

Eliza Szymańska

Theater und Migration : Olek Witts „Theater der Migranten“ aus interkultureller Perspektive

Studia Germanica Gedanensia 30, 245-256

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Gdańsk 2014, Nr. 30

Eliza Szymańska
Uniwersytet Gdański

Theater und Migration – Olek Witts „Theater der Migranten“ aus interkultureller Perspektive

Theatre and migration – The „Theatre of Migrants“ by Olek Witt from an intercultural perspective. This article deals with the absence of the subject of migration as well as of people with migrant background in contemporary German institutional theater. This does not apply, however, to the off-scene where people with migrant background are active. The “Theater of Migrants” directed by Olek Witt is exemplary in this respect; its premises and activities are presented in the second part of the article. Theoretical considerations and the analysis of two representations are based on issues such as community dance, performativity, collective work, social aesthetics or the program of interculture by Mark Terkessidis.

Keywords: Theatre, migration, interculturalism, performativity

Teatr i migracja – „Teatr Migrantów“ Olka Witt z perspektywy interkulturowej. Niniejszy artykuł podejmuje kwestię braku obecności zarówno tematyki migracyjnej jak i osób z zapleczem migracyjnym we współczesnym niemieckim teatrze instytucjonalnym. Sytuacja ta nie dotyczy jednakże sceny offowej, od zawsze będącej platformą dla działań osób z zapleczem migracyjnym. Przykładem takiej sceny jest Teatr Migrantów Olka Witt, którego założenia i działalność przedstawione zostają w drugiej części artykułu. Zarówno rozważania teoretyczne jak i analiza dwóch przedstawień dokonane zostają w oparciu o takie zagadnienia jak: community dance, performatywność, praca kolektywna, estetyka socjalna czy program interkultury Marka Terkessidisa.

Słowa kluczowe: teatr, migracja, interkulturowość, performatywność

Die Migration wird heutzutage als eine treibende Kraft bei Europas Neugestaltung angesehen, die die Globalisierung und damit die Kosmopolitisierung der national ausgerichteten europäischen Länder mit sich bringt.¹ Heutzutage betrachtet man die Migration als „eine Form moderner Existenz“.² Es ist nämlich kein Stigma oder kein Trauma mehr, den Ort, an dem man lebt, zu wechseln, sondern es gehört der Normalität an und wird öfters als eine Bereicherung interpretiert.³

¹ Vgl. Regina Römhild, Aus der Perspektive der Migration. Kosmopolitisierung Europas, in: Sabine Hess, Jana Binder u. Johannes Moser (Hgg.), *nointegration?! Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Integrationsdebatte in Europa*. Bielefeld 2009, S. 225–238, hier S. 225.

² Konrad Köstlin, Kulturen im Prozeß der Migration und die Kultur der Migration, in: Carmine Chiellino (Hg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland*, Stuttgart 2007, S. 365–386, hier S. 377.

³ Vgl. ebd., S. 378–380.

Seit 1998, als sich die rot-grüne Regierung zum ersten Mal öffentlich dazu bekannt hat, ist es offiziell – Deutschland ist ein Einwanderungsland. Und tatsächlich hat in Deutschland fast ein Fünftel der Bevölkerung einen Migrationshintergrund. 2010 lag der Anteil der Menschen mit Migrationshintergrund bei 19,6 Prozent (Polen belegt nach der Türkei und Italien den dritten Platz in der Statistik). Es gibt Städte und Bundesländer (z.B. Hamburg, Bremen oder Baden-Württemberg), in denen dieser Anteil sogar ein Viertel der Bevölkerung ausmacht, und in Berlin, Hessen und Nordrhein-Westfalen haben auch mehr als die besagten 19,6 Prozent eine Migrationsgeschichte hinter sich. Endgültige Prognosen zu stellen, wie sich die Migrationsbewegung weiter entwickeln wird, ist schwer. Trotzdem kann man vermuten, wie diese Entwicklung weitergeht, wenn man sich vergegenwärtigt, dass unter den Fünfjährigen jedes dritte Kind einen Migrationshintergrund hat.⁴ Wissenschaftler verweisen auf die Tatsache, dass es in manchen Großstädten schon Schulen gibt, in denen Deutsch bereits zu einer Fremdsprache geworden ist. Als extremstes Beispiel wird eine Grundschule in Hamburg genannt (Grundschule Billbrookdeich), in der 98% der Kinder über einen Migrationshintergrund verfügen.⁵ All diese Tatsachen beeinflussen die gegenwärtige öffentliche Diskussion zu Fragen der Migration mit den immer wiederkehrenden Stichpunkten: Integration und kulturelle Vielfalt. Es geht darum, „wie Menschen unterschiedlicher Herkunft integriert und wie zugleich Frei- und Erfahrungsräume für ein Zusammenleben auf der Basis kultureller Vielfalt entstehen können“.⁶ Nach Susanne Keuchel, deren Meinung ich mich anschließe, könnte bei der Beantwortung dieser Frage die Kunst eine Schlüsselrolle einnehmen.⁷

