

## ***Ist doch nur Theater? - Rassismuskritische Perspektiven auf Theater und Theaterarbeit mit geflüchteten Jugendlichen***

von Kiana Ghaffarizad und Tobias Linnemann

Der Text ist eine leicht überarbeitete und durch Textabschnitte, Literaturhinweise und Fußnoten ergänzte Version eines Vortrages im Rahmen der Fachtagung „Transkulturelle Theaterarbeit im Kontext von Flucht und Migration“, am 18.02.2017 in Oldenburg

ghaffarizad@gmx.de  
t.linnemann@bildungswerkstatt-migration.de

*Lesehinweis: Der Vortrag wurde von uns als mündlicher Dialog konzipiert und gemeinsam vorgetragen. Da auch der gedruckte Text unserer Ansicht nach am verständlichsten ist, wenn er als Dialog markiert wird, haben wir jeweils mit den Kürzel T.L. und K.G. bzw. kursiv und nicht-kursiv die unterschiedlichen Sprechanteile erkenntlich gemacht.*

### **1 Einleitende Worte**

**T. L.:** *Was kann Theaterarbeit mit geflüchteten Jugendlichen eigentlich ermöglichen?*

**K.G. und T. L.:** *Es kann Geschichten sichtbar machen; Gruppenerfahrungen schaffen; Schranken aufheben; zur Persönlichkeitsbildung beitragen; Räume öffnen zur Erprobung von Visionen, Utopien, anderem Alltagshandeln; Ablenkung vom restriktiven Alltag unter den strukturellen Bedingungen von Flucht und Asyl; Freund\*innenschaften, kreativ-spielerisch mit Stereotypen brechen, mit denen geflüchtete Jugendliche tagtäglich konfrontiert sind; ästhetische Bildungserfahrungen und natürlich Empowerment!*

**K. G.:** *Vielleicht haben einige dieser Aspekte dazu beigetragen, dass auch einige von Ihnen ein Theaterprojekt für und mit geflüchteten Jugendlichen anbieten. Damit sind Sie nicht allein. In den vergangenen drei Jahren konnten wir in der gesamten Bundesrepublik eine wachsende Anzahl an Kultur- und Theaterprojekten für und mit Geflüchteten beobachten. Kulturbehörden richteten neue Geldtöpfe ein, Stiftungen machten Ausschreibungen und Theaterhäuser stellten bereitwillig ihre Räume und Ressourcen zur Verfügung.*

*Viele der Projekte in den vergangenen Jahren wurden für geflüchtete Jugendliche angeboten. Einige wurden auch mit geflüchteten Jugendlichen konzipiert. Wenige gab es, die von Geflüchteten selbst initiiert wurden – zumindest wenige, die eine weitreichende öffentliche Aufmerksamkeit erregt haben.*

*Wir möchten in den folgenden 32 Minuten vor allem Überlegungen zu den Projekten anstellen, die für und mit geflüchtete Jugendliche durchgeführt wurden. Wir möchten diese Überlegungen aus einer rassismuskritischen Perspektive anstellen.*

**T. L.:** *Wieso Rassismuskritik? Was hat Rassismus mit einem Theaterprojekt mit geflüchteten Jugendlichen zu tun? Beweist nicht eigentlich schon die Tatsache, dass Projekte für und mit Geflüchteten durchgeführt werden, dass Rassismus hier keinen Raum bekommt?*

**K. G.:** Wir denken, dass es leider nicht so einfach ist.

**T. L.:** *Das Gute ist jedoch: Wenn wir kritisch und reflexiv über Theaterarbeit mit geflüchteten Menschen nachdenken wollen, wozu wir Sie herzlich einladen, brauchen wir das Rad nicht neu erfinden. Die Perspektive Rassismuskritik gibt es schon eine ganze Weile<sup>1</sup>, vereinzelt auch im Theater.<sup>2</sup>*

*Rassismus verstehen wir dabei als eine weit verbreitete Praxis, die Unterschiede zwischen Menschen behauptet bzw. überbetont, die Menschen zu „Anderen“ und zu „Eigentlichen“ macht, zu „Eigenen“ und „Fremden“, zu „wir“ und „Nicht-wir“ und auf dieser Differenzkonstruktion Hierarchien erzeugt und rechtfertigt. Rassistische Praktiken durchziehen die unterschiedlichsten gesellschaftlichen Strukturen und Institutionen. Sie äußern sich im alltäglichen Handeln. Auch im Theater und der Theaterpädagogik. Und wahrscheinlich auch in unserem Vortrag hier, so sehr wir uns bemühen werden, möglichst wenig Rassismus zu reproduzieren.*

*Weiterhin verstehen wir Rassismus als ein Machtverhältnis, das häufig verschränkt ist mit weiteren Machtverhältnissen, wie zum Beispiel Sexismus, Ableismus oder dem Klassenverhältnis.*

**K. G.:** Rassismus kann ganz unterschiedliche Wirkungsweisen entfalten: Als Kulturalisierung zum Beispiel. Also als die Essentialisierung von Kultur als eine statische, in sich widerspruchlose, homogene Entität und gleichzeitig als die Reduktion einer Person auf ihren „vermeintlichen“ kulturellen Hintergrund, wobei auch nur bestimmte Aspekte ihrer Kultur als bedeutsam markiert werden. Andere Aspekte, die nicht zu den dominanten Vorstellungen von dieser Kultur passen, werden schlicht ausgeblendet. Und schließlich erfährt jene „Kultur“, die am Hintergrund der einen Person unwiederbringlich klebt, zumeist eine Abwertung. Zumeist steht sie im Gegensatz zu eigenen, zur „zivilisierten“, vermeintlich fortschrittlicheren, vermeintlich emanzipierteren Kultur:<sup>3</sup>

**T. L.:** *„Die Jugendlichen werden sicher in dieser und jener Weise handeln, denn sie haben diesen und jenen kulturellen Hintergrund. Die Jugendlichen*

1 Vgl. u. a. Mecheril/Melter 2009.

2 Vgl. Real Life Deutschland <http://blog.derbraunemob.info/2008/10/09/real-life-deutschland-youngstar-theater-auf-deutschlandtournee/>) oder KOSMOS BRD - Typisch deutsch und doch besonders?! [http://www.berghkuk.de/projekt\\_kosmos.html](http://www.berghkuk.de/projekt_kosmos.html).

3 Vgl. Balibar 1992.

*können sich ja gar nicht anders verhalten, weil sie aus dieser oder jener Kultur stammen.“*

**K. G.:** Den Blick verengend, weicht die subjektive Vielfalt einer Person kollektiven Zuschreibungen. „Kultur“ wird als alleinige Erklärung von sozialen Handlungsweisen, von Begegnungs- und Beziehungsdynamiken herangezogen.

Übrigens kann Rassismus kann uns auch als ganz harmlose Frage verkleidet begegnen.

**T. L.:** *„Woher kommst du?“*

**K. G.:** Höflich interessiert wendet sich eine Person an dich und fragt dich nach deiner Herkunft. Aber Moment - wieso ist das denn schon rassistisch?

**T. L.:** *Das ist doch total nett, wenn eine Person sich für dich interessiert.*

**K. G.:** Wie könnte es nach dieser Frage weitergehen`?

**T. L.:** *Woher kommst du?*

**K. G.** Grade? Aus der Neustadt.

**T. L.:** Nein, ich mein, wo kommst du eigentlich her?

**K. G.:** Ach so. Aus Gießen.

**T. L.:** *Nein nein, ich mein so ursprünglicher. Also wo deine Wurzeln liegen?*

**K. G.:** Na wie gesagt in Gießen. Meine Wurzeln liegen in Hessen. Da bin ich geboren.

**T. L.:** *Aber du kannst doch nicht ursprünglich aus Hessen kommen. Das sieht man dir doch an. Wo sind denn deine Eltern geboren?*

**K. G.:** Eine erste Begegnung - und schon will die Person die Eltern der Gefragten kennenlernen? Eigentlich nett, oder?

