehr Komplexität wagen« könnte also ein Motto für die interkulturelle Öffnung sein? Warum tun sich viele Kulturinstitutionen so schwer mit diesem Öffnungsprozess, warum verläuft er so langsam?

Tina Jerman Das Leben ist vielleicht manchmal ein bisschen schneller als die Kultureinrichtungen und auch als die Kulturpolitik. Anfang letzten Jahres gab es noch eine Konferenz der Museumspädagogen mit dem Titel »Das Eigene und das Fremde«. Jetzt sind wir immerhin schon einen kleinen Schritt weiter, indem wir hier auch ein gemeinsames »Wir« proklamieren.

Es ist sicherlich hilfreich, einen Schritt zurück zu gehen, um die Geschichte der Einwanderung in der Bundesrepublik zu verstehen. Wir sprechen heute von Migrantinnen und Migranten in unserer Gesellschaft und konstatieren, dass Menschen mit Migrationshintergrund im Schnitt ein Viertel der Bevölkerung ausmachen. Dabei werden aber nicht die Menschen gezählt, die vor 1950 nach Deutschland gekommen sind. Dazu gehören 14 Millionen Vertriebene, die mehr oder weniger »heimlich« integriert worden sind. Damals herrschte ein irrsinniger Anpassungsdruck. Es spielte keine Rolle, wo man herkam. Man hatte einfach seinen Weg zu gehen, die Differenzen wurden unter den Teppich gekehrt. Die Menschen, die seit den 60er Jahren als sogenannte Arbeitsmigranten nach Deutschland gekommen sind, waren jedoch sichtbar anders und haben sich im Bewusstsein dieser Differenz auch sichtbar anders organisiert und vor allem im Bereich der kommunalen Kultur eigene Kultureinrichtungen und Organisationen geschaffen, da sie spürten, dass sie in den herrschenden Positionen nicht berücksichtigt wurden.

Heute, also in Zeiten der Globalisierung, ist Migration einfach ein bestimmender Faktor, der unsere Gesellschaften völlig neu konstituiert. Für diese Vorgänge müssen wir erst neue Begriffe finden. »Multikulti« ist ja eigentlich nur eine soziologische Kategorie des Beschreibens von Nebeneinander. Steven Vertovec hat mit *super diversity* eine Kategorie eingeführt, die Gender, sexuelle Orientierung, religiöse und ethnische Hintergründe etc. zusammenfasst. Das ist aber keine Kategorie, die sich im Alltag besonders gut benutzen lässt. Deshalb bevorzuge ich das Konzept von Interkultur als einer gemeinsamen Kultur, die einen Austausch ermöglicht.

In dieser Hinsicht passiert auch in den Kultureinrichtungen schon sehr viel, aber vielleicht nur in kleinen Schritten.

Josef Mackert Auf diesem Kongress rückt unter dem Stichwort Interkultur in den Blick, dass wir im Theater, in den Kulturbetrieben erst einmal Strategien entwickeln müssen, die überhaupt ein gemeinsames Gespräch ermöglichen, und dass hierfür besondere Anstrengungen nötig sind, und zwar im personellen und im programmatischen Bereich.

S. L. Etwas Deutscheres als das deutsche Theater gibt es ja in der Kunst sonst auch nicht. Und das meine ich nicht polemisch. Wir sind eine Kulturnation, das steht in unserer Verfassung, und wir haben ein unglaubliches Subventionssystem für Theater und Opernhäuser. In diesem System haben bisher vor allem biodeutsche Protagonisten eine Rolle gespielt. Erst in den letzten Jahren wird überhaupt darüber nachgedacht, dass auch ein schwarzhaariges Mädchen Gretchen sein oder ein schwarzhaariger Mann den Siegfried spielen könnte.

C.H. Brauchen wir also eine »Migrantenquote« im Theater?

T. J. Das lässt sich nicht eindeutig mit Ja oder Nein beantworten. Vielmehr stellt sich die Frage, wie sich die interkulturelle Öffnung steuern lässt. Der Kulturpolitik kommt dabei eine wichtige Aufgabe zu. Sie muss einen Verständigungsprozess darüber einleiten, in welcher Gesellschaft wir eigentlich leben. Das kann so weit gehen, dass die Kulturinstitutionen ausdrücklich den Auftrag bekommen, sich interkulturell zu öffnen, und damit auch eine Legitimation haben, in ihren eigenen Einrichtungen solche Prozesse zu initiieren. Denn wie jedes *change management* ist auch die interkulturelle Öffnung ein Prozess, der zunächst Kapazitäten kosten kann. Wie Ivo Kuyl aber gestern deutlich gemacht hat, können partizipative Strukturen unglaublichen Gewinn bringen, und zwar sowohl für die Managementebene, als auch für die Kunst. Das ist ja genau das, was die Aufgabe der Theater und insbesondere der Dramaturginnen und Dramaturgen ist: künstlerische Antworten auf die Realität der städtischen Vielfalt zu organisieren.

K. T. Die Politik wendet sich doch aber nur allzu oft gegen diese Öffnungsprozesse. Multikulti passiert von alleine. Die Vermischung passiert einfach dadurch, dass verschiedene Gruppierungen da sind, ohne dass jemand steuert oder eingreift. Und gegen diese Vermischung wird Politik gemacht. Sarrazin betreibt mit seiner Hetze gegen die Mischgesellschaft, die er entstehen sieht, doch genau die Politik der Leute in den Immigrantenfamilien, die die Vermischung auch nicht wollen. Fast überall werden diese Mischungen bekämpft, nur nicht da, wo die Vermischung tatsächlich stattfindet. Offensichtlich versprechen sich die Politiker, die immer wieder gegen die Vermischung ins Feld ziehen, davon ihren Machterhalt. Sie setzen nämlich immer noch auf eine vermeintliche Mehrheit, von der sie behaupten, dass sie an so etwas wie »Leitkultur« glaubt.

S. L. Natürlich gibt es diese ideologisierten konstruierten Segregationsprozesse. Aber gleichzeitig ist die Bastardisierung doch da, sie ist mit den Arbeitsmigranten, die geblieben sind, schon seit fünfzig Jahren da! Das müssen wir uns vergegenwärtigen, wenn wir heute über Partizipation und Teilhabe reden. Und wenn wir heute von Partizipation und Teilhabe auf der Bühne, hinter der Bühne, im Zuschauerraum sprechen, dann müssen wir uns leider eingestehen, dass diese Debatte nicht etwa von den Visionären, von den Künstlern und künstlerischen Leitern der Theater ausgegangen ist, die Kunst als Durchbruch zu neuen Wirklichkeiten begreifen und sich deshalb mit Interesse und Leidenschaft diesen neuen Wirklichkeiten annähern, sondern von der Politik. Weil es neben den fünfzig Prozent, die vielleicht mit der Idee von »Leitkultur« zu bekommen sind, auch die andere Hälfte gibt, die für die Diversität ist.

Wir Theaterleute haben tatsächlich eine Entwicklung verschlafen, die es etwa beim Film in Deutschland schon länger gibt. Hierzulande gibt es ein transkulturelles und interkulturelles Kino, für das Namen wie Fatih Akin, Züli Aladag, Miraz Bezar und viele andere stehen. Diese Entwicklung hat das Theater nicht mitgemacht, obwohl es durchaus Ansätze dazu gab. Vor vierzig Jahren gab es die ersten Stücke, die sich mit der Lebensrealität der Migranten beschäftigten – Fassbinders *Katzelmacher* oder *Angst essen Seele auf* etwa, die aus einem großen Interesse für dieses Land und diese Gesellschaft entstanden waren. Fassbinder ist damals genau dasselbe gefragt worden wie Fatih Akin heute: »Warum schreiben Sie denn Stücke über Ausländer?« Und Fassbinder antwortete, dass er keine Stücke schreibe oder Filme drehe über Ausländer, sondern Stücke und Filme über Deutschland.

Wir müssen aufhören – und zwar nicht nur in den Theatern – zu trennen zwischen »migrantisch« und »deutsch«, zwischen Hoch- und Subkultur, wir müssen aufhören, »migrantische« Kultur immer nur in soziokulturellen Kontexten zu definieren, wir müssen darüber reden, ob Kultur für alle da ist. Darüber wurde in den Siebzigern übrigens auch schon geredet. Es ist wichtig, dass die Politik, auch aus Zwängen, da einen Schritt getan hat, und es ist höchste Zeit, dass die Theater das auch tun – und zwar nicht, um Erfüllungsgehilfen zu sein, nicht um Quoten zu erfüllen und dergleichen, sondern aus einem eigenen Interesse an der Realität und einer eigenen Vision für die Zukunft.