Meines Erachtens ist im Zusammenhang mit der von Keuchel aufgestellten These besonders auf das Theater zu verweisen, da das Theater Bilder erzeugt, die der kulturellen Selbstreflexion dienen können. Mit Hilfe dieser symbolischen Bilder ist das Theater im Stande, nicht nur Ausdrucksformen für die Repräsentanz zu produzieren, sondern diese zugleich auch zu reflektieren. In diesem Sinne ist die Interkulturalität nicht als ein Zusammentreffen der Kulturen selbst, sondern als das Zusammentreffen der Bilder, die man von der eigenen wie von der fremden Kultur hat, aufzufassen.⁸ Darum war, ist und bleibt m. E. das Theater eine geeignete Plattform für interkulturellen Austausch, der nicht auf die Vermittlung der eigenen nationalen Kultur ausgerichtet ist, sondern nach Möglichkeiten sucht, eine Basis für einen Dialog zu schaffen, der zu Anerkennung und Wertschätzung der kulturellen Unterschiede führen kann.

⁴ Vgl. Susanne Keuchel, *Kulturelle Identitäten in Deutschland. Untersuchungen zur Rolle von Kunst, Kultur und Migration*, in: Wolfgang Schneider (Hg.), *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Bielefeld 2011, S. 21–33, hier S. 21.

⁵ Vgl. Wolfgang Sting, *Interkulturalität und Migration im Theater*, in: ders., et al. (Hgg.), *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*, Berlin 2010, S. 21–30, hier S. 22.

⁶ Keuchel, *Kulturelle Identitäten in Deutschland*, S. 21.

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Vgl. Doris Bachmann-Medick, *Kulturelle Texte und interkulturelles (Miß-)Verstehen. Kulturanthropologische Herausforderungen für die interkulturelle Literaturwissenschaft*, in: Alois Wierlacher (Hg.), *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik*, München 1987, S. 653–664, hier S. 657.

In Anbetracht des oben Erwähnten ist es erstaunlich, dass, wie Wolfgang Schneider 2011 konstatiert, die Migration im deutschen Theater nur als Marginalie stattfindet. Das veranlasst den Theaterpädagogen, einen Aufruf zu einer umfassenden Reform des Theatersystems zu starten.⁹ Und auch Björn Bicker ist der Meinung, dass sich die meisten institutionellen Theater den Migranten gegenüber nicht geöffnet haben und plädiert für mehr Involvierung und eine neue Definition von Kultur, in der Migration als eine Norm angesehen wird.¹⁰ Die beiden Aufrufe haben ihre guten Gründe. Wenn man bundesweit die städtischen und staatlichen Bühnen unter die Lupe nimmt, so sind dort, im Gegensatz zu Tanz- und Musiktheater, kaum ausländische Regisseur/innen und Schauspieler/innen tätig. Die wenigen Ausnahmen, wie etwa Feridun Zaimoglu, Neco Celik, Nuran David Calis oder Nurkan Erpulat, die im institutionellen Theater Erfolge verzeichnen, sind ein guter Anfang, verändern jedoch die Situation nicht grundlegend. Und auch die Tatsache, dass Shermin Langhoff 2012 das Maxim Gorki Theater in Berlin übernommen hat, zeugt m.E. noch von keinem endgültigen Durchbruch. Es ist eher der erste Schritt auf einem noch langen Weg. Es ist umso erstaunlicher, dass im filmischen Bereich seit Mitte der 90er Jahre der sog. deutsch-türkische Film mit Fatih Akin als seinem Hauptvertreter fester Bestandteil des deutschen Kinos ist. Das mangelnde Interesse an der Einbeziehung ästhetisch und kulturell anderer Formen in die gegenwärtigen deutschen Inszenierungen sowie das Fehlen von Akteuren mit Migrationshintergrund veranlassen den Theaterwissenschaftler Christopher Balme zu der pessimistisch anmutenden Schlussfolgerung: „Interkulturalität wirkt in der deutschen Theaterlandschaft wie ein Fremdwort.“¹¹ Dies wird von den Mitarbeitern der wohl bekanntesten Szene des postmigrantischen Theaters, des Berliner Ballhauses Naunynstraße, bestätigt, wenn sie in einem 2010 durchgeführten Gespräch bekennen, auf ein Potential zurückzugreifen, das „bisher in der Theaterlandschaft kaum genutzt worden ist.“¹² Auf die Frage nach möglichen Vorbildern für die eigene Arbeit lautet die schlichte Antwort: „Vorbilder im Sinne von postmigrantischer Kulturpraxis im Theaterbereich gab es für uns keine, weil sie einfach nicht existieren.“¹³ Das spiegelt eine allgemeine Tendenz wider: zur Zeit richtet sich nur ein Prozent der Bildungsveranstaltungen aller Kultureinrichtungen an Menschen mit Migrationshintergrund und nur neun Prozent arbeiten mit Migrantenkulturvereinen zusammen. Dabei wünschen sich, laut einer Studie zu Lebenswelten und Milieus der Menschen mit Migrationshintergrund