**T. L.:** *Wieso gehen wir dann hier davon aus, dass diese Frage sich einer rassistischen Logik bedient?*

**K. G.:** Wieso meint die eine Person, eine andere Person bezüglich ihrer Herkunft befragen zu müssen? Und wieso gibt sie sich dann nicht zufrieden mit der Antwort „Aus der Neustadt“? Hier beginnt eine rassistische Denklöge zu greifen. Denn was steckt hinter der Frage, wenn die erste Antwort nicht befriedigt? „Wo kommen sie her?“ Hinter dieser Frage steckt eine Feststellung: „Eigentlich gehören sie hier nicht hin. Und das mache ich allein an ihrer Physiognomie fest.“ Die vielleicht dunklen Haare der gefragten Person irritieren offenbar so sehr, dass der Small Talk nicht weitergeführt werden kann, bevor diese nicht all ihre biographischen Daten offen gelegt hat. Bei dieser Frage, und das hat unter anderem Grada Kilomba sehr schön beschrieben, handelt es sich keineswegs um eine banale Frage und die Diffe-

renz, die die\* Fragende\* zwischen sich und der befragten Person herstellt, ist keineswegs neutral. Denn diese scheinbar harmlose Frage kann bei der befragten Person einen durchaus schmerzhaften Prozess in Gang setzen, in der sie sich als „Fremde in einer Gruppe sieht – isoliert in einer weißen Umgebung.“<sup>4</sup> Würden Sie eigentlich eine Person, die vielleicht Uta heißt und blonde Haare hat, gleich beim ersten Gespräch nach ihren Eltern fragen?

**T. L.:** *Ist nun also bereits die Frage: „Wo kommen Sie her“ rassistisch? Kann sein. Muss aber nicht. Eine rassistische Denklogik setzt jedoch zweifellos dann ein, wenn die Antworten: „Aus der Neustadt“, „Aus Hessen“ nicht akzeptiert werden. Dabei liegt es uns fern, der fragenden Person zu unterstellen, sie habe bewusst rassistisch gehandelt. Wahrscheinlich ganz im Gegenteil. Es könnte sogar sein, dass sich die fragende Person, direkt darauf angesprochen, klar gegen Rassismus positionieren würde.<sup>5</sup> Rassismus, dies wollten wir mit der vorherigen Ausführung deutlich machen, haftet mitunter etwas sehr banales an. Und ist zugleich permanenter, anstrengender und verletzender Alltag für viele Personen.*

**K. G.:** Zugleich wird bis heute Rassismus in vielen Bereichen der Gesellschaft dethematisiert, es wird nicht zum Thema gemacht. Manchmal ganz bewusst. Meistens aus Gewohnheit. Mit Ausnahme einiger, beispielsweise kritischer Wissenschaftler\*innen oder politischen und künstlerischen Aktivist\*innen wird von Rassismus meist nur dann gesprochen, wenn es um die rechtsextreme Szene geht. Oder Rassismus wird in die Vergangenheit geschoben und in einem Atemzug mit dem deutschen Nationalsozialismus genannt. Neuerdings dient auch die USA, konkret Donald Trump als Projektionsfläche für Rassismus. Mit „uns“ scheint Rassismus nichts zu tun zu haben. Weder alltägliche Abwertungserfahrungen noch die westeuropäische Grenzpolitik werden als rassistisch bewertet. Die Aussage -

**T. L.:** *„Hier gibt es keinen Rassismus!“*

**K. G.:** - scheint oftmals Konsens in der gegenwärtigen Gesellschaft zu sein. Es scheint auch Konsens im Theater zu sein. Es scheint weiterhin, als fehle uns bis heute eine gemeinsame Sprache, was unter Rassismus zu verstehen sei.

Rassismuskritische Ansätze<sup>6</sup> definieren Rassismus jedoch als komplexe ineinandergreifende Diskurse und Praxen, die nicht nur der Vergangenheit angehören. Rassismus ist auch mehr als nur eine rechte Ideologie am vermeintlichen Rand der Gesellschaft. Wenn wir von Rassismus sprechen, dann

4 Kilomba (ehemals Ferreira) 2003: 148.

5 Vgl. Ghaffarizad et al. 2016 sowie Broden/Mecheril 2010, S. 13.

6 Vgl. u. a. Linnemann/Mecheril/Nikolenko 2013.

sprechen wir von einem grundlegenden gesellschaftlichen Thema. Wir sprechen von einer Realität, in der wir uns alle jeden Tag bewegen.

**T. L.:** *Über Rassismus wird soziale Ungleichheit hergestellt und gerechtfertigt, ja sogar für selbstverständlich, um nicht zu sagen „natürlich“ erklärt. Dass Menschen und Gruppen in der Gesellschaft benachteiligt werden, liegt dann scheinbar an ihren kulturellen, ethnischen oder religiösen Eigenschaften: „Die sind halt so!“ Menschen werden aber anhand von willkürlich ausgesuchten körperlichen oder auch anderen Merkmalen zu „anderen“ gemacht. Dafür gibt es ein Fachwort: Othering, Ver\_Andern.*

**K. G.:** Dass Menschen permanent zu „Anderen“ gemacht werden heißt nun nicht, dass sie Opfer sind und diejenigen, die keinen Rassismus erfahren, ihnen ausschließlich mit Mitleid oder Hilfe begegnen müssten. Diejenigen wiederum, die die alltägliche Erfahrung von Rassismus und Othering kennen, wissen zugleich, dass es zahlreiche Strategien und Taktiken im Umgang mit diesen Erfahrungen gibt – Ignorieren, Ironie, Offensives Ansprechen, subversiv Unterwandern und so fort. Sie wissen aber auch, dass es immer wieder ein mehr an Anstrengung und Kämpfen bedeuten kann.

**T. L.:** *Den Menschen, die durch Rassismus und Othering zu den „Eigentlichen“ gemacht werden, weißen Mehrheitsdeutschen, kommen durch Rassismus Privilegien zu. Ob wir wollen oder nicht. Diejenigen unter uns, auf die das zutrifft, können sich immer wieder entscheiden, wie sie mit diesen Privilegien umgehen – Ignorieren, dass sie privilegiert sind, bewusst für Veränderung einsetzen, sie riskieren, sich solidarisieren.*

**K. G.:** „Sei dir deiner eigenen Privilegien bewusst“!

**T. L.:** *Dies fordern die Aktivist\*innen der australischen Gruppe RISE: Refugees, Survivors and Ex-detainees / Geflüchtete, Überlebende und Ex-Festgehaltene in ihrem Statement „Wir sind nicht dein nächstes Kunstprojekt“<sup>7</sup>. Die Forderung richtet sich an nicht-geflüchtete Menschen, die Theater machen. Kennen wir unsere Privilegien – im Theater und außerhalb des Theaters? Z.B. das Privileg der fraglosen Zugehörigkeit: Wo kommst du her? Aus der Nähe von Bielefeld? Ach so oder Aber Bielefeld gibt es doch gar nicht. Wie gehen wir mit Privilegien um? Die Forderung, die eigenen Privilegien zu kennen, trifft sowohl auf nicht-geflüchtete weiße deutsche Theatermacher\*innen als auch auf nicht-geflüchtete Schwarze Deutsche, Deutsche of Colour, Menschen mit sogenannter Migrationsgeschichte zu. Sie alle teilen trotz unterschiedlicher Erfahrungen mit Rassismus bestimmte Privilegien, zum Beispiel das eines sicheren Aufenthaltsstatus..*

7 Vgl. Canas 2016.

**K. G.:** Auch nicht-geflüchtete Schwarze Jugendliche, Jugendliche of Colour teilen einige Erfahrungen von alltäglichem und strukturellem Rassismus mit geflüchteten Jugendlichen. In anderen Aspekten sind sie privilegierter.