T. J. Ja, man muss aufhören, in diesen Polaritäten zu denken. Insbesondere die öffentlich geförderten Kultureinrichtungen haben schlichtweg die Aufgabe, der kulturellen Versorgung der gesamten Bevölkerung nachzugehen. Das ist eine spannende Aufgabe. Wie gehen wir mit einer Gesellschaft um, die weniger, bunter, älter ist? Welches sind die Zukunftsfragen, die unsere Städte bewegen? Wie können wir darüber einen Diskurs mit den Mitteln der Kunst führen? Das sind doch keine soziologischen oder soziokulturellen Fragen, sondern das sind gesamtgesellschaftliche Fragen. Die Kultureinrichtungen müssen ihre Leitidee neu formulieren: Mit welcher Mission betreibe ich eigentlich meine Einrichtung, wie überzeuge ich meine Mitarbeiter, wie stelle ich Diversität her, kann ich das mit meiner Belegschaft hinkriegen oder brauche ich die Kompetenz von unterschiedlichen Perspektiven?

In diesen Leitbildern müssen aber auch Verantwortlichkeiten und die gewünschten Resultate formuliert werden, verbunden mit einer Berichtspflicht, damit man überhaupt sehen kann, ob und wie wir weiterkommen. Wir müssen uns auch über Defizite und mögliche Fehler unterhalten, weil jede Einrichtung sich auf einen neuen Weg macht und womöglich wenig Erfahrung damit hat. Deshalb ist der Austausch innerhalb der Stadt, aber auch innerhalb der Einrichtungen und natürlich auch zwischen den Kommunen wichtig, um möglichst viele Leute mit auf den Weg zu nehmen.

K. T. Dabei geht es nicht allein um die interkulturelle Öffnung der Theater, sondern es geht auch um eine Öffnung hin zu den Medien, Film, Musik.

S. L. Ich glaube tatsächlich, dass Interdisziplinarität ein Werkzeug der interkulturellen Öffnung sein kann. Aber es geht auch um die Inhalte, um die Geschichten, die erzählt werden. Und da ist die Auswahl der Themen mitunter sehr befremdlich. Wenn migrantische Themen behandelt werden, geht es oft um Ehrenmorde und dergleichen. Wie kommen die Kolleginnen und Kollegen Dramaturgen dazu, keine anderen Themen auf die Bühne zu bringen? Fast scheint es, als habe man im Theater nach fünfzig Jahren endlich die Migrationsgesellschaft entdeckt, und jetzt fängt man aber auch vor fünfzig Jahren an, sie künstlerisch zu bearbeiten. Was sollen diese Stücke bezwecken? Wen sollen sie erreichen? Warum müssen diese Stigmata von Gewalt und Ehrenmord ständig reproduziert werden?

T. J. Häufig kreisen die Zuschreibungen, die auf der künstlerischen Ebene in Projekten mit Migrantinnen und Migranten gemacht werden, um bestimmte Themenbereiche: Die Orientierung an Heimat, das Motiv der Flucht, das Symbol des Koffers … Das ist eine Symbolik, die auch einschränkt, weil sie nicht das volle Spektrum von menschlichen Interessen, Bedürfnissen oder auch des Miteinanders thematisiert. Da werden viele Vorurteile, die immer noch im Raum stehen, reproduziert. Umso wichtiger ist die Auseinandersetzung darüber, welche Themen heute aufgegriffen werden müssen und wie die richtige künstlerische Antwort aussehen könnte. Dafür Begriffe und Konzepte zu finden, dieses Feld systematisch zu entwickeln und herauszufinden, wer das »Wir« ist, ist die eigentliche Herausforderung für Kulturpolitik und für die Kulturschaffenden, aber auch für das Publikum.

S. L. Es gibt aber kaum dramatische Texte, die Geschichten, Erfahrungen und Diskurse auf diesem Feld narrativ beschreiben und ideologiekritisch reflektieren könnten. Es fehlen zweitens auch die Zugänge zur Produktion und Rezeption für große Teile der Stadtgesellschaften. Es kommt drittens vor allem darauf an, tatsächlich jenseits von Herkünften neue Geschichten zu produzieren, neue Gesichter zu protegieren und gemeinsame dritte, vierte, neue Räume zu schaffen. Dabei kommt es immer auf die Perspektive an, auf die Politik der Blicke: »Wer ist wir?«, und wie schauen wir auf uns und auf die vermeintlichen Anderen.

K. T. Auf die Blicke kommt es an – und auf die Körper. Das Theater ist eine Körperkunst; der Darsteller steht auf der Bühne als Körper.

S. L. Das sicher auch. Man kann versuchen, interkulturelle Ensembles aufzustellen, also zu sagen: Diese Körper sind Bild meiner Stadt. Vor allem aber muss man die Komplexität, die unsere Gesellschaft kennzeichnet, auch in den künstlerischen Ansätzen suchen. Man muss ein Interesse an dieser Gesellschaft in all ihrer Diversität entwickeln und eine Leidenschaft für genau diese Realität. Da gilt es Fehler zu machen und schmerzhafte Diskussionen auszuhalten. Auf allen Seiten.

T. J. Vor allem muss man Allianzen herstellen, möglichst auch interdisziplinäre und spartenübergreifende Allianzen, damit sich ein Bewusstsein dafür entwickelt, dass man nicht allein ist, sondern dass da viele Menschen sind, die alle ein Interesse haben, die Kultureinrichtungen und Kulturangebote so zu formen, dass sie möglichst vielen Menschen entsprechen und entgegenkommen und Antworten auf deren Fragen geben.

das wandelbare konstrukt

Die dg:Möglichmacher – Christine Böhm, Lene Grösch und Christa Hohmann – freuen sich über den Stipendiaten-Pilotjahrgang, der sich 2011 aus acht jungen Dramaturgen zusammensetzte, denen die Teilnahme an der Jahreskonferenz durch Fahrtkostenübernahme und kostenlose Übernachtungsmöglichkeiten ermöglicht wurde.

»Ihr Anderen, Fremden, Gastarbeiter, Ausländer, zugereisten Itaker oder Kanaken, ihr Einwanderer, Zuwanderer, Deutschrussen, Ausländer mit deutschem Pass, ihr Eingedeutschten, Neudeutschen, Wahldeutschen, Neogermanen, Teutotürken, teilzeitdeutschen Aliens, ihr sogenannten Migranten, Wirtschaftsflüchtlinge, Postmigranten der zweiten und dritten Generation, ihr integrationswilligen Assimilierten, oder nicht Assimilierbaren, ihr Entwurzelten mit der defizitären Identität, den verhaltensoriginellen Kindern und dem besonderen Eingliederungsbedarf, ihr Integrationsverweigerer aus den bildungsfernen, vormodernen, patriarchalischen, sozial und kulturell isolierten Milieus, ihr Allochthonen, ihr Menschen wie du und ich, MitbürgerInnen mit ausländischen Wurzeln und anderem kulturellen Background, ihr Mitmenschen mit subventionierter Projektionsoberfläche … Es gibt andere mögliche, schönere, auch zeitgemäßere Referenzen eines ›Wir‹ als Nationalität und Ethnie, und es gibt aufregende, differenzierte Geschichten über aktuelles Zusammenleben, die ohne Etiketten wie ›Migrant‹, ›Ghetto‹, ›Hip Hop‹ und ›Kopftuchzwang‹ auskommen. Ich bedanke mich für die inspirierende Konferenz!«

Franziska Betz, *freie Dramaturgin, Berlin*

»In den Medien wird über Menschen mit Migrationshintergrund meistens als Problem berichtet. Bestimmte Bilder werden unhinterfragt als Wahrheit hingenommen. Stereotypen werden in Endlosschleife wiederholt, ich spreche von gewalttätigen muslimischen Männern, von unterdrückten Frauen, von Ehrenmord, von Zwangsheirat. Der Fremde wird konstruiert und ein ›Wir‹ wird behauptet, das in der gesellschaftlichen Realität schon längst keine Berechtigung mehr hat. Theater sollte das nicht auch noch tun.