⁹ Vgl. Wolfgang Schneider, Warum wir kein Migranten-Theater brauchen... aber eine Kulturpolitik, die in Personal, Produktion und Publikum der dramatischen Künste multiethnisch ist, in: ders. (Hg.), Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis, Bielefeld 2011, S. 9–20, hier S. 18.

¹⁰ Vgl. Björn Bicker, Theater als Parallelgesellschaft? Über das Verhältnis von Theater und Migration, in: Sabine Hess, Jana Binder u. Johannes Moser (Hgg.), nointegration?! Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Integrationsdebatte in Europa, Bielefeld 2009, S. 27–32, hier S. 27.

¹¹ Christopher Balme, Deutsches Welttheater?, „Deutsche Bühne“ Nr. 5/2007, S. 20–23, hier S. 20.

¹² Migration dichten und deuten. Ein Gespräch zwischen Shermin Langhoff (künstlerische Leiterin des Ballhaus Naunynstraße), Tuncay Kulaoglu (Leitender Dramaturg und Kurator am Ballhaus Naunynstraße) und Barbara Kastner (Dramaturgin am Ballhaus Naunynstraße) im August 2010, in: Artur Peřka u. Stefan Tigges (Hgg.), Das Drama nach dem Drama, Bielefeld 2011, S. 399–408, hier S. 399.

¹³ Ebd.

in Deutschland und Nordrhein-Westfalen, die Einwanderer eine stärkere Repräsentanz in Kunst und Kultur.¹⁴

Der oben erwähnten These von Schneider über die marginale Anwesenheit des Themas Migration sowie der Menschen mit Migrationshintergrund im deutschen Theater kann man nicht widersprechen, allerdings mit einem Vorbehalt, und zwar dass diese Behauptung nicht für die off-Szene gilt: „Außerhalb der Theaterhäuser, oft an Spielorten im Stadtteil oder an experimentellen Bühnen und im theaterpädagogischen Bereich entsteht so gerade eine lebendige Szene von interkulturellen und migrantischen Theaterprojekten“.¹⁵ Das Berliner Hebbel Theater hat 2006 mit dem Festival „Beyond Belonging“ (seit 2009 in Kooperation mit Ballhaus Naunynstraße) wohl die bekannteste Plattform für interkulturelle Fragestellungen in der gegenwärtigen Theaterlandschaft geschaffen. Die off-Szene ist aber seit eh und je eine Plattform, die den Menschen mit Migrationshintergrund eine Möglichkeit bietet, sich künstlerisch zu betätigen. Denn: „In nahezu jeder deutschen Großstadt stehen allabendlich Theatergruppen unterschiedlichster kultureller Bezugssysteme zur Auswahl. [...] Ihre Entstehungsgeschichte spiegelt die jüngste Migrationsgeschichte der Bundesrepublik wider“.¹⁶ In ihren Communities eingeschlossen und „ohne Möglichkeit sich an die Produktions- und Förderungsstrukturen des etablierten Kulturbetriebes andocken zu können“¹⁷, wie es die Mitarbeiter von Ballhaus Naunynstraße formulieren, betreiben sie ihre Arbeit meistens in Form von Projekten, womit Krajewskis These, dass jeder Theatermacher zugleich ein Projektmacher sei, ihre Bestätigung findet.¹⁸ Eins der bekanntesten Projekte, das die Menschen mit Migrationshintergrund involviert, ist die von Royston Maldoom gemeinsam mit den Berlinern Philharmonikern 2002 realisierte Bühnenrevue *Frühlingsweibe* von Stravinski. Seine Popularität verdankt es vor allem dem zwei Jahre später auf den Markt gebrachten Film *Rhythm is it!*, der diese Zusammenarbeit anschaulich präsentiert. Der große Erfolg sowohl des Projektes, als auch des Films machte deutlich, dass an derlei Initiativen großes Interesse besteht. Dieses Interesse versuchten dann meines Erachtens viele aufzugreifen, wie die Entstehung zahlreicher migrantischer Theatergruppen zeigt, darunter auch das 2008 von Manfred Olek Witt in Berlin gegründete „Theater der Migranten“. Ähnlich wie im Falle der in England unter der *community dance*-Formel organisierten Projekte (auf die Maldooms Arbeit zurückgeht), schöpft auch Witts Theater sein künstlerisches Potential aus der nächsten Umgebung und involviert Menschen aus der Nachbarschaft. Das aber, was das Theater von Witt wohl am meisten mit der *community dance*-Idee verbindet, ist die Hauptidee des Regisseurs, dass der Effekt der Arbeit nicht die Aufführung allein sein sollte. Die gemeinsame Arbeit an einem Projekt sollte auf Dauer Einstellung und Verhalten der

¹⁴ Vgl. Schneider, Theater und Migration, S. 10.

¹⁵ Vgl. Sting, Interkulturalität und Migration im Theater, S. 23.

¹⁶ Sven Sappelt, Theater der Migrant/innen. in: Chiellino (Hg.), Interkulturelle Literatur in Deutschland, S. 275–293, hier S. 275.

¹⁷ Migration dichten und deuten, S. 403.

¹⁸ Vgl. Franziska Schößler u. Christine Bähr, Die Entdeckung der „Wirklichkeit“. Ökonomie, Politik und Soziales im zeitgenössischen Theater, in: dies. (Hgg.), Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution, Bielefeld 2009, S. 9–22, hier S. 11.

Beteiligten verändern.¹⁹ In diesem Sinne hat diese Idee mit den *special projects* von Grotowski, dem Gefängnistheater, dem Schultheater oder dem Theater, das in Kriegsgebieten tätig wird, viel gemeinsam, da es sich die Veränderung des Lebens aller Beteiligten, sowohl der Schauspieler als auch der Zuschauer, zum Hauptziel macht.²⁰ Bei diesem Gedanken spürt man deutlich die Lebenserfahrung von Witt, der oft genug die zu Anfang erwähnte Marginalisierung erfahren hat. Er lebt seit über 30 Jahren in Deutschland, seit 1993 in Berlin-Neukölln. Er studierte Philosophie, Soziologie und Politologie in Berlin und London. Dann studierte er Tanz, Performance und Schauspielkunst an der Visuellen Kunstakademie in Posen (Akademia Sztuk Wizualnych) und der Deutschen Schauspielakademie in Berlin. Er nahm auch an zahlreichen *butoh*-Projekten teil; zu seinen Lehrern gehörten unter anderem Kazuo Ohno und Yumiko Yoshioka. Des Weiteren arbeitete er an den Berliner Theatern „Affekt“ und „Teatr Kreatur“. Sein Tanz-Solo „AXT“ gewann den Spezial-Preis der Jury in dem von der euro-scene Leipzig 1997 organisierten Wettbewerb für „das beste deutsche Tanzsolo“. In einem Interview erzählte mir Witt, wie er Anfang der 90er Jahre, nach Abschluss der Schauspielschule, in der Hoffnung auf Einstellung vergebens von einem zum anderen Theater wanderte. Dabei war es ihm von Anfang an bewusst, dass er wegen seines Akzents wenig Chancen auf eine Beschäftigung, geschweige denn eine Hauptrolle im institutionellen Theater hatte. Wegen seiner Tätigkeit, aber auch seiner Lebenserfahrung, verdient Witt meines Erachtens die Bezeichnung „intercultural innovator“, mit der man Menschen bezeichnet, denen eine Schlüsselrolle im Prozess der interkulturellen Arbeit im lokalen Bereich zufällt. Als „interkulturelle Innovatoren“ bezeichnet man ferner Menschen (Veranstalter, Aktivisten, Künstler), denen wegen ihrer eigenen Migrationserfahrung das Gefühl der Diskriminierung wohl bekannt ist. Sich selber sehen die „interkulturellen Innovatoren“ oft als Rebellen. Als Ausdruck von Witts Rebellion betrachte ich die Gründung des „Theaters der Migranten“, das zum Forum für alle diejenigen wurde, die im Alltag marginalisiert werden.

Für die Auseinandersetzung mit Witts Theaterstätigkeit scheint mir das vom Migrationsforscher Mark Terkessidis 2010 erarbeitete Programm der Interkultur²¹ besonders geeignet, da es die soziokulturellen Aspekte der interkulturellen Arbeit akzentuiert, die für Witts Theaterkonzept von großer Relevanz sind. Den Begriff Interkultur versteht Terkessidis nicht als eine Ersatzformel für Multi- oder Interkulturalität, sondern als neues Paradigma, in dem die Notwendigkeit einer vollkommenen Öffnung gegenüber einer neuen Zukunft genannt wird – einer Zukunft, in der es nach Terkessidis keinen Platz mehr für die Unterscheidung in „wir“ und „die Migranten“ gibt. Das gleiche Postulat gilt auch in Witts Theater. Er versteht die Formel „Migrant“ sehr breit. Für ihn ist die Zugehörigkeit zu einer konkreten Nation oder Religion von zweitrangiger Bedeutung. In der heutigen globalisierten Welt sei jeder auf eigene Art und Weise ein Migrant, denn diese Bezeichnung ist für Witt ein Synonym für ein ständiges „In-Bewegung-Sein“ (auch zwischen den Kulturen).

¹⁹ Das Interview mit dem Regisseur wurde am 27. 01. 2012 in Berlin-Neukölln durchgeführt.

²⁰ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Przedstawienia kulturowe*. Übers. von Mateusz Borowski u. Małgorzata Sugiera, „Didaskalia“ Nr. 101/2011, S. 47–54, hier S. 49.

²¹ Mark Terkessidis, *Interkultur*, Berlin 2010.



Oppelner Straße – eine theatrale Reise auf den Spuren von Emin Pascha und anderen Wandervögeln
(Foto: Andreas Labes)

Lenastraße. Ein Theaterparcours durch private und nicht-private Räume (Foto: Bernd Banaski)



Lenastraße. Ein Theaterparcours durch private und nicht-private Räume (Foto: Bernd Banaski)

Auch Witt sieht also in der Zukunft keine Notwendigkeit für die Unterscheidung zwischen Migranten und Nicht-Migranten, und zwar aus dem Grunde, weil sich diese Kategorien ohnehin allmählich auflösen. In den von mir durchgeführten Interviews betonte Witt mehrmals, kein polnisches und kein deutsches Theater zu machen. Man spürt in dem, wie Witt von seinem Theater berichtet, wie er es konzipiert, eine starke transkulturelle Tendenz. Und Terkessidis' Programm Interkultur erinnert stark an das Konzept der Transkulturalität von Wolfgang Welsch.²² Während jedoch in Anlehnung an Welschs Konzept zahlreiche Arbeiten entstehen, in denen die Notwendigkeit der Integration subsumiert wird²³, wird diese von Terkessidis einer starken Kritik unterzogen. Der Begriff sei Ausdruck der Angst vor dem Kontrollverlust gegenüber der Gesellschaft und ein Versuch, das Gefühl aufrechtzuerhalten, es sei noch möglich, diese nach Belieben zu lenken und zu leiten. Der Begriff Integration setzte nämlich eine Norm voraus, nach der sich die Migranten richten oder an die sie sich anpassen müssen. Es ist in diesem Kontext sehr interessant, dass bei der Fülle an Materialien über die Tätigkeit des „Theaters der Migranten“, die ich bearbeitet habe, und auch in den Gesprächen mit dem Gründer des Theaters niemals das Wort „Integration“ aufgetaucht ist, das ansonsten bei ähnlichen Projekten als Schlüsselwort fungiert. Es scheint, dass sich Witt darüber im Klaren ist, dass „eine [...] migrantisch geprägte Kunstpraxis der Gefahr begegnet, von Integrationsdebatten funktionalisiert zu werden“.²⁴

Die oben erwähnte Idee des „In-Bewegung-Seins“ realisiert Witt in Form von zahlreichen Theater-Projekten. Vorab muss jedoch erwähnt werden, dass Witt die Nachteile der Projektarbeit, die ohne festes Ensemble funktioniert (obwohl es zahlreiche Personen gibt, die von Anfang an mit Witt zusammenarbeiten und den Kern der Gruppe bilden), wohl bewusst sind. Er räumt selbst ein, dass die Aufführungen „mehr ausgearbeitet und vollständig“²⁵ sein könnten. Was für Witt jedoch besonders relevant ist, ist die – wie es Sting bezeichnet – „soziale Ästhetik“, unter der der Wissenschaftler die für die Teilnehmer nahe Thematik und zugängliche Ausdrucksmittel wie etwa Film, Musik und Tanz versteht.²⁶