**T. L.:** *Rassismuskritische Perspektiven und Erfahrungen aus dem Theater mit Jugendlichen, die Rassismus erfahren, aber nicht geflüchtet sind, lassen sich daher zwar zum Teil übertragen, zum Teil müssen sie differenziert werden.*

**K. G.:** Es spricht viel dafür, dass eine kritische Auseinandersetzung mit Rassismus mit der eigenen Person beginnt – und dort nicht endet. Es spricht vor allem viel dafür, da Rassismus nicht zwangsläufig an die Intention, rassistisch handeln zu wollen, geknüpft sein muss. Eine selbstkritische Auseinandersetzung könnte anhand folgender Fragen beginnen: Was hab ich eigentlich mit Rassismus zu tun? In welcher Weise bin ich in rassistische Strukturen eingebunden? Wie profitiere ich? Welche Strategien im Umgang mit Rassismus habe ich entwickelt? Und nehmen wir die Fragen ernst, so werden wir auf vielfältige Antworten treffen.

**T. L.:** *Eine Handlung, eine Institution, eine Einrichtung auf rassistische Praxen hin zu befragen, führt regelmäßig dazu, dass Menschen ihre Handlung, die Handlung ihrer Kolleg\*innen oder die Institution rechtfertigen:*

**K. G.:** „Das muss man doch nicht gleich als rassistisch bezeichnen!“

**T. L.:** „Mensch, sei mal nicht gleich so vorwurfsvoll.“

**K. G.:** „Bei uns spielen total viele Jugendliche mit Migrationshintergrund mit, daran sieht man doch, dass es hier keinen Rassismus gibt.“

**T. L.:** „Ob Deutsch oder Nicht-Deutsch, ich mach da gar keinen Unterschied.“

**K. G.:** „Ist doch nur Theater“

**T. L.:** „Wir machen nur Kunst, das ist nicht politisch“

**K. G.:** „Ich bin Künstlerin, keine Pädagogin“.

**T. L.:** *Vielleicht erinnern Sie sich an die Debatten nachdem in Berlin vor allem von Schwarzen Kulturschaffenden die rassistische Praxis des Blackfacing an etablierten Theatern<sup>8</sup>, z.B. bei Dieter Hallervorden, kritisiert wurde.*

**K. G.:** Wieso ist es so schwer, über Rassismus zu sprechen? Es ist so schwer, da niemand, die meisten jedenfalls nicht, ein\*e Rassist\*in sein mag, niemand mag sich eingestehen, dass sie sich in rassistischen Verhältnissen bewegt. Vor allem für Menschen, die sich selbst erstmal auf der richtigen

8 Vgl. <http://buehnenwatch.com>.

Seite verorten: Theatermacher\*innen, Pädagog\*innen, politisch Aktive, wir, die „Guten“ halt.<sup>9</sup>

Wir möchten daher an dieser Stelle ausdrücklich darauf hinweisen: Wir verwenden Rassismus nicht als Schimpfwort oder Vorwurf. Meistens jedenfalls nicht. Also, solange kein Neonazi oder kein\*e AfD-Wähler\*in vor uns steht. Wenn wir von Rassismus sprechen, dann sprechen wir von einer Realität. Eine Realität, von der wir alle ein Teil sind. Eine Realität gesellschaftlicher Verhältnisse, die durch Kategorien von „Wir“ und „Nicht-Wir“ strukturiert werden und die wiederum bestimmen, wem welche Teilhabe an gesellschaftlichen Mehrheitsprivilegien zukommt.

Was bedeutet es nun, wenn wir sagen, wir nehmen eine rassismuskritische Perspektive auf Theaterpädagogische Arbeit ein? Es bedeutet unter anderem nicht zu fragen: Wie integrieren wir am Besten geflüchtete Jugendliche in unser Theaterprojekt? Wie lautet der „richtige“ Umgang mit dem „Anderen“? Sondern es bedeutet, uns zu fragen: Wie und mit welcher Funktion wird eigentlich „Wir“ und „Nicht-Wir“ hergestellt? Mit welchen strukturellen Ein- und Ausschlüssen geht diese hergestellte Differenz einher? Wer wird also privilegiert, wer dadurch diskriminiert? Wie wird in einem Theaterprojekt (vielleicht ungewollt) die\*der Andere als Andere hergestellt und mit welchen Effekten geht diese Konstruktion einher?

**T. L.:** *Eine rassismuskritische Perspektive auf Theaterpädagogische Arbeit einzunehmen bedeutet, und vielleicht ist Ihnen das schon aufgefallen, es bedeutet, mehr Fragen zu stellen, als Antworten parat zu haben.*

**K. G.:** Es gibt zwar kein außerhalb von Rassismus. Es gibt jedoch die Möglichkeit, sich auf den zum Teil anstrengenden Weg zu begeben und das eigene Wirken und Handeln darauf hin zu befragen, inwieweit sie zur Verfestigung von rassistischen Unterscheidungspraxen beitragen und inwieweit sich diese irritieren lassen. Wir sind auch der Ansicht, dass ein Theaterstück, ein Probenprozess, eine Zusammensetzung eines Theaterensembles, leider unter den gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen nicht antirassistisch sein kann. Theater kann sicher die Utopie einer Gesellschaft ohne Rassismus entwerfen. Aber das Stück, die Proben, das Ensemble selbst stehen nie außerhalb der Verhältnisse. Wir können keine antirassistische Perspektive einnehmen, nicht einfach gegen Rassismus sein, da Rassismus Teil von uns ist und wir Teil von Rassismus sind. Sehr wohl können wir aber eine rassismuskritische Perspektive und Haltung einnehmen. Ob im Theater, im sozialen Alltag, im Job, in der eigenen Familie.

**T. L.:** *Eine rassismuskritische Perspektive einzunehmen, heißt, unserer Ansicht nach auch, verschiedene Spannungsverhältnisse aufzudecken und*

<sup>9</sup> Vgl. Kalpaka/Räthzel 1990.

*sich mit und in ihnen zu positionieren. Diese Spannungsverhältnisse bringt unter anderem Pat Parker, afroamerikanische feministische Dichterin sehr schön zum Ausdruck:*

**K. G.:** „The first thing you do is to forget that I'm Black. Second, you must never forget that I'm Black“. „Als erstes musst du vergessen, dass ich Schwarz bin. Zweitens darfst du niemals vergessen, dass ich Schwarz bin“.

**T. L.:** *Dies ist die erste Zeile ihres Gedichtes „For the white person who wants to know how to be my friend“ / „Für die weiße Person, die wissen möchte, wie sie mein\*e Freund\*in sein kann“, das sie 1978 schrieb.<sup>10</sup>*

*Für unseren Kontext lässt sich das vielleicht übertragen: Erstens, vergiss dass ich geflüchtet bin. Zweitens, vergiss niemals, dass ich geflüchtet bin. Auf der einen Seite: Reduziere mich nicht darauf, geflüchtet zu sein. Sieh mehr in mir als ein Exemplar einer „fremden, anderen Kultur“, die mal exotisch und spannend, mal bedrohlich und zurück geblieben ist. Sieh mich als Mensch mit Stärken, Schwächen, mit einer Geschichte.*

**K. G.:** Auf der anderen Seite: Vergiss nicht, dass ich in einer Situation lebe, in der ich jeden Tag um meine Existenzberechtigung, Schulplatz, Bewegungsfreiheit, Rückzugsmöglichkeiten, selbstbestimmte Ernährung, Gesundheitsversorgung, Zugang zu Sprachkursen, lebenswerten Wohnraum, gegen Isolation und so fort kämpfen muss. Auch und insbesondere Gesetze und Strukturen machen zu „Anderen“, machen zu „Besonderen“, machen zu „Fremden“.

**T. L.:** *Was konkret das für die Theaterarbeit heißen kann, wollen wir uns im Folgenden anhand einiger Phasen eines Theaterprojektes anschauen.*

## **2 Die Phase der Projektkonzeption**

**K. G.:** In den letzten Jahren gab es einen starken Anstieg an Finanzmitteln, die für „Projekte mit Geflüchteten“ beantragt werden konnten. Es stellt sich die Frage, wie mit dieser Projektlogik umgehen angesichts meistens sehr prekär finanzierter Theaterarbeit? Wir sind auf alle Gelder angewiesen, die wir kriegen können, aber welche Effekte hat das?

**T. L.:** *Geflüchtete Jugendliche werden durch diese Antragslogik nicht selten zu einer meist homogen gedachten neuen Zielgruppe konstruiert. Sie werden als Besondere markiert und festgeschrieben während die anderen, also die „eigentlichen“ nicht geflüchteten selten benannt und markiert werden. Vernachlässigt wird hier der Moment -*

**K. G.:** „vergiss, dass ich geflüchtet bin“.

10 Parker 1990.

**T. L.:** *Gleichzeitig wäre es auch ein Problem, die Projekte so zu lassen, wie sie sind und gar nicht zu bemerken, dass alle Teilnehmenden nicht geflüchtet sind. Das würde ignorieren, dass es zahlreiche strukturelle Zugangsbarrieren zum Theater gibt:*

**K. G.:** „Vergiss niemals, dass ich geflüchtet bin“.

**T. L.:** *Welche Spielräume lassen sich trotz der Antragslogik schaffen, ein Projekt im Sinne der Jugendlichen zu machen?*

**K. G.:** Wie kann es gelingen vor lauter Fokussierung auf geflüchtete Jugendliche nicht zu vergessen, dass es auch für in Deutschland geborene und aufgewachsene Schwarze Jugendliche und Jugendliche of Colour Zugangsbarrieren und viele gute Gründe gibt, nicht bei Theaterprojekten mit zu machen?

**T. L.:** *Wie kann ein Theaterprojekt schon konzeptionell dazu beitragen, dass Bündnisse entstehen können zwischen geflüchteten und nicht geflüchteten Jugendlichen – weißen mehrheitsdeutschen wie Jugendlichen of Colour?*

**K. G.:** Werden die Sichtweisen der Adressat\*innen des Projektes bereits in der Projektplanung einbezogen und wenn ja, wie?

**T. L.:** *Sind Expert\*innen, die selbst geflüchtet sind, wie z.B. Kulturschaffende, mit gleicher Entscheidungsmacht und gleicher Honorierung in das Projekt einbezogen?*

**K. G.:** Ohne davon auszugehen, dass geflüchtete Kulturschaffende automatisch gute, reflektierte, empowernde Arbeit machen, denn auch das wäre eine essentialistische Idee

**T. L.:** *Ist es ein Projekt mit oder ein Projekt für? Inwiefern initiiert, unterstützt oder stärkt das Projekt die Selbstorganisation, das Self-Empowerment und/oder die Vernetzung rassismus- bzw. diskriminierungserfahrener Menschen?*

**K. G.:** Was sind die Ziele? Helling und Stoffers stellen die provokante These auf, dass, wenn vornehmlich weiße Kulturschaffende, Projekte für und mit Geflüchteten machen, es ihnen einerseits um die eigene Selbstbeschäftigung geht und andererseits um die Beruhigung eines schlechten Gewissens.<sup>11</sup> Was ist die Motivation jenseits der Antragslogik, Theaterprojekte mit geflüchteten Menschen zu starten? Mitleid? Wohltätigkeit? Der Reiz des vermeintlich Fremden? Oder Solidarität? Und vor allem: Wessen Interessen stehen eigentlich im Mittelpunkt?

**T. L.:** *Viele Projekte möchten kulturelle Teilhabe für geflüchtete Jugendliche ermöglichen und damit auch soziale Ungleichheit abbauen. Mit dieser Idee*

<sup>11</sup> Vgl. Helling/Stoffers 2016: 240.

*kann jedoch allzu schnell eine paternalistische Haltung einhergehen, die Hierarchien zwischen „Uns“ und „denen“ vielmehr stabilisiert als abbaut. Kultur als wertvolles Gut, dass „wir“ „ihnen“ vermitteln wollen. So pauschal wie hier formuliert, findet es wahrscheinlich selten statt.*

**K. G.:** Und dennoch sehen wir hier ein Spannungsfeld: Als selbst Theater-machende haben wir oft genug die wunderbaren Aspekte von Theaterprojekten erleben können und wir nehmen wahr, dass viele der Theaterprojekte auch für die teilnehmenden geflüchteten Jugendlichen positive Erlebnisse sind. Auf der anderen Seite müssen wir skeptisch hinterfragen, welche bürgerlich-westlichen Wertvorstellungen, die eingeflochten sind in koloniale Machtverhältnisse, mit den Projekten implizit transportiert werden.

Die bereits erwähnte Gruppe RISE positioniert sich offensiv gegen den Versuch, geflüchtete Menschen zur Ressource für das eigene Kunstprojekt zu machen und damit Machtverhältnisse zu verstärken.

**T. L.:** *„Nichts über uns ohne uns!“* -

**K. G.:** - ist ihr zentrales Motto. Dieses weist auf die andere Seite dieses Spannungsfeldes hin: Denn, oft werden Geflüchtete gar nicht eingeladen, das Projekt mit zu konzipieren, werden nicht als Sprechende und Handelnde wahrgenommen.

### **3 Wer macht im Projekt mit? - Die Phase der Gruppenfindung**

**T. L.:** *Eng verknüpft mit der Projektlogik „Projekt mit Geflüchteten“ ist die Ansprache potentieller Teilnehmender.*

**K. G.:** „Wir brauchen noch ein paar Geflüchtete!“. „Hast du nicht noch ein paar Flüchtlinge für mich?“ -

**T. L.:** - *wie es eine Theaterpädagogin gegenüber einer Lehrerin einer Sprachlernklasse formulierte. Geflüchtete Jugendliche werden nicht selten zu Objekten gemacht, die instrumentalisiert werden, um ein Projekt zu einem Projekt im Sinne der Antragslogik zu machen. Das heißt nicht, dass die so instrumentalisierten Jugendlichen nicht auch von dem Projekt profitieren können, nicht auch in der Lage sind sich dieser Instrumentalisierung zu widersetzen, sie zu unterwandern und zu sabotieren.*

**K. G.:** Aus rassismuskritischer Perspektive wäre es jedoch spannend zu fragen, wie sich ein Theaterprojekt gestalten lässt, ohne bestimmte Menschen zu „anderen zu machen“. Indem zum Beispiel geflüchtete Jugendliche nicht als „Flüchtlinge“, sondern schlicht als Jugendliche angesprochen werden, so dass sich selbstverständlich alle dazu eingeladen fühlen.

**T. L.:** *Wenn der Moment der Reduzierung und Zuschreibung bei der Einladung erstmal da ist, wirkt er unter Umständen im weiteren Projekt nach. Aus dem Grund möchten wir uns im Folgenden den Probeprozess näher anschauen:*

#### **4 Die Phase des Probenprozesses**

**T. L.:** *„He, Sie da!“ -*

**K. G.:** - ruft der Polizist und das Individuum dreht sich um. In diesem Akt der 180 Grad Wendung wird das Individuum zum Subjekt. Das Individuum wird also von außen adressiert, es wird angerufen, wie Althusser es bezeichnet, und durch das Reagieren auf diese Anrufung wird es zum Subjekt gemacht. Es wird subjektiviert.<sup>12</sup>

Was hat nun Althusser, was haben Subjektivierungskonzepte mit Theaterpädagogik und Rassismus zu tun? Das hat unter anderem der Theaterpädagoge Thomas Blum beschrieben:

Als Theaterpädagog\_innen gestalten wir ständig Prozesse der Subjektivierung mit, etwa, wenn wir Teilnehmende in den Proben immer wieder in bestimmten Subjektformen und mit diesen einhergehenden Eigenschaften (z.B. Un-/Zuverlässigkeit, Un-/Pünktlichkeit, Un-/Motiviertheit, Körperlichkeit, Intellektuelles Interesse, etc.) anrufen oder zum Beispiel mit bestimmten Rollen besetzen. Daher ist es wichtig, dass wir uns deziert mit unseren eigenen rassistischen Prägungen auseinander setzen, dass wir aktiv versuchen, rassistisches Wissen zu ‚verlernen‘<sup>13</sup>.

Das angerufene Subjekt besitzt jedoch die Freiheiten, sich in unterschiedlicher Weise auf die Anrufung in Beziehung zu setzen. Um nochmal auf das Beispiel von Althusser mit dem Polizisten zurückzukommen: Das Subjekt, das durch *ein*

**T. L.:** *„He sie da“ -*

**K. G.:** - angerufen wird, könnte zum Beispiel auch einfach weitergehen. Wie schaffen wir nun Theaterräume, die nicht verhindern, dass Individuen, die als Flüchtlinge angerufen werden, sich in vielfältiger Weise, in widerständiger Weise zu dieser Anrufung in Beziehung setzen? Die nicht verhindern, dass sie einfach weitergehen könnten?

„Vergiss, dass ich geflüchtet bin. Vergiss nie, dass ich geflüchtet bin.“: Wir befinden uns also im Probeprozess. Wir finden uns wieder mitten in dem Spannungsfeld. Der Antrag ist genehmigt, die Gruppe steht. Wir wollen zusammen Theater spielen, Nur - wozu bloß?

12 Vgl. Althusser 1977, insb.: 140f.

13 Blum 2015.

**T. L.:** *Eine Möglichkeit von vielen: Wir nehmen einen dramatischen Text, einen Film oder irgendein Motiv als Vorlage. Eine zweite Möglichkeit von vielen: Wir kommen als Gruppe zusammen und erarbeiten uns einen Handlungsbogen über einen gemeinsamen Improvisationsprozess.*

**K. G.:** Nehmen wir als erstes an, wir haben uns entschieden, nach einer Vorlage ein Stück zu inszenieren:

Wer gibt eigentlich das Thema vor? Und von welchen Annahmen, welchen vielleicht kulturalisierenden Bildern, welchen exotisierenden Zuschreibungen in Hinblick auf die Gruppe lassen wir uns bei der Entscheidung leiten? Anders gefragt: Hätten wir uns für ein anderes Thema entschieden, wenn es eine ausschließlich weiße mehrheitsangehörige Gruppe wäre?

**T. L.:** *Welche Relevanz bekommen eigentlich Hautfarbe, Herkunft, Fluchterfahrung bei der Vergabe der Rollen?*

**K. G.:** Stehen alle Rollen allen gleichermaßen offen?

**T. L.:** *Welche Chance haben geflüchtete Jugendliche, etablierte Rollen, mit denen seit Jahrzehnten, vielleicht Jahrhunderten bestimmte Annahmen und Erwartungen an die physiognomischen Merkmale der Darsteller\*innen verknüpft sind? Wie zum Beispiel die Rolle von Lessings Emilia Galotti? Die Rollen des Ehepaar Findori von Yasmina Rezas „Drei Mal Leben“? Oder auch Erich Kästners Doppeltes Lottchen?*

**K. G.:** Wie oft führen unsere manchmal auch unbewussten Annahmen darüber, wann Rollen für das Publikum verständlich sind, dazu, dass geflüchtete Jugendliche, Schwarze Jugendliche, Jugendliche of Colour bestimmte Rollen nicht spielen dürfen? „Eine Schwarze Frau, die Emilia Galotti spielt? – Ne, das geht nicht, das irritiert möglicherweise das Publikum zu sehr“.

**T. L.:** *Wie unterscheiden sich dabei Zuschreibungen an diese Jugendlichen abhängig von ihrem Geschlecht?*

**K. G.:** Welche Jugendlichen haben wiederum das Privileg viele unterschiedliche Rollen spielen zu können?

**T. L.:** *Die zweite Möglichkeit: Improvisation als Ausgangspunkt.*

**K. G.:** „Tanz doch nochmal einen Halay, das konntest du doch so gut“, erinnere ich die Bitte eines Choreographen, der sich an einen geflüchteten Jugendlichen wendet. Welche Zuschreibungen liegen dieser Aufforderung zugrunde? Worauf wird der Jugendliche, der dieser Bitte nachkommt, um den Choreographen, den er sehr mag und ihm dankbar für die Möglichkeit, in seinem Stück mitzuwirken, worauf wird dieser Jugendliche durch diese Aufforderung wieder festgeschrieben?

**T. L.:** *Sind wir als Theaterpädagog\*innen in der Lage, unsere Zuschreibungen in der Improvisation zu erkennen, aber auch die Zuschreibungen durch*

*andere mitspielende Jugendliche? Sehen wir es als wichtig an und besitzen wir das Handwerkszeug dafür, bei rassistischen oder ver\_andernden Zuschreibungen zu intervenieren? Und bei sexistischen? Wer entscheidet darüber, wann und wie mit Klischees gespielt wird? Wer hat die Definitionsmacht darüber, wann die Reproduktion von rassistischer Sprache lustig ist, vielleicht sogar subversive Strategie ist, wann gewaltvoll?<sup>14</sup> Welche Zumutungen können damit einhergehen? Welche Zumutungen für wen sind gewünscht und intendiert? Welche haben wir gar nicht im Blick?*

**K. G.:** Wenn nun Jugendliche ihre Fluchtgeschichte selbst als Thema einbringen, antworten sie dabei auf Anrufungen, um vermutete oder tatsächliche Erwartungshaltung der weißen Mehrheitsgesellschaft gerecht zu werden? Oder nehmen sie sich selbst den Raum für ihre Perspektive?

**T. L.:** *Wo geben wir uns als Theaterpädagog\*innen vielleicht ein wenig zu schnell mit dem ersten Themenbrainstorm in der Gruppe zufrieden? Gehen wir weiter? Öffnen wir Resonanzräume, in denen die Jugendlichen jenseits des Identitätsmarkers „Flucht“ Themen entdecken, wieder entdecken, die bedeutend sind für ihre Lebenswelt?*

**K. G.:** Vergiss, dass ich geflüchtet bin.

**K. G.:** In den vergangenen zwei Jahren haben wir viele unterschiedliche Stücke gesehen oder von einigen mitbekommen, in denen bereits in der Werbung angekündigt wurde, dass unter den Darsteller\*innen auch geflüchtete Jugendliche sind. Gemein war allen Stücken, dass sie einerseits bemüht waren, Brüche mit den dominanten Diskursen und Bildern zu Flucht und Geflüchteten herbeizuführen. Andererseits kamen sie doch nicht umhin, eine generalisierte Darstellung davon zu entwerfen, wie Geflüchtete ihre Lebenssituation wahrnehmen, welche Wünsche, Bedarfe und Erwartungen sie haben.

**T. L.:** *Wieso werden geflüchtete Jugendliche auch auf der Theaterbühne immer wieder hauptsächlich als Geflüchtete angerufen? Wieso wird nicht einfach mal Ionescos „Kahle Sängerin“ inszeniert? Oder Sarah Ruhls „Melancholie“? Vergiss, dass ich geflüchtet bin.*

*Doch auf der anderen Seite: Wäre es nicht in gewisser Weise ignorant, würde den Fluchterfahrungen und den Erfahrungen der Jugendlichen in dieser Gesellschaft, auf der Bühne kein Raum gegeben werden?*

**K. G.:** Vergiss nie, dass ich geflüchtet bin.

**T. L.:** *Wir denken, wir können dieses Dilemma nie komplett auflösen. Wir können uns jedoch in unterschiedlicher Weise dazu verhalten. Indem wir*

14 Etwa beim Theatertreffen der Jugend in Berlin 2016, bei dem einer Gruppe, die Rassismus zum Thema machte, die Definitionsmacht abgesprochen wurde und die Festivalleitung nicht angemessen intervenierte. Vgl. Yaghoobifarah 2016.

*zum Beispiel im Laufe des Probenprozesses immer wieder kritisch, selbstkritisch hinterfragen: Wessen Interesse wird wieviel Raum eingeräumt? Welche Effekte haben welche Zuschreibungen für wen?*

**K. G.:** Die eigene Auseinandersetzung mit Flucht und Asyl auf die Bühne zu bringen, Gehör zu finden, ohne in Frage gestellt zu werden, kann für geflüchtete Jugendliche einen ungemein empowernden Effekt haben

Doch welche Bedingungen braucht es für Empowerment im Theater? Im besten Fall Spielleiter\*innen, die einige der Erfahrungen der Jugendlichen teilen, die sich bewusst sind um Schmerz und Traumatisierungen, die mit diesen Erfahrungen einher gehen können, ohne die Jugendlichen darauf fest zu schreiben, ihnen Handlungsmacht abzusprechen oder sie paternalistisch zu beschützen.

Und wenn Flucht als Leitmotiv eines Stückes festgelegt wird: Werden die Fluchterfahrungen eigentlich historisch und politisch kontextualisiert? In Relation gesetzt zum Kolonialismus? Zu den geopolitischen und ökonomischen Interessen des globalen Nordens und den daraus entstehenden prekären und in kolonialer Kontinuität stehenden globalen Ausbeutungsverhältnissen? „We are here, because you were there“ / „Wir sind hier, weil ihr dort wart“ bzw. „We are here because you destroyed our Countries“ / „Wir sind hier, weil ihr unsere Länder zerstört habt“ wie es die Karawane für die Rechte der Flüchtlinge und Migrant\*innen<sup>15</sup> formuliert. Wird Rassismus explizit zum Thema? Werden geflüchtete Menschen als Opfer und leidend oder als handelnde Akteur\*innen gezeigt?

**T. L.:** *Und wenn wir einmal aus rassismuskritische Perspektive auf die Organisation des Probenprozesses gucken: Wie können und sollen Jugendliche mit einer unsicheren Bleiberechtsperspektive und den Befürchtungen, abgeschoben zu werden, sich auf ein mehrmonatiges Theaterprojekt einlassen? Was bedeutet es für sie an höherem Kraftaufwand als für nicht geflüchtete weiße bürgerliche Jugendliche? Wie kann ein Probenplan diese strukturelle Ungleichheit einbeziehen? Und - Welche Möglichkeiten gibt es, den Probenprozess nicht monolingual deutsch zu gestalten?*

## **5 Wir brauchen noch Kostüme! - Die Ausstattung eines Theaterstücks**

**K. G.:** Nicht nur Worte, Sprache oder Themen, nicht nur nonverbale Handlungen können rassistisch sein oder auf ein rassistisches Verhältnis referieren. Ebenso können es Gegenstände und Kleidung. Rassismus kann sich in unserer Musikauswahl ausdrücken (beispielsweise, wenn wir ausschließlich

15 Vgl. <http://thecaravan.org/node/1675>.

Trommelmusik auswählen, obwohl es inhaltlich für das Stück nicht notwendig wäre) oder über die Requisiten, es kann über die farblichen Entwürfe der Kostüme hergestellt werden wie auch über die Kostümschnitte. Wenn wir Rassismuskritik ernst nehmen, so kommen wir nicht umhin auch diese Ebene des Theatermachens einer kritischen Reflexion zu unterziehen. Welche Farben wählen wir, um zum Beispiel gut und böse zu symbolisieren?

**T. L.:** *Farben sind seit jeher stark symbolisch aufgeladen. Die symbolische Aufladung von weiß als Zeichen von Unschuld, Schönheit, Reinheit und Tugendhaftigkeit im Gegensatz zu schwarz als Zeichen von „Boshaftigkeit, Hässlichkeit, von Bedrohlichkeit“ reicht zurück bis in die Antike und wurde später vom Christentum aufgenommen und integriert.*

**K. G.:** Die Verwendung dieser nunmehr auch christlichen Farbenlehre hat sich die Literaturwissenschaftlerin Susan Arndt bezüglich des 15./16. Jahrhunderts näher angeschaut<sup>16</sup>. Also der Zeit, in der sich die koloniale Expansion als „strukturelle Gestalt und Gewalt formierte“. Dabei hat sie spannende wie komplexe Synergieeffekte zwischen der Farbenlehre und den damals entstehenden Theorien zu „Hautfarbe“ festgestellt: Theorien die mehrere Jahrhunderte als wissenschaftliche Legitimation für die Versklavung, Verschleppung, für Folter, Ausbeutung und Ermordung von über 30 Mio People of Colour dienen sollten.

**T. L.:** *Parallel dazu formierte sich, so Susan Arndt weiter, in der Ästhetik der damaligen zeitgenössischen Kunst, der Poesie und Literatur, ein großer Hype um diese Farbsymbolik und ihrer Kolonialrhetorik. Bis heute und damit erzählen wir ihnen sicher nichts Neues wird gerne in Kunst und Literatur, im Film und in der Werbung und eben auch im Theater dieses antagonistische Farbenpaar ungebrochen verwendet, um Gut und Böse, um gute Stimmung und schlechte Stimmung, um Freude und Trauer zu symbolisieren.*

**K. G.:** Denken Sie an das Titelbild vom Focus, das nach den Vorfällen in der Kölner Silvesternacht 2015 erschien: Ein weißer, makelloser Frauenkörper auf dem schwarze Handabdrücke zu sehen waren. Rassistische Darstellungen über die Verwendung von kolonial-rassistischen Farbenspiele funktionieren bis heute. Ungebrochen.

**T. L.:** *Farben sind nie nur Farben. Welche Farben verwenden wir also warum auf der Bühne und in den Kostümen, um auf bestimmte Zustände, Verhältnisse oder Beziehungen zu verweisen? Welche Möglichkeiten haben wir mit einer rassistischen Farbsymbolik zu brechen?*

**K. G.:** Die gleichen Fragen sollten wir uns stellen, wenn wir uns der Auswahl der Kostüme widmen. Ich hab vor einiger Zeit ein Stück zum Thema Flucht gesehen, in dem drei Jugendliche of Colour und mehrere weiße Jugendliche

16 Vgl. Arndt 2012.

mitgespielt haben. Zwei der Jugendlichen hatten als Kostüm eine Pumphose an, der andere hatte ein Tuch um seine Hüften gebunden. Pumphosen und Hüfttuch. Es waren Kleidungsstücke, die immer wieder in unterschiedlichen Kontexten herangezogen werden, um die westlichen Repräsentation eines nicht-westlichen Anderen, hier konkret eines „orientalistischen“ also aus dem Orient stammenden Anderen zu markieren und diesen Anderen auf sein „orientalisch sein“ festzuschreiben. Menschen können jedoch gar nicht aus „dem Orient stammen“. Denn, den „Orient“ gibt es nicht. Es hat ihn auch nie gegeben. Und genauso wenig wie den „Orient“ gibt es auch keine orientalische Musik, orientalische Farbgestaltung, orientalischen Gerüche. Was es gibt, ist eine *weiße* eurozentrische Imagination einer bestimmten, je nach Perspektive und politischem Interesse, geographisch verschiebbaren Region, die auf Reduzierung und Homogenisierung vielfältiger, dynamischer und sich oft genug diametral gegenüberliegender kultureller, sozialer, politischer, religiöser usw. Handlungspraxen basiert.

**T. L.:** *Der Orient ist, so definiert es der postkoloniale Theoretiker Edward Said in seinem 1978 erschienen Werk „Orientalismus“<sup>17</sup>, nichts weiter als eine diskursive Erfindung, eine Konstruktion von westlichen Theoretiker\*innen, Schriftsteller\*innen, Lyriker\*innen, Maler\*innen und Wissenschaftler\*innen während des 16./17. Jahrhunderts. Der „Orient“ ist zugleich eine sehr wirkmächtige Konstruktion, die seit Jahrhunderten als Projektionsfläche für all das dient, was der Imagination eines „westlich-christlich“ und damit automatisch eines zivilisierten, rational agierenden und fortschrittlichen „Wir“ nicht entspricht. Diese über komplexe Diskurse, Bilder und Figuren hergestellte Orient-Okzident-Dichotomie beschreibt Said weiterhin als ein koloniales Herrschaftsverhältnis. Der „Orient“ ist dabei all das, was ein „west-europäisches Ich“ nicht sein möchte und zugleich all das „was es begehrt und was es besitzen möchte. Die Figur der orientalischen Welt funktioniert seit Jahrhunderten als Kontrastfolie, um ein westeuropäisch „Eigenes“ zu entwerfen und zu idealisieren.*

**K. G.:** Ein einfaches Kostüm auf der Bühne kann also eine ganze Palette an kolonial-rassistischen Diskursen und Konstruktionen wieder herstellen. Die *weißen* Jugendlichen hatten übrigens im Gegensatz zu den Jugendlichen of Colour Jeans bzw. Leggings an. Eine derart pauschalisierende und kulturalisierende bzw. hier orientalisierende Kostümauswahl wie hier habe ich glücklicherweise selten auf der Bühne gesehen. In Nuancen, Tendenzen, Anspielungen jedoch leider sehr häufig. Und – es ist eben nicht nur Theater.

**T. L.:** *Welche Bilder und Imaginationen, die möglicherweise in einer kolonial-rassistischen Tradition stehen, werden durch die bloße Auswahl an Kostümen hervorgerufen? Welche Verletzungen werden möglicherweise hervor-*

17 Vgl. Said 2010 [1978].

*gerufen bei Schauspielenden, die alltäglich mit bestimmten Klischees und Stereotypen konfrontiert werden, ebenso wie beim Publikum?*

*Eine rassismuskritische Reflexion der Ausstattung eines Theaterstückes, die Hand in Hand geht mit der Reflexion welche normativen Geschlechterzuschreibungen wir ungefragt wiederholen und welche vielleicht rassistischen Geschlechterentwürfe wir reproduzieren bedarf es dabei nicht nur, wenn geflüchtete Jugendliche an unseren Projekten teilnehmen. Eine rassismuskritische Reflexion der Ausstattung eines Theaterstückes kann dann nachhaltig die Reproduktion und Herstellung von Rassismus im Theater durchbrechen, wenn wir sie zum permanenten Bestandteil unseres theaterpädagogischen Baukastens zählen.*

## **6 Die Presse berichtet! - Phase der Rezeption**

**T. L.:** *Was bedeutet das alles für die Rezeption des Theaterspiels? Für Menschen im Zuschauerraum? Für die Medien? Für Redakteur\*innen der Lokalzeitung?*

**K. G.:** *Wir, die wir vielleicht im Zuschauerraum sitzen und uns ein Stück zu Flucht und Asyl anschauen und danach bewegt nach Hause gehen, vielleicht noch ein, zwei Weinchen trinken und uns über das Stück austauschen, wir profitieren größtenteils von den Verhältnissen, die 65 Mio. Menschen derzeit zur Flucht bewegen und die Jugendliche in eine Situation bringen, sich nicht mit Jugendlicher Liebe, dem Frühling oder Märchen theatral auseinandersetzen zu können. Sondern mit ihren Fluchterfahrungen. Wir die Zuschauenden machen nach einem Stück meistens so weiter wie bisher. Kann Theater eigentlich das „weitermachen“ produktiv und vor allem längerfristig irritieren?*

**T. L.:** *Selbst wenn ein Stück rassismuskritisch gestaltet und konzipiert ist, wenn es Kulturalisierungen und Stereotypisierungen vermeidet, können wir nicht darüber verfügen, wie es rezipiert wird. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Akteur\*innen auf der Bühne durch die Rezipient\*innen dennoch als „geflüchtet“ oder „anders“ gesehen werden. Als die authentische Stimme einer Kultur oder der Gruppe der „Flüchtlinge“. Auch jene, die gar nicht geflüchtet sind. Vor allem, aber nicht nur, wenn das Stück angekündigt ist als „Theater mit Geflüchteten“.*

*Mit María do Mar Castro Varela gesprochen:*

**K. G.:** *Inwiefern kann die Stimme des rassifizierten Subjektes überhaupt gehört werden, wenn der gesellschaftliche Rahmen der falsche bleibt?<sup>18</sup>*

<sup>18</sup> Vgl. Castro Varela / Heinemann 2016. Diesen Gedanken entfalten Castro Varela und Heinemann mit Bezug auf das Essay *Can the subaltern speak* von Gayatri Cha-

## **7 Was kommt, was bleibt von rassismuskritischen Perspektiven?**

**T. L.:** *„Wir dürfen hier Theater spielen, aber eine Zukunft in Deutschland haben wir eh nicht“ - Diese Aussage eines Jugendlichen verweist darauf, dass bei aller Selbststärkung, neuer Kontakte und neuer Perspektiven, die die Erfahrung von Theater möglich machen kann, selbst ein rassismuskritisch reflektiertes Theaterprojekt wenig daran ändern kann, dass die Aufenthaltssituationen und Lebenssituationen vieler geflüchteter Jugendlicher prekär und miserabel ist. Zu bedenken wäre, ob nicht noch mehr Akteur\*innen der Theaterpädagogik und des Theaters stärker Verantwortung übernehmen und politisch Position beziehen sollten, etwa gegen Abschiebungen, gegen rassistische Diskurse, die Einschränkung des Familiennachzugs, die Spaltung von guten und bösen Geflüchteten etc.*

**K. G.:** Gerade weil wir in unseren Projekten mitbekommen, wie sehr dies den Alltag der beteiligten Jugendlichen prägt. Dies kann auf der Bühne geschehen, muss es aber nicht – explizit politisches Theater passt nicht zu allen. Und wie schon gesagt, muss nicht jedes Theaterprojekt, an dem Geflüchtete beteiligt sind, Flucht und Rassismus zum Gegenstand und Thema haben.

**T. L.:** *Aber vielleicht auf anderen Ebenen: z.B. sich als BAG, als LAG, als lokales Theater in Diskurse einmischen und klar positionieren, was ja schon geschieht, aber aus unserer Sicht durchaus stärker passieren kann.*

**K. G.:** Bei aller Sympathie für die Reflexion von Spannungsfeldern braucht es an anderen Stellen Eindeutigkeit, auf Missstände hinweisen, Rassismus auf der Bühne klar und deutlich benennen.

**T. L.:** *Langfristig schlagen wir zudem vor, die bestehenden Institutionen und Theaterprojekte strukturell zu ändern und zu öffnen, statt durch spezielle Projekte immer wieder Menschen zu besondern. Allein jedoch die Tatsache, dass Sondertöpfe eingerichtet werden für Projekte mit Geflüchteten verdeutlicht, dass wir noch weit von einer Öffnung unserer Kulturinstitutionen entfernt sind.*

**K. G.:** Wie ist es hier, bei dieser Tagung?

**T. L.:** *Wer wurde explizit oder implizit nicht eingeladen?*

**K. G.:** Warum sind wir beide es, die heute hier als Expert\*innen über Theater, Flucht und Rassismus sprechen durften?

**T. L.:** *Wo sind die anderen Expert\*innen?*

**K. G.:** Die Jugendlichen, die jungen Theaterschauspieler\*innen, um die es hier heute evtl. auch gehen wird.

**T. L.:** *Wo sind die geflüchteten Theatermacher\*innen?*

**K. G.:** Indem wir hier einen Gesprächsraum besetzen, haben wir ohne es direkt zu wollen, anderen Personen, die in Deutschland ohnehin von zahlreichen strukturellen Ausschlüssen betroffen sind, den Gesprächsraum genommen. Möglicherweise können wir uns durch das Teilen unserer Perspektiven in einer Weise „überflüssig“ machen, so dass nächstes Mal andere Leute hier stehen.