Was am Ende der Tagung bleibt, ist die Gewissheit, dass immer mitreflektiert werden muss, wer über wen spricht. Der eigene Blick auf den Fremden muss mitgedacht werden, auch in der künstlerischen Auseinandersetzung. Der Fokus darf also nicht nur auf dem Fremden liegen und es müssen verschiedene Stimmen gehört werden. Wenn Migration immer nur in bestimmten Kontexten behandelt wird, wird in der Wirkung eine Homogenität behauptet, die so nicht existiert. Dann wird der Fremde ausgestellt als der Andere. *Den* Fremden aber gibt es nicht, genauso wenig wie *die* Migranten. Theater hat die Chance, die Individuen hinter den Begriffen zu zeigen. Wir sollten gegen die Verallgemeinerung anschreiben, indem wir Geschichten erzählen, Geschichten von unserer Gesellschaft, Geschichten, in denen es kein ›Ihr‹ und kein ›Wir‹ gibt. Der Weg dorthin liegt noch vor uns. Das wurde auf der Tagung spätestens beim Theaterbesuch von *ArabQueen* deutlich.«

Azar Mortazavi, *Autorin, Berlin*

»Die Diskussionen auf der Tagung haben gezeigt, dass wir den Effekt von nicht rein deutschstämmigen Ensembles nicht unterschätzen dürfen. Zum einen, weil eine solche interkulturelle Öffnung eine größere Identifikation im Zuschauerraum erzeugen kann. Zum anderen, und das ist das Entscheidende, weil eine ›ethnische‹ Besetzung noch immer bedeutungsgeladen ist. Erst wenn die Besetzung eine künstlerische und keine gesellschaftliche Frage ist, haben wir die wahre Öffnung des Theaters geschafft und transportieren sie als Normalität in die Zuschauerräume. Bis wir diesen Zustand erreicht haben, müssen wir politisch sein!«

Vera Gertz, *Dramaturgiestudentin, München*

»Meiner Wahrnehmung nach hat die Konferenz zunehmend die Wendung hin zu Strukturdebatten genommen. Es ging, so wurde mir deutlich, häufig um eine bestimmte Migrantengruppe, nämlich die zweite und dritte Generation Türken, und dann genauer um die Vielfältigkeit, mit der diese Gruppe durch Theaterinstitutionen adressiert wird, durch inhaltliche Thematisierung, durch Einladung zur Partizipation usw. Wenn das auch auf der einen Seite ein durchaus universalisierbares Problem betrifft, so liefen die Diskussionen doch häufig auf die Frage hinaus, ob deutsche Theater einfach nur mehr Geld für neue Initiativen oder ein grundsätzlich anderes Organisationssystem und eine andere Theaterstruktur brauchen. Dass diese Diskussion auftaucht, war für mich interessant, der Umgang damit war uneinheitlich: Manchmal wurde die Frage übergangen, manchmal endeten Diskussionen ratlos damit. Einigen Dramaturgen scheint es ein großes Anliegen zu sein, andere ignorieren das Thema lieber. Und das lässt mich auch im Ausblick auf die kommende Konferenz zweifeln: Sollte dieser Diskussion nicht einmal ein konstruktiver, eigener Raum eingeräumt werden? Sowohl um dieses große Thema als Diskussionskiller

aus anderen Diskussionen fernzuhalten, als auch um einmal wirklich eine alternative Theaterutopie zu Ende zu denken… Denn es ist deutlich verständlich: Die Angst, sich als Dramaturg selbst wegzurationalisieren, überschattet mancherorts das Wagen des Gedankens, dass es auch anders gehen könnte.«

Ricarda Franzen, *Dramaturgiestudentin, Amsterdam*

»Das Publikum eines Theaters ist in der Regel eher Zerrbild als Spiegel der sozialen und kulturellen Gesellschaft seiner Stadt. Ich sehe deshalb nach wie vor eine Gefahr darin, sich demografischen Veränderungen kurzerhand anpassen zu wollen und sich beim potenziellen neuen Publikum dementsprechend anzubiedern, während man sein Stammpublikum gleichzeitig vergrault.

Aber die Tagung hat mich auch sehr zuversichtlich gestimmt, was die Theaterarbeit der kommenden Jahre angeht. Ich bin mir jetzt sicher, dass Theater (trotz all der institutionellen Schwierigkeiten) grundsätzlich genau so heterogen und interkulturell sein kann wie unsere Gesellschaft. Es kommt nicht darauf an, einen Maßnahmenkatalog zu erstellen, der das Theater interkulturell machen würde. Wichtig ist vor allem, dass wir mit Leidenschaft an die Themen herangehen, die uns heute in unserer interkulturellen Gesellschaft interessieren.«

Matthias Döpke, *Dramaturgiestudent, München*

»In der Abschlussveranstaltung kam es zu einer sehr aufreibenden Diskussion über die Frage nach der Bearbeitungsfreiheit migrantischer Themen von Theatermachern mit beziehungsweise ohne Migrationshintergrund. Wer also darf sich nun mit welchen Themen in unserer interkulturellen Gesellschaft beschäftigen? Wie viele Stücke mit migrantisch konnotierten Themen gibt es, die nicht eine Negativassoziation gegenüber dem beschriebenen Gesellschaftsteil vermitteln? Und wie steht es mit der Forderung in der derzeitigen Debatte, die Positivierung von Gesellschaftsbildern nicht außer Acht zu lassen? Nehmen sich deutsch-deutsche Theaterschaffende migrantischer Themen an, darf nicht eine einseitige Darstellung und die Aussage: ›So sind DIE!‹ das Resultat eines Theaterabends sein. Um dieser impulsiven, hegemonialen Aussage zuvorzukommen, sollte bei der Bearbeitung dieses Themas die persönliche Haltung kritisch reflektiert und ausgelotet werden. Damit will ich sagen, dass das vermeintlich fremde Ereignis auf die eigene Lebensrealität übertragen werden sollte, um das WIR bei dieser Debatte in den Fokus zu rücken. […] Denn ich will UNS auf der Bühne sehen!«

Nora Otte, *Studentin der Szenischen Künste, Hildesheim*

»Wer hat das Recht und die Macht, Deutschland zu repräsentieren? Trotz der zunehmenden Heterogenität der verschiedenen Kulturen infolge der Einwanderung bleibt diese Subjektbestimmung als WIR im Rahmen des Theaters durch die deutschsprachige Kultur dominiert. Der einzelne Zuschauer als Subjekt denkt über sich selbst immer wieder nach: ›Wer bin ich?‹ und ›Was sehe ich?‹ Was ich (nicht) weiß und wie ich mich fühle, besteht aus dem, was ich gesehen habe. Das bemerke ich erst, wenn ich außerhalb der Heimat bin oder fremden Leuten begegne. Durch diesen Prozess kommt es zur Erweiterung der eigenen Subjektbestimmung als Zuschauer. Identität lässt sich nicht a priori konstituieren, aber das Reisen in der globalisierten Welt erneuert meine bewegliche Identität. Authentizität der kulturellen Identität und Exotisierung/Orientalisierung/Kolonialismus waren zwei Seiten einer Medaille. In der Zeit der Globalisierung ist die nationale und kulturelle Identität wie zum Beispiel ›authentisch deutsche Deutsche‹ nicht mehr festgelegt. Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird durch globalisierte Reiseaktivitäten und grenzüberschreitende Kooperationen erstmals eine verflochtene Identität strukturiert.«

Nanako Nakajima, *Tanzdramaturgin, Berlin*

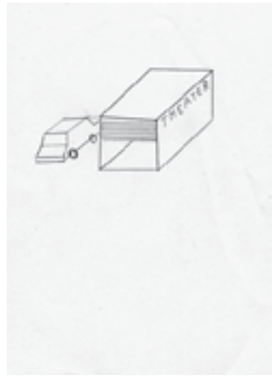
Die durchwegs konstruktive Aufnahme unserer Initiative unter den Tagungsteilnehmern, das große Interesse des dg-Vorstands – und natürlich das positive Feedback der Stipendiaten selbst – bestätigen unsere Idee der Nachwuchsförderung. In diesem Sinne werden wir das Möglichmacher-Stipendium auch im nächsten Jahr fortführen – wenn Sie uns dabei mit einer Spende unterstützen möchten, freuen wir uns über eine Mail an *moeglichmacher@dramaturgische-gesellschaft.de*

Weitere Informationen und Tagungsfragmente der Stipendiaten sind unter *www.dramaturgische-gesellschaft.de* zu finden.

Die Bildstrecke

It's Raining *Elephants* ist ein Kollektiv für Illustration und visuelle Gestaltung.
Es wurde 2007 von Evelyne Laube, geb. 1982, und Nina Wehrle, geb. 1984, gegründet.
Seither erproben die beiden Künstlerinnen Gestaltungsprozesse in verschiedenen Bereichen der Illustration.
Sie arbeiten mit Zeichnung und Animation, geben Workshops und machen Kunst am Bau.
Ihre Auftraggeber kommen vorwiegend aus dem kulturellen und sozial-wissenschaftlichen Bereich.

Komm uns besuchen!
Wir zeichnen dir einen Kuchen.
www.itsrainingelephants.ch



Agenda
2
3
THEATER FREIBURG

arabQueen oder das andere leben

Neues Volkstheater am Heimathafen Neukölln

Nicole Oder & Elisabeth Tropper

Im Rahmen der **dg**-Jahreskonferenz zeigte das Berliner Theater Heimathafen Neukölln seine aktuelle Produktion *ArabQueen*. Die Inszenierung führte zu kontroversen Diskussionen über die künstlerische Herangehensweise, auf die hier die Regisseurin Nicole Oder und die Produktionsdramaturgin Elisabeth Tropper eingehen.

Im Zentrum der künstlerischen Arbeit am Heimathafen Neukölln, der seit April 2009 eine eigene Spielstätte in der belebten Karl-Marx-Straße betreibt, stand und steht seit jeher der Stadtteil Neukölln. Ausgehend von diesem heterogenen urbanen Umfeld entstand ein neuer Volkstheatergedanke, der sich direkt mit dem Ort und seinen Menschen auseinandersetzt. Der Heimathafen Neukölln will in diesem lebendigen und widersprüchlichen Bezirk eine Plattform aufbauen, die nicht einer einzelnen Zielgruppe, Kultur oder künstlerischen Ausdrucksform gehört, sondern ein Ankerplatz ist, mit dem sich viele identifizieren können. In Neukölln Theater zu machen, bedeutet für uns zum einen die Anknüpfung an die Vergangenheit des Bezirks als ehemaliges Vergnügungsviertel Rixdorf vor den Toren Berlins (und damit an etwas, das bei aller Unschärfe als »Berliner Volksgut« bezeichnet werden könnte); zum anderen die Auseinandersetzung mit Themen, in deren Spannungsfeldern wir uns tagtäglich bewegen: Urbanität im Wandel, Migration, Jugend und Jugendgewalt, Prekariat, White Trash – um einige zu nennen, die uns im Rahmen unserer Theaterarbeit seit der Gründung des Heimathafens 2007, als die Bühne noch eine alte Berliner Eckkneipe war, beschäftigt haben. Die Themen unserer Produktionen sind übertragbar auf urbane Ballungsräume in Deutschland und Europa. Die Stadt und der Bezirk sind nicht nur unser Standort, sondern auch Inspiration, Inhalt und Prüfstein unserer Arbeit.

Im Zentrum von *ArabQueen oder Das andere Leben*, das auf dem dokufiktionalen Roman der Journalistin Güner Balci basiert, steht ein junges Mädchen, das sich mitten im Prozess des Erwachsenwerdens befindet. Allerdings sind die Grenzen seiner Emanzipation vom Elternhaus eng gesteckt: Die Eltern sind strenggläubige Muslime und betrachten die Integrität ihrer Tochter als eines der höchsten Familiengüter. Mariam testet die Grenzen ihres Lebens aus: Zunächst mit ihrer liberalen Tante Hayat, dann gemeinsam mit ihrer Freundin Lena, einer gebürtigen Deutschen, die soeben mit ihrer Familie aus Paris nach Berlin gezogen ist. Die Annäherung und Freundschaft der beiden wird zum gegenseitigen Realitätscheck – und zum Katalysator für Mariams schrittweise Emanzipation, die allerdings an eine allerletzte Grenze stößt, als sie mit einem jungen Mann gesehen und dafür schwer bestraft wird.

Der Roman basiert auf einer wahren Ge-schichte, wenngleich diese faktisch anders endet als der Roman: nämlich nicht mit einer Befreiung (die zugleich das völlige Kappen aller familiärer Bindungen bedeutet), sondern mit einer arrangierten Ehe. Güner Balci gestand uns große Freiheit in der Bearbeitung ihres Romans zu. Das ermöglichte uns einen offenen Arbeitsprozess mit den drei Schauspielerinnen, die in schnel-len Wechseln sämtliche Rollen des Stücks verkörpern. In die Proben gingen wir mit einer Fassung, in der einzelne Szenen bereits gesetzt waren, während andere frei zur Improvisation standen.
Im Vorfeld der Produktion besuchten wir Berliner Mädchentreffs, führten Interviews und machten Theaterworkshops vor Ort. Dort begegnete uns eine erschreckend große Zahl an Geschichten von familiärer Gewalt, patriarchalen Machtstrukturen und Zwängen, denen sich viele Mädchen zu beugen haben. Es ist jedoch letzten Endes irrelevant, ob von tausend Mädchen fünf oder fünfzig betroffen sind. *ArabQueen* befasst sich mit der Geschichte *eines* Mädchens. Im gegenwärtigen Diskurs wird Migration gern als Geschichte eines homogenen und undurchdringlichen Kollektivs diskutiert; bei allen Pauschalisierungen über Kopftuchmädchen und Integrationsverweigerer, über *die* Muslime und *die* muslimischen Jugendlichen geraten die einzelnen Menschen vollkommen aus dem Blickfeld.

Als Theatermacherinnen haben wir kein sozialpädagogisches Anliegen, sondern einen künstlerischen Anspruch an unsere Arbeit. Nichtsdestotrotz versuchen wir – wiederum im Sinne des Volkstheatergedankens – eine Begegnung auf Augenhöhe. Mit unserem sehr durchmischten Publikum ebenso wie mit jenen Menschen, mit denen wir uns in unserer künstlerischen Arbeit auseinandersetzen.

Das Gastspiel *am 28.1. im Theater im Marienbad wurde ermöglicht durch das Nationale Performance Netz im Rahmen der Gastspiel-Förderung Theater aus Mitteln des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien sowie der Kultur- und Kunstministerien der Länder.*

kleist-förderpreis für junge dramatik 2011 für wolfram lotz

Rede zum unmöglichen Theater

Brüder und Schwestern,
man hat versucht, uns zu erzählen, dass die Zeit linear vergeht. Das stimmt, aber wir glauben es nicht! Man hat versucht, uns zu erzählen, dass alles von oben nach unten fällt. Das stimmt, aber wir glauben es nicht! Man hat über Jahrtausende versucht, uns zu erzählen, dass wir sterben müssen. Auch wenn es stimmt, glauben wir es nicht! (...) Aber die Wirklichkeit!, höre ich die Ideologen des Bestehenden rufen. Die Wirklichkeit sei nun mal so, wie sie sei! Aber nur, weil es stimmt, was sie sagen, müssen wir das nicht glauben! Warum sollten wir hinnehmen, dass die Wirklichkeit über die Bedingungen unseres Lebens entscheidet? (...) Wenn wir schreiben, fordern wir eine Autonomie von der Welt! Darüber sollten wir uns im Klaren sein. Wenn wir schreiben, so schreiben wir nicht einfach die Welt ab (wie sollte das überhaupt gehen), sondern wir entwerfen Vorschläge, Änderungen, Forderungen, indem wir die Welt nicht sehen, wie sie ist, sondern wie sie für uns ist, und wie sie sein könnte, wenn man uns lassen würde, oder wie sie nicht wäre, niemals. Wenn wir schreiben, so propagieren wir die Fiktion! Die Fiktion ist unsere kümmerliche Hand, die aus der Kiste der Wirklichkeit heraus nach süßen Früchtchen greift, die dort doch hängen müssen, an einem Baum oder meinetwegen auch an einer Wäscheleine oder an der Kralle eines dicken, fröhlichen Vogels, der dort hoffentlich seine freundlichen Runden dreht, wie dem auch sei: Wir wollen nach diesen süßen Früchtchen greifen! Wer sollte uns verbieten, nach diesen Früchtchen zu greifen! Wer will uns noch drohen, uns dann aus dem Paradies zu vertreiben, wir sind da ja gar nicht!

Wolfram Lotz
geboren 1981 in Hamburg, aufgewachsen im Schwarzwald. Nach einem Studium der Literatur-, Kunst und Medienwissenschaft in Konstanz studiert er seit 2007 am Literaturinstitut Leipzig. Für seine literarischen Arbeiten wurde er unter anderem mit dem Literaturpreis der österreichischen Stadt Steyr, dem Kleist-Förderpreis 2011 für das Stück »Der Große Marsch«, dem Werkauftrag sowie dem Publikumspreis des Theatertreffen-Stückemarkts 2010 ausgezeichnet. Mit dem Stück »Einige Nachrichten an das All« war er eingeladen zu den Werkstatttagen 2010 am Wiener Burgtheater.

Wir wollen Früchtchen fressen, viele süße Früchtchen! Jetzt geht's los! Es gibt einen Ort! Brüder und Schwestern, es gibt einen Ort! Ihr wisst, dass ich das Theater meine. Das Theater ist der Ort, wo Wirklichkeit und Fiktion aufeinandertreffen, und es ist also der Ort, wo beides seine Fassung verliert in einer heiligen Kollision. Das Theater ist der Berg Harmaggedon!
Was sind Theaterstücke anderes als Anleitungen für die Wirklichkeit? Das Theater ist der Ort, an dem die Fiktion in Wirklichkeit umgewandelt wird. Jaja, aber dann lasst uns das auch machen! Machen wir doch!, rufen die Würstchenpeter des Bestehenden. Das aber, Brüder und Schwestern, ist eine Lüge, und ich bitte Euch, sie als solche zu erkennen. Denn die Fiktion, die diese Pimmelschwäne für das Theater entwerfen, hat keine Autonomie. Im Wissen darum, dass die Fiktion aufsetzen wird auf der Landebahn der Wirklichkeit, passen sie diese zuvor an die Wirklichkeit an. So opfern sie die Fiktion auf dem Altaratartrara der Wirklichkeit. Dabei darf nicht die Wirklichkeit die Fiktion bestimmen, sondern die Fiktion muss die Wirklichkeit verändern! Oder ist es wirklich unser Wunsch, zu sterben? Ist diese Wirklichkeit etwa vollkommen? Was für eine blöde Frage: Nein, natürlich nicht, sie ist ungenügend, die Wirklichkeit ist ein löchriger Schuh, den wir uns so nicht anziehen werden! Was also haben wir zu fordern in unseren Theaterstücken: Dass die Bäume blühen im Winter, dass die Straße nicht aufhört, wo das Feld beginnt, die Bombe implodiert, der Rauch aufsteigt, bevor das Feuer entzündet ist, dass grünes grünes Moos auf unseren Köpfen wächst, der Pelikan bellt, unsere Spucke nach oben fliegt, wir wandern können durch die Zeit, querfeldein, wie durch den Raum, dass das Sterben nicht mehr gilt, man uns das nicht mehr nimmt, was uns das Einzige ist: Unser Leben. Brüder und Schwestern, das unmögliche Theater ist möglich! Es gibt keinen Grund, mir das zu glauben, also tut es trotzdem! Im Namen der menschlichen Freiheit, des Freischütz, Freiburgs, Frischkäses, Friederikes: Das unmögliche Theater ist möglich, trotz allem und gerade deshalb! Aber lasst uns nicht glauben, es könnte gelingen. Lasst uns nicht glauben, wenn es gelänge, dann sei es gelungen. Wenn es gelingt, die Wirklichkeit zu verändern, ist es wieder mißlungen, ist es die Wirklichkeit, die überwunden werden muss, in die Ewigkeit hinein! Wir dürfen in unseren Entwürfen nicht so tun, als gäbe es ein Heil, das zu erreichen sei, auf das wir uns setzen könnten, wie auf eine Frotteewärmflasche. Das unmögliche Theater ist die ewige Forderung! Das unmögliche Theater ist das fortwährende Scheitern in eine bessere Zukunft hinein und vorwärts in die Vergangeheit! Das unmögliche Theater ist für den Menschen, aber auch für meine Katzen und die anderen Tiere (große und kleine)! Es ist nicht, wie es ist! Es ist, wie wir wollen, dass es wird! So ist es! So ist es nicht!

gäste der podiumsdiskussion

Tina Jerman, studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Literaturwissenschaft in Bochum, Wien und Essen. Projektleitung interkultur.pro (NRW). Landesfachkoordinatorin für Kultur und Entwicklung im Eine-Welt-Programm des Landes NRW. Seit 1982 Geschäftsführerin der EXILE-Kulturkoordination, einer Agentur für interkulturelle und internationale Kunst- und Kulturprojekte. Lehrbeauftragte an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Gründungs- und Vorstandsmitglied des Eine-Welt-Netzes NRW, 2004 bis 2005 Eine-Welt-Beauftragte der Landesregierung NRW. Veröffentlichungen zu den Themen Kulturelle Vielfalt, Kultur und Nachhaltigkeit und Internationale Karikaturen. *(www.exile-ev.de)*

Shermin Langhoff
geboren 1969 in Bursa, Türkei, ist Theatermacherin. Sie war nach langer Zusammenarbeit mit Fatih Akın und anderen Regisseuren beim Film von 2004 bis 2008 Kuratorin des Berliner Theaters Hebbel am Ufer (HAU). Seit 2008 ist sie künstlerische Leiterin des Ballhaus Naunynstraße.

Klaus Theweleit
studierte Germanistik und Anglistik in Kiel und Freiburg. Von 1969 bis 1972 arbeitete er als freier Mitarbeiter für den Südwestfunk. Seine Dissertation »Freikorpsliteratur. Vom deutschen Nachkrieg 1918–1923« von 1977 war die Grundlage für das zweibändige, extensiv und ungewöhnlich bebilderte Werk *Männerphantasien*, eine stark an Konzepten der Psychoanalyse und von Gilles Deleuze und Félix Guattari orientierte Untersuchung des faschistischen Bewusstseins und der soldatischen Prägung des Ich. Mit diesem Buch wurde Theweleit weit über die linke Subkultur hinaus bekannt.
Theweleit lebt in Freiburg, ist als freier Autor tätig und hat Lehraufträge in Deutschland, den USA, der Schweiz und Österreich. Er lehrte am Institut für Soziologie der Universität Freiburg i. Br. und an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. Seit 1998 war er Professor für Kunst und Theorie an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe. 2003 erhielt er den Johann-Heinrich-Merck-Preis für literarische Kritik und Essay.

weitere referenten der konferenz und

Celebrate diversity:
Audience Development / Outreach in multikulturellen Theaterlandschaften
Dreißig Kulturen teilen sich eine der multikulturellsten Städte der Welt; über ein Drittel der Londoner gehören einer ethnischen Minderheit an. *Celebrate Diversity* ist das Schlagwort der Integrations- und Kulturpolitik in Englands Hauptstadt. Was bedeutet das für Theaterinstitutionen, wie passen sie sich dieser Situation an, wie wird das Schlüsselwort *participation* in die Tat umgesetzt – und was sind die Chancen, Grenzen und Nachteile einer Theaterkultur, die sich in einer wachsenden multikulturellen Gesellschaft entwickelt?

Kathrin Yvonne Bigler,
Regisseurin und Theaterpädagogin, ist künstlerische Co-Leiterin der Performancegruppe Bottlefed *(www.bottlefed.org)*, die in London ansässig ist und international und multidisziplinär in den Bereichen Installation, Performance und freie Improvisation arbeitet. Kathrin Yvonne Biglers pädagogische Arbeit findet seit zehn Jahren sowohl in kulturellen Institutionen wie auch direkt in *communities* (in Gefängnissen, Rückführungszentren, Jugendzentren, Schulen etc.) statt.

Innovation durch Investition für ein interkulturelles Theater
Zunächst war es das Thema Bildung, das immer eindringlicher an das Theater herangetragen wurde, seitens der Politik mit hoher Erwartungshaltung. Nun geschieht das Gleiche beim interkulturellen Dialog. In beiden Fällen stellen sich dieselben Fragen: Kann das Theater solche Aufgaben übernehmen? Ist das zu viel verlangt? Wird das Theater überfordert? Was bedeutet das für seine Aufgabe der Literatur- und Musikvermittlung? Bleibt das Theater vor allem ein Theater? Oder wandelt es sich zu einer reinen Bildungseinrichtung bzw. einer Institution des interkulturellen Dialogs? Woher kommt das geeignete Personal für einen solchen Dialog? Braucht das Theater dafür neue finanzielle Mittel? Wer ist zu einer solchen Investition bereit? Oder heißt die Devise: Weniger Schauspieler, dafür mehr Theaterpädagogen und Sozialarbeiter? Und im Extremfall: Ist die Erfüllung der neuen Erwartungen für das Theater die einzige Chance zu überleben?