Es würde den Rahmen des Beitrags sprengen, alle Projekte von Witt zu erörtern, deswegen konzentriere ich mich nur auf die zwei ersten, die in dem Sinne besonders interessant sind, dass sie dem Namen des gegründeten Theaters Rechnung tragen, indem sie sich mit dem Thema der Migration auseinandersetzen. Das erste Projekt *Oppelner Straße – eine theatrale Reise auf den Spuren von Emin Pascha und anderen Wandervögeln* hatte am 30. August

²² Vgl. Wolfgang Welsch, Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen, in: Information Philosophie 2, Mai 1992, S. 5–20; Wolfgang Welsch, Transkulturalität. Zur veränderten Fassung heutiger Kulturen, in: Irmela Schneider u. Christian W. Thomson (Hgg.), Hybridkultur. Medien, Netze, Künste, Köln 1997, S. 67–90; Wolfgang Welsch, Was ist eigentlich Transkulturalität, in: Dorothea Kimmich u. Schamma Schahadat (Hgg.), Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität, Bielefeld 2012, S. 25–40.

²³ Vgl. Paul Mecheril, Prekäre Verhältnisse. Über natio-ethno-kulturelle (Mehrfach-) Zugehörigkeit. Münster 2003; Isabel Sievers, Eine transkulturelle Perspektive in der Migrationsforschung Migrationsforschung – soziokulturelle Kompetenzen, in: Asit Datta (Hg.), Transkulturalität und Identität. Bildungsprozesse zwischen Exklusion und Inklusion, Frankfurt am Main 2005, S. 165–182.

²⁴ Stefan Tigges, Vorwort, in: Pelka u. Tigges (Hgg.), Das Drama nach dem Drama, S. 11–19, hier S. 11.

²⁵ Das Interview mit dem Regisseur am 27. 01. 2012 in Berlin-Neukölln durchgeführt.

²⁶ Vgl. Sting, Interkulturalität und Migration im Theater, S. 23.

2008 im Theaterforum Kreuzberg Premiere. Bei dem Projekt wird auf die Lebensgeschichte der einzelnen Teilnehmer eingegangen. Sie greifen auf ihre eigenen Migrationserfahrungen zurück, und ihre Geschichten kreisen um solche interkulturelle Fragen wie Identität, Alterität, Zugehörigkeit oder Fremdheit. Den Ausgangspunkt bildet das Leben von Eduard Schnitzer²⁷ (besser bekannt als Emin Pascha), der für die Projektteilnehmer zu einer Symbolfigur, zur Exemplifikation des Migranten wurde. Die 18 Teilnehmer im Alter zwischen 15 und 33 Jahren, deren Wurzeln in Ländern wie Deutschland, Polen, dem Libanon, Israel, Australien, der Türkei, den Philippinen oder Sambia liegen, erzählen von ihren Erfahrungen als Migranten, was sie zu einer Art „Gemeinschaft“ oder „Kollektiv“ macht. Das während der Interviews mit den Teilnehmern am häufigsten verwendete Wort zur Beschreibung der gemeinsamen Beziehungen untereinander während der Arbeit an dem Projekt war das Wort „Familie“. Das ist insofern von Bedeutung, da die Endform der Aufführung sowie ihr künstlerischer Wert in hohem Maße von der Kreativität und der Identifikation der Teilnehmer innerhalb der Gruppe abhängen. Indem Witt sie vor verschiedene Aufgaben stellt, die sie bewältigen müssen (Schauspiel, Tanz- und Musikperformance), wird bei ihnen das Gefühl der Kollektivität gestärkt oder, wie Mark Terkessidis es postuliert, eine „Nähe des scheinbar Verschiedenen“ geschaffen. Es ist eins der zentralen Postulate seines Programms Interkultur, neben dem der Förderung der „kulturellen Vielfalt“. Auch dieses realisiert Witt in seinem Theater, indem er Menschen zu Wort kommen lässt, die diese kulturelle Vielfalt der deutschen Gesellschaft repräsentieren, zugleich aber nicht als Fremde, sondern als ihr fester und selbstverständlicher Mitbestand präsentiert werden. In den Interviews mit den Schauspielern wurde auch deutlich, dass die Projektteilnehmer aber nicht ausschließlich durch das Prisma ihrer Migrationserfahrungen gesehen werden wollen, sondern auch untereinander eine Verständigung außerhalb der Identifikation als „Person mit Migrationshintergrund“ suchen.