**T. L.:** *Doch auch wir, und das wird daran deutlich, welche (Gesprächs-)Räume wir heute hier besetzen, können uns nicht aus der Aufgabe herausziehen, unsere verschiedenen Verstrickungen in Verhältnisse der Privilegierung und Benachteiligung, immer wieder aufs Neue zu kritisch reflektieren und ein anderes Handeln zu erproben.*

**K. G.:** Was also kann Theater ermöglichen?

Gemeinsames Theaterspielen, so schreiben María do Mar Castro Varela und Alisha Heinemann, kann die strukturellen Begrenzungen brutaler Flucht- und Migrationsregime nicht überschreiten<sup>19</sup>. Wir sollten uns daher keine Illusionen machen über die Reichweite unserer Projekte.

**T. L.:** *Wie kann Theater, dennoch als ein Raum, in dem mögliche Utopien entworfen werden können, als der Ort, in dem die Veränderbarkeit der Welt erprobt werden kann, wie Brecht es formuliert hat, diese Verhältnisse verändern?*

**K. G.:** Wir haben keine endgültige Antwort darauf. Doch eines sind wir uns sicher: Nämlich, dass die Veränderbarkeit der Welt nicht erprobt werden kann, wenn unsere Deutungsschemata und Handlungspraxen nicht immer wieder aufs Neue in Hinblick auf Reproduktion von Rassismus, Kulturalisierung, auf Othering kritisch reflektiert werden. Wenn das kontinuierliche Bemühen, rassistische, kulturalisierende oder ver\_andernde Deutungsschema aufzubrechen und zu vermeiden, nicht ausnahmelos sichtbar bleibt. Um die Veränderbarkeit der Welt zu erproben bedarf es Räume, in denen klar Position gegen Rassismus bezogen wird. Und schließlich bedarf es auch Räume, in denen sich Individuen, jenseits von Zuschreibungen, von Stereotypisierungen und dem Erwartungsdruck, bestimmten Klischees zu entsprechen, ihrer Handlungsmacht bewusst werden und neue Handlungsmacht entwickeln können. Vielleicht, und nur dann, könnten wir der Veränderbarkeit der Welt ein kleines Stückchen näher kommen.

19 Vgl. Castro Varela/Heinemann 2016: 61

## Quellenhinweise

**Althusser, Louis** (1977): Ideologie und ideologische Staatsapparate. Anmerkung für eine Untersuchung. In: Ebd. (Hg.): Ideologie und ideologische Staatsapparate: Aufsätze zur marxistischen Theorie. Hamburg/Berlin: VSA, S. 108 – 153.

**Balibar, Étienne** (1992): Gibt es einen Neo-Rassismus? In: Ebd./Wallerstein, Imanuel: Rasse, Klasse, Nation. Ambivalente Identitäten. Hamburg: Argument, S.29 – 38.

**Broden, Anne/Mecheril, Paul** (Hg.) (2010): Rassismus bildet. Einleitende Bemerkungen. In: Anne Broden/Paul Mecheril (Hg.): Rassismus bildet. Bildungswissenschaftliche Beiträge zu Normalisierung und Subjektivierung in der Migrationsgesellschaft, Bielefeld, S. 7 – 26.

**Blum, Thomas** (2015): „Theaterpädagogik ist immer politisch! Zu Konstruktionen des 'Anderen' in der theaterpädagogischen Praxis“ in: Jenni, Ursula/Panskus, Janka (Hg): Blick zurück - Fallstudien. Praxis der kulturellen Bildung, Maxim-Gorki-Theater Online-Publikation, S.64-76. URL: [http://issuu.com/maximgorkitheater/docs/blick\\_zurueck\\_fallstudien](http://issuu.com/maximgorkitheater/docs/blick_zurueck_fallstudien).

**Canas, Tania** (2016): „Wir sind nicht dein nächstes Kunstprojekt“. URL: [http://www.kultur-oeffnet-welten.de/positionen/position\\_1536.html](http://www.kultur-oeffnet-welten.de/positionen/position_1536.html)

**Castro Varela, María do Mar/Heinemann, Alisha** (2016): Mitleid, Paternalismus, Solidarität. Zur Rolle von Affekten in der politisch-kulturellen Arbeit. In: Ziese, Maren/Gritschke, Caroline (Hg.): Geflüchtete und Kulturelle Bildung. Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld. Bielefeld: transcript, S. 51 – 66.

**Ghaffarizad, Kiana/Linnemann, Tobias/Lorenz, Friederike/Schmidt, Bettina/Schreier, Maren/Zetsche, Sabine** (2016): „Rassismus ist schon total normal geworden“: Wahrnehmungen von Rassismus und weiteren Diskriminierungen im Bremer Norden – eine Situations- und Ressourcenanalyse aus verschiedenen Perspektiven. Hg. Bisa + E – Bremer Institut für Soziale Arbeit und Entwicklung e. V. URL: <http://www.bisa-bremen.de/index.php?Aktuelles>.

**Helling, Marlene/Stoffers, Nina** (2016): Kulturprojekte *für* und *mit*, aber selten *von*.... Eine Spurensuche nach Motivationen und Haltungen nicht-geflüchteter Kulturschaffender im Theater. In: : Ziese, Maren/Gritschke, Caroline (Hg.): Geflüchtete und Kulturelle Bildung. Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld. Bielefeld: transcript, S. 237 – 252.

**Kalpaka, Annita/Räthzel, Nora** (1990): Die Schwierigkeit, nicht rassistisch zu sein. Leer: Mundo Verlag.

**Kilomba [ehemals Ferreira], Grada** (2003): Die Kolonisierung des Selbst – der Platz des Schwarzen. In: Steyerl, Hito/Gutiérrez Rodríguez, Encarnación

(Hg.): Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik. Münster: Unrast, S. 146 – 165.

**Linnemann, Tobias/Mecheril, Paul/Nikolenko, Anna** (2013): Rassismuskritik. Begriffliche Grundlagen und Handlungsperspektiven in der politischen Bildung. In: ZEP: Zeitschrift für internationale Bildungsforschung und Entwicklungspädagogik. 36/2, S. 10 – 14. URL: [http://www.pedocs.de/volltexte/2015/10618/pdf/ZEP\\_2\\_2013\\_Linnemann\\_ua\\_Rassismuskritik\\_Begriffliche\\_Grundlagen.pdf](http://www.pedocs.de/volltexte/2015/10618/pdf/ZEP_2_2013_Linnemann_ua_Rassismuskritik_Begriffliche_Grundlagen.pdf)

**Mecheril, Paul/Melter, Claus** (2010): Gewöhnliche Unterscheidungen. Wege aus dem Rassismus. In: Mecheril, Paul u.a. (Hrsg.): Migrationspädagogik. Weinheim und Basel, S. 150–178.

**Melter, Claus/Mecheril, Paul** (2009): Rassismuskritik: Rassismustheorie und -forschung. Schwalbach/Ts.

**Parker, Pat** (1990): For the white person who wants to know how to be my friend. In: Anzaldúa, Gloria (Hrsg.): Making Face, Making Soul. Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color. San Francisco.

**Rommelspacher, Birgit** (1998): Dominanzkultur. Texte zu Fremdheit und Macht. Berlin: Orlanda Frauenverlag

**Said, Edward** (2010): Orientalismus. Aufl. 2. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag [Orig. 1978].

**Spivak, Gayatri Chakravorty** (2008): Can the Subaltern Speak?: Postkolonialität und subalterne Artikulation. Wien.

**Susan Arndt** (2012): Rassismus: Die 101 wichtigsten Fragen. München: Beck Verlag.

**Yaghoobifarah, Hengameh** (2016): Rassismus beim Theatertreffen der Jugend. Kulturbetrieb, what's good?. URL: <https://missy-magazine.de/2016/06/10/rassismus-beim-theatertreffen-der-jugend/>

**Ziese, Maren/Gritschke, Caroline** (2016): Flucht und kulturelle Bildung. In: Ebd. (Hg.): Geflüchtete und Kulturelle Bildung. Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld. Bielefeld: transcript, S. 23 – 34.