Rolf Bolwin, 1950 in Gelsenkirchen geboren, studierte Jura, Politische Wissenschaft sowie Wirtschafts- und Sozialgeschichte in Bonn. 1979 ließ er sich zunächst als Rechtsanwalt in Bonn nieder. Da seine persönlichen Interessen stets den Medien und der Kunst galten, wechselte er 1982 zum Deutschlandfunk, zunächst als juristischer Referent, zuletzt als Leiter der Rechtsabteilung. 1992 wurde er Geschäftsführender Direktor des Deutschen Bühnenvereins, dem weit über 200 Theater sowie fast 100 Sinfonie- und Opernorchester angehören. In dieser Funktion kümmert er sich um die politischen und rechtlichen Rahmenbedingungen der Theater und Orchester. Hier geht es ihm darum, die Freiheit künstlerischen Schaffens zu bewahren sowie die gesellschaftspolitische Bedeutung städtischer Kultureinrichtungen deutlich zu machen.

Spielerische Teilhabe
theaterperipherie, Frankfurt / Main, hat sich drei Jahre mit Lebenswelten von Migranten beschäftigt. In allen Stücken tauchte Gewalt strukturell oder real-physisch auf. Das gab den Darstellern und unserem migrantischen Publikum die Möglichkeit, sich selbst, ihr Handeln und ihre Einstellungen spielerisch zu untersuchen und neue Haltungen und Strategien zu entdecken. Wir werden diese Linie ab 2011/2012 verlassen. Denn allzu schnell reproduzieren selbst die bestgemeinten Stücke und Projekte über und mit jungen Migranten nur eine defizitäre Sicht, Vorurteile und bestehende Klischees. Das kommt einer erneuten – wenn auch ungewollten – Ausgrenzung gleich. Uns interessiert, wie und wo sich »migrantisches« und »deutsches« Leben berühren und wie sich Arbeit und Zusammenleben gestalten. Damit wenden wir uns den sozialen Fragen unserer Gesellschaft zu, nicht mehr den kulturellen oder ethnischen.

Alexander Brill, künstlerischer Leiter des theaterperipherie Frankfurt, wuchs in München auf und machte dort sein Abitur. Von 1966 bis 1968 besuchte er die Otto-Falckenberg-Schule. Von 1968 bis 1984 war er als Schauspieler an verschiedenen Theatern in Deutschland und der Schweiz tätig. 1984 wechselte er in die Regie, inszenierte unter anderem in Kassel, Wuppertal, Köln und Frankfurt. Dort gründete und leitete er von 1984 bis 2009 den Schülerclub Schauspiel Frankfurt (seit 2001 laiensclub). 2008 eröffnete er mit *Ehrensache* von Lutz Hübner theaterperipherie, das er bis heute leitet.

Hadi Khanjanpour, Schauspieler, ist in Teheran geboren. Als er knapp vier Jahre alt war, flüchteten er und seine Familie wegen des Krieges nach Deutschland. Er lebte ca. zwanzig Jahre in Offenbach am Main, wo er Abitur machte und seinen Zivildienst ableistete. Nachdem er während seines Sportstudiums durch Zufall zu einem Theatercasting kam und einige Stücke beim laiensclub am Schauspiel Frankfurt und bei der Theatergruppe theaterperipherie mitspielen durfte, bewarb er sich an der Schauspielschule in Ludwigsburg und ist dort seit 2009 Student.

Inszenierte Milieus

Im Kinder- und Jugendtheater ist das Publikum in der Regel sehr heterogen. Die meisten gesellschaftlichen Milieus treffen sich bereits beim Einlass und mischen sich im Saal. Wir müssen uns nicht explizit darum bemühen, sogenannte Minderheiten anzusprechen – sie kommen von selbst – im schulischen Rahmen. Was bedeutet das für die Repräsentation von Milieus, Schichten und deren Zeichensystemen auf der Bühne?
Ich entwickle als Regisseur Milieus, die keine bestimmte Schicht und deren Erfahrungen repräsentieren, sondern stets bemüht sind, einen gesellschaftlichen Kosmos als eigens kreierte Realität zu erzeugen. Dabei ist das sogenannte Reale lediglich Anlass und Mittel, nie zentraler Gegenstand der ästhetischen Entscheidungen. Ich suche nach milieuübergreifenden Erzähl- und Spielweisen mit offenen Zeichensystemen, um den Ausschluss anderer Milieuhintergründe zu vermeiden. Theater für alle funktioniert nur ohne Rücksicht auf die Erwartungshaltungen des Publikums – Was bedeutet das für die Erstellung von Spielplänen und die Gestaltung des Betriebs?

Sascha Bunge, geboren 1969, studierte Theaterwissenschaften und Kulturelle Kommunikation an der Humboldt-Universität zu Berlin, ist Regisseur, Produzent und Autor. Inszenierungen u. a. am Theater Aachen, Thalia Theater Halle/S., Schauspiel Leipzig, Maxim Gorki Theater Berlin, Podewil Berlin, HAU, Freie Kammerspiele Magdeburg, Deutsches Staatstheater Timisoara, Oldenburgisches Staatstheater. Seit 2005 Oberspielleiter und Stellvertretender Intendant am Theater an der Parkaue in Berlin. Letzte Inszenierungen: *Der Hase und der Igel* (Bunge nach Grimm) an der Parkaue und *Krieg etc.* (Lessing/Loher) am Oldenburgischen Staatstheater.

Kinder- und Jugendtheater und sein interkulturelles Publikum

In die organisierten Vorstellungen des Kinder- und Jugendtheaters (KiTa, KiGa und Schulen) kommen Kinder und Jugendliche aller Nationalitäten. Aber schaffen wir es auch, diese Zuschauer für das Theater nachhaltig zu interessieren? Wie müssen die Angebote für eine kulturelle Teilhabe aller Nationen im Theater *für* und *mit* Kindern und Jugendlichen aussehen? Welche Probleme bei der Rezeption von Theater haben mit kulturellen Unterschieden zu tun und welche mit sozialen?

Brigitte Dethier ist seit 2002 Intendantin am Jungen Ensemble Stuttgart (JES) sowie künstlerische Leiterin des internationalen Festivals *Schöne Aussicht*. Nach dem Studium der Theaterwissenschaften, Germanistik und Psychologie in Frankfurt/Main führte ihr Weg über Theater in München, Esslingen, Tübingen und Mannheim. Neben ihrer Tätigkeit als Künstlerische Leiterin und Regisseurin (FAUST-Preis 2009) setzt sie sich für die Förderung des professionellen Kinder- und Jugendtheaters ein, u. a. als stellvertretende Vorsitzende der ASSITEJ, Vorstandsmitglied des Landesverbandes BW des Bühnenvereins und im Kuratorium des KJTZ.

Tanz als Chance für gleichberechtigte Teilhabe

Livia Patrizi arbeitet vornehmlich mit Schülern aus Berliner Brennpunktkiezen. Sie hat durchgesetzt, dass Tanz in Berliner Schulen wie ein Schulfach praktiziert wird. Immer wieder stellt sie fest, dass Ursache der mangelnden kulturellen Bildung keineswegs die Herkunft, sondern der soziale Status ist, der bereits früh durch das Elternhaus erworben wird. Da Nachhaltigkeit in der kulturellen Bildung für Livia Patrizi das erklärte Ziel ist, arbeitet sie an einer »Angebotskette«: Die Kinder aus den TanzZeit-Klassen sind eingeladen, später auch in der Jugendcompany zu tanzen oder als Assistenten in der Organisation mitzuarbeiten. In der Jugendcompany erlebt sie, wie Tanz als gemeinsame Sprache die Frage nach dem sozialen Status ersetzt: Im Tanz geht es um den Körper und diese Ausgangsbasis ist allen gemeinsam. Ein türkischer Junge aus der Gruppe bewirbt sich gerade an der Folkwang Schule Essen.

Livia Patrizi, Choreografin, wuchs in Neapel auf. Ihre tänzerische Ausbildung erhielt sie u. a. an der Folkwang Hochschule in Essen. Es folgten Engagements als Tänzerin u. a. beim Cullberg Ballett – Mats Ek, Pina Bausch, Joachim Schlömer und Maguy Marin. Seit 1994 arbeitet sie auch als freie Choreografin. Sie ist Initiatorin und Künstlerische Leiterin des Projektes »TanzZeit - Zeit für Tanz in Schulen«, das mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wurde. 2008 war Livia Patrizi Co-Kuratorin von TANZHOCHDREI, einem internationalen Tanztheaterfestival für junges Publikum am Theater an der Parkaue in Berlin. Im Tanz-Jahrbuch 2010 wurde Livia Patrizi als Hoffnungsträgerin ausgezeichnet.

City of Change

Im Mai 2011 führt das Theater St. Gallen in Koproduktion mit verschiedenen stätischen Partnern und unter künstlerischer Leitung des IIPM – International Institute of Political Murder – zwei künstlerisch-politische Aktionswochen zum Thema *City of Change. Kunst und Politik im Zeitalter der Interkultur* durch. Unter Mitarbeit von Experten und Gästen aus der Stadt, der Region und ganz Europa wird ein Gesamtprogramm entwickelt, das mithelfen soll, künstlerische, zivilgesellschaftliche und politische Bearbeitungs- und Vermittlungsformen für brennende Fragen im Zeitalter der Parallelgesellschaften zu finden: Ist die Schweiz ein Vielvölkerstaat? Müssen wir bestimmte Konflikte als unlösbar akzeptieren? Und gibt es überhaupt ein Theater jenseits der Aufbereitung klassischer Stoffe – gibt es ein »interkulturelles Theater«?

Milo Rau, Leiter des Künstler- und Forschernetzwerks IIPM – *International Institute of Political Murder*, ist neben seiner Arbeit als Theater- und Filmregisseur als Autor, Journalist und Dozent tätig. Zuletzt war von ihm das Reenactment *Die letzten Tage der Ceausescus* zu sehen, das unter anderem für das Berliner Theatertreffen nominiert und zum Festival d'Avignon eingeladen wurde und zu einem Prozess des letzten Sohns des Diktatorenpaars gegen den Künstler führte. Neben *City of Change* arbeitet Milo Rau momentan an einem Reenactment der *Moskauer Prozesse* und an *Hate Radio*, einem Theaterprojekt zur Rolle des Senders RTLM im ruandischen Genozid 1994.

Karoline Exner stammt aus Celle. Sie studierte zunächst Germanistik und Philosophie in Köln und an der Freien Universität Berlin. Anschließend Regiestudium am Max Reinhardt Seminar in Wien. Danach promovierte sie zum Dr. phil und arbeitete als freischaffende Dramaturgin, u. a. für die *Spieltriebe* (Burgtheater im Kasino) und den Stuttgarter Filmwinter. 2005 – 2008 Dramaturgin und Regisseurin am Landestheater Niederösterreich. 2009 war sie in der Brunnenpassage Wien tätig, einem Community-Arts-Projekt. Seit 2009 Schauspieldramaturgin am Theater St. Gallen.

Es gibt Freunde, es gibt Feinde und es gibt Fremde – oder wie die Migranten die deutsche Kultur vor den Deutschen retten können

Sobald es uninteressant geworden ist, dass die Migranten in Deutschland ihr kulturelles Engagement durch die Praxis eigener Rituale, folkloristischer Tänze etc. regulieren und ausleben, und sobald wir uns mit einer Realität auseinandersetzen müssen, die aus dem meist bildungsschwachen migrantischen Milieu sogar Regisseure, Schriftsteller, Schauspieler hervorbringt, die sich aktiv in den gesellschaftlichen Diskurs einmischen, haben wir ein Problem. Denn wie Slavoj Zizek in einem Essay über die Bewegung der Massen in europäischen Großstädten feststellte: »Einerseits wird der Andere insoweit toleriert, als er nicht der reale Andere ist […] Doch in dem Moment, in dem man mit dem realen Anderen zu tun hat, […] hat die Toleranz ein Ende.«

Branko Simic, Regisseur, geboren in Tuzla/Bosnien und Herzegowina, studierte Schauspiel an der Akademie der Szenischen Künste in Sarajevo. 1992 kam er mit Ausbruch des Krieges in Ex-Jugoslawien nach Hamburg, wo er ein Theaterregiestudium am Institut für Theater, Musiktheater und Film bei Jürgen Flimm und Manfred Brauneck absolvierte. 2002 bekam er den Förderpreis für Theaterregie der Hamburgischen Kulturstiftung. Er präsentierte seine Inszenierungen u. a. am Stadttheater Würzburg, Kampnagel Hamburg, Thalia Theater Hamburg, Hebbel am Ufer Berlin, Forum Freies Theater Düsseldorf, Volkstheater Tuzla, auf dem internationalen Theater Festival Mess Sarajevo, den Wiener Festwochen, Theater Am Neumarkt Zürich.

Kultur mit allen! Wie öffentliche deutsche Kultureinrichtungen Migranten als Publikum gewinnen

1. Einführung in die gesellschaftliche Realität von Migranten (Migranten-Milieu)
2. Perspektivwechsel zur dritten und vierten Generation der Migranten (hybride Identitäten, Post-Migranten)
3. Vorstellung von Studien zum Kulturnutzungsverhalten von türkischen und deutsch-türkischen Migranten in Berlin, wie zur Publikumsstruktur des Ballhauses Naunynstraße

Klaus Siebenhaar studierte Germanistik, Theaterwissenschaft und Philosophie. 1979 Promotion, 1993 Habilitation; seit 1991 Professor für Kulturmanagement und Direktor des Instituts für Kultur- und Medienmanagement der Freien Universität Berlin. 2009 Zentrum und Qualitätsprogramm »Kulturmanagement in China« (Kuma) gemeinsam mit dem Goethe-Institut Peking. Außerdem 1990 – 2001 Mitglied der künstlerischen Leitung des Deutschen Theaters Berlin, seit 1999 Geschäftsführender Gesellschafter des B&S Siebenhaar Verlags; 2001 – 2006 Leiter Marketing, Development & Services des Jüdischen Museums Berlin.

die dramaturgische gesellschaft

Die **Dramaturgische Gesellschaft (dg)** vereinigt Theatermacher aus Deutschland, Österreich und der Schweiz. Zu ihren Mitgliedern zählen neben Dramaturgen auch Regisseure, Intendanten, freie Theaterschaffende, Verleger, Journalisten und Studierende. Das zentrale Interesse der **dg** gilt der Auseinandersetzung mit Themen und Stoffen, die im engeren oder weiteren Sinn dramaturgische Fragestellungen aufwerfen. Ziel ihrer Arbeit ist es, aktuelle künstlerische und gesellschaftspolitische Fragen und Positionen aufzugreifen, zu diskutieren und zu formulieren. Die Dramaturgische Gesellschaft versteht sich als ein offenes Gesprächs- und Diskussionsnetzwerk und Forum des Erfahrungsaustauschs zwischen Theatermachern selbst sowie zwischen Theatermachern und Experten anderer Künste und Disziplinen.

Zwei zentrale Aktivitäten der **dg** sind die Organisation der Jahreskonferenz und die Herausgabe des Magazins *dramaturgie*. Auf der Jahreskonferenz sind Referenten aus dem In- und Ausland eingeladen, sich in verschiedenen Formaten mit den Konferenzteilnehmern zu einem virulenten Thema der zeitgenössischen dramaturgischen Berufspraxis auszutauschen. Das Magazin *dramaturgie* greift die Themen der Jahreskonferenz in Form von schriftlichen und bildlichen Beiträgen auf.

Die Konferenzthemen der letzten Jahren waren: Freiburg 2011 – *Wer ist WIR? Theater in der interkulturellen Gesellschaft*; Zürich 2010 – *Vorstellungsräume. Dramaturgien des Raums*; Erlangen 2009 – *europa erlangen. Wie kommt Europa auf die Bühne?*; Hamburg 2008 – *Geteilte Zeit. Theater zwischen Entschleunigungsoase und Produktionsmaschine*; Heidelberg 2007 – *Dem »Wahren, Guten, Schönen.« Bildung auf der Bühne*; Berlin 2006 – *Radikal sozial. Wahrnehmung und Beschreibung von Realität im Theater*; Frankfurt/M 2005 – *Theater. Produzieren für die Zukunft, in der Zukunft.*

Seit 1996 verleiht die **dg** zusammen mit der Stadt Frankfurt/Oder, und seit 2009 mit den Ruhrfestspielen Recklinghausen, jährlich den Kleist-Förderpreis für junge Dramatik. Außerdem engagiert sie sich bei einer Vielfalt von Aktivitäten, die die Vernetzung von dramaturgisch Berufstätigen anstreben.

In den letzten Jahren konnte die **dg** einen deutlichen Mitgliederzuwachs und eine merkliche Verjüngung ihrer Mitglieder verzeichnen. Die Entwicklung ist vor allem auf die innovative Gestaltung der Jahreskonferenzen zurückzuführen.

Mitglieder der **dg** können diese als Netzwerk nutzen, zum Beispiel für die Bewerbung fachspezifischer Aktivitäten, sie haben freien Eintritt zur Jahreskonferenz, erhalten das Magazin *dramaturgie* kostenlos, bekommen regelmäßig den E-Mail-Newsletter und können sich in Arbeitsgruppen innerhalb des Vereins engagieren. Informationen zu den Arbeitsgruppen dg:möglichmacher, Dramaturgie ohne Drama, Forum Diskurs Dramaturgie und Theater in der interkulturellen Gesellschaft finden Sie auf unserer Website *www.dramaturgische-gesellschaft.de.*

Neue Mitglieder erhalten zudem ein kostenloses Halbjahresabo der Deutschen Bühne.

Werden Sie Mitglied der **dg!**
Der Jahresbeitrag liegt bei 70 Euro, ermäßigt 25 Euro und 240 Euro als Förderbeitrag für Institutionen. Den Antrag auf Mitgliedschaft finden Sie als Download auf unserer Website *www.dramaturgische-gesellschaft.de,* oder wenden Sie sich direkt an unsere Geschäftsstelle: *Mariannenplatz 2, 10992 Berlin, Tel. 0049 (0)30 77908934. Email: post@dramaturgische-gesellschaft.de.* Ihre Ansprechpartnerinnen sind Suzanne Jaeschke und Cordula Welsch.

neu!

arbeitsgruppe theater in der interkulturellen gesellschaft

Brigitte Dethier (JES Stuttgart), Hans-Peter Frings (DNT Weimar/Oper Dortmund) und Josef Mackert (Theater Freiburg) laden ein zu einer Arbeitsgruppe, die das Thema der Jahreskonferenz 2011 weiter bearbeiten will. In den Gesprächen und Diskussionen in Freiburg haben uns viele wichtige Fragen und Aspekte zu diesem Thema beschäftigt. Es wurde allgemein deutlich, dass die Theater im deutschsprachigen Raum am Beginn eines wichtigen und nötigen Veränderungsprozesses stehen. Diesen Prozess in seinen unterschiedlichen Dimensionen und für alle Sparten des Theaters gleichermaßen zu begleiten und zu diskutieren ist das Ziel dieser Arbeitsgruppe. Sie soll den Erfahrungsaustausch unter den Theatern in Gang halten und im Gespräch mit Expertinnen und Experten zu diesem Themenfeld auch weitere Anregungen und Infragestellungen aus anderen Wissensgebieten für unsere Arbeit fruchtbar machen. Deshalb suchen wir den Austausch mit Institutionen wie der Kulturpolitischen Gesellschaft, der Assitej, aber auch mit wissenschaftlichen Einrichtungen wie dem Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien in Osnabrück.

Wir freuen uns, dass Azadeh Sharifi sich bereit erklärt hat, diese Arbeit wissenschaftlich zu begleiten. Weiterhin werden wir die Arbeitsgespräche mit Tina Jerman, Mark Terkessidis und Klaus Siebenhaar fortsetzen.

Als Arbeitsform schwebt uns vor, sich mindestens einmal im Jahr zwischen den Jahreskonferenzen zu treffen, zu diesen Treffen auch kompetente Experten einzuladen und gemeinsam den State of the Art zu reflektieren. Vielleicht gelingt es uns, zu jeder Jahreskonferenz einen Zwischenbericht zu erarbeiten, der das Thema für alle virulent hält.
Weitere Informationen unter
interkultur@dramaturgische-gesellschaft.de

Der im Januar 2011 gewählte Vorstand der Dramaturgischen Gesellschaft

Natalie Driemeyer – geboren 1980, seit 2008 Leitung des Forum Diskurs Dramaturgie gemeinsam mit Jan Deck. Seit 2010 Schauspielleitung und Dramaturgie am Stadttheater Bremerhaven. Zuvor arbeitete sie in der Freien Theaterszene (u. a auf Kampnagel Hamburg, am Les Kurbas Theater L´viv/Ukraine) und bei den Festivals Theater der Welt in Halle/Saale, dem Heidelberger Stückemarkt und napoli.teatro festival italia. Lehraufträge an der UdK Berlin und Leuphana Universität Lüneburg.

Uwe Gössel – geboren 1966, Theaterwissenschaftler, Dramaturg und Autor. Leiter des Internationalen Forums, Theatertreffen/Berliner Festspiele, 2002–2004 Dramaturg am Maxim Gorki Theater Berlin, 1999–2002 Schauspieldramaturg am Volkstheater Rostock.

Christian Holtzhauer – Vorsitzender der **dg,** geboren 1974, seit 2005 Schauspieldramaturg und Projektleiter am Staatstheater Stuttgart mit Schwerpunkt auf internationalen Projekten. Von 2001–2004 gemeinsam mit Amelie Deuflhard verantwortlich für das künstlerische Programm der sophiensaele Berlin. Jurymitglied für den Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker und für die freie Projektförderung des Landes Baden-Württemberg.

Birgit Lengers – stellv. Vorsitzende der **dg,** geboren 1970, seit 2009/2010 Leitung des Jungen DT am Deutschen Theater in Berlin. Sie war unter anderem tätig als Theaterwissenschaftlerin (Universität Hildesheim, UdK Berlin), Dramaturgin (German Theater Abroad, Theater T1) und Moderatorin (u. a. »Stückemarkt«, Theatertreffen/Berliner Festspiele). Publikationen u. a. in *Text + Kritik, Theater der Zeit, Die Deutsche Bühne* und *Korrespondenzen*.

Jan Linders – geboren 1963, 2009–2011 Schauspieldirektor am Theater und Orchester Heidelberg. Ab Herbst 2011 Schauspieldirektor am Badischen Staatstheater Karlsruhe. Bis 2009 tätig als freier Dramaturg, Regisseur und Autor in Berlin. Stück- und Projektentwicklungen u. a. am HAU, sophiensaele, Maxim Gorki Theater, schauspielfrankfurt und international.

Amelie Mallmann – geboren 1975, seit 2005 Theaterpädagogin und Dramaturgin am THEATER AN DER PARKAUE, Junges Staatstheater Berlin. Dramaturgiestudium an der Bayerischen Theaterakademie August Everding. 2002–2005 Dramaturgin am u\hof:, Theater für junges Publikum am Landestheater Linz. Ab August 2011 freischaffende Theaterpädagogin und Dramaturgin.

Jörg Vorhaben – geboren 1973, studierte in Erlangen, Berlin und Amsterdam Theaterwissenschaften, Soziologie und Pädagogik. In der Spielzeit 1999/2000 war er Dramaturgieassistent am Schauspiel Hannover, von 2000 bis 2002 Dramaturg am Nationaltheater Mannheim und von 2002 bis 2006 Dramaturg am Schauspiel Köln. Er ist leitender Schauspieldramaturg am Oldenburgischen Staatstheater.

Der alte Vorstand der **dg** organisierte die Jahrestagung in Freiburg. v.l.n.r. stehend: Hans-Peter Frings, Uwe Gössel, Peter Spuhler, Christoph Macha, Amelie Mallmann, Christian Holtzhauer sitzend: Suzanne Jaeschke, Birgit Lengers, Jan Linders

Geschäftsstelle:

Suzanne Jaeschke – Geschäftsführerin der **dg,** geboren 1968 in den Niederlanden, seit 1996 Dramaturgin und freie Produktionsleiterin in Berlin. Arbeit u. a. mit Constanza Macras, Lotte van den Berg (Niederlande), Anne Hirth, Public Movement (Israel), Rundfunkchor Berlin.

Cordula Welsch – Assistentin der Geschäftsführung, geboren 1972, ist Musikerin, Kulturwissenschaftlerin und Geigenpädagogin. Lebt seit 2007 in Berlin, unterhält diverse Tango- und Unterhaltungsmusik-Projekte und konzertiert weltweit.

Ehrenmitglieder der **dg** sind Manfred Beilharz, Arnold Petersen, Henning Rischbieter und Peter Spuhler.

Impressum
ISSN Nr. 1432 - 3966

Dramaturgische Gesellschaft (dg)
Mariannenplatz 2
10997 Berlin
Telefon +49 (0)30 779 089 34
E-Mail *post@dramaturgische-gesellschaft.de*
www.dramaturgische-gesellschaft.de

Vorstand *Christian Holtzhauer (Vorsitzender), Birgit Lengers (stelluertretende Vorsitzende), Natalie Driemeijer, Uwe Gössel, Jan Linders, Amelie Mallmann, Jörg Vorhaben*
Geschäftsstelle *Suzanne Jaeschke, Cordula Welsch*
Redaktion *Suzanne Jaeschke, Vorstand*
Lektorat *zWeitblick, Susanne Dowe*
Bildredaktion *anschlaege.de, Uwe Gössel*
Illustration *It's raining elephants*
Fotos Konferenz *Maurice Korbel*
Druckerei *Oktoberdruck*

Gestaltung *anschlaege.de*