Parallel zu *Oppelner Straße* entstand unter der Schirmherrschaft des Reuterkiez-Theaters das Projekt *Lenaustraße. Ein Theaterparcours durch private und nicht-private Räume*, das im November 2008 Premiere hatte. Terkessidis schreibt in seinem Buch *Interkultur*: „Für viele Personen mit Migrationshintergrund ist das Theater weiterhin ein Raum, der auf ihrer *cognitive map* der Stadt gar nicht auftaucht“.²⁸ Indem Olek Witt die Theatertätigkeit der Einwohner des Reuter Kiez' in einem ihnen bekannten Raum platziert, versucht er, das Theater zum Teil ihres Alltagslebens zu machen. Außerdem verweist er damit auf die Tatsache, dass die Migration eins der Hauptelemente der Stadtentwicklung ist, oder wie es der Stadtforscher Erol Yildiz will, „Stadt ist Migration“.²⁹ Daher wird in der Aufführung eine Antwort auf die Frage gesucht, in welchem Verhältnis der städtische Raum und die Migration zueinander

²⁷ Eduard Schnitzer wurde 1840 in Oppeln in einer jüdischen Familie geboren, jedoch im evangelischen Glauben erzogen. Er studierte Medizin in Breslau und in Berlin, wurde aber nicht zum Staatsexamen zugelassen, woraufhin er nach Afrika emigrierte; dort konvertierte er zum Islam. Jahrelang arbeitete er als Arzt und war Gouverneur der afrikanischen Provinz Äquatoria. Er wurde auch zum Afrika-Forscher und engagierte sich im Kampf gegen die Sklaverei.

²⁸ Terkessidis, *Interkultur*, S. 185.

²⁹ Zit. n. Burcu Dogramaci, *Fremde überall – Migration und künstlerische Produktion*. Zur Einleitung, in: dies. (Hg.), *Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven*, Bielefeld 2013, S. 7–20, hier S. 9.

stehen. In diesem Zusammenhang war auch die Wahl des Viertels Reuterkiez, in dem sehr viele Menschen mit Migrationshintergrund leben, nicht zufällig. Und auch die Wahl der Lenaustraße war nicht ohne Bedeutung. Ähnlich wie bei Emin Paschas Wahl im früheren Projekt waren auch diesmal die Migrationserfahrungen des Dichters ausschlaggebend. Das Projekt schreibt sich in die von Wolf-Dieter Ernst beobachtete Tendenz ein, das gegenwärtige Theater verliere seinen Kontemplationscharakter zugunsten des gemeinsamen Diskutierens, Informationsaustauschs oder einfach eines Treffens.³⁰ Witt geht es bei diesem Projekt weniger um die Schaffung eines Theater auf hohem künstlerischen Niveau als in erster Linie um das durch das Theater hervorgerufene Exponieren des künstlerischen Potentials, das in den meist jungen und unprofessionellen Schauspielern steckt, sowie um die Schaffung einer Plattform für den interkulturellen Dialog zwischen Schauspielern und Zuschauern. Letztere werden – in kleine Gruppen geteilt – die Lenaustraße entlang geführt und wohnen verschiedenen Kurzszenen bei. Das Eindringen in den städtischen Raum und die Teilnahme an den (jedes mal etwas anders) inszenierten Kurzszenen führt zu einer Art Aufhebung der Grenze zwischen Fiktion und Realität, zwischen Kunst und Alltagsleben.³¹ Bevor sich die Zuschauer auf den Weg in die Stadt machen, können sie, an einem Ort versammelt, zuerst durch eine Glasscheibe, dann in einem Saal (der als „Probesaal“ erscheint) dem „Training“ der Schauspieler zuschauen. Diese bereiten sich auf ihren Auftritt vor, indem sie verschiedene Körperübungen machen. Katarzyna Bester beschreibt die Theorie und Praxis von Schechners Aufführungen folgendermaßen:

Die erste Etappe in der Transformation des Zuschauers in Richtung der Nivellierung seiner mentalen und physischen Abgrenzung vom theatralen Ereignis und somit der Begrenzung seiner Freiheit der Interpretation des theatralen Erzählens zugunsten des gemeinsamen Erlebens einer Erfahrung war das Hervorheben des sogenannten theatralen Rahmens.³²

In Witts Projekt wurde dieser Rahmen durch die Möglichkeit der Teilnahme an dem „Training“ der Schauspieler geschaffen. Dabei gelingt es Witt allmählich, innerhalb der Gruppe, und nicht nur unter den Schauspielern selbst, sondern auch zwischen Schauspielern und Zuschauern, das Gefühl der Inklusion zu schaffen. Sie bilden ein Kollektiv, das auf der „Gemeinschaft des Erlebens“ beruht. Dies wird besonders deutlich, wenn alle am Ende ihrer Wanderung auf dem Dach eines Gebäudes zusammentreffen und beim Ertönen der Trommeln und der Musik in eine Art Trance versetzt werden. Erika Fischer Lichte benutzt in ihrem Buch *Ästhetik des Performativen* bei der Analyse der beschriebenen Performances

³⁰ Wolf-Dieter Ernst, Performance und Kollektivität in der Netzwerkökonomie, in: Schöföler u. Bähr (Hgg.), Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution, S. 57–70.

³¹ Patrice Pavis bezeichnet nach Richard Schechner solche Art der theatralen Tätigkeit als „environmental theatre“. Vgl. Patrice Pavis, Słownik terminów teatralnych. Übers. von Sławomir Świąntek, Wrocław 1998, S. 519.

³² Katarzyna Bester, Konstrukcja i dekonstrukcja widza w teatrze interkulturowym, in: Agata Dąbek u. Joanna Jaworska-Pietura (Hgg.), Publiczność (z)wymyślana: relacje widz – scena we współczesnej praktyce dramatopisarskiej i inscenizacyjnej, Kraków 2009, S. 73–86, hier S. 78. Übers. von der Autorin des Beitrags. „Pierwszym etapem transformacji roli widza w kierunku zniwelowania jego mentalnego i fizycznego oddzielenia od wydarzenia teatralnego, a tym samym – ograniczenia jego swobody interpretacyjnej teatralnej narracji na rzecz wspólnego przeżywania jakiegoś doświadczenia, było podkreślenie tak zwanej ramy teatralnej.“

quasi-religiöse Kategorien wie „Gemeinschaft“, „Einheit“, „energetisches Ereignis“. ³³ Es sei abschließend zu bemerken, dass alle diese Kategorien auf das oben beschriebene Projekt von Olek Witt zutreffen.

Terkessidis versteht die Interkultur als eine Aktivierung und Neukomposition von Differenzen. Es geht ihm um eine Form der Reorganisation, die nicht in der großen Öffentlichkeit, sondern eher in den zahlreichen Mikro-Öffentlichkeiten der Städte stattfindet. Er plädiert für das Entstehen soziokultureller Netze zwischen den Orten, die wohlbekannt sind und diesen, die außerhalb des Erfahrungshorizonts der Menschen mit Migrationshintergrund liegen. Zur Zeit würden diese Netze nicht richtig genutzt, da eine deutsche Norm zu einer Vernachlässigung von Potentialen führe. Terkessidis plädiert für das Entstehen einer „Infrastruktur der Vielfalt“. Das kreative Potential, von dem Terkessidis spricht, versucht Olek Witt in allen seinen Projekten zu nutzen und zu fördern. Zum Hauptziel seiner Arbeit wird die Schaffung einer Mikro-Öffentlichkeit innerhalb von Berlin, die als Plattform interkultureller Tätigkeit dienen und die von Terkessidis postulierte Vielfalt präsentieren würde. Witt schafft mit seinem Theater einen Ort, einen Möglichkeitsraum, in dem Menschen mit Migrationshintergrund eine Chance geboten wird, einfach „präsent zu sein“. Sie sind präsent, und sie sind ständig „in Bewegung“, sei es, wenn die Schauspieler von ihren Migrationserfahrungen berichten (*Oppelner Straße – eine theatrale Reise auf den Spuren von Emin Pascha und anderen Wandervögeln*), sei es, wenn verschiedene Theater-Parcours organisiert werden, bei denen die Schauspieler gemeinsam mit den Zuschauern auf einer Wanderung die ihnen bekannte Umgebung neu entdecken (*Lenaustraße. Ein Theaterparcours durch private und nicht-private Räume; Ortswechsel. Szenen aus dem Leben einer Stadt; Afghanistan Mon Amour; Mittendrin*) oder wenn die Formel des „In-Bewegung-Seins“ als Synonym des Alterns gedacht wird (*All my tomorrows*).

³³ Vgl. Christopher Balme, Dramaturgia postdramatyczna i sfera publiczna, in: Dąbek u. Jaworska-Pietura (Hgg.), *Publiczność (z)wymyślana*, S. 19–36, hier S. 21.