

**UNIVERSITÄT DES SAARLANDES
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT**

**Theater und Migration:
Die Rolle von Darsteller:innen in partizipativen Theaterproduktionen
in Deutschland und Frankreich**

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades eines
Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät
der Universität des Saarlandes

vorgelegt von

Christiane Dietrich
aus Werdau

Saarbrücken im Oktober 2025

Die Dekanin
Univ.-Prof. Dr. Nine Miedema

Berichterstatterinnen:
Univ.-Prof. Dr. Romana Weiershausen, Universität des Saarlandes
Univ.-Prof. Dr. Florence Baillet, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Diese Promotion wurde durch die Hans-Böckler-Stiftung gefördert.

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
– PARIS 3**

ED 625

– Mondes Anglophones, Germanophones, Indiens, Iraniens et Etudes Européennes

CEREG

– Centre d'Etudes et de Recherches sur l'Espace Germanophone –
EA 4223

Études germaniques
Christiane Dietrich

**Théâtre et migration :
le rôle des acteur.rice.s (non-/professionnel-le-s) dans les formes de théâtres
participatifs en Allemagne et en France**

Directrice de thèse : Florence Baillet, Université Sorbonne Nouvelle
Directrice de thèse à l'université partenaire : Romana Weiershausen, Université de la
Sarre

Date de Soutenance :
10 octobre 2025

Composition du jury :

Marielle Silhouette, présidente du jury et pré-rapporteuse, Université Paris Nanterre /
Études théâtrales

Florence Baillet, directrice de thèse, Université Sorbonne Nouvelle / Études
germaniques

Emmanuel Béhague, pré-rapporteur, Université de Strasbourg / Études germaniques
Laure de Verdalle, membre supplémentaire, Paris CNRS / Sociologie

Joachim Frenk, président du jury, Université de la Sarre / Anglistik
Romana Weiershausen, directrice de thèse, Université de la Sarre / Germanistik
Johannes Birgfeld, membre post-doctorant universitaire, Université de la Sarre /
Germanistik

Christian Klein, membre supplémentaire, Université de la Sarre / Germanistik

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	1
ERSTER TEIL	12
VORAUSSETZUNGEN DER UNTERSUCHUNG PARTIZIPATIVER THEATERPROJEKTE IM KONTEXT VON MIGRATION IN DEUTSCH- FRANZÖSISCHER PERSPEKTIVE	12
1 Historische Vorläufer aus dem 20. Jahrhundert	12
Eine Vorbemerkung zur exemplarischen Auswahl	12
1.1 AgitProp-Theater der 1920er Jahre	14
1.2 „Migrantenbühne“	19
1.3 Théâtre d’immigration.....	24
1.4 Partizipatives Theater seit den 1990er Jahren	36
2 Subjektivation im Partizipationsraum Theater (Methodologie)	50
2.1 Von der Theorie zur Methode: Kernbegriffe zwischen Theater und Soziologie	50
2.2 Re-Adressierungsanalyse: zur empirischen Erforschung von Subjektivation	63
3 Erschließung der Theaterproduktion (Methode): <i>Genèse théâtrale</i>.....	67
3.1 <i>Genèse théâtrale</i> , Theatertext und ethnographische Annäherung.....	67
3.2 Ethnographische Anteile der Untersuchung und leitfadengestützte Interviews	72
3.3 Korpus – Auswahl und Begründung	75
ZWEITER TEIL AUSWERTUNG DER FALLBEISPIELE	77
4 Erstes Fallbeispiel: <i>Désobéir</i>	77
4.1 Institutionelle Rahmung: <i>Théâtre de la Commune</i> und <i>Pièce d’Actualité</i>	78
4.2 Genese des Theatertexts	95
4.3 Textanalyse	115
5 Zweites Fallbeispiel: <i>Nos morts dorment entre les racines et se dispersent dans la pluie</i>	166
5.1 Institutionelle Rahmung: Theaterprojekt <i>Herbes Folles et Macadam 2</i>	166
5.2 Genese des Theatertexts	169
5.3 Textanalyse	187
5.4 Zwischenresümee	203
6 Drittes Fallbeispiel: <i>Ich bin Muslima – Haben Sie Fragen?</i>	207
6.1 Institutionelle Rahmung: <i>Bürgerbühne</i> Dresden.....	207
6.2 Genese des Theatertexts	241
6.3 Textanalyse	261
7 Synthese	287
Positionierungen in einem aporetischen Feld	287
7.1 Gemeinsamkeiten der Produktionen: ästhetische Verfahren und Subjektivation.....	290
7.2 Ein Theater der Selbst-Ermächtigung?.....	301
LITERARISCHE PRIMÄRTEXTES UND QUELLEN	313
SEKUNDÄRLITERATUR.....	319

Einleitung

Theater ist natürlich kein luftleerer Raum und
spiegelt als Mikrokosmos die sozialen Verhältnisse wider.
Die gesellschaftlichen Ausschlussmechanismen
funktionieren im Kunstbetrieb genauso.
Zugleich ist Theater als Kunst-Ort ein widersprüchlicher Raum.
Denn zum einen werden bestehende gesellschaftliche
Strukturen reproduziert, zum anderen aber entstehen Räume,
die diese Strukturen zu überwinden versuchen.
Im Gegensatz zu Wirtschaft und Politik verläuft dieser dialektische
Prozess wie in jeder anderen Kunstgattung viel agiler.
Das liegt in der Natur der Sache.
Tunçay Kulaoğlu, 2010¹

Partizipative Theaterformen mit und von Migrant:innen haben in den letzten zwei Jahrzehnten vermehrt Eingang in die europäische Theaterlandschaft gefunden. Als Formate, die sowohl politische Repräsentationsfragen als auch ästhetische Innovationspotenziale aufgreifen, markieren sie ein Spannungsfeld zwischen sozialem Engagement, künstlerischer Autonomie und institutioneller Rahmung. Die vorliegende Arbeit widmet sich der Analyse solcher Produktionen im deutsch-französischen Kontext. Untersucht wird, wie partizipative Theaterprojekte Subjektivierungsprozesse initiieren, soziale Zugehörigkeit performativ herstellen und zugleich die Grenze zwischen Kunst und Gesellschaft infrage stellen.

Nachdem Shermin Langhoff erstmals postmigrantisches Theater in Deutschland als solches benannt und am Ballhaus Naunynstraße gefördert hatte, stieß dies laut der Dramaturgin des Hauses auf ein „außergewöhnlich großes Publikums- und Medieninteresse“², konnte aber lange Zeit nicht auf eine langfristige Förderung zurückgreifen. Strukturen mussten durch langjährige Arbeiten erst aufgebaut werden. „‘Postmigrantisch’ umfasst vor allem die Geschichten und Perspektiven derer, die selbst nicht mehr migriert sind, diesen Migrationshintergrund aber als persönliches

¹ LANGHOFF, Shermin, Tunçay KULAOĞLU und Barbara KASTNER: „*Dialoge I: Migration dichten und deuten. Ein Gespräch zwischen Shermin Langhoff, Tunçay Kulaoğlu und Barbara Kastner*“, in: PELKA, Artur und TIGGES, STEFAN (Hrsg.): *Drama Nach Dem Drama Verwandlungen Dram. Formen Dtschl. Nach 1945*, Bielefeld: Transcript 2011 (Theater, Bd. 22), S. 399–408, hier S. 401–402. Tunçay Kulaoğlu war leitender Dramaturg und Kurator am Ballhaus Naunynstraße während der Intendanz von Shermin Langhoff. Er bezeichnet sich selbst als Autor, Filmmacher, Dramaturg, Kurator und Übersetzer und ist u.a. am Maxim Gorki Theater tätig.

² Ebd., S. 40.

Wissen und kollektive Erinnerung mitbringen“,³ so Langhoff. Ihr sei es laut der Theaterwissenschaftlerin Azadeh Sharifi zu verdanken, mit dem ‚postmigrantischen‘ Theater in Deutschland einen Wandel angestoßen zu haben und damit eine Realität in Deutschland einzuholen, zu der sich selbst die Bundesregierung erst 2005 im Status eines Einwanderungslandes bekannt hat. Sharifi ist den Produktionsbedingungen von Theater auf einer europäischen Ebene nachgegangen und kommt auf denselben Befund: Sie schreibt 2016, dass die Debatte um eine ‚interkulturelle Öffnung‘, das heißt einer „institutionelle[n] – und damit politische[n], soziale[n] und kulturelle[n] – Partizipation der zugewanderten Bevölkerung“ in vielen europäischen Ländern gleichzeitig geführt werde⁴. Neue kulturpolitische Bestimmungen für eine interkulturelle Öffnung betreffen nicht minder öffentlich geförderte Theaterhäuser. Solche wurden vor allem aber durch bestimmte Programme für Migrant:innen wie Stadtteilprojekte mit Laiendarstellern umgesetzt, während strukturelle Veränderungen laut ihrer Studie nur sehr langsam und vor allem außerhalb der Institutionen, maßgeblich durch *artists of color* und beharrliche Initiativen selbst geschaffen wurden.

Artists of color bezeichnet die Menschen, die als Künstler:innen von Migration betroffen sind. Nicht alle solche Künstler:innen sind ‚migrantisch‘ oder ‚postmigrantisch‘ und „die Diversität der Herkunft dieser Gruppe inklusive Klasse, kultureller Tradierung, Religion wie auch Geschlecht unterscheidet sie mehr, als sie zu verbinden.“⁵ *Artists of color* ist daher vom Begriff *people of color* abgeleitet, was aus der US-amerikanischen Bewegung der *Black Panther* hervorging. Der Begriff „beschreibt Personen nicht aufgrund einer ethnischen Zuordnung, sondern aufgrund des erlebten Rassismus in seinen alltäglichen und institutionellen Formen.“⁶ Das verbindende Element dieser Menschen, hier der Künstler:innen, ist somit ihre Marginalisierung durch eine Weiße Dominanzkultur.⁷ Auf eine weitere

³ Ebd., S. 42.

⁴ SHARIFI, Azadeh: „Theater und Migration: Dokumentation, Einflüsse und Perspektiven im europäischen Theater“, in: BRAUNECK, Manfred (Hrsg.): *Freie Theater Im Eur. Ggw. Strukt. - Ästhet. - Kult.*, Bielefeld: Transcript 2016, S. 335–440, hier S. 392.

⁵ Ebd., S. 342.

⁶ Ebd., S. 343.

⁷ „Als Begriff bezieht sich *people of color* auf alle rassifizierte Menschen, die in unterschiedlichen Anteilen über afrikanische, asiatische, lateinamerikanische, pazifische, arabische, jüdische oder indigene Herkunft oder Hintergründe verfügen. Er verbindet diejenigen, die durch die weiße Dominanzkultur marginalisiert sowie durch die Gewalt kolonialer Tradierungen und Präsenz kollektiv abgewertet werden.“ Ebd. (Hervorhebg. i. Org.).

Differenzierung weist Szymanski-Düll hin, wenn es um den temporären Aufenthalt von Theaterschaffenden in einem anderen kulturellen Kontext geht: Der Gastaufenthalt („*interim theatre migrant*“) und die langfristige Verlagerung des Lebensmittelpunkts über eine politisch-territoriale Grenze hinweg („*longterm theatre migrant*“) unterscheiden sich darin, dass letzterer mit weitaus komplexeren Konsequenzen verbunden ist.⁸ Migration (ob über eine Ländergrenze oder innerhalb des Landes) verlangt es, sich „mit wirtschaftlichen Gegebenheiten und Ordnungen, kulturellen Mustern sowie gesellschaftlichen Normen und Strukturen auseinander[zus]etzen, die sich zum Teil erheblich von denen des Herkunftsortes unterscheiden“⁹, so Jochen Oltmer. Der hier zugrundeliegende soziologische Begriff für Migration gilt auch für die vorliegende Arbeit, in der in erster Linie nicht die *artists of color*, sondern die an den Produktionen teilnehmenden Menschen, die Migration erfahren haben. Unterschieden werden muss darüber hinaus zwischen freiwilliger und erzwungener Migration, insbesondere durch Flucht. Wie Dietrich Thränhardt kritisch bemerkt, würde die postmigrantische als eine „gegenhegemoniale Betrachtungsperspektive auf Migration und die kritische Dekonstruktion von Differenzkategorien wie Herkunft, Ethnizität oder Staatsangehörigkeit [...] das Fluchtgeschehen weitgehend aus[blenden]“¹⁰. Seit 2015 hätten sich in Deutschland die Forschungsansätze diesbezüglich ausdifferenziert.¹¹ Für die Arbeit ist daher im Blick

⁸ Vgl. SZYMANSKI-DÜLL, Berenika: „*Defining the Theatre Migrant. A Concept Developed Through the Lens of Nineteenth-Century Theatre Practices*“, in: SZYMANSKI-DÜLL, Berenika und Lisa SKWIRBLIES (Hrsg.): *Eur. Theatre Migr. Age Emp.*, Cham: Springer Nature Switzerland 2025 (Palgrave Studies in Performance and Migration), S. 15–34 insb. S. 17–25. Hier findet sich eine umfassende Definition des Begriffs *theatre migrant*, den Szymanski-Düll und Lisa Skwirblies in ihrem Band über Migration von Theaterschaffenden im 19. Jh. vorschlagen und der darüber hinaus die Grundlage für das Forschungsprojekt *T-Migrants* an der Universität München bildet. Vgl. „*T-Migrants. Crossing Borders: The Agency of Nineteenth-Century European Theatre Migrants*“, <https://www.t-migrants.gwi.uni-muenchen.de> (abgerufen am 07.07.2025).

⁹ OLTMER, Jochen: *Migration: Geschichte und Zukunft der Gegenwart*, Darmstadt: WBG, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2017, S. 20.

¹⁰ THRÄNHARDT, Dietrich: „*Migrationsforschung*“, in: SCHARRER, Tabea u. a. (Hrsg.): *Flucht-Flüchtlingsforschung Handb. Für Wiss. Stud.*, Baden-Baden: Nomos 2023 (Nomos Handbuch), S. 43–51, hier S. 49.

¹¹ Auch im Bereich der Literatur-, Theaterwissenschaften bezeugt dies eine Vielzahl an Publikationen. Zu nennen sind beispielsweise der Sammelband von Birgit Peter und Gabriele C. Pfeiffer zur Ringvorlesung „Flucht Migration Theater“, die 2015 am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien stattfand; der von Juliane Vogel und Bettina Menke herausgegebene Band „Flucht und Szene“, der „Theater als Akteur in der asylpolitischen Debatte“ versteht und Beiträge zur künstlerischen Auseinandersetzung mit Flucht in aktuellen und klassischen Theatertexten versammelt; sowie der Band „Narrative der Flucht: medienwissenschaftliche und didaktische Perspektiven“, herausgegeben von Caroline Frank und Christine Ansari, der Narrative zu Flucht und Vertreibung in europäischen Ländern aus den letzten 20 Jahren behandelt. Vgl. PFEIFFER, Gabriele C. und Birgit PETER (Hrsg.): *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*,

zu behalten, dass der Begriff Migration vielfältige Erscheinungsformen (Arbeitsmigration, Bildungs-, Familien-, Fluchtmigration etc.) fasst. Flucht stellt also eine spezifische Form erzwungener Migration dar, die sich unter anderem durch rechtliche Unsicherheit, oft prekäre Aufenthaltsverhältnisse und Schutzbedarf auszeichnet. Sie ist damit eine Bewegung über Grenzen hinweg, mit der sich im Vergleich beispielsweise zu Menschen, deren Eltern- oder Großelterngeneration nach Frankreich oder Deutschland eingewandert sind, ein juristisch und moralisch aufgeladener Status verbindet, der Partizipation vor zusätzlich erschwerte Voraussetzungen stellt.

Dafür, was unter Partizipation der zugewanderten Bevölkerung zu verstehen ist, lohnt es sich, den Begriff analytisch aufzuspalten in einen politischen Begriff und einen in der Kunst verwendeten Partizipationsbegriff, mit dem sich bestimmte ästhetische Programme verbinden. In der Kunst lassen sich „partizipatorische Strategien“ mit einer „Definition des Publikums als Zentrum der künstlerischen Handlung“ in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts situieren¹². Im Theater ist an Antonin Artauds *Theater der Grausamkeit* mit einer direkten Affizierung des Publikums zu denken, aber auch an Brechts *Lehrstück* sowie Piscators politisches Theater. „Zur Ausformulierung und Fokussierung von Partizipation als eine eigene künstlerische Gattung kommt es in den performativen Künsten der 1950er- und 1960er Jahre“,¹³ so Elisabeth Fritz, die damit auf Situationismus, Happening und Fluxus verweist. Mit dem Ereignischarakter und der physischen Kopräsenz von Künstler:innen und Zuschauer:innen wird die geteilte künstlerische Erfahrung, die real und einmalig sei, zum Selbstzweck erklärt. Mit einer Forderung nach direkter Interaktion mit dem Publikum richteten sich Künstler:innen gegen die Vereinnahmung des Kunstwerks durch die Kunstinstitution, darunter auch das Theater. In der Hinwendung zum Ereignis äußert sich somit eine kritische Haltung gegenüber der Festschreibung von Kunst durch vorgegebene räumliche wie zeitliche Rahmungen von Produktion und

Göttingen: V&R unipress 2017; MENKE, Bettine und Juliane VOGEL: *Flucht und Szene: Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, Berlin: Theater der Zeit 2018; FRANK, Caroline und Christine ANSARI (Hrsg.): *Narrative der Flucht: medienwissenschaftliche und didaktische Perspektiven*, Berlin ; New York: Peter Lang 2022.

¹² FRITZ, Elisabeth: *Authentizität, Partizipation, Spektakel: mediale Experimente mit „echten menschen“ in der zeitgenössischen Kunst*, Köln: Böhlau 2014 (Kunst, Geschichte, Gegenwart, Bd. 3), S. 30.

¹³ Ebd.

Rezeption, einschließlich dieser Differenzierung.¹⁴ Heute lässt sich eine solche kritische Haltung gegen die Vereinnahmung von Kunst durch die Institution auf den Leitungsebenen der Theaterinstitutionen selbst finden. Dies ist auch der Tatsache geschuldet, dass es für den Fortbestand der Kunstinstitution in einer Konkurrenz zu neuen Medien und einer mobilen freien Szene einer (schnelleren) Anpassung an gesellschaftliche Veränderung, vor allem auch demographischen Wandel, benötige, um ein Publikum noch immer zu interessieren.¹⁵ Die Partizipation der Bevölkerung im Sinne von Nicht-Künstler:innen ist dabei eine künstlerische Praxis und ein Rechtfertigungsnarrativ zugleich.¹⁶ Wenn es um die Öffnung der Institution geht, überschneiden sich ‚interkulturelle Öffnung‘ und Formate der Publikumsbeteiligung. Der Politikwissenschaftler Wolfgang Fach unterscheidet im Begriff Partizipation „*Teilhaben* (‚mein‘ Tortenstück)“ und „in seiner aktiven Bedeutung [...] für *Teilnehmen* (‚meine‘ Wählerstimme)“¹⁷. Zurückgehend auf Aristoteles gehe es hiermit um die Organisation des Gemeinwesens in der Polis, in der „(Voll-)Bürger gemeinsam das Schicksal ihres Staates [bestimmen], dessen Ziel es ist, jedem Partizipanten ein tugendhaftes Leben zu ermöglichen“¹⁸. Um mitzureden, müsse man ‚abkömmlich‘ sein, sodass die Partizipation auf dem Ausschluss von Frauen, Sklaven und ehrlose Händler wie ehrbare Handwerker verfährt. „Ob jene ‚Anderen‘ ihre Gestalt gewechselt haben (etwa vom Sklaven zum Lohnarbeiter, vom ‚Barbaren‘ zum ‚Asylanten‘) oder eben nicht“, so Fach, „das strukturelle Problem sollte bleiben“¹⁹: „Ein ums andere Mal kommt es zu Situationen, in denen Menschen partizipieren *wollen*, obwohl sie nicht sollen – und *sollen*, obwohl sie nicht wollen.“²⁰ Dass Partizipation nicht nur als institutionelle Öffnung zu verstehen sei, sondern immer auch Ausschlüsse produziert werden, verweist auf ihre paradoxe Grundstruktur, mit der sich auch Jacques Rancière in Bezug auf das Theater befasst hat. Wenn Theaterschaffende Laien in die

¹⁴ Vgl. auch FISCHER-LICHTE, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004 (Edition Suhrkamp 2373), S. 318.

¹⁵ Vgl. ZIMMER, Annette und Birgit MANDEL: „*Die Krise der darstellenden Künste und die Rolle der Kulturpolitik*“, *Cult. Gov. Legitimation Steuer. Den Darstellenden Künsten*, Berlin: Springer 2021, S. 1–15; vgl. für den französischen Kontext HAMIDI-KIM, Bérénice: *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier: Éditions l’Entretemps 2013.

¹⁶ Vgl. ZIMMER/MANDEL: „*Die Krise der darstellenden Künste und die Rolle der Kulturpolitik*“; HAMIDI-KIM: *Les cités du théâtre politique*.

¹⁷ FACH, Wolfgang: „*Partizipation*“, in: BRÖCKLING, Ulrich, Susanne KRASMANN und Thomas LEMKE (Hrsg.): *Gloss. Ggw.*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 197–203, hier S. 197.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 198.

²⁰ Ebd.

künstlerische Produktion einzubeziehen versuchen, würden sie zu „Lehrmeistern“, die mit der Vermittlung von künstlerischen Praktiken die Trennung zwischen Künstler/Nicht-Künstler:in aufrechterhalten würden.

Ob das Theater versucht, die Vermittlung zwischen Bühne und Zuschauer aufzulösen, indem es von dieser Trennung ausgeht (Artaud, Brecht) oder ob es das kreative Kollektiv postuliert, das als ästhetische Gemeinschaft wirksam werden solle (Performance), würde an der Verteilung der Machtpositionen nichts ändern.

[L]es oppositions – regarder/savoir, apparence/réalité, activité/passivité – sont tout autre chose que des oppositions logiques entre termes bien définis. Elles définissent proprement un partage du sensible, une distribution *a priori* des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions. Elles sont des allégories incarnées de l'inégalité.²¹

In der vorliegenden Arbeit wurde der Fokus auf solche Formen partizipativen Theaters gelegt, die Menschen mit Zuwanderungsgeschichte – *people of color* – in den Produktionsprozess so einbeziehen, dass diese durch Interviews und/oder als Darsteller:innen auf der Bühne wirksam werden. Ausgehend von Fach und Rancière lässt sich im Hinblick auf die ausgewählten Produktionen fragen, warum, wie und für welche Themen ‚echte‘ Menschen auf die Bühne kommen sollen. Wie ist die Partizipation organisiert und über welche begrifflichen Ein- und Ausschlüsse werden die Teilnehmenden und Darsteller:innen adressiert?

Die hier im Korpus der Arbeit untersuchten – zwei französische und eine deutsche Produktion – haben gemeinsam, dass die Darsteller:innen in der Außendarstellung des Projekts als ‚echte‘ Menschen ausgewiesen sind und nicht als Künstler:innen. Untersucht wurden die Kurationsprozesse und Theatertexte von folgenden Produktionen: *Désobéir* in der Regie von Julie Berès, geschrieben mit Kevin Keiss und Alice Zeniter, das 2017 als *Pièce d'Actualité* unter Beteiligung von Frauen aus Aubervilliers sowie Darstellerinnen und einer Tänzerin, deren Familien nach Frankreich eingewandert waren, am *Théâtre de la Commune* entstanden ist; das

²¹ RANCIÈRE, Jacques: „*Le spectateur émancipé*“, *Spect. Émancipé*, Paris: La Fabrique éditions 2008, S. 7–29, hier S. 18. In der deutschen Übersetzung lautet die Textstelle: „Die Gegenüberstellungen – Sehen/Wissen, Erscheinung/Wirklichkeit, Aktivität/Passivität – sind ganz und gar nicht logische Gegensätze zwischen klar umgrenzten Begriffen. Sie definieren vielmehr eine Aufteilung des Sinnlichen, eine *apriorische* Verteilung von Positionen und von Fähigkeiten und Unfähigkeiten, die an diese Positionen geknüpft sind.“ RANCIÈRE, Jacques: „*Der emanzipierte Zuschauer*“, in: ENGELMANN, Peter (Hrsg.): *Emanzipierte Zuschau.*, Wien: Passagen Verlag 2009, S. 11–34, hier S. 22.

Theaterprojekt *Herbes folles et Macadam* mit dem Theatertext *Nos morts dormant entre les racines et se dispersent dans la pluie* von Diane Giorgis, das von 2019 bis 2021 mit unbegleiteten minderjährigen Geflüchteten aus westafrikanischen Ländern und Schüler:innen im Fach Schauspiel am *Conservatoire* in Saint-Brieuc entwickelt wurde; und schließlich die Produktion *Ich bin Muslima – Haben Sie Fragen?* von Martina van Boxen im Rahmen der Bürgerbühne am Staatsschauspiel Dresden, unter der Beteiligung von Frauen, die zwischen 2015 und 2018 aus muslimischen Ländern nach Deutschland geflüchtet waren. Die Produktionen erstrecken sich also von partizipativen Formaten an staatlich geförderten Theaterhäusern bis zu einem mehrjährigen Projekt in der Freien Szene, das dem *applied theatre* nahesteht als einem „auf Veränderung zielende[n] Interventionsprozess hinein in konkrete, oftmals konfliktträchtige soziale Handlungsfelder“²².

Es rücken mit der Korpuswahl beim ersten Hinsehen die nicht-professionellen Darsteller:innen ins Auge, die von der Rezipient:innenseite in die künstlerische Produktion einbezogen werden, und nicht *artists of color*. Es zeigt sich aber, dass diese Grenze zwischen professionell/nicht-professionell gar nicht so einfach gezogen werden kann. Insbesondere im Bereich der Kunst sind die Übergänge von nicht-professionell zu professioneller Kunstpraxis fließend und umso mehr Gegenstand einer begrifflichen Abgrenzung. Wie sich auch in den einzelnen hier untersuchten Theaterproduktionen zeigt, wird diese Grenzziehung durch die Adressierung der am Projekt Beteiligten erst vollzogen. Zu den ‚Teilnehmenden‘, ‚Laien‘ oder auch ‚Expert:innen‘ – im Anschluss an das in Deutschland bezüglich partizipativer Theaterarbeit sehr einflussreiche Theaterlabel *Rimini Protokoll* – werden diese erst gemacht. So muss man auf den zweiten Blick feststellen, dass nicht nur nicht-professionelle Darstellende auftreten, sondern auch professionelle Schauspieler:innen. Dass diese *artists of color* aber nicht als professionelle, sondern als ‚echte‘ Menschen auf der Bühne gerahmt werden, ist vor dem Hintergrund der strukturellen Ausschlüsse von postmigrantischen Theaterschaffenden als höchst ambivalent zu betrachten. Über ihre soziale Rolle im Produktionsprozess hinaus werden sie schließlich (auch) im Theatertext und auf der Bühne zu „Migrant:innen“, „Geflüchteten“, zu „Muslimas“

²² WARSTAT, Matthias u. a.: „Einleitung“, in: WARSTAT, Matthias u. a. (Hrsg.): *Appl. Theatre Rahm. Positionen*, Berlin: Theater der Zeit 2017, S. 7–28, hier S. 7.

oder zu „Menschen“, „Körper“ und „Geist“. Die vorliegende Untersuchung befasst sich damit, über welche Adressierungen verfahren wird, welche Rollen und Figuren entstehen, welche Handlungsspielräume den Beteiligten dabei zukommt und inwiefern sich mit der Entstehung der Theatertexte Subjektivationsprozesse vollziehen.

Das Theater stellt sich somit in der vorliegenden Arbeit „nicht als luftleerer Raum“ dar, um das Zitat von Tunçay Kulaoğlu aufzugreifen: Es „spiegelt als Mikrokosmos die sozialen Verhältnisse wider“. Inwiefern „entstehen Räume, die diese Strukturen zu überwinden versuchen“? Zeigt sich das Theater in den ausgewählten Produktionen als „agiler“? Wie ist die Auswahl der Teilnehmenden und der Darsteller:innen, wie ist der Kurationsprozess organisiert und welche ästhetischen Verfahren kommen zum Einsatz? Welche Geschichten von ‚echten‘ Menschen werden erzählt und wie?

Die vorliegende Untersuchung verfolgt das Ziel, die genannten partizipativen Theaterproduktionen in einer deutsch-französischen Perspektive hinsichtlich ihrer ästhetischen Verfahren, ihrer Produktionsbedingungen und Subjektivationsprozesse zu analysieren. Im Mittelpunkt steht die Frage, wie die Beteiligten dieser Theaterprojekte als Darsteller:innen und im Produktionsprozess mitarbeiten, welche Handlungsspielräume ihnen eingeräumt werden, wie die Rollen entstehen und wie diese sich schließlich im Theatertext manifestieren.

Die Untersuchung stützt sich auf ein qualitatives Vorgehen, das die soziologische Analyse von Subjektivationsprozessen im Produktionsprozesses mit der *Genèse théâtrale*²³ zu verbinden versucht. Zunächst wurden historische Vorläufer partizipativer Theaterformen – insbesondere das AgitProp-Theater, die „Migrantenbühne“ sowie das *Théâtre d’immigration* – analysiert, um den aktuellen Produktionen eine genealogische Tiefe zu verleihen und Entwicklungen sichtbar zu machen. Die Auswahl dieser Vorläufer orientiert sich dabei an Kriterien wie thematischem Fokus auf Migration sowie der Beteiligung von migrantischen Akteur:innen.

²³ Vgl. GRÉSILLON, Almuth, MARIE-MADELEIN MERVANT-ROUX und Dominique BUDOR (Hrsg.): *Genèses théâtrales*, Paris: CNRS Éditions 2010 (Textes et Manuscrits).

Zwar hat das vermehrte Aufkommen von partizipativem Theater mit und von Migrant:innen in den letzten zwanzig Jahren den Anstoß für die vorliegende Arbeit gegeben. Es sind aber auch in der Vergangenheit in Deutschland und in Frankreich partizipative Formate erprobt worden, und zwar nicht zuletzt auch von *artists of color* selbst. Wie mit Sharifi eingangs erwähnt wurde, können solche Theaterproduktionen als Meilensteine gelten: zum einen im Hinblick auf die Sichtbarkeit von Problemlagen, die mit dem jeweiligen Grund für Migration und mit den je spezifischen Aufnahmebedingungen im Zielland zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt verbunden waren; zum anderen aufgrund ihres wichtigen Beitrags dazu, dass sich sukzessive Strukturen herausbilden, in denen *artists of color* künstlerisch wirksam werden können. Dabei beschränkt sich der historische Rückblick im Rahmen der vorliegenden Arbeit auf exemplarische Theaterproduktionen im 20. Jahrhundert. Eine besondere Rolle ist im Zuge der Arbeitsmigration in den 1960er Jahren in Deutschland dem türkisch-deutschen Theatermacher Yüksül Pazarkaya zuzuschreiben, der mit dem Theaterstück *Ohne Bahnhof* von 1966 als Pionier türkisch-deutschen Theaters gelten kann. Er gründete in den 1960er Jahren in Stuttgart außerdem „das erste türkische Amateurtheater mit türkischen Arbeitern und Studenten“²⁴. In Frankreich wiederum hat der algerische Theatermacher Kateb Yacine mit dem Theaterstück *Mohamed prends ta valise* Anfang der 1970er Jahre eine politisierte Bewegung in Gang gesetzt. Im Zuge dessen gründeten sich zahlreiche weitere Theatergruppen, die auf Probleme hinwiesen und Forderungen zur Verbesserung der Situation von Einwanderern und zunehmend von Einwanderinnen vorbrachten.

Im Anschluss an diesen Rückblick werden die methodologischen Voraussetzungen der Untersuchung anhand der Begriffe der *Rolle – im Theater* und der *sozialen Rolle* – sowie der *Subjektivation* grundgelegt. Dabei dient insbesondere der Ansatz der Re-Adressierungsanalyse dazu, diese Begriffe operationalisierbar zu machen, um Positionierungen innerhalb der institutionellen Rahmung der Produktionen, innerhalb des Produktionsprozesses und im Verhältnis von Darsteller:in und Rolle zu untersuchen. Die *Genèse théâtrale* gibt für dieses Vorgehen die Wegrichtung vor: Der Kurationsprozess wird von der anfänglichen Konzeption des Theaterstücks über die

²⁴ BORAN, Erol M.: *Die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarets: vier Jahrzehnte Migrantenbühne in der Bundesrepublik (1961-2004)*, Bielefeld: transcript 2023 (Theater, Band 149), S. 106.

Probenprozesse bis zum Theatertext und der Aufführung nachverfolgt. Der Theatertext wird dabei verstanden als das vorläufige Ergebnis, in dem sich der Inszenierungsprozess manifestiert.

Empirisch basiert die Untersuchung auf einer detaillierten Analyse des Kurationsprozesses sowie der Theatertexte der drei Fallbeispiele. Dafür wurden verschiedene methodische Zugänge gewählt: zunächst wird anhand eines umfangreichen Dokumentenkorpus, der über den Produktionsprozess Aufschluss gibt, die institutionelle Rahmung auf Adressierungen untersucht, in der die jeweiligen Produktionen zustande gekommen sind. Desweiteren werden leitfadengestützte Interviews mit Mitwirkenden, die Analyse von Probenprozessen und Aufführungsdokumentationen sowie eine textanalytische Auswertung der Theaterstücke vorgenommen. Ethnographische Beobachtungen in Probenprozessen konnten nur punktuell bei einer der drei Theaterproduktionen in die Analyse einbezogen werden.

Die Anlage des Korpus beruht auf der Annahme, dass die deutsch-französische Perspektive es erlaubt, Kontraste in Bezug auf die institutionellen, politischen und kulturellen Rahmenbedingungen partizipativer Theaterarbeit herauszuarbeiten und deren Einfluss auf die ästhetische Gestaltung und die sozialen Rollen im Produktionsprozess kritisch zu reflektieren.

Abschließend soll in einer Synthese der Ergebnisse der Frage nachgegangen werden, wie in der partizipativen Theaterarbeit mit/von Migrant:innen in beiden Ländern Formen kultureller Zugehörigkeit und politischer Artikulation hervorgebracht werden und wer unter welchen Voraussetzungen als wer sprechen darf und soll. Dabei wird auch kritisch reflektiert, inwiefern die untersuchten Projekte über symbolische Anerkennung hinausgehende Handlungsmacht ermöglichen oder doch in institutionelle und kulturelle Dispositive eingebunden bleiben, die eher Ausschlüsse markieren, als dass sie politisches Potenzial partizipativer Kunst entfalten würden. Im deutsch-französischen Vergleich liegt dabei nicht nur eine empirische Differenzierung, sondern auch ein erkenntnistheoretischer Zugewinn: Durch die Gegenüberstellung zweier kultureller Kontexte wird die Konstruiertheit von Partizipation sichtbar. So entsteht ein transkulturelles Analysefeld, das Einsichten in die Ästhetik, die Politik und die Machtverhältnisse partizipativer Theaterarbeit erlaubt.

Annemarie Matzke von dem Performance-Kollektiv *She She Pop* sagt in einem Interview mit dem Titel „Wege zu einer neuen Authentizität“: Die Zuschauer:innen „gehen auf kriminalistische Spurensuche, indem sie sich und uns fragen, was das Geprobte ist“²⁵. Was hier etwas ironisch abfällig über den Wunsch von Rezipient:innen geäußert wird, das ‚Wahr‘ und ‚Falsch‘ in einer Aufführung differenzieren zu wollen, trifft auf die vorliegende Arbeit durchaus zu. Das Ziel dieser ‚Spurensuche‘ ist aber nicht ein ‚Entlarven‘, das ‚Aufdecken‘ einer absichtlich camouflierten oder vernachlässigten ‚Wahrheit‘. Nicht das *Was* ist entscheidend, sondern das *Wie*: Welche Strategien werden eingesetzt und für nötig befunden, um Menschen mit Zuwanderungsgeschichte nicht nur in einen Kurationsprozess einzubinden, sondern in einer bestimmten Weise auf der Bühne durch eine Rolle hindurch sprechen zu lassen. Wenn von Strategie die Rede ist, verweist dies auf ein strategisches Kalkül zurück und insofern auch auf Beteiligte und Institutionen. Mehr als Einzelne oder Gruppen hierfür zur Rechenschaft zu ziehen, soll der Blick aber auf Prozesse und Konsequenzen gerichtet werden, die das ‚Erzählen von Geschichten‘ überantwortet. Um Verantwortung geht es in dem Maß, wie programmatisch mit dem jeweiligen partizipativen Ansatz bestimmte Absichtserklärungen formuliert werden.

²⁵ CIESLAK, Dirk u. a.: „Wege zu einer neuen Authentizität? Strategien der Realitätskonstruktion. Ein Gespräch mit Dirk Cieslak, Annemarie M. Matzke, Arved Schulze und Daniel Wetzel“, in: FISCHER-LICHTE, Erika, Sabine SCHOUTEN und Christel WEILER (Hrsg.): *Wege Wahrnem. Authentizität Reflexivität Aufmerksamkeit Im Zeitgenössischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit 2006, S. 14–27, hier S. 15.

Erster Teil

Voraussetzungen der Untersuchung partizipativer Theaterprojekte im Kontext von Migration in deutsch-französischer Perspektive

1 Historische Vorläufer aus dem 20. Jahrhundert

Eine Vorbemerkung zur exemplarischen Auswahl

Ist die Rede von einem partizipativen Theater mit/von Migrant:innen, stellt sich die Frage, inwiefern „angesichts der Heterogenität der Kulturen, der Ensembles und deren Entstehungs- und Produktionsgeschichten“²⁶ von *einem* Theater gesprochen werden kann. Will man außerdem in der Untersuchung von aktuellen partizipativen Produktionen mit/von Migrant:innen die Beobachtungen und Analyseergebnisse historisch perspektivieren, bedarf es der definitorischen Kriterien auch, um zu dissoziieren, welche Theaterformen als dessen Vorläufer in Betracht kommen.

Zunächst am Themenfeld Migration orientiert, stellt bald die Disparität der mit Migration im weitesten Sinne verbundenen, im Theater behandelten Themen ein Hindernis für eine kohärente Einordnung der Produktionen dar. So haben abstrakte Auseinandersetzungen mit dem Exil wenig gemein mit der exemplarischen Erzählung von der eigenen Fluchterfahrung, das Theaterstück, welches politische Emigration hinterfragt mit jenem, das ein Umherirren und mit Arbeitsmigration erfahrene Routinen schildert. Weit zurückliegende und zeitgenössische Migrationsbewegungen, die Auswanderung innerhalb Europas und ausgehend von ehemaligen Kolonien lassen sich nicht auf eine Vergleichsgrundlage bringen:

– il devient assez aléatoire de pouvoir retrouver dans cette thématique, aussi largement entendue, un principe d’assignation des productions dramatiques dans l’espace théâtral.²⁷

²⁶ SAPPELT, Sven: „Theater der Migrant:innen“, in: CHIELINO, Carmine (Hrsg.): *Interkulturelle Lit. Dtschl. Ein Handb.*, Stuttgart: J.B. Metzler 2000, S. 275–293, hier S. 275.

²⁷ CHAMPY, Romain: „Théâtre et Immigration“ (11.2008), http://www.daja.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=94&Itemid=489&lang=fr (abgerufen am 28.04.2020). Es handelt sich hierbei um eine Synthese, die Romain Champy unter Mitarbeit von Serge Katz für das Kollektiv *Des acteurs culturels jusqu’aux chercheurs et aux artistes* (DAJA) angefertigt hat. Vgl. (DAJA), *Des Acteurs culturels Jusqu’aux Artistes et aux chercheurs: „Qui sommes nous ? - Réflexion“*, in: DAJA, <https://daja.lespetitsruisseaux.com/reflexion> (abgerufen am 04.10.2020). Grundlage war eine Studie von Champy und Katz im Auftrag der *Cité nationale de l’histoire de l’immigration* (CNHI) über Formen und Produktionsweisen in der Darstellenden Kunst, in denen Migrationsphänomene szenisch verarbeitet wurden. Die Untersuchung war darauf aus, Verständnisachsen und Strukturen eines ‚Theater der Immigration‘ ausfindig zu machen.

Ein ähnliches Problem entsteht, wenn man statt der Thematik die künstlerische Form als Kriterium heranzieht, wie folgendes Beispiel verdeutlicht.

Certes Brecht - qui, dans ses *Dialogues d'Exilés*, rend compte de l'exil politique de deux Allemands pendant la guerre – et un auteur de *one-man-show* – qui met en scène les tribulations personnelles d'un enfant d'immigrés algériens – traitent tous deux d'immigration, mais l'un semble avoir plus de chances que l'autre d'être introduit dans le théâtre subventionné.²⁸

Wenn Romain Champy seine Gegenüberstellung von der Erzählung *Flüchtlingsgespräche* von Bertolt Brecht und der One-man-show (wohlgemerkt ohne Namensnennung) vor der Einordnung ins (nicht-)subventionierte Theater vornimmt, sind mit den institutionellen Bedingungen der Produktionen auch noch ein weiteres für die Untersuchung entscheidendes Kriterium angesprochen. Für die vorliegende Arbeit erscheint daher die folgende Definition für ein Theater von/mit Migrant:innen hilfreich:

[...] ces troupes de théâtre se définissent à la fois par la présence d'acteurs ayant eux-mêmes immigré (ou dont les parents ont immigré) et par la prépondérance de l'immigration comme thématique de leurs réalisations scéniques. C'est pourquoi il est possible de regrouper ces troupes dans une seule et même catégorie²⁹.

Was hier für das *Théâtre immigré* der 1970er Jahre in Frankreich minimal auf zwei Merkmale beschränkt formuliert wird, soll für den historischen Rückblick in der vorliegenden Arbeit übernommen werden. In den Fokus werden Theatergruppen genommen, die schwerpunktmäßig zum Thema Einwanderung gearbeitet haben und dies mit Akteur:innen, die durch Einwanderung in der ersten oder zweiten Generation geprägt sind. Anzumerken bleibt, dass die behandelten Truppen hinsichtlich der politischen Motive und der ästhetischen Gesichtspunkte disparat bleiben.³⁰

Wenn von historischen Vorläufern die Rede ist, muss betont werden, dass es sich nur um eine exemplarische Auswahl handelt. Hiermit möchte ich dem Anliegen gerecht werden, zeitgenössisches partizipatives Theater mit/von Migrant:innen nicht als neues Phänomen zu beleuchten, sondern sie in einer Kontinuität zu betrachten. Zugleich kann die Auswahl den Theaterinitiativen, die im Zusammenhang von Migration in Deutschland und Frankreich entstanden sind, keinesfalls gerecht werden und auf

²⁸ CHAMPY: „*Théâtre et Immigration, recherche prospective*“. (Hervorhebung CD).

²⁹ Ebd.

³⁰ Vgl. ebd.

weiterführende wichtige Forschungsliteratur wird an den entsprechenden Stellen verwiesen.

Ausgehend von der obigen Definition lassen sich als Vorläufer Mischformen von professionellem und nicht-professionellem Theater ausmachen, die partizipativ organisiert sind. In Augenschein treten in erster Linie Theater, die sich sukzessive mit der Einwanderung von ‚Gastarbeitern‘ nach Deutschland und ‚travailleurs immigrés‘ nach Frankreich herausgebildet haben und die für spätere Entwicklungen inhaltliche und formale Anhaltspunkte gaben, vor allem aber auch durch das sukzessive Schaffen von Strukturen Wegmarken gesetzt haben. In der Auseinandersetzung mit historischen Vorläufern hat sich in der ästhetischen und inhaltlichen Ausrichtung eine Entwicklung abgezeichnet, die sich als Kulturalisierungsprozess bezeichnen lässt. Da das Theater der 1960er Jahre in der Darstellung des ‚Gastarbeiters‘ oder ‚travailleur immigré‘ ästhetisch an ein Arbeitertheater anschließt, wird zuerst das *Theater der Agitation und Propaganda* (AgitProp-Theater) der 1920er Jahre vorangestellt. Hinsichtlich der Konzeptualisierung des nicht-professionellen Teilnehmenden und einer kollektiven Organisation im Produktionsprozess scheint es für nachfolgende politische Theater(bewegungen) in Deutschland und (migriert nach) Frankreich grundlegend. In einem zweiten Schritt befasst sich dann der historische Rückblick mit dem *Théâtre d’immigration* oder *théâtre immigré* in Frankreich und der *Migrantenszene* in Deutschland in den 1970er Jahren. Zwei Theaterproduktionen werde ich dabei eingehend analysieren, weil sie einen Meilenstein markiert haben. Abschließend komme ich zu zeitgenössischen partizipativen Theaterformen, denen ich mich über begriffliche Abgrenzungen nähern möchte, die den Ausgangspunkt für meine eigene Untersuchung der Fallbeispiele bilden.

1.1 AgitProp-Theater der 1920er Jahre

Hervorgegangen aus der Oktoberrevolution in Russland 1917 organisierten sich nach dem sowjetischen Vorbild der Blauen Blusen (*Sinjaja Blusa*)³¹ in Deutschland ab 1920, in Frankreich ab 1931 im ganzen Land Theatergruppen bestehend aus Arbeiter:innen und Arbeitslosen. Untereinander hielt sie ein Nachrichtenblatt

³¹ Unter diesem Titel entstanden tausende Amateur- und einige Berufstheatertruppen in der UdSSR, die als ‚Lebendige Zeitungen‘ durch das Land reisten. Auf einer Tournee 1927 machten sie Halt in Weimar, wo das Modell der ‚lebendigen Zeitung‘ auf folgenreiches Interesse stieß. Vgl. MARX, Peter W. (Hrsg.): *Handbuch Drama: Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart: Metzler 2012, S. 308.

nationaler Reichweite über die Aktivitäten der jeweils anderen Gruppen auf dem Laufenden und koordinierte die Kampagnen der Arbeiterbewegung im Land.³² Die Zusammensetzung und Ziele der lokalen Gruppen des AgitProp-Theaters waren länderübergreifend dieselben: Arbeiter:innen und Arbeitslose versammelten sich regelmäßig, um mit den Mitteln des Theaters Missstände der Arbeiterschaft anzuprangern und politische Forderungen zur Verbesserung ihrer Lebens- und Arbeitsbedingungen zu äußern. Die Formen ihrer künstlerischen Aktivitäten waren disparat wie die Teilnehmenden, reichten von chorischen Elementen über athletische bis zu satirischen Einlagen. Im *proletarischen Theater*, wie es in Deutschland erstmals Erwin Piscator 1920 in Berlin gegründet, als solches benannt und 1929 reflektiert hatte,³³ ist Theater Mittel zum (politischen) Zweck, insofern die AgitProp-Gruppen ein aktivistisches Fundament der Arbeiterbewegung bildeten.³⁴ Es handelte sich um ein Theater, das zunächst prinzipiell, nämlich aus ideologischen Gründen, *nicht professionell* war. Was die Arbeiter:innen als Laiendarstellende für die Bühne qualifizierte, war ihr sozialer Status als Zugehörige der Arbeiterklasse, das heißt die Erfahrung entsprechender Lebens- und Arbeitsbedingungen sowie das Bewusstsein über ihre eigene soziale, ökonomische Lage. Gespielt wurde an Orten des täglichen Lebens in den Arbeitervierteln vor einem Publikum derselben sozialen Herkunft, das es für die politischen Positionen zu sensibilisieren, vor allem von den Zielen des Arbeitskampfes, das heißt dem Parteiprogramm der KPD, zu überzeugen galt.³⁵ In dieser Form des politischen Aktivismus kam dem Theater als Möglichkeitsraum individuellen, kreativen Ausdrucks eine entscheidende Funktion zu, weil dem Arbeiter in der kapitalistischen Gesellschaft gerade diese Möglichkeit verwehrt bleibt, zwingt ihn ja seine soziale Stellung dazu seine Arbeitskraft zu verkaufen.³⁶

³² Vgl. KAUTTO, Carmen: „*Les acteurs amateurs et les organisations de théâtre d'agit-prop : une enquête à travers deux périodiques. La Blouse bleue (URSS, 1924-1929) et Workers Theatre (USA, 1931-1933)*“, in: *Double Jeu Théâtre - Ciné. 15* (2018), S. 65–76, hier S. 66. Eben solche Theatergruppen und Revues entstanden in der USSR, Großbritannien und den USA. Vgl. ebd.

³³ Vgl. PISCATOR, Erwin: *Zeittheater.: „Das politische Theater“ und weitere Schriften von 1915 - 1966*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1986. Dass es sich bei dem Band Piscators weniger um eine Theoretisierung handele als um eine „Sammlung von Erinnerungen, Notizen, Dokumenten und Aufsätzen, die insgesamt einen Überblick über die Leistungen der 20er Jahre bietet“, bemerkt hierzu Brian Barton. BARTON, Brian: *Das Dokumentartheater*, Stuttgart: J.B. Metzler 1987 (Sammlung Metzler, Band 232), S. 41.

³⁴ Vgl. KAUTTO: „*Les acteurs amateurs et les organisations de théâtre d'agit-prop*“, S. 66.

³⁵ Vgl. BABLET, Denis (Hrsg.): *Le théâtre d'Agit Prop de 1917 à 1932. Allemagne, France, USA, Pologne, Roumanie*, Bd. 3, Lausanne: L'Age d'homme 1978, S. 35–36.

³⁶ Vgl. ebd., S. 45–49.

Anzumerken ist heute, dass der Idealtyp des selbstorganisierten Arbeitertheaters „kein Theater von Proletariern für Proletarier war, [...] sondern Bestandteil eines weitaus umfassenderen Dispositivs“³⁷, so Léonor Delaunay. Dispositiv beschreibt dabei ein Geflecht aus ästhetischen und sozialen, politischen ebenso wie affektiven Interessen, in dem Theaterpraxis sich entfalte.³⁸ Dementsprechend waren auch die politisch-künstlerischen Praktiken nicht nur Ausdruck eines eigenen Willens in einem politischen Bewusstseinsprozess, sondern der partizipierende, agitatorische, kreative Arbeiter eine komplexe Figur. Dies zeigt sich zum Beispiel am Wandel des Begriffs *Amateur* (vom Verb *aimer*): Wegen negativer Konnotation hat der russische Theoretiker Platon Kerjentssev (1881-1940) in seiner Abhandlung *Théâtre créateur* für die kreative Tätigkeit des proletarischen Schauspielers das Wort *etw. selbst machen* (*faire soi-même*) gewählt. Denn dem Arbeiter wird eine Art ‚natürlicher Instinkt‘ für eine besondere proletarische Ausdrucksweise zugesprochen, welche sich nur ohne professionelles Zutun artikulieren könne. Deswegen solle er nicht in der Dichotomie Amateur/Berufsschauspieler verharren.³⁹ Teile dieser Abhandlungen wurden 1978 von Denis Bablet ins Französische übertragen und die besondere Fähigkeit (statt Amateur) mit *auto-activité* übersetzt.⁴⁰

Auf eine Entscheidung des Internationalen Arbeitertheater-Bunds hin setzt sich ab 1931 im Nachbarland die *Fédération du théâtre ouvrier de France* mithilfe des Netzwerks von Aktivist:innen der Kommunistischen Partei für ein von der Theaterinstitution unabhängiges *théâtre amateur d'intervention* ein, das in seinen Inhalten, Formen und Methoden am deutschen und sowjetischen Modell des AgitProp-Theaters orientiert ist. In Frankreich endet diese kurze Periode 1936 mit Beginn des *Front Populaire*.⁴¹ Inwiefern sich auch Migrant:innen unter den Arbeiter:innen in beiden Ländern befinden, ist nicht dokumentiert, was sicherlich auch daran liegt, dass

³⁷ DELAUNAY, Léonor: *La scène bleue: les expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France, de la Grande Guerre au Front populaire*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2011 (Le Spectaculaire Série Théâtre), S. 17 (Übersetzung v. Verf.).

³⁸ Ebd., S. 11 (Übersetzung v. Verf.).

³⁹ Vgl. KAUTTO: „*Les acteurs amateurs et les organisations de théâtre d'agit-prop*“, S. 67 f.

⁴⁰ Vgl. ebd.

⁴¹ Siehe AMEY, Claude: „*L'expérience française*“, *Théâtre Agit-Prop 1917 À 1932 Allem. Fr. USA Pol. Roum.*, Bd. 3, Lausanne: L'Age d'homme 1977, S. 129–146. Für eine kritische, weniger empathische Studie über das proletarische Theater in Frankreich von 1917 bis 1936, siehe DELAUNAY: *La scène bleue*. Französisches Arbeitertheater, das in enger Verbindung mit Organisationen der Arbeiterbewegung agiert, entsteht bereits vor den AgitProp-Gruppen Mitte des 19. Jahrhunderts. Siehe GAUDEMER, Marjorie: „*Le théâtre de propagande socialiste en France, 1880-1914 : Mise au jour d'une fraction de l'histoire du théâtre militant.*“, Thèse de doctorat, Paris 10 Nanterre 2009.

diese in den AgitProp-Gruppen nicht als ‚Einwander:innen‘, sondern als ‚Arbeiter:innen‘ hervortreten. Es wird kein fremdsprachiges AgitProp-Theater verzeichnet, wie es etwa in den USA der Fall ist, wo deutsche, italienische, ungarische, polnische Amateurtheater Aufführungen in der Muttersprache organisieren.⁴²

Wenn die Arbeit der AgitProp-Gruppen auch nicht darin besteht eine neue Kunstform zu erschaffen, sondern die Methode der Agitation-Propaganda als effizientes politisches Mittel weiterzuentwickeln, entstehen neue künstlerische Praktiken.

Erwin Piscator, selbst Aktivist und 1919 noch Mitglied des Spartakusbundes, sieht im Theater die Möglichkeit eine „neue Art von Kunst [zu entwickeln], aktiv, kämpferisch“⁴³. Das proletarische Theater prägt zuerst eine kollektive Arbeitsweise im Produktionsprozess. Die individuellen Vorschläge und Talente aller Teilnehmenden sollen zur finalen Aufführung beitragen und sie sind häufig auch gleichzeitig auf der Bühne präsent. Die Aufführung kennzeichnet eine simple, im Sinne von einfach verständlicher, häufig dialektaler Sprache, chorische Elemente und plakative Botschaften, die durch Fotografien und Spruchbanner verstärkt werden.⁴⁴ Das Bildmaterial gibt Zeugnis von realen Begebenheiten, genauso wie Statistiken, Chroniken, Programmschriften und Dokumente aus dem Alltag. Sie dienen der Inszenierung als Belege und sollen (im Unterschied zum späteren Dokumentartheater) vor allem (affektiv) überzeugend *wirken*. Mittels der Montagetechnik zusammengestellt, wird beabsichtigt, ein möglichst globales Bild von einer konkreten Situation der Arbeiter:innen im kausalen Zusammenhang der sozialen Bedingungen zu liefern.

Das Ziel ihrer Intervention ist es, unter den Arbeiter:innen und Arbeitslosen die Bewusstwerdung ihres ökonomisch bedingten Standpunkts hervorzurufen und kurzfristig meistens auch eine prompte Aktion wie etwa einen Streik zu unterstützen,

⁴² Unter den erfolgreicheren Gruppen spielen dort die Proletbühne in deutscher und Artef in jiddischer Sprache. Vgl. ASLAN, Odette: „*Un théâtre ouvrier de langue yiddish aux USA : l'Artef*“, in: BABLET, Denis (Hrsg.): *Théâtre Agit-Prop 1917 À 1932 Tome 3 Allem. Fr. USA Pol. Roum.*, Bd. 3, Lausanne: L'Age d'homme 1977, S. 147–164, hier S. 149.

⁴³ PISCATOR: *Zeittheater*, S. 20. Mit Blick auf Azadeh Sharifis Untersuchung über Migration im Freien Theater in Europa wären solche Gruppen als „Theater der Minderheiten“ zu bezeichnen, wenn diese mehr auf die Bewahrung einer Kultur und Sprache aus sind und ein kollektives Gedächtnis verarbeitet wird. Vgl. SHARIFI: „*Theater und Migration: Dokumentation, Einflüsse und Perspektiven im europäischen Theater*“, S. 383–385.

⁴⁴ Siehe BABLET (Hrsg.): *Le théâtre d'Agit-Prop*, S. 45–47.

zum Streik oder zur Wahl aufzurufen oder einen Fabrikbesitzer an den Pranger zu stellen.⁴⁵

Die Instrumentalisierung des Theaters für die politischen Ideale der Kommunistischen Partei hat zu einer ambivalenten Rezeptionsgeschichte des AgitProp-Theaters im künstlerischen wie im wissenschaftlichen Bereich geführt. Die wissenschaftliche Rezeption ist von politischen Positionierungen im jeweiligen historischen – und nationalen – Kontext geprägt. In den 70er Jahren wird es in der Forschungsgruppe rund um den Germanisten Philippe Ivernel dafür gewürdigt, „eine Erneuerung der Kunst in Gang [gesetzt zu haben], die an den Bedürfnissen und Ansprüchen eines kreativen Proletariats ausgerichtet ist“⁴⁶. In diesem Zusammenhang gewinnt im politischen Kontext der 1968er Aufstände das AgitProp-Theater eine neue Dynamik, allerdings unter anderem Namen, *théâtre d'intervention*.⁴⁷

Déjà, le changement de terminologie indique un changement de programme : il est maintenant question de théâtre d'intervention plutôt que de théâtre d'agit-prop ; de création collective ou de théâtre de groupe plutôt que de théâtre spontané ou auto-actif.⁴⁸

Gemeinsam sei AgitProp und dem Theater der Intervention die Suche nach einer „selbstorganisierten Volkskunst“⁴⁹, mit dem Unterschied, dass das Theater der 70er Jahre als ein Ort der Gegen-Öffentlichkeit⁵⁰ verstanden wird und sich die Akteur:innen von der parteipolitischen Lenkung der Laientheater der 20er und 30er Jahre distanzieren. Während politisch links orientierte, engagierte Forschungen in Frankreich mit Einschränkungen ideell zur Verbreitung des AgitProp-Theaters beitragen und es auch in der DDR fortbesteht, wird andernorts, beispielsweise in der Engagement-kritischen wissenschaftlichen Rezeption der Bundesrepublik mit Verweis auf mangelnde ästhetische Finesse und politische Instrumentalisierung das

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 46.

⁴⁶ IVERNEL, Philippe: „D'Hier à Aujourd'hui. Ouverture historique : 1936 et 1968“, in: IVERNEL, Philippe und Jonny EBSTEIN (Hrsg.): *Théâtre Interv. Depuis 1968*, Bd. 1, Lausanne: L'Âge d'homme 1983, S. 9–28, hier S. 9. Wie Philippe Ivernel einleitend offenlegt, schließt die Studie an das von Denis Bablet geleitete, ebenso vom CNRS geförderte Forschungsprojekt zum AgitProp-Theater an. BABLET, Denis u. a. (Hrsg.): *Le théâtre d'Agit-Prop de 1917 à 1932*, Bd. 1–4, Lausanne: L'Âge d'homme 1977.

⁴⁷ In dieselbe Traditionslinie, mit der das partizipative Theater der 20er mit dem der 68er Jahre verbunden wird, schreibt man auch das *Théâtre d'intervention* im Jahr 2000 ein. Siehe BIOT, Paul, Henry INGBEG und Anne WIBO: *Le théâtre d'intervention aujourd'hui. Suivi de : Hommage à Philippe Ivernel*, Louvain-la-Neuve 2000 (Etudes théâtrales 17).

⁴⁸ IVERNEL: „D'Hier à Aujourd'hui“, S. 9.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Siehe WEISS, Peter: „Notizen zum dokumentarischen Theater“, in: *Rapporte 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971, S. 91-104.

AgitProp-Theater stark kritisiert. Langwierige Kontroversen in den 60er Jahren sind als Ausdruck einer stark umstrittenen Rezeption dieses politischen, partizipativen Theaters zu verstehen und begleiten auch das Dokumentartheater.⁵¹

Mit der Einwanderung von Arbeitern und Arbeiterinnen aus der Türkei in die BRD (ab 1961) sowie aus Algerien nach Frankreich (ab 1968) infolge bilateraler Abkommen für den Aufbau der Industrie bildete sich in beiden Ländern parallel eine Theaterszene heraus, die sich mit der Figur des *Gastarbeiters* beziehungsweise des *travailleur immigré* auseinandersetzte. Anhand von zwei Theaterstücken von Yüksel Pazarkaya und Kateb Yacine sowie der nachfolgenden Gruppe *La Kahina* lässt sich exemplarisch nachvollziehen, wie sich die Darstellung dieser Figur von der zweiten Hälfte der 1960er Jahre bis in die beginnenden 1980er Jahre vom *Arbeiter* hin zum *Migranten* verschiebt. Während anfangs noch der soziale Status der Figuren ihre Darstellung prägt, treten zunehmend kulturell attribuierte Figurenbeschreibungen in den Vordergrund.⁵²

1.2 „Migrantenbühne“⁵³

Yüksel Pazarkayas ‚Ohne Bahnhof‘

Für die deutsche Theaterlandschaft bringe erstmals Yüksel Pazarkaya, Pionier des türkisch-deutschen Theaters laut Boran, 1966 diese gesellschaftliche Realität auf die Bühne. In seinem deutschsprachigen Erstlingswerk *Ohne Bahnhof* habe der ‚Gastarbeiter‘ als eine von sechs Figuren seinen ersten Auftritt in einem deutschsprachigen Theaterstück.

Eine Integration dieser Arbeiter, beziehungsweise eine Auseinandersetzung mit ihren Werten und kulturellen Traditionen, erschien in dieser frühen Phase niemandem notwendig. Intellektuelle und besonders Künstler türkischer Herkunft passten kaum ins Bild, das sich

⁵¹ Zu den verschiedenen Positionen hinsichtlich des Begriffs des Engagements und der Parteilichkeit in der Kunst, siehe PEITSCH, Helmut: „*Engagement/Tendenz/Parteilichkeit*“, in: BARCK, Karlheinz u. a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart: J.B. Metzler 2001, S. 178–223. Zu denken ist bspw. an die Auseinandersetzung zwischen Theodor W. Adorno und Rolf Hochhuth anlässlich des Stücks *Der Stellvertreter* (1963) sowie die Kontroverse zwischen Hans Magnus Enzensberger und Peter Weiss, in der es um die Form von „Solidarität mit den Unterdrückten“ geht, Vgl. WEISS, Peter: „Enzensbergers Illusionen“, *Kursbuch 6* (1966), S. 165–170, S. 165.

⁵² Dieser Absatz sowie Teile der beiden folgenden Kapitel sind in einen Aufsatz eingegangen unter dem Titel „Vom Arbeiter zum Migranten. Zu einem Prozess der Umdeutung von Alterität am Beispiel des *Théâtre de l’immigration algérienne* und des *türkisch-deutschen Theaters*“, *Germanica* 2025 (im Erscheinen).

⁵³ Der Begriff wird von Boran übernommen. BORAN: *Die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarett*.

Deutsche damals von Türken machten. [...] [G]erade Pazarkaya [wandte sich] frühzeitig gegen die Vereinnahmung unter die Rubrik eines ›Gastarbeiter-Künstlers‹ und verurteilte allzu pauschalisierendes Schubladendenken seitens deutscher Kritiker.⁵⁴

Pazarkaya hatte ein Jahr zuvor, 1965, das erste türkische Amateurtheater in Deutschland gegründet, welches mit Studierenden und Arbeitern aus der Türkei tätig war. „Die Gruppe hatte keinen richtigen Namen, sondern hieß einfach “Türkische Theatergruppe”“, so Pazarkaya im Interview mit Boran.⁵⁵

Ohne Bahnhof schrieb er für die Studiobühne, welche in das *studium generale* der Universität Stuttgart mit einem festen Ensemble integriert war. Das Theaterstück wurde schließlich am 9. Mai 1968 im Theater der Altstadt Stuttgart mit fast ausschließlich deutschem Ensemble und bis auf den Autor ohne Beteiligung türkischer Mitwirkender uraufgeführt.⁵⁶ Im Gegensatz zu Katebs Theaterstück, das als wegweisend für die Theaterbewegung gilt, ist die Rezeption von Pazarkayas Text verhältnismäßig gering geblieben. Da es sich um den ersten Auftritt des ‚Gastarbeiters‘ als theatrale Figur handelt, gebe ich auch in diesen Theatertext näheren Einblick.

Als Schauplatz des Theaterstücks wählt der Autor den Bahnhof, „bevorzugte[r] Aufenthaltsort der Türken in den 1960er Jahren [...], als sie noch keine eigenen Clubs und Vereine besaßen und ihnen deutsche Lokalitäten zum Teil versperrt waren“⁵⁷. Erstmals tritt in einem Stück ein Gastarbeiter als eine von sechs Hauptfiguren auf. Die Figurenbezeichnung im Personenregister „Der Fremde, ein Arbeiter im mittleren Alter“ sowie seine indirekte Figurenbeschreibung durch den Journalisten: „Er ist Fremdarbeiter. Er versteht nicht, was Sie sagen.“ lassen keine Rückschlüsse auf eine kulturelle Herkunft zu⁵⁸. Als Gastarbeiter wird er durch das Tragen von „Handtaschen, Säcken, Koffern in den Händen und auf dem Rücken“⁵⁹ charakterisiert. Da er aber im ganzen Stück bis auf einen Zweiwortsatz auf Deutsch sprachlos bleibt, wird auch über Äußerungen in der Muttersprache oder durch Akzentmarkierungen nicht auf die

⁵⁴ Ebd., S. 97.

⁵⁵ Ebd., S. 360.

⁵⁶ Ebd., S. 102.

⁵⁷ Ebd., S. 98.

⁵⁸ Yüksel Pazarkaya, *Ohne Bahnhof. Ein Schauspiel*, 1966 (unveröffentlicht und im Folgenden zitiert unter OB), S. 1 und 7. Für die Analyse wurde ein vom handschriftlichen Manuskript Pazarkayas angefertigtes Transkript von Erol Boran verwendet, dem ich für die Bereitstellung seines Transkripts danke.

⁵⁹ OB 5.

kulturelle oder nationale Herkunft verwiesen. Zusammen mit einer Arbeiterin, einer Studentin, einem Pensionär, einem jungen Arbeiter und einem Journalisten steht er am selben Bahnsteig. Eine siebte Figur, ein Lehrling, kommt im zweiten Drittel des Stücks hinzu. Sie warten aus unterschiedlichen Motiven auf einen Zug, der sie in eine glückliche Zukunft bringen soll. Das Warten ist aber vergebens, denn der Zug kommt nicht an. Auf anderen Gleisen fahren währenddessen Züge ein und ab, in die als wohlhabend beschriebene Bürger einsteigen („[d]ie großen Fische“⁶⁰, „ein Mann [...], man merkt ihm auf den ersten Blick an, dass er reich ist“⁶¹). Von den Hauptfiguren werden diese hoffnungsvoll, verärgert oder resignierend beobachtet. „Der neue Bahnsteig für die Großen“⁶², der ihnen, den „kleinen, einfachen Menschen“, den „Armen“⁶³ nicht zugänglich ist: „Zu den anderen Bahnsteigen gibt es von hier aus keinen Durchgang. Zwischen den Bahnsteigen sind Abgründe [...]“⁶⁴, sagt ein Beamter. Es ist eine „lose gefügte[] Gruppe“⁶⁵, die vom sozialen Aufstieg träumt, sonst wären sie nicht am Bahnhof. Jedoch sind „diese Menschen [insofern *Ohne Bahnhof*], als ihnen jede Möglichkeit fehlt, von der Position aufzusteigen, die ihnen die Gesellschaft zuweist“⁶⁶, resümiert Boran.

Die Gruppe ist zwar in Bezug auf Alter, Geschlecht, Ausbildung, kulturelle Herkunft und politische Positionierung heterogen, was sich auch in Meinungsverschiedenheiten unter den Figuren artikuliert. Gleichzeitig aber treten die sechs bzw. sieben Figuren durch die Trennung der Bahnsteige von denen, die sich auf die Fahrpläne der Züge wie auf ihre Zukunftsplanung verlassen können, als Kollektiv auf. Dass die Darstellung über die Gegenüberstellung zweier Kollektive verfäht, wird auch formal dadurch gestützt, dass es sich bei den Personen um typisierte Figuren handelt, die bestimmte Diskurspositionen vertreten, aber keine charakterliche Entwicklung durchleben. Vielmehr geht es darum, dass sie – jede Figur auf ihre Weise – nach einem ähnlichen Ziel streben und ein gemeinsames Schicksal teilen.

⁶⁰ OB 11.

⁶¹ OB 13.

⁶² OB 11.

⁶³ OB 7 und 9.

⁶⁴ OB 9.

⁶⁵ BORAN: *Die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarett*, S. 101.

⁶⁶ Ebd.

Der Gastarbeiter ist Teil dieser gemischten Gruppe. Gleichzeitig ist er aber auch dort ausgeschlossen, so fasst Boran zusammen:

[D]er Fremde [ist] auch innerhalb der Gruppe als Außenseiter konstruiert – und das nicht nur aufgrund seiner Sprachlosigkeit: Im Gegensatz zu den übrigen Figuren ist er zu Beginn des Stückes gar nicht anwesend, sondern erscheint erst nach einer Weile mit reichlich Gepäck beladen [...]. Er wird folglich von Vornherein als ›Migrant‹ eingeführt, d.h. als Reisender ohne festen Bezugspunkt (selbst an diesem Ort des vermeintlichen Transits). Da er der deutschen Sprache nicht kundig ist, wird er auch in dieser lose gefügten Gruppe nie ›heimisch‹, sondern steht durchweg am Rande.⁶⁷

Als die lose Gruppe zum Zeitvertreib ‚Zug spielt‘, heizt sich die Stimmung mit großem Gelächter auf, die bald umschlägt als der Gastarbeiter im Übermut der Gruppe in deren Mitte stehend bedrängt wird und zu Boden fällt. Schließlich erklärt er sich *ad spectatores* schriftlich über verteilte Zettel – „Ich bin ein Fremdarbeiter/ Ich kann nicht die Sprache hier/ Ich konnte sie nicht lernen/ Man hat sie mich nicht gelehrt.“⁶⁸ – macht sich alleine zum anderen Bahnsteig auf und kommt in dem Abgrund ums Leben. Damit schließt sich eine Binnenerzählung, bevor das Stück mit einem vorbeifahrenden Zug endet. Die Wartenden „sehen, wie der Zug ohne zu halten schnell vorbeifährt“⁶⁹, so die Regieanweisung. Während also im Vordergrund für das Stück, in der Rahmenhandlung, die strukturgebende soziale Differenzmarkierung steht, die sich als absurdes Warten angesichts eines scheinbar unüberwindbaren Klassengegensatzes darstellt, wird die kulturelle Alteritätskonstruktion des Gastarbeiters für diesen letztlich zum tragenden Element in einer Binnenhandlung mit tragischem Ausgang.

Deutsch-türkisches Theater in der Freien Szene (1980er Jahre)

Wie Boran bemerkt, sei die „Geschichte türkisch-deutscher Theaterprojekte beinahe so alt wie die Geschichte der türkischen Arbeitsmigration in die BRD selbst“⁷⁰. Azadeh Sharifi erweitert diesen Befund infolge ihrer Untersuchungen über die Verflechtungen von Theater und Migration im Freien Theater Europas: „Diese ‚Geschichte‘ ist keineswegs auf die Gastarbeiter aus der Türkei beschränkt, sondern

⁶⁷ Ebd., Fn. 13 auf S. 102 (Hervorhebungen i. Org.). Noch später als der Gastarbeiter stößt der Lehrling zur Gruppe hinzu, der selbst weder als Außenseiter noch als kulturell ‚Anderer‘ konstruiert wird. Der spätere Auftritt scheint daher kein Argument für den Außenseiter-Status des Gastarbeiters in der Gruppe, wohl aber die problemlose Integration des Lehrlings in der Gruppe trotz dessen späten Auftritts.

⁶⁸ OB 23.

⁶⁹ OB 23.

⁷⁰ BORAN: *Die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarets*, S. 2.

kann auf die anderen Gruppen der Einwanderer ausgeweitet werden.“⁷¹ So sei diese Art der Darstellung der Figur des ‚Ausgeschlossenen‘ charakteristisch für frühe Theaterformen von Migrant:innen: Sie zeigen Migration als Zustand des ‚Dazwischen‘, als ein rastloses Hin- und Her ohne Ankunft. Die migrantische Perspektive bleibt damit zunächst eine marginalisierte – sowohl innerhalb der dramatischen Darstellung als auch in den realen Produktionsverhältnissen. Auch in Emine S. Özdamars Bühnenstück *Karagöz in Alamania* stellt den Gastarbeiter in Özdamars *Karagöz* als einen Gastarbeiter dar, der zwischen der Türkei und dem Heimatland hin- und herpendelt. Als wesentliches Darstellungsmittel nutzt sie absurde Sprachwechsel und sprachlicher Verfremdung zwischen dem Deutschen und dem Türkischen, aber vermittelt auch verschiedene ästhetische Stile (u.a. absurdes und episches Theater, Burleske als Reaktion auf eine Betroffenheitsliteratur in den 1980er Jahren, gibt Boran zu bedenken,⁷² sowie das Karagöz-Theater/türkisches Schattentheater). Sie habe den Protagonisten in seiner ‚kulturellen Fremdheit‘ darstellen wollen. Gleichzeitig ist es vor allem *Karagöz*’ Entfremdung zuzuschreiben, dass er nach und nach seinen Kopf verliert.⁷³

Erst in den 1980er Jahren seien dauerhaft migrantische Theaterinstitutionen wie das *Tiyatrom*, erste feste türkische Theaterbühne in Berlin, oder das *Arkadaş Theater* in Köln entstanden, denen Boran eine wesentliche Bedeutung für die weitere Herausbildung eines deutsch-türkischen Theaters zuschreibt.⁷⁴ Diese Bühnen haben zunehmend eine eigenständige Ästhetik entwickelt und seien zu Orten kollektiver Selbstrepräsentation und Kritik an hegemonialen Narrativen geworden. Die Theatermacher:innen verfügten oft über künstlerische Ausbildungen aus der Türkei, brachten ihre Kenntnisse der deutschen wie der türkischen Theatertradition ein und bewegten sich dabei zwischen „Traditionen und experimenteller Neuerung“⁷⁵. Dennoch seien ihre Arbeiten häufig nicht ernst genommen und als Laientheater eingestuft.⁷⁶ Auch die von Özdamar selbst inszenierte Uraufführung von *Karagöz in*

⁷¹ SHARIFI: „Theater und Migration: Dokumentation, Einflüsse und Perspektiven im europäischen Theater“, S. 352.

⁷² BORAN: *Die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarets*, S. 147.

⁷³ Vgl. Özdamar, Emine Sevgi: „Sprach-Rollen-Wechsel [Poetikvorlesung]“ (2014) (Min. 34:21-34:37).

⁷⁴ Vgl. BORAN: *Die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarets*, S. 93.

⁷⁵ Ebd., S. 19.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 261.

Alamania am Frankfurter Schauspielhaus 1986 sei in den Kritiken teilweise als ‚Laientheater‘ herabgewürdigt worden, obwohl sie dieses mit Tuncel Kurtiz, einem bekannten türkischen Schauspieler für die Rolle des Karagöz besetzt hatte.⁷⁷ *Tiyatrom* und *Arkadaş Theater* haben sich demnach auch abseits etablierter Bühnen entwickelt.

1.3 Théâtre d’immigration

Der politische Kontext der 1970er Jahre bildet ebenfalls die Keimzelle für das *théâtre d’immigration*, zahlreicher kleiner Theatertruppen, welche die sozialen, ökonomischen und politischen Probleme der zum Großteil aus dem Maghreb stammenden Einwanderer auf die Bühne bringen.⁷⁸ Die Bühne stellen häufig wie im AgitProp-Theater nicht künstlerische Einrichtungen, sondern die Fabriken, Kulturvereine, Stadtteilhäuser, Jugendzentren oder die Straße. Auch die Akteure sind in seltenen Fällen professionelle Schauspieler:innen oder Regisseur:innen. Es sind Sympathisierende und Mitglieder politischer und gewerkschaftlicher Bewegungen, die sich für Anliegen bezüglich der Einwanderung engagieren, oder Organisationen des linken politischen Spektrums, wie zum Beispiel der Bewegung der Arabischen Arbeiter, der proletarischen Linken oder dem Arbeiterkampf (*Mouvement des travailleurs arabes*, *La gauche prolétaire*, *Lutte ouvrière*). Dem Selbstverständnis nach sind die Laiendarsteller:innen und wenigen professionellen Theaterschaffenden in den Gruppen vor allem politische Akteure.⁷⁹ Ähnlich dem AgitProp-Theater stellen die Theaterproduktionen konkrete politische Aktionen zur Unterstützung der Einwanderer dar, wie im Kampf der *sans-papiers*, Streiks in Fabriken gegen Lohnkürzungen oder gegen Mieterhöhungen in Heimunterkünften wie in Sonacotra. Mit dem Ende der 70er Jahre zerfällt diese Szene unter anderem mangels kulturpolitischer Strukturen, die für diese Form von Theater Subventionen bereitstellen könnten.⁸⁰

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 150.

⁷⁸ Vgl. CHAMPY: „*Théâtre et Immigration, recherche prospective*“, 4. Teil: Notes pour une histoire du ‘théâtre de l’immigration’: 1973 - 1984, S. 28.

⁷⁹ So zum Beispiel positionieren sich im Interview im Rahmen der Studie Champys Moa Abaid (*La Kahina*) und Philippe Tancelin (*Al Assifa*). Vgl. ebd., S. 31.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 29.

Das erste und bis heute eines der bekanntesten Theaterstücke, mit dem die Erzählung algerischer Einwanderung in die Theaterszene eingeführt wird,⁸¹ war Kateb Yacines *Mohamed prends ta valise*:

Aux côtés d'un front 'nationalitaire', notamment occitan, particulièrement vif et important, se crée un fort théâtre révolutionnaire de l'immigration. Dès 1972, Kateb Yacine, avec *Mohamed prends ta valise*, 'traverse la France (de février à juin) pour une centaine de représentations qui rassembleront environ 75 000 spectateurs'.⁸²

Der Autor Kateb Yacine, 1929 in Constantine in Algerien geboren (sein Nachname ist Kateb, Yacine ist der Vorname), erlebte mit dem Kolonialismus verbundene Repressionen selbst bei seiner Verhaftung am 8. Mai 1945 in Sétif infolge einer gewaltvollen Niederschlagung der Demonstration mit französischem Militär- und Polizeiaufgebot. Er wird daraufhin Schriftsteller und Journalist und unternimmt Reisen nach Frankreich, kehrt aber lange Zeit regelmäßig nach Algerien zurück.⁸³ Kateb hat *Mohamed prends ta valise*, das zwischen 1969 und 1971 entstand, nach seiner Rückkehr aus dem Exil in Algerien teils in arabischem und berberischem Dialekt, teils auf Französisch geschrieben und verhandelt in dem Theaterstück das ökonomische Abhängigkeitsverhältnis Algeriens nach dem Erlangen seiner Unabhängigkeit (1962) von der früheren Kolonialmacht Frankreich. Da es sich also um eine für die frankophone Theaterszene in Bezug auf die Verarbeitung der Einwanderung prägende Produktion handelt, erscheint ein näherer Blick in den Theatertext für ein Verständnis themenverwandter zeitgenössischer Theaterstücke förderlich. In einer deutsch-französischen Perspektive wird an diesem Beispiel der Kontrast augenscheinlich, der die szenische Auseinandersetzung mit Migration, hier konkret der Arbeitsmigration, in beiden Ländern prägt, aufgrund der im frankophonen Theater direkt verhandelten Kolonialgeschichte.

Kateb Yacines ‚Mohamed prends ta valise‘

Der Protagonist, Mohamed Zitoune, pendelt mit einem Koffer ausgestattet zwischen Algerien und Frankreich hin- und her. Mit ihm werden die Erfahrungen der

⁸¹ Vgl. LE GALLIC, Jeanne: „Le théâtre de l'immigration algérienne des années 1970 : un théâtre du « dire »“, in: KELLER-PRIVAT, Isabelle und Corinne ALEXANDRE-GARNER (Hrsg.): *Migr. Exils Errances Écrit.*, Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre 2014, S. 101–114, hier S. 101.

⁸² NEVEUX, Olivier: *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à nos jours*, Paris: La Découverte 2007, S. 143.

⁸³ Vgl. ebd., S. 68.

travailleurs immigrés nachgezeichnet. Mohamed wird figürlich als armer Mann und Sklave eingeführt, der bald von seiner Frau Aicha begleitet wird. Das Theaterstück beginnt mit vier in Ketten gelegten Sklaven, die unter den Peitschenhieben eines Sklavenhändlers mit kolonialem Tropenhut und in Begleitung je eines religiösen Vertreters muslimischen und christlichen Glaubens nach Frankreich rudern.

Chor:
Das ist das Werk des Kolonialismus!
Mufti und Missionar
An der Seite der Soldaten,
Im Namen des Paradieses,
Führen dich in die Hölle.
Das ist das Werk des Kolonialismus! [...]
Der Sklavenhändler:
Afrika ist voller Reichtümer!

Chor:
Und sein Volk ist elend,
Es arbeitet immer für andere.⁸⁴

Die Akteure der erneuten, zur Stückentstehung aktuellen Ausbeutung Algeriens sind nunmehr die Firmenchefs der französischen und algerischen Unternehmen.⁸⁵ Dabei wird vor allem die Komplizenschaft zwischen den als bürgerliche ‚Klasse‘ dargestellten Dienstherrn in beiden Ländern an den Pranger gestellt, die sich der algerischen Arbeiter bediene, um Profit zu schlagen, ohne sie entsprechend zu bezahlen und anzuerkennen. Solche sind Pompez-doux und Pompez-tout, eine Anspielung auf den damaligen französischen Präsidenten Georges Pompidou und die Erdölpolitik Frankreichs Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre.

Der ‚Franzose‘ Pompez-tout fordert eine Gegenleistung für seine finanzielle Unterstützung des Landes und wendet sich an den algerischen ‚Kapitalisten‘ Boudinar:

Komm, stell dich nicht so an,
Lass mich dir alles auspumpen,
Oder ich verpass dir einen schweren Tritt,

⁸⁴ In der französischen Veröffentlichung lautet die Textstelle: „Chœur: Voilà l’œuvre du colonialisme!/ Mufti et missionnaire/ Aux côtés des soldats,/ Au nom du Paradis,/ Te mènent en enfer./ Voilà l’œuvre du colonialisme! [...] / Le négrier: L’Afrique est pleine de richesses!/ Chœur: Et son peuple est misérable,/ Il travaille toujours pour les autres.“ KATEB, Yacine: *Boucherie de l’espérance: œuvres théâtrales*, Paris: Seuil 1999, S. 207–208; im Folgenden zitiert unter MPV. (Diese und folgende Übersetzungen aus den französischen Theatertexten v. Verf., soweit nicht anders gekennzeichnet).

⁸⁵ Vgl. ESCAFRÉ-DUBLET, Angeline: „L’aventure de Mohamed prends ta valise de Kateb Yacine : histoire d’un théâtre de la contestation en milieu immigré, France-Algérie, 1972“, in: BRASSEUR, Patrice und Madalena GONZALEZ (Hrsg.): *Théâtre Minor.*, Paris: l’Harmattan 2008, S. 87–100, hier S. 90.

Mach bloß keine Scherze, ich helf' dir sehr mit.⁸⁶

Dieser, wiederum abhängig vom französischen Dienstherrn, wendet sich zusammen mit Mufti und Kadi an ihren Landsmann Mohamed: „Mohamed, nimm deinen Koffer,/ Geh und hol uns die Devisen.“⁸⁷ In dieser Kernaussage, die für den Titel des Theaterstücks gewählt wurde, formuliert Kateb die ökonomischen Bedingungen der Arbeitsmigration. Denn die französischen Investitionen ins Land machen eine stete Devisenzahlung erforderlich, welche durch die Beschäftigung der algerischen Arbeiter in Frankreich eingelöst wird, die wiederum ihren Lohn zurück ins Heimatland schicken.⁸⁸

Die Figur Mohamed wird stellvertretend für den ‚Anderen‘ der Machthaber dargestellt, vormals als Unterlegener der Kolonialmacht wie der französische Gendarme deutlich macht: „Für mich seid ihr alle Mohameds“⁸⁹; und zur Zeit der Stückentstehung als Unterlegener der französischen und kooperierenden algerischen Firmenchefs. Kateb Yacine stellt die *travailleurs immigrés* auf diese Weise in eine historische Folge von Ausbeutungsverhältnissen von der Sklaverei über die Einberufung in die französische Armee im Ersten und Zweiten Weltkrieg sowie in anderen französischen Kolonien bis hin zur Erdöl- und Erdgaspolitik Frankreichs. Mohameds Figur steht stellvertretend für *den* ausgebeuteten Emigranten. Dass es sich nicht um ein singuläres Schicksal handelt und Mohamed vielmehr eine ‚Klasse‘ der Unterdrückten repräsentiert, kommt durch den Chor zum Ausdruck. Die ‚Anderen‘ der Machthaber werden auf einer formalen Darstellungsebene durch den Chor stets als Kollektiv dargestellt. Der Chor, der den Protagonisten auf allen historischen Stationen begleitet und mit dem das Theaterstück beginnt und endet, adressiert Nordafrika als ein durch den Kolonialismus unterdrücktes „Volk“⁹⁰, später im Plural als „diese vermeintlich unterdrückten Völker“⁹¹. Daneben tritt er als „Chor der Soldaten“ auf,

⁸⁶ „Allons, ne fais pas le fou,/ Laisse-moi te pomper tout,/ Ou j'te donne un mauvais coup,/ Faut pas charrier, je t'aide beaucoup.“ MPV 314.

⁸⁷ „Mohamed prends ta valise,/ Va nous chercher des devises.“ MPV 315.

⁸⁸ Vgl. ESCAFRÉ-DUBLET: „*L'aventure de Mohamed prends ta valise de Kateb Yacine : histoire d'un théâtre de la contestation en milieu immigré, France-Algérie, 1972*“, S. 90.

⁸⁹ „Pour moi, vous êtes tous des Mohamed.“ MPV 227.

⁹⁰ MPV 207-208 sowie am Ende des Theatertexts, „Chœur: Jusqu'à la fin du colonialisme!“ MPV 336.

⁹¹ „Chœur: [...] ces peuples/ Apparemment soumis/ Qui travaillent pour lui/ Et qui meurent pour lui.“ MPV 243.

der zum „Chor der Arbeitslosen“ und schließlich mit der Unabhängigkeit zum „Chor der Immigrierten“ übergeht⁹².

Indem die Geschichte des Emigranten Mohameds erzählt wird, der je nach historisch bedingtem Motiv das Land wieder und wieder verlässt, verfolgen Lesende das Geschehen aus der Perspektive algerischer *travailleurs immigrés*. Vor wandelndem historischen Hintergrund steht Mohamed stets auf der Seite der Ausgebeuteten, und wird aufgrund seiner Armut wiederholt des Diebstahls verdächtigt – etwa weil er eine Zwiebel im Garten des Mufti stibitzt hat, wird ihm ein Prozess gemacht; seinen Bruder ruiniert zu haben, obwohl dieser ihn vor der Unabhängigkeit Algeriens wegen dessen Armut nicht kennen wollte; weil er beim Auflesen von Zigarettensummeln ein Moped umstößt, steht er im Verdacht, dieses gestohlen zu haben („Was ich auch tue, ich bin verdächtig.“⁹³). Als ‚Anderer‘ tritt er im Stück auf, weil er keinerlei Mittel hat, über sein Schicksal und das Schicksal des Landes mitzuentcheiden. Stattdessen wird die Figur durchweg als Arbeitskraft, nicht als eines Menschen würdiges Subjekt adressiert.

Diese Beispiele zeigen, dass Alterität im Stück zuvorderst als eine soziale Differenz konstruiert wird, nämlich als durch die Kolonialgeschichte bedingtes Ausbeutungsverhältnis. Dieses ist wiederum an kulturelle Zuschreibungen rückgebunden, die seine Unterlegenheit verstärken: Seitens der französischen Bourgeoisie und der Behörden sind die algerischen *travailleurs immigrés* Zielscheibe rassistischer Anfeindungen, bezogen auf Hautfarbe, Geruch und durch die Stigmatisierung als Verbrecher.

Die weiße Dame:
Das ist ekelhaft, das ist nicht mehr Frankreich. [...]
Man kann nicht mehr angenehm leben. [...]
All diese Sidis und all diese Schwarzen,
Sie besetzen den Bürgersteig.
Ich traue mich abends nicht mehr raus
Und habe Angst vor dem, was man sagt!⁹⁴

Kulturelle Zuschreibungen der algerischen Gastarbeiter zeichnen ein Bild des fremden unzivilisierten ‚Wilden‘, das durch Übertreibung ins Komische überführt wird.

⁹² „Chœur des soldats“ Ebd., S. 234; „Chœur de chômeurs“ Ebd. S. 234f.; „Chœur des immigrés“ MPV 250.

⁹³ „Quoi que je fasse, je suis suspect.“ MPV 282.

⁹⁴ „La dame blanche: C’est dégoûtant, c’est plus la France. [...] On peut plus vivre à son aise [...] Tous ces sidis et tous ces Noirs./ Ils envahissent le trottoir./ Je n’ose plus sortir le soir/ Et j’ai peur du qu’en-dira-t-on!“ MPV 293-294.

Schließlich wendet sich die kulturelle Zuschreibung auf zynische Weise auch auf die Stigmatisierenden zurück, die als ‚weiße‘ Bürger mit einer Angst vor ‚Überflutung‘ ins Lächerliche gezogen werden: „Ich bin es, der deine Straße kehrt [...] Ich putze dein Fenster ... Und ich bin es auch, der dein Auto wäscht. Weißer Mann. Sauberer Mann. Rosa Mann“⁹⁵. Komik ist schließlich auch das Darstellungsmittel, mit dem Kateb das Ende der Handlung einleitet. Aicha gelingt es, die Herren (Mufti, Kadi und Pompeztout) voreinander, vor den Augen Mohameds und denen der Zuschauer:innen bloßzustellen, indem diese vermeintlichen Liebhaber Aichas erfolglos versuchen, sich nackt unter Statuen in ihrer und Mohameds Wohnung zu verstecken. Nacheinander werden sie entlarvt. Als sie unter Androhung von Schlägen wimmernd zu fliehen versuchen, werden sie letztlich vom Chor aufgehalten und zur Arbeit angehalten („Prends la pioche, prends la pioche!“⁹⁶). Schließlich stimmen auch sie in den Chor ein und singen „Bis zum Ende des Kolonialismus!“⁹⁷. Indem die Perspektive der ausgebeuteten Arbeiter eingenommen wird, aber auch dadurch, dass Aicha und Mohamed im Kontrast zur vermeintlich überlegenen Machtposition der Dienstherrn letztlich buchstäblich als die ‚Helden der Geschichte‘ hervorgehen, dreht sich die Zuschreibung um und die ‚Anderen‘ sind die Bourgeois.⁹⁸

Mohamed prends ta valise zeigt, dass die kulturelle Differenz jener für das Stück grundlegendere sozialen Differenz zwischen Ausgebeuteten und Machthabenden nachsteht. Nicht zuletzt kooperieren auch algerische und französische Firmenchefs und begründen zusammen den hier dargestellten Antagonismus zum *travailleur immigré*. Ebenso verbünden sich französische und algerische Arbeiter, um gegen die politischen und wirtschaftlichen Entscheidungsträger aufzubegehren. Damit ist die kulturelle Alteritätskonstruktion Teil der Darstellung Mohameds; da dieser aber vor allem als Arbeiter auftritt, ist sie nicht strukturgebend für das Stück.

⁹⁵ „Moi qui balaie ta rue [...] C’est moi qui lave ta fenêtre... Et moi qui lave ton auto. Homme blanc. Homme propre. Homme rose.“ MPV 292.

⁹⁶ MPV 335.

⁹⁷ MPV 336.

⁹⁸ Kateb Yacines Text schließt mit einer solchen Struktur an die Tradition des Arbeitertheaters der 1920er/30er Jahre an. Wie Delauney herausarbeitet, werden die Arbeiter zu Helden, die sich ihrer Klasse bewusst gegen eine Ausbeutung zur Wehr setzen. Vgl. DELAUNAY, Léonor: „*Dramaturgies prolétariennes des années vingt en France: Une expérience de la différence*“, in: *Double Jeu* 5 (2009), S. 57–68.

Mit Mohamed, Namensgeber des Theatertexts, wird der männliche *travailleur immigré* in den Fokus gerückt. Aicha tritt dabei als seine kluge Weggefährtin und Komplizin auf, vor allem wenn sie es ist, die am Ende die Dienstherrn bloßstellt. Aber auch Aicha wird von Anfang an in der Rolle der Arbeiterin, der Putzfrau, dargestellt, noch bevor sich herausstellt, dass sie Mohameds Frau ist:

Entre Aicha, femme de ménage. Elle attache un bébé endormi à son dos, et se met à laver le sol avec un seau d'eau et un chiffon rouge. Le seau est plein d'une eau couleur rouge, symbole d'hémorragie. Entre le négrier. Il allume un cigare et contemple les mouvements et les formes d'Aicha.⁹⁹

Nachdem der Sklavenführer die junge Mutter beim Arbeiten beobachtet und singend schikaniert, setzt er die symbolische in körperliche Gewalt um, so die Regieanweisung: „Il lui soulève la robe. Scène d'érotisme colonial.“¹⁰⁰ Aicha wehrt sich in der Rolle der Arbeiterin (nicht als dem Mann ebenbürtige Frau, die über ihren Körper bestimmen kann und nicht als die Ehefrau eines anderen Mannes) – stößt ihn zurück, wirft ihm den Lappen ins Gesicht, ruft „Laisse-moi travailler !“¹⁰¹ und geht. Sie wird sodann als ‚die Frau‘ von Mohamed adressiert, die für den Mufti putzt und von diesem sexuell missbraucht wird.

Da die Dienstherrn nicht nur über ihre Arbeitskraft verfügen, sondern auch sexuell über ihren Körper, steht sie als Frau in einem multiplen Ausbeutungsverhältnis. Katebs Figurendarstellung ist also intersektional angelegt, da die Attribute – algerische Einwanderin, Arbeiterin und Frau – einander bedingen und ihre Unterlegenheit verstärken. Das Ende des Theaterstücks scheint aber vor allem deshalb als Entlarvung auf Kosten der Dienstherrn zu funktionieren, weil diese in ihrer Rolle als Männer, die einen Alleinanspruch über die Frau ausüben, gleich sind. Mohamed unterscheidet sich von ihnen nur darin, dass Aicha ihn als „einzigen Mann“ ihrer Liebe bestätigt: „Il y a ici un homme que j'aime, Tous autres sont des figurants“¹⁰². Die Aussage stärkt die Lesart, dass auch sie wie Mohamed die handelnden Akteure dieser Geschichte sind, indem sie ‚die Anderen‘, die Dienstherrn zu ‚Statisten‘ abwertet. Handlungsfähigkeit verleiht Kateb der Figur Aicha als einer listigen Frau, die sich dem Zugriff auf ihren Körper verweigert, indem sie mit den Dienstherrn spielt.

⁹⁹ MPV 218.

¹⁰⁰ MPV 219.

¹⁰¹ MPV 219.

¹⁰² MPV 332.

Le Mufti:
 Nur einen Kuss.../
 Und bitte mich, worum du willst
 Aicha:
 Je voudrais jouer avec toi,
 Grimper sur tes épaules.
 Tu le vois, je suis encore
 Une petite fille capricieuse!¹⁰³

Während der Mufti sich dem Spiel aussetzt, wird er körperlich zum Unterlegenen. Auch am Ende des Theatertextes gewinnt sie die Oberhand und hält die drei Männer auf Abstand, indem sie ihnen zunächst körperlichen Kontakt in Aussicht stellt. Allerdings gelingt es der Figur nicht, aus ihrer strukturellen Unterlegenheit als Emigrantin, Arbeiterin und Frau zu entkommen. Dafür setzt Kateb den Chor ein, der schließlich, wie oben beschrieben, die Verhältnisse umkehrt und den Widerspruch auflöst.

Mit dem algerischen Ensemble *Théâtre de la Mer* tourte das Stück 1972 durch ganz Frankreich. Spielorte waren die Straße, Cafés, Schulen, die *Maisons des Jeunes et de la Culture* (MJC) und Theaterhäuser. Mit dem Theaterstück, seinen Produktions- und Rezeptionsbedingungen positionierte sich der Autor als politischer Akteur.¹⁰⁴ Die Schauspieler:innen der Theatercompagnie *Théâtre de la Mer* waren Arbeiter:innen, die Kateb in Algerien zumeist direkt aus einer beruflichen Lehre für eine Theaterausbildung gewonnen habe. Die Darsteller:innen hätten allerdings auf der Tournee 1972 gewechselt, als es zu Komplikationen im Ensemble gekommen sei.¹⁰⁵ Mit diesem Engagement war *Mohamed prends ta valise* eine „Hauptinspiration“ und wurde zum „Vorreiter“¹⁰⁶ für zahlreiche in den Folgejahren in Frankreich entstandene Ensembles, die die sich zuspitzende Problematik rund um die *travailleurs immigrés* auf dem Theater verhandelten.¹⁰⁷

¹⁰³ MPV 224.

¹⁰⁴ Vgl. HADDAD, Frida: „*Les formes du théâtre en arabe populaire de Kateb Yacine*“, in: *Horiz. Maghréb. - Droit À Mém.* 58 (2008), S. 33–40, hier S. 33. Zur Positionierung Katebs als politischer Akteur vgl. BELGACEM: „*Le théâtre au service de la cause immigrée (1970-1990)*“, in: *GISTI Plein Droit* 2016/2 Nr. 109 (2016), S. 36–40, hier S. 37.

¹⁰⁵ Zu Compagnie und Tournée vgl. ESCAFRÉ-DUBLET: „*L’aventure de Mohamed prends ta valise de Kateb Yacine : histoire d’un théâtre de la contestation en milieu immigré, France-Algérie, 1972*“.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 97; vgl. BELGACEM: „*Le théâtre au service de la cause immigrée (1970-1990)*“, S. 37.

¹⁰⁷ So Samir Hadj Belgacem: „[...] les années 1970 marquent un tournant. Plusieurs compagnies émergent en quelques années et participent aux mobilisations des travailleurs immigrés pour défendre leurs conditions de vie et de travail.“ Ebd.

„Théâtre révolutionnaire de l'immigration“

Zwar ähneln sich die Akteur:innen und aufgegriffenen Themen (man denke an die einleitende Kategorisierung des Theaters von/mit Migrant:innen), um sie im Zeitraum der 1970er Jahre als *théâtre de l'immigration* in Frankreich einer künstlerisch-politischen Bewegung zuzuordnen. Jedoch handelt es sich bis 1975 um lose Theatertruppen, die hinsichtlich des konkreten Stoffs, dessen künstlerischen Bearbeitung, der politischen Beweggründe, des Radikalisierungsgrads und ihrer organisationalen Einbindung in militante Strukturen sowie schließlich der sozialen und beruflichen Hintergründe ihrer Mitglieder keine homogene Gruppe bilden. Zu einer Vernetzung kam es ab 1975 auf dem *Festival de Théâtre Populaire des Travailleurs Immigrés*, welches in Suresnes auf Initiative des *Maison des travailleurs immigrés* von Puteaux stattfand.¹⁰⁸ Mit 8000 Zuschauer:innen für die Dauer von fünf Wochen habe das Festival einen Höhepunkt dieser Bewegung dargestellt. Im Jahr darauf wurde es nach Paris und in das Pariser Banlieue verlegt, wo mehr als 25 Theatertruppen teilnahmen. Eine dritte Auflage erlaubte den Theatern ihre Anliegen in 200 Aufführungen in mehr als 30 Städten zu verbreiten und schließlich, im vierten Jahr, 1979 dies auch vor europaweitem Publikum. Unter den Theaterakteur:innen befanden sich Einwander:innen aus Marokko, Tunesien und Algerien, aus Portugal, Spanien und Italien.¹⁰⁹

Unter den bekanntesten Truppen stechen laut Jeanne Le Gallic vor allem algerische und franco-algerische Gruppen heraus, darunter *Al Assifa*, *Imesdurar* und *La Kahina*.¹¹⁰ Bei *Al Assifa* handelt es sich um eine AgitProp-Gruppe, die sich auf die

¹⁰⁸ Die Organisation verdankt sich der Unterstützung durch die *Cimade* und das *Comité catholique contre la faim et pour le développement*. Die *Cimade* ist ein ökumenischer Dienst zur gegenseitigen Hilfe von Geflüchteten (*Comité intermouvements auprès des évacués*), der 1939 als gemeinnütziger Verein gegründet wurde. Die *Cimade* ist landesweit bis heute aktiv bei der Aufnahme sowie sozialen und rechtlichen Betreuung von Migrant:innen und Asylbewerber:innen. Sie interveniert in Abschiebezentren (*Centre de rétention administrative*) zugunsten der Asylbewerber:innen, deren Gesuch abgelehnt wurde, bietet Sprachkurse für Migrant:innen an, erstellt Informationsmaterial zur Sensibilisierung für die mit der Flucht und Migration verbundenen Probleme und organisiert jährlich, landesweit das Festival Migrant'scène, auf das u.a. Theaterstücke eingeladen werden. Vgl. CHAMPY: „*Théâtre et Immigration, recherche prospective*“, Anm. 33.

¹⁰⁹ Vgl. NEVEUX: *Théâtre en lutte*, S. 229. Vgl. BELGACEM: „*Le théâtre au service de la cause immigrée (1970-1990)*“, S. 38.

¹¹⁰ Jeanne Le Gallic fasst diese Gruppen dezidiert als algerisches Theater der Immigration (1972-1978) zusammen und führt einheitliche ästhetische Merkmale wie bspw. die mündliche Erzählkultur an. Siehe LE GALLIC: „*Le théâtre de l'immigration algérienne des années 1970*“. Ausführlich LE GALLIC, Jeanne: „*L'immigration algérienne sur la scène théâtrale française (1972-1978) : d'une lutte postcoloniale à l'émergence d'une reconfiguration historique et temporelle*“, Doktorarbeit, (Rennes 2) 2014.

Initiative eingewanderter Arbeiter:innen aus Algerien 1973 gegründet und bis 1977 Bestand hat. Bei einer Aufführung kurzer Sketche bei einem von *sans papier* organisierten Hungerstreik in der Fabrik Lip treffen die algerischen Aktivist:innen auf professionelle Theaterschaffende, ehemals Anhänger:innen der proletarischen Linken (Philippe Tancelin und Geneviève Clancy), die sich der Truppe anschließen.¹¹¹ In der Folge entstehen 1974 *Ça travaille ça travaille mais ça ferme sa gueule*, das in Cafés, Wohnheimen und Fabriken über die Ausbeutung der *travailleurs immigrés* aufgeführt wird¹¹², im Folgejahr *La Vie de château, pourvu que ça dure*, sowie 1976 *Ali au pays des merveilles*. Das Hauptthema und politische Anliegen ist es, auf die Mängel der Einwanderungspolitik in der Arbeitsmigration hinzuweisen.¹¹³ Die Theatertruppe *Imesdurar* wird 1974 auf Initiative von Muhend U Yehya, genannt Mohia, gegründet und zählt zum großen Teil kabyllische Studierende, die Mitglieder der Zeitschrift *Bulletin d'Etudes Berbères*¹¹⁴ sind, sowie Arbeiter:innen. Sie treten bei der ersten Auflage des Festivals in Suresnes mit dem Stück *llem-ik, ddu d ud'ar-ik* auf, einer Version des Brechtschen Lehrstücks *Die Ausnahme und die Regel* (1929-30), welches Mohia ins Kabyllische übertragen habe.¹¹⁵ 1976 schließen sich mehrere Frauen aus dem Banlieue Aubervilliers zur Truppe *La Kahina* zusammen (benannt nach einer berberischen Königin).¹¹⁶ Die Gruppe nimmt sich der Rolle der Frauen in der Immigration an und behandelt insbesondere kulturelle und Identitätsprobleme, die Frauen der zweiten Generation von algerischen Einwandererfamilien erfahren. 1976 entsteht *Pour que les larmes de nos mères deviennent une légende*, „eine weibliche Erzählung der Einwanderung“¹¹⁷, gefolgt von *La famille Benjelloul, en France depuis 25 ans* (1980). Die Zusammensetzung der Theatergruppen ist im Allgemeinen relativ

¹¹¹ Vgl. NEVEUX: *Théâtre en lutte*, S. 228.

¹¹² Vgl. BELGACEM: „*Le théâtre au service de la cause immigrée (1970-1990)*“, S. 38.

¹¹³ Vgl. LE GALLIC: „*Le théâtre de l'immigration algérienne des années 1970*“, S. 101.

¹¹⁴ *Bulletin d'Etudes Berbères* ist eine Zeitschrift, die von 1973 bis 1978 in 12 Auflagen an der Pariser Universität 8 Vincennes entstanden ist. Nach der Unabhängigkeit der maghrebinischen Staaten haben, so die Angaben der Zeitschrift, die Berberischen Studien eine Wende erlebt, angestoßen durch den Anteil der Berber:innen selbst an den literarischen und linguistischen Forschungen. In der Zeitschrift wurde auch die Übersetzung von *Mohammed, prends ta valise* ins Kabyllische publiziert. Vgl. GALAND, Lionel: „Vorwort“, *Groupe D'Etudes Berbères – Univ. Paris VIII-Vincennes Bull. D'Etudes Berbères N°1 À 12 1973 À 1977*, Tizi-Ouzou: Editions Achab 2016.

¹¹⁵ Vgl. LE GALLIC: „*Le théâtre de l'immigration algérienne des années 1970*“, S. 102.

¹¹⁶ Die (mythisierte) historische Figur *Kahina* spielt eine wichtige Rolle für die sich der Gruppe der Berber zugehörig fühlende Bevölkerung und fungiert als Bezugspunkt für die Behauptung berberischer Identität. Vgl. Jeanne Le Gallic, „*Le théâtre de l'immigration algérienne en France dans les années 1970: Un espace de représentation et de témoignage*“, *Synergie Algérie*, 10/2010, S. 153-164, hier: S. 160.

¹¹⁷ Vgl. LE GALLIC: „*Le théâtre de l'immigration algérienne des années 1970*“, S. 102.

unstet, abgesehen von vereinzelt Akteuren in *El Assifa* und *La Kahina*, die wichtige Leitungsfunktionen übernehmen und ihnen damit eine gewisse Stabilität verschaffen. Zuwachs an Darsteller:innen erhalten die Truppen regelmäßig bei den Aufführungen, wo erstes Interesse am künstlerischen Projekt mit der Zeit in die Übernahme einer Rolle im Stück mündet.¹¹⁸ „Die Zusammensetzung der Truppen hängt insofern von den aktivistischen Netzwerken ab, die eine Erneuerung ihrer Mitglieder sicherstellen.“¹¹⁹

Im Engagement für verbesserte Lebensbedingungen und die Anerkennung als Mitbürger und Mitbürgerinnen wurde die Bühne in diesen historischen Zusammenhängen folglich zu einem Ort politischen Aktivismus von französischen Arbeitern und Arbeiterinnen und den *travailleurs immigrés*, Aktivist:innen und Vereinen zur Unterstützung der Rechte von Einwanderern (*Maison des travailleurs immigrés*, *Cimade* u.a.), Intellektuellen und Theaterschaffenden.¹²⁰ Diese zunächst sehr zerstreute Theaterszene erhält in der Bezeichnung als *Théâtre révolutionnaire de l'immigration*¹²¹ eine vordergründig militante Ausrichtung. In dieser Bewegung des sogenannten ‚revolutionären Theaters der Immigration‘ gehe es nicht um die

¹¹⁸ Vgl. CHAMPY: „*Théâtre et Immigration, recherche prospective*“, S. 31.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ An den Akteur:innen lässt sich rückblickend nachverfolgen, wie universitäre Forschung, Theater und politischer Aktivismus miteinander verwoben waren. Beispiele hierfür sind Philippe Ivernel (Germanist und Theaterwissenschaftler an der Université de Vincennes), der den Begriff des *Théâtre d'intervention* geprägt hat und dieses in der Tradition des AgitProp stehend, aber in Abgrenzung von einer parteiichen Vereinnahmung situierte. Vgl. NEVEUX, Olivier: „*Entretien avec Philippe Ivernel. Mobiliser le passé à partir de l'inquiétude contemporaine*“, in: BIET, CHRISTIAN und Olivier NEVEUX (Hrsg.): *Pour Une Hist. Crit. Spect. Milit.*, Vic la Gardiole: Entretemps 2007, S. 18–30, hier S. 23–24; vgl. BIOT/INGBEG/WIBO: *Le théâtre d'intervention aujourd'hui. Suivi de : Hommage à Philippe Ivernel*. Mitte der 1960er Jahre entstanden Bühnen, deren Selbstverständnis auf dem *Théâtre d'intervention* gründete, 1964 das *Théâtre du Soleil* und 1965 das *Théâtre de l'Aquarium*, dessen Arbeit Ivernel näher begleitete. Als einer der politischen und Theater-Akteure gilt ebenfalls der französische Hochschulprofessor Philippe Tancelin (Theaterwissenschaftler – auch an der Université de Vincennes). Selbst aktives Mitglied der politischen Bewegung, nahm er sich besonders der Sache der Einwanderer an und nahm an mehreren, durch das *Mouvement des Travailleurs Arabes* (MTA) organisierten Protestaktionen teil. Er war Mitglied der algerisch-französischen Theatergruppe *Al Assifa* und prägte die Bezeichnung „*esthétique de l'urgence*“ [Ästhetik der Dringlichkeit] für die Theaterästhetik der 1968er Bewegung, wonach das Theater sich faktisch zu einem Ort etabliert habe, wo Utopie in den Bereich des Möglichen gerückt sei und reale Veränderungen bewirken könne. CLANCY, Geneviève und Philippe TANCELIN: „*Revisite du théâtre militant pour une conscience émeutière*“, in: BIET, Christian und Olivier NEVEUX (Hrsg.): *Une Hist. Spect. Milit. Théâtre Ciné. Milit. 1966-1982*, Vic la Gardiole: L'Entretemps 2007, S. 165–174, hier S. 166.

¹²¹ NEVEUX, Olivier: „*Apparition d'une scène politique : le théâtre révolutionnaire de l'immigration*“, in: BIET, Christian und Olivier NEVEUX (Hrsg.): *Pour Une Hist. Crit. Spect. Milit.*, Vic la Gardiole: L'Entretemps 2007 (*Une histoire du spectacle militant. Théâtre et cinéma (1966-1981)*), S. 324–343. In diesem Aufsatz diskutiert der Autor weniger die dramatischen Figuren und verhandelten Inhalte, als dass er die Akteur:innen und Darsteller:innen als politische Subjekte und eine emanzipierende Wirkung der Theaterarbeit der 1970er Jahre herausstellt.

Naturalisierung einer besonderen Herkunft als „der Araber“ oder „der Türke“ auf der Bühne, sondern im Gegenteil um eine „historisierende Bearbeitung einer unterdrückten Figur und der Erschaffung eines Subjekts des Aufbegehrens“¹²². Ein Beispiel für eine solche Figur jedenfalls ist Mohamed Zitoune, in dessen Nachfolge die französisch-algerische Theatergruppe *Al Assifa* entstanden ist.

Während in Stücken von *Al Assifa* unter anderem mit Mitgliedern, die der proletarischen Linken nahestanden, die Ausbeutung vor allem männlicher Gastarbeiter problematisiert wird¹²³, verschiebt sich der Fokus mit der algerischen Theatergruppe *La Kahina* hin.¹²⁴

Eine Schauspielerin der Truppe *La Kahina* 1970 berichtet anlässlich des Stücks von der Unsichtbarkeit von Immigranten und Immigrantinnen:

Man muss auch sagen, dass in Frankreich oft von der Lage des *travailleur immigré* gesprochen wurde und dass in dieser Lage des *travailleur immigré* jedes Mal die Migrantin und die Migrant*innenjugend absichtlich oder unabsichtlich vergessen und ausgelassen wurden. Denn in Wirklichkeit existieren wir, wir leben. Wir sind schon sehr lange hier, und man hat selten von all den Frauen gesprochen, die hier leben, ob abgeschottet oder nicht abgeschottet.¹²⁵

Die 70er Jahre stellen, wie hieran sichtbar wird, auch deshalb einen Wendepunkt im Theater von/mit Migrant:innen in Frankreich dar, weil die Grenzziehung zwischen sozialen Klassen in den Hintergrund und nach und nach kulturelle und geschlechterspezifische Probleme in der Darstellung von Immigranten beziehungsweise zunehmend von Immigrantinnen auch als Protagonistinnen der Theaterstücke in den Vordergrund treten.

¹²² Ebd., Fn. 28 auf S. 333.

¹²³ Vgl. LE GALLIC: „*Le théâtre de l’immigration algérienne des années 1970*“, S. 101–102. Vgl. Jeanne Le Gallic, „*Le théâtre de l’immigration algérienne des années 1970: un théâtre du “dire”*“, in: Isabelle Keller-Privat und Corinne Alexandre-Garner (Hrsg.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2014, S. 101–114, hier S. 101f.

¹²⁴ Von der Gruppe *La Kahina* sind Informationen über Interviews zugänglich. Theatertexte liegen mir nicht vor, was zum Teil auch der variablen, tagesaktuell angepassten und unter Mitwirkung des Publikums entstandenen Aufführungen geschuldet sein mag.

¹²⁵ „Il faut dire aussi qu’en France, on a souvent parlé de la condition du travailleur immigré et que dans cette condition du travailleur immigré, on a, à chaque fois, oublié, omis, volontairement ou involontairement, la femme immigrée et la jeunesse immigrée. Parce qu’en fait on existe, on vit. On est là depuis très longtemps et on a rarement parlé de toutes ces femmes qui vivent ici, cloîtrées ou non cloîtrées“. Dokumentarfilm von A.-A. Autissier und A. Akika, *Larmes de sang*, 1979, 16 mm, 1h24, Produktion: Ali Akika. (Hervorhebg. v. Verf.)

1.4 Partizipatives Theater seit den 1990er Jahren

Die 1980er und 1990er Jahre in Frankreich sind von einer kulturellen Demokratisierung geprägt, im Zuge derer Künstler:innen mit kulturellen Aktivitäten zur Förderung sozialer Kohäsion in problematischen Stadtvierteln beauftragt wurden. Etwa ein Jahrzehnt später spricht ihnen der Kulturminister die politische Funktion zu, „voll und ganz am Kampf gegen jegliche Formen sozialer Exklusion [teilzunehmen]“¹²⁶. Bis in die Nullerjahre hinein hat sich dieser kultur-politische Kurs dahingehend entwickelt, dass künstlerische Projekte zu konkreten sozialen Problemlagen in Stadtvierteln weder in der freien Szene noch in den Theaterhäusern Programm ist und, parallel dazu, dass dieses Engagement zu einem Kriterium bei der Vergabe öffentlicher finanzieller Förderungen geworden ist. Die schrittweise Implementierung kommunaler politischer Strukturen in Frankreich kulminiert 1990 mit dem Einsatz eines Ministeriums für städtische Angelegenheiten. Das Zusammenwirken von politischen Maßnahmen und kulturellen Aktivitäten, welches diesen Institutionalisierungsprozess in den französischen Kommunen begleitet, führt sukzessive zu einer Kulturalisierung sozialer Probleme in den Städten,¹²⁷ was bei der Untersuchung von jüngeren partizipativen Theaterprojekten mitzudenken ist. In der Zusammenarbeit von regionaler Kulturförderung (DRAC) und nationaler Integrationspolitik (der Agentur für soziale Kohäsion und Chancengleichheit)¹²⁸ wurde schließlich im Jahr 2000 ein Projekt zur Förderung von sozialer Kunst für und mit Immigrant:innen beschlossen, *Trajectoires Héritages et Migrations* (THM). Ziel desselben sei es, künstlerische Aktivitäten finanziell zu unterstützen, die Lebenswege von Migrant:innen symbolisch in Wert setzt und die Integration fördert.¹²⁹ Vor diesem Hintergrund berührt das partizipative Theater eine Grenzmarke, jene zwischen sozialer und künstlerischer Arbeit.

¹²⁶ So Kulturminister Philippe Douste-Blazy im Senat 1995. Auszug aus der Senatsrede am 27.11.1995, in: Poirrier, Philippe (Hrsg.): *Les politiques culturelles en France*, Paris 2002, zit. n. Champy, CHAMPY: „*Théâtre et Immigration, recherche prospective*“, Fn. 9.

¹²⁷ Kulturalisierung steht hier für einen Prozess, in dem soziale Probleme wie Ausgrenzung und Armut durch kulturelle Erklärungsmuster begründet und soziale Ungleichheiten sukzessive durch kulturelle Differenzen ersetzt werden. Siehe FASSIN, Didier, Alain MORICE und Catherine QUIMINAL (Hrsg.): *Les Lois de l'inhospitalité. Les politiques de l'immigration à l'épreuve des sans-papiers*, Paris: La Découverte 1997.

¹²⁸ Es handelt sich einerseits um die Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC), andererseits um die Agence nationale pour la Cohésion Sociale et l'Egalité des chances (ACSE).

¹²⁹ Vgl. CHAMPY: „*Théâtre et Immigration, recherche prospective*“, S. 4 ff.

Ein Unterschied zwischen Deutschland und Frankreich hinsichtlich der Voraussetzungen für Theater von/mit Migrant:innen heute ist auf der internationalen Ebene zu sehen, wo sich in den 1980er und 90er Jahren eine umfangreiche frankophone Theaterszene herausbildet, welche ihrerseits die Theaterproduktionen von Künstler:innen mit Migrationshintergrund strukturiert.¹³⁰ Parallel dazu wird, so Sven Sappelt, in der deutschsprachigen Theaterszene „eine angemessene Beherrschung der Bühnensprache“ teilweise als Argument dafür angeführt, dass Darstellende mit Zuwanderungsgeschichte, auch in zweiter Generation, auf deutschen Bühnen nicht repräsentiert sind.¹³¹

Parallel zu den Entwicklungen aus der Perspektive der „Migrantenbühne“ und des „Théâtre d’immigration“ entwickelt sich in der Kunst eine sukzessive Verlagerung zu partizipativen Formen heraus.

Die Bestimmung von Partizipation als die politische Form von Kunst durch Ermächtigung eines bisher ausgeschlossenen ‘Publikums’ und die Öffnung des Kunstfeldes hin zu marginalisierten Teilen der Gesellschaft und deren ‘echten’ Problemen erlebt um 1995 einen vorläufigen Höhepunkt.¹³²

1) Begriffliche Abgrenzungen von Laien, Amateuren und Teilnehmenden

Einordnung innerhalb der deutsch-französischen Übersetzung

Abgeleitet vom lateinischen *amator*, *amare*, dem französischen *aimer*, ist der *Amateur* laut dem Standardwörterbuch der deutschen Sprache zuvorderst *Liebhaber:in* einer Sache ohne berufsmäßige Ausübung der Tätigkeit. Neben dem oder der Sportler:in ohne Entgelt bezeichnet er auch den oder die Nicht-Fachmann/-frau.¹³³ Im Französischen *Petit Robert* ist dem zusätzlich die Bedeutung des Dilettanten inhärent: einer Person, die einer Aktivität in nachlässiger, oberflächlicher Weise nachgeht. Eine pejorative Konnotation ist aber nur für den Begriff des Dilettantismus angemerkt, und nicht auch – wie im deutschen Standardwörterbuch – in Bezug auf die nicht-berufliche, passionierte Freizeitaktivität. Außerdem erhält die nicht-berufliche Ausübung einer Sache im französischen *amateur* neben dem Sport den expliziten Bezug zur Kunst und

¹³⁰ Vgl. CHAMPY: „*Théâtre et Immigration, recherche prospective*“, insb. Teil 3: Le théâtre de la Francophonie, S. 28-38.

¹³¹ Vgl. SAPPELT: „*Theater der Migrant:innen*“, S. 276.

¹³² FRITZ: *Authentizität, Partizipation, Spektakel*, S. 36.

¹³³ DUDENREDAKTION (Hrsg.): *Duden. Das Fremdwörterbuch*, Bd. 5, 10. Aufl., Mannheim: Dudenverlag 2010, S. 76.

Wissenschaft.¹³⁴ Dieser Bezug findet sich im Deutschen einerseits im Begriff des/der Dilettanten/Dilettantin, die/der sich ohne fachmännische Schulung in Kunst und Wissenschaft betätigt (abgeleitet vom Italienischen *dilettare* – vergnügen, ergötzen vom lateinischen *delectare*) und der in seiner zweiten Definition explizit als Kunstliebhaber ausgewiesen ist.¹³⁵ Andererseits scheint der französische *amateur* bezüglich der künstlerischen Betätigung eher dem deutschen *Laien* näher. Dieser entstammt dem kirchlichen Kontext und wurde verstanden als ‚Nichtgeistlicher‘ (lat. *lāicus*, afrz. *lai*) beziehungsweise (gr. *lāikós*, gegenüber *klêrikos*) „zum Volk gehörig, gemein“. Anders als der Klerus konnten Laien weder lesen noch schreiben. Ihre Unbildung wird aber ausschließlich auf die Theologie bezogen. Erst mit der Herausbildung der mittelalterlichen Wissenschaften im 14. Jh. dehnt sich auch der Laienbegriff auf die Bereiche Wissenschaft und Kunst aus. Seit dem 18. Jh. schließlich bezeichnet der Begriff allgemein jemanden, der auf einem bestimmten Gebiet keine Fachkenntnisse hat (Nichtfachmann),¹³⁶ oder auch Außenstehender ist.¹³⁷ Im Gegensatz zur Verallgemeinerung im Deutschen bleibt der französische *laïque/laïc* dem ursprünglichen Begriffsfeld der Kirche verbunden.¹³⁸ Die aus dem kirchlichen Kontext stammend, aber auf andere Begriffsfelder übertragbare Bedeutung des unwissenden Laien findet sich darüber hinaus auch noch in *le/la profane*, insbesondere in der adjektivischen Form *profan* – weltlich, aber auch laienhaft. Stärker pejorativ konnotiert ist hingegen das deutsche Adjektiv laienhaft, welches synonym für dilettantisch, unzulänglich oder auch stümperhaft verwendet wird.

Im Folgenden wird hauptsächlich der Begriff des Laien als Darsteller:in ohne Theatererfahrung für beide Sprachräume verwendet, wobei der französische *amateur* mitgedacht ist. Der Begriff des Amateurs wird dann explizit für solche Darsteller:innen

¹³⁴ Im Französischen: „personne qui aime, cultive, recherche (1), personne qui cultive un art, une science, pour son seul plaisir (et non par profession) (2), athlète qui pratique un sport sans rémunération (3), personne qui exerce une activité de façon négligente ou fantaisiste – péjoratif (→dilettante).“ ROBERT, Paul und Josette REY-DEBOVE (Hrsg.): *Le nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris: Le Robert 2010, S. 77; Vgl. „Définitions : amateur“, *Dict. Fr. Larousse*.

¹³⁵ „Dilettant“, in: DWDS (01.2025), <https://www.dwds.de/wb/Dilettant?o=dilettant> (abgerufen am 03.06.2020).

¹³⁶ „Laie“, in: Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache, Berlin-Brandenburgische Akademien der Wissenschaften (DWDS) (01.2025), <https://www.dwds.de/wb/Laie> (abgerufen am 03.06.2020); Vgl. KLUGE, Friedrich und Elmar SEEBOLD: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 25. Aufl., Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 556.

¹³⁷ DUDENREDAKTION (Hrsg.): *Der Duden in 12 Bänden. 5*, S. 598.

¹³⁸ „Définitions : laïc, laïque“, in: *Dictionnaire de français Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/la%C3%AFc/45929> (abgerufen am 17.06.2025).

benutzt, die Theater nicht professionell, aber mit gewisser Regelmäßigkeit betreiben. Dass auch diese Gegenüberstellung von professionellem und nicht-professionellem Theater über die Übersetzung hinaus ganz und gar nicht unproblematisch und für die Untersuchung der Rolle von Migrant:innen im partizipativen Theater von großer Relevanz ist, sollen die anschließenden begrifflichen Verschränkungen und Abgrenzungen aufzeigen.

Dilettant:in, Laie, Amateur und Teilnehmer:in im partizipativen Theater

Anders als der Amateur oder der Laie, wurde der Begriff ‚Dilettant‘ in die Reihe der ästhetischen Grundbegriffe aufgenommen,¹³⁹ denn dieser hat in der Literaturgeschichte zahlreiche Typologien hinterlassen. Simone Leistner zur Folge hat sich der Begriff in der italienischen Renaissance herausgebildet in der Beschreibung desjenigen, der sich mit Künsten und Wissenschaften aus Vergnügen beschäftigt. „Das damit implizite Motiv der Neigung und des Zeitvertreibe ist die Grunddefinition der ‚Liebhaberei‘“.¹⁴⁰ Diese Eigenschaft teilt der Dilettant also mit dem Amateur. Von diesem Moment der Begriffsgeschichte ausgehend hat der gegenwärtige Dilettantismusbegriff seine vor allem pejorative Bewertung erhalten: Der Dilettant gilt als oberflächlich und inkompetent.¹⁴¹ Im Laufe des 18. Jh. hat er sich mit der Herausbildung des Schöpferischen und der Gegenüberstellung von ästhetischer Wahrnehmung und Alltagserfahrung zum Gegenmodell des Künstlers und Intellektuellen entwickelt. So haben auch Johann W. von Goethe und Friedrich Schiller in ihrer Abhandlung *Über den Dilettantismus* (1799) befunden: „Das Wort Dilettante [...] bedeutet einen Liebhaber der Künste, der nicht allein betrachten und genießen, sondern auch an ihrer Ausübung Theil nehmen will.“¹⁴² Diese Teilnahme sei für sie „eine der künstlerischen Produktion ‚nachgeschaltete‘, ihr wesensfremde Vermittlungsabsicht“, „laienhafte Nachahmung“¹⁴³. Somit werden Dilettant und Amateur zunächst prinzipiell der Rezeption zugeordnet – sie ‚betrachten und genießen‘. Erst mit einer Positionierung der Kunstliebhaber auf der Seite der Produktion – ihr Wunsch, an der Ausübung der Künste teilzunehmen – erfolgt ihre

¹³⁹ Vgl. LEISTNER, Simone: „Dilettantismus“, in: BARCK, Karlheinz u. a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*: Band 2: Dekadent — Grotesk, Stuttgart: J.B. Metzler 2001, S. 63–87, S. 63.

¹⁴⁰ Ebd., S. 63.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 63.

¹⁴² Goethe, Johann Wolfgang: „Über den Dilettantismus (entst. 1799)“, in: Goethe (WA), Abt. I, Bd. 47 (1896), S. 321, zit. n. Ebd., S. 65.

¹⁴³ Ebd., S. 65.

Diskreditierung durch die ausgewiesenen Künstler selbst. Obwohl sowohl Schiller als auch Goethe den Dilettanten nicht nur in literarischen Figuren gewürdigt haben, sondern selbst die Absicht äußerten als Amateure im Theater aktiv zu sein, erhält der Amateur im Theater bis heute eine geringere Würdigung und bleibt im Bereich der Theaterkritik weitgehend unsichtbar. Das beginnt bereits bei der Nicht-Definition des Theateramateurs, der in erster Linie dadurch bestimmt wird, was er nicht ist, nämlich kein professioneller Theaterschaffender.¹⁴⁴

Im Gegensatz zum Amateur erfährt der Laie im professionellen Theater ab Ende der 1990er Jahre wieder besondere Aufmerksamkeit.¹⁴⁵ In den jüngeren Arbeiten zum partizipativen Theater findet sich parallel zum Laien auch die neutrale Bezeichnung der/des *Teilnehmenden* (frz. *participant,e*). Der Begriff in der Kunst ist relativ jung und hat keine eindeutige Beziehung zum Theater.¹⁴⁶ Auch als *débutants* und *espontáneo*,¹⁴⁷ „acteurs témoins – aktive Zeugen“¹⁴⁸, *Performer*, schlicht *Darsteller*, *Laienspieler* oder prominent als *Experten des Alltags* präsent, handelt es sich um zeitweise Bühnendarsteller:innen, deren tragende Bedeutung für die jeweilige (partizipative) Theaterproduktion sie vom traditionellen Statisten unterscheidet:

Autour de ces figures scéniques se développe aujourd’hui toute une rhétorique du naturel, du vrai, une sorte d’esthétique ‘non-professionnelle’ ou ‘amateur’, parfois accompagnée par un discours militant à prétention démocratique, se réclamant du théâtre populaire lorsque ceux qu’on recrute, comme c’est parfois le cas, sont issus de zones urbaines défavorisées ou de groupes sociaux stigmatisés d’une façon ou d’une autre (sur cette base, dans un contexte devenu de plus en plus difficile pour le

¹⁴⁴ Vgl. BIET, Christian: „Du théâtre d’amateurs comme entreprise anthropologique“, in: Editions de minuit „Critique“ 699–700/8 (2005), S. 667–678, S. 671. Umfangreiche Untersuchungen zum Begriff und den künstlerischen Praktiken des Amateurtheaters sowie seiner Verortung im künstlerischen Feld sind in der Forschergruppe um Marie-Madeleine Mervant-Roux (u.a.) entstanden. Siehe MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (Hrsg.): *Du théâtre amateur - Approche historique et anthropologique*, Paris: CNRS Editions 2005; siehe auch BORDEAUX, Marie-Christine u. a. (Hrsg.): *Le théâtre des amateurs et l’expérience de l’art. Accompagnement et autonomie*, Montpellier: Entretemps 2011 (Champ théâtral).

¹⁴⁵ Die Theaterarbeit mit Laien ist nicht neu, wie die geschichtlichen Vorgänger zeigen (s.o. Kapitel 2.1.).

¹⁴⁶ Vgl. MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine und Marie-Christine BORDEAUX: „Non, le « participant » n’est pas un amateur“, in: L’Observatoire N° 40/1 (2012), S. 13–15, S. 13.

¹⁴⁷ Vgl. ebd.

¹⁴⁸ FERRARD, Caroline und Diphy MARIANI: „Ouagadougou, Guantanamo, Sanaa (1/4) : ‚Marguerite Duras en Afrique – I: Moïse Touré et ses acteurs témoins‘“, in: France Culture (30.01.2012) zit. n. SHARIFI, Azadeh: „Theater und Migration: Dokumentation, Einflüsse und Perspektiven im europäischen Theater“, in: BRAUNECK, Manfred (Hrsg.): *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart : Strukturen - Ästhetik - Kulturpolitik*, Bielefeld: Transcript 2016, S. 335–440, S. 367.

financement de la création, leur présence peut aider à l'obtention de subventions spécifiques).¹⁴⁹

Häufig für mehrere Wochen oder Monate von Theaterschaffenden professionell begleitet, so Mervant-Roux, werden die Teilnehmenden fälschlicherweise von den professionellen Begleiter:innen sowie von Journalist:innen als Amateure benannt. Denn sie hätten sich oft bis zur Teilnahme weder im professionellen noch im Amateurtheater engagiert und seien daher genauso wenig Amateur wie professionelle Schauspieler:innen.¹⁵⁰

Es sind aber dennoch zumindest strukturelle Ähnlichkeiten zwischen dem Teilnehmenden und dem Amateur auszumachen, die sich wie folgt am Beispiel der ‚Experten des Alltags‘ von *Rimini Protokoll*¹⁵¹ aufzeigen lassen. Im Anschluss an die strukturellen Bedingungen soll eine nähere Betrachtung des Verhältnisses von Darsteller:in und Rolle helfen, den Teilnehmenden bzw. Experten zu bestimmen. Hiermit wird einem Vorschlag von Roselt gefolgt, der „das Oszillieren zwischen den Kategorien von Mensch und Rolle, von Schauspieler und Figur, von Echtheit und Wahrheit [...] zum Ausgangspunkt der Betrachtung“¹⁵² macht. Er sieht in diesen Differenzen ein grundlegendes Problem virulent, welches dann auftaucht, „wenn Menschen auf der Bühne vor Zuschauern in Erscheinung treten“¹⁵³.

¹⁴⁹ MERVANT-ROUX/BORDEAUX: „Non, le « participant » n'est pas un amateur“, S. 13.

¹⁵⁰ Vgl. ebd.

¹⁵¹ Unter diesem Namen realisieren Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzler seit 2000 Theater- und Hörspielproduktionen sowie Performances. „Über Rimini Protokoll - Rimini Protokoll“, in: Rimini Protokoll Internetauftritt, <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/about> (abgerufen am 17.06.2025).

¹⁵² ROSELT, Jens: „In Erscheinung treten. Zur Darstellungspraxis des Sich-Zeigens“, in: DREYSSE, Miriam und Florian MALZACHER (Hrsg.): Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll, Berlin: Alexander Verlag 2007, S. 46–63, S. 47. In dieser Perspektive untersucht Roselt die Arbeit der und mit den Expert:innen von *Rimini Protokoll*.

¹⁵³ Ebd. Mit Joachim Fiebach und Traute Schölling lässt sich fragen, ob es sich hier nicht um ein typisch westliches Problem handelt. Sie erläutern, inwiefern der Anspruch sich selbst zu spielen, auf die Unterscheidung von Authentizität und Theatralität und das Verhältnis von „Authentizität und/als Inszenierung“ (so der Titel ihres Aufsatzes) verweist. Am Beispiel von zwei afrikanischen und drei Fällen aus England im 17. Jh. erörtern sie, ob dieses Verhältnis nicht „eine spezifisch europäische (westliche) Angelegenheit (oder gar eine Obsession) geworden ist, eine Fragestellung, die vergleichbar und in bestimmten Hinsichten verknüpft ist mit den gleichermaßen ausgiebig problematisierten Beziehungen von ‚Sein und Schein‘, ‚Wirklichkeit und Fiktion‘, ‚Selbst und Rolle/Maske‘“. FIEBACH, Joachim und Traute SCHÖLLING: „Authentizität und/als Inszenierung. Beispiele aus Afrika und dem England des 17. Jahrhunderts“, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.): Inszenierung von Authentizität, Tübingen: Francke 2000, S. 257–273, S. 258.

Strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen Teilnehmendem und Amateur

Das wiederaufflammende Interesse an Teilnehmenden im Theater zeigt sich am deutlichsten in der Aufwertung, wenn Laien in der Arbeit des Theater-Labels *Rimini Protokoll* als ‚Experten des Alltags‘ in Erscheinung treten. Statt die Asymmetrie in Bezug auf professionelle Theaterschaffende im Begriff des Theaterlaien zu betonen, würde der Experten-Begriff den Fokus auf die Kompetenz der Teilnehmenden richten.¹⁵⁴ Ihre Rolle im Produktionsprozess ist in dieser Perspektive nicht mehr die des ‚Ungebildeten‘, der oder die das Verhältnis von Lehrer:in/Schüler:in begründet, sondern die des ‚Profis‘ in eigener Sache und somit auf Augenhöhe mit professionellen Theaterschaffenden. Allerdings wird mit dem Begriff eine andere Grenze nachgezogen, nämlich die zwischen Kunst und „Wirklichkeit“, da sich das Expertentum der Teilnehmenden auf deren Lebenswelt „jenseits des Theaters“ bezieht¹⁵⁵. Laien, so schreiben *Rimini Protokoll* „[k]ommen in unseren Stücken nicht vor. Aus seinem Leben zu erzählen, ist kein Privileg von Absolventen irgendeiner → Ausbildung. Wenn es um dein Leben geht, bist du selbst der Profi.“¹⁵⁶ Wie zahlreiche Projekte ‚außerhalb‘ von Räumen der Kunst zeigen, positionieren *Rimini Protokoll* ihre künstlerische Produktion selbst in der Lebenswelt, sind aber Teil eines Systems oder Feldes der Kunst, zum Beispiel durch die Rezeption ihrer Projekte oder auch die Selbstbeschreibung als *Theater-Label*, mit dem sie nach eigenen Angaben „Stück für Stück [...] die Mittel des Theaters [erweitern], um neue Perspektiven auf die Wirklichkeit zu schaffen“¹⁵⁷.

Die Umwertung vom (ungebildeten) Laien zum Experten erfolgt durch eine Verschiebung des Referenzrahmens rein symbolisch, sofern der Alltagsexperte im System der Kunst trotzdem Laie ist und dies sein *soll*. Dies ist an der Arbeitsteilung innerhalb der künstlerischen Produktion deutlich abzulesen, da die Leitung in der Hand der professionellen Theaterschaffenden verbleibt. Der Status des ‚Experten‘ entspricht dem des Amateurs im soziologischen und juristischen Sinne, sofern er seinen

¹⁵⁴ Vgl. BEHRENDT, Eva: „Spezialisten des eigenen Lebens. Gespräche mit Rimini Experten“, in: DREYSSE, Miriam und Florian MALZACHER (Hrsg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin: Alexander Verlag 2007, S. 64-73, S. 65.

¹⁵⁵ RIMINI APPARAT GBR: „Über Rimini Protokoll - Rimini Protokoll“, in: *Rimini Protok. Internetauftritt*, <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/about> (abgerufen am 17.06.2025).

¹⁵⁶ *Rimini Protokoll - ABCD. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik. Hg. u. mit einem Nachwort v. Johannes Birgfeld*, Berlin: Verlag Theater der Zeit 2013 (Recherchen 100), Stichwort ‚Laie‘.

¹⁵⁷ RIMINI APPARAT GBR: „Über Rimini Protokoll - Rimini Protokoll“.

Lebensunterhalt mit einer anderen als der künstlerischen Tätigkeit bestreitet und am sozialökonomischen Prozess der Theaterproduktion nicht teilhat.¹⁵⁸ Seine Teilnahme beruht nicht auf Bezahlung, Probenzeiten liegen in der Freizeit und er ist nicht über den Theaterbetrieb oder die Künstlersozialkasse bzw. für Frankreich nicht als künstlerisch Beschäftigter (*intermittent du spectacle*) versichert. Und wenn auch im künstlerischen Feld Anerkennung einen ähnlichen Kapitalwert erhält wie die finanzielle Entlohnung, beruht die Anerkennung gegenüber dem Experten in erster Linie auf dessen Lebensgeschichte als Material im Dienst des Theaterprojekts und weniger auf herausragendem künstlerischen Können.¹⁵⁹

Diese alten Damen, Teenager, arbeitslosen Fluglotsen, gescheiterten Bürgermeisterkandidaten, Vietnamsoldaten, Trauerredner, Fernfahrer, Rechtsanwälte, Call-Center-Arbeiter, Polizisten, diese ‚echten Menschen‘ eben, sind das Markenzeichen von Rimini Protokoll. Sie stehen als Experten (und eben bewusst nicht als Laien) im Mittelpunkt der Inszenierungen, sie gestalten die Aufführungen durch ihre Geschichten, ihr berufliches oder privates Wissen und Nichtwissen, durch ihre Erfahrungen und Persönlichkeiten.¹⁶⁰

In Bezug darauf, dass gerade die Unerfahrenheit im Theaterbereich als Voraussetzung für die gelungene Teilnahme gilt, wird aber eine grundlegende Unterscheidung

¹⁵⁸ Vgl. BIET: „*Du théâtre d’amateurs comme entreprise anthropologique*“, S. 668f. Biets juristische Definition des Amateurs beruht auf dem französischen Dekret 53-1253 (19.12.1953): „est dénommé ‘groupement d’amateurs’ tout groupement qui organise et produit en public des manifestations dramatiques, dramaticolyriques, vocales, chorégraphiques, de pantomimes, de marionnettes, de variétés, etc., ou bien y participe et dont les membres ne reçoivent, de ce fait, aucune rémunération, mais tirent leurs moyens habituels d’existence de salaires et de revenus étrangers aux diverses activités artistiques des professions du spectacle“, Amtsblatt v. 20.12.1953, S. 73f., zit. n. Ebd., S. 668.

¹⁵⁹ Reputation im Sinne des symbolischen Kapitals im künstlerischen Feld ist bei Bourdieu von gewissen Voraussetzungen wie der Autonomie des Feldes, und dementsprechend der Übertragbarkeit der Reputation in andere gesellschaftliche Felder abhängig. Je autonomer die Theatertruppe (je unabhängiger von öffentlichen Subventionen und von etablierten Theaterhäusern), desto mehr Reputation kann das im künstlerischen Feld als häretisch wirkende künstlerische Experiment erlangen, desto weniger aber wird die Reputation in andere gesellschaftliche Felder übertragbar sein. Vgl. BOURDIEU, Pierre: *Les règles de l’art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris: éd. Seuil 1992, S. 202-235. Erreichten also zum Beispiel *Rimini Protokoll* von der Hochschule für Angewandte Theaterwissenschaften in Gießen kommend durch Arbeiten mit nicht-professionellen Darsteller:innen hohes Ansehen, begründete dieses symbolische Kapital den Grundstock für eine erfolgreiche Künstlerkarriere, was sich insb. durch Aufträge und Kooperationen bezahlbar macht. Was die einzelnen Expert:innen betrifft, bleibt diese Reputation wiederum auf den Theaterabend beschränkt und überträgt sich in ihre sonstige Lebenswelt und den Lebenslauf als einmalige Selbst- und praktische Theatererfahrung, im beruflichen Kontext etwa als unter *Soft-Skills* zu verbuchende Persönlichkeitsmerkmale wie Kreativität, Mut, Engagement oder soziale Kompetenz. Im Falle von Teilnehmenden, deren Muttersprache nicht die im Theaterstück verwendete Sprache ist, kann die Teilnahme auch Fremdsprachenkenntnisse nachweisen. In den seltensten Fällen gehen aus Teilnehmenden professionelle Schauspieler:innen hervor.

¹⁶⁰ DREYSSE, Miriam und Florian MALZACHER: „Vorwort“, Experten des Alltags: das Theater von Rimini Protokoll, Berlin: Alexander Verlag 2007, S. 9–11, S. 9.

zwischen Expert:innen des Alltags und Amateuren vorgenommen. Darauf ist noch zurückzukommen.

Unabhängig von ihrer sozial-ökonomischen Position im Produktionsprozess unterscheiden sich berufliche und Laiendarsteller:innen in der Professionalisierung. Auch wenn *Rimini Protokoll* sich von einer künstlerischen Ausbildung distanzieren, ist diese Unterscheidung von Können/Nicht-Können ein Thema und soll im Folgenden beleuchtet werden. Im Gegensatz zur Berufsschauspieler:in durchlaufen die Laien oder Experten keine mehrjährige fachliche Ausbildung,¹⁶¹ und sollen es anscheinend gerade nicht. Es ist allerdings darauf hinzuweisen, dass eine staatlich geregelte, akademisierte Ausbildung zum Schauspieler überhaupt erst im 20. Jh. entstanden ist und nicht ausgebildete Schauspieler „immer mit von der Partie [waren]“¹⁶². Sie waren sogar eine wichtige Quelle der Inspiration zur Entwicklung neuer Formen und Stile im Theater.

[G]erade wenn der Schauspielstil in tradierten Konventionen und Normierungen zu erstarren drohte, konnten die mitunter belächelten Auftritte von Laien und Halbprofis wesentliche Impulse für die Innovation neuer Spielstile liefern. Da ungebildete Körper auf der Bühne also auch eine Provokation neuer Darstellungsweisen sein können, wurden wichtige Phasen des Theaters immer auch durch Dilettanten getragen und geprägt.¹⁶³

Diese Funktion mit dem Ziel der Erneuerung sollen heute neben Theaterprojekten mit Laien im klassischen Theaterhaus auch sogenannte „urbane Exkursionen“ bzw.

¹⁶¹ „Diente bis 1800 die Frage, ob mit der schöpferischen Tätigkeit der Lebensunterhalt bestritten werden musste oder man sich den Luxus einer freien Kunstausbildung leisten konnte, als Unterscheidungsmerkmal zwischen Dilettant und Künstler, wurde bald die fehlende fachliche Ausbildung zur Definition des Amateurstatus herangezogen.“ KISS, Anna Luise: „Kreative Laien als Gegenstand der Forschung“, Topografie des Laiendarsteller-Diskurses: Zur Konstruktion von Laiendarsteller:innen und Laiendarstellern im Kinospielefilm, Wiesbaden: Springer 2019, S. 21–55, S. 23. Folgt man Uwe Wirth liege das Augenmerk bei der ‚fachlichen Ausbildung‘ auf dem Prozeduralen von ‚Arbeitsmethode und Studium‘. Insofern gehe es bei der Unterscheidung von Dilettantismus und ‚wahrer Kunst‘ auch um die mit der künstlerischen Tätigkeit verbundene ‚Ernsthaftigkeit‘ und ‚Selbst-Disziplin‘. Diese würden das bis dahin identifizierte Unterscheidungskriterium der professionellen Erwerbstätigkeit ablösen. WIRTH, Uwe: „Der Dilettantismus-Begriff um 1800 im Spannungsfeld psychologischer und prozeduraler Argumentation“, in: BLECHSCHMIDT, Stefan und Andrea HEINZ (Hrsg.): Dilettantismus um 1800, Heidelberg: Winter 2007, S. 41–49, S. 28.

¹⁶² ROSELT: „In Erscheinung treten“, S. 49; Vgl. auch BIET: „Du théâtre d’amateurs comme entreprise anthropologique“, S. 669.

¹⁶³ ROSELT: „In Erscheinung treten“, S. 49. Als Beispiel führt Roselt die Gründung des Théâtre-Libre des Theaterliebhabers und Buchhalters André Antoine (Namensgeber des *Théâtre Antoine* in Paris) von 1887 an, das entscheidend zur Entwicklung der naturalistischen Spielweise beigetragen habe. Siehe auch das Verhältnis vom städtisch bürgerlichen „*théâtre du plateau*“ und dem fahrenden „*théâtre du tréteau*“ im Umland, BIET: „Du théâtre d’amateurs comme entreprise anthropologique“, S. 672.

„Recherchen“¹⁶⁴ in prinzipiell nur temporären Außenstellen der Theater erfüllen. Sie werden deswegen teilweise auch direkt als Theaterlabor oder eher mit Fokus auf sozialem Austausch als Forum oder wie im Falle des Dresdner Schauspielhauses als das *Montagscafé* bezeichnet. Sie dienen aber gleichermaßen unter anderem dem Aufeinandertreffen von Theaterschaffenden und Theaterunkundigen und der Sondierung von Neuem. Das Ziel sei nicht nur, neues Publikum zu gewinnen, sondern auch neue Impulse zu bekommen und die als schwerfällig beschriebene Theaterinstitution sowohl künstlerisch als auch hinsichtlich der Produktionsbedingungen in Bewegung zu bringen.¹⁶⁵

Trotz der strukturellen Ähnlichkeiten zwischen den neuen Teilnehmenden und den Amateuren grenzen sich Theaterschaffende in der Arbeit mit ihnen explizit vom Amateurtheater ab. Diese Abgrenzung gilt zuvorderst der pejorativen Konnotation des Amateurs im Sinne des Dilettanten als ‚Nachahmer‘: „Das Nacheifern ist dann wirklich grauenhaft“ – „Dann fängt ein Amateurtheater an, was wir auch nicht wollen“¹⁶⁶, kommentieren Haug und Wetzel von Rimini Protokoll.

Verfahrenstechnisch ergibt sich das Paradoxon, daß wir in der Regel zwar eher mit potentiellen Zuschauern arbeiten als mit Schauspielern, doch je mehr die Leute, die an so einem Projekt teilnehmen, mit dem Theater zu tun haben, umso schwieriger wird der Prozeß. Je mehr sie das Medium

¹⁶⁴ GOEBBELS, Heiner, Josef MACKERT und Barbara MUNDEL (Hrsg.): *Heart of the city. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft*, Berlin: Theater der Zeit 2011 (Arbeitsbuch, Heft 7/8). Siehe u.a. die Beispiele des Containers „Orbit“ als „Sonde“ des Stadttheater Freiburg ab 2006, das Projekt „exkurs 2010 – werden zwischen sein“ der Angewandten Theaterwissenschaft Gießen zusammen mit dem Stuttgarter Architektenkollektiv SuperWonderGroup oder 2008 „X-Wohnungen Neukölln“ des Hebbel am Ufer in Berlin, eine Serie an Performances und Installationen im Stadtraum, die zunächst von Matthias Liliental in Duisburg initiiert war. EBD. S. 19-23, 36-41, 50-53. Vgl. SCHLEWITT, Carena: „Das Theater schwärmt aus. Ein Plädoyer für ein nomadisches Gegenwartstheater“, *Heart of the city: Recherchen zum Stadttheater der Zukunft*, Berlin: Theater der Zeit 2011 (Arbeitsbuch, Heft 7/8), S. 54–58.

¹⁶⁵ Vgl. GOEBBELS, Heiner, Josef MACKERT und Barbara MUNDEL: „Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Eine Einleitung“, *Heart of the city. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft*, Berlin: Theater der Zeit 2011 (Arbeitsbuch 20), S. 6ff.; Vgl. MACKERT, Josef und Barbara MUNDEL: „Fluxus für das Stadttheater. Über neue Begegnungen zwischen Stadt und Theater – und ihre Folgen für die Arbeit an der Institution. Eine Annäherung in fünf Schritten“, *Heart of the city. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft*, Berlin: Theater der Zeit 2011 (Arbeitsbuch 20), S. 128ff. Siehe auch zum Begriff der Recherche als „Gegenmodell“ zur Bürgerbühne (Staatsschauspiel Dresden) HASSELBERG, Viola: „DAS Freiburger Modell. Das Gegenmodell zur Dresdener Bürgerbühne: Theater als künstlerische Forschung am Theater Freiburg (2006-2013)“, in: KURZENBERGER, Hajo und Miriam TSCHOLL (Hrsg.): *Die Bürgerbühne: das Dresdner Modell*, Berlin: Alexander Verlag 2014, S. 159–170.

¹⁶⁶ HAUG/WETZEL/RADDATZ: „Das Theater ist nicht die Dienerin der Dichtung, sondern der Gesellschaft. Rimini Protokoll (Helgard Haug und Daniel Wetzel) über den Laien als Experten und den Verfremdungseffekt“, S. 218.

Theater kennen, um so ‚ungeeigneter‘ sind sie für uns, weil sie das Medium mitreflektieren, in das wir sie platzieren wollen.¹⁶⁷

Während hier Laien, darunter also auch migrantische Teilnehmende, erwünscht sind, die umso interessanter werden, je weniger sie versuchen Theater zu spielen, berufen sich gerade im Theaterfeld aktive Migrant:innen auf ihre Professionalität, um sichtbar zu werden. Auch die Kritik des Theaters von/mit Migrant:innen richtet sich seit den 80er Jahren gegen die Einordnung als Amateurtheater. Der Grund ist aber nicht ihre Authentizität auf der Bühne zu unterstreichen (wie bei Rimini Protokoll), sondern im Gegenteil, nämlich nicht für ein sozial-integratives Projekt, sondern künstlerisch gewürdigt zu werden. Mit dem Wunsch der Loslösung vom Status des Amateurs ist das Ziel verbunden, „sich von allem Multi-Kulti-Ballast zu distanzieren“¹⁶⁸. Professionalität ist hier das entscheidende Kriterium und Argument: zum einen für die gesellschaftliche Anerkennung seitens „des Publikums, das Migrant/innentheater und Amateurtheater allzu simplifizierend gleichsetzt“¹⁶⁹, zum anderen für „die Anerkennung und Teilhabe in den institutionellen Strukturen“¹⁷⁰ der Theaterszene.

Während diese Akteure um ihren professionellen Status kämpfen, unterstützt umgekehrt der Staat im Kontext von Migration und Flucht durch seine Handlungsempfehlungen an die Theater die Arbeit mit Laien, zum Beispiel durch den Nationalen Integrationsplan¹⁷¹. Um die Teilhabe und Teilnahme von Menschen mit Zuwanderungsgeschichte zu fördern, werden kulturpolitische Vorgaben an staatlichen Theaterinstitutionen häufig durch Stadtteilprojekte mit Laien umgesetzt.¹⁷²

¹⁶⁷ Ebd., S. 218. Diese Abgrenzung zwischen einem von der Regie erwünschten und einem unerwünschten ‚Theaterspiel‘ findet sich auch in den hier untersuchten Theaterproduktionen wieder. Vgl. Kapitel 6.1.

¹⁶⁸ SAPPELT, Sven: „Theater der Migrant/innen“, in: CHIELLINO, Carmine (Hrsg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland: Ein Handbuch, Stuttgart: J.B. Metzler 2000, S. 275–293, S. 283.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ SHARIFI: „Theater und Migration: Dokumentation, Einflüsse und Perspektiven im europäischen Theater“, S. 337.

¹⁷¹ Im „Nationalen Integrationsplan“ bestimmt die Bundesregierung in Zusammenarbeit mit Bundesländern, tw. Kommunen und zivilgesellschaftlichen Organisationen seit 2006 ein auf alle politischen und gesellschaftlichen Bereiche ausgelegtes Konzept zur Integration von Menschen mit Zuwanderungsgeschichte. 2012 wurde dieser abgelöst vom „Nationalen Aktionsplan Integration“.

¹⁷² SHARIFI: „Theater und Migration: Dokumentation, Einflüsse und Perspektiven im europäischen Theater“, S. 393.

2) Partizipation zwischen Souveränität und exponierter Intimsphäre: das Verhältnis von Darsteller:in und Rolle

Partizipation als Teilhabe und Teilnahme wird am Theater heute anders definiert als in den 1970er Jahren, als der Begriff, zuerst durch das Avantgarde-Theater der 20er und 30er Jahre charakterisiert, schon einmal wieder auflebte. In den 1970er Jahren bezieht sich Partizipation vor allem auf das Publikum: Die vierte Wand abzubauen, war verbunden mit einer spontanen und echten Reaktion der Zuschauer:innen im Rahmen einer Theateraufführung. Weil der oder die Regisseur:in die intendierte Reaktion durch eine sorgfältig geplante Inszenierung kontrollierte, so Mervant-Roux, handelte sich lediglich um einen partizipativen Effekt. Er besteht in der Illusion des Publikums kollektiv und spontan zu intervenieren.¹⁷³

Setzen nun *Rimini Protokoll* Zuschauende und Darstellende (die ‚potentiellen Zuschauer:innen‘) gleich, weil sie „die gleiche Realität [teilen]“, da sie „ebenebeneinander im Zuschauerraum sitzen – aber auch nebeneinander auf der Bühne stehen [könnten]“, ¹⁷⁴ ist damit die Illusion von Partizipation nicht etwa zusammen mit der vierten Wand zugunsten eines Gesamtraums der politischen Versammlung oder Agitation aufgelöst. Stattdessen arbeitet das Theater hier mit der Differenz von Zuschauer und selbstreflektiertem (Zuschauer-)Darsteller, der Auszüge aus seiner Lebensgeschichte auf der Bühne szenisch wiedergibt oder erzählt, zu denen er im Laufe der Stückentwicklung eine reflektierte Haltung gewonnen hat.¹⁷⁵ Auf die Wirkung bedacht, kommt Theater hier als künstlerisches Mittel zur Selbstreflexion und zwar durch Distanzierung zum Einsatz – ganz im Sinne des epischen Theaters nach Brecht.

Haug beschreibt, wie sich diese Wirkung auf das Publikum im Staunen vollzieht: Nachdem die Zuschauer:innen den Theaterbesuch zunächst mit mäßigen Erwartungen gegenüber den nicht-professionellen Darsteller:innen beginnen,

gewinnen diese erzählten Leben [einerseits] durch Konzentration und Verknappung an Spannung und andererseits durch die Leistung, das eigene Leben zu reflektieren und unmittelbar von sich zu erzählen.¹⁷⁶

¹⁷³ Vgl. MERVANT-ROUX/BORDEAUX: „Non, le « participant » n’est pas un amateur“, S. 14.

¹⁷⁴ HAUG/WETZEL/RADDATZ: „Das Theater ist nicht die Dienerin der Dichtung, sondern der Gesellschaft. Rimini Protokoll (Helgard Haug und Daniel Wetzel) über den Laien als Experten und den Verfremdungseffekt“, S. 218.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Ebd.

Das Zuschauen eines auf der Bühne ungeschützten, vielleicht ungelenken, nicht perfekten Laiendarstellers kann aber auch Verunsicherung, Verlegenheit oder sogar Scham auslösen.¹⁷⁷ Daran hat die Differenz zwischen Rolle und Darsteller:in erheblichen Anteil, weil sie Fragen aufwirft: nach der Auswahl und Motivation der Teilnehmenden sowie nach dem Grad der Inszeniertheit des Bühnengeschehens, welches sich zwischen vorgegebenem Inszenierungsrahmen, verabredetem Skript und spontanen Vorgängen (einschließlich Texthängern) abspielt, und zwischen Handlungs- und Berichtszenen wechselt.

Zugespitzt verweist der Begriff Partizipation laut Mervant-Roux heute auf eine Entwicklung, die sogar damit einhergehe, die Intimsphäre der Teilnehmenden auszustellen, während hingegen der Fähigkeit und auch dem Bedarf der Teilnehmenden, die für die Produktion und Rezeption des Theaterstücks relevanten sozialen und kulturellen Codes zu beherrschen, zu wenig berücksichtigt würde.¹⁷⁸ Deswegen fragt auch der Theaterwissenschaftler Roselt:

Warum suchen die Teilnehmer ein Medium auf, das ihnen nicht vertraut zu sein scheint, dessen Wahrnehmungsbedingungen sie mitunter verunsichern? Was treibt sie auf die Bühne? Was lockt sie, sich zu zeigen, oder wodurch werden sie getrieben, sich bloßzustellen?¹⁷⁹

Das starke Medieninteresse für die Teilnehmenden sei nicht zuletzt Ausdruck der Dominanz des professionellen Theaters in der gesellschaftlichen Repräsentation von Theater, für die Mervant-Roux insbesondere Journalisten verantwortlich macht. Für manche Teilnehmenden könne diese erste Theatererfahrung so zum Beispiel Auslöser dafür sein, einer Theatergruppe beizutreten oder sogar den Weg des professionellen Schauspielers anzutreten.¹⁸⁰ Jedoch ist es nicht das, was im Medienecho, also auf Rezeptionsseite, von den partizipativen Stücken verbreitet würde:

Il y aurait tout un travail d'analyse à faire sur les photographies qui paraissent dans la presse, focalisant la vision sur l'origine sociale et ethnique des participants et sur les signes – vrais ou faux – de leur éloignement par rapport à la culture, idéalisant ces clichés. Cela fait, à mon

¹⁷⁷ Vgl. ROSELT: „In Erscheinung treten“, S. 47, 59f., 62.

¹⁷⁸ Vgl. MERVANT-ROUX/BORDEAUX: „Non, le « participant » n'est pas un amateur“, S. 14. Vgl. Mervant-Roux/Bordeaux 2012, S. 14.

¹⁷⁹ ROSELT: „In Erscheinung treten“, S. 48.

¹⁸⁰ Das ist auch vereinzelt bei den in vorliegender Arbeit untersuchten Theaterstücken der Fall.

avis, reculer le véritable traitement de la question démocratique dans le champ de l'art.¹⁸¹

Im Gegensatz zur Ausstellung von Intimität, was Mervant-Roux dem professionellen Theater mit Laien vorwirft, weist Roselts Interpretation der Darsteller aus Arbeiten von Rimini Protokoll auf einen gegenteiligen, positiven Aspekt hin. Die Darsteller:innen würden an „in der distanzierten Rolle des Protokollanten der eigenen Geschichte“¹⁸² eine neue Souveränität gewinnen, auch wenn diese sich je nach Lebensweg und Persönlichkeit in ganz verschiedenen Ausdrucksweisen zeige¹⁸³. Zu unterscheiden sind daher Inszenierungen mit nicht-professionellen Darsteller:innen, in denen eine Distanz zur eigenen Rolle und Geschichte aufgebaut werden kann, von Inszenierungen, in denen diese Möglichkeit der Distanzierung genommen ist, etwa indem der Inszenierungsrahmen kaschiert wird. In diesem Fall würde den Teilnehmenden Souveränität vorenthalten, weil sie auf einen Aspekt ihres Daseins reduziert werden.¹⁸⁴

Theater mit/von Migrant:innen lässt sich hinsichtlich der unterschiedlichen Theaterstrukturen wie folgt verorten: im Amateurtheater; im freien Theater als professionellem aber ohne öffentlich subventionierte Struktur; im institutionellen, öffentlich subventionierten Theater; und schließlich an der Grenze in Form einer Teilnahme nicht-professioneller Darsteller:innen im professionellen Theater (freie Szene und Institution). Wichtig ist im Anschluss an diese Überlegungen bei der Untersuchung von Migrant:innen im partizipativen Theater mitzudenken, dass solche partizipativen Theaterformen in Frankreich wie in Deutschland an einer Schnittstelle fungieren: jener von Theater als Methode mit sozial-integrativer Wirkung und von Theater als Labor und Experimentierfeld für künstlerische Innovation. Der Einsatz (und die dementsprechende Förderung) des Theaters für politische Zwecke überschneiden sich mit der künstlerischen Funktion, neue Formen zu entwickeln und im künstlerischen Feld fortzubestehen. In dieser Ambivalenz von künstlerischer Autonomie und politischer Abhängigkeit spannt sich das Forschungsfeld vorliegender Arbeit auf.

¹⁸¹ MERVANT-ROUX/BORDEAUX: „Non, le « participant » n'est pas un amateur“, S. 14.

¹⁸² ROSELT: „In Erscheinung treten“, S. 55.

¹⁸³ Ebd., S. 58.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 61.

2 Subjektivation im Partizipationsraum Theater (Methodologie)

2.1 Von der Theorie zur Methode: Kernbegriffe zwischen Theater und Soziologie

Der methodologische Angelpunkt vorliegender Arbeit, welcher eine soziologische und eine dramentheoretische-theatrale Perspektive verbindet, ist der Begriff der *Rolle* – im Sinne der sozialen Rolle und der Figur im Theaterstück.

1) Theatrale Rolle und Figur

„Im Theater versteht man unter F[igur] eine Gestalt, die auf der Bühne in Erscheinung tritt und aktiv oder passiv an einer Handlung oder einem Geschehen teilnimmt“¹⁸⁵, heißt es im Lexikon für Theatertheorie. Dabei liegt – in der theaterwissenschaftlichen Beschäftigung mit der Figur – der Schwerpunkt darauf, dass sie ein je spezifisches Produkt aus der Rolle und dem individuellen Schauspieler ist, weshalb der Begriff Figur gleichermaßen den Rollentext und die Verkörperung durch die Schauspieler:in, ihre leibliche Erscheinung, umfasst und nicht auf das eine oder andere reduziert werden kann.¹⁸⁶ Weil die Bedeutung der Rolle und der Figur für die vorliegende Untersuchung nicht zusammenfallen, sondern jeweils in Abgrenzung voneinander bzw. in ihrem Verhältnis zueinander ein besonderes analytisches Potential aufweisen, sind beide Begriffe zunächst zu schärfen.

Die Rolle

Begriffsgeschichtlich wurde die Rolle im 15. Jahrhundert aus dem Altfranzösischen *rol(l)e* oder *roul(l)e* entlehnt, welches eine Pergament- oder Papierrolle bezeichnet. Als solche wurde sie erst für Dokumente im juridischen Schriftverkehr sprachlich gebraucht, fand aber bald, in der Zeit des Deutschen Barock, Eingang in die Theaterpraxis, nämlich als Papierrolle, auf der Text und Handlung für die jeweiligen Schauspieler:innen eines Bühnenwerks aufgezeichnet waren. Im 18. Jahrhundert löste sich der Begriff aus seiner engen theaterpraktischen Funktion heraus und bezeichnete im übertragenen Sinn die Position, Funktion und Aufgabe von Schauspieler:innen, soweit, dass der Begriff im 18. und 19. Jahrhundert synonym zur Figur verwendet

¹⁸⁵ ROSELT, Jens: „Figur“, in: FISCHER-LICHTE, Erika, Doris KOLESCH und Matthias WARSTAT (Hrsg.): *Metzler Lex. Theatertheorie*, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2014, S. 107–111, hier S. 108.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 108f.

wurde.¹⁸⁷ Die historische Variabilität des Begriffs geht einher mit sehr heterogenen Vorstellungen davon, was eine Rolle ausmacht und welche Anforderungen an die schauspielerische Gestaltung herangetragen werden.

Mit der neuzeitlichen Komödie findet nicht nur der Rollenbegriff (in Abgrenzung zur *Persona* als Schauspieler mit Maske im antiken Theater) im Theaterkontext weitere Verbreitung, mit ihr bildet sich die komische Rolle heraus, die in der Darstellung sozialer Typen besteht. Die Vorstellung eines Rollenspiels auf der Bühne hat nichts mit der individuellen Identität der Schauspieler:innen gemein. Bei der Rolle handelt es sich um eine „Form, die der Schauspieler stereotyp oder improvisierend ausfüllen kann“,¹⁸⁸ so zum Beispiel, indem er reinweg durch Kleidung behauptet eine Frau zu sein (statt sie durch Frauen zu verkörpern). In der *Commedia dell'arte* im letzten Drittel des 16. Jh.s findet diese Art des Typen-Spiels ihre „artifizielle Verdichtung“¹⁸⁹ in der Maske und schafft mit dem Harlekin als komödiantischem Prinzip innerhalb eines auf Gesten beruhenden Regelwerks, so Haß, eine eigene Autonomie unabhängig von der äußerlichen sozialen Welt. Im Feld der gestischen Relationen eröffnet sich dem „Spieler der einzelnen Maske ein Spielraum, der das Mimetische übersteigt“¹⁹⁰.

Ganz anders lautet der Auftrag an die Schauspieler:innen des modernen bürgerlichen Literaturtheaters, in dessen Mittelpunkt die von einem/einer Autor:in entworfene, fiktive Figur steht. Die Rolle gilt es hier nicht mehr als Form und Position auszufüllen, sondern mimetisch in eine individualisierte Kunstfigur zu verwandeln.¹⁹¹ In dem Theatermodell, welches vor allem durch Denis Diderot¹⁹² und Gotthold Ephraim

¹⁸⁷ Vgl. HAß, Ulrike: „Rolle“, in: FISCHER-LICHTE, Erika, Doris KOLESCH und Matthias WARSTAT (Hrsg.): *Metzler Lex. Theatertheorie*, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2014, S. 300–306, hier S. 300. Ulrike Haß macht in ihrem Lexikoneintrag deutlich, dass die begriffsgeschichtlichen Vorgänger der Rolle im Deutschen mit ihrem juridischen und theaterpraktischen Sinn bis heute Parallelen zur lateinischen, englischen und französischen Bedeutung von Rolle als *persona*, *part*, *personnage* ziehen lassen. Die Herausbildung des Rollenbegriffs aus dem juridischen Kontext und seiner Verwendung im Theater fiel zeitlich zusammen mit der Loslösung des Begriffs *Persona* vom antiken Theater, nämlich in der Bezeichnung der Maske des Schauspielers. *Persona* wurde von da an wiederum für den rechtsfähigen Menschen und allgemein für die „Person im Sinne von Persönlichkeit“ mit individuellen Eigenschaften, verwendet. Diese begriffliche Trennung steht unter dem Einfluss der Erfindung der neuzeitlichen Komödie und der Herausbildung der komischen Rolle. Mit der Renaissance weicht die Maske im Sinn der antiken *Persona* – unter dem Schalten und Walten der Götter tritt der Schauspieler nur maskiert in Erscheinung – dem Gesicht des Einzelnen. Vgl. HAß, S. 301.

¹⁸⁸ Ebd., S. 302.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ebd., S. 303.

¹⁹¹ Vgl. ebd.

¹⁹² Siehe DIDEROT DENIS: *Paradoxe sur le comédien*, Paris: Gallimard 1994.

Lessing¹⁹³ geprägt wurde, steht sprichwörtlich die bürgerliche Öffentlichkeit auf dem Spiel und mit dem Schauspiel sind fortan aufgrund seiner proklamierten gesellschaftlich-sozialen Relevanz politische Ziele verbunden. Die Rolle selbst wird durch das Grundprinzip mimetischen Handelns zu einem Modell in der bürgerlichen Gesellschaft erhoben: „Der Schauspieler in der R[olle] der fiktiven Figur soll diese individuell, wahrhaftig und emotional in einer Weise mit Leben erfüllen, die den Zuschauern unmittelbar verständlich zu Herzen geht“¹⁹⁴ und Mitleid erzeugt¹⁹⁵.

Gleichsam kritisiert wird das mimetische Handeln als Inbegriff der Rolle in der bürgerlichen Gesellschaft seitens Gesellschaftstheoretikern und Philosophinnen „der Aufklärung, des Idealismus und später des Marxismus [...], um sie als uneigentliches bzw. entfremdetes gesellschaftliches Sein abzulehnen“¹⁹⁶. Rückgebunden an die gesellschaftsbildende und soziale Funktion der Rolle im Theater, aber in kritischer Abkehr vom Illusionstheater der Guckkastenbühne setzen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem Bertolt Brecht und Erwin Piscator auf die Distanzierung der Schauspieler:innen von der Rolle (und der des ‚mündigen‘ Publikums vom Bühnengeschehen im Gegensatz zu dessen Identifikation und Mitgefühl). An der Rolle gilt es sich zu reiben, diese durch Verfremdungstechniken, u.a. den Gestus des Zeigens, zu demonstrieren und ihre Veränderbarkeit vor allem rational erfahrbar zu machen. Die Repräsentation der Rolle auf der Bühne wird durch Brecht um die Reflexion über die Produktionsbedingungen dieser repräsentierten Rolle erweitert.¹⁹⁷ Mit der zunehmenden Kritik an der Institution des Theaters, welche die gesellschaftliche Wirklichkeit nicht mehr repräsentiere und sich als Medium kultureller Selbstverständigung neu zu erfinden habe, verstärkt sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend eine Auseinandersetzung mit den theatereigenen Darstellungsmitteln. Statt der Rolle

[betont] [d]ie Selbstreferentialität der eigenen Mittel den Schauspieler, der die Aufführung in der spezifischen Zeitform des Theaters, dem Präsens, trägt. Sie lässt ihn aus dem Kostüm der R[olle] hervortreten als Darsteller

¹⁹³ Siehe LESSING, Gotthold Ephraim: *Lessings Werke. Hamburgische Dramaturgie*, Bd. 4, 6. Aufl., Weimar: Volkstextverl. 1971; LESSING, Gotthold Ephraim, Moses MENDELSSOHN und Friedrich NICOLAI: *Briefwechsel über das Trauerspiel*, hrsg. v. Jochen SCHULTE-SASSE, München: Winkler 1972.

¹⁹⁴ Vgl. HEEG, Günther: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M., Basel: Stroemfeld 2000; zit. n. HAB: „Rolle“, S. 304.

¹⁹⁵ Siehe 17. Literaturbrief v. Feb. 1759, LESSING/MENDELSSOHN/NICOLAI: *Briefwechsel über das Trauerspiel*.

¹⁹⁶ HAB: „Rolle“, S. 303.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 305.

einer von ihm unter den gegebenen Umständen der inszenatorischen Arbeit gefundenen und entwickelten Figur.¹⁹⁸

In den Ausführungen wird deutlich, dass eine Beschreibung des Rollenbegriffs ohne Rückgriff auf die Figur kaum auskommt. Das letzte Zitat nach Ulrike Haß lässt sogar die Vermutung aufkommen, dass die Figur im 21. Jh. die Rolle gänzlich ablöst. Eine Betrachtung dieses Begriffsverhältnisses aus der Perspektive der Figur zeigt einen anderen Befund.

Die Figur

Die Figur ist, wie eingangs definiert, die auf der Bühne in Erscheinung tretende, handelnde Gestalt und als solche eine spezifische Verkörperung der Rolle durch die Schauspieler:in. Diese Verkörperung gestaltet sich durch die Ausdrucksmittel des Theaters wie Sprache, Verhalten, Körper, Bewegungen, Kostüm, Maske (etc.). Dadurch wird die Figur durch das Publikum identifizierbar. Sie kann mit einem Eigennamen, mit einer „allgemeine[n] Benennung“, mit einer Typisierung oder einer „allegorische[n] Betitelung“ adressiert werden.¹⁹⁹ Die Benennung kann durch einen vor der Inszenierung existierenden Damentext vorgegeben sein oder sich erst im Laufe der Stückentwicklung ergeben. Das zeigt schon, dass die Rollenvorgabe insgesamt mehr oder weniger festgelegt und auch nicht unbedingt ein „im Drama formulierter[r] Rollentext“ ist, „vielmehr können auch andere Spielvorgaben oder Handlungsmuster, die unabhängig von Darstellern sind, als Rollen bezeichnet werden, z.B. auch Aufgaben zur Improvisation“²⁰⁰. Aus der Perspektive des Figurenbegriffs scheinen hier einzelne Glieder der Rolle auf, was folglich den Produktionsprozess stärker ins Gewicht setzt.

Von der Rolle – in welcher Art, ob als Rollentext oder Spielanweisung, und in welcher Intensität und Konsequenz diese auch immer vorgegeben ist – unterscheidet sich die Figur auch darin, dass sie erst als komplexe Formation „in der konkreten Darstellung“²⁰¹ konstruiert wird. Es handelt sich nicht um eine Illustration der Rolle durch die theatrale Figur, sondern um eine Aktualisierung von potentiell in der Rolle angelegten Bedeutungen, die sich u.a. durch den Körper und die Stimme der Schauspieler:in,

¹⁹⁸ Ebd., S. 306.

¹⁹⁹ ROSELT: „*Figur*“, S. 108.

²⁰⁰ Ebd., S. 109.

²⁰¹ Ebd.

vollzieht. Weil die jeweilige Formation der Figur auch am Ende eines Inszenierungsprozesses nicht fixiert ist, sondern Aufführung für Aufführung destabilisiert werden kann, ist der Figur eine Ambiguität eigen. Sie „existier[t] allein im aktuellen Spielen für die jeweiligen Vorstellungen der Spieler, nirgendwo sonst“²⁰². Die angesprochene Flüchtigkeit der Figur erfährt noch eine weitere Zuspitzung, wenn sie als je individuelle Syntheseleistung der einzelnen Zuschauenden begriffen wird.²⁰³

Nicht nur als Begriffe, sondern auch in ihrer Beschaffenheit und ihrer Gestaltung sind Rolle und Figur dem historischen Wandel ausgesetzt, was mit den grob angeführten Entwicklungslinien der Rolle kenntlich wird. Auch die Gestaltung der Figur ist „[abhängig] von historisch variablen schauspielerischen Normen, welche die Konventionen festlegen, wie Menschen auf der Bühne repräsentiert werden“²⁰⁴. Ob mündlich überliefert, wie im Fall der *Commedia dell'Arte*, oder in schriftlich ausformulierter Form und ob im Spielprozess ad hoc vermittelt oder formalisiert im Curriculum einer Schauspielschule, so setzen Repräsentation, Gestaltung und Wirkung von Rolle und Figur ein bestimmtes (historisch variables) Wissen voraus, welches mit entsprechenden Praktiken verbunden ist.

Die Erwartungen an eine gelungene Repräsentation, Schauspieltechniken bzw. künstlerische Praktiken zeigen, wie sehr die ideengeschichtliche Prägung einer Zeit Eingang nicht nur in das *Was* der dramatischen Repräsentation findet, sondern auch in die Art und Weise – das *Wie* – der theatralen Darstellung auf der Bühne. Im Hinblick auf die Figur ist die schauspielerische Arbeit an der psychologisch-realistischen Gestaltung einer individuellen Person ganz anderen philosophischen Prämissen und schauspielerischen Normen ausgesetzt als die Arbeit an der Distanzierung von Schauspielerin und Rolle vor dem Hintergrund des marxistischen Welt- und Menschenbildes. Seit dem 20. Jh.s begleitet die Infragestellung des Subjekts als eine homogene Einheit die künstlerischen Praktiken und Formen seiner (Nicht-)Repräsentation in der dekonstruierten Figur, deren Rollenangebote etwa im postdramatischen Theater Elfriede Jelineks vorliegen.

²⁰² SCHWIND, Klaus: „Theater im Spiel - Spiel im Theater. Theoretische Überlegungen zu einer theaterwissenschaftlichen Heuristik“, in: *Weimar. Beitr.* 3 (1997), S. 419–443, hier S. 430f.; zit. n. ROSELT: „Figur“, S. 109.

²⁰³ ROSELT: „Figur“, S. 109.

²⁰⁴ Ebd.

Wie verhält es sich dann mit der Repräsentation von Migrant:innen und Geflüchteten auf der Bühne in Produktionen, deren Rollenangebote erstens auf Interviews mit den Migrant:innen und Geflüchteten beruhen, deren Rollenvorgaben zweitens in Spielanweisungen zur Improvisation bestehen und bei denen die Gestaltung der Figur drittens mal mehr mal weniger in der (schauspielerischen) Arbeit der Darstellenden an sich selbst besteht? Um die Frage beantworten zu können, ist schließlich die theatrale Figur (welche die Rolle mitdenken muss) auch in Bezug auf die soziale Rolle und Subjektivierungsprozesse zu situieren.

2) Soziale Rolle

Theoretischer Ausgangspunkt der *sozialen Rolle* ist die Annahme, dass die ‚empirische Welt‘ des Theaters als Raum alltäglicher Erfahrungen und Interaktionen verstanden wird.²⁰⁵ Interaktionen während der Stückentwicklung / Inszenierungsphase spielen sich hiernach in Situationen ab, in denen für das Theaterstück relevante Fragen verhandelt werden, die beteiligten Akteur:innen sich auf künstlerische, soziale, institutionelle Normen beziehen und innerhalb des institutionalisierten Kontextes bestimmte Rollen annehmen. Die Interaktion stellt also einen Prozess dar, welcher soziale Ordnung hervorbringt – oder anders, mit Blick auf Jacques Rancière, die Interaktion stellt einen Prozess dar, welcher die ästhetische, politische Gemeinschaft hervorbringt, Sichtbarkeiten verhandelt werden. Geht es auch in erster Linie um die situative Herstellung dieser Ordnung, sind Interaktionen keineswegs unabhängig von strukturellen und normativen Vorgaben. Das heißt, Elemente sozialer Ordnung wie die Organisation, Rollen oder Normen, wirken auf die Interaktionen zurück.²⁰⁶ Sie stellen vorgefertigte symbolische Ordnungsmuster bereit, die die Wahrnehmung und das Verhalten der Akteur:innen prägen. Aber sie finden erst insofern in die Interaktion Eingang, als die an der Interaktion beteiligten Akteur:innen Ordnungsmuster in der wechselseitigen Interpretation – als Deutungsmuster – ihres Verhaltens aktivieren. Insofern sind solche Deutungsmuster an sich unhintergebar, aber grundsätzlich auch veränderbar.²⁰⁷ Die Rahmung der künstlerischen Produktion stellt also ein Set an

²⁰⁵ Vgl. BLUMER, Herbert: *Symbolic Interactionism. Perspective and Method*, Berkley u.a.: University of California Press 1969.

²⁰⁶ Vgl. SHALIN, Dimitri: „Pragmatism and Social Interactionism“, in: *Am. Sociol. Rev.* 51 (1) (1986), S. 9–29, hier S. 16.

²⁰⁷ Vgl. GOFFMAN, Erving: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Boston: Northeastern University Press 1986, S. 23.

Deutungsmustern für die Akteur:innen in den jeweiligen Interaktionssituationen bereit, welche sozusagen unbehandelt rein potentielle Interpretationen sind und welche sich in der sprachlichen wie nicht-sprachlichen Kommunikation unter den Akteur:innen realisieren.

Bietet die Entlehnung Goffmans aus dem Theater, mithilfe der er den Rollenbegriff für die Sozialtheorie fruchtbar macht,²⁰⁸ auch Sinnzusammenhänge an, die soziale Interaktionen in ihrer Regelmäßigkeit begreifbar machen (sollen): nämlich indem Interaktionen im Alltag, orientiert an Normen und innerhalb eines bestimmten räumlichen, sozialen Settings relativ ritualisiert verlaufen, wie eine einer bestimmten Dramaturgie folgende und entlang eines Skripts einstudierte Theaterszene. Interaktionen ist also grundsätzlich – wie im Theaterstück – Wiederholung eigen; genauso ist aber auch die Verschiebung von Abläufen möglich (die sinngemäße Ähnlichkeit besteht dann noch eher mit der Performance, welche im Gegensatz zum Drama auf einem Minimum an organisatorischen Absprachen beruht). Die Beobachtung und Analyse dieser Alltagsszenen soll Gesellschaft sozusagen in seiner kleinsten sozialen Einheit beschreibbar machen. Insofern als Verschiebungen stattfinden (können), ist diese Herstellung ein unabschließbarer Prozess und Gesellschaft grundsätzlich veränderbar.²⁰⁹ Den Akteur:innen selbst kommt grundsätzlich Handlungsfähigkeit zu, sofern sie eine Rolle, d.h. entsprechende Erwartungen an diese Rolle annehmen, aber auch innerhalb bestimmter Grenzen bzw. Spielregeln ablehnen können.

²⁰⁸ In seinem Werk *Wir alle spielen Theater* von 1959 (Orig. *The presentation of self in everyday life*) wird die Theaterinszenierung samt ihrem funktionalen Fachvokabular (Rolle, Choreographie, Dramaturgie etc.) auf die Herstellung sozialer Ordnung in Alltagssituationen bzw. –interaktionen bildhaft übertragen. Vgl. GOFFMAN, Erving: *Wir alle spielen Theater: die Selbstdarstellung im Alltag*, übers. von Peter WEBER-SCHÄFER, 19. Aufl., München: Piper 2021; Orig. GOFFMAN, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Anchor/Knopf Doubleday 1959.

²⁰⁹ Damit grenzen sich die Vertreter:innen des symbolischen Interaktionismus von sozialtheoretischen Vorstellungen ab, die Gesellschaft als überformtes, relativ starres Gebilde versteht, in der gerade auch Interaktionen und Individuen in stärkerem Maße durch übergeordnete Strukturen oder Systeme determiniert sind. Goffman bezeichnet seine Disziplin auch als eine „Soziologie der Gelegenheiten“: „Soziale Organisation ist das zentrale Thema, Gegenstand dieser Organisation aber sind das Zusammenkommen von Personen und die zeitlich begrenzten Interaktionen, die daraus entspringen können. Eine normativ stabilisierte Struktur steht dazu im Widerspruch, denn ein ‚soziales Treffen‘ ist eine bewegliche Entität, notwendigerweise vergänglich, es entsteht durch Ankommen und hört mit dem Weggehen auf.“ GOFFMAN, Erving: *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 8; Orig. GOFFMAN, Erving: *Interaction ritual: essays on face-to-face behavior*, Garden City: Doubleday 1967 (Anchor books 596), S. 2.

Diese Handlungsfähigkeit haben Akteur:innen also schon gegenüber der Rolle selbst, wie es die Metapher des *Theaterspiels* bereits anklingen lässt. Rolle suggeriert, dass wir sie annehmen, aber auch aus ihr heraustreten können, sobald wir etwa den Rahmen der Interaktionssituation verlassen.²¹⁰ So wie ein:e Darsteller:in anhand von Schauspieltechniken lernt, mit diesem Rollenspiel umzugehen und eine Distanz gegenüber seinen Rollen zu pflegen,²¹¹ ist dies für Akteur:innen eine umso größere Herausforderung, welche sich mit der Ausdifferenzierung in der Moderne in eine Vielzahl lebensweltlicher (und zunehmend virtueller) Schauplätze zuspitzt. Goffman hat die problematische Vereinbarkeit verschiedener Rollen, wenn damit widersprüchliche Erwartungen an eine Person wahrgenommen werden, im Begriff des Rollenkonflikts theoretisch mitbedacht. Die Kritik an der Perspektive ist aber etwas früher anzusetzen, bei dem, was der Rolle vorausgeht bzw. wohin sie zu integrieren ist, nämlich das *Selbst*. Goffman hat das *Selbst* anhand verschiedener Modelle entwickelt. In dem Werk „Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag.“ (1985) stellt der Verfasser ein zweidimensioniertes Modell auf, in dem es sich um die *Rolle* und den *Darsteller* handelt.²¹² Die Rolle besteht in den antizipierten Erwartungen der anderen Interaktionsteilnehmer:innen. Der Darsteller wiederum hat den Auftrag, die Rolle möglichst wirkungsvoll zu inszenieren. Erst in der erfolgreichen Gesamtszene der Darstellung entsteht somit das Selbst: Die persönlich dargestellte Rolle. Es lässt sich also erkennen, dass das Selbst bei Goffman nur durch die gemeinsame Wirkung von den antizipierten Rollenerwartungen und der individuellen

²¹⁰ Die umgangssprachliche Gefäßmetaphorik, wonach die Schauspieler:in (=Inhalt) die Rolle (=Gefäß) an- oder ausfüllt, sei theoretisch aber nicht haltbar, weil es dem neu entstehenden Dritten (der Figur) aus Rolle und Schauspieler nicht gerecht wird, so Hajo Kurzenberger. Vgl. KURZENBERGER, Hajo: „Die ‚Verkörperung‘ der dramatischen Figur durch den Schauspieler“, in: BERG, Jan, Hans-Otto HÜGEL und Hajo KURZENBERGER (Hrsg.): *Authentizität Als Darst.*, Hildesheim: Univ. Hildesheim 1997, S. 106–121, hier S. xx; zit. n. ROSELT: „Figur“, S. 109.

²¹¹ Dass das selbst im professionellen Bereich nicht immer gelingt, zeigen Schauspielerbiografien, in denen eine Rolle Überhand über das Privatleben der oder des Darstellenden gewonnen hat und jene:r an den Anforderungen der Außenwelt/Umwelt mangels realistischer Selbsteinschätzung leiden.

²¹² Im darauffolgenden Werk *Interaktionsrituale* (1986) zerlegt Goffman das Selbst in die Ebenen *Image* und *Spieler*, wobei ersteres den sozialen Wert darstellt, den der oder die Einzelne in der Interaktion erlangt und letzteres auf das Interagieren in dem „rituellen Spiel“ der jeweiligen Situation verweist. GOFFMAN: *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*, S. 38. In einer frühen dreigliedrigen Konzeption in „Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität.“ (1967) teilt Goffman das Selbst in eine soziale und eine persönliche Identität sowie eine Ich-Identität. Dabei umfasst erstere die soziale Kategorie und die Eigenschaften eines Menschen; die persönliche Identität die bestimmten Kennzeichen und sozialen Fakten, die einzigartig für eine Person sind. Beide Ebenen dienen gewissermaßen der Klassifizierung des Einzelnen, mit der Erwartungen verknüpft sind. Durch die dritte subjektive Instanz Ich-Identität wird auf diese Erwartungen kreativ und relativ frei reagiert, wodurch diese ausgestaltet werden.

Antwort konzipiert ist. Diese Trennung vollzog Goffman im Anschluss an George Herbert Meads Konzept des Selbst und dessen Unterscheidung von „Me“ und „I“. Das „Me“, das soziale Selbst, besteht in dem Repertoire an Verhaltensweisen, welche ein Individuum zur Außenwelt, anderen gegenüber, einnimmt, während das „I“ die dem Selbst gegenüberliegende Innenwelt bzw. „Ich-Identität“ vertritt (wie Goffman an anderer Stelle festhält), die auf das soziale Selbst antwortet und das sozial angepasste, individuell einsetzbare Verhaltensrepertoire organisiert.

Der *spielerische* Umgang mit der Rolle einerseits, der dem und der Akteur:in Handlungsfähigkeit unterstellt, der aber, andererseits, auf der Unterscheidung in Außen- und Innenwelt aufruht, weist auf die Begrenztheit dieser sozialtheoretischen Perspektive für die vorliegende Untersuchung hin.

Wird die Handlungsmacht von Migrant:innen und Geflüchteten in partizipativen Theaterproduktionen untersucht, geht es darum, herauszufinden, inwiefern die künstlerischen Praktiken und der Rahmen einer Theaterinszenierung Freiräume schafft (oder nicht) gegenüber gesellschaftlichen Zuschreibungen als Migrant:in oder Geflüchtete:r. Im Besonderen geht es darum herauszupräparieren, welche gesellschaftlichen Zuschreibungen hinsichtlich der Akteur:innen Eingang in den künstlerischen Umgang mit Migration und Flucht am Theater finden und wie mit ihnen künstlerisch und persönlich umgegangen wird.

Die Teilnahme von Migrant:innen und Geflüchteten ist gerade im Kontext von gesellschaftlich bedingten – und damit auch kulturell und künstlerisch (re-)produzierten – Machtverhältnissen zu beobachten. Jene darf weder durch die Einnahme einer akteurszentrierten, auf die einzelne Interaktionssituation beschränkte, Perspektive ausgeblendet, noch sollten die Akteur:innen als von vornherein sozial und kulturell determinierte (Diskurs-)Effekte betrachtet werden. Es geht also darum, das Verhalten der Teilnehmenden in Theaterproben (in konkreten Interaktionen) während des Inszenierungsprozesses zu untersuchen, aber nicht ohne den Einfluss der die Interaktion überdauernden, sich historisch herausgebildeten gesellschaftlichen Zuschreibungen. Diese Vermittlung gelingt mit der Hinwendung zum Begriff der Subjektivierung,²¹³ weil

²¹³ Für ein neueres Subjektverständnis: BUBLITZ, Hannelore: *Im Beichtstuhl der Medien. Die Produktion des Selbst im öffentlichen Bekenntnis*, Bielefeld: Transcript 2010; MEIBNER, Hanna: *Jenseits des*

in ihm sowohl nach der sozialen und kulturellen (und insofern auch historischen) Genese von Subjektivität als auch nach den damit verbundenen Praktiken gefragt [wird], so dass das Subjekt weder bloß vorausgesetzt noch als übergreifende Konstitutionsmarkierung des Menschlichen verstanden wird.²¹⁴

3) Prozesse der Subjektivation

Insbesondere Michel Foucault und im Anschluss daran Judith Butler haben den komplexen Prozess, in dem „sich Menschen eine Individualität und Identität als Subjekte zueignen, aus der heraus sie Handlungsfähigkeit ausüben (können)“²¹⁵, als einen ambivalenten Vorgang der Subjektivierung charakterisiert, der wesentlich von Machtverhältnissen durchwirkt ist. Außerdem ist die sukzessive Herstellung des Subjekts nach den Vorstellungen von Butler ein performativer, sprachlich und körperlich sich vollziehender Prozess, der ausschließlich in Bezug auf Andere stattfindet, wie Nadine Rose prägnant zusammenfasst:

„Jemand“ werden zu können setzt in der Perspektive Butlers nicht nur voraus, von anderen als „jemand“ erkannt (und entsprechend anerkannt) werden zu können (vgl. Butler 2007), wodurch das „Subjekt“ eine radikal relationale Bestimmung erhält, sondern akzentuiert auch die rekursiven sozialen (und psychischen) „Verhaftungen“ (Butler 2001, S. 11), die damit einhergehen. So ist mit der Frage nach Subjektivierung nicht allein die Frage nach den sozial situierten sprachlichen und körperlichen Praktiken der Inszenierung als „Jemand“ aufgeworfen, sondern auch deren (Rück-)Bindung an diskursive Normen und normative Ordnungen, die das Subjekt übersteigen, ohne dass es in einem rein deterministischen Verhältnis zu ihnen stehen würde.²¹⁶

Das „von anderen als jemand erkannt werden“ vollzieht sich in erster Linie über die Anrufung. Nach Louis Althusser, auf den diese theoretische Figur (*interpellation*) zurückgeht und auf dessen in der Forschung weit rezipierte Polizistenszene sich

autonomen Subjekts. Zur gesellschaftlichen Konstitution von Handlungsfähigkeit im Anschluss an Butler, Foucault und Marx, Bielefeld: Transcript 2010; KELLER, Rainer, Werner SCHNEIDER und Willy VIEHÖVER (Hrsg.): *Diskurs - Macht - Subjekt. Theorie und Empirie von Subjektivierung in der Diskursforschung*, Wiesbaden: Springer VS 2012; ZIMA, Peter: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, 4. durchges. u. erw. Aufl., Tübingen: A. Francke 2017; RECKWITZ, Andreas: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, überarb. neue Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2020.

²¹⁴ RICKEN, Norbert: „Anerkennung als Adressierung. Über die Bedeutung von Anerkennung in Subjektivierungsprozessen“, in: ALKEMEYER, Thomas, Gunilla BUDDE und Dagmar FREIST (Hrsg.): *Selbstbildungen Soz. Kult. Prakt. Subj.*, Bielefeld: Transcript 2013, S. S. 69-99, hier S. 71.

²¹⁵ ROSE, Nadine: „Erziehungswissenschaftliche Subjektivierungsforschung als Adressierungsanalyse“, in: GEIMER, Alexander, Steffen AMLING und Saša BOSANČIĆ (Hrsg.): *Subj. Subj. Empirische Theor. Perspekt. Auf Subj.*, Wiesbaden: Springer 2019, S. S. 65-85, hier S. 69.

²¹⁶ Ebd.

sowohl Foucault als auch Butler beziehen, spielt sich im Zuge der Anrufung (beispielhaft in der Anrufungsszene des Passanten durch einen Polzisten) die Transformation vom Individuum in ein Subjekt ab.²¹⁷ Althusser's These entsprechend erfolgt hier die Konstitution des Passanten als Bürger, indem sich der Angerufene in seiner Umwendung auch selbst als Bürger anerkennt und als solcher anfällig für potentiell weitere Zugriffe des Staatsapparates wird. Butler sieht in diesem Akt subjektbezogene Normen aufgerufen (z.B. in der Anrufung „Es ist ein Mädchen“), die der Person nahelegen ein Mädchen entsprechend der aufgerufenen Norm zu werden. Anders als bei Althusser begreift Butler diesen Vorgang nicht als autoritär durchgreifenden, linearen Vorgang, weil er ohne die entsprechende Umwendung des Angerufenen in seiner Wirksamkeit stumm bleibt. Auch sagen die in der Anrufung aufgerufenen Normen noch nichts über die folgende praktische An- bzw. Einpassung an bzw. in diese Normen aus. Sie sind vielmehr auf „beständige Wiederholung angewiesen und erweisen sich als entsprechend abhängig von ihrer *ordnungsgemäßen* Wiederholung am Subjekt“²¹⁸. Die Wiederholung birgt daher im gleichen Zug die Gelegenheit, die Normen nicht zu re-etablieren, sondern etwa zu destabilisieren.²¹⁹

Das hierfür wesentliche Merkmal der Subjekt-Werdung ist deswegen *erstens*, dass sie sich performativ vollzieht, was am Beispiel der Polizistenszene vorgeführt wird, wenn im Moment der Umwendung des/der Passanten/Passantin, also im konkreten sprachlichen oder körperlichen Akt, der Dreh- und Angelpunkt für das Anders-sein-können bzw. die bestätigende Wiederholung des status quo liegt.

Grundlegend für dieses theoretische Verständnis von Subjektivierung ist neben der Performativität als den sprachlichen und körperlichen Praktiken, in denen sie sich vollzieht, *zweitens* dass dem Subjekt keine etwa regulierende Ich-Instanz vorausgeht. Anders als bei Goffmans zweigliedrigem Modell des Selbst, das einer Trennung in Individuum und Gesellschaft (d.h. gesellschaftlicher Erwartungen durch die Rolle) aufruht, setzt Subjektivierung (theoretisch) voraus, dass Individuen immer schon relational, also auf andere(s) bezogen sind und der Subjektivierungsprozess als ein

²¹⁷ Vgl. ALTHUSSER, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg: Verlag für das Studium der Arbeiterbewegung 1977, S. 142, zit. n. ROSE: „Erziehungswissenschaftliche Subjektivierungsforschung als Adressierungsanalyse“, S. 71.

²¹⁸ ROSE: „Erziehungswissenschaftliche Subjektivierungsforschung als Adressierungsanalyse“, S. 71.

²¹⁹ Vgl. BUTLER, Judith: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*, übers. von Katharina MENKE und Markus KRIST, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 160.

ständiger Herstellungsprozess zu verstehen ist, kurz: man ist kein Subjekt, sondern man wird es, indem man sich immer schon in einem Netzwerk aus bestehenden Wissens- und Machtformationen bewegt. Um den paradoxen Prozess deutlich zu markieren, „in dem man – als Individuum – zu etwas gemacht wird, zu dem man – qua definitionem als Subjekt – gerade nicht gemacht werden kann“²²⁰, zieht beispielsweise Ricken den Begriff der Subjektivation dem der Subjektivierung vor. Er begründet dies einerseits mit der direkten Übersetzung Butlers aus dem Englischen [*subjection*], der auf den französischen Begriff [*assujettissement*] zurückgeht, in welchem Foucault den doppelten Prozess von Produktion und Unterwerfung des Menschen als Subjekt begrifflich fasst.²²¹ Andererseits würde Subjektivation anders als Subjektwerdung und Subjektivierung der Doppeldeutigkeit von *subjectum* gerecht, zugleich Zugrundeliegendes und Unterworfenes zu bezeichnen.²²²

Um Subjektivierung von teilnehmenden Migrant:innen und Geflüchteten in Theaterproduktionen angemessen herauszuarbeiten, ist ein *drittes* Merkmal des vorgestellten Subjektivierungskonzepts hervorzuheben. Die performative Herstellung von Subjekten vollzieht sich im Anschluss an Butler in diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken. Gerade die Anrufung erfolgt in erster Linie als sprachliches Tun, in Form von diskursiven Praktiken. Aber auch bei der Anrufung durch den Polizisten oder durch die Eltern (bei der Feststellung des Geschlechts ihres Kindes) wird mindestens bei der körperlichen Reaktion der Umwendung (in dem Moment, in dem sich der/die Angerufene als diese:r anerkennt) deutlich, dass Subjektivierung sich auch in nicht-sprachlichem Tun vollzieht (in Bewegungen, Gesten, Mimik, Objektmanipulationen etc.). Zu berücksichtigen ist auch, dass selbst die Diskursanalyse Diskurse nicht als sprachliche Artefakte bzw. Texte untersucht, sondern auch die „diskursiven Beziehungen als Beziehungen des Sprachlichen zum Nicht-Sprachlichen“²²³.

²²⁰ RICKEN: „Anerkennung als Adressierung. Über die Bedeutung von Anerkennung in Subjektivationsprozessen“, S. 72.

²²¹ Vgl. Ebd., S. 72, Fn. 9, zu den zitierten Stellen siehe BUTLER, Judith: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 187, Anm. 1 sowie 81f. sowie ; FOUCAULT, Michel: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard 1975, S. 38.

²²² Vgl. RICKEN: „Anerkennung als Adressierung. Über die Bedeutung von Anerkennung in Subjektivationsprozessen“, S. 72.

²²³ WRANA, Daniel und Antje LANGER: „An den Rändern der Diskurse. Jenseits der Unterscheidung diskursiver und nicht-diskursiver Praktiken“, in: *Forum Qual. Sozialforschung* 8 (2) Art. 20 (2007).

Subjektivierungsprozesse lassen sich also auch im Rahmen von Theaterproduktionen untersuchen, die in besonderer Weise durch den körperlichen Ausdruck bestimmt sind. Künstlerische Praktiken im Theater sind sogar wesentlich durch diesen gekennzeichnet. Solche körperlichen (oder auch musikalischen) Ausdrucksweisen sind aber nicht nur theatrale Mittel, ihnen kommt aufgrund der verschiedenen Muttersprachen, die die Beteiligten während der Stückentwicklung und manchmal auch noch bei der Aufführung sprechen, auch ein besonders wichtiger Stellenwert in der erwarteten, wahrgenommen und tatsächlich ausgeübten Handlungsfähigkeit der teilnehmenden Migrant:innen und Geflüchteten zu.

Schließlich ist der Vollzug von Subjektivierung in sprachlichen und nicht-sprachlichen Praktiken für die vorliegende Untersuchung auch im Blick auf das verschiedene Datenmaterial eine wichtige Voraussetzung. Da die Stückentwicklung den gesamten Prozess von der Konzeption bis zur Aufführung umfasst, bilden sowohl Interviews mit Darsteller:innen und Leitung, die teilnehmende Beobachtung einschließlich Probenmaterial, als auch der Theatertext und die Aufführung den Datengrundstock. Die verschiedenen Materialsorten lassen sich also auch hier schwerpunktmäßig nach diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken auswerten und können in einer zusammenführenden Analyse komplementär zueinander betrachtet werden.

4) Zwischenfazit

Ich folge der Annahme, dass erst der Subjektbegriff erlaubt, herauszuarbeiten, welche Rolle die migrantischen Teilnehmenden haben, das heißt *wer* in der Stückentwicklung und Repräsentation beziehungsweise ihrer performativen Verhandlung eines Stoffes, der Migration verhandelt, auf der Bühne *wie* sichtbar wird. Subjektivierung verstehe ich also als einen situationsübergreifenden Prozess, der nicht auf die diskursive Ebene beschränkt bleibt und der sich in sozialen, bzw. künstlerischen Praktiken untersuchen lässt. In dieser Forschungsperspektive und mittels der analytischen Werkzeuge der Adressierungsanalyse soll es ermöglicht werden, die soziologische und theatrale Dimension meiner Untersuchung zu vereinen. Beide Dimensionen können in der Beobachtung von Subjektivierungsprozessen füreinander fruchtbar gemacht werden, indem u.a. diskursive (Subjekt-)Repräsentationen (mit ihren impliziten normativen Ordnungen) und praktisch (sprachlich wie körperlich) vollzogene Subjektivierung zueinander in Beziehung zu setzen sind. Diese Perspektive unterstellt letztlich den Teilnehmenden im Umgang mit Rollenerwartungen beziehungsweise Anrufungen als

„jemand“ von vornherein Handlungsmacht und kritisches Reflexionsvermögen. Sie unterschlägt aber nicht die Machtverhältnisse, welche den Probenprozess durchwirken. Das heißt für mich als Forscherin nicht hinter der Einsicht zurückzufallen, dass den Handlungen der beteiligten Akteur:innen in den beobachteten Interaktionen vor und während der Aufführung – also dem Akt *eine Rolle zu spielen* und in der Probe oder auf der Bühne sichtbar zu sein, sich zu äußern etc. – immer schon ein Akt der Unterwerfung vorausgeht.

2.2 Re-Adressierungsanalyse: zur empirischen Erforschung von Subjektivation

Um der Handlungsfähigkeit und – um auf die eingangs verwendete Theatermetapher mit Einsicht in die komplexen Subjektivationsprozesse zurückzukommen – der Rolle von Teilnehmenden in Theaterproduktionen auch analytisch-praktisch auf die Spur zu kommen, erweist sich das empirisch ausgerichtete Forschungskonzept der „Adressierungsanalyse“²²⁴ als fruchtbar, welches von Norbert Ricken et al. im Anschluss an die theoretischen Setzungen von Foucault, Butler und Althusser ausgearbeitet wurde.

Die Adressierungsanalyse beruht darauf, dass Menschen Andere in verbaler und non-verbaler Kommunikation grundsätzlich adressieren und selbst adressierbar sind. Sie fußt auf der Voraussetzung, dass „Subjektivierungsprozesse als konkrete Adressierungs- und Re-Adressierungsvollzüge empirisch nachvollzogen und untersucht werden können“²²⁵. Adressierung, Adressierbarkeit und Adressiertheit (als grundsätzliche Bezogenheit menschlicher Kommunikation auf die oder den Andere:n) sind die Wesensmerkmale von Interaktion und grundlegender Vorgang der Subjektivation.²²⁶

²²⁴ Vgl. RICKEN, Norbert u. a.: „Die Sprachlichkeit der Anerkennung. Eine theoretische und methodologische Perspektive auf die Erforschung von ‚Anerkennung‘“, in: Vierteljahresschr. Für Wiss. Pädagog. 93 (2) (2017), S. 193–235; Vgl. ROSE: „Erziehungswissenschaftliche Subjektivierungsforschung als Adressierungsanalyse“; Vgl. KUHLMANN, Nele: „Adressierungsanalyse als Zugang zur Subjektivierungsforschung Methodologisch-methodische Weiterentwicklungen und Werkstattbericht“, in: RICKEN, Norbert u. a. (Hrsg.): Sprachl. Anerkennung Subj. Perspekt. Auf Eine Form Pädagog., Weinheim/Basel: Beltz Juventa 2023, S. 68–111.

²²⁵ ROSE: „Erziehungswissenschaftliche Subjektivierungsforschung als Adressierungsanalyse“, S. 73.

²²⁶ Prozesse der Subjektivierung sind immer auch Anerkennungsprozesse, wobei Anerkennung nicht als eine Form der Bestätigung und Wertschätzung zu verstehen ist, sondern grundlegender darin, in sozialen Kontexten *anerkannt* sein zu können. Vgl. RICKEN: „Anerkennung als Adressierung. Über die Bedeutung von Anerkennung in Subjektivationsprozessen“, insb. S. 84, S. 92-96; Vgl. auch ROSE: „Erziehungswissenschaftliche Subjektivierungsforschung als Adressierungsanalyse“, S. 73.

In Anschluss an Butler betonen sie, dass diese Adressierungen normativ vorgeprägt sind und dass die Angesprochenen diese Normen nicht einfach übernehmen, sondern sich dazu positionieren müssen. Damit Normen Bestand und Geltung haben, sind sie auf „Re-etablierung“ am Subjekt angewiesen, „aber eben diese Wiederholungen am Subjekt [können] auch zur Gelegenheit [...] der De-Stabilisierung von Normen werden“²²⁷. Damit bleibt Subjektivierung (wie die Aushandlung von Rollen in der Interaktion) stets offen und konflikthaft. Das Subjekt ist nicht vorgängig gegeben, sondern entsteht als Effekt von interaktiven, diskursiv wie körperlich vermittelten Praktiken – als „produktiv-praktisches Geschehen“²²⁸.

Die Stärke der Adressierungsanalyse liegt somit darin, Subjektivierungsprozesse nicht nur als diskursive Zuschreibungen, sondern als relationale, performative Akte zu begreifen, die sich im Wechselspiel von Adressieren und Reagieren, von Sichtbarmachen und Sich-Verhalten, vollziehen. Für die vorliegende Untersuchung ist sie geeignet, weil sie vermag, die Aushandlung sozialer Rollen und theatraler Rollen in partizipativen Theaterproduktionen zusammenzudenken.

In Proben- und Aufführungssituationen im Rahmen einer Theaterproduktion werden nicht nur Rollen gestaltet, sondern auch soziale Positionen performativ erzeugt: Die Fragen „wie im Rahmen je spezifischer Praktiken jemand von wem vor wem als wer angesprochen bzw. explizit oder implizit adressiert wird“ und „zu wem der- oder diejenige dadurch [...] gemacht wird und sich ggf. selbst macht“ gehören in partizipativen Theaterformaten zur Reflexion des künstlerischen Prozesses. Sie können Teil des Produktionsprozesses sein und im Vorfeld der ersten Kontaktaufnahme mit potentiellen Teilnehmenden gestellt werden.²²⁹ Solche Fragen sind für die Adressierungsanalyse leitend. Sie erlaubt es, theaterpraktische Prozesse nicht nur als kreative Gestaltung, sondern als soziale Aushandlung von Zugehörigkeit, Anerkennung und Positionierung zu analysieren.

²²⁷ ROSE: „Erziehungswissenschaftliche Subjektivierungsforschung als Adressierungsanalyse“, S. 72.

²²⁸ Ebd., S. 69.

²²⁹ Vgl. TINIUS, Jonas: „Anthropologische Beobachtungen zu künstlerischer Subjektivierung und institutioneller Reflexivität: Das Theaterprojekt Ruhrorter mit Geflüchteten am Theater an der Ruhr“, in: WARSTAT, Matthias u. a. (Hrsg.): *Appl. Theatre Rahm. Positionen*, Berlin: Theater der Zeit 2017, S. 205–235; Vgl. TSCHOLL, Miriam: „Die Bürgerbühne. Beschreibung eines Modells“, in: KURZENBERGER, Hajo und Miriam TSCHOLL (Hrsg.): *Bürgerbühne Dresdner Modell*, Berlin: Alexander Verlag 2014, S. 11–21.

Wie Kuhlmann hervorhebt, liegt eine Stärke der Adressierungsanalyse darin, dass sie den „Subjektivierungsprozess als ein paradoxes Geschehen der unterwerfenden Ermächtigung b[eziehungsweise] ermächtigenden Unterwerfung darstellt“²³⁰. Diese „Gleichzeitigkeit von Unterwerfung und Ermächtigung“²³¹ würde nicht aufgelöst, sondern in seiner Spannung analytisch aufgeschlossen. In partizipativen Theaterprojekten zeigt sich, wie Adressierungen sowohl Möglichkeiten zur Artikulation eröffnen als auch normative Rollen festschreiben können. Wie bereits im vorangegangenen Kapitel dargestellt, werden soziale Rollen gerahmt durch diskursive und institutionelle Machtverhältnisse, einzelne Teilnehmende und Gruppen werden aber nicht (von oben herab) auf Zuschreibungen festgelegt, sondern verhalten sich zu diesen Erwartungen (oder nicht), was analytisch als Re-Adressierung fassbar gemacht wird. Insbesondere im sogenannten angewandten Theater wird die Frage nach der institutionellen Rahmung von Subjektivationsprozessen auch deshalb kritisch verfolgt, weil sich hier ästhetische und ethische Problemstellungen vermischen.²³² Die Situierung einer Theaterproduktion an der Schnittstelle von Kunst und Sozialem verlange, „auch die eigenen Produktionsweisen und ihre (institutionellen) Bedingungen in den Blick [zu] nehmen und kritisch [zu] hinterfragen“²³³, so Christoph Scheurle. Es komme zu Ambivalenzen gerade da, „wo diese Bedingungen nicht explizit formuliert werden, sondern sich durch die Produktionsbedingungen in die Inszenierung einschreiben, womöglich ohne vorab kritisch reflektiert worden zu sein“²³⁴.

In Produktionen, die auf autobiografischen Erzählungen beruhen, wie es teilweise im Korpus vorliegender Arbeit der Fall ist, kommt es schließlich zu einer doppelten Adressierung: Die Erzählenden sprechen über sich, aber zugleich aus einer Figur

²³⁰ KUHLMANN, Nele: „Adressierungsanalyse als Zugang zur Subjektivierungsforschung Methodologisch-methodische Weiterentwicklungen und Werkstattbericht“, in: RICKEN, Norbert u. a. (Hrsg.): *Sprachl. Anerkennung Subj. Perspekt. Auf Eine Form Pädagog.*, Weinheim/Basel: Beltz Juventa 2023, S. 68–111, hier S. 68; Kuhlmann bezieht sich hiermit auf BUTLER: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, S. 8.

²³¹ KUHLMANN: „Adressierungsanalyse als Zugang zur Subjektivierungsforschung Methodologisch-methodische Weiterentwicklungen und Werkstattbericht“, S. 70.

²³² Vgl. u.a. TINIUS: „Anthropologische Beobachtungen“, S. 206; URBAN, Marie: „Les Problematiques Éthiques et Esthétiques à l'Exemple d'une Pratique Theatrale en Prison“, in: *Rev. Rev. Cena* 23 (2017), S. 38–49.

²³³ SCHEURLE, Christoph: „Why? Because we can! Die Bürgerbühne auf der Suche nach ästhetischen Antworten auf soziale Fragen“, *Our Stage 4 Eur. Bürgerbühne Festiv. 18 - 25 May 2019 Dok.*, Dresden: Staatsschauspiel Dresden 2019, S. 37–42, hier S. 40.

²³⁴ Ebd.

heraus und vor einem Publikum. Aus dem Verhalten *ad hoc* auf eine Adressierung, die an die institutionelle Rahmung der Interaktion beispielsweise im Probenkontext geknüpft ist, kann sich aus Wiederholungen eine Absprache – vom relativ offenen Skript bis zur publizierten Textfassung – entwickeln, die im Kontext der Aufführung unter den Augen der Zuschauer:innen oder sogar deren aktiver Teilnahme erneut ‚gespielt‘ werden. Es handelt sich um eine Wiederholung, der die Wiederholung in den meisten Fällen nicht anzumerken sein soll, indem spontanes Reagieren auf der Bühne simuliert wird. Adressierung und Re-Adressierung werden dann zum Gegenstand eines reflektierten Entscheidungsprozesses, der wiederum von Organisation und Verteilung der sozialen Rollen einschließlich institutionell bedingter Hierarchien im Produktionsprozess abhängig ist. Je nachdem, wie kollektiv, autoritär, explizit oder stillschweigend Entscheidungsprozesse erfolgen, können sich die betroffenen Teilnehmenden zu diesen Absprachen verhalten. Von der offenen Ablehnung bis zur Identifikation mit der von nun an ‚gespielten‘ Rolle – ‚Ja, ich spiele mich selbst‘ oder ‚Ich habe meinen Text als eine Rolle übernommen und nicht so, als würde ich mich selbst spielen‘ – eröffnet sich auch im Hinblick auf die künstlerischen Gestaltungsmittel ein gewisses Spektrum an Möglichkeiten der Distanznahme der oder des jeweiligen Darstellenden zu ihrer/seiner Rolle.

Wie in Anwendung auf soziale Interaktionen im Alltag und in der Probe wird die Rolle im Kontext des Theatertextes, als Ort der Subjektpositionierung adressierungsanalytisch fassbar: Wer erzählt? Wem wird zugehört? Wer wird gegebenenfalls in den Vorder- und Hintergrund gerückt oder aus dem Sprechen ausgeschlossen? In einem Ensemble von Darsteller:innen, ob professionell oder nicht-professionell, kann die Adressierungsanalyse aufzeigen, welche Stimmen Gehör finden, welche normativen Erwartungen aktiviert oder unterlaufen werden. Die theatralen Figuren, die in partizipativen Produktionen entstehen, sind Ergebnisse solcher Subjektivationsprozesse – oft als ‚sprechende Positionen‘ verdichtet, in denen gesellschaftliche Diskurse, persönliche Narrative und künstlerische Verfahren ineinanderfließen. Dadurch dass gerade nicht nur auf stabile Rollenzuschreibungen, sondern auf Prozesse der Destabilisierung geachtet wird, wird die Konvergenz von Subjektpositionen im Rahmen des Theaters an der Schnittstelle von Theater und Öffentlichkeit beobachtbar.

Auf diese Weise erscheint die Adressierungsanalyse ein geeignetes Verfahren, mit dem die Dynamik von Rollen – als sozialen wie theatralen Gebilden – im Produktionsprozess nachgezeichnet werden kann. Sie ermöglicht die Verknüpfung von Zuschreibungen (zum Beispiel durch Diskurse der Migration, der Flucht oder der Partizipation) mit Praktiken in Interaktionssituationen (zum Beispiel innerhalb eines Probenverlaufs) sowie der künstlerischen Gestaltung (zum Beispiel der Figuren- und Rollengestaltung in der Inszenierung und im Theatertext). Damit stellt sie das methodische Verfahren bereit, um in der Analyse nicht nur danach zu fragen, *was beziehungsweise wer dargestellt wird*, sondern danach, *wer auf welche Weise von wem in welchem Kontext als jemand adressiert wird* (oder gerade nicht) – und welche Handlungsspielräume diese Adressierungen eröffnen oder verschließen.

3 Erschließung der Theaterproduktion (Methode): *Genèse théâtrale*

3.1 Genèse théâtrale, Theatertext und ethnographische Annäherung

Die Erschließung des Produktionsprozesses für eine Analyse der Subjektivation verlangt eine Herangehensweise, die einerseits sowohl die institutionelle Rahmung mit ästhetischen, politischen, sozio-ökonomischen Positionierungen in Bezug auf partizipative Formate als auch deren konkreten organisatorischen Voraussetzungen berücksichtigt. Andererseits soll auch das vorläufige Ergebnis dieses Prozesses durch den Theatertext erschlossen werden. Die Stückentwicklung wird daher in ihrem zeitlichen Verlauf nachverfolgt: von der institutionellen Rahmung und der konzeptionellen Arbeit durch die künstlerische Leitung über die Kontaktaufnahme mit den Teilnehmenden, den Probenverlauf einschließlich der Interviews, die mit den Teilnehmenden geführt wurden oder die diese selbst führten, sowie der Improvisationen, über dramaturgische Entscheidungen und die Verschriftlichung des Theatertexts bis zur Aufführung. Jede dieser Etappen trägt zur Genese des jeweiligen Theatertextes bei, der nicht als autonomes literarisches Werk, sondern als Manifestation eines – prinzipiell in seiner organisatorischen Anlage – kollektiven Prozesses verstanden wird.

In diesem Sinne folgt die Arbeit dem Verständnis von Almuth Grésillon et al., wonach der Theatertext nicht als abgeschlossener Text zu lesen sei, sondern als Spur eines

„von Natur aus unabschließbaren Inszenierungsprozesses“²³⁵. In der Forschungsperspektive der *Génèse théâtrale* wird der Theatertext in seinem Entstehen erfasst, also als Teil eines Netzwerks aus Notizen, Skriptfassungen, Ton- und Bildaufnahmen sowie Improvisationsfragmenten, die im Verlauf des Probenprozesses entstehen. Diesen Überlegungen folgend, wird der Theatertext in dieser Arbeit als Schnittstelle zwischen Analyse von Text und Analyse von Praxis gelesen. Er wird als Bestandteil eines Inszenierungsprozesses verstanden und umgekehrt als schriftliche Fixierung und wird auf die Verdichtung eines sozialen, künstlerischen und institutionellen Prozesses hin gelesen. Text und Inszenierung stellen somit nicht zwei getrennte Einheiten dar, sondern durchdringen sich gegenseitig und bilden das Theaterstück.²³⁶ Dass dieses im Französischen als ‚Œuvre théâtrale‘ bezeichnet wird, soll, so die Autor:innen, nicht über seine Unabgeschlossenheit hinwegtäuschen.²³⁷ Dennoch fällt auf, dass der Werkbegriff hier in der französischen Methodologie präsent ist. Um die Genese zurückzuverfolgen, differenzieren Grésillon und Thomasseau dann zwischen der Entstehung des dramatischen Texts einerseits und der Inszenierung andererseits, wobei die Interdependenzen herausgearbeitet werden.

Statt dem Begriff des Theaterstücks wird in der vorliegenden Arbeit der des ‚Theatertexts‘ vorgezogen, um das Zusammenspiel von „literarische[m] Sprach(Kunst)Werk ‘Drama’“ und „theatrale[m] Spieltext“ zu bezeichnen²³⁸. ‚Theatertext‘ betont zweierlei: es geht nicht um das Lesedrama, sondern der Text ist auf die szenische Realisierung angelegt und denkt darüber hinaus eine bestimmte Inszenierung bereits mit. Damit soll der Begriff dem Produktionsprozess gerecht werden, weil in allen drei Fallstudien die Inszenierung den Schreibprozess des Theatertexts begleitet und bedingt hat und diesem nicht etwa nachgeschaltet war. Zum anderen wird der Begriff des *Theatertexts* gewählt, weil dessen Analyse

²³⁵ GRÉSILLON, Almuth und Jean-Marie THOMASSEAU: „Scènes de genèses théâtrales“, in: *Genes. Manusc.-Rech.-Invent.* 26 (2005), S. S.19-34, hier S. 32.

²³⁶ Vgl. GRÉSILLON, Almuth, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX und Dominique BUDOR: „Pour une génétique théâtrale: prémisses et enjeux“, *Genèses Théâtrales*, Paris: CNRS Éditions 2010, S. 5–23, hier S. 17–20.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 20–21.

²³⁸ BAYERDÖRFER, Hans-Peter: „Drama/Dramentheorie“, in: FISCHER-LICHTE, Erika, Doris KOLESCH und Matthias WARSTAT (Hrsg.): *Metzler Lex. Theatertheorie*, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2014, S. 76–84, hier S. 76.

beziehungsweise Interpretation auch die literarischen Aspekte der Textgestaltung in den Blick nimmt.²³⁹

Die Analyse des Theatertexts eröffnet Einblicke in Motive, Themen, Gestaltung von Figuren, Stimmen und Positionen in ihrem relationalen Gefüge, den Aufbau als Theaterstück etwa im Hinblick auf eine zeitliche Ordnung, aber auch hinsichtlich der Auf- und Abtritte der Darstellenden sowie in seine ästhetische Darstellungsweise. Unter die Darstellungsmittel fallen somit die sprachliche Gestaltung, aber auch Hinweise im Nebentext, welche Aufschluss über weitere Theatermittel geben können. Die Anwendung der Adressierungsanalyse erfolgt hier entlang der Sprechenden im Text und bezieht die inszenatorische Anlage dazu, *wie* jemand spricht und *an wen* sich jemand verbal oder non-verbal richtet, in die Interpretation ein. Diese wird über den Nebentext aber auch durch indirekte Regieanweisungen im Haupttext sowie punktuell mit Blick auf Aufführungsmitschnitte oder eigene Aufzeichnungen von Theaterbesuchen und Probenprotokollen erschlossen.

Die Analyse und Interpretation des Theatertexts allein macht allerdings die institutionelle Rahmung der Produktion sowie die Aushandlungsprozesse, die zur Entstehung des Theaterstücks geführt haben, nicht zugänglich. An dieser Stelle setzt eine Forschungsperspektive an, die sich ethnographischen beziehungsweise praxeologischen Verfahren annähert, indem sie versucht, den kollektiven Herstellungsprozess in seinem sozialen Gefüge zu erfassen. Eine solche Herangehensweise fragt hier mit Blick auf partizipative Formate nach der sozialen Konstellation der Produktion, nach informellen Hierarchien, Entscheidungswegen und Konflikten im Zuge der Stückentwicklung.

Einen ethnographischen Zugang wählt Anna Königshofer in ihrer Theaterethnographie über *Rimini Protokoll*. Sie verfolgt die Entstehung eines Theaterstücks unter dem Blickwinkel seiner Herstellung. Diese begreift sie als ein „fuzzy field“, das heißt als ein zu untersuchendes Feld, das nicht klar umgrenzt ist,

²³⁹ Vgl. POSCHMANN, Gerda: „*Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*“, Tübingen: M. Niemeyer 1997, S. 41. Den Bezug auf die Inszenierung beschreibt Poschmann als „theatralische Dimension“ der Texte. Theatralität ist nach Poschmann das „Bestimmungskriterium“, „das sich weder als Struktur- noch als Bauelement fassen läßt, sondern ein operatives Vermögen, ein Potential bezeichnet, dessen Besonderheiten in den Analysen nachzugehen“ ist. Ebd., S. 41.

weil an der Herstellung des Theaterstücks Akteur:innen aus verschiedenen „sozialen Welten“ beteiligt sind²⁴⁰. Ihr Forschungsdesign ist ethnographisch angelegt und kombiniert teilnehmende Beobachtung, Interviews, Feldnotizen und Analysen von Produktionsdokumenten. Den methodologischen Rahmen bildet die „praxeologische Theaterforschung“, nach der Theater als soziale Praxis untersucht wird: „Wie wird hier nun recherchiert, geschrieben und programmiert, geprobt und getestet, reflektiert und optimiert?“²⁴¹ Auch Jonas Tinus betont in seiner ethnographischen Auseinandersetzung mit Theaterkollektiven und der Institution *Theater an der Ruhr*, dass eine solche Untersuchung nicht nur die Erzeugnisse, sondern vor allem die Beziehungen, Widersprüche und Haltungen der Beteiligten in den Blick nehmen müsse. „Ethnografie bezeichnet hier eine empirische Herangehensweise und Erforschung menschlicher Praktiken, zu denen zumeist und grundlegend die sogenannte Feldforschung oder teilnehmende Beobachtung über längere Zeiträume gehören.“²⁴² Das „Herumhängen“²⁴³ am Theater sei hier Voraussetzung, um zu untersuchen, „was Menschen tun und nicht das, was sie sagen zu tun“, denn „die

²⁴⁰ KÖNIGSHOFER, Anna: „*Rimini Protokoll*“ - eine Theaterethnographie: Geteilte Autor:innenschaft in postdigitalen Zeiten, Transcript Verlag 2025, S. 17; Vgl. NADAI, Eva und Christoph MAEDER: „Fuzzy Fields. Multi-Sited Ethnography in Sociological Research“, in: *Forum Qual. Sozialforschung* 6/3 (2005), <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/22/48> (abgerufen am 15.05.2025).

²⁴¹ KÖNIGSHOFER: „*Rimini Protokoll*“ - eine Theaterethnographie, S. 18. Königshofer führt beide Begriffe (ethnographisch und praxeologisch) an, wobei Ethnographie stärker an eine entsprechende Tradition dieser Herangehensweise in den Theaterwissenschaften (Theaterprobenforschung) aufschließt und Praxeographie dann wissenschaftliche Beiträge bezeichnet, die in der Ausrichtung auf die Praxis „im Sinne von dichten Beschreibungen künstlerischer Handlungsweisen“ zu verstehen seien. Ebd., S. 66. Es ist Andrea Querfurt zu verdanken, diesen terminologischen Unterschied bezüglich seiner Konsequenzen für das Forschungsfeld selbst herauszustellen: Mit der begrifflichen Bezugnahme auf die Praxis statt auf *étnos* erfolge eine „Absetzbewegung von der Vorstellung ‚immer schon‘ vorhandener, homogen verfasster Entitäten im Allgemeinen und von Ethnien als ontologischen, in ihrer ‚Beschaffenheit‘ zu ‚enträtselnden‘ Größen im Besonderen.“ Auch wenn man sich heute in der Ethnologie und Ethnographie kritisch mit den problematischen Konstruktionen von ‚Ethnien‘ und der Geschichte des Fachs auseinandergesetzt habe, zeigt diese begriffliche Verdeutlichung an, dass „nicht vorab (ethnisch, national oder kulturell) definierte Gruppen den Ausgangspunkt der Analyse bilden, sondern soziale Praktiken, in denen Menschen erst zu Mitgliedern solcher Gruppen gemacht werden“. QUERFURT, Andrea: „*Mittlersubjekte der Migration: eine Praxeographie der Selbstbildung von Integrationslotsen*“, Bielefeld: Transcript 2016, S. 111 u. 112.

²⁴² Tinus, Jonas: „Die Ethnografie als Methode der Theaterwissenschaft?“, in: Balme, Christopher und Berenika Szymanski-Düll (Hrsg.): *Methoden Theaterwiss.*, Narr Francke Attempto Verlag 2020, S. 315–336, hier S. 317.

²⁴³ Der Begriff ist abgeleitet von „Deep hanging out“, womit der Anthropologe Clifford Geertz mit Bezug auf James Clifford, von dem dieser Ausdruck stammt, das ethnographische Vorgehen wie folgt beschreibt: „localized, long-term, close-in, vernacular field research“. GEERTZ, Clifford: „*Deep Hanging Out*“, in: *N. Y. Rev. Books* 45/16 (1998), S. 69–72.

Ethnographie [ist] eine praktische und keine diskursive Herangehensweise“²⁴⁴. Dass diese gleichfalls ‚nur‘ eine Herangehensweise beschreibt und keine Methode(n) im strengen Sinne bereitstellt, ergibt sich aus „einer Methodologie, die sich im Feld selbst vollzieht“²⁴⁵ und die die Wahl methodischer Werkzeuge je nach Fokussierung am Gegenstand auszurichten hat.

Die *Genèse théâtrale* und die ethnographische Herangehensweise teilen ein zentrales Anliegen: Sie betrachten die künstlerische Produktion nicht als linearen Ablauf, sondern als dynamischen, konflikthaften, hierarchischen Prozess, der einer ständigen Aushandlung unterliegt. Die Stoßrichtung scheint aber jeweils eine andere zu sein: Während sich die Ethnographie das Theater als Feld und somit als *eine* soziale Praxis erschließt und darin je nach Forschungsinteresse einen Fokus setzt, der sich während der Feldforschung verschieben kann und sich an die Gegebenheiten anpassen muss,²⁴⁶ ist der Fokus mit dem methodologischen Ansatz der *Genèse théâtrale* bereits auf die Entstehung, die Genese, des Theaterstücks voreingestellt. Es geht hier um den künstlerischen Produktionsprozess auf dem Weg zum Theatertext, wobei dieser *auch* als sozialer Prozess zu verstehen ist. Dabei sei dieser erweiternde Blick auf die Materialität und die soziale wie institutionelle Beschaffenheit des Kurationsprozesses von Künstler:innen selbst und zwar in direktem Bezug auf die Rezeption vorgebracht worden: „Ce sont les artistes qui en ont parlé, ne dissociant pas les contraintes matérielles et socioculturelles de ce que les critiques décrivent souvent comme de pures décisions artistiques.“²⁴⁷

²⁴⁴ TINIUS: „*Die Ethnografie als Methode der Theaterwissenschaft?*“, S. 326. Tinius verweist hiermit hauptsächlich auf David Millers Reflexionen über ethnographisches Forschen. Vgl. MILLER, David: *Capitalism. An Ethnographic Approach*, London: Routledge 1997.

²⁴⁵ TINIUS: „*Die Ethnografie als Methode der Theaterwissenschaft?*“, S. 325.

²⁴⁶ Anna Königshofer beschreibt beispielsweise diese Anpassung ihrer Fragestellung im Laufe der Feldforschung. Ausgehend davon, einen „produktionsübergreifenden Vergleich anzustellen, um nach den Bedingungen und Effekten einer Autor:innenschaft zu fragen, die kollektiv organisiert ist“, entwickelte sich die Fragestellung aufgrund der technologiebasierten Dramaturgie des beobachteten Rimini-Projekts dahin, „die Beschaffenheit einer künstlerisch-kollektiven Arbeit im Kontext technologiebasierter Aufführungsformate zu untersuchen“. KÖNIGSHOFER: „*Rimini Protokoll*“ - eine Theaterethnographie, S. 60–61.

²⁴⁷ GRÉSILLON/MERVANT-ROUX/BUDOR: „*Pour une génétique théâtrale: prémisses et enjeux*“, S. 17.

3.2 Ethnographische Anteile der Untersuchung und leitfadengestützte Interviews

Ich möchte dennoch den ethnographischen Anteil an der *Genèse théâtrale* gesondert aufführen, weil die Herangehensweise für die Erstellung des Forschungsdesigns vorliegender Studie ausschlaggebend war. Zu Beginn dieser Untersuchung wurden folgende Fragen formuliert: Inwiefern lassen sich die Rollen von Migrant:innen in partizipativen Theaterproduktionen und die mit diesen Rollen und ihrer Aushandlung einhergehenden Handlungsfähigkeit im Prozess einer Stückentwicklung methodisch erschließen? Wenn in partizipativen Theaterproduktionen das Theaterstück mit dem Kunstbetrieb externen Teilnehmenden, insbesondere mit nicht-professionellen Darsteller:innen, erarbeitet wird, wieviel Offenheit vermag der Kurationsprozess schaffen? Wie wirken gesellschaftliche Diskurse durch die institutionelle Rahmung und durch die Teilnehmenden in den jeweiligen Kurationsprozess hinein und werden künstlerische Mittel eingesetzt, um solche Positionen zu verschieben und Spielräume zu eröffnen? Wie hängen schließlich die Aushandlung von Rollen im Produktionsprozess mit den Rollen in der Aufführung und der Figur im provisorisch fixierten Theatertext zusammen? Welche Repräsentationen also werden schließlich der Rezeption durch eine Öffentlichkeit im Theaterpublikum angeboten – können solche partizipativen Formate neue Repräsentationen hervorbringen, bestehende performativ wenden, aufbrechen oder trägt die Theaterkunst zu ihrer Bestätigung bei? Ein solcher Kurationsprozess beginnt mit der Entscheidung für ein partizipatives Theaterprojekt unter bestimmten persönlichen und institutionellen Voraussetzungen der Urheber:innen dieser Projekte. Er führt über die Kontaktaufnahme mit den Teilnehmenden zum ersten Kennenlernen und Vorstellen des Projekts. Hieran schließt sich, zumindest war das bei den drei untersuchten Produktionen im Korpus dieser Arbeit der Fall, eine Erhebungsphase an, in der mit den Teilnehmenden oder durch sie Interviews geführt werden. Gleichzeitig beginnt ein Probenprozess, wobei zumeist über Improvisationen erste szenische Ideen gewonnen werden. Hier findet eine Auswahl statt – was funktioniert auf der Bühne, was nicht – und es wird wiederholt, variiert, verworfen und verdichtet. Textfassungen beziehungsweise das Skript für die Aufführung werden geschrieben und Repliken unter Umständen neu verteilt. Nun wird der Rollentext durch die Darstellenden wieder angeeignet.

Um die zahlreichen Aushandlungsprozesse auf Adressierungen und Re-Adressierungen zu untersuchen, erschien ein praxeographisches Vorgehen notwendig. Ein anfängliches Forschungsdesign hatte dem praktischen Vollzug von Adressierung in Probeninteraktionen neben der Analyse des Theatertextes starkes Gewicht beigemessen. Im Zuge der Corona-Pandemie wurde die Untersuchung neu ausgerichtet aus mehreren Gründen: Laufende partizipative Produktionen wurden aufgrund von Maßnahmen teilweise auf unbestimmte Zeit ausgesetzt, teilweise wurde auf digitale Medien ausgewichen, die, weil sie nur einen unbestimmten Zeitraum überbrücken sollten, einen Kontakt unter den Beteiligten eines Projekts aufrechterhalten sollten, zumindest anfänglich aber keine künstlerische Produktion im digitalen Format verfolgten. Noch nicht begonnene, aber geplante partizipative Projekte verzögerten sich auf unbestimmte Zeit. Das führte zu Planungsunsicherheiten im Rahmen meiner eigenen Feldforschung, weswegen ich zur Untersuchung meiner Fragestellung im Forschungsdesign neu gewichtet habe, zugunsten des Theatertexts und einem Materialkorpus bestehend aus Textdokumenten, Videoaufzeichnungen und Interviews. Im Rahmen der *Genèse théâtrale* schließt an die Analyse von Text und Inszenierung somit eine umfassende, detaillierte Analyse dieses Materials an.²⁴⁸

Bei den Interviews handelt es sich um leitfadengestützte narrative Interviews,²⁴⁹ in denen ich als Interviewerin hauptsächlich offene Fragen formuliere, die befragten Personen in der Entwicklung ihrer Antworten selbst Schwerpunkte setzen. Ich habe hierbei unter professionellen und nicht-professionellen ‚Theaterschaffenden‘ bei der Gestaltung des Leitfadens nicht unterschieden.²⁵⁰ Denn das Ziel der Interviews besteht darin, auch diese auf Re-Adressierungen hin zu untersuchen: Wie positionieren sie sich rückblickend zum Produktionsprozess? Wer erhält in ihren Beschreibungen Handlungsmacht bezüglich der Stückentwicklung, wie werden Entscheidungsprozesse und Konflikte erzählt? Wer wird als Autor:in des Theatertextes ausgemacht? Stellen

²⁴⁸ Lediglich bei einer kleineren Produktion von längerer Laufzeit, *Herbes folles et Macadam*, die bereits 2018 begonnen hatte und die ich ab Dezember 2019 begleitet habe, konnte ich die Wiederaufnahme der Proben ab September 2020 mitverfolgen. Ergebnisse aus einer teilnehmenden Beobachtung sind hier, da sie im Kontrast zu den anderen ‚großen‘ Produktionen stehen, nur punktuell in die Auswertung eingeflossen. Zu einem Beispiel für ein Beobachtungsprotokoll einer Probe, siehe Anhang.

²⁴⁹ Eine vollständige Liste aller Interviews sowie ein Beispiel für einen Leitfaden, wie ich ihn für die Interviews verwendet habe, findet sich im Anhang.

²⁵⁰ Bei zwei der Theaterleiterinnen wurde bereits in der Kontaktaufnahme aber das Interview so gerahmt, dass die ‚Arbeit‘ der Interviewten im Fokus stehen sollte. Diese beiden Interviews haben daher stärker einen Charakter als Experteninterviews.

sie sich und andere Beteiligte im Interview als aktiv Handelnde dar oder in einer passiven Agency? Wie geben sie ihre Rolle im Produktionsprozess wieder und in welchem Verhältnis sehen sie sich zu dieser Rolle? Die Interviews dienen folglich auch dazu, den Kurationsprozess aus verschiedenen Perspektiven zu beleuchten, um dadurch nicht ein wahrheitsgetreues Bild vom Kurationsprozess, aber in Bezug auf die Komplexität der relationalen Gefüge und Entscheidungsprozesse vollständigeres Bild zu gewinnen. Wurde in der Anlage der Interviews mit den verschiedenen Beteiligten am Produktionsprozess nicht unterschieden, ist bei deren Auswertung die Reflexion über die eigene Rolle als Interviewerin – und meine Adressierung der Befragten sowie Reaktionen auf deren Äußerungen – notwendig. Die Interviews dienen nicht dazu, aus den Angaben der am Produktionsprozess Beteiligten den konkreten praktischen Vollzug unter anderem der Probenarbeit zu extrahieren.²⁵¹ Durch die Verlagerung des Gewichts im methodischen Vorgehen weg von einer teilnehmenden Beobachtung im Feld auf die Analyse der institutionellen Rahmung und der Genese der Theatertexte anhand eines umfangreichen Dokumentenkörpus sowie, nicht zuletzt, auf die Analyse der (vorläufigen) Ergebnisse dieser Produktionen, den Theatertexten selbst, geht auch eine stärkere Gewichtung auf diskursive Positionen einher. Dabei kommt es zu einem Abgleich der Adressierungen aus öffentlich verbreiteten Informationen über die jeweilige Theaterstruktur und das Theaterstück mit internen Informationen aus dem Produktionsprozess.

Das hierfür verwendete Korpus an Dokumenten, die zum Zweck der jeweils institutionellen Rahmung und der Genese des Theatertexts neben den Interviews ausgewertet wurden, umfasst öffentlich zugängliche sowie privat von Mitarbeiter:innen der Produktionen zur Verfügung gestellte Dokumente. Darunter befinden sich Probenmitschnitte und -notizen, Projektanträge, E-mailkorrespondenzen, Flyer zur Aufführung, Programmhefte, Spielzeithefte sowie Befragungen. Zumeist waren es die Interviewpartner:innen, die das Material zur Verfügung gestellt haben.

²⁵¹ Autor:innen benannter ethnographischen Studien weisen daraufhin, dass das Gespräch mit Theaterschaffenden nicht ausreicht, um der künstlerischen Praxis auf die Schliche zu kommen, so Tinius: „Dies scheint beinahe zu offensichtlich, um es separat aufzuführen, aber viele Studien künstlerischer Praxis basieren noch immer auf Interviews und Gesprächen mit Künstler:innen, Schauspieler:innen und Theatermacher:innen, von denen ausgehend eine ganze Praxis beschrieben oder ein Feld umrissen wird.“ TINIUS: „*Die Ethnografie als Methode der Theaterwissenschaft?*“, S. 326.

3.3 Korpus – Auswahl und Begründung

Wie setzt sich das Korpus vorliegender Arbeit zusammen? Die Auswahl der drei Produktionen folgt dem Forschungsinteresse an Subjektivationsprozessen im partizipativen Theater im Kontext von Migration. Bei den drei Fallbeispielen *Désobéir* am *Théâtre de la Commune* in Aubervilliers (2017), *Herbes folles et Macadam* von der Compagnie *L'Artère* in Saint-Brieuc (2018-2024) und *Ich bin Muslima – Haben Sie Fragen?* an der *Bürgerbühne* Dresden (2019) handelt es sich um institutionell, ästhetisch und in Bezug auf den nationalen Diskurs über Migration sehr unterschiedliche Theaterproduktionen. Zugleich weisen sie durch den Fokus auf Migration, die Arbeit mit biographischem Material und die partizipative Grundanlage Gemeinsamkeiten auf. Die Zusammenstellung dieser drei Produktionen zielt nicht auf Repräsentativität, sondern ermöglicht es, so meine Annahme, eine kontrastierende Perspektive auf Theater als Verhandlungs- und Partizipationsraum zu richten und dadurch herauszuarbeiten, wie Rollen von ‚Migrant:innen‘ mit den Mitteln des Theaters für die Bühne konstruiert werden.

Das *Théâtre de la Commune* sowie die *Bürgerbühne* stehen für eine institutionelle Öffnung: Das erste *Centre dramatique national* (CDN) in einem Pariser Banlieue, in Aubervilliers im Département Seine-Saint-Denis (93), ist also ein *théâtre public*, in dem die Theaterdirektorin Marie-José Malis von 2014 bis 2023 neue Strukturen geschaffen hat. Das damit verfolgte Ziel war es, sowohl die Bevölkerung vor Ort stärker einzubinden als auch neue künstlerische Formen zu entwickeln, die der aktuellen Gesellschaft gerecht werden. Malis wollte hiermit an die Tradition des von Gabriel Garran gegründeten Hauses anknüpfen, der mit der *Commune* Anfang der 1960er Jahre das erste permanente Theater in einer Pariser Arbeitervorstadt initiierte. Die *Bürgerbühne* am Staatsschauspiel Dresden – aus dem königlichen Hoftheater hervorgegangen, wird dies vom Freistaat Sachsen getragen – gilt als Modell für die Partizipation von nicht-professionellen Darsteller:innen an einer Theaterinstitution. Sie ist die erste Gründung ihrer Art an einem deutschen Theaterhaus und führt mit fünf Produktionen pro Spielzeit sowie unter denselben Bedingungen wie eine professionelle Theaterproduktion eine eigene Sparte. Im Kontext von Migration und Flucht stellen beide Standorte – Aubervilliers und Dresden – einen starken Kontrast dar. Während die Bevölkerung von Seine-Saint-Denis sehr stark durch Migration

geprägt ist, bleibt in Dresden auch nach 2015 der Anteil von Menschen mit Zuwanderungsgeschichte im bundesdeutschen Vergleich gering.

Mit *Herbes folles et Macadam* wird eine Produktion der Freien Szene in das Korpus einbezogen, die 2017/2018 entstanden ist, jedoch mit klarer politischer und ästhetischer Positionierung im städtischen Raum interveniert. Im Kontrast zu den beiden institutionell verankerten Theaterproduktionen erlaubt diese Auswahl eine Untersuchung struktureller Machtgefälle. So rücken verschiedene Voraussetzungen in den Blick (zum Beispiel fehlende Fördermittel sowie geringe institutionelle Vorgaben, starke Eigeninitiative), unter denen alternative Formen von Handlungsfähigkeit der Teilnehmenden dieser Projekte sichtbar werden können. Dieser Kontrast verweist auf die theaterwissenschaftliche Forschung von Azadeh Sharifi, aus der sich in Bezug auf Theater und Migration im europäischen Kontext ein Spannungsverhältnis zwischen der Freien Szene mit stärkerer Autonomie und einer eher staatstragenden Funktion der Institutionen mit einer Verslossenheit gegenüber struktureller Einbindung von Menschen mit Zuwanderungsgeschichte ableiten lässt.²⁵²

Das deutsch-französische Korpus wurde nicht gewählt, um Differenzen zwischen zwei nationalen Theatertraditionen zu markieren, sondern um Dynamiken des Transfers und institutionelle Rahmungen von migrantischen Perspektiven im Theater sichtbar zu machen. Im Unterschied zum Kulturvergleich, der auf die Herausarbeitung typologischer oder struktureller Unterschiede zwischen ‚Nationalkulturen‘ zielt, fokussiert die Kulturtransferforschung unter anderem auf Netzwerke, Akteur:innen und Praktiken solcher Vermittlungsprozesse.²⁵³ In dieser Perspektive wird gefragt, wie kulturelle Praktiken und Diskurse vermittelt und übersetzt werden – etwa über Begriffe wie „Bürgerbühne“ (mittlerweile an anderen europäischen Standorten präsent, Bürgerbühne Graz u.a.), „théâtre d’immigration“, „théâtre documentaire“, die zwar zunächst national geprägt sind, sich durch internationale Rezeption aber verändern und in andere kulturelle Kontexte einschreiben beziehungsweise angeeignet werden. Theater wird insofern als Ort transnationaler Aushandlung begriffen.

²⁵² Vgl. SHARIFI: „*Theater und Migration: Dokumentation, Einflüsse und Perspektiven im europäischen Theater*“.

²⁵³ Vgl. ESPAGNE, Michel und Michael WERNER (Hrsg.): *Transferts, les relations interculturelles dans l’espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*, Paris: Editions Recherche sur les civilisations 1988.

Zweiter Teil Auswertung der Fallbeispiele

4 Erstes Fallbeispiel: *Désobéir*

Désobéir wurde 2017 von der Compagnie *Les Cambrioleurs* als Auftragsarbeit vom *Théâtre de la Commune* in Aubervilliers, Pariser Banlieue im Département Seine-Saint-Denis (93), entwickelt und uraufgeführt.²⁵⁴ Es zeigt vier junge Frauen zwischen 20 und 25 Jahren, die über persönliche Erfahrungen von struktureller und personaler Gewalt im Kontext der Einwanderung von Frauen in erster, zweiter oder dritter Generation nach Frankreich und ihren widerständigen Umgang damit erzählen, wie der Titel ankündigt: *Désobéir – aufbegehren, rebellieren, ungehorsam sein*. Da das Hauptinteresse meiner Forschungsarbeit die Frage nach der Rolle der Teilnehmenden und ihrer Handlungsmacht im gesamten Produktionsprozess ist, verfolge ich diese auch für das vorliegende Theaterstück auf der Ebene ihrer institutionellen Einbindung, ihrer Position im Laufe der Stückentwicklung bis hin zur Figurenebene im Text: Wie ist die Teilnahme grundsätzlich organisiert, wie ist sie institutionell gerahmt? Innerhalb dieses Settings wird gefragt: *Wer spricht als wer, wer wird wie adressiert (oder nicht) und wer wird wie gehört (oder nicht)?*

Den Erstkontakt und somit den Eintritt der Teilnehmenden in den institutionellen Kontext der Theaterproduktion (die Rahmung ihrer sozialen Rolle) betrachte ich zuerst in Bezug auf das Theaterhaus, im Anschluss daran in Bezug auf die künstlerische Leitung der Theaterproduktion und schließlich in der Perspektive der teilnehmenden Darstellerinnen selbst. Meinen Ausgangspunkt nehme ich hierfür bei der Positionierung der Leitung des *Théâtre de la Commune* im französischen Theaterfeld, insofern sie das kulturpolitisch wie ästhetisch definierte Terrain an Möglichkeiten freilegt und begrenzt, in welchem sich die potentiellen Handlungsspielräume der Beteiligten aufspannen.

²⁵⁴ Der Uraufführung am 14.11.2017 am *Théâtre de la Commune* folgten am selben Haus Aufführungen bis zum 25.11.2017 und erneut vom 13. bis 21.12.2018 sowie zwischen 2017 und 2025 an anderen Spielstätten ca. 350 Aufführungen in Frankreich, Belgien, der Schweiz und Canada. COMPAGNIE LES CAMBRIOLEURS: „*Désobéir - Pièce d'actualité n°9 2017*“, <http://www.lescambrioleurs.fr/les-spectacles/desobeir-piece-dactualite-2017/> (abgerufen am 05.09.2024). Die Auftragsproduktion für die Gastspiele lag in den ersten beiden Jahren in der Hand des *Théâtre de la Commune* und wurde ab 2019 von der Compagnie der Regisseurin, *Les Cambrioleurs*, übernommen. Vgl. BERÈS, Julie u. a.: *Désobéir - suivi de La Tendresse*, Paris: Éditions L'Œil du prince 2023 (Théâtre contemporain), S. 19 (im Folgenden zitiert mit der Abkürzung DOB).

4.1 Institutionelle Rahmung: *Théâtre de la Commune* und *Pièce d'Actualité*

1) Positionierung des Théâtre de la Commune: ästhetisches und politisches Programm

Welche Partizipation ist erwünscht?

Der Name – *Théâtre de la Commune*, kurz: *La Commune* – ist sowohl räumlich als auch sozial und politisch Programm.²⁵⁵ Mit Bezug auf die Gründung des Theaters positioniert sich die Theaterleitung explizit als politisch engagiertes Theater mit einem emanzipatorischen Auftrag.²⁵⁶ Die Beteiligung „eines großen Korpus an Amateuren“ an den Entscheidungen darüber, wie ein „gerecht[es] und befreiend[es]“ Theater auszusehen habe, nannte die Leiterin, Marie-José Malis, einen wesentlichen Bestandteil des künstlerischen Programms in seiner Gründungszeit.²⁵⁷ In diese Tradition schrieb sich die Theaterleitung von 2014 bis 2023 ein: „Nous sommes fidèles à cette idée.“ In der Präsentation des verfolgten künstlerischen Projekts auf der Theater-Homepage fällt zunächst die Aufzählung namhafter Künstler:innen ins Auge, welche laut Malis die Theaterkunst in einer präzisen historischen Situation wesentlich

²⁵⁵ *La commune* (lat. *communia*, dt. Kommune) wird in den französischen Wörterbüchern *Larousse* und *Le Robert* sowohl als dezentralisierte Gebietskörperschaft – Basis der französischen Verwaltungsorganisation – als auch (historisch) als eine von Bürger:innen selbstverwaltete Stadt, in relativer Autonomie gegenüber der feudalen Führung definiert. Eine Referenz auf die *Commune* als politische Protestbewegung – *communes insurrectionnelles* von 1870-71, insbesondere *La Commune de Paris* (1871) – wird in den Wörterbüchern hierzu nicht erwähnt, ebenso wenig die Bedeutung der *Kommune* als selbstorganisierte Wohngemeinschaft, wie sie im deutschen Wörterbuch verzeichnet ist und der französischen Übersetzung *commune libertaire* (u.a.) entspräche. Allerdings scheint der Name des Theaters mit dem Großbuchstaben C auf *la Commune de Paris* (Commune ebenfalls großgeschrieben) Bezug zu nehmen, was umso deutlicher dadurch betont wird, als das Theater 1971 zum *Centre Dramatique National* (CDN) erklärt wurde, d.h. zum 100-jährigen Jubiläum der *Commune de Paris*. Außerdem wird das Theater meistens nur *La Commune* genannt.

²⁵⁶ Offenkundig stellt sich das Ensemble des Theaters auf der Homepage in die Tradition seiner Initiatoren: „Il a été une déclaration magistrale sur le fait qu’une population de banlieue méritait tout autant que les autres un théâtre de création qui travaille à l’émancipation. Ainsi est né le premier CDN de banlieue, s’appuyant sur un grand corps d’amateurs qui cherchaient quel théâtre il fallait faire et qui soit juste et libérateur.“ MALIS, Marie-José: „*Le projet*“, in: *Commune Cent. Dram. Natl. Aubervilliers* (09.2019), <http://lacomme.experimental-net.com/le-projet/> (ehemals <https://www.lacomme-aubervilliers.fr/le-projet/>) (abgerufen am 29.06.2025). Das *Théâtre de la Commune* wurde 1965 als erstes dauerhaftes Theater in einem Pariser Banlieue von Gabriel Garran gegründet, und zwar als „théâtre populaire“, sowohl in einem emanzipatorischen Auftrag als auch mit künstlerischem Anspruch. Die *Commune* diene, so Urrutiaguer, als vorbildhaft für die Dezentralisierung in den Pariser Vororten, was durch die Auszeichnung als CDN 1971 gewürdigt wurde. Mit diesem Label verband sich ab 1972 die dreifache Aufgabe, „Theaterstücke von nationaler und internationaler Reichweite zu entwickeln, Werke hohen künstlerischen Niveaus zu verbreiten sowie das Publikum soziodemografisch zu erweitern“. URRUTIAGUER, Daniel: „*Les visions d’un théâtre populaire à Aubervilliers sous les directions de Gabriel Garran et de Didier Bezace*“, in: *L’Annuaire Théâtral Rev. Québécoise D’études Théâtrales* 49 (2011), S. 93–111, hier S. 94.

²⁵⁷ Marie José-Malis leitete *La Commune* zusammen mit Frédéric Saccard von 2014 bis 2023. Übersetzungen aus dem Französischen stammen, wenn nicht anders gekennzeichnet, von der Verfasserin selbst.

verändert hätten.²⁵⁸ Hierdurch werden Anschlüsse an ästhetische Programme hergestellt, die mit den genannten tradierten Theaterschaffenden verbunden sind und die zur Selbstdarstellung der Leiterin als theatergeschichtlich gebildete und politisch engagierte Intellektuelle beitragen. Gleichsam schreibt sie ihr Programm hierdurch in die Tradition des eigenen Theaterhauses und in einen transnationalen europäischen Kanon ein. Die Namensnennungen haben mithin eine exemplarisch-erklärende und eine künstlerisch legitimierende Funktion. Einerseits lassen sie sich als Illustration des vom *Théâtre de la Commune* verfolgten Programms lesen: So steht das Werk von Künstlern wie Wsewolod E. Meyerhold, Bertolt Brecht und Milo Rau den Leitideen der Theaterdirektion erklärend zur Seite. Andererseits fungieren die genannten Persönlichkeiten als Autoritätsargumente zur Rechtfertigung des politisch engagierten Programms und dienen insbesondere zur Betonung des damit verfolgten ästhetischen Werts. Die Aufzählung der namhaften Künstler aus dem 20. und 21. Jahrhundert erzielt rechtfertigende Wirkung *wegen* und (hinsichtlich des ästhetischen Werts) *trotz* ihres politischen Impetus, insofern sie als renommierte Erneuerer des Theaters kanonisiert wurden.²⁵⁹ Malis' Theaterkonzept liest sich hieraus wie folgt: Ästhetische Innovation sei nur da möglich, wo die materiellen Bedingungen der künstlerischen Produktion an sich revolutioniert würden, und insofern der „theatrale Akt ein[em] politische[n] Akt“ gleichkomme, wie die Leiterin in publizierten Interviews formuliert.²⁶⁰ Die künstlerische Produktion ist demzufolge auf die Veränderung der jeweiligen historisch bedingten gesellschaftlichen Umstände ausgerichtet („faits pour des gens et des circonstances historiques précis, dans une situation délimitée pour mieux contribuer à la transformer“).

Beabsichtigt wird aber nicht die gesellschaftliche Veränderung an sich, sondern ein künstlerischer Beitrag. Was Malis unter einer *begrenzten historisch bedingten*

²⁵⁸ Das genaue Zitat lautet: „Meyerhold en Russie révolutionnaire, Brecht puis Fassbinder puis Peter Stein et Klaus Michael Grüber en Allemagne déchirée, Dasté à Saint-Etienne, Jourdeuil/Vincent à Strasbourg, Vitez à Ivry puis de Chaillot et de la Comédie-Française s'adressant à l'Histoire de notre pays, Kantor, Lupa et Warlikowski en Pologne, et plus récemment encore Milo Rau à Gand“. MALIS: „*Le projet*“..

²⁵⁹ Dass die französische Theaterleiterin als Vertreter ihres Theaterkonzepts ausschließlich kanonisierte weiße Männer aufzählt, wird in ihren programmatischen Texten zu der *Commune* nicht reflektiert.

²⁶⁰ Was Malis hier als Leitidee für das Programm der *Commune* skizziert, entspricht in kondensierter Form ihrer Positionierung in publizierten Interviews, Vgl. JEJIC, Marie: „*L'acte théâtral est politique: Entretien avec Marie-José Malis*“, in: *Rev. Lacanienne* N° 17/1 (2016), S. 223–233; MALIS, Marie-José: *Changer le monde par le théâtre*, Éditions Universitaires d'Avignon 2016.

Situation versteht, die es zu verändern gelte, scheint in der folgenden Reflexion über die Aufgabe des Theaters deutlicher:

Je pense que le théâtre aide à penser, c'est-à-dire à donner les images et les conséquences de vie que comportent les mots, à se libérer de ceux qui n'en fabriquent aucune ou de la mauvaise au détriment des autres, à fonder le rapport au temps et à l'espace et qu'ainsi il aide à respirer DANS le monde, à comprendre le rapport à l'inconscient individuel et collectif. Qu'il organise sur scène des propositions nouvelles sur ce qui fait une société, la rassemble de manière harmonieuse, sans divisions incompatibles et guerrières. **Je crois qu'il faut petit à petit contribuer à inventer un nouveau rituel pour lui, et comme Brecht le fit, se demander ce qui fait œuvre théâtrale, qui la fait, qui la donne à qui et dans quels espace et temps.**²⁶¹

Das Verhältnis von Theater und gesellschaftlicher Realität folgt hier keiner Gegenüberstellung von Kunst und Wirklichkeit. Stattdessen tritt das Theater als ein Medium auf, das zwischen dem Menschen (unspezifisch ob als Akteur, Zuschauer, Einzelner oder Kollektiv) und der Welt vermittelt: „das Theater hilft zu denken“, hilft in der Sprache getragene „Bilder und Folgen für das Leben zu vermitteln“ oder „sich von jenen Wörtern zu befreien, die kein Leben oder ein schlechtes Leben auf Kosten anderer schaffen“; es helfe, „einen Bezug zu Zeit und Raum zu begründen“. Ein solches Theater erhält bei Malis eine existentielle Bedeutung, weil es helfe, „IN der Welt zu atmen“. Die Großschreibung „IN“ betont, dass die Bedeutung des Theaters nicht aus einer Grenzziehung zu seiner Umwelt resultiere, sondern es als sprachliches Medium die diskursive Ordnung beeinflussen könne, die sie hiermit für die Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft zentral setzt: Theater erfüllt laut Malis (nur) dann seine Wirkung, wenn es sowohl Deutungsmuster („des propositions nouvelles“) dafür bereitstelle, zu verstehen was eine Gesellschaft in einer bestimmten historischen Situation bestimmt, als auch diese Gesellschaft „auf harmonische Weise“ zusammenbringe.

Hier wird deutlich, dass ihre politische Intention nicht aktivistisch ausgerichtet ist, sondern dass Malis mit den Attributen „emanzipatorisch“, „gerecht“ und „befreiend“ dem Theater eine soziale und mediatorische Funktion zuschreibt: Wie sie sagte, solle es helfen („le théâtre aide“, „il aide“) „zu denken“, „zu atmen“, „zu verstehen“, indem es neue Vorstellungen von einer lebenswerten Umwelt für alle entwerfe, zur Selbsterkenntnis beitrage („le rapport à l'inconscient individuel et collectif“) und die

²⁶¹ MALIS: „*Le projet*“ (Hervorhebung i. Org.).

Gesellschaft „harmonisch, ohne unvereinbare und kriegerische Spaltungen zusammenführe“ („rassemble [la société] de manière harmonieuse, sans divisions incompatibles et guerrières“). Sowohl die Semantik der Hilfe als auch des friedlichen Zusammenkommens rückt das Theaterkonzept diskursiv in das Feld, das Bérénice Hamidi-Kim als die Cité des ökumenischen politischen Theaters anhand der Arbeiten von Olivier Py und des *Théâtre du Soleil* von Ariane Mnouchkine herausgearbeitet hat:

La cité du théâtre politique œcuménique se caractérise par le principe d’une séparation des sphères, et prône à la fois l’engagement de l’artiste citoyen et la défense d’une autonomie de l’œuvre d’art, évaluée uniquement sur des critères esthétiques et non à l’aune de son efficacité politique.²⁶²

In Anlehnung an Brecht fordert Malis schließlich ein „neues Ritual für das Theater“, das konkret darin bestehe, vier Fragen an den Arbeitsprozess zu richten: Zwei dieser Fragen messen dem beteiligten Personal – Ensemble und Publikum – eine zentrale Rolle bei: *Wer* produziert das Theaterstück („qui la fait“) und *wer* gibt es *wem* („qui la donne à qui“)?

Das Programm der Theaterleitung gibt sich materialistisch, insofern als – sich in der Tradition Brechts und der der Gründer Gabriel Garran und Jack Ralite der *Commune* positionierend – auch hier die Produktionsbedingungen grundlegend verändert werden sollen. Wie die Theaterleitung dieses Theaterkonzept in neue Strukturen am Theaterhaus zu übersetzen versucht hat, gibt näheren Aufschluss über die institutionelle Einbindung von potentiellen Teilnehmenden.

2) Neue institutionelle Strukturen der Partizipation am Théâtre de la Commune

Die Umsetzung erfolgte seit Beginn der neuen Leitung 2014 durch den Aufbau dreier Strukturen – einem Labor für neue Akteure (*Laboratoire pour les Arts Nouveaux, LAN*), einem Studio für professionelle Schauspieler:innen zur Arbeit und Recherche rund um die Schauspielkunst und einem neuen Format der Theaterproduktion: das sogenannte *Pièce d’actualité* (das Aktuelle Stück), das mit *Désobéir* (neuntes *Pièce d’actualité*, UA 14.11.2017) Gegenstand vorliegender Untersuchung ist. Sowohl das

²⁶² HAMIDI-KIM: *Les cités du théâtre politique*, S. 243. Diese Cité steht in Abgrenzung (u.a.) zur Cité des politisch aktivistischen *Théâtre de lutte*.

sogenannte LAN²⁶³ als auch das *Pièce d'actualité* schreiben die Partizipation der lokalen Bevölkerung unabhängig von einer künstlerischen Ausbildung vor.

Das Ziel der künstlerischen Produktion an der *Commune*, so lässt sich resümieren, ist die Entwicklung neuer Formen, die der aktuellen gesellschaftlichen Situation in Aubervilliers gerecht würde („un art juste“), das heißt laut Malis, dass eine Auseinandersetzung mit der Wahrheit stattfindet („lieu véridique“). Hierfür sollen nicht-professionelle, lokale Akteure zu einem festen Bestandteil der künstlerischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen werden. Erst die Künstler:innen jedoch treten in den Darstellungen von Malis als die „wahren Forschenden“ hervor, die über Formen und konkrete Methoden verfügen, „um das Unmögliche möglich zu machen, mit großer Sorge um das, was richtig [bzw. gerecht, Verf.] ist“.²⁶⁴ Auf diese Weise entstünden künstlerische Produktionen, die auf die Gedanken- und Vorstellungswelt einer ästhetischen, heterogenen, aber friedlichen Gemeinschaft ohne unvereinbare Spannungen befreiend wirken könnten und sollten. Die versuchte Umsetzung dieser neuen Strukturen brachte einschneidende Veränderungen am Theaterhaus mit sich, die allerdings im Personal des Hauses selbst zu ‚unvereinbaren Spannungen‘ führten, wie ein dreimonatiger Streik gezeigt hat.

Exkurs: Streik am Théâtre de la Commune September bis Dezember 2018

Gegen ein „ökumenisches“ Theaterkonzept, als das Hamidi-Kim wie in obigem Zitat die *Cité de théâtre* zugespitzt bezeichnet, wendet sich der stellvertretende Leiter Frédéric Sacard 2018 anlässlich des Streiks am *Théâtre de la Commune* in einem offenen Brief an die Belegschaft: „Brecht proposait d'examiner les situations qui fâchent et préoccupent, et non celles qui rassemblent en d'illusoires unions œcuméniques des gauches. Car il supposait que les forces et volontés émancipatrices naissent de la traversée des conflits.“²⁶⁵ Der Konflikt, der durch den Streik an der

²⁶³ Im Originaltext heißt es: „Nous avons créé un Laboratoire pour des Acteurs Nouveaux (le LAN), adressé à la population, ouvert tous les soirs et gratuit, et qui cherche quelle nouveauté la nouveauté de gens inédits au théâtre peut apporter. Le principe de ce Laboratoire est le suivant : *ne viens pas enseigner ce que tu sais, viens faire le pari que les corps nouveaux du théâtre, ceux des étrangers, des jeunes de la ville, des amateurs complets, peuvent t'aider à résoudre des choses qui sont en impasse ou inconnues dans ton art.*“ MALIS: „Le projet“ (Hervorhebg. i. Org.).

²⁶⁴ MALIS, Marie-José: „Vorwort“, *Commune Saison 2017-2018 Spielzeitheft*, Aubervilliers: La Commune CDN 2017.

²⁶⁵ SACCARD, Frédéric: „Mise au point sur la situation à La Commune“ (2018). In diesem Punkt zeigt sich eine Umkehrung des von Kapitalismuskritik motivierten Brechtschen Theaterverständnisses in

Commune öffentlich wurde,²⁶⁶ sei Ausdruck einer Problemlage, die aufgrund eines neoliberalen Managements auch an anderen Centres dramatiques nationaux (CDN) in Frankreich bestehe, wie ein im Dezember 2018 anlässlich des Streiks veröffentlichtes Dossier unter dem Titel *CDNLeaks* aufzuzeigen suchte.²⁶⁷ Angeprangert werden darin „ein Mangel an Respekt, Vertrauen und Absprache mit dem Personal, vor deren Hintergrund seit der Ankunft der neuen Leitung [...] Umstrukturierungen, Stellenstreichungen und eine Vielzahl von einvernehmlichen Kündigungen stattfanden“²⁶⁸.

Was in Malis' politisch engagiertem Programm für das *Théâtre de la Commune* („Qui le donne à qui?“) als eines der Hauptanliegen deutlich wurde – die breite Partizipation an der künstlerischen Produktion, um neue, der historischen Situation angemessene künstlerische Formen zu entwickeln, wird hier gerade zum Gegenstand der Polemik. Anders als behauptet, würde die Leitung die strukturelle Opposition zwischen

Funktionsweisen eines neoliberalen Kulturmanagements, unter dessen Druck sich auch die Leitungen der *Centres dramatiques nationaux* (CDN) wähen. Hiernach soll die Kritik in die Weiterentwicklung der Institution investiert werden, welche, um schnell auf Veränderungen reagieren zu können, flexible Strukturen verlangt. In Deutschland entfachte sich in den Nullerjahren eine ähnliche Debatte um eine Krise der Stadttheater, wobei das Freiburger Stadttheater unter der Leitung von Barbara Mundel federführend ein neues Management verlangte. Die für Umstrukturierungen seitens der Leitungsebene der Theater in Anschlag gebrachten Problematisierungen hatten argumentativ ähnliche Topoi aufgegriffen: Fluxus versus Verkrustungen; Öffnung der Theater durch Recherchen im Stadtgebiet getragen von Schauspieler:innen, die über ihre schauspielerische Tätigkeit hinaus ethnographisch aktiv werden sollten, durch mobile Außenstellen und durch einen erhöhten Anteil partizipativer Projekte mit Stadtbewohner:innen im Theater. Das erklärte Ziel war ein neues Volkstheater, das auf eine veränderte Stadtgesellschaft reagieren können müsse und dafür flexible Strukturen brauche. Vgl. GOEBBELS, Heiner, Josef MACKERT und Barbara MUNDEL (Hrsg.): *Heart of the city. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft.*, Berlin: Theater der Zeit 2011 (Arbeitsbuch, Heft 7/8); Vgl. EILERS, Dorte Lena und Jutta WANGEMANN (Hrsg.): *Heart of the city II: Recherchen zum Stadttheater der Zukunft.*, Berlin: Theater der Zeit 2017 (Arbeitsbuch 2017); Vgl. auch MANDEL, Birgit und Annette ZIMMER (Hrsg.): *Cultural Governance: Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2021.

²⁶⁶ Vgl. u.a. RENAULT, Gilles: „Grève prolongée et conflit ouvert au Théâtre de la Commune à Aubervilliers“ (2024), https://www.liberation.fr/culture/2018/10/05/greve-prolongee-et-conflit-ouvert-au-theatre-de-la-commune-a-aubervilliers_1683354/ (abgerufen am 08.08.2024); CARPENTIER, Laurent: „Grève polémique au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers“ (2018), https://www.lemonde.fr/scenes/article/2018/10/04/a-aubervilliers-le-theatre-de-la-commune-en-etat-de-choc_5364381_1654999.html (abgerufen am 08.08.2024).

²⁶⁷ Mit einem Positionspapier von Jean-Marie Mignon und Michel Demoor werden in dem Dossier *CDNLeaks* sieben Dokumente veröffentlicht, darunter: das Transkript eines Treffens von sieben Theaterleiter:innen (u.a. Malis) und stellvertretenden Leiter:innen vom April 2015; Mails an die Streikenden von Alain Badiou (Sept. 2018) und Bruno Takels (20.09.2018); eine Einladung von Valerie Lafond zur Premiere von Malis Inszenierung des *Don Juan* (19.09.2018); die Pressemitteilung von Marie-José Malis (26.09.2018); ein Informationsschreiben von Frédéric Saccard (13.10.2018) sowie ein Brief des Abgeordneten von Seine-Saint-Denis, Bastien Lachaud, an das Kultusministerium mit der Bitte um Mediation am *Théâtre de la Commune* (18.10.2018).

²⁶⁸ MIGNON, Jean-Marie und Michel DEMOOR: „*Tout va bien au théâtre de la commune. Enquête sur la grève des salarié.es du théâtre de la Commune d'Aubervilliers*“, S. 1.

künstlerischem Personal und dauerhaft Angestellten verstärken, indem Letztgenannte von Entscheidungen ausgeschlossen würden.

L'aspiration au renouvellement des formes d'organisation du travail, des pratiques artistiques et même la volonté d'interroger les missions des CDN ne sont pas dénuées de sens mais, pour s'y engager, il conviendrait d'abord de le faire en compagnie de l'ensemble des personnels concernés (ainsi que des publics) : permanent_es, intermittent_es et précaires, plutôt que de les écarter du débat pour mieux leur passer sur le corps.²⁶⁹

Die Forderungen lauten hingegen: Unterschiede in der Bezahlung zu reduzieren, die Mitsprache bei Entscheidungen bezüglich der „Aufnahme, der Gestaltung des künstlerischen Programms oder der Aufteilung der Gelder“ zu gewährleisten, und schließlich, „die Bemühungen, um kollektive soziale Rechte, die quer zu den Funktionen liegen, welche ein Theater heute ausmachen, in den Fokus zu rücken“²⁷⁰. Dieser Ausschluss eines Teils des Theaterpersonals von künstlerischen Entscheidungen gehe laut den gewerkschaftlich der *Confédération Générale du travail* (CGT) verpflichteten beiden Autoren des hier zitierten Schreibens Hand in Hand mit einer abwertenden Haltung der Theaterleitung gegenüber Amateuren sowie gegenüber politischen Vormundschaften. In einem Arbeitstreffen unter den Theaterleitungen von vier CDN (Aubervilliers, Montpellier, Paris Nanterre und Strasbourg) im April 2015 habe sich Malis über den Bereich der Kunstvermittlung am Theaterhaus wie folgt geäußert:

De même que sur la question de la médiation artistique, j'imagine que vous n'avez pas la même conception qu'ont les tutelles pour qui il s'agit de faire faire des « ateliers lien social » aux amateurs ou je sais pas quoi enfin tout un tas de conneries dans lesquelles on est pris en ville, en banlieue, en région et tout. Et que nous on a pas du tout envie de décliner comme ça. C'est pas comme ça que ça se passe.²⁷¹

²⁶⁹ Ebd., S. 5.

²⁷⁰ Das Zitat lautet im Original: „Il apparaît dès lors cohérent de vouloir réduire les différences de revenus, en assurant aux plus modestes une revalorisation substantielle, prélevée sur les cinq ou six mille euros de la direction; de reconsidérer le fonctionnement des lieux en favorisant la création d'instances communes susceptibles de mettre en débat ce qui fait sens en matière d'accueil, de programmation artistique ou de répartition des deniers; et de chercher à mettre en avant la conquête de droits sociaux collectifs transverses aux diverses fonctions qui font un théâtre aujourd'hui, plutôt que de renforcer la division entre artistes et permanent-es en tapant sur ces dernier-es.“ Ebd. Mignon, S.5.

²⁷¹ Die Versammlung wurde von Malis selbst aufgezeichnet mit dem Ziel, die Ergebnisse der Unterredung festzuhalten, wie im Transkript nachzulesen ist. Malis: „Oui j'ai enregistré comme ça je retranscris et je vous envoie la retranscription intégrale“ (S. 28). Das für die vorliegende Arbeit verwendete Transkript stammt aus dem Dossier *CDNLeaks*, welches die Autoren Mignon und Demoor mit einem Positionspapier am 07.12.2018 auf der Homepage eines unabhängigen Journalistenkollektivs namens Jefklak veröffentlicht haben. Vgl. „*CDNLeaks*“ (07.12.2018), <https://www.jefklak.org/tout-va->

Seitens der Streikenden wird diese Aussage als Beweis für einen am Theaterhaus gelebten Klassismus interpretiert.²⁷²

Auf Seiten der Theaterleitung reagiert man auf den Streik und die Vorwürfe eines neoliberalen Managements, das in einer breit angelegten Strategie zur Stellenstreichung bestehe, mit Unverständnis. Als „Hiatus“ bezeichnet Malis das gespaltene Verhältnis zwischen einer Zahl von Angestellten und der Theaterleitung:

J'avoue aussi que nous avons parfois du mal à parler le même langage avec certains salariés, avec la déléguée syndicale en particulier. J'avoue que je supporte avec grande difficulté la rigidité d'un langage technocratique, qui souvent me paraît ridicule c'est vrai, qui ne rend absolument pas compte de mon rapport au travail, aux autres, aux questions que je me pose. [...] Le hiatus est très grand. [...] Certains salariés, très peu nombreux mais très déterminés, sont persuadés que ma manie sans doute transgressive de dire la 'vérité' de ce qui est en jeu, de croire que parler vraiment aide, est une violence. Moi, je suis consternée de leur méfiance, de leur hostilité et aussi, quand même, parfois de nos désaccords idéologiques profonds, du discords de nos visions du monde, aux autres, aux étrangers, à l'art s'il y a en eux un rapport sérieux à ça.²⁷³

Wie das Zitat zeigt, sieht die Theaterleiterin die Kluft zwischen Leitung und Streikenden darin, „nicht dieselbe Sprache zu sprechen“, in ihrer „Manie“, die Wahrheit zu sagen und mit dem Ziel einer Problemlösung am Gespräch festzuhalten sowie in einer „tiefe[n] ideologische[n] Uneinigkeit“ begründet. In anderen Worten zusammengefasst, nimmt Malis die Differenzen als *fachliche* (bezogen auf eine funktionsorientierte Verwaltungssprache, die für Malis als Künstlerin einschließlich ihres Verhältnisses zur Arbeit unverständlich sei), als *persönlich-charakterliche* Schwäche (bzw. *Stärke*, interpretiert man einen „manischen“ Drang zur Wahrheit als

bien-au-theatre-de-la-commune/ (abgerufen am 09.08.2024). Es kann vermutet werden, dass die Aufnahme und möglicherweise auch das Transkript ursprünglich von Malis stammen. Allerdings belegt keine Angabe von Quelle oder Urheber:in die Authentizität des Transkripts. Offensichtlich wurde das Dokument aber bearbeitet, da dem Transkript eine Warnung zur Leserlenkung („Avertissement“, ebenfalls ohne Verfasser:in) vorangestellt ist, die Zweifel an der Authentizität aufkommen lässt.

²⁷² Zur Stützung ihres Arguments gegen die Theaterleitung – diese vertrete ein asymmetrisches Machtverhältnis zwischen großen Künstler:innen und Nicht-Künstler:innen – wird auf zwei Diskurse verwiesen (diesmal allerdings ohne Rückgriff auf konkrete Zitate der Theaterleitung selbst): zum einen auf den Intellektuellendiskurs der Frankfurter Schule aus der Nachkriegszeit mit dem Topos von einer künstlerisch-schöpferischen Elite gegenüber einer Masse entfremdeter Konsument:innen (Vgl. MIGNON/DEMOOR: „*Tout va bien au théâtre de la commune. Enquête sur la grève des salarié.es du théâtre de la Commune d'Aubervilliers*“, S. 7.); zum anderen auf die französische Kulturpolitik der 1980er Jahre von Jack Lang, mit der eine Diskreditierung von Sozialarbeiter:innen und Kulturarbeiter:innen zugunsten einer „Sakralisierung der künstlerischen Geste und einer Überbewertung der Künstlerfigur“ (Ebd., S. 10, Fn. 24) einhergegangen sei.

²⁷³ MALIS, Marie-José: „*A propos de la grève au théâtre de La Commune [Pressemitteilung]*“, S. 3.

ironisches Pendant zu der der Theaterleitung vorgeworfenen „pathogenen“ Managementstrategie²⁷⁴) und schließlich als *politische* Kluft wahr.

Abwertung erfolgt auf beiden Seiten: der Theaterleitung wirft man Sakralisierung ihres politischen und ästhetischen Programms und Heuchelei vor und bedient sich des Topos von Kunst als Religionsersatz;²⁷⁵ den Streikenden dagegen wird ein rigider und lächerlicher Umgang mit künstlerischer Arbeit unterstellt („rigidité d'un langage“, „me paraît ridicule“, „s'il y a en eux un rapport sérieux à ça [l'art, CD]“). Die beiden Streitparteien stehen sich schließlich im Vorwurf einer moralisch fragwürdigen Beziehung zu marginalisierten Bevölkerungsgruppen gegenüber. Die Streikenden verteidigen sich wie folgt:

À Aubervilliers notamment, nous n'avons pas attendu l'arrivée de Marie-José Malis pour travailler avec les migrants, les jeunes en difficulté, les personnes âgées, les personnes en situation d'exclusion sociale, etc., et toujours en relation avec les associations et structures du champ social de la ville [...]. Prétendre le contraire et s'accaparer ce travail procèdent d'une forme de nihilisme qui est une violence de plus faite aux salarié.e.s qui, sans en faire la publicité, ont travaillé des années humblement, mais avec opiniâtreté, sur ces questions.²⁷⁶

Was Malis selbst unter dem Verhältnis von Theaterarbeit und den hier benannten sozialen Gruppen, darunter auch „den Migrant*innen [sic!]“ versteht, macht sie in der Spielzeitbroschüre der Saison 2017-2018 (der dem Streik vorausgehenden Spielzeit, in der die Theaterproduktion *Désobéir* entstanden ist) deutlich: Gastfreundschaft sei für sie eine Pflicht, und zwar „eine Gastfreundschaft nach den Regeln der Kunst: eine Methode der Alterität“²⁷⁷. Alterität beschreibt Malis als das ‚Andere‘, das es in der Welt zu sehen gelte, zu dessen Sichtbarkeit die Kunst verhelfe und dem gegenüber wir alle „fremd“ seien. „Die Jugend der Welt [...] hat stets ein fremdes Gesicht. Das Kunstwerk, jenes von Van Gogh oder Kantor, springt uns ins Gesicht wie ein unbegreifbares Kleinkind; vor ihnen sind wir alle Fremde und somit Brüder.“²⁷⁸ Die

²⁷⁴ Ebd., S. 1.

²⁷⁵ Vgl. MIGNON/DEMOOR: „*Tout va bien au théâtre de la commune. Enquête sur la grève des salarié.es du théâtre de la Commune d'Aubervilliers*“, S. 1.

²⁷⁶ CARPENTIER: „*Grève polémique au Théâtre de la Commune*“.

²⁷⁷ Das Zitat lautet im Original: „L'oeuvre d'art, celle de Van Gogh ou de Kantor, elle nous saute au visage comme un jeune enfant incompréhensible ; devant elle, nous sommes tous étrangers et donc frères. Voilà pourquoi, si l'hospitalité est pour nous un devoir, elle est une hospitalité selon les règles de l'art : une méthode d'altérité.“, MALIS: „*Vorwort [Spielzeitheft]*“, S. 18.

²⁷⁸ „La jeunesse du monde c'est ce que tout le monde veut goûter une fois, surtout quand le monde est vieux ; et elle a toujours un visage étranger. L'oeuvre d'art, celle de Van Gogh ou de Kantor, elle nous

Bezeichnung „étranger“ wird in der Bedeutung von „Fremdheit“ verwendet. Durch einen impliziten Vergleich der Alterität eines Kunstwerks mit der Spontaneität und Inkommensurabilität eines Kleinkinds, das nicht nachvollziehbar handelt, setzt sie Fremdheit mit eigenem Nicht-Verstehen gleich. Somit wechselt die Perspektive vom Blick auf die ‚Andersheit‘ zum Blick auf die eigene Unfähigkeit, das ‚Andere‘ zu begreifen, das heißt auf die Betrachtenden und deren konventionelle Sehgewohnheiten. Ihnen unterstellt Malis, die sich dieser Gruppe durch die Verallgemeinerung „alle“ („tout le monde“) zugehörig erklärt, dass sie einer alten Welt angehören und sich nach dieser Alterität sehnen würden – „Die Jugend dieser Welt, von dieser wollen alle einmal probieren, vor allem dann, wenn die Welt alt ist“. Das Nicht-Verstehen von Fremdem wird hierdurch aufgewertet zu einem positiven Moment der Selbsterneuerung. Die Aufgabe des Theaters sehe sie daher nicht in einem Beitrag zur Konservierung von Hochkultur und damit zur Konsolidierung dieser ‚alten Welt‘, sondern darin, an der Entwicklung neuer künstlerischer Formen mitzuwirken; nicht darin, „Repräsentationen zu fabrizieren, um repräsentativ zu sein, denn diese seien identitär“, sondern Repräsentationen zu dekonstruieren im „[G]lauben an Alterität“²⁷⁹. Insofern in den Aussagen von Malis die zeitliche Dauer der ästhetischen Erfahrung so ephemere ist wie ein sinnliches Erlebnis („goûter“) und so schnell vergangen wie ein Sprung („sauter au visage“), erscheint das Kennenlernen des ‚Anderen‘ aber von sehr kurzer Dauer. Diese kurze Aufmerksamkeitsspanne, die dem Fremden als etwas Neuem und Spontanem, zukommt, findet sich in ähnlicher Form bei Julie Berès, wenn sie das Kennenlernen der jungen Frauen im Theaterstück *Désobéir* als eine „unvollständige Reise“ präsentiert. Es scheint darum zu gehen, eigene Sehgewohnheiten zu verrücken, um sie in beherrschbarem Ausmaß in Frage zu stellen – das heißt ein Umgang mit ‚Fremdheit‘, wie er für okzidentale Gesellschaften seit Beginn der Alteritätsforschung gepflegt wurde, wonach das ‚Andere‘ zur Selbstbefragung und Selbstvergewisserung des Eigenen dient – nicht aber um Konventionen generell in ihren Grundfesten zu erschüttern. Schließlich legt die

saute au visage comme un jeune enfant incompréhensible; devant elle, nous sommes tous étrangers et donc frères. Voilà pourquoi, si l’hospitalité est pour nous un devoir, elle est une hospitalité selon les règles de l’art : une méthode d’altérité.“ Ebd.

²⁷⁹ Im originalen Wortlaut heißt es: „Simplement dirais-je que nous tâchons de faire notre part et qu’elle est de l’art et non de la Culture: nous ne fabriquons pas des représentations pour être représentatifs, car alors elles sont identitaires. Nous ne compensons pas l’absence de places, nous défaisons les places. Parce que nous croyons à l’altérité. Autre chose est à voir dans ce monde-ci et en nous-mêmes, et si nous aidons à le voir, nous aidons le désir.“ Ebd.

Theaterleiterin den Akzent auf den „Glauben an Alterität“ und distanziert sich diskursiv von einem sozialen Engagement. Das Verhältnis zu Alterität, das Malis beschreibt, liest sich daher trotz des Verweises auf die Dekonstruktion von Repräsentationen zur Verschiebung von Differenzen allem voran als Konzept der Gastfreundschaft, das heißt einer vorübergehenden Aufnahme des ‚Anderen‘ in das ‚Eigene‘, die über die fortbestehende Trennung zwischen einem ‚Wir‘ und ‚den Anderen‘ zwei differente Gruppen konstituiert.

Es geht an dieser Stelle nicht um die Richtigkeit der Aussagen oder eine Entscheidung darüber, wer in diesem Konflikt im (Un-)Recht ist, sondern darum, den Blick auf die innerhalb der Theaterinstitution herrschenden Diskurspositionen und Wahrnehmungen zu richten, die den Entstehungsprozess eines partizipativen Theaterstücks unter Mitwirkung von Migrant:innen wenigstens mittelbar rahmen. Wichtig ist es, diese Hintergründe bei der Analyse der Textgenese mitzudenken, weil genau die Aufteilung von Mitspracherechten (seien sie verbal oder non-verbal in Form von Inszenierungsvorschlägen) in Entscheidungsprozessen im Laufe der Stückentwicklung – mit Fokus auf der Rolle der teilnehmenden Migrant:innen – Gegenstand vorliegender Arbeit ist.

3) Neues Format: *Pièce d'actualité*

Mit der Übernahme der Leitung nahm Malis mit dem *Pièce d'actualité* ein künstlerisches Format in den Spielplan auf, in dem jährlich mindestens eine Produktion fest im Repertoire verankert ist, die sich mit der Bevölkerung von Seine-Saint-Denis auseinandersetzen soll.²⁸⁰ „Nous avons créé une nouvelle manière de produire, en passant commande à des artistes célèbres de nos Pièces d'actualité.“²⁸¹

²⁸⁰ Während in der deutschen staatlich subventionierten Theaterinstitution das Ensemble in der Regel für die Zeit der Intendanz am Theaterhaus engagiert ist, mit festen Hausregisseur:innen und wechselnden Gastregisseur:innen, dominiert in Frankreich ein Spielsystem an Theaterhäusern mit Produktionen, die zum größeren Teil von externen Compagnien erarbeitet werden. (Eine Ausnahme bildet bspw. historisch bedingt die *Comédie-Française*.) Mit 65% an hauseigenen Theaterkreationen weist das *Théâtre de la Commune* für Frankreich eine überproportional hohe Zahl auf, MALIS, Marie-José: „*Le Projet*“.

²⁸¹ Ebd.; Vgl. auch die einzelnen Dossiers dieser Produktionen seit 2014: „Les pièces d'actualité, ce sont des manières nouvelles de faire du théâtre“, Dossier de presse *Pièces d'actualité* n°1 (Nov. 2014), n°2 (Dez. 2014), n°3 (Mai 2015), <https://www.lacommune-aubervilliers.fr/lacommune/uploads/2014/01/DP-PA123.pdf> [abgerufen am 05.12.2023]; nach der Amtszeit von Malis weiter einsehbar unter <https://archives1423.lacommune-aubervilliers.fr/creations/> [abgerufen am 12.08.2024].

Den Auftrag für diese Stücke erhalten „berühmte Künstler:innen“, auch „große Künstler:innen“ (so die Formulierungen aus dem Vorwort,²⁸² das verschiedenen Dossiers der *Pièces d'actualité* vorangestellt und öffentlich auf der Homepage zugänglich war). Die „neue Art der Produktion“ wird definiert durch präzise Vorgaben: eine begrenzte Probenzeit von 20 Tagen, die Verpflichtung „in Kontakt mit Vereinen, Privatpersonen und Einrichtungen etc. der Stadt und der Gegend zusammenzuarbeiten“, die vor Ort zu dem jeweils behandelten Thema einschlägig sind.²⁸³

„[L]a vie des gens d'ici, qu'est-ce qu'elle inspire à votre art?“²⁸⁴. So lautet die Ausgangsfrage, mit der hauseigene oder externe Künstler:innen eingeladen sind, eine Theaterproduktion vor Ort zu erarbeiten. Dieser Ausgangspunkt, was das „Leben der Menschen von hier“ mit „Ihrer Kunst“ macht, lässt zunächst die Art und Weise der künstlerischen Auseinandersetzung und des Einbezugs der Bevölkerung („des gens“) unberührt. Suggestiert wird aber, dass die/der eingeladene Künstler:in erstens nicht „von hier“ ist, denn die erweiterte Nominalgruppe („la vie des gens d'ici“) präzisiert die Zugehörigkeit der Leute gegenüber der Nicht-Zugehörigkeit des/der Künstler:in (zum Beispiel statt Formulierungen wie „das Leben hier“, was die Zugehörigkeit des/der Künstler:in offenließe; „das Leben der Menschen“ in einer universalen Bedeutung; „das Leben Ihrer Mitbürger“, etc.). Der gestellten Frage nach sind die Rollen der beiden Parteien aber klar als Unterscheidung definiert: auf der einen Seite die im Auftrag des Theaters in der Funktion als Künstler:in adressierte Person (Künstlerkollektiv oder Einzelperson); auf der anderen Seite die „Menschen/Leute von hier“ in ihrer Rolle als Bewohner:innen von Aubervilliers (im Plural). Dabei sind die Akteure („des gens d'ici“ und „grand.e.s artistes“) in der Satzstruktur Ergänzungen – als *complément du nom* (Subjektsgenitiv) zum eigentlichen Subjekt *Leben* und als *déterminant possessif* (Possessivpronomen, „votre“) zum Objekt *Kunst*. So liegt die Hauptaussage auf dem Prozess der Inspiration, die vom Leben in Aubervilliers auf das

²⁸² Vgl. u.a. MALIS, Marie-José: „*Pièce d'actualité [Vorwort N°1, 2, 3]*“, in: LA COMMUNE (Hrsg.): *Doss. Press. Actual. N°1 Théâtre Pour Vous Cest Quoi N°2 Petite Esp. À Aubervilliers N°3 Actual. En Décidera*, Aubervilliers: La Commune Aubervilliers 2014, S. 3; MALIS, Marie-José: „*Pièce d'actualité [Vorwort Nr. 9]*“, in: LA COMMUNE CDN (Hrsg.): *Doss. Press. Actual. N°9 Désobéir Programmh. UA 14112017*, Aubervilliers: La Commune CDN 2017, S. 4.

²⁸³ MALIS: „*Le Projet*“. Vgl. Dossier de presse *Pièces d'actualité* n°1 (Nov. 2014), n°2 (Dez. 2014), n°3 (Mai 2015), [Letzter Zugriff 05.12.2023].

²⁸⁴ MALIS: „*Pièce d'actualité [Vorwort Nr. 9]*“.

Medium Kunst gerichtet ist. Der oder die Künstler:in erscheint hier implizit als Übersetzer:in eines unbewussten Geschehens in eine Formensprache.

Ausgeschlossen wird gleichzeitig, dass das primäre Anliegen sozial ausgerichtet ist, denn das Kennenlernen steht nicht im Vordergrund.²⁸⁵ Hiervon grenzt die Theaterleitung ihr Theaterkonzept explizit ab:

Notre *souci*, nous le disons sans fausse honte, n'était pas social. Il était *artistique*. Comment un lieu contribue à faire un *art plus élevé* et plus *juste* ? L'art fait partie des pratiques culturelles des gens, par là il est social si le souci de cette inscription dans la vie de chacun est fermement mené

²⁸⁵ Diese Topoi (Austausch, Begegnung) findet sich am *Théâtre de la Commune* unter Malis im Profil der *Ecole des Actes* und dem *Laboratoire des acteurs nouveaux (LAN)*. Die *Ecole des Actes* (gegründet zu Anfang 2017) verscrieb sich der Begegnung von jungen Akteuren im Sinne von jüngst Immigrierten (Migrant:innen, Geflüchtete), der Jugend in Aubervilliers allgemein sowie Menschen, insbesondere auch beruflich in der Stadtentwicklung engagierte Akteure, die an der gemeinsamen Entwicklung einer Zukunft in Aubervilliers interessiert sind: „Elle est un lieu de rencontre entre des jeunes qui ne se rencontrent pas ailleurs: celle des quartiers de pauvreté, celle des immigrants cherchant de nouveaux lieux où vivre, et celle des artistes et intellectuels. Ces rencontres s'articulent dans la pratique du théâtre, dans le travail sur la langue française, et lors d'assemblées qui ont inventé une méthode d'investigation construite sur la longue discussion à partir de l'expérience des gens eux-mêmes, et ouvrant à des hypothèses nouvelles sur des questions brûlantes de la vie collective ici, et du monde. L'École des Actes est désormais au cœur du théâtre de La Commune, dans la programmation des spectacles et par ses activités dans le quartier du Fort d'Aubervilliers et de la salle des Quatre Chemins.“ <http://lacomune.experimental-net.com/ecole-des-actes/#1566568404510-1306a745-0b67> (abgerufen am 02.09.2024) Der Leitsatz in der hierfür entwickelten Charta ist utopistisch formuliert, indem eine Umwertung einer politischen Ordnung suggeriert wird durch die Adressierung einer politischen Gemeinschaft, die nicht repräsentiert und arm ist sowie durch die Betitelung der Institution in Umkehrung der Bezeichnung französischer (Elite-)Hochschulen: „École des hautes capacités des pauvres et non comptés, ouverte à tous, pour la construction d'une machine affirmative et collective d'amitié, de confiance et de courage, travaillant à hauteur du désir de chacun et des principes nouveaux de bonheur, de paix et d'humanité qui manquent gravement dans le monde aujourd'hui“. <http://lacomune.experimental-net.com/ecole-des-actes/#1566568404510-1306a745-0b67> (abgerufen am 02.09.2024). Der politische utopistische Charakter dieser Institution geht auch durch das Verfassen eines „Manifests“ (Mai 2018) hervor. Ebd. Das LAN verschreibt sich im Unterschied hierzu dezidiert der Weiterentwicklung der künstlerischen Praxis und nimmt seinen Ausgangspunkt in der Gegenüberstellung von Amateuren und professionellen Theaterschaffenden, wie es in der (Selbst-)Präsentation heißt: „L'acteur au centre de notre démarche: qu'il soit amateur ou professionnel, c'est par lui que se travaille l'intuition d'autres modalités de l'existence et de l'expression, d'autres manières d'habiter le monde. [...] [E]t que nous soyons amateurs ou professionnels, la salle des 4 chemins est un lieu où l'on se donne du temps pour la rencontre, pour son loisir et/ou pour penser sa pratique“ <http://lacomune.experimental-net.com/le-labo/> (abgerufen am 02.09.2024). In der hierfür etablierten „Charta“ wird deutlich, inwiefern der Impuls für und die Organisation zu diesem Austausch von professionellen Künstler:innen ausgeht: „[...] pour cela, nous avons besoin des idées de tous: ceux qui pratiquent le théâtre et ceux qui le découvrent, les amateurs. Ce lieu se met d'abord à l'école de ceux qui sont le plus étrangers au théâtre. Ce lieu n'est ni une école, ni un lieu de création de spectacle. C'est un lieu de ressources et de recherches, où de nouvelles formes se cherchent et s'expérimentent avec patience et soin. [...] Chaque semaine, l'artiste invité arrive avec ses outils et son expérience qu'il soumet à la rencontre.“ <http://lacomune.experimental-net.com/lacomune/uploads/2019/09/Charte-du-LAN.pdf> (abgerufen am 02.09.2024). Schließlich sind beide Institutionen eng miteinander verbunden: „Ce Laboratoire est étroitement lié à l'École des Actes, et se veut un lieu ouvert et hospitalier à toutes les jeunes présentes sur le territoire: la jeunesse née et grandie à Aubervilliers, la jeunesse intellectuelle et artistique, la jeunesse qui arrive dans le pays.“ <http://lacomune.experimental-net.com/le-labo/> (abgerufen am 02.09.2024).

et il n'est politique que par sa justesse formelle en réponse aux questions et nœuds qu'adresse la réalité à une conscience contemporaine.²⁸⁶

Es geht der Theaterleitung nicht nur darum, zu betonen, dass ihr Anliegen keineswegs sozial war („notre souci ... n'était pas social“), sondern dies „ohne falsche Scham“ auszusprechen. Die Abgrenzung dient zum Einen der Aufwertung eines reinen künstlerischen Anliegens („faire un art plus élevé“) durch die Abwertung einer vermeintlich sozialen Kunst, deren Ziel nicht die Kunst an sich sei. Die Unterscheidung erfolgt auf der Basis von Malis' Definition von Kunst, wobei deren soziale Qualität in der Tatsache begründet liege, dass Kunst Teil der kulturellen Praktiken der Leute sei. Allerdings wird dies an eine Bedingung geknüpft: sie sei nur dann sozial, *wenn* das Anliegen, dass sich die Kunst (eben als eine universale kulturelle Praxis) „in das Leben von jedem einzelnen einschreibt, mit Entschiedenheit verfolgt [würde]“. Wer also keinen ernsthaften Bezug zum Leben des einzelnen Menschen herstellt, verfehlt das soziale Potential von Kunst. Der Akzent liegt auf dem Modus „fermement“. Eine Ähnlichkeit lässt sich hier feststellen zu einer Passage in Malis' Brief an die streikenden Gewerkschaftler:innen, denen sie einen „ernsthaften Bezug zu [Kunst]“ abspricht. Diese Ernsthaftigkeit und Entschiedenheit im Umgang mit Kunst als kultureller Praxis finden ihr Gegenstück ebenso in der Abwertung von sozialer Animation für Theateramateure („faire faire des 'ateliers lien social' aux amateurs [...] enfin tout un tas de conneries dans lesquelles on est pris en ville, en banlieue, en région“²⁸⁷). Sich gegen ein soziales Anliegen „ohne falsche Scham“ zu positionieren, ist demzufolge als abwertende Ablehnung einer oberflächlichen, nur dem Anschein nach sozialen Kunst zu lesen. Disqualifiziert sind folglich Theaterworkshops zum Zweck der Begegnung oder des Austauschs, an dem etwa Theaterliebhaber:innen (Amateure) teilnehmen. Ein soziales Anliegen zu verfolgen, wird in dieser Darstellung aber nicht nur zum Gegenstand eines minderwertigen künstlerischen Anspruchs herabgesetzt (es gelte „eine höhere Kunst [zu machen]“), sondern verweist offensichtlich als potentiell schambesetzte öffentliche Positionierung auf eine gesellschaftliche Norm, mit der die Theaterleitung sich couragiert zu brechen traut. Ein solcher Normbruch, der hier freilich nur auf einer diskursiven Ebene vollzogen wird (es handelt sich um die Darstellung auf der Homepage und in

²⁸⁶ MALIS: „*Le Projet*“ (Hervorhebung i. Orig.).

²⁸⁷ MIGNON/DEMOOR: „*Tout va bien au théâtre de la commune. Enquête sur la grève des salarié.es du théâtre de la Commune d'Aubervilliers*“; „CDNLeaks“.

sonstigem öffentlichen Textmaterial über das *Théâtre de la Commune*), ist als eine Selbstdarstellung im Theaterfeld zu interpretieren, die im 19. Jahrhundert als avantgardistische Position beschrieben wurde (*l'art pour l'art*).²⁸⁸ Hierbei handelt es sich um eine Position, die aus heutiger Sicht als arriviert einzuordnen ist – auch daran erkennbar, dass Malis an die Traditionen eines mittel-/westeuropäischen Theaterkanons anschließt (und nicht dagegen aufbegehrt) und dass sich die Theaterleitung eine kritische Haltung gegenüber den politischen Vormundschaften leisten kann. Entgegen einer ‚falschen sozialen Kunst‘ wird nun der Auftrag an die Künstler:in des *Aktuellen Stücks* dem obigen Zitat nach als politischer formuliert, indem in der Form eine richtige beziehungsweise ‚gerechte‘ Antwort auf aktuelle Problemstellungen gefunden werden solle („lieu juste“, „justesse formelle“: „ihre *formale Richtigkeit* als Antwort auf die Fragen und Knotenpunkte, die die Realität einem zeitgenössischen Bewusstsein aufgibt“²⁸⁹).

„Avec les pièces d’actualité, voici ce que nous cherchons: que la vie à Aubervilliers nous fasse faire un art juste“,²⁹⁰ heißt es auch im Programmheft zum Stück *Désobéir*. Ein Anliegen etwa, wie es rund um das Argumentationsmuster des *empowerment* durch Theater laut wird (Bevölkerungsgruppen sollen mittels Theater Sichtbarkeit oder eine Stimme erlangen), scheint hier nicht gemeint. Dieses mit der Theaterarbeit verbundene künstlerische Interesse wird auch durch die Attribute „groß“ und „berühmt“ bezogen auf die eingeladenen Künstler:innen verstärkt. In dieser Aussage spiegelt sich für das Publikum, an das sich das Programmheft richtet, die von der Intendanz gezollte Anerkennung gegenüber der eingeladenen Regisseurin wider. Vermittelt wird implizit ein struktureller Gegensatz zwischen Künstler:in und Nicht-Künstler:in, den Malis in der Broschüre zur Spielzeit 2017/18 aufschlüsselte: Gleich sind alle *vor* der Kunst („devant elle [œuvre d’art], nous sommes tous étrangers et donc frères“); Künstler:innen seien es allerdings, die über die Formen und Methoden

²⁸⁸ Vgl. BOURDIEU, Pierre: *Les règles de l’art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris: éd. Seuil 1992.

²⁸⁹ Das Originalzitat von Malis lautet: „L’art fait partie des pratiques culturelles des gens, par là il est social si le souci de cette inscription dans la vie de chacun est fermement mené et il n’est politique que par sa justesse formelle en réponse aux questions et nœuds qu’adresse la réalité à une conscience contemporaine.“ MALIS: „*Le Projet*“.

²⁹⁰ LA COMMUNE CDN (Hrsg.): *Pièce d’actualité n°9 Désobéir [Programmheft Wiederaufnahme 13.12.2018]*, Aubervilliers: La Commune CDN 2018, S. 4.

verfügen, um das Unmögliche möglich zu machen.²⁹¹ Suggestiert wird durch die aufwertenden Adjektive „groß“ oder „berühmt“ aber auch, dass es unter den Künstler:innen qualitative Unterschiede gebe und dass deren Anerkennung im Theaterfeld dafür entscheidend sei.

Das Ziel dieser Stücke ist ästhetisch *und* politisch auch in der Hinsicht, dass das Theater hier in seiner Funktion als Agora genutzt werden soll.

Les pièces d'actualité, ce sont des manières nouvelles de faire du théâtre. Elles partent de la Ville d'Aubervilliers et du département de Seine-Saint-Denis, de leur population, et disent qu'en elle se trouvera une nouvelle beauté. Mêlant parfois professionnels et amateurs, elles font du théâtre l'espace public de nos questions, elles sont suivies de débats, d'échanges et renouvellent avec éclat, émotion et drôlerie, l'idée si belle du théâtre comme agora.²⁹²

Diese Rückbesinnung auf die Ursprünge des europäischen Theaters in den attischen Festspielen verweist auf die Funktion des Theaters als Ort widerstreitender Standpunkte mit ästhetischen Mitteln und als Ort der Versammlung in der Polis.²⁹³ Im Rahmen der *Pièces d'actualité* würde das Theater nicht nur durch die künstlerische Verarbeitung aktueller Themen vor Ort zu einem solchen politischen Raum, sondern auch durch Diskussionsrunden im Anschluss an die Aufführungen oder in Workshops. Zum anderen „[werden] „manchmal Profis und Amateurs gemischt“. Amateurs definiert *La Commune* in der Charta des LAN als „solche, die [das Theater] entdecken“ im Unterschied zu „denen, die das Theater praktizieren“.²⁹⁴ Sie werden als dem Theater mehr oder weniger fremd charakterisiert („Ce lieu se met d'abord à l'école de

²⁹¹ Der Elitismus-Vorwurf sei paradox, so Malis: „On nous traite d'élitistes parce que nous travaillons trop pour la soi-disant élite mais aussi, dans un mouvement contradictoire, on nous reproche de ne nous intéresser qu'aux publics assistés au détriment des catégories sociales qui contribuent à l'impôt ; d'où le retour de slogans poujadistes ou identitaires. « Une culture qui au moins soit à nous, quel que soit le nous. ».“ MALIS: „Vorwort [Spielzeitheft]“, S. 20.

²⁹² MALIS: „Pièce d'actualité [Vorwort Nr. 9]“.

²⁹³ In den Dionysos-Festspielen erfolgte die Partizipation und Verhandlung aktueller Themen dadurch, dass die ausgewählten Tragödiendichter, die für eine bestimmte Tragödie das Aufführungsrecht durch ein Gremium über die Zuteilung eines aus Bürgern der Polis bestehenden Chors erhielten, es verstanden, zwiespältige gesellschaftliche Problemlagen in einen dramatischen Konflikt so zu übersetzen, dass das durch Mitleid (*eleos*) und Schauer (*phobos*) affizierte Publikum eine von seinen Affekten bereinigte Verstandeshaltung über das behandelte Thema entwickeln können sollte. Der heutige Rückbezug auf das griechische Theater als Wiege eines politischen Theaterverständnisses kann aber auch als Idealisierung und ‚Ursprungsmythos‘ eines Theaters der Polis als gemeinschaftsstiftendem Ort *par excellence* gelesen werden. Vgl. BOISSON, Bénédicte: „L'assemblée idéale du théâtre grec antique“, in: *Rev. Hist. Théâtre Numér. L'écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels*/1 (2013), S. 18–26.

²⁹⁴ N. N.: „Charte du Laboratoire pour des Acteurs Nouveaux“.

ceux qui sont le plus étrangers au théâtre.“)²⁹⁵ und als Personengruppe mit einer hohen Vorstellung vom Theater („Car les amateurs ont une haute idée du théâtre, ils le convoquent avec l'exigence d'agir sur le monde. Cela fait du bien à tous.“)²⁹⁶.

4) Zwischenresümee

Bei dem *Pièce d'actualité* handelt es sich zusammenfassend um ein Dispositiv,²⁹⁷ in der die Partizipation der Bevölkerung von Aubervilliers in verschiedenen Phasen der Stückentstehung vorgesehen ist: *erstens* grundsätzlich bei der Stoffwahl. Dabei wird der Bevölkerung im Diskurs der Theaterleitung von vorn herein allerdings keine aktive Rolle beigemessen, sondern ihr alltägliches Leben, das nicht individualisiert, sondern in einer unpersönlichen, unbestimmten Masse benannt wird, dient als Inspiration für Künstlerpersönlichkeiten. Ausgangspunkt soll das Leben der Menschen vor Ort sein („qu'est-ce que la vie des gens inspire à votre art“, „elles [les pièces] partent de la ville d'Aubervilliers et du département [...]“). Dafür wird die Zusammenarbeit mit Vereinen und Institutionen der Stadt und des Départements vorausgesetzt. *Zweitens* besteht die Möglichkeit, professionelle und nicht professionelle Darsteller:innen in die Produktion einzubeziehen – ob (schon) in die Genese des Theaterstücks oder (erst) während der Aufführung, wird nicht explizit. Und *drittens* ist mit dem Produktionsformat auch ein gesonderter Rahmen für die Rezeption vorgezeichnet, insofern als das Publikum im Anschluss an die Aufführungen dazu eingeladen wird, sich am Gespräch zu beteiligen.

Wie die Vorgaben der Partizipation für das jeweilige *Pièce d'Actualité* im Einzelnen durch das künstlerische Team umgesetzt wurde, bleibt für das breite Publikum bis zum Programmheft oder Gespräch nach der Aufführung offen, was auch einen Interpretationsspielraum bei der Aufführung öffnet. Den Aussagen der ehemaligen Theaterleiterin zufolge sind die *Pièces d'actualité* ein Publikumserfolg. Seitens des Publikums haben sich laut Malis aufgrund der Regelmäßigkeit (zu diesem Zeitpunkt gab es mindestens zwei solcher Produktionen pro Saison) Erwartungen an diese

²⁹⁵ Ebd. (Hervorhebung i. Org.).

²⁹⁶ So die Präsentation des LAN auf dem ehemaligen Internetauftritt des Theaters. „*Laboratoire pour des Acteurs Nouveaux (Présentation)*“, in: *La Commune*, <http://lacommune.experimental-net.com/le-labo/> (abgerufen am 04.09.2024). Zu einer vollständigen Liste der *Pièces d'actualité*, die im Zeitraum der Theaterleitung von Malis und Saccard, entstanden sind.

²⁹⁷ Vgl. VALLÉE, Pascaline und Matthieu BAREYRE: „*entretien [avec Matthieu Bareyre, Pièce d'actualité N° 18]*“, *Doss. Press. Actual. N°18 J. Une Femme Nwar Dok.*, Aubervilliers: La Commune 2022, S. 4–6, hier S. 4.

Aufführungen geknüpft. Die Theaterbesucher:innen kämen schon mit der Frage ins Theater, was wohl das neue „Aktuelle Stück“ sei, welches Thema behandelt werde und wer mitspielen werde, denn oft stünden Bewohner:innen auf der Bühne.²⁹⁸

Genau hierin scheint für die im Rahmen der Doktorarbeit untersuchte Theaterproduktion eine Ambivalenz auf der Produktions- und Rezeptionsebene zu liegen, denn die Darstellerinnen gehören auf der einen Seite sowohl der Gruppe der befragten Teilnehmenden als auch der der professionellen Akteure an; gleichzeitig werden sie jedoch auf der anderen Seite, auf einer rein diskursiven Darstellungsebene des Theaterstücks, der Gruppe der „Menschen von hier“ zugerechnet, während sie in der Realität nicht in Aubervilliers leben oder dort gelebt haben, und sie erscheinen in dieser öffentlichen Darstellung nicht als professionelle künstlerische Akteure, vielmehr wird ihr künstlerischer beruflicher Status bewusst ausgeblendet.

4.2 Genese des Theatertexts

Bei *Désobéir* handelt es sich nicht um ein partizipatives Theaterstück in dem Sinne, dass alle Projektteilnehmenden auch zu (nicht-professionellen) Darstellerinnen auf der Bühne werden. Die Darstellerinnen des Theaterstücks sind professionelle, wenngleich am Anfang ihrer Karriere stehende Schauspielerinnen und eine Tänzerin, mit denen zu Beginn der Probenarbeit Interviews geführt wurden. Ihre autobiographische Erzählung war ausschlaggebend dafür, in die Theaterproduktion aufgenommen zu werden. Somit sind alle unmittelbar an der Produktion Beteiligten professionelle Kulturschaffende. Doch wie bei den anderen Stücken basiert auch hier der Theatertext auf Interviews mit der Bevölkerung vor Ort. In diesem Fall wurden *vor* Probenbeginn junge, in den Pariser Banlieues von *Seine-Saint-Denis* (93) lebende Frauen durch das Autor:innenkollektiv interviewt. Insofern wirken auch hier am Material des Stücks der Theaterproduktion externe Teilnehmende mit. Indem diese aber keine Akteurinnen im Rahmen des Theaterspiels sind, werden sie weder zu *Amateurs* noch *Laien* in Bezug auf das Metier. Eine grundlegende Asymmetrie zwischen professionellen und nicht-

²⁹⁸ So Malis bei der Ankündigung der Spielzeit 2022/2023. Das Zitat lautet wortwörtlich: „On a ce programme des Pièces d’actualité [...] qui sont des pièces qu’on commande tous les ans donc il y a au moins deux, qui donnent déjà une couleur parce que les gens viennent au théâtre de la Commune en se demandant quelle sera la nouvelle pièce d’actualité, de quelle thématique ça va nous parler, qui sera sur scène parce qu’il y a souvent des habitants qui sont sur scène. [...]“ *Marie-José Malis, directrice du théâtre de La Commune à Aubervilliers (Seine-Saint-Denis Tourisme, Youtube-Kanal)*, Aubervilliers 2022, Min. 00:26-00:46 (abgerufen am 04.09.2024).

professionellen Akteur:innen liegt in den Produktionsbedingungen daher erst einmal strukturell nicht vor.²⁹⁹ Als Teilnehmende der Produktion gehen zunächst die Lebensgeschichten der Befragten von Seine-Saint-Denis als dokumentarisches Material in den Theatertext ein, so wie bei den Bewohner:innen von Saint-Brieuc und von Dresden im zweiten und dritten Fallbeispiel (Kapitel 5 und 6).

In den Theatertext finden aber ebenso die persönlichen Erfahrungen der vier Darstellerinnen Eingang, deren Lebensgeschichten und Berufsbiografien durch die Einwanderung ihrer Familien nach Frankreich geprägt sind. Sie liefern gleichermaßen das dokumentarische Material für das Stück und gehören somit auch zur Gruppe der Befragten.³⁰⁰ Hierin liegt eine strukturelle Differenz zwischen der künstlerischen Leitung um Julie Berès und den Darstellerinnen, welche sie mit den im Vorfeld der Probenarbeit interviewten Teilnehmenden teilen.

Daraus ergibt sich eine doppelte Zugehörigkeit der Darstellerinnen zur Produktion als teilnehmende Befragte und als professionelle Darstellende, welche eine Ambivalenz bezüglich der Wirkung der ‚Authentizität‘ des Texts *und* der der Darstellerinnen mitführt: Einerseits lassen sich die Figuren von den Darstellerinnen über die Grenzen des Textes und der Aufführung hinaus kaum dissoziieren, sodass die Interviewten hinter ihnen verschwinden; andererseits verschwimmt jegliche Trennung zwischen den (professionellen und bezahlten) Darstellerinnen und den (der Produktion externen interviewten) Teilnehmenden, sodass auf den ersten Blick der Eindruck entsteht, es handle sich bei den vier Frauen auf der Bühne um die Bewohnerinnen von *Seine-Saint-Denis*, die nur über dieses Projekt zum Theater gekommen seien – so zumindest stellt sich das Theaterstück nach den im Kontext der Aufführung verbreiteten Paratexten dar. Chronologisch nach ihrem Erscheinen zählen hierzu vom *Théâtre de la Commune* das Spielzeitheft 2017-2018, das Programmheft (auf der Internetseite des Theaters zugänglich als „Programme de salle“ oder „Feuille de salle“) und das

²⁹⁹ Die Asymmetrie von professionellen und nicht-professionellen Theaterakteur:innen ist in den anderen hier untersuchten Theaterproduktionen grundlegend für meine Untersuchung.

³⁰⁰ In der Produktion *Herbes folles et Macadam II* war es umgedreht – das Textmaterial bildeten Interviews, die die (nicht-professionellen) Darsteller:innen mit der Bevölkerung vor Ort (Saint-Brieuc) geführt haben. Die eigene Lebenswelt der Jugendlichen fließt nicht als das Erzählte in den Text ein, sondern nur indirekt dadurch, dass sie durch die Art und Weise ihrer Fragen, Rückfragen und als Adressat:innen der Interviewten thematische Relevanzen im Interview mitbestimmen sowie im späteren Inszenierungsprozess durch ihre Interpretation der Rolle.

Produktionsheft mit Pressespiegel (zugänglich als „Dossier de production“).³⁰¹ Andere Programmhefte, die anlässlich der bis heute fortlaufenden Gastspiele an Aufführungsstätten in und außerhalb Frankreichs verteilt werden, verwenden diese von der *Commune* zur Premierenaufführung 2017 und zur Wiederaufnahme 2018 veröffentlichten Texte. Hinzukommen zwei Interviews mit der Regisseurin (für einen Podcast anlässlich einer Aufführung am *Théâtre de la Cité Internationale* in Paris 2018 und für die Podcast-Reihe *Affaires Culturelles* auf France Culture am 08.12.2023 anlässlich der Premiere des Folgestücks *La Tendresse*).³⁰² In der Buchveröffentlichung des Theatertexts „*Désobéir – suivi de La Tendresse*“ 2023 sind von Julie Berès ebenso ein Vorwort („*Avant-propos*“) und ein Dankeswort („*Remerciements généreux de la Compagnie*“) erschienen.³⁰³

1) Bewusste Unschärfe: öffentliche Darstellung des Produktionsprozesses

Das Programmheft enthält einleitend die schon zitierten Erläuterungen der Intendantin Malis zu den Produktionsbedingungen und Anliegen der *Pièce d'Actualité*, gefolgt von der Antwort der Regisseurin Julie Berès, die über ihre Interpretation der Vorgaben in der „*Note d'intention*“ Aufschluss gibt und den Prozess der Stückentwicklung zusammenfasst. Wo platziert sie die Teilnehmenden im Stück? Wie rahmt sie den Produktionsprozess?

Pour répondre à cette invitation, nous sommes allés à la rencontre de jeunes femmes de la première, seconde et troisième générations issues de l'immigration pour questionner chacune sur son lien à la famille, la tradition, la religion, l'avenir.³⁰⁴

³⁰¹ LA COMMUNE: „*Pièce d'actualité n°9: Désobéir [Présentation La Commune Online]*“, in: *La Commune* (2017), <https://archives1423.lacommune-aubervilliers.fr/2024/06/10/piece-dactualite-n9-desobeir/> (abgerufen am 04.10.2024).

³⁰² BERÈS, Julie: „*Blablabla Brèves d'artistes [Entretien pour le Théâtre de la Cité Internationale]*“ (2018) (Aufführungen von *Désobéir* am Théâtre de la Cité Internationale vom 13.11.-8.12.2018); FRANCE CULTURE, *Affaires Culturelles*: „*Julie Berès : ‚Le corps nous révèle bien plus qu'on ne le croit‘ im Interview mit Antoine Leiris*“ (2023).

³⁰³ BERÈS u. a.: *Désobéir - suivi de La Tendresse*, S. 9–13, 175.

³⁰⁴ BERÈS, Julie: „*Note d'intention*“, in: LA COMMUNE (Hrsg.): *Dossier de presse_Pièce d'actualité N°9 „Désobéir“ [Programmheft UA 14.11.2017]*, Aubervilliers: La Commune 2017, S. 5; BERÈS, Julie: „*Note d'intention*“, „*Désobéir*“, *Dossier de présentation [Aufführung 22.03.2022]*, Albertville: Le Dôme Théâtre 2022, S. 2; Vgl. auch Entretien avec Julie Berès pour le Théâtre de la Cité Internationale, émission *BlaBlaBla brèves d'artistes* <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Desobeir-22560/> (Aufführungen von *Désobéir* am Théâtre de la Cité Internationale vom 13.11.-8.12.2018).

Hiernach hat das künstlerische Team („wir“) die Initiative ergriffen, junge Frauen der ersten, zweiten und dritten Einwanderergeneration kennenzulernen.

Externe Vereine und Programme

Der Kontakt zu den Frauen wurde über Vereine und Projekte in Aubervilliers hergestellt, vermutlich durch die Vermittlung des Theaters, wie Malis, aber auch die gewerkschaftlich engagierten Angestellten der *Commune* sagten. Dabei macht das Format *Pièce d'Actualité* diese Zusammenarbeit zur Bedingung der künstlerischen Produktion. Bei den Vereinen handelt es sich laut der Angaben im Programmheft um die *Association des femmes sans voiles d'Aubervilliers* (Frauen ohne Kopftuch von Aubervilliers), *la Brigade des mères de Sevrans* (Brigade der Mütter von Sevrans), die Schülerinnen der Theater-AG vom Gymnasium *Le Corbusier* von Aubervilliers, die *Association Mille Visages* (Tausend Gesichter) und das Programm *1er Acte* (Erster Akt). Was aus den Programmheften nicht hervorgeht, ist, dass die Befragung der Frauen in Aubervilliers sich auf die ersten beiden Vereine und möglicherweise die Theater-AG beschränkt, während die beiden letzten erst zu späterem Zeitpunkt im Produktionsprozess herangezogen wurden. Das Autor:innenkollektiv, Julie Berès, Kevin Keiss und Alice Zeniter, befragten circa vierzig Frauen über ihre familiäre Bindung, ihr Verhältnis zur Tradition, zu Religion und Zukunft.

Vereine und Programme, über die der Kontakt zu Teilnehmenden hergestellt wurde

Bei der *Association des femmes sans voiles d'Aubervilliers* handelt es sich um ein 2013 gegründetes Kollektiv von Frauen in Aubervilliers maghrebinischer Herkunft, die sich gegen das Kopftuch als patriarchales Symbol der Unterdrückung einsetzen. Sie positionieren sich als feministisch, engagiert gegen Sexismus und für die Gleichheit von Mann und Frau sowie gegen Rassismus. Sie fühlen sich einer muslimischen Kultur zugehörig und bezeichnen sich als „Frauen ohne Kopftuch, französisch und stolz auf ihre maghrebinischen Wurzeln“.³⁰⁵

Die *Association La Brigade des mères de Sevrans* wurde 2014 von Nadia Remadna und ihrem Ehemann gegründet. Sie wurde in Frankreich in der Pariser Banlieue Créteil in eine algerische

³⁰⁵ Das Zitat lautet im Original: „Femmes sans voile, françaises et fières de leur origine maghrébine“. Es handelt sich um die Kurzbeschreibung des Vereins auf der Plattform Facebook. N.N.: „Femmes sans voile“, in: *Facebook* (18.04.2014), <https://www.facebook.com/people/Femmes-sans-voile/100067192321641/> (abgerufen am 10.10.2024); Vgl. PIQUET, Caroline: „Les Femmes sans voile prennent la parole“, in: *Madame Figaro Modemagazin* (2015), <https://madame.lefigaro.fr/societe/les-femmes-sans-voile-prennent-la-parole-090715-97407> (abgerufen am 10.10.2024).

Familie geboren, habe nach eigenen Angaben als Kleinkind zurück in die Familie des Vaters nach Algerien ziehen müssen und sei mit 25 Jahren nach Frankreich zurückgegangen, wo sie als Sozialarbeiterin und Aktivistin in Seine-Saint-Denis arbeitete. Sie positioniert sich u.a. mit Unterstützung prominenter Medien (Le Monde, France 2) gegen religiösen Fundamentalismus, insbesondere gegen eine religiöse Radikalisierung von jungen Menschen sowie die Unterdrückung von Frauen in muslimischen Familien in Frankreich. Sie sei für die Ausbildung von Müttern und deren Integration engagiert. Remadna führt einen emanzipierenden Diskurs gegenüber den Müttern („Debout les mères, réveillez-vous !“, so die Parole von Anhänger:innen des Vereins auf Demonstrationen)³⁰⁶. Sie ist Autorin des Buchs *Comment j'ai sauvé mes enfants* (2016 erschienen bei Calmann-Lévy), für welches sie 2016 mit dem Preis *Grand Témoin* von La France Mutualiste, Mutuelle d'Anciens Combattants et Victimes de Guerre (Krankenkasse für Kriegsveteranen und Kriegsoffer) ausgezeichnet wurde. 2024 trat sie mit der Partei *Nous le peuple* zur Europawahl an.³⁰⁷

Ier acte ist ein intensives kurzes Ausbildungsprogramm, das 2014 von Stanislas Nordey am *Théâtre national de Strasbourg* (TNS) entwickelt wurde mit dem erklärten Ziel, die Diversität an französischen Theatern zu erhöhen. Fünfzehn bis zwanzig junge Menschen, die einen Ausbildungsweg im Bereich Theater verfolgen und sich im Fach Schauspiel professionalisieren möchten, erhalten kostenlose Workshops und Masterclasses von angesehenen Theaterschaffenden in Theorie und Praxis. Voraussetzung für eine Bewerbung ist neben dem Alter, dass sie im Laufe ihres künstlerischen Schaffens Diskriminierung erfahren haben.³⁰⁸ Nachdem die erste und zweite Saison auf Teilnehmende der Ile-de-France beschränkt blieb, wurde das Programm schrittweise erweitert um Grenoble, Strasbourg und Avignon.³⁰⁹ Drei der Darstellerinnen waren Teil dieses Programms und haben sich auf eine Ausschreibung von Julie Berès hin um eine Teilnahme an der Theaterproduktion beworben.

³⁰⁶ N.N.: „13h15. La Brigade des mères en lutte contre le radicalisme religieux“, in: *Fr. Info* (21.05.2016), https://www.franceinfo.fr/societe/video-13h15-la-brigade-des-meres-en-lutte-contre-le-radicalisme-religieux_1460975.html (abgerufen am 10.10.2024).

³⁰⁷ Vgl. „La Brigade des mères, des centaines de mamans contre l'intégrisme religieux“ (2016); N.N.: „Brigade des mères - BDM [Internetauftritt]“ (17.05.2021), <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=https%3A%2F%2Fwww.brigadedesmeres.info%2F#federation=archive.wikiwix.com&tab=url> (abgerufen am 28.09.2024); REMADNA, Nadia: „Nous le Peuple [Pressemitteilung]“, in: *Nous Peuple Pour Tout Reconstruire* (03.05.2024), https://www.nous-le-peuple.fr/wp-content/uploads/2024/05/CP_NLP_NADIA_REMADNA—3-mai-3.pdf (abgerufen am 29.09.2024).

³⁰⁸ „Ce programme Ier Acte à destination d'apprentis comédiens âgés de 18 à 26 ans souhaitant se professionnaliser et ayant fait l'expérience de la discrimination dans leur parcours artistique, a été initié par Stanislas Nordey lorsqu'il était artiste associé à La Colline-théâtre national, afin de promouvoir une plus grande diversité sur les plateaux de théâtre.“ CAPRON, Stéphane: „Appel à candidature pour le programme Ier acte au TNS [Mitteilung Internet]“, in: *scénweb* (07.04.2016), <https://sceneweb.fr/appele-a-candidature-pour-le-programme-1er-acte-au-tns/> (abgerufen am 29.09.2024).

³⁰⁹ Vgl. THÉÂTRE NATIONAL DE STRASBOURG (TNS) und Stanislas NORDEY (Hrsg.): *Ier Acte / Saison 4 [Präsentationsbroschüre]*, Strasbourg 2018.

Bei der *Association Mille Visages* handelte es sich um einen 2006 von der Filmregisseurin Houda Benyamina gegründeten Pariser Verein, der Ausbildungsmöglichkeiten in Schauspiel, Drehbuchschreiben und Regie bereitstellte mit dem Ziel, Interessierten unterschiedlicher sozialer und kultureller Herkunft den Zugang zum Berufsfeld des Films zu erleichtern, Talente zu entdecken, zu fördern und bei der professionellen Integration zu unterstützen. Der Verein hatte bis 2023 Bestand.³¹⁰

In späteren Programmheften nach 2017 findet der Verein keine Erwähnung mehr. Möglicherweise hatte die künstlerische Leitung um Julie Berès auch über diesen Verein die Ausschreibung für das Casting der jungen Darstellerinnen vermittelt.

Agentivierung im Produktionsprozess

Da das aktive, handlungsleitende Subjekt in der Darstellung des Produktionsprozesses ein „Wir“ ist, stellt die Regisseurin die Stückentwicklung als kollektiven Prozess dar, der durchweg von den drei Künstler:innen – Berès, dem Dramaturgen Kevin Keiss und der Autorin Alice Zeniter – gemeinsam bestimmt wurde („[N]ous sommes allés à la rencontre de jeunes femmes [...] pour questionner“, „Nous nous sommes emparés de leurs témoignages pour raconter leurs histoires“, „un travail minutieux, de longue haleine [...], nous permettant de toucher au plus sensible de la réalité en stéréoscopie“, „[n]ous aimerions faire entendre la façon dont ces jeunes femmes empoignent leurs vies“, „[n]ous souhaiterions dessiner une carte de la violence par un voyage non exhaustif“). Diese klare Agency der künstlerischen Leitung, von welcher der Produktionsprozess hier ausgeht, wird unterbrochen durch ein „entscheidende[s] Treffen mit sechs jungen Frauen von unter 25 Jahren: Sophia Hocini, Sephora Pondi, Hatice Özer, Hayet Darwish, Lou Bouziouane und Charmine Fariborzi und dem tiefen Wunsch, mit ihnen zu arbeiten“.³¹¹ Dieses Treffen erhält in der Darstellung der

³¹⁰ Vgl. N.N.: „1000 Visages, c'est quoi? Présentation de l'association“ (o. D.), <https://www.1000visages.fr/accueil> (abgerufen am 28.09.2024). Auf der Facebookseite lautet die Mission: „Démocratiser les métiers du cinéma, de la série et renouveler les imaginaires“. Dort ist vermerkt, dass der Verein 2022 das Ausbildungsprojekt unterbrochen habe und 2023 bankrott gegangen sei. „1000 visages“, https://www.facebook.com/photo/?fbid=598069995688166&set=a.544529437708889&locale=fr_FR (abgerufen am 28.09.2024).

³¹¹ BERÈS: „Note d'intention, La Commune“. Das vollständige Zitat lautet: „Il y a eu la rencontre déterminantes [sic !] avec six jeunes femmes de moins de vingt-cinq ans : Sophia Hocini, Sephora Pondi, Hatice Ozer, Hayet Darwish, Lou Bouziouane et Charmine Fariborzi et l'envie profonde de travailler avec elles.“

Regisseurin die Qualität einer schicksalhaften Begegnung, insofern sie im Gegensatz zum aktiven Vorgehen ohne personales Subjekt wiedergegeben wird. Dadurch erscheint die Teilnahme der sechs Frauen nicht als Resultat eines kollektiven Entscheidungs- oder eines institutionell bedingten Selektionsprozesses, sondern enthält ein Zufallsmoment, gefolgt von einer persönlichen Intuition, nämlich: „de[m] tiefe[n] Wunsch“, der vom künstlerischen Team ausgeht (zwar gibt es kein Subjekt, aber eine klare Richtung „l’envie profonde de travailler avec *elles*“). Determinierend war die Begegnung insofern, als „jede der jungen Frauen das Schreiben des Stücks mit ihrer eigenen Geschichte und durch diese mit der ihrer Eltern bereichert [hat].“³¹² Dabei wird einer Aussage darüber, ob die Frauen den Wunsch zur Zusammenarbeit teilten, für die Darstellung des Produktionsprozesses keine Relevanz beigemessen. Zumindest bei drei der Darstellerinnen ist davon auszugehen, da sie sich für die Theaterproduktion über eine Ausschreibung beworben haben. Allerdings finden im Laufe der Zeit in den zur Theaterproduktion veröffentlichten Textdokumenten einzelne Darstellerinnen keine namentliche Erwähnung mehr und von den anfänglich benannten sechs Frauen stehen zur Premiere noch vier auf der Bühne. Dieses ‚Verschwinden‘ von zwei der sechs Frauen, die ja zum Zeitpunkt der Uraufführung als für den Produktionsprozess determinierend namentlich benannt waren (Sophia Hocini und Hayet Darwish), weist auf Bruchstellen im Produktionsprozess hin. Auch auf der Ebene des Theatertexts ist eine solche Bruchstelle zu beobachten: eine der Figuren, mit Vornamen *Hatice*, die zunächst nach einer Darstellerin benannt war, heißt im veröffentlichten Theatertext später *Ali*. Für diese Veränderungen im Laufe der Stückentwicklung scheint gerade die Nicht-Einwilligung zur Teilnahme eine besondere Relevanz darzustellen, welche auf die praktische Handlungsmacht im Produktionsprozess hinweist. Insofern ihr Verschwinden in den Paratexten jedoch eine Leerstelle markiert und damit eine mögliche Nicht-Einwilligung unsichtbar bleibt, wird in diesem Fall die Handlungsmacht der Teilnehmenden getilgt. Was der Grund für ihr Verschwinden ist, etwa ob sie im Widerspruch zur künstlerischen Leitung standen, gegen diese aufbegehrten (*désobéir*), plötzlich von der Produktion fernblieben, ob der Rückzug von einer anfänglichen Teilnahme mit der künstlerischen Leitung vereinbart war und sogar zum Schutz der Teilnehmerinnen erfolgte, wird nicht

³¹² „Chacune des jeunes femmes a nourri l’écriture du spectacle en apportant sa propre histoire et à travers elle, celle de ses parents.“ Ebd.

aufgeklärt. Jedenfalls wurde die Entscheidung getroffen, diese Veränderung unerwähnt zu lassen. Damit wird deutlich, dass für die Darstellung der Stückentwicklung hier im öffentlich zugänglichen Programmheft, der Kurationsprozess vor dem Hintergrund der künstlerischen Entscheidungen erfolgt. Obwohl die Relevanz der befragten Frauen und der ebenso befragten späteren Darstellerinnen für die Stückentwicklung hervorgehoben wird, liegt der Fokus eindeutig auf den auf der Bühne zu erzählenden Geschichten dieser jungen Frauen. Wie ihre Partizipation am Kurationsprozess tatsächlich erfolgt, ob die Organisation Handlungsfähigkeit zulässt, ist zweitrangig. So sehr den Figuren im Theaterstext, wie die spätere Textanalyse zeigen wird und wie die Regisseurin im Programmheft ankündigt („Nous souhaitons raconter l’histoire de victoires, de victorieuses, d’obstinées, de désobéissantes.“³¹³), eine aktive Agency zugeschrieben wird (sie nehmen ihr Leben in die Hand), tritt in der Darstellung des Produktionsprozesses das künstlerische Team als aktive Handelnde und Entscheidungsträger:innen in den Vordergrund. An ihrer Autorität besteht kein Zweifel und dies entspricht der von der Theaterleiterin, Marie-José Malis, formulierten Frage im Rahmen der *Pièces d’actualité*, in der die Valorisierung bei den ‚großen‘ Künstler:innen liegt. Agency wird umso mehr und bereits an dieser Stelle als eine Strategie der künstlerischen Darstellungsweise, das heißt als Agentivierung, kenntlich.³¹⁴ Ein Interview mit den Darstellerinnen gibt zum Produktionsprozess etwas mehr Aufschluss: Sie seien zu einem späteren Zeitpunkt in der Stückentwicklung dazugekommen, weil von den vierzig befragten Frauen aus Aubervilliers niemand eine Rolle im Bühnenstück übernehmen wollte.³¹⁵

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Leider konnte die Frage nach dem Verbleib der benannten Teilnehmerinnen auch durch Interviews nicht eindeutig beantwortet werden. Wiederholte Interviewanfragen bei der Regisseurin Julie Berès und einer Mitarbeiterin der künstlerischen Leitung, deren Kontakt mir eine Darstellerin zur Verfügung stellte, blieben unbeantwortet. Auch seitens der Autorin Alice Zeniter wurde ein Interview, unter anderem zu diesem Aspekt des Produktionsprozesses, aus Zeitgründen abgelehnt. Ich wurde an die Regisseurin zurückverwiesen, weil es sich hierbei um den redaktionellen Prozess und nicht das tatsächliche Schreiben des Theaterstexts handele. Diese Differenzierung bezüglich der Verantwortlichkeiten in der Stückentwicklung zeigt auf, dass die Entscheidungsmacht hauptsächlich bei der Regisseurin situiert wird.

³¹⁵ Vgl. COPPOLA, Awa und Nina SACIE: „Interview (Doktorarbeit)“ (2020) (Min. 00:08:50-00:10:48). Das Interview von einer Dauer von 55 Minuten führte ich am 12.02.2020 in einem Café in Brest. Bei einem zufälligen Treffen mit den Darstellerinnen im Zug Caen-Paris am Folgetag zur Aufführung von *Désobéir* am Théâtre de la Renaissance in Mondeville am 01.02.2020 konnte ich den Kontakt für ein Interview direkt herstellen. Dieses vereinbarten wir anlässlich einer bevorstehenden Aufführung des Theaterstücks in Brest. Auf Anfrage zu einem Interview mit allen vier Darstellerinnen sind zwei zum

Verwischte Grenzen zwischen Befragten aus Seine-Saint-Denis und professionellen Darstellerinnen

Obwohl das Kennenlernen der sechs Personen laut der Regisseurin wegweisend gewesen sei, verändert sich also die Angabe in späteren Programmheften hin zu vier jungen Frauen.³¹⁶ Sophia Hocini und Hayet Darwish verschwinden aus dem Programmheft und treten auch namentlich im Theatertext nicht auf. Wie zur Uraufführung handelt es sich bei den anderen Frauen um die Darstellerinnen des Stücks.³¹⁷ Drei der Protagonistinnen im Theatertext tragen die Namen derselben; die vierte, Hatice Özer, übernimmt zwei Rollen, die in der Textfassung vom 11.11.2017 (UA 18.11.2017) die Figuren von *Nour* und *Hatice* sind und im veröffentlichten Theatertext (2023) schließlich die Namen *Nour* und *Ali* tragen.

Die sechs bzw. vier Frauen werden weiterhin über ihr Alter (sie seien alle unter 25 Jahre alt)³¹⁸, ihre doppelte Sozialisation und den Herkunftsraum ihrer Familie sowie ihren mehr oder weniger ungehorsamen Lebensweg vorgestellt. Insofern die Herkunftsräume nicht vollständig benannt sind, scheinen sie nur Beispielcharakter zu haben: „A l’écoute de ces voix de femmes dont la culture française se mêle à celles de Kabylie, du Maroc, de l’Iran“. In den Vordergrund rückt damit die Tatsache der durch zwei Herkunftsräume – Frankreich und ein:e andere:s Land oder Region – geprägte doppelte Sozialisation der jungen Frauen, statt der spezifischen Singularität der mit diesen Herkunftsräumen verbundenen familiären Normen. Aber auch diese Angabe wird im Programmheft zur Wiederaufnahme 2018 an der *Commune* korrigiert: „À

vereinbarten Treffpunkt erschienen. Die Transkription wurde anschließend dank der Unterstützung durch die Nachwuchsforschergruppe der Hans Böckler Stiftung „Migration und Flucht. Theater als Verhandlungs- und Partizipationsraum im Deutsch-Französischen Vergleich (1990 bis heute)“ unter der Leitung von Romana Weiershausen und Natascha Ueckmann von einer professionellen Transkriptionsdienstleisterin durchgeführt. Die Namen der Darstellerinnen sind anonymisiert.

³¹⁶ Produktion mit sechs Frauen vgl. LA COMMUNE CDN (Hrsg.): *Pièce d’actualité n°9 Désobéir. [Dossier de production, UA 14.11.2017]*, Aubervilliers: La Commune CDN 2017; „*Désobéir, Dossier de présentation [Aufführung am Le Dôme Théâtre am 22.03.2022]*“. Produktion mit vier Frauen: Hatice Ozer, Lou-Adriana Bouziouane, Charmine Fariborzi, Sephora Pondi, vgl. u.a. LA COMMUNE CDN (Hrsg.): *Désobéir [Programmheft]*; COMPAGNIE LES CAMBRIOLEURS: „*Désobéir, Cie Les Cambrioleurs [Internetauftritt der Compagnie]*“, in: *Spect. Cie Cambrioleurs*, <http://www.lescambrioleurs.fr/les-spectacles/desobeir-piece-dactualite-2017/> (abgerufen am 10.10.2024).

³¹⁷ Die vier Frauen werden in den Credits an zweiter Stelle unter der Regisseurin gelistet: „conception et mise en scène Julie Berès / avec Lou-Adriana Bouziouane, Charmine Fariborzi, Hatice Ozer, Séphora Pondi“ gefolgt von „texte et collecte de paroles Julie Berès, Kevin Keiss et Alice Zeniter / dramaturgie Kevin Keiss“, LA COMMUNE CDN (Hrsg.): *Pièce d’actualité n°9 Désobéir. [Dossier de production, UA 14.11.2017]*, S. 3.

³¹⁸ Vgl. BERÈS: „*Note d’intention, La Commune*“.

l'écoute de ces voix de femmes dont la culture française se mêle à celles de Kabylie, de l'Iran, de la Turquie, du Cameroun...³¹⁹. Damit sind die familiären Herkunftsräume der vier Frauen vollständig benannt,³²⁰ wobei ein vorheriges Land wegfällt und die Auslassungspunkte die Möglichkeit zur Fortsetzung der Liste offenhalten. Im Vorwort von Julie Berès zur Publikation des Theatertextes 2023 legt sie sich schließlich auf die vier Herkunftsländer fest: „À l'écoute de ces voix de femmes dont la culture française se mêle à celles de l'Iran, de la Turquie, du Cameroun et de l'Algérie.“³²¹ Durch diese kleinen Veränderungen der Herkunftsräume bekommen die geografischen Referenzen eine relative Beliebigkeit oder eine gewollte Uneindeutigkeit, während der Haupttext und die vier den Text prägenden Darstellerinnen seit der Uraufführung unverändert geblieben sind. Es scheint der Regisseurin also nicht um Genauigkeit und Überprüfbarkeit zu gehen, was im Nachsatz eine rechtfertigende Erläuterung erhält: Denn was mit dem Theaterstück gezeichnet werden soll, sei „eine Landkarte der Gewalt durch eine *unvollständige* Reise“³²².

Der die Frauen verbindende Ungehorsam, der die inhaltliche Ausrichtung des Theatertexts im Titel vorgibt, sei jeweils biographisch begründet:

Jede von ihnen berichtet auf ihre Weise von einem NEIN, das als eine Art Gründungsakt gilt. Nein zum Willen des Vaters, Nein zu den Forderungen der Gesellschaft, der Familie und der Tradition. Nein gegenüber der doppelten Pein von Rassismus und Machismus. Sich widersetzen, um täglich tanzen, Theater spielen, schreiben, beten zu können. Die Freiheit an sich reißen.³²³

In einer späteren Version im Programmheft bei der Wiederaufnahme des Theaterstücks an der Commune wurden die letzten zwei Sätze ersetzt. Dort wird die

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Charmine Fariborzi ist im Iran geboren; Hatice Özers Vater ist aus der Türkei nach Frankreich gekommen; Lou-Adriana Bouziouane hat familiäre Wurzeln in der Kabylei, Algerien und Sephora Pondi in Cameroun, wie aus öffentlichen Texten zu den Darstellerinnen bekannt ist und sich mit den Aussagen der nach ihnen benannten Figuren deckt.

³²¹ DOB 13.

³²² BERÈS: „*Note d'intention, La Commune*“.

³²³ „Chacune à sa manière témoigne d'un NON, posé comme acte fondateur. Non aux volontés du père, non face aux injonctions de la société, de la famille, de la tradition. Non face à la double peine que sont le racisme et le machisme. S'opposer pour pouvoir danser tous les jours, faire du théâtre, écrire, prier. Arracher sa liberté.“ BERÈS, Julie: „*Organiser le pessimisme*“, in: LA COMMUNE CDN (Hrsg.): *Doss. Press. Actual. N°9 Désobéir Productionsheft UA 14-11-2017*, Aubervilliers: La Commune CDN 2017, S. 6.

Anapher fortgesetzt und der Abschnitt endet mit: „Nein als Akt der Würde und der Neuerfindung des Selbst.“³²⁴ Statt der auf die Darstellerinnen bezogenen singulären Praktiken, in denen sich der Widerstand artikulieren würde (tanzen, Theater spielen, schreiben, beten) wird hier die Interpretation, die in der Phrase ‚arracher sa liberté‘ aktivisch ausgedrückt ist, in abstrakter Form angegeben. ‚Widerstand als Selbsterfindung‘ liest sich nun deutlich als Programm, inszenatorische und textgestaltende Strategie, und damit auch als Projektion auf die (empirischen) Biografien der jungen Frauen.

Ob der Ungehorsam und inwiefern es ein Kriterium war bei der Auswahl der Teilnehmenden, ob es die inhaltliche Ausrichtung des Theaterstücks vor dem Erstkontakt mit den befragten Teilnehmenden festlegte oder die Frucht von Interviews ist und im Laufe der Stückentwicklung zum Leitmotiv avancierte, lässt sich im Programmheft nicht nachvollziehen. Dort entsteht aufgrund der Reihenfolge, in der die Regisseurin vom Kurationsprozess erzählt, der Eindruck eines induktiven Vorgehens: Am Anfang standen die Treffen mit den Frauen verschiedener Einwanderergenerationen in Seine-Saint-Denis, insbesondere in Aubervilliers, und deren Befragungen über ihr Verhältnis zu Tradition, Familie, Religion und Zukunft. Diese Interpretation des Vorgehens wird auch von den oben besprochenen Vorgaben des *Théâtre de la Commune* unter der Leitung von Marie-José Malis nahegelegt. Gleichzeitig begünstigen die Vereine, über die Berès den Kontakt zu den befragten Frauen hergestellt hat, solche Selbstkonstruktionen von Frauen, die Diskriminierung (Rassismus und Machismus) erfahren haben und die sich gegen unterdrückende Konventionen auflehnen. Insofern machen sie auch Begegnungen mit Frauen wahrscheinlicher, die sich mit diesen Haltungen identifizieren können.

Schließlich resümiert die Regisseurin im Programmheft die Essenz all dieser Befragungen (bezeichnet als „leurs témoignages“ – ihre Erfahrungsberichte, „paroles de jeunes femmes“ – Aussagen von jungen Frauen, „voix de femmes“ – Stimmen von Frauen) für den oder die Leser:in im Publikum wie folgt:

Durch ihre Aussagen kreuzen sich Bruchstücke von Geständnissen,
widersprüchlichen Erinnerungen, offensichtlichen Unterwerfungen,

³²⁴ BERÈS, Julie: „Note d'intention [2018]“, in: LA COMMUNE CDN (Hrsg.): *Pièce Actual. N°9 Désobéir Programmh. Wiederaufnahme 13-12-2018*, Aubervilliers: La Commune CDN 2018, S. 4.

ambivalenten Sehnsüchten und Revolten in dem Wunsch, durch die intimen und schmerzhaften Ereignisse die unbewussten und kollektiven Mythen und Mythologien hörbar zu machen.³²⁵

„Comment s’inventer soi-même?“ formuliert sie als erste Leitfrage für die Auseinandersetzung mit dem familiären Erbe der einzelnen Frauenfiguren im Theatertext.³²⁶ Im Programmheft wird dies in einem allgemeinen Fragenkatalog in die Autorenintention aufgenommen und wie ein Leitfaden zur Interpretation des Theaterstücks angeboten:

Les questions qui nous ont occupés en permanence sont: De quoi sommes-nous les héritiers? [...] Qu’est-ce qui fait bouger les lignes? Qu’est-ce qui les fait trembler? Dans quelle mesure a-t’on fait de certaines questions sociales des questions ethniques?³²⁷

Hiermit ist das Ergebnis der Recherchearbeit formuliert, welche das künstlerische Team nach eigener Angabe minutiös durchgeführt hatte: Ziel war es, „den sensibelsten Bereich der Realität in Stereoskopie [zu berühren], an der Kehrseite des offiziellen Medienbildes“³²⁸. Diese den Medien verborgene Kehrseite, in die die Theaterbühne Einblick gewähren solle, bestehe in den Heldengeschichten junger Frauen („Nous souhaitons raconter l’histoire de victoires, de victorieuses, d’obstinées, de désobéissantes.“³²⁹) und wie diese ihre eigene Persönlichkeit auf dem Widerstand zu patriarchalen Normen gründen. Dass diese Selbstkonstruktionen lebensbejahend sein sollen, war schließlich Anliegen der künstlerischen Leitung. Statt eines Opferdiskurses ging es der Regisseurin um die Darstellung von Selbstbehauptung:

On ne peut pas être dans le misérabilisme parce que c’est tous sauf des victimes. C’est des personnes qui ont réussi à se réapproprier leur existence et à la réinventer au nom de leur propre loi, j’ai envie de dire de ce qui fait loi pour elles, c’est pour la plupart d’entre elles une passion. Et c’est aussi pour ça que j’ai choisi ces quatre femmes (parce que j’ai rencontré énormément de jeunes femmes) parce que je trouvais ça important pour la jeunesse d’entendre que, il y a quelque chose de toujours possible.³³⁰

³²⁵ „À travers leurs témoignages, s’entrecroisent des bribes d’aveux, de souvenirs contradictoires, d’évidentes soumissions, de nostalgies ambivalentes, de révoltes dans le désir de faire entendre, à travers les événements intimes et douloureux, les mythes et mythologies inconscients et collectifs.“ BERÈS: „*Note d’intention, La Commune*“.

³²⁶ Ebd., S. 5; BERÈS: „*Note d’intention [2018]*“, S. 3.

³²⁷ BERÈS: „*Note d’intention, La Commune*“, S. 5.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ BERÈS: „*Blablabla Brèves d’artistes [Entretien pour le Théâtre de la Cité Internationale]*“.

Die zur Aufführung mitpublizierten Paratexte der Regisseurin weisen eine Ambivalenz auf: Wenn von ‚Heldengeschichten‘ die Rede ist, werden die Geschichten der jungen Frauen romantisiert. Gleichzeitig wird einiger Aufwand betrieben, dokumentarisches Material zu sammeln sowie diese Arbeitsleistung der Künstlerin für das Publikum auch sichtbar zu machen (‚weil ich enorm viele junge Frauen getroffen habe‘) und damit zu belegen, dass sich die Stückentwicklung wesentlich auf Erfahrungsberichte von den Frauen stützt. Es wird Wert daraufgelegt, die Erhebung der Daten im Produktionsprozess aufzuzeigen, aber es geht nicht um Exaktheit und Überprüfbarkeit der Quellen, um die Welt beschreibbar zu machen. Von einem dokumentarischen Theater distanziert sich die Regisseurin auch in öffentlichen Interviews, während die Selbstbeschreibungen keinerlei Hinweis zu einer Distanznahme gegenüber Fiktionalisierung erkennen lassen, im Gegenteil.³³¹ Mit den empirischen Daten, und zwar dem Wortlaut und Sprechrhythmus der jungen Frauen, aber auch dem Einsatz der Choreografie auf der Bühne soll die Fiktion vielmehr durch körperliche Realität angereichert („nourri l’écriture du spectacle“)³³² und erschüttert werden („c’est-à-dire: comment leurs témoignages directs ébranlent nos/leurs grilles de perceptions, d’interprétations, de compréhensions, de représentations à travers la parole et les corps.“)³³³.

Wechsel der Themenschwerpunkte: von der Radikalisierung zum Ungehorsam

Das Vorgehen wird also als induktiv vorgestellt – am Anfang hätten die Aussagen der befragten Frauen aus Seine-Saint-Denis gestanden, entsprechend der Vorgabe des *Théâtre de la Commune* – wobei das Treffen mit namentlich benannten Frauen

³³¹ Zur Distanzierung vom dokumentarischen Theater: Vgl. FRANCE CULTURE: „Julie Berès : ‚Le corps nous révèle bien plus qu’on ne le croit‘ im Interview mit Antoine Leiris“; Vgl. BERÈS: „Blablabla Brèves d’artistes [Entretien pour le Théâtre de la Cité Internationale]“. Hinzuzufügen wäre, dass der Bezugspunkt hier ein Dokumentartheater der 1960er/1970er Jahre darzustellen scheint und nicht eines der neueren Periode, wie es Boris Nikitin et al. diskutieren. Vgl. NIKITIN, Boris, Carena SCHLEWITT und Tobias BRENK: *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit: Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit 2014 (Recherchen 110). Eine übersichtliche Merkmalsbeschreibung liefert der einführende Aufsatz von Nikitin in demselben Band, vgl. NIKITIN, Boris: „Der unzuverlässige Zeuge“, in: NIKITIN, Boris, Carena SCHLEWITT und Tobias BRENK (Hrsg.): *Dok. Fälschung Wirklichk. Mater. Zum Zeitgenössischen Dok. Theater*, Berlin: Theater der Zeit 2014 (Recherchen 110), S. 12–19. Zum Anteil von Fiktionalisierung im Schreibprozess und zum Umgang der Regisseurin damit wird in Kapitel 4.3.1 näher eingegangen. Berès bezieht hierzu in der veröffentlichten Textfassung von 2023 deutlich Position: es handele sich in dem Theaterstück *Désobéir* um Fiktion; die Darstellerinnen ‚tun so als ob‘.

³³² Das Zitat wird im nächsten Teilkapitel näher erläutert.

³³³ BERÈS: „Organiser le pessimisme“.

determinierend für die Stückentwicklung gewesen sei. Interviews mit ihnen waren grundlegend für das Theaterstück, gleichzeitig wird dies durch eine relative Beliebigkeit in Bezug auf die Singularität der Lebenswege dieser Frauen (Anzahl, Namen und Destinationen changieren) konterkariert. Das Gewicht liege eben nicht auf realen („echten“) Lebenswegen existierender Personen, so die Regisseurin, sondern auf der theatralen Darstellung von soziologisch wahrscheinlichen Lebenswegen:

[J]’ai rencontré plutôt une quarantaine de jeunes femmes. Après il y en a six dont l’existence, le propos, le point de vue a vraiment nourri le propos du spectacle. Je voulais quelque part éviter le principe de télé réalité, qui tient d’une mise à nue qui serait ‘voilà, je viens, je raconte mon histoire et tout est vrai’ quelque-chose qui est très impudique et qui est très pratiqué aujourd’hui. **L’importance ce n’est pas que ça soit un parcours vrai mais la vérité d’un parcours.** De revenir à quelque-chose de plus sociologique.³³⁴

Zwar sind diese sechs (später vier) Frauen namentlich auch benannt („deren Existenz, Aussagen und Sichtweisen das Theaterstück konzeptionell wirklich genährt haben“, wie es im Zitat lautet). Jedoch grenzt sich die Autorin von einer „Entblößung“ direkt geschilderter Lebensgeschichten von „echten“ Menschen auf der Bühne ab. Dass es sich um die „wahre“ Geschichte einer Person auf der Bühne handle, sei nicht der Punkt („[w]ichtig ist nicht, dass es ein echter Lebensweg ist“). Dennoch tragen vier (später drei) von fünf Figuren im Theatertext den Vornamen der Darstellerinnen. In solchen Positionierungen der Regisseurin wird bewusst offengelassen, ob es sich bei den Figuren auf der Bühne nun eins zu eins um die Existenzen dieser Frauen handelt. Tatsächlich sind die Erfahrungen der Darstellerinnen zu einem erheblichen Teil in den Theatertext eingeflossen, allerdings handelt es sich nicht um Erfahrungsberichte aus Aubervilliers. Über die Paratexte wird eine Interpretation nahegelegt, wonach die vier Darstellerinnen, die am Ende auf der Bühne stehen, zu den befragten Bewohnerinnen von Seine-Saint-Denis gehören. Stattdessen sind sie später zum Produktionsprozess als professionelle, angehende Schauspielerinnen beziehungsweise Tänzerin hinzugekommen.

In der Buchveröffentlichung gewährt die Regisseurin schließlich einen anderen Einblick in den Kurationsprozess, welcher hier nicht mehr mit den Treffen in

³³⁴ BERÈS: „*Blablabla Brèves d’artistes [Entretien pour le Théâtre de la Cité Internationale]*“ (Hervorhebung v. Verf.).

Aubervilliers beginnt, sondern mit den Attentaten 2015 auf *Charlie Hebdo*, das *Stade de France* und den *Bataclan* sowie mit „einer Art beunruhigten Faszination“ für die jungen, sich für den Djihaad radikalierenden Frauen: „Je suis d’abord partie d’une sorte de fascination inquiète pour les jeunes femmes qui décidaient de tout quitter pour aller en Syrie. Je me suis demandée ce que la jeunesse française faisait de sa colère, de sa révolte.“³³⁵ Die Arbeit an der Produktion habe im Vorfeld jeglicher Befragungen mit einer gemeinsamen soziologisch und historisch ausgerichteten Recherchearbeit zusammen mit Kevin Keiss und Alice Zeniter zu diesem Thema begonnen.³³⁶ Insofern liegt es nahe, dass die Wahl der kontaktierten Vereine am Thema der Radikalisierung orientiert war und dass erst später die Perspektive auf die Geschichten junger Frauen aus Einwandererfamilien ausgedehnt wurde.

Dieses Ausgangsbestreben findet im Theatertext Widerhall in der ersten Szene mit dem Auftritt der Figur *Nour*, die dem Publikum in einem Monolog die Geschichte ihres Radikalisierungsprozesses anvertraut. Nach diesem Auftritt verschwindet sie für den Rest des Textes, das Bühnenbild wandelt sich und die Darstellerin der *Nour* zieht das Hijab aus und übernimmt für den Rest des Textes die Rolle von *Ali*.³³⁷ Die Zäsur,

³³⁵ DOB 9 (Avant-propos).

³³⁶ Vgl. ebd; FRANCE CULTURE: „*Julie Berès : ‚Le corps nous révèle bien plus qu’on ne le croit‘ im Interview mit Antoine Leiris*“. Bezogen auf mehrere Theaterproduktionen erläutert Berès: „En réalité, [...] avant la rencontre avec les personnes, il y a d’abord un travail immersif, vraiment un long temps avec les auteurs, avec ce collège d’auteurs qu’il y a depuis une dizaine d’années [...] qui est constitué d’ Alice Zeniter et Kevin Keiss. On plonge ensemble dans le sujet qu’on a choisi de creuser qui est [...] très beaucoup trop large, le spectre est beaucoup trop large, pour déjà l’appréhender d’une autre façon plus intime; de comprendre pourquoi il fait obsession pour nous et qu’est-ce qui nous paraît indispensable à faire entendre aujourd’hui. Et c’est d’abord des rencontres avec des historiens, des sociologues, des scientifiques donc.“ (Min. 31:15-31:57).

³³⁷ Name in der veröffentlichten Textfassung, DOB 19. In der früheren, der Uraufführung zugrunde liegenden Fassung trägt sie wie die anderen drei Hauptfiguren den Namen einer der Darstellerinnen, *Hatice*. Diese Namensveränderung in den beiden Textfassungen kann darauf zurückgehen, dass die Darstellerin Hatice Özer das Ensemble Ende 2019 verlassen hat und ihre Rolle von zwei alternierenden anderen Schauspielerinnen übernommen wurde. Ob der Weggang etwas mit der Produktion zu tun hat, bleibt offen. Im Interview zu einem Theaterstück, welches Hatice Özer über das Leben ihres eigenen Vaters geschrieben und inszeniert hat, äußerte sie sich jedoch distanzierend gegenüber ihrer Rolle in *Désobéir*. Auf die Frage, was der Antrieb für diese erste Stückentwicklung gewesen sei, antwortet Özer: „Le spectacle est né d’un besoin de réconciliation. Je viens d’une famille turque assez traditionnelle et éloignée du théâtre. En choisissant cette voie, alors que j’étais bonne à l’école, j’ai eu l’impression d’aller contre ma famille. Ce n’était pas facile à assumer. J’ai commencé à jouer dans *Désobéir* de Julie Berès, où quatre jeunes filles, enfants d’immigrés, réglaient leurs comptes avec leur père et leurs traditions venues d’ailleurs, de façon assez provocante et libératrice. J’ai tourné longtemps avec ce spectacle mais je n’ai pas pu dire à mes parents de venir le voir: la rupture était trop forte. C’est là qu’a germé l’envie de faire quelque chose qui retisse le lien entre les générations“. BURTON, Olivia: „*Un besoin de réconciliation. Entretien avec Hatice Özer autour du Chant du père. Propos recueilli par Olivia Burton*“ (2023), <https://www.mc93.com/journal/un-besoin-de-reconciliation> (abgerufen am 07.10.2024).

die anhand der Regieanweisungen im Theatertext und anhand der zwei Textfassungen auch im Namenswechsel nachvollziehbar wird, reflektiert eine Zäsur im Produktionsprozess. In der Figur *Nour* verarbeitet die Regisseurin Vorarbeiten und die erste Phase der Theaterproduktion zum Thema Daesh aus geschichts- und sozialwissenschaftlichen Texten und Gesprächen zum Thema³³⁸ sowie Aussagen von Frauen, die sie getroffen und interviewt hat, von denen aber keine als (nicht-professionelle) Darstellerin auf der Bühne in Erscheinung treten wollte. „[...] [U]ne des jeunes femmes – je ne veux pas révéler tout du spectacle – au fait, on a pensé pendant longtemps qu’elle allait être présente dans le spectacle et nous raconter son histoire.“³³⁹ Der Rückzug der gewünschten Darstellerin – eine der ursprünglich sechs namentlich erwähnten jungen Frauen im Programmheft 2017 – schlägt sich auch im Haupttext nieder: „Je m’appelle Nour Selatin. J’ai beaucoup hésité avant d’accepter l’invitation de Julie. J’ai d’abord dit non pour plein de raisons... On ne savait pas par où commencer.“³⁴⁰ Das Zweifeln am eigenen Bühnenauftritt – das in der Realität in einem Rücktritt resultierte – ist hier in die zögernde Haltung einer Figur gemündet, die insgesamt schüchtern wirkt, aber ihre Geschichte dennoch preisgibt.

2) Produktionsprozess in der Perspektive der Darstellerinnen

Laut den Darstellerinnen im Interview hat die Regisseurin sich aus dieser Erfahrung heraus an professionelle Schauspielerinnen gewandt.

[I]ls sont partis dans des assos d’Aubervilliers rencontrer des jeunes filles qui ont failli partir en Syrie. Et donc ils ont eu un panel de témoignages de ces jeunes filles-là. [...] [A]ucune ne voulait venir témoigner sur scène. [...] [T]out de suite ils se sont dit: ça va être une comédienne qui devra le porter. Et je crois que c’est à l’issue de toutes ces rencontres-là qu’elle s’est dit, Julie, en fait que des parcours de radicales, radicaux, c’était plus vaste. Et c’est à ce moment-là qu’elle a ouvert en fait et qu’elle s’est dit qu’elle voulait rencontrer... plusieurs... plusieurs jeunes filles. Donc nous.³⁴¹

³³⁸ FRANCE CULTURE: „Julie Berès : ‚Le corps nous révèle bien plus qu’on ne le croit‘ im Interview mit Antoine Leiris“ (Min. 31:19-32:10).

³³⁹ BERÈS: „Blablabla Brèves d’artistes [Entretien pour le Théâtre de la Cité Internationale]“.

³⁴⁰ DOB 19.

³⁴¹ COPPOLA/SACIE: „Interview (02/2020)“ (Min. 00:09:00-00:10:45). Eine andere der Darstellerinnen erwähnt, dass der Monolog der *Nour* schon weitgehend feststand, als die Arbeit mit den professionellen Darstellerinnen begann und die Regisseurin zu dem Zeitpunkt wusste, dass die erste Szene vom Rest getrennt sein würde: „Comme on n’avait aucune matière puisqu’il n’y avait pas de texte, et que je crois Julie à ce moment-là savait à peu près que ce qui allait être la parole de Nour ça allait être une chose à part, qui allait être écrit en amont par Alice Zeniter, par elle-même et par Kevin. Ça c’était une chose dont elle était sûre, mais qui n’allait pas forcément communiquer avec à ce moment-là les personnes qu’il y avait dans le projet au plateau“. Ebd. (Min. 00:11:20-00:11:53).

Die Befragungen der Frauen haben laut der Regisseurin gezeigt, dass Radikalisierung allgemeiner als in Bezug auf Daesh bezogen diskutiert werden müsse, verbunden mit der Frage: Wie konstruieren sich junge Frauen und welche Zukunft wünschen sie sich?³⁴² So habe sich das Thema der Theaterproduktion auf Frauen von Einwandererfamilien der ersten, zweiten und dritten Generation ausgeweitet. Damit optiert das Autor:innenkollektiv für eine potentielle Bühnenerzählung, die religiöse Radikalisierung in direkten Zusammenhang erstens mit Zuwanderungsgeschichten und zweitens mit den Banlieues von Seine-Saint-Denis stellt, die somit potentiell anschlussfähig wird für den herrschenden Diskurs über ‚gefährliche Islamisierung im 93‘.

Der Einbezug der professionellen Darstellerinnen über das Dispositiv *Premier Acte* hat der Theaterproduktion eine Wendung auch dahingehend gegeben, dass die Rolle der jungen Frauen auch in Bezug auf die Theaterinstitution, auf deren Tradition und auf das Rollenfach als Scharnier zwischen gesellschaftlicher Rollenerwartung, Theaterapparat und künstlerischem Umgang mit dieser Konvention im Theatertext reflektiert werden (Monolog *Sephora*). In diesem wie im Fall der Tänzerin *Charmine* sind die eigenen Erfahrungen in der Familie und im beruflichen Werdegang detailgetreu in die Konstruktion der Figuren eingeflossen. Während für die Figur *Nour* und zwei andere Figuren der Text von dem Autorenkollektiv auf der Grundlage der Interviews in Aubervilliers geschrieben wurde, handelt es sich bei den Monologen von zwei weiteren Figuren sowie bei Teilen der gemeinsamen Szenen um wortwörtliche Äußerungen der Darstellerinnen selbst.

Ben moi pour être tout à fait honnête tout ce que je... ben, allez, à deux phrases près, à deux répliques près, tout ce que je dis c'est vraiment des choses qui soit me sont arrivées... [...] bon, à deux répliques près, à une anecdote près, mais sinon tout le reste c'est vraiment des choses que j'ai dites, et éprouvées. [...] c'est des choses qui m'appartiennent totalement. Et quant à l'écrit, quant à qui a écrit, ben c'est vraiment un... un partenariat quoi, parce qu'on a vraiment vraiment fourni la matière quand même. Après, le regard, le point de vue, le dessin, c'est vraiment Julie et Kevin à fond la caisse ! Et Jessica aussi. Vraiment il y a... il y a un travail de... de déblayage, de netteté, de tracé qui est vraiment le leur.³⁴³

Dem Zitat ist zu entnehmen, dass die Darstellerin klar differenziert, welche Anteile an der Entstehung des Theatertexts von welchen Beteiligten verantwortet werden. Die

³⁴² Vgl. DOB 11.

³⁴³ COPPOLA/SACIE: „Interview (02/2020)“ (Min. 00:21:57-00:22:44).

Autorschaft bezeichnet sie als Zusammenarbeit („partenariat“). Während die Aufgabe des künstlerischen Teams in der Sichtung, Selektion und dramaturgisch nachvollziehbaren Montage bestehe („de déblayage, de netteté, de tracé“) auf der Grundlage von minutiös transkribierten Interviews,³⁴⁴ schreibt sie sich und den anderen Teilnehmenden das ‚Material‘ zu. Dieses ‚Material‘ bestehe in Dingen, die sie sagt und unter erschwerten Umständen erfahren habe („des choses que j’ai dites, et éprouvées“). Aus dieser Interviewpassage geht auch deutlich hervor, dass die Darstellerin die Entstehung des Theaterstücks als untrennbares Zusammenspiel von Redeanteilen und Körperlichkeit versteht. Als Teil des künstlerischen Teams, die sie „drei Monate Probenarbeit“ begleitet haben und die sie für die Montage, für einen „scharfen Blick“ auf das, was sie aus dem Material extrahieren wollten, für die „radikalen Schnitte“ bei der Entstehung des Theatertexts als Verantwortliche benennt³⁴⁵, führt sie mehrfach auch die Chorographie auf (statt etwa vollständig das Autorenteam).³⁴⁶

Wie Awa schreibt sich eine andere Darstellerin ihre persönlichen Redeanteile vollständig zu.

[T]oute la partie où on est toutes les quatre c’est... alors c’est mes pensées, c’est moi qui l’ai dit, moi il y a deux ans, mais moi quand même. Mais en fait très rapidement, pour ma part en tout cas, je l’ai pris en tant que rôle et pas en tant que je me joue moi. Donc il y a eu une distance qui s’est créée tout de suite, et donc je me sens investie dedans et en même temps euh... je suis très extérieure à la fois.³⁴⁷

Im Gegensatz dazu findet sich in den von der Regie signierten Paratexten zum Theatertext die klare Positionierung, dass die Autorschaft beim Autor:innenkollektiv liegt.³⁴⁸ Als Grund für diese Unterscheidung fügt eine der Darstellerinnen an, dass es sich um einen Schutz handle. Einzelne Erfahrungen sollten den jeweiligen Darstellerinnen nicht zugeschrieben werden dürfen und dennoch werde das

³⁴⁴ Vgl. ebd. (Min. 00:24:00-00:25:00).

³⁴⁵ „Moi quand je traverse le spectacle ça me paraît évident, comme si on avait toujours fait ça. Enfin comme si ça c’était aménagé tout seul, d’un coup d’un seul, alors que ça a été trois mois de répétitions. Et je pense une vraie... un regard très très aigu sur ce qu’ils voyaient. Parce que c’est tellement... fluide, que j’ai l’impression que c’est arrivé d’un coup. Alors que non, ils ont vraiment fait des choix très très... très radicaux en fait sur tout ça.“ Ebd. (Min. 00:22:44-00:22:55).

³⁴⁶ Vgl. ebd. (Min. 00:12:39, 00:22:40-00:22:55).

³⁴⁷ Ebd. (Min. 00:20:11-00:20:55).

³⁴⁸ Vgl. Kap. 4.3.1.

Theaterstück „so verkauft“ und die Figuren tragen die persönlichen Vornamen der realen Darstellerinnen.³⁴⁹

Durch den Stil der mündlichen Sprache und des spontanen Sprechens würde der Theatertext erst seine Wirkung auf das Publikum erhöhen, wenn der Eindruck von einer privilegierten Situation eines Geständnisses zwischen Darsteller:innen und Publikum entstehe, so die Regisseurin.

On fait croire aux spectateurs que ce sont des confidences. Le spectateur a la sensation de participer à une chose extrêmement intime qui serait de l'ordre de l'aveu, l'impression que quelque chose d'important ne serait livré qu'à lui. Les textes sont très souvent dans une forme d'oralité, **on a l'impression que la langue s'invente**, comme un certain type de jazz, sous nos yeux. Alors qu'en fait tout est parfaitement écrit, **cette oralité est au contraire le fruit d'un travail de longue haleine avec les auteurs, un travail d'humilité pour qu'il y ait un effacement du style des auteurs et qu'on ait la sensation que chacune des personnes, mais qui sont aussi des personnages sur le plateau, seraient en train de se livrer à nous.**³⁵⁰

L'écoute, l'empathie [du spectateur] va être très différente et [...] cet endroit-là dans l'écriture c'est-à-dire de [...] faire croire aux spectateurs que c'est de l'oralité que ce serait que du témoignage alors que ce n'est absolument pas le cas. [...] De faire entendre différemment, de créer plus d'empathie chez le spectateur. C'est une manipulation, c'est un outil de mise en scène. [...] On dirige le regard du spectateur et on dirige l'écoute du spectateur. C'est l'orchestration de ça après tout.³⁵¹

Da es sich nicht um ‚authentische‘ Geschichten, sondern um in soziologischer Perspektive wahre Lebenswege handeln sollte, grenzt sich die Regisseurin von einem dokumentarischen Theater ab, hingegen vertrete sie ein „dokumentiertes Theater“³⁵². Dies verlange ein starkes Vertrauensverhältnis zu den Darstellerinnen, aber es sei bei Weitem nicht ihre Geschichte, die sie auf der Bühne inkarnierten.³⁵³ Gerade aus diesem fließenden Übergang zwischen realem Textmaterial und seinen potentiellen Lesarten auf der Bühne würde die Fiktion entstehen,³⁵⁴ und seine Wirkung entfalten. Nach einer ersten Recherche beginne daher für die Regisseurin eine empirische Arbeit.

³⁴⁹ COPPOLA/SACIE: „Interview (02/2020)“ (Min. 00:24:00-00:24:05).

³⁵⁰ FRANCE CULTURE: „Julie Berès : ‚Le corps nous révèle bien plus qu'on ne le croit‘ im Interview mit Antoine Leiris“ (Min. 05:41).

³⁵¹ Ebd. (Min. 33:10-34:29).

³⁵² „Ce n'est pas du théâtre documentaire, c'est du théâtre documenté. C'est un processus de confiance énorme qu'on demande de créer avec nos interprètes. Mais c'est loin d'être leurs histoires qu'ils portent sur le plateau.“, Ebd. (Min. 35:19-35:33).

³⁵³ Ebd. (Min. 35:19-35:33).

³⁵⁴ „La fiction naît de ce flottement entre un matériau textuel extrait du réel et les potentialités de son interprétation sur un plateau“, Julie Berès, in: THEATRE DE LA CITE INTERNATIONALE (Hrsg.): *Désobéir [Dossier de presse]*, Paris: Théâtre de la Cité Internationale 2018, S. 5.

Die von der behandelten Thematik unmittelbar betroffenen Einzelpersonen, die die Regisseurin in einer zweiten Produktionsphase, so sagt sie im Interview für France Culture, kennenlernt und befragt, erhalten im Produktionsprozess eher eine erkenntnisfördernde Funktion statt der von ‚authentischer‘ Zeugenschaft.

Après, dans un deuxième temps, effectivement je pars à la rencontre, pendant qu’eux, les auteurs écrivent en parallèle des textes, moi je pars à la rencontre de ... Désobéir c’était une quarantaine de personnes, [...], pour rencontrer les personnes et comprendre de façon...oui empirique au fait comment les personnes sont traversées directement dans leur chair, dans leur quotidien par la problématique qu’on questionne.³⁵⁵

Die Personen seien „unmittelbar körperlich“ und sie erläutert im Nachsatz, „in ihrem Alltag“, von dem behandelten Thema „durchsetzt“. Dass Berès das Verb „traverser“ benützt, unterstützt ihre Vorstellung von einer gesellschaftlich geprägten Körperlichkeit, die sie durch das Kennenlernen und die Befragung der Menschen zu erschließen („rencontrer des personnes et comprendre de façon ... empirique“) sucht, sodass diese hier als Recherchematerial adressiert werden. Die künstlerische Leitung stellt die Fragen und die Personen kommen ins Spiel, weil sie von dem Thema direkt durchsetzt sind. Dieses Verhältnis von thematisch zielgerichteter Ausrichtung in der Stückentwicklung und dem persönlichen Beitrag der Darstellerinnen, lässt sich aus Sicht der interviewten Darstellerinnen von *Désobéir* wie folgt nachzeichnen: die einzelnen Etappen des Produktionsprozesses reichen von der Auswahl der Darstellerinnen, über narrative Interviews der Regisseurin mit den einzelnen Darstellerinnen sowie Gruppendiskussionen mit allen vieren bis zu Improvisationen während des Probenzeitraums.

3) Zwischenresumee

Die Auswahl der Darstellerinnen und der Probenprozess zeigen, dass die Darstellerinnen eine vorgezeichnete Rolle ausfüllen, das heißt, auf Erwartungshaltung reagieren und eigene Erfahrungen preisgeben in einer Weise, in der die soziologischen und historischen Analysen des Autor:innenkollektivs lebendig werden. Während die Darstellerinnen teilweise Agency mit ihrem Beitrag zum Theatertext (und der Inszenierung) verbinden und sich Textteile in größerem Ausmaß selbst zuschreiben,

³⁵⁵ FRANCE CULTURE: „Julie Berès : ‚Le corps nous révèle bien plus qu’on ne le croit‘ im Interview mit Antoine Leiris“ (Min. 31:58-32:35).

wird ihnen keine Autorschaft zugewiesen. Grund hierfür sei, dass man die Darstellerinnen schützen wolle.

4.3 Textanalyse

1) Partizipation am Theatertext?

Zur Differenzierung von ‚Teilnehmerinnen‘ und ‚Schauspielerinnen‘

Der Theatertext zum Stück wurde zusammen mit der Folgeproduktion, *La Tendresse* (UA 16.11.2021), 2023 im Theaterverlag *L’Oeil du Prince* herausgegeben. Diese und eine Textfassung, welche auf den 11. November 2017 datiert ist (UA *Désobéir* 14.11.2017), liegen der Textanalyse zugrunde.³⁵⁶ Dass das Theaterstück hier auch als Text in Buchform erschienen ist einschließlich eines Vorworts zum Entstehungsprozess von der Regisseurin und eines Vorworts von Pierre Katuszewski³⁵⁷, weist den Theatertext als literarisches Werk an sich aus. Damit unterscheidet es sich grundlegend vom Skript, das für partizipative Formen des Theaters typisch ist und neben dem Haupttext Angaben zum konkreten inszenatorischen Ablauf enthält, die häufig auf Vereinbarungen mit den am Produktionsprozess beteiligten Teilnehmenden beruhen. Durch die Veröffentlichung erhält der Text ein Eigenleben. Er wird unabhängig von seinem Entstehungsprozess und der Inszenierung, die diesen begleitet hat, und entfernt sich dadurch auch von den Teilnehmenden, insbesondere den Darstellerinnen. Nach Angaben der Regisseurin fallen bei *Désobéir* die Arbeit an der Redaktion und die Erhebung des Recherchematerials zum Stück zusammen. Diese Zeit umfasst die mit den Frauen der ersten, zweiten und dritten Einwanderergeneration in Seine-Saint-Denis sowie anschließend mit den vier Darstellerinnen zum Stück geführten Interviews.³⁵⁸ Während die die Aufführung begleitenden Paratexte (Programmheft, Produktionsdossier) diese „untrennbar“ mit der Erhebung des Recherchematerials „verbundene“ Schreibweise so erscheinen lässt, dass die Darstellerinnen sich auf der

³⁵⁶ Beide Texte sind in weiten Teilen identisch, wobei Abweichungen in die Analyse eingeflossen sind, wenn diese für die herausgearbeiteten Figuren und deren Handlungsspielräume relevant sind.

³⁵⁷ Pierre Katuszewski ist Schauspieler, Regisseur und Professor im Fach Theaterwissenschaften an der Université Bordeaux Montaigne. Vgl.

³⁵⁸ „Le travail d’écriture de la pièce est intrinsèquement lié à la constitution du matériau de recherche: un travail minutieux, de longue haleine, de rencontres avec des jeunes femmes venues pour la plupart de banlieue [...]“. BERÈS u. a.: *Désobéir - suivi de La Tendresse*, S. 12; Vgl. auch BERÈS: „*Note d’intention, La Commune*“, S. 5.

Bühne selbst darstellen,³⁵⁹ geschieht in der Buchpublikation Gegenteiliges. Es wird explizit angekündigt, dass es sich um Fiktion handelt, dass „**aber [...] auch mit Fragmenten** ihrer (gemeint sind die vier Darstellerinnen, Anm. v. Verf.) Gedanken, ihrer Erinnerungen, ihrer bewussten oder unbewussten Unterwerfung, ihrer neugierigen Nostalgien, ihrer Revolten...“³⁶⁰ **gearbeitet** wurde. Mit der Publikation entfernt sich der Theatertext somit nicht nur zeitlich von dem partizipativen Kurationsprozess, sondern wird hier auch in Bezug auf das Ausmaß der Partizipation der interviewten Personen am Text bereinigt. Denn das Vorwort der Regisseurin begrenzt auch argumentativ die Autorschaft auf diejenigen Personen, die auf Buchdeckel und Titelblatt benannt sind („Julie Berès, Kevin Keiss und Alice Zeniter“³⁶¹). Eine klare Unterscheidung wird auch zwischen Textentstehung und Kurationsprozess vorgenommen, indem die Regisseurin die wichtige Rolle der vier Darstellerinnen im Kurationsprozess hervorhebt. Das Vorwort endet mit einem Dank an diese vier: „Je tiens à remercier à nouveau et du fond du cœur les **interprètes** qui furent **essentiels dans ce processus de création**“³⁶², aufgezählt werden sie anschließend mit Vor- und Zunamen. Auch hier wird differenziert, insofern als die Rolle der Frauen jetzt mit Bezug auf die Buchpublikation auf deren professionellen Status im Kurationsprozess verweist – les interprètes / die Schauspielerinnen. Diese Spezifizierung (im Sinne einer Bezeichnung, die von anderen interviewten Teilnehmenden im Rechercheprozess zu diesem Stück, aber auch von anderen Theaterstücken mit nicht-professionellen Darsteller:innen unterscheidet) wurde in den Paratexten zur Aufführung selbst nicht vorgenommen, was im Theaterraum gerade den

³⁵⁹ Dieser Eindruck wird einerseits dadurch verstärkt, dass über die professionelle Ausbildung der Darstellerinnen des Stücks (Ausbildung in Schauspiel bzw. Tanz) keine expliziten Angaben gemacht wurden, d.h. sie in der (sozialen) Rolle als Teilnehmende im Produktionsprozess vorgestellt werden und nicht in der als angehende Berufskünstlerinnen. Andererseits wird dieser Eindruck bestätigt, als vier von fünf Figuren auf der Bühne die Vornamen der Darstellerinnen tragen. Gleichzeitig distanziert sich die Regisseurin, als es um ihre Arbeitsweise geht, von einem dokumentarischen Theater und priorisiert soziologisch wahrscheinliche Lebensläufe gegenüber wahren (authentischen) Lebensläufen. BERÈS: „*Note d'intention, La Commune*“, S. 5.

³⁶⁰ DOB 12 (Hervorhebung v. Verf.). Das Originalzitat im Buch 2023 lautet „Pour qu'inexorablement l'intime puisse se mêler à l'éminemment politique, nous avons écrit et inventé de la fiction mais nous avons aussi travaillé avec des fragments de leurs pensées, de leurs souvenirs, de soumissions conscientes ou inconscientes, de nostalgies curieuses, de révoltes...“. Im Gegensatz dazu heißt es im Programmheft zur Uraufführung 2017: „Nous nous sommes emparés de leurs témoignages pour raconter leurs histoires à travers des fragments de pensées, de souvenirs, de soumissions conscientes ou inconscientes, de révoltes, de nostalgies curieuses... pour qu'inexorablement l'intime puisse se mêler à l'éminemment politique.“

³⁶¹ DOB 5.

³⁶² DOB 13 (Hervorhebung v. Verf.).

Authentizitätscharakter der auf der Bühne vorgetragenen Erfahrungen und Positionen der vier Frauen mit erzeugt hat.

So-tun-als-ob: Hervorhebung der Fiktion im Text (versus Hervorhebung des biografischen Materials für die Bühne)

Dass es sich um Illusionstheater handelt und man sich diese Funktion des Theaters zunutze macht, wird im Vorwort der Regisseurin hingegen sogar ganz deutlich formuliert: „**Nous faisons croire** que tout appartiendrait à leur biographie. Impossible pour les spectateur.rice.s de savoir ce qui relève de l’imaginaire et de l’invention des auteur.rice.s, et ce qui croise les lignes biographiques réelles des interprètes.“³⁶³

Letztlich löst sich der Theatertext durch die Buchveröffentlichung von dem partizipativen Produktionsprozess auch in prospektive Richtung ab, indem er zu neuen Aneignungen des Textes für zukünftige Inszenierungen anregt.³⁶⁴ Dort ist er dann nicht mehr Produkt des Produktionsprozesses, als das er im Rahmen vorliegender Arbeit behandelt wird, sondern dient als (Dramen-)Vorlage für die Theaterarbeit.

Die folgende Analyse stützt sich in erster Linie auf die veröffentlichte Textfassung von 2023 (im Folgenden als *Endfassung* bezeichnet) und bezieht Abweichungen von der *Premierenfassung* von 2017 nur dann ein, wenn diese für die Figurenkonstruktionen relevante Veränderungen aufzeigen.

2) Äußere Strukturmerkmale des Theatertexts

Von der teilnehmenden Darstellerin zur fiktiven Figur

Indem der Text im Theaterverlag *L’Oueil du Prince* in der Reihe *Théâtre contemporain* erschienen ist, wird er qua Herausgeberschaft als Theatertext qualifiziert. Das Titelblatt zum Theaterstück enthält neben den Rahmendaten zu seiner Entstehung die namentliche Aufzählung der einzelnen Beteiligten im Produktionsprozess. Am dritten Listenplatz von insgesamt 12 und als Einzige in axialem Satz unter der Präposition „Avec“ erhalten die vier Darstellerinnen eine hervorgehobene Stellung. Hierin manifestiert sich zum einen die zentrale (soziale) Rolle, die sie im Produktionsprozess gespielt haben, zum anderen wird ihnen durch

³⁶³ DOB 13.

³⁶⁴ Potentielle Regisseur:innen werden im Vorwort direkt adressiert: „L’écriture propose une partition à jouer pour quatre interprètes [...] Une partition textuelle, qui comme lors de la mise en scène, invite à un théâtre performatif“, DOB 13.

die Rangordnung und den Schriftsatz diese zentrale Rolle rückblickend bestätigt und erneut zugewiesen.

Das darauffolgende Personenregister zum Theatertext listet die Figuren nun in neuer unbegreiflicher Reihenfolge – nicht alphabetisch, auch nicht in der zeitlichen Folge ihres Erscheinens im Text oder Bühnengeschehen, auch nicht nach der Anzahl ihrer Auftritt.

Partition pour 4 interprètes :
Charmine
Ali / Nour
Séphora
Lou

Das Personenregister steckt den fiktiven Rahmen des Theatertexts ab, indem sich die Figuren von ihren Darstellerinnen – „4 interprètes“ – ablösen und als Rollen („partition“) beliebig besetzt werden können. Besonders evident wird das an der vorgeschriebenen doppelten Besetzung für *Ali / Nour* sowie an der für die zwei Figuren gewählten Namen. Diese doppelte Besetzung einer Darstellerin für zwei Rollen weist erstens noch stärker auf den Rahmen des Theaterspiels, des *Als-ob*, hin. Gleichzeitig deutet sich hierin eine Erzählperspektive im Theatertext an, die die Redeanteile und das Verhalten beider Figuren zueinander in Beziehung setzt. Fragen, die dieses Verhältnis beleuchten, lauten: Wie wirkt sich die Doppelbesetzung auf die Deutung der Figuren aus? – In welche Verbindung bringt die Teilung, gekennzeichnet durch den Schrägstrich, diese beiden Figuren? Handelt es sich zum Beispiel um ein und dieselbe Figur mit einer (unbewusst) zwiegespaltenen oder (bewusst) doppelten Identität oder um eine Figur, die eine zeitliche Entwicklung durchmacht und deren Veränderung durch einen Namenswechsel markiert wird? Wenn es zwei distinkte Figuren sind, warum wird von vornherein im Textbuch explizit nur eine Darstellerin vorgesehen, anstatt die Doppelbesetzung der zukünftigen Regie zu überlassen? Wissen die Figuren voneinander – kommen die beiden ins Gespräch, begegnen sie sich oder beziehen sich auf geteiltes Wissen? Wieviel Wissensvorsprung hat das Publikum? Für die Doppelbesetzung im vorliegenden Fall lässt sich folgendes vorwegnehmen: Da Nour den Theatertext eröffnet und nach ihrem Monolog nicht noch einmal auftritt, erhalten die Aussagen und das Verhalten der später auftretenden Figur *Ali* eine Kommentarfunktion zu denen *Nours*: während Nour sich nicht nur *für* den Schleier, sondern gerade *für* das Hijab entschieden hat, vertritt Ali in der Diskussion der vier Frauen über Verschleierung eine radikale Gegenposition zu Nour und lehnt jegliche

Form der Verschleierung vehement ab. In der Inszenierung wird diese Kommentarfunktion durch *Ali* in Bezug auf *Nour* noch offensichtlicher. Dort transformiert sich *Nour* in direktem Anschluss an ihren Monolog in *Ali*. Indem der Rollenwechsel dadurch vollzogen wird, dass *Nour* ihr Hijab auszieht, wirkt die darunter zum Vorschein kommende *Ali* wie das ver- bzw. aufgedeckte ‚wahre‘ Gesicht der *Nour*. Auch in Bezug auf das gesamte Bühnengeschehen in diesem Moment tritt *Nour* als diejenige auf, die den Schleier lüftet, um das darunter Verborgene sichtbar zu machen – und weniger die Darstellerin, die den Rollenwechsel im (brechtschen) Gestus des Zeigens vollzieht, um die Veränderbarkeit ihrer Rolle zu demonstrieren. Indem das Personenregister *Ali* voranstellt, aber sonst unter den Figuren keine alphabetische Ordnung verfolgt wurde, und obwohl sie zeitlich nach *Nour* auftritt, verschiebt sich der Fokus im inszenierten Rollenwechsel derart, dass die Initiative, den Schleier zu lüften nicht von *Nour*, sondern von *Ali* ausgeht.

Das Verborgene aufzudecken und – mit dem Bühnenbild gesprochen – ans Licht zu befördern, wird durch die Doppelung von Kostüm und Bühnenbild zu einem symbolischen Akt, der sich auf das gesamte darauffolgende Bühnenstück auswirkt. Das Theaterstück erhält dadurch die Grundaussage, dass das unter dem Schleier Verborgene in den voraussetzungsreichen Werdegängen der jungen Frauengeneration von Einwandererfamilien in Frankreich besteht, die hier exemplarisch durch die vier Figuren *Charmine*, *Séphora*, *Ali* und *Lou* vertreten sind.³⁶⁵ Dass es sich bei *Nour* um

³⁶⁵ Diese ambivalente Aussage bestätigt sich auch durch den Teaser zum Theaterstück: Der Teaser zeigt, wie zu Beginn des Theaterstücks vier junge Frauen – *Nour* im Hijab, *Séphora*, *Lou* und *Charmine* – aus dem Dunkel kommend im Vierergespann in aufrechter, determinierter Haltung und mit freundlichem, aber determiniertem furchtlosen Blick ins Publikum entschlossenen Schrittes mehrere Runden durch den leeren Raum gehen. Sie bleiben an der Rückwand im Halbdunkel stehen und ritzen mit energischer Geste ohne Hemmungen „DÉSObÉIR“ in Spiegelschrift in die Wand ein. Während die drei dafür den Rücken zum Publikum wenden, schaut die vierte, die ein Hijab trägt, verängstigt ins Publikum zurück. Ihre Verunsicherung macht eine normative Grenze sichtbar: ist es erlaubt, was die anderen drei Frauen machen – sie scheinen keine Angst zu haben, noch passiert das im Hellen oder besonders dekorativ –, wird das vom Publikum gebilligt oder ist das Ritzen ein illegaler Akt des Vandalismus, an dem sie nicht beteiligt sein will. Dann beginnt *Nour* ihren Monolog, nach einem Schnitt sieht man, wie der Boden der Bühne aufgerissen wird, ein goldener Untergrund öffnet sich, in welchem die Darstellerin das Hijab ablegt. Dann bekommt man in kurzen Sequenzen einen Eindruck davon, wie die vier Darstellerinnen (*Ali* statt *Nour*) dem Publikum ihre intimen Geschichten und Standpunkte anvertrauen und wie das Theaterstück damit Sichtbarkeit und Transparenz über ihre Positionen und Erfahrungen schafft: der Schleier wird gelüftet, das Verborgene hinter der vermeintlich ‚bedrohlichen‘ Fassade der Eingangssequenz legt das Theaterstück offen. Für die circa zweieinhalbminütige Montage wurde dafür ausgerechnet der Ausschnitt zur Diskussion über Verschleierung gewählt mit *Ali*, die radikal dagegen argumentiert. Auf diese Weise knüpft die Vermarktung des Theaterstücks an den gängigen Topos eines bedrohlichen Orients an, in welchem der Schleier Symbol der Unterdrückung der Frau durch die eigentlich unsichtbare Gefahr, den arabischen Mann, ist. Vgl. *Désobéir* (Teaser 1) 2020; *Désobéir* (Teaser 2) 2023.

eine junge Frau handelt, die den typischen Verlauf einer Radikalisierung zum bewaffneten Jihad repräsentiert, bedient im Subtext, der in der Inszenierung durch das Lüften des Schleiers angelegt ist, die polemische Aussage: die jungen Frauen von Einwandererfamilien seien potentielle „Bräute für das Kalifat“³⁶⁶. Dabei wird als Grundaussage in den die Buchveröffentlichung begleitenden Paratexten gerade das Gegenteil formuliert: es handele sich um positive Heldengeschichten dieser jungen Frauengeneration. Erzählt würde, wie sie es schaffen, trotz der doppelten Misere symbolischer Gewalt in der Herkunftsfamilie und der französischen Gesellschaft ein positives Selbstbild zu konstruieren,³⁶⁷ handlungsfähig zu sein. „Nous nous sommes répété que nous voulions créer ce qui nous manquait : un théâtre qui arme à la joie, qui permette de revitaliser la pensée, un théâtre de la capacité, c'est-à-dire une pièce qui 'empuissante' les spectateur.rice.s.“³⁶⁸ Auch diese Aussage ist schon in der Doppelbesetzung *Ali / Nour* angelegt: die hierin angelegte Verfremdungseffekt zeigt an, dass der Werdegang der Figur grundsätzlich veränderbar, nicht (sozial) determiniert zu verstehen ist.

In der Figurenbezeichnung *Ali* manifestiert sich aber zweitens eine (zusätzliche) Distanznahme zum partizipativen Kurationsprozess bezüglich der Darstellerin Hatice Özer, die für die Figur *Ali* prägend war. Wie bei *Charmine*, *Séphora* und *Lou* hatte *Ali* in der Premierenfassung noch den Vornamen der Darstellerin *Hatice* getragen. Die Umbenennung wirkt sich auch auf die Lesart des oben angedeuteten Transformationsprozesses aus. In dem Moment, wo es die Darsteller-Figur *Hatice* ist, die das Hijab auszieht, erscheinen beide Rollen im Verhältnis zur Darstellerin nicht gleichrangig. Das Abnehmen des Schleiers funktioniert dann stärker auch als eine demonstrative Geste der Darstellerin – *Hatice* – im Umgang mit der soeben verkörperten Rolle der *Nour* und könnte den Authentizitätscharakter der *Hatice* unterstreichen, die ihr Kostüm auszieht und nun ‚sich selbst spielt‘.

³⁶⁶ MEKHENNET, Souad: *Nur wenn du allein kommst: Eine Reporterin hinter den Fronten des Dschihad*, 1st ed Aufl., München: C.H. Beck 2017, S. 282–300.

³⁶⁷ Vgl. BERÈS u. a.: *Désobéir - suivi de La Tendresse*, S. 10.

³⁶⁸ EBD. Was die Autor:innen mit diesem Theaterstück schaffen wollten, sei „ein Theater, das zur Freude anregt, das Denken wiederbelebt, ein Theater der Befähigung, d. h. ein Stück, das die Zuschauerinnen und Zuschauer ‘ermächtigt’“, (Übersetzung v. Verf.).

Zum Aufbau: Solostimmen im Quartett

Im Anschluss an das Personenregister ist der Theatertext ebenfalls deutlich als solcher gekennzeichnet, indem Haupt- und Nebentext voneinander abgesetzt sind. Die Redeanteile sind den Figuren eindeutig zugewiesen und nur durch Regieanweisungen und Titel unterbrochen. Der Text ist in vier nummerierte Szenen von unterschiedlicher Länge untergliedert. Die ersten drei sind jeweils einer Figur zugewiesen (*Nour*, *Charmine*, *Séphora*), die aus ihrer Biografie erzählend zum Publikum spricht. Die dritte Szene enthält zusätzlich andere Formen der Rede als den Figurenmonolog. Die Protagonistin schlüpft dafür ausgehend von ihrer Figur *Séphora* in verschiedene Rollen. Wie in den beiden vorangegangenen Szenen stellt auch *Séphora* dem Publikum ihren Lebensweg vor, ihre Erinnerungen vertraut sie dem Publikum aber nur zu einem kleinen Teil in Form linearen Erzählens an und bringt sie überwiegend im Rollenspiel zur Geltung. Mit jeder Rollenübernahme richtet sich *Séphora* entsprechend auch an andere Adressat:innen, die ihr jeweils selbst eine bestimmte Position zuweisen – als unbekannte Sprecherin eines politischen Diskurses an *Ali*, als ihr wütender Vater an *Séphora* selbst, mit der Wiedergabe Nicolas Sarkozy in seiner Rede in Dakar an die afrikanische Jugend und ‚den afrikanischen Mann‘, in der Theaterrolle der *Agnès* in einer Szene aus Molières *L'École des femmes* an ihr Gegenüber *Arnolphe*, der von einer Person aus dem Publikum gelesen wird. Die vierte Szene bringt die vier Figuren (*Ali*, *Charmine*, *Séphora* und *Lou*) miteinander ins Gespräch. Angesichts des Seitenumfangs bzw. der Spielzeit legen die jeweils einer Figur zugewiesenen ersten drei Szenen (in der Endfassung insgesamt 25 Seiten) und der gemeinsame Auftritt als Gruppe in der letzten Szene (24 Seiten) auf der formalen Ebene eine Zweiteilung des Theatertexts nahe. In der Premierenfassung ist dieser zweite Teil auch zusätzlich unter dem Titel „Quator“ vom ersten abgesetzt. Dieser dokumentiert außerdem eine thematische Aufteilung, die in der Endfassung inhaltlich nachvollziehbar bleibt, dort aber nicht mehr sichtbar differenziert ist – „Partie 1 / Domination et soumission“ (Herrschaft und Unterwerfung), „Partie 2 / Soumission et religion/tradition“ (Unterwerfung und Religion/Tradition), „Partie 3 / le voile“ (der Schleier), „Partie 4 / Les insultes“ (Beleidigungen).³⁶⁹

³⁶⁹ Premierenfassung *Désobéir*, 11.11.2017. Es wird hieran auch deutlich, dass die Premierenfassung noch den Kurationsprozess dokumentiert und dadurch Einblick in die Arbeit am Theaterstück gewährt, während diese Spuren des Kurationsprozesses in der Endfassung entfernt wurden. Dem Text scheint daher als autonomes literarisches Produkt eine herausgehobene Stellung zuzukommen, ganz im

Im Gegensatz zur Vereinzelung der ersten drei Szenen erfolgen die Auftritte der vier Figuren auch im Laufe dieses ersten Teils nach und nach zu mehreren, die sukzessive auch miteinander interagieren, allerdings noch nicht in Dialogform: auf eine Gesangseinlage von *Ali* zwischen dem zweiten und dritten Teil setzt *Séphoras* (dritte) Szene als Reaktion auf das Lied und an *Ali* adressierte Tirade ein. Das Ende von *Séphoras* Szene bezieht schließlich die drei anderen Figuren – *Ali*, *Charmine* und *Lou* – in der Spiel-im-Spiel-Situation mit ein. Die *Mise en abyme* (Dialog zwischen *Agnès* und *Arnolphe*) erscheint dadurch als ein fließender Übergang zur vierten Szene, in dem alle vier Darstellerinnen zusammen auftreten. Mit dem zweiten Teil steigen die Figuren *in medias res* in den Dialog zum Thema „Herrschaft und Unterwerfung“ ein. – Woher sich die vier kennen und wie sie ins Gespräch gekommen sind, scheint für die folgenden Diskussionen über sensible, ebenso intime wie politische Themen in diesem Vierergespann irrelevant. Das unvermittelte Sprechen, die Themenwahl und die Intensität ihrer Auseinandersetzung, welche in verschiedenen Konstellationen (zu zweit, zu dritt oder zu viert) vom Konsens zum Dissens reicht, suggerieren ein vertrautes Verhältnis unter den jungen Frauen. Sie sind es gewohnt zu diskutieren, scheinen sich aber noch nicht sehr lange zu kennen. Vielmehr tragen der Erfahrungsaustausch und das Argumentieren zur Herstellung der Gruppe bei, deren Gemeinsamkeit vor allem darin besteht, von persönlichen Erfahrungen mit den gewählten Themen sprechen zu können. Die Gruppe bleibt in ihrer Heterogenität bestehen und bildet keinen einstimmigen homogenen Chor, der die Meinung einer Personengruppe aus der Bevölkerung wiedergäbe. Wie es die Überschrift in der Premierenfassung „Quator“ nahelegt, handelt es sich vielmehr um ein Quartett – laut Duden vier Personen, die gemeinsam in Erscheinung treten, aber auch im Sinne der musikalischen Komposition, der gemeinsame Auftritt von vier Solostimmen. Der Auftritt als Gruppe enthält längere Repliken der einzelnen Figuren im Dialog, aber auch ineinandergreifende, einander ergänzende oder unterbrechende Passagen, die den

Gegensatz zum Skript, mit dem der Schwerpunkt auf den (partizipativen) Produktionsprozess und das ephemere Ereignishafte der Aufführung gelegt werden. Daran wird noch einmal deutlich, dass für diese Produktion der partizipative Anteil der Produktion keineswegs einen Selbstzweck darstellte und der Zweck der Theaterarbeit nicht in der einzelnen Aufführung und dem Schaffen einer vorübergehenden ästhetischen Gemeinschaft verortet wird. Gleichzeitig wird der Kurationsprozess im Vorwort zur Buchveröffentlichung auf fünf Seiten von der Regisseurin beschrieben, sodass der Theatertext auch nicht für sich selbst zu sprechen scheint, sondern einer Rahmung bedarf. Was den Einblick in den Arbeitsprozess betrifft, scheint der Regisseurin mehr am literarischen Werk als an der Transparenz des Prozesses gelegen.

Charakter der Vierstimmigkeit unterstützen. Nur eine kurze Replik ist als gleichzeitiges Sprechen „alle[r]“ ausgewiesen, (explizit als „TOUTES“ nicht etwa als „chœur“).

Erzählerstimme: persönliche Figurenzitate statt thematischer Überschrift

Statt der thematischen Teilüberschriften zumindest im zweiten Teil der Premierenfassung, wurde für die Endfassung jeder Szene eine Überschrift in Form eines Zitats vorangestellt. Es handelt sich um Zitate aus der jeweiligen Szene, welche durch ihre Titelwahl als aussagekräftiges Exempel für die gesamte Szene zu lesen ist. Diese nachträgliche Montage kann als Erzählerkommentar gewertet werden, der Aufschluss über die Erzählstimme im Theatertext liefert und welcher die Leserschaft und damit auch potentielle Inszenierungen interpretativ beeinflusst.

Gewählt wurden für die Solo-Szenen die Zitate, die den Fokus der Erinnerungserzählung der Figuren auf deren Selbstermächtigung durch eine bestimmte Tätigkeit richten. Die Figuren finden jeweils zu einer bald leidenschaftlich verfolgten Praxis, die jeweils einen Zufluchtsort von ihrem Umfeld darstellt und durch die sie sich schließlich emanzipiert fühlen – das Ausüben einer religiösen Praxis für Nour („J’ai laissé que les paysages“, DOB S. 27), das Tanzen für Charmine („Et quand elle danse, elle sourit“, DOB S. 36) und das Theaterspielen für Séphora („Ensuite y a eu le théâtre“, DOB S. 42).

Gewählt wurden aus den Erzählungen somit die Momente, die für die Handlungsmacht der Figur bezüglich ihres bisherigen Werdeganges eine entscheidende Wende markieren. Die Auswahl der Überschriften für die drei Solo-Szenen, das heißt die Erzählerstimme, nimmt den Äußerungen der Protagonistinnen hierin vorweg, dass es im Theatertext auf diese Momente der Selbstermächtigung ankommt. Hierauf wird in diesem ‚Theater der Befähigung‘ der Fokus gelegt und von diesem positiven Antrieb soll das Publikum angesteckt werden. Erzählt wird, dass diese Wendungen möglich und als positiv wahrzunehmen sind, weil es den Figuren durch die jeweilige Praxis gelingt, sich aus familiär und gesellschaftlich bedingten Ungleichheitslagen zu ‚befreien‘.

Der vierten Szene, in der Premierenfassung als „Quator“ überschriebenen zweiten Teil, ist das Zitat „On est là toutes les quatre“ vorangestellt. Gemeint sind die vier Figuren *Charmine*, *Séphora*, *Lou* und *Ali*. Sie sind dem (Lese-)Publikum zu dem

Zeitpunkt schon bekannt aus der *mise-en-abîme* am Ende von *Séphoras* Szene. Der Titel „Wir sind alle vier da“ lässt die Leserschaft darüber Gewissheit erlangen, was das Theaterpublikum von Berès' Inszenierung schon seit dem sichtbaren Rollenwechsel von *Nour* zu *Ali* am Ende der zweiten Szene weiß: dass diese vier Frauen vollständig sind. Sie bilden seit dem ersten Auftritt *Alis* das Figurenarsenal auf der Bühne. Ihr Auftritt im Quartett wird in der Inszenierung choreografisch unterstützt und enthält auch ein chorisches Element. Dadurch, dass die vier Darstellerinnen wiederkehrend in quadratischer Anordnung auch simultane Bewegungen durchführen, werden sie für das Theaterpublikum sichtbar als Kollektivsubjekt – die junge Frauengeneration von Einwandererfamilien – inszeniert. Wie ich oben aufgezeigt habe, ist im Theatertext mit einer Ausnahme („toutes“) kein chorisches Sprechen angelegt. Jedoch ist auch auf Textebene in den Diskussionen der vier Figuren mehrfach von einem „wir“ die Rede. Wie die Überschrift zu diesem Teil voranstellt, wird hierauf der Fokus für diesen zweiten Teil ausgerichtet.

Während dieses Kollektiv hergestellt wird, manifestiert sich hierin gleichzeitig auch ein Ausschluss, jener der Figur *Nour*. Die Figuren *Nour* und *Ali* weisen in Bezug auf ihre jeweilige Geschichte und ihre persönliche Entwicklung außer der Immigration ihrer Vorfahren keine Gemeinsamkeit auf und stellen im Gegenteil einen Kontrast dar. Daher tritt *Ali* nicht als diejenige auf, die *Nours* Rolle und damit ihre Stimme im Quartett übernimmt und etwa konträr weiterentwickelt, sondern als diejenige, die *Nours* Stimme verdrängt. Deutlich wird das in der späteren Diskussion über Verschleierung unter den vier Frauen, in der *Alis* Stimme als radikale Gegenposition auch bezüglich der noch Anwesenden am lautesten ist.

So überrascht es auch nicht, dass das für die Überschrift verwendete Zitat aus *Alis* Figurenrede stammt, und zwar aus dem thematischen Teil zur Verschleierung. Vollständig lautet das Zitat „Wir sind da, wir werden alle vier feucht“. Es ist einem Einwand entnommen, den *Ali* gegen die anderen drei Figuren und deren Verständnis für Frauen richtet, die sich zum Schutz vor dem sexualisierenden männlichen Blick *für* den Schleier entscheiden und sich im Gegenteil „freier“ fühlen würden³⁷⁰. *Ali* führt in

³⁷⁰ Lou, Charmine und Séphora stimmen in dieses Argument ein. Charmine bringt als Beispiel die Position einer verschleierten Frau zu Gehör: „J’ai rencontré une femme [...] / Elle disait ‘Je me sens plus libre voilée qu’en étant comme vous’ / Parce qu’elle m’expliquait qu’elle — elle était libre du regard des hommes en fait / Et que le regard des hommes ça pouvait l’emprisonner quelque part / Et moi ça je comprends tout à fait“, DOB 65-66. An dieser Textstelle wird auch deutlich, dass die Position einer

provokanter Weise durch das Gegenbeispiel aus, dass dieses Argument absurd sei und karikiert damit die Dominanz der männlichen heterosexuellen Perspektive:

Non mais imaginez le contraire tu vois
On voit un mec il est super enfin il est bien — il est hyper bien foutu et tout
Et genre euh — ça nous fait mouiller — j’sais pas moi
Et nous on est là on mouille toutes les quatre
Et on est là : barricade-toi — remballe tout ça
Va mettre le voile gars
Va mettre le voile et casse-toi
Regarde-toi, regarde ce que tu provoques
T’es malade
J’suis désolée mais nous ça nous fait mouiller
(À Lou) Vous voyez le voile, la vision du voile que vous avez — moi ça me choque³⁷¹

Durch die Verwendung des Zitats einer teilnehmenden Figur für die Überschrift, das heißt als Erzählerkommentar, wobei die Erzählerstimme die Adressierung der Aussage verändert – statt an die anderen drei Figuren wie in *Alis* Replik, stellvertretend durch die Ansprache Lous („vous voyez“ versus „ – moi ça me chouque“), wie die Regieanweisung vorgibt, spricht aus dem „Wir“ in der Überschrift die ganze Gruppe und adressiert das Publikum. Dadurch erscheint umgekehrt in der Buchpublikation der Eindruck, die Erzählstimme würde zur teilnehmenden Figur und *Ali* zur generativen teilnehmenden Erzählerin im Theatertext.

3) Figuren der Selbstermächtigung

Den Ausgangspunkt des Theatertextes bildet Nours Monolog und in diesem der Verweis auf die Interviewsituation mit der Regisseurin des Theaterstücks.

Je m’appelle Nour Selaatin /
J’ai beaucoup hésité avant d’accepter /
J’ai d’abord dit non pour plein de raisons différentes quand Julie m’a demandé de raconter mon histoire, on ne savait pas par où commencer.³⁷²

Er markiert die diegetische Jetzt-Zeit und legt scheinbar den Rahmen offen, in dem die folgende Erzählung entstanden ist. Diese Rahmenhandlung fungiert als Scharnier, indem sie die Interviewsituation in den Theaterraum transferiert. Gleichzeitig wird hierdurch Authentizität hergestellt, aber auch demontiert – zwar handelt es sich bei

Schleierträgerin nur vermittelt über eine Muslima, die sich gegen den Schleier entschieden hat (*Charmine*), vermittelt wird. Es wird *über* und *für* die Schleierträgerin gesprochen, sie selbst kommt nicht dazu zu argumentieren. Charmine erfüllt hierin die Rolle der Stellvertreterin.

³⁷¹ DOB 68.

³⁷² DOB 2.

den folgenden Erinnerungen scheinbar um die ‚echten‘ Erfahrungen der Protagonistin, die Erinnerungswiedergabe als solche wird aber als modelliert kenntlich gemacht („wir wussten nicht, wo wir beginnen sollten“). Es wird kein erstmaliges Erzählen behauptet und im Gegensatz zu einem spontanen assoziativen Redefluss, erhält die Geschichte im vermittelten Rahmen der Theatervorstellung bzw. im Theatertext einen Anfang und eine Chronologie, die weiterhin durch drei Zeitebenen in der Vergangenheit strukturiert ist: die Zeit *vor* Hassan, die Zeit ihrer vermeintlichen Liebesbeziehung und eine kurze Zeit *nach* dem Bruch mit Hassan.

Während der zeitliche Ablauf von Nours Erzählung künstlerisch gestaltet ist, wird (für das gesamte Theaterstück) ein mündlicher umgangssprachlicher Stil beibehalten, der Publikum und Leser:innen suggeriert, dass ihnen authentische Geschichten anvertraut werden. Der auf diese Weise fingierte Authentizitätscharakter, der hinsichtlich des Materials die aus den während des Produktionsprozesses geführten Interviews zur Grundlage hat, ist durch diese sprachliche Gestaltung auch Teil der Darstellungsweise. Während die zeitliche Struktur der folgenden zwei Monologe von Charmine und teilweise von Séphora ebenfalls chronologisch erfolgt, finden sich in deren Erzählungen anders als bei Nour auch vermehrt Satzabbrüche, knappe bis ausschweifende Umformulierungen, die eine stärkere Emotionalität und Spontaneität suggerieren. Bei Nour scheint gerade die Ruhe und Klarheit im Ausdruck zu ihrer Glaubhaftigkeit beizutragen, wie in der folgenden Figurenanalyse herausgearbeitet wird.

Religiöse Radikalisierung als Selbstermächtigung (Nour)

Bei Nour fokalisiert das für die Überschrift gewählte Zitat – „*Ich* habe nur die Landschaften gelassen“ – *in* ihrer Perspektive (und nicht etwa in der Perspektive *auf* die Figur Nour durch eine andere Person wie beispielsweise den Geliebten oder die Lehrerin, die in ihrer Erinnerung präsent sind). Unabhängig von der hierdurch erzeugten Wirkung des Mitgefühls und der Nähe zur Figur, unterstützt diese interne Fokalisierung ihre aktive Agency: ihr widerfährt nicht etwas, auf das sie keinen Einfluss hätte, sondern sie ist das Zünglein an der Waage.

„J’ai laissé que les paysages“ verweist auf die Fotos an der Wand ihres Zimmers. Ihre Hinwendung zum Islam – und ihre Radikalisierung – erfolgen schrittweise. Das Abnehmen der Fotos von Freunden und Familie von ihrer Zimmerwand ist nur ein Element in ihrem Wandlungsprozess. Dieser umfasst ihre *Abwendung* und Isolation

vom vertrauten sozialen Umfeld und gleichzeitig ihre *Hinwendung* zu einem zunehmend radikalen Islam. Letzte kulminiert emotional, als sie „[s]ogar die Fotos von [ihrer] Katze“ entfernt. „Ich habe geweint, als ich an meine Katze dachte“, DOB 31). Nur die Landschaften hängen zu lassen und damit dem Bilderverbot Folge zu leisten, steht somit einerseits verallgemeinernd für ihren gewählten Glauben. Im konkreten Szenenverlauf wird das aber zunächst nicht als befreiend, sondern als schmerzhaft beschrieben und wird dadurch andererseits zum Ausdruck ihrer Selbstkasteiung und inneren Disziplin, zu der sie Hassan ermutigt („Tu dois résister jusqu’à ce que nous puissions être ensemble“, DOB 31).³⁷³

Inhaltlich beschreibt Nour ihre schrittweise Hinwendung zum Islam im Teenageralter³⁷⁴. Diese wird zwar durch ein schwärmendes Verliebtsein zu Hassan ausgelöst, den sie über die sozialen Medien kennenlernt. Den ursächlichen Nährboden für Nours spirituelle Entwicklung bildet aber ein Gefühl von Traurigkeit und Wut, die ihrer Erinnerung nach zeitlich mit dem Wechsel auf das Collège aufgekomen seien. Ihre Unzufriedenheit richtet sich gegen den von ihr als heuchlerisch wahrgenommenen Umgang mit sozialer Ungleichheit, da niemand wirklich an einer Veränderung der Verhältnisse interessiert sei. Ihrer Wut macht sie über ihre Facebook-Wand Luft und wird daraufhin von Hassan über die sozialen Medien kontaktiert, von dem sie sich verstanden fühlt und mit dem sie nicht nur den Wunsch nach einer gerechteren Welt teilt, sondern sich auch befähigt fühlt, mit ihm diesen Wunsch gemeinsam zu realisieren. Er gibt ihr das Gefühl der Einzigartigkeit und stellt auf der Vertrauensbasis einen ersten Kontakt zur Religion her, in der Nour mehr und mehr einen friedlichen Zufluchtsort findet. Auf seine Anstöße hin kapselt sie sich von ihrem gewohnten

³⁷³ Eine solche Form des inneren Widerstands ist laut Mathieu Guidère Teil des Begriffs *jihād*, der etymologisch auf die arabische Wurzel «j.h.d» für ‚Anstrengung‘ zurückgehe und zwei Bedeutungen innehave: eine physische Anstrengung (*jahd*) und eine intellektuelle Anstrengung (*ijtihād*). Die begriffliche Ausdeutung sei abhängig von jeweiligen islamischen Doktrin. „Ainsi, dans la doctrine chiite, djihad indique prioritairement l’effort sur soi-même en vue du perfectionnement religieux et spirituel. Cette conception sera reprise et approfondie dans le cadre du soufisme. Tous deux considèrent l’«effort des âmes» comme le «djihad majeur» par opposition à l’«effort des corps», perçu comme un «djihad mineur». À l’inverse, dans la doctrine sunnite majoritaire, djihad signifie surtout l’effort tendu vers un but déterminé, plus précisément l’action concrète de recherche de solutions aux problèmes posés à la communauté musulmane.“ GUIDÈRE, Mathieu: „*Petite histoire du djihadisme*“, in: *Le Débat* 185/3 (2015), S. 36–51, hier S. 36.

³⁷⁴ Der Text enthält keine konkreten Angaben zu ihrem Alter. Aus den Paratexten zur Aufführung ist bei allen Figuren eine Altersspanne von 20 bis 25 Jahre angegeben. Bei Nour zumindest scheinen nur wenige Jahre zwischen der erzählten Vergangenheit am Collège (11-15 Jahre) und dem (diegetischen) Jetzt zu liegen. Gesagt wird nur, dass die junge Frau keine berufliche Orientierung hat und vermutlich noch bei ihren Eltern wohnt.

Umfeld ab und kehrt ihrem bisherigen Lebensalltag den Rücken. Sie beschließt das Hijab zu tragen, betet regelmäßig und entschließt sich letztlich, Hassan aufzusuchen, um ihn zu heiraten. An der von ihm genannten Adresse wartet Nour ungeduldig, bis sie – nach wie vor via Telefon – der Unreinheit beschuldigt und zurückgewiesen wird. Als sie mit seiner frauenfeindlichen Auslegung des Islam konfrontiert wird und sie anschließend erfährt, dass er ein verheirateter Mann ist, fühlt sie sich betrogen. Sie kehrt in ihr Elternhaus zurück, hält aber am Glauben und den täglichen religiösen Praktiken fest. Ihre Erzählung endet im Heute, in der Zeit der Rahmenhandlung des Interviews, mit einem Ausblick in die Zukunft, der zwischen Resignation und Zuversicht schwankt. Einerseits wisse sie desillusioniert bezüglich des konkreten Ziels, ihr Leben dem heiligen Krieg zu verschreiben, nicht mehr, was sie wolle, andererseits scheinen die Arbeit einer Murshida (das weibliche Pendant zum Imam) und Leuchtfiguren des muslimischen Feminismus ihr eine Orientierung zu geben.

Obwohl Hassan sie über ein affektives ausschließliches Vertrauensverhältnis an sich bindet, die Jugendliche isoliert und sie durch normative Lenkung (Ermutigung und Belohnung durch Liebesgeständnisse, Hassrede gegen ihr Umfeld) einem radikalen Islam verpflichtet, der den inneren Jihad zur Maxime erhebt und einen bewaffneten Jihad zum Ziel hat, wird Nours Entwicklung nicht als die aus der Sicht eines Opfers manipulativer Fremdeinwirkung wiedergegeben. Stattdessen tritt sie als junge Frau auf, die einen Emanzipationsprozess durchlebt, was semantisch durch die Wortwahl und die Agency der Figur – wie schon am Zitatitel exemplarisch angedeutet – unterstützt wird.

Die Erzählung der jungen Frau ist überwiegend durch eine aktive Agency geprägt, welche suggeriert, dass (Sprech-)Handlungen auf ihren persönlichen Entscheidungen beruhen:

Je m'appelle [...] / J'ai beaucoup hésité [...] / J'ai d'abord dit non [...] /
Je me suis levée, j'ai dit que [...], qu'il était pas question que je
continue³⁷⁵

j'ai commencé à publier [...] je racontais tout [...] / Et puis un jour, j'ai
reçu le premier message [...] [j]'ai jamais autant parlé avec quelqu'un³⁷⁶

³⁷⁵ DOB 27.

³⁷⁶ DOB 28.

Même la nuit je pensais à Hassan / Je pensais à mon obsession d'un monde qui serait meilleur / [...] Je ressentais enfin la paix³⁷⁷
 J'ai arrêté les jupes courtes [...] / J'ai tout trié [...] j'ai repensé à qui j'étais avant /³⁷⁸
 Je lui ai dit: „Hassan, j'ai décidé de porter le voile“ [...] / La première fois que j'ai porté le voile et que j'ai choisi le hijab, il glissait sans arrêt, je me prenais les pieds dedans / Je le mettais dans mon sac en partant de la maison et je l'enfilais dans la rue. Après j'ai appris à marcher avec, à voir avec à être regardée avec. [...]
 J'ai arrêté d'écouter de la musique / J'ai décroché du mur les photographies [...] / J'ai laissé que les paysages [...] / J'ai menti à toutes les personnes que j'avais en face de moi [...] / J'ai haï ceux qui pouvaient pas vivre dans la pureté [...] ³⁷⁹
 Alors j'ai dit à Hassan que j'étais prête, que je voulais le rejoindre et qu'on se marie [...] / j'ai glissé les affaires que je voulais emporter dans une poche poubelle [...] /
 Je suis allée [...] / J'ai attendu [...] ³⁸⁰
 J'ai crié [...] / J'ai pleuré [...] / J'ai cru devenir folle de rage [...] ³⁸¹
 J'ai décidé de ne plus jamais l'appeler [...] / Je suis rentrée [...] / J'ai gardé mon voile [...] ³⁸²
 Aujourd'hui je sais plus trop ce que je veux faire / Je sais que la seule chose en quoi je crois et qui m'apaise, c'est la prière [...] / J'ai écouté Amina Wadud [...], et j'ai trouvé ça trop beau³⁸³

Die personale Zuschreibung der aktiv ausgeführten Handlungen, deren Liste sich noch fortsetzen ließe, fokussiert das sprechende Subjekt, das sich hierdurch für ihre Entscheidungen bewusst verantwortlich zeigt. Die einfachen, häufig parallelen Satzkonstruktionen, in der Mehrzahl Hauptsätze, unterstützen ihre klare Haltung und verleihen der Erzählung einen nüchternen, aber nicht minder persönlichen Ausdruck. Da sie ihre Empfindungen ebenso gesetzt beschreibt wie ihre Handlungen („le passage du collègue ça m'a rendue / Je sais pas / Triste / En colère“, „Le sentiment que rien n'est juste“, „Sur mon mur, je racontais tout. Ma tristesse. Ma honte.“, „J'ai haï ceux“, „J'ai pleuré“, „J'ai cru devenir folle de rage“ DOB 27-33) und dabei das Gefühl der Wut dominiert, wirkt ihre Haltung gegenüber den vergangenen Ereignissen nicht nur klar, sondern besonnen. Durchgehende Zeilenumbrüche im Theatertext verleiten neben den in den Regieanweisungen vermerkten Sprechpausen („*Temps*“) außerdem zu

³⁷⁷ DOB 29.

³⁷⁸ DOB 30.

³⁷⁹ DOB 31.

³⁸⁰ DOB 32.

³⁸¹ DOB 33.

³⁸² DOB 34.

³⁸³ DOB 35.

regelmäßigen Leseпаusen.³⁸⁴ Der somit schriftlich fixierte verlangsamte Rhythmus, in dem sie dem Publikum ihre Geschichte Stück für Stück anvertraut, unterstützt diesen ruhigen Duktus der Figurenrede.

Die ruhige Art ihres Vortrags in der Jetzt-Zeit steht somit in deutlichem Kontrast zur Vergangenheit. Ihr Erinnerungsrückblick setzt beim Wechsel auf das Collège ein – der dort erstmals empfundene Weltschmerz, einer Wut und Traurigkeit gegenüber Ungerechtigkeit und Heuchelei („Le sentiment que rien n’est juste. / Qu’on nous élève dans un mensonge euh mais qu’en fait y’a rien“, DOB 27) bildet den Ausgangspunkt für ihre chronologische Erzählung. Diese wird nur einmal unterbrochen, als Nour sich an das Publikum wendend für ihre Ausdrücke entschuldigt: „désolée, à l’époque je parlais mal“. Im Gegensatz zu ihrer impulsiven Gefühlsäußerung zeigt sie sich emotional beherrscht und respektvoll gegenüber dem Publikum. Indem sie sich hierin an das Publikum wendet und sich nach anfänglichem Zögern überhaupt entschieden hat, ihre Geschichte anzuvertrauen, begründet sie eine Vertrauensbasis. Damit wird in der Jetzt-Zeit auch die Abkehr von ihrer Radikalisierung betont, welche von einer gewaltvollen Hassrede gegen ihr Umfeld geprägt war.

Die Ruhe, die hier in der Darstellungsweise ausgemacht wurde, kommt auch auf semantischer Ebene im Wortfeld *Frieden* / *paix* an zwei markanten Stellen zum Ausdruck – bei ihrem ersten Kontakt mit der Gebetspraxis und im Zukunftsausblick am Ende der Szene. Angeregt durch Hassan und nach anfänglicher zweifelnder Zurückhaltung gegen das Beten sagt sie: „Et quand c’était des exercices que je faisais à l’intérieur de moi / Je ressentais enfin la paix“ (DOB 29). Frieden ist in Nours Aussage ein beruhigendes Gefühl mit direktem Bezug auf ihre impulsive Wut gegen ungerechte Verhältnisse in der Gesellschaft (es ist nicht die Befriedung dieser Verhältnisse). Als ein solches Gefühl wird es auch in der zweiten Textstelle benutzt: „Aujourd’hui je sais plus trop ce que je veux faire / Je sais que la seule chose en quoi je crois et qui m’apaise, c’est la prière“ (DOB 35). Im Nachsatz zu ihrer offensichtlichen Orientierungslosigkeit stellt das Beten hier den ‚rettenden Anker‘, einen ‚sicheren Hort‘ oder auch ‚Zuversicht‘ dar. Dafür wählt sie den Ausdruck „apaiser“, wodurch die Orientierungslosigkeit mit einem Gefühl der Unruhe assoziiert

³⁸⁴ Das hierdurch markante freie Versmaß, das im gesamten Theatertext verwendet wird, verlagert den Schwerpunkt beim Lesen des Textes auf seinen poetischen Gehalt und die Bedeutung einzelner Aussagen, die von einem Wort bis zu mehreren Sätzen reichen.

wird, hierfür aber die Semantik des Friedens (statt der Sicherheit, der Beruhigung oder des Vertrauens etwa *rassurer, tranquilliser, donner de la confiance*) in den Vordergrund rückt.

Performatives Glaubensbekenntnis

Schließlich wird Nours Bezug zur Religion auf Darstellungsebene vor allem in einer Passage deutlich, die die Gebetspraxis performativ, in Form wiederholenden Rezitierens, ausführt. Nach dem Bruch mit Hassan, kehrt sie in ihr Elternhaus zurück und entscheidet sich bewusst für den Islam:

J'ai gardé mon voile et j'ai gardé l'islam

Parce que c'est quelque chose de plus grand que moi

Que mes erreurs

Plus grand que Hassan

Plus grand que ce que mes parents ont pu m'apprendre

Plus grand et plus beau que tous ceux qui font la guerre en se servant de

l'Islam pour justifier l'injustifiable

Plus grand que la France et ses racistes

C'est quelque chose de plus grand que ma colère³⁸⁵

Mit der Epanalepse „größer als“ wiederholt die Protagonistin siebenfach Gründe für ihre Entscheidung für den Islam. Die Passage ist somit ihr persönliches von Hassans Einfluss losgelöstes Glaubensbekenntnis. Dieses hat die Form eines Gebets, dessen repetitiven Verse für Nour wie eine beruhigende Meditation wirken. Zunächst deutet sich in der Wiederholung „größer als“ die Transzendenz des menschlichen Seins durch die religiöse Praxis an. Die größere Aussagekraft für den Theatertext liegt aber nicht in der Überhöhung, sondern in der antithetischen Aufstellung, die für Nours Monolog wiederum einen synthetischen Charakter hat: Durch die Gegenüberstellung von Islam auf der einen Seite und – auf der anderen Seite – ihrer selbst, ihrer Fehler, Hassan, der Erziehung durch ihre Eltern, dem bewaffneten Jihad sowie Rassismus in Frankreich resümiert Nour die Ursachen für ihre Wut, mit der ihre (widerständige) Entwicklung auch begonnen und ihre religiöse Radikalisierung auf dem Weg zum bewaffneten ‚Widerstand‘ geendet hat („J'ai pleuré et en même temps c'était des larmes de rage“, DOB 33). In der Überwindung dieser Wut an siebter Stelle kulminiert und schließt das Glaubensbekenntnis. Hier zeigt sie durch die Aneinanderreihung dieser Ursachen auf, dass sie diese durch den muslimischen Glauben überwunden meint.

³⁸⁵ DOB 34.

Opposition I: „une carte de Blanc“ und „les gens en Afrique“

Die mit einem grundlegenden Unrechtsgefühl verbundene Wut bildete den Ausgangspunkt von Nours Entwicklung. Das Unrecht gründet auf einer Opposition, die Nours Wahrnehmung strukturiert, jener von einer Weißen Hegemonie gegenüber einem dominierten ‚Anderen‘. Sie weigert sich, im Geschichtsunterricht Landkarten entsprechend der Armutssituation afrikanischer Bevölkerung farblich zu gestalten.

Et un jour ça a pété, la prof d'histoire elle nous parlait des inégalités sur le continent africain,

elle nous a demandé de colorier des cartes, de mettre là où y a de l'eau - des infrastructures - là où la mortalité infantile crève le plafond et là où ça va - ça passe

Je me suis levée, j'ai dit que nous on coloriait des cartes mais qu'en vrai personne n'en avait rien à foutre, qu'on laissait crever les gens en Afrique, les bébés avec des ventres gonflés, et qu'y avait pas de médecins, et qu'il était pas question que je continue à colorier cette putain de carte parce que c'était une carte de Blanc³⁸⁶

Zu Beginn des Monologs ist dieses ‚Andere‘ der kolonisierte Süden. Es ist die als dominierende Abwertung und Ignoranz wahrgenommene Haltung eines hegemonialen Weißen Frankreichs gegenüber einem in der unterlegenen Position gehaltenen ‚Afrikas‘, welches bei Nour Widerstand provoziert. Dass Nour das Verhältnis von notleidenden afrikanischen Kindern und französischer Wissensproduktion als Machtverhältnis überhaupt wahrnimmt, verweist zunächst auf ihre sensible Perspektive auf einen solchen, hier im Geschichtsunterricht reproduzierten Machtdiskurs. Indem sie die Rollenerwartung an sie als französische Schülerin verweigert, der Autorität ihrer Lehrerin Folge zu leisten (ihre Bestrafung – „on m’a envoyée à la CPE“³⁸⁷ DOB 27 – bestätigt diese Rollenvorgabe), weist sie auch die Rolle zurück, die dominierende Position innerhalb dieses Machtverhältnisses anzunehmen. Die Gegenüberstellung von hungernden afrikanischen Kindern und der von Weißen erstellten Landkarte repräsentiert den Topos des Weißen zivilisierten Kolonialherren, der den afrikanischen ‚Anderen‘ (häufig im Bild der Frau, des Wilden oder wie hier des Kindes als Metapher für einen unterlegenen unvollständigen

³⁸⁶ DOB 27.

³⁸⁷ Der sogenannte *conseiller principal d'éducation* (CPE) ist ein:e Beamte:r am französischen Collège, die für Angelegenheiten der Schulbildung unabhängig des pädagogischen Programms zuständig ist.

Menschen)³⁸⁸ durch seine Wissensproduktion verwaltet. Da der Fokus auf den *notleidenden* Kindern liegt, tritt ‚Frankreich‘ nicht in der Position der unterdrückenden ‚Ausbeuterin‘, sondern tendenziell in der der ‚Helferin‘ auf, welche Nour als Heuchlerin demaskiert („Qu’on nous élève dans un mensonge euh mais qu’en fait y’a rien“ DOB 28) – und damit implizit auch die Parallelen zwischen einem kolonial geprägten Wissens- und dem Entwicklungshilfediskurs kritisiert, in welchem sich die Verwaltung der Kolonisierten in der Verwaltung von Armut fortsetzt.³⁸⁹

Dass Nour eine Außenposition bezüglich dieser Opposition einnimmt und dass sie die ihr zugewiesene Rolle der Schülerin, den Wissensdiskurs zu reproduzieren, abwehrt („Je me suis levée“), zeigt sie als nicht-Unterworfenen. Sie erfährt aber an der Reaktion der Lehrerin, dass ihr Widerstand im Klassenzimmer inhaltlich nicht anschlussfähig ist und als Ungehorsam und Fehlverhalten sanktioniert wird.³⁹⁰ Ihr Vor- und Nachname lassen das Publikum wissen, dass ihre Vorfahren aus dem arabischen Raum kommen und legen die Vermutung nahe, dass sie die Weiße Landkarte ablehnt, weil sie sich mit der dominierenden Gruppe nicht identifiziert. Abgesehen von ihrem Namen bleibt ihre Herkunft eine Leerstelle. An späterer Stelle richtet sich ihr Hass auch gegen den eigenen Vater und sein offensichtliches Assimilationsbestreben – „mon père qui voulait que ses enfants deviennent de parfaits petits Français“ (DOB 30). Dass sich die Schülerin in der Opposition von hegemonialem Norden und kolonisiertem Süden mit der unterlegenen Position identifiziert, wird ebenfalls dann

³⁸⁸ Das Kind dient im Kolonialdiskurs als Metapher zur Repräsentation ‚Afrikas‘ als der Natur nahestehend – „uncivilised, irrational and unfit to govern [itself]“. ZIAI, Aram: *Development discourse and global history: from colonialism to the sustainable development goals*, New York (N.Y.): Routledge 2016 (Routledge explorations in development studies), S. 28. Auf den Diskurs über das kolonial geprägte Machtverhältnis zwischen Frankreich und afrikanischen Ländern wird im Theatertext auch in der dritten Szene verwiesen, indem Séphora aus der Rede Nicholas Sarkozys in Dakar 2017 zitiert. Diskursanalysen dieser von Henri Guaino verfassten Rede stellen die hierin verwendeten, konstruierten und reproduzierten Oppositionen heraus, die rassistische Positionen in Frankreich unterhalten. Neben der Unterscheidung von Zentrum und Peripherie, Zivilisation und Natur wird auch über die Gegenüberstellung von Erwachsenem und Kind das Verhältnis zwischen ehemaligem Kolonialherren und ehemaligen afrikanischen Kolonien (insbesondere ehemals westafrikanische französische Kolonien, *Afrique-Occidentale française*, kurz AOF 1895-1958) konsolidiert. ‚Afrika‘ als homogenes Ganzes ist dabei als Produkt dieses Diskurses zu verstehen (und nicht als reelle geografisch, politisch oder kulturell zu differenzierender Räume im Plural).

³⁸⁹ Vgl. ESCOBAR, Arturo: „Power and Visibility. Development and the Invention and Management of the Third World“, in: *Cult. Anthropol.* 3/4 (1988), S. 355–513.

³⁹⁰ Ganz im Gegenteil zur Theaterbühne, auf der diese Stimme Gehör finden soll und damit zur Sprecherposition der *Ungehorsamen* positiv gewendet im linken postkolonialen Intellektuellendiskurs als Subjektposition anschlussfähig wird. Auch im Theater ist diese Rolle der widerständigen Frau aus der Einwandererfamilie nicht neu, wie die algerisch-französische Compagnie *La Kahina* in den 1970er Jahren zeigte. Neu scheint hier an der Rolle der *Nour* aber, dass sie in keinem Moment ihres Monologs Opfer ist und dies Handlung generiert.

deutlich, als sie beschreibt, dass sie sich erstmals durch das Tragen des Hijabs in der Öffentlichkeit nicht mehr als „der letzte Dreck der Gesellschaft“³⁹¹ empfunden habe. Diese Identifikation mit der unterlegenen Position, während ihre Herkunft gleichzeitig vom Vater tabuisiert wird, könnte auf einen Konflikt der Figur hinweisen, die einerseits Diskriminierung empfindet, aber diese nicht artikulierbar wird, da sie ja Französin ist. Da dieser Konflikt in aggressiven Äußerungen latent präsent ist, scheint die Reflexion darüber dem Publikum überlassen.

Opposition II: Wir, die muslimischen Brüder und Schwestern und „ceux qui pouvaient pas vivre dans la pureté“

Artikulierbar wird ihre Wut nun durch das Kennenlernen mit Hassen, was ihre Position gegenüber dieser (ersten) Opposition verändert, erst hier findet die bewusste Identifikation mit der unterlegenen Position statt und wird aufgewertet. Der ihr unbekannte Mann zeigt Verständnis für ihre Wut und schafft ihrem Unrechtsgefühl mit Referenzen auf Populärkultur, Bücher sowie Spiel- und Dokumentarfilme eine argumentative Grundlage.³⁹² Indem er sie zum muslimischen Glauben heranführt, bietet er ihr gleichzeitig eine Alternative an, die muslimische Gemeinschaft: „une chose que Hassan me disait... et que j’aimais beaucoup c’est qu’en Islam il existe une obligation de défendre ses frères, défendre les faibles et les opprimés. On n’abandonne personne derrière soi“ (DOB 29). Nour möchte dieser Gemeinschaft angehören, womit sich sukzessive die ihre Wahrnehmung prägende Opposition verschiebt, hin zu *wir* – die muslimische Gemeinschaft – und *die Anderen* – die Heuchler:

J’ai haï ceux qui pouvaient pas vivre dans la pureté, mes frères qui sifflaient les filles, mon père qui voulait que ses enfants deviennent de parfaits petits Français [...]³⁹³

Mais j’en pouvais plus de haïr, il fallait que je retrouve ceux qui étaient comme moi.³⁹⁴

³⁹¹ DOB 30.

³⁹² Die mit Nour geteilten Filme sind *Le cauchemar de Darwin* (2004, eine Globalisierungskritik am Beispiel des Victoriasees in Tansania), *Black Gold* (2011, Spielfilm über arabische Ölressourcen in den 1930er Jahren, die an US-Amerikaner verkauft wurden, was einen Krieg zwischen zwei Emiren auslöste), *An Inconvenient Truth* (2006, Dokumentarfilm zum Klimawandel), *Le Monde selon Monsanto* (2008, Dokumentarfilm zur Aufklärung des multinationalen Makrounternehmens). Es handelt sich um internationale, meist Ko-Produktionen (beteiligte Produktionsländer sind u.a. Italien, Frankreich, USA, Qatar) mit hohem Bekanntheitsgrad und breiter Anschlussfähigkeit für kapitalismuskritische Positionen, was nicht zuletzt an der Gattung des Dokumentarfilms liegt, die sachliche Recherche und Darstellung von Fakten hervorhebt.

³⁹³ DOB 31.

³⁹⁴ DOB 32.

Auf diese Weise erhält *Nour* eine Stimme und wähnt sich durch die Zugehörigkeit zu einer Gruppe handlungsfähig. Durch diese Erzählung wird erreicht, dass sie gerade nicht als Opfer von Manipulation durch Hassan auftritt, weder passiv noch entfremdet.³⁹⁵ Verantwortlich für ihre Entwicklung wird in der Darstellung *Nours* vielmehr die von ihr bis dahin unartikulierte Diskriminierung und mittelbar der durch die Kolonialgeschichte geprägte Rassismus in der französischen Gesellschaft (zunächst präsent in der „Landkarte der Weißen“ und schließlich in ihrem Glaubensbekenntnis explizit benannt, „la France et ses racistes“).

Verschleierung

Neben dem Beten, das oben bereits erläutert wurde, beschreibt *Nour* das Tragen des Hijab als eine Praxis und ein Symbol sowohl ihrer Zugehörigkeit als auch ihrer bewussten Entscheidung *gegen* die französische Mehrheitsgesellschaft.

La première fois que j'ai porté le voile, et que j'ai choisi le hijab, il glissait sans arrêt, je me prenais les pieds dedans

Je le mettais dans mon sac en partant de la maison et je l'enfilais dans la rue.

Après j'ai appris à marcher avec, à voir avec, à être regardée avec. Il y avait un peu de peur dans les yeux des gens

C'était plus moi la sous-merde de la société³⁹⁶

Betont wird, dass die Ganzkörperverschleierung *Nours* eigene Entscheidung ist („Das erste Mal, als ich den Schleier getragen habe, und das Hijab gewählt habe“). Ob sie mit Hassan zuvor über Verschleierung gesprochen hat, ist ausgelassen, weshalb die Initiative ausschließlich *Nours* Figur zugeschrieben wird. Durch diese Darstellung entgeht sie abermals dem Topos der Unterdrückung der Frau durch den arabischen Mann. Im Gegenteil wird das Tragen des Hijabs als eine Praxis dargestellt, die sie als Befähigung wahrnimmt. Zum einen erfordert es eine gewisse Kompetenz, die sie sich selbst aneignet (sie *lernt*, damit zu gehen, zu sehen und gesehen zu werden); zum anderen verändert das Hijab ihren sozialen Status, indem sich in ihrer Wahrnehmung die Adressierung *Nours* in der Öffentlichkeit von Abwertung („nicht mehr der letzte

³⁹⁵ In ihrer Selbstreflexion erscheint vielmehr ihr Leben *vor* dem Kennenlernen mit Hassan als Entfremdung, während sie ihre Veränderung zu Bewusstsein bringt: „À la fin j'ai repensé à qui j'étais avant, quand je m'habillais en boule à facettes, c'était comme si je me souvenais d'une autre personne“. DOB 30.

³⁹⁶ DOB 30.

Dreck der Gesellschaft“) zu Furcht („ein bisschen Angst in den Augen der Menschen“) verschiebt.

Die Verschleierung ist bei Nour offensichtlich nicht nur religiöse Praxis, sondern vor allem ein Statement. Sie hat keine schützende, „verbergende Funktion“, sondern „verhilft [...] [ihrer Trägerin] eher zu einer verstärkten als zu einer reduzierten Sichtbarkeit“³⁹⁷. Lisa Skwirblies arbeitet heraus, dass im Zentrum des Unbehagens und der Beängstigung, die die Verschleierung in der okzidentalen Gesellschaft begleiten, „[w]ie die Debatten um Burka-Verbot, Kopftuch-Streit und Minarett-Bau zeigen“³⁹⁸ nicht der Schleier, sondern die Schleierträgerin steht. Sie sei „gefangen in der paradoxen Struktur von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit“³⁹⁹: Indem die muslimische Frau durch die Verschleierung im öffentlichen Raum säkularer Gesellschaften als einer religiösen Gruppe zugehörig Sichtbarkeit erlangt, wird die individuelle Schleierträgerin zugleich unsichtbar. Für *Nour* scheint die Verschleierung zudem die Konsequenz zu haben, dass die religiöse Differenzkategorie sichtbar(er) wird und dadurch andere Differenzkategorien (etwa *Nours* Herkunft) unsichtbar werden.⁴⁰⁰ Dass diese Sichtbarkeit offensichtlich Beängstigung auslöst („Angst in den Augen der Menschen“, wie Nour sagt), liegt vor allem darin begründet, dass sie auf die Bedrohung durch ‚den arabischen Mann‘ verweist und damit einen Diskurs vom „unsichtbaren (,männlichen‘) Feind“⁴⁰¹ aufgreift und diesen unterhält.

Die Rolle des arabischen Mannes – scheinheiliger, misogyner Betrüger und Jihadist

Das Kennenlernen und die Beziehung mit Hassan erzählt *Nour* in erster Linie schwärmerisch als eine platonische Liebesgeschichte, mit Motiven der Seelenverwandtschaft, des Auserwählt-seins/des Singulären und der Omnipräsenz des Geliebten. Diese Schilderung wird durch eine Erzählweise unterstützt, in der die Zuneigung auf Gegenseitigkeit beider Parteien beruht, deren Kontakt sich zeitlich intensiviert und beide zu einem gemeinsamen „Wir“ verschmelzen.

³⁹⁷ SKWIRBLIES, Lisa: *Performing the Veil: zur Darstellung „muslimischer“ Verschleierung und „weiblichem“ Körper in den visuellen Künsten nach 9/11*, Marburg: Tectum-Verl 2012 (Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft, Bd. 23), S. 13.

³⁹⁸ Die Liste ließe sich fortsetzen mit den Debatten um die Verbote von Burkinis in Schwimmbädern sowie von Abayas und Quamis an französischen Schulen.

³⁹⁹ SKWIRBLIES: *Performing the Veil*, S. 12.

⁴⁰⁰ Vgl. ebd., S. 22.

⁴⁰¹ Ebd., S. 25.

Il me répondait des petits poèmes, des choses douces et belles – dont personne autour de moi n'aurait été capable de comprendre le sens - mais moi je comprenais

On se comprenait toujours avec Hassan

On sortait pas ensemble mais on se parlait tout le temps.

Au début sur FB ensuite sur whats'app de plus en plus souvent comme si on était branchés l'un à l'autre par la pensée

Même la nuit je pensais à Hassan⁴⁰²

Außerdem wird durch direkte Rede Unmittelbarkeit zu *Nours* Erleben hergestellt und damit die Glaubhaftigkeit ihres Verliebtseins verstärkt.

Il m'a dit « Je suis tellement heureux de t'avoir rencontrée. »
J'ai dit « Moi aussi Hassan, je suis trop heureuse. Tu représentes la pureté. »
Et il m'a dit
« Nour, je prie pour nous / Tu pries pour moi ? »
J'ai dit : « Je prie pour toi. Et toi aussi tu pries pour moi ? »

Diese Unmittelbarkeit macht dem Publikum und Leser:innen deutlich, dass sie es nicht ahnen konnte. Anstatt mit einer distanzierteren Wiedergabe den Bezug zur Jetzt-Zeit, d.h. zur Kenntnis über Hassans Schwindel herzustellen, wird gerade darauf verzichtet, ihn erkennbar als bedrohlichen Anderen darzustellen. Außerdem entsteht durch seine starke Präsenz in *Nours* Erinnerung auch beim Publikum der Eindruck, dass sie sich sehr gut kennen. Erst nach der Enttäuschung macht Nour deutlich, dass sie über ihn so gut wie nichts wusste.

Hassans Verhalten wird durch Attribute der Ruhe, des Sanften und des Schönen charakterisiert. Er übt also keinen Zwang auf Nour aus, was den Eindruck ihrer Freiwilligkeit in der Beziehung verstärkt. Auch seine Stimme am Telefon beschreibt Nour schwärmend als sanft, beherrscht und beruhigend.⁴⁰³

Zwar drängt er sich ihr nicht auf, ist aber zunehmend präsent und macht die junge Frau von sich abhängig. Sie entscheidet sich zwar für das Hijab, er aber lobt sie dafür und wendet die Hassrede gegen *Nours* Familie. „Je lui ai dit: „Hassan, j'ai décidé de porter

⁴⁰² DOB 28 (Hervorhebung v. Verf.)

⁴⁰³ „Sa voix, la voix de Hassan... Elle était douce, maîtrisée et en même temps elle me calmait“, DOB 30.

le voile' / Il m'a dit: „Bravo ma soeur, mais n'en parle pas à tes parents / Ils ne comprendraient pas / Ils ne voient rien, ni le péché ni la pureté / Ce sont des zombies““ (DOB 29). Während sich Nour zuvor abgewertet fühlte (sanktioniert, diskriminiert), kehrt sich diese Wertung durch Hassan in Anerkennung für sie um, verbunden mit der Abwertung von Nours nächstem Umfeld, was zur Isolation führt. Diese Abwertung übernimmt Nour: „J'ai menti à toutes les personnes que j'avais en face de moi. Je souriais quand je voulais hurler. J'ai dit 'merci', 'un film', 'une glace', 'super', 'bisous', alors que je pensais: Mes frères t'égorgeront, tu iras en enfer“ (DOB 33). Die gewaltvolle Sprache gegen ihre Familie und Freunde steht in starkem Kontrast zu ihrer Darstellung Hassans und zum ruhigen Duktus ihrer eigenen Erzählweise in der Jetzt-Zeit, wie oben ausgeführt wurde. Indem sie dem Publikum wiederum mitteilt, dass sie gelogen hatte, distanziert sie sich von der Hasssprache, hebt ihre Glaubhaftigkeit hervor und schafft Nähe zum Publikum, das sich in der vertraulichen Situation eines Geständnisses gegenüber wähnt. Kennzeichnend wird Hassan dem Publikum hierdurch als sanfter Führer, während *Nours* Perspektive nachvollziehbar wird, ihre aktive Agency aber umso mehr naiv erscheint.

Auch die Trennung zwischen beiden geht nicht von Nour, sondern von Hassan aus. Sie geht aus dieser Trennung aber als diejenige hervor, die ihn und vor allem den Jihad zurückgewiesen hat, indem die Fokalisierung und positive Agency durchweg bei *Nour* liegt.

Sie fühlt sich zweifach betrogen – einmal um ihren geteilten Glauben, durch Hassans plötzlich misogyne Auslegung des Islams, und um ihr Heiratsversprechen (im Sinne eines romantischen Liebesbeweises), durch Hassans Schwindel, bereits scheinbar glücklich verheiratet zu sein, wie sie auf einem Hochzeitsfoto auf Facebook entdeckt.

Il m'a dit « Tu es incapable de penser à Dieu parce que tu ne penses qu'à toi. »

Et après, il a cité un hadith qui disait

"Quel que soit votre degré de bonté envers une femme, son égoïsme la poussera à l'ignorer. Cela est vrai de toutes les femmes"

C'était la première fois qu'il osait faire ça

J'ai pleuré et en même temps c'était des larmes de rage⁴⁰⁴

⁴⁰⁴ DOB 33.

Erst nach seiner Zurückweisung kehrt sie sich vom frauenfeindlichen Betrüger ab, outet ihn erstmals als radikalen Jihadisten und differenziert zwischen ihrem und seinem Glauben.

Qu'Hassan soit en Syrie ou ailleurs peu importe
J'ai décidé de ne plus jamais l'appeler
Qu'il fasse sa guerre indigne tout seul
Il salit tout ce en quoi je crois⁴⁰⁵

Erzählbar wird auf diese Weise, dass ihre Radikalisierung auf dem Weg zum bewaffneten Jihad selbstermächtigend ist. Positiv und diskursiv anschlussfähig, wie die erwähnte kurze Sequenz *ad spectatores* beweist, in der sich Nour respektvoll gegenüber dem Publikum zeigt und eine geteilte Wertegemeinschaft adressiert⁴⁰⁶ wird diese Erzählung aber nur dadurch, dass sich Nour explizit vom bewaffneten Jihad distanziert, und zwar indem sie sich in der Ausübung ihres Glaubens von Hassan emanzipiert.

Zur Inszenierung von Identifikation und Glaubhaftigkeit der verschleierte Frau

Die Inhaltliche und formal sprachliche Distanznahme von Nour gegenüber ihrem früheren Ich und gegenüber ihrer Radikalisierung findet sich ebenfalls in ihrem ruhigen beherrschten Auftreten in der Inszenierung wieder. Nour platziert einen Stuhl in der Mitte der Bühne nahe der Rampe, setzt sich hin, lächelt ins Publikum und stellt sich namentlich dem Publikum vor. Sie erzählt mit ruhiger Stimme, einem freundlichen Lächeln und leicht beschämten Ausdruck ihre Geschichte. Es ist für sie keine gewöhnliche Situation, sie wirkt aber auch nicht improvisiert spontan, sondern auf diesen Moment vorbereitet. Sie wirkt ungezwungen, aber beherrscht und als habe sie Freude daran, sich dem Publikum mitzuteilen, auch wenn es sie Überwindung kostet, wie sie im zweiten Satz zu erkennen gibt („J'ai beaucoup hésité avant

⁴⁰⁵ DOB 34.

⁴⁰⁶ Nour tritt als Muslimin in der Inszenierung mit dem Hijab auf, welche dieser Wertegemeinschaft entsprechend des herrschenden Diskurses in westeuropäischen Ländern besondere Probleme bereitet, wie die Debatten um Verbote religiöser Bekleidung in öffentlichen Einrichtungen in Deutschland wie in Frankreich belegen. Gleichzeitig verhilft das Hijab auch Nour zu Subjektivität. Das Problem wird insbesondere darin gesehen, dass die Verschleierung, insbesondere die des gesamten Körpers u.a. gegen Werte von Transparenz und (individueller) Sichtbarkeit stehen. Vgl. YEGENOGLU, Meyda: „*Veiled fantasies: cultural and sexual difference in the discourse of orientalism*“, in: LEWIS, Reina und Sara MILLS (Hrsg.): *Fem. Postcolonial Theory Read.*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2003, S. 542–567, hier S. 554. Gerade dem schafft die Inszenierung eine Absage dadurch, dass sich die Figur im ersten Satz mit ihrer zivilen Identität mit Vor- und Nachnamen (als einzige der fünf Figuren im Theaterstück) vorstellt – „Ich heiße Nour Selaatin“ –, dass während ihres Monologs ihr Portrait in Großaufnahme an die Rückwand der Theaterbühne projiziert wird sowie letztlich dadurch, dass die Darstellerin nach dem Monolog das Hijab auszieht.

d'accepter [...] on ne savait pas par où commencer“). Ob sie ihre Geschichte erzählen würde, hing also davon ab, *wie* sie erzählt werden konnte. Parallel zu ihrem Erzählen filmt eine andere Darstellerin Nours Porträt, welches im Großformat auf die schwarze Bühnenrückwand projiziert wird. Die zweite Darstellerin liegt dafür kaum wahrnehmbar halb an der Bühnenrampe und hält ein Handy schräg nach oben auf das Gesicht von Nour, das von dem schwarzen Hijab umrandet ist. Auf dem Bühnenraum herrscht eine schwache bläuliche Beleuchtung ausgehend von Neonröhren, die die drei Bühnenwände säumen und damit einen oberen Rand zeichnen. Der nicht weiter definierte,⁴⁰⁷ unpersönliche Raum bildet mit der Darstellerin, die von Kopf bis Fuß in den schwarzen Hijab gehüllt ist, insofern eine Einheit, als auch sie zunächst nicht definierbar ist. Nur auf der Rückwand ist der soeben von den Darstellerinnen eingeritzte Titel des Stücks in Spiegelschrift geradeso lesbar. Im Kontrast dazu wird das Gesicht der Darstellerin, als sie sich auf dem Stuhl nahe der Rampe dem Publikum zugewandt platziert, ausgeleuchtet und zusätzlich durch die vergrößerte Projektion ihres Portraits auf der hinteren Wand eindeutig identifizierbar. Ihre persönliche Identität mit Vor- und Nachnamen gibt die Figur sogleich im ersten Satz auch preis („Je m'appelle Nour Selaatin“ DOB 27) und ist die einzige der fünf Figuren, deren Nachnamen während des Theaterstücks mitgeteilt wird.

Hierin bricht die Inszenierung zunächst mit einem herrschenden Bild der Verschleierung, welches mit Intransparenz, Bedrohung und Unterwerfung verknüpft ist.⁴⁰⁸ Mit diesem Kontrast wird auch in der Inszenierung gespielt, da das Stück nicht wie der Text mit dem Monolog *Nours* beginnt, sondern mit einem bedrohlich wirkenden Auftritt der vier Darstellerinnen (*Nour*, *Séphora*, *Lou* und *Charmine*). Die gehen aus dem Dunkel kommend im Vierergespann in aufrechter, determinierter Haltung und entschlossenen Schrittes mehrere Runden durch den leeren Raum. Ihr Blick ist freundlich, aber bestimmt und fixiert das Publikum. Sie bleiben an der Rückwand im Halbdunkel stehen und ritzen mit energischer Geste ohne Hemmungen

⁴⁰⁷ Der leere Bühnenraum ist einheitlich schwarz, unter den Neonröhren sind im oberen Viertel der linken und rechten Bühnenwand graue, kaum sichtbar eine Reihe von Stäben erkennbar, die ein Geländer andeuten. Mehrere schwarzgraue Doppeltüren am linken und rechten Rand sowie weiße Markierungslinien auf dem Boden situieren die Szene in urbanem Milieu, eventuell einer Art Turnhalle mit Notbeleuchtung zu einer Zeit, in der der Raum nicht offiziell genutzt zu werden scheint. Durch den einheitlich dunklen Ton erscheint das Bühnenbild für eine Turnhalle dennoch nicht authentisch; der Fokus scheint daher während *Nours* Monolog eher auf dem Erzeugen einer unpersönlichen, nicht animierten, kühlen, düsteren, urbanen Stimmung zu liegen.

⁴⁰⁸ Vgl. SKWIRBLIES: *Performing the Veil*, S. 27.

„DÉSObÉIR“ in Spiegelschrift für ein anschließendes Selfe in die Wand ein. Während die drei dafür den Rücken zum Publikum wenden, schaut *Nour* verängstigt ins Publikum zurück. Ihre Verunsicherung macht eine normative Grenze sichtbar: ist es erlaubt, was die anderen drei Frauen machen – sie scheinen keine Angst zu haben, noch passiert das im Hellen oder besonders dekorativ –, wird das vom Publikum gebilligt oder ist das Ritzen ein illegaler Akt des Vandalismus. Eine dunkle kalte Beleuchtung verstärkt diesen ersten Auftritt der vier Frauen, der still verläuft, aber durch ihren energischen, festen Gleichschritt Unruhe vermittelt.

Hiermit ist die bedrohliche Situation geschaffen, in der Nours Monolog einsetzt und die sie mit ihrem freundlichen, leicht beschämten Lächeln und ihrer Identifikation durch Namen und Großportrait auf der Bühnenrückwand entkräftet. Der bedrohliche Auftakt und das Zögern *Nours* sich überhaupt anzuvertrauen, verstärkt sogar die privilegierte, vertrauliche Kommunikationssituation zwischen der Protagonistin und dem Publikum.

Sonderstellung von Nours Monolog in Theater text und Inszenierung

Am Ende des Monologs erfolgt dann in der Inszenierung eine Zäsur in Bühnenbild, Beleuchtung und auf Darstellerebene zwischen der ersten und zweiten Szene. Die Darstellerin der *Nour* reißt in großen schweren Bewegungen, die einen besonderen Kraftaufwand vermuten lassen, den schwarz bedeckten Boden von innen nach außen auf. Unter dem schwarzen Bodenbelag kommt ein leuchtend goldener Untergrund zum Vorschein, begleitet durch einen Wechsel des Bühnenlichts von kühlem bläulichem Weiß mit geringer Intensität hin zu einer warmen starken Beleuchtung, wodurch der goldene Untergrund stärker erstrahlt und der Kontrast zur Bühnenwand und dem restlichen schwarzen Boden erhöht wird. In diesem freigelegten Carré, das sowohl Inneres als auch Untergrund ist, legt die Darstellerin sodann, für das Publikum einsehbar, ihr Hijab ab. Sichtbar wird eine junge Frau mit langem locker frisiertem Haar in legerer kurzärmeliger Bluse mit farbigem Blumenmotiv und Jeans.⁴⁰⁹ Entsprechende Regieanweisungen zu diesem Bühnengeschehen sind im Text nicht vermerkt. Aus Haupt- und Nebentext lässt sich aber schließen, dass die Figur *Nour* im Gegensatz zu individuellen und Gruppenauftritten der vier anderen Figuren nach ihrem ersten Auftritt nicht wieder in Erscheinung tritt und nicht wieder erwähnt wird.

⁴⁰⁹ Désobéir (Teaser 1).

Wie im Personenregister festgelegt, weiß die Leserin, dass Nour und Ali von derselben Darstellerin gespielt werden. Im Theatertext erfolgt Alis erster im Nebentext vermerkter Auftritt durch eine Gesangseinlage im Übergang von der zweiten zur dritten Szene, zwischen den beiden Monologen der Figuren *Charmine* und *Sephora*. Es wäre dramaturgisch schwer zu rechtfertigen, dass nach dem Auftritt Alis die Darstellerin noch einmal die Rolle der Nour einnimmt. Der Aufbau des Textes (unabhängig von der konkreten Inszenierung) legt stattdessen nahe, dass sich Nour sichtbar in Ali „verwandelt“. Ansonsten würde der Text dramaturgisch keine Lösung dafür anbieten, warum Nour anders als die anderen Figuren nicht noch einmal zurückkehrt. Dann kommt *Charmine* dazu und übernimmt als Protagonistin der zweiten Szene mit ihrer persönlichen Geschichte das Bühnengeschehen.

Die erste Szene *Nours* erscheint in der Inszenierung rückblickend so, als ob die Radikalisierung von Frauen damit zu erklären sei, dass die nachfolgenden Generationen von Einwandererfamilien Diskriminierung erfahren. Ihre Wut sei nicht nur legitim, sondern auch ein Antrieb etwas an ihrer Situation verändern zu wollen. Sie schafft nur eben auch ein Terrain, welches sich Anwerber für den bewaffneten Jihad zu Nutze machen. Der Hijab wird in der Inszenierung Berès dadurch auch als Symbol für eine Protesthaltung lesbar. Er wird aus dem religiösen Verweisungszusammenhang enthoben und als Requisit bespielt, wodurch über die Dauer des Stückes seine religiöse Aussagekraft verschieden interpretiert wird. Die Figur, die unter dem schwarzen Gewand ans Licht kommt, ist nicht die junge Frau Nour, die das Publikum über ihren persönlichen sensiblen Erfahrungsbericht hinaus einlädt, ihren Privatraum kennenzulernen, und gleichzeitig nun auch körperlich identifizierbar wird.

Ali lässt hingegen auf inhaltlicher Ebene keinen Bezug zu *Nour* erkennen, weder im diegetischen Jetzt noch in der von der Figur erzählten Vergangenheit. Die Figuren bilden vielmehr einen Kontrast: Sie berichten von unterschiedlichen Erfahrungen mit einer muslimisch geprägten, traditionellen Erziehung (Assimilationsbestreben bei Nours Vater versus Koranschule bei Ali, DOB S. 58). Zudem vertreten sie – auch insgesamt im Verhältnis zu dem im Stück vertretenen Diskursspektrum – die radikal entgegengesetzten Positionen zur Verschleierung (DOB S. 62-70).

Hieran zeichnet sich ab, dass die Widerständigkeit der jungen Frauen ein Verhaltensmuster dargestellt, welches aus den intersektionalen

Diskriminierungserfahrungen resultiert, denen sie als Töchter eingewanderter Familien besonders ausgesetzt sind. Diese Widerständigkeit setzt sodann bei den jungen Frauen ein emanzipatorisches Potenzial frei, weil sie zu eigener Handlungsmacht befähigt werden. Tanzen, Theater spielen und Beten erscheinen hier zunächst auf derselben Ebene als ermächtigende Praxis und Zufluchtsort.

Schließlich scheinen die Passionen der jungen Frauen wiederum nicht gleichbehandelt, wenn es um das Tragen des Hijab geht. Die Figur Nour begreift die Ganzkörperbedeckung als Ausdrucksmittel ihres Widerstands (sie fühlt sich damit im öffentlichen Raum nicht mehr unterlegen), ihrer Religiosität (zuerst als Ausdruck ihrer schrittweisen Radikalisierung und ihres Widerstands gegen ihr soziales Umfeld und dessen Werte), schließlich aber als Ausdruck einer religiösen Emanzipation von Hassan (sie behält das Hijab trotz des Bruchs mit ihm und dem bewaffneten Jihad bei). Als es aber zur Diskussion über Verschleierung kommt, hat *Nour* keine Stimme. Ihr Handlungsspielraum ist hierin beschränkt, weil sie nicht in Dialog mit den anderen Figuren treten kann und weil auch auf ihre Position kein Bezug mehr genommen wird.

Emanzipation durch Tanz, von autoritärem iranischen Vater (Charmine)

In dem zweiten Monolog wird die Geschichte einer weiteren jungen Frau – Charmine – erzählt, die sich aus einem gewaltgeprägten, patriarchal bestimmten Familienkontext heraus emanzipiert. Die Erzählung folgt dabei einer subjektzentrierten Perspektive, wobei die Figur Charmine retrospektiv ihre Biografie in Form einer kohärenten Entwicklung chronologisch nacherzählt und teilweise kritisch reflektiert.

In ihrer Kindheit und Jugend war sie der Gewalt durch den Vater, später auch ihrer Brüder ausgesetzt, heißt es. Diese Gewalt äußerte sich in ihrer Darstellung durch normative Vorgaben des Vaters, die bei Zuwiderhandeln mitunter durch körperliche Gewalt sanktioniert wurden sowie strukturell durch die im engeren und breiteren Familienkreis verteilten sozialen Rollen.

Mon père voulait pas forcément avoir une fille en fait
Du coup, il m'a éduquée sur le modèle de mon frère
Mais aussi sur le modèle de ses soeurs
Enfin, il a reproduit ce que mon grand-père faisait à ses soeurs en Iran
C'est-à-dire la violence les coups tout ça
Pour lui l'éducation ça passait
La parole, l'éducation, c'est par les coups quoi

Tu vois, les coups c'est ce qu'il y avait de plus sûr pour que ça rentre
d'après lui
Un peu comme une tradition
Il disait à mon frère
« Y'a que ça qu'elle comprend »
C'était pour qu'il continue le taf

Pour mon père une fille bien c'est une fille qui parle pas aux garçons
Fallait pas s'habiller trop voyant
Fallait pas montrer ses formes
Fallait pas ben s'maquiller, pas trop parler, trop exister
Même en miniature
C'était toujours du « ne pas »⁴¹⁰

Als Mädchen habe das Ziel ihrer Erziehung darin gelegen, sich schweigsam und unauffällig zu verhalten (,ein gutes Mädchen ist eins, das nicht mit Jungs spricht', ,man sollte nicht sprechen', ,sich nicht so auffällig kleiden', ,seine Formen nicht zeigen', ,sich nicht schminken'). Negation sei das normative Prinzip ihrer Erziehung gewesen (,C'était toujours du 'ne pas'), also ein durch Verbote definierter Raum weiblicher Sozialisation. Die Figur des Vaters erscheint im Text als Repräsentant tradierter Gewaltstrukturen, die direkt seiner Herkunftskultur zugeschrieben werden. Er habe sie von seiner Familie im Iran übernommen und im französischen Kontext fortgeführt:

Du coup, il m'a éduquée sur le modèle de mon frère
Mais aussi sur le modèle de ses soeurs
Enfin, il a reproduit ce que mon grand-père faisait à ses soeurs en Iran
C'est-à-dire la violence les coups tout ça⁴¹¹

Charmines Widerstand habe sich früh über körperliche Selbstaneignung durch Musik und Tanz formiert. Schule nimmt sie nicht als unterstützende Institution wahr, sondern wie der Familienkontext als disziplinierende Instanz. Ihr Verhalten, nach ihren Aussagen aus Prinzip ein Abweichen von der Norm, sei früh pathologisiert worden: „J'ai été renvoyé à chaque fois“. Erst in der geschlossenen psychiatrischen Einrichtung erfährt ihre Leidenschaft – das Tanzen – eine erste Form von positiver Rückmeldung durch Ärzte, die in der Darstellung Charmines als Autoritätspersonen akzeptiert wurden und die ihr körperliche Gesundheit bescheinigen: „Elle danse toute la

⁴¹⁰ DOB 37

⁴¹¹ DOB 37

journée... elle sourit“⁴¹². Damit wird erstmals ihre Tanzpraxis legitimiert, die zuvor als deviant galt. Dieses Zitat wurde als Titel für Charmines Soloszene gewählt.

Die Psychiatrie fungiert hierbei einerseits als repressiver Raum („un truc grillagé“, „comme si t’arrivais en prison“), andererseits als Ort, an dem Charmines Subjektstatus sichtbar wird. Ihr Tanz markiert eine Form von Agency, die weder sprachlich noch durch eine direkt widerständige Praxis artikuliert wird, sondern über körperliche Bewegung zum Selbstzweck. In der Stille – „dans le silence“, so der Theatertext – wird folglich ihre Stimme durch Bewegung vernehmbar.

Im weiteren Verlauf der Biografie gelingt es Charmine, ihre Leidenschaft zum Beruf zu machen – gegen den erklärten Willen des Vaters: „J’ai fait l’inverse de ce qu’il voulait mon père“. Diese Umkehrung verweist auf ein klassisches Motiv von Emanzipation durch oppositionelles Handeln. Gleichzeitig offenbart sich hier jedoch auch eine Ambivalenz: Die Figur übernimmt männlich konnotierte Verhaltensweisen. In den Schilderungen ihrer männlichen Freundschaften beschreibt sie sich selbst als viril, beteiligt sich an der sexualisierenden Betrachtung von Frauen und der Herstellung von Männlichkeit durch sexuelle Dominanz.⁴¹³

Les garçons ?
Ils me voient comme un garçon
En général mes potes mecs ils m’voient comme un mec
On peut parler de tout et n’importe quoi
Même des meufs
La meilleure chose dont on parle c’est des meufs
Et même moi des fois
j’veais rentrer dans l’jeu j’veais dire « putain elle a un cul elle »⁴¹⁴

Die Übernahme verweist auf einen inneren Widerspruch: Subjektivität wird hier durch die Aneignung fremder, teils misogyn geprägter Perspektiven hergestellt.

Die Figur der Mutter erscheint in ihrer Erzählung ebenso ambivalent. Einerseits wird sie als schützende Instanz dargestellt („ma mère m’a défendue contre tout“), andererseits aber auch als Opfer der väterlichen Gewalt, zu deren Rettung die Tochter

⁴¹² DOB 40

⁴¹³ Vgl. BAILLY, Sophie, Grace RANCHON und Sandra TOMC: *Pratiques et langages du genre et du sexe: Déconstruire l’idéologie sexiste du binarisme*, Paris: EME Editions 2016 (Proximités Sociolinguistique et langue française), S. insb. S. 53ff.

⁴¹⁴ DOB 40

sich verantwortlich zeigt und insofern als Komplizin und ‚stärker‘ als ihre Mutter. Danach tritt die Mutter aktiv handeln ein, indem sie das Ausmaß der familiären Gewalt gegenüber den Ärzten bestätigt: „Elle a tout raconté toute la vérité“. So ergibt sich ein familiäres Beziehungsgeflecht zwischen väterlicher Repression, mütterlicher Unterstützung und institutioneller Anerkennung (Psychiatrie/Tanzschule), das die Subjektwerdung Charmines überhaupt erst ermöglicht.

Während Charmine ihren Text mit Blick ins Publikum spricht, bewegt sie sich im Stil des Popping langsam über die Bühne. Die abgehackten Bewegungen, die aus der ununterbrochenen Folge von kurzer Muskelanspannung und -entspannung entstehen,⁴¹⁵ und dadurch sowohl mechanisch steif als auch geschmeidig wirken, inszenieren Brüchigkeit als ein Hauptcharakteristikum der Figur. Das Popping macht die starke Körperbeherrschung zu einem sichtbaren Element der Bewegungsabläufe,⁴¹⁶ wobei der Körper selbst gleichzeitig immer wieder ausweicht und die Starre in Bewegung überführt, die sodann wieder gestoppt wird. Einem Roboter ähnlich wird die Figur im Kontext des Theaterstücks zum Ausdruck von Selbst- und Fremdbeherrschung durch Normen, die ihr als Mädchen durch die Familie ihres iranischen Vaters vermittelt werden und die sie als äußeren Zwang erlebt. Das Ausbrechen aus diesen Normen, wird somit auf Darstellungsebene reflektiert. Während sie das Tanzen im Verhältnis zu ihren Mitspielerinnen auf der Bühne als Individuum auszeichnet und buchstäblich ihre Selbsthauptung verkörpert, markiert der gewählte Tanzstil des *Popping* vielmehr eine Gruppenzugehörigkeit. Mit dem *Hip Hop* positioniert sie sich gerade als Teil einer Gegenkultur zu ‚weißer‘ kultureller Hegemonie.⁴¹⁷

⁴¹⁵ Interview mit Charmine Fariborzi, Festival Mythos in Rennes (<https://www.youtube.com/watch?v=g5ZiHAaCp7w>) (abgerufen am 13.04.2025).

⁴¹⁶ Damit stehen die Figuren Charmine und Sephora in Bezug auf ihre Tanzbewegungen im Kontrast: Die Figur Sephora wird in übertrieben großer Gestik (wedelnde Arme, unkoordiniert wellenförmige markant ausgestreckte Hintern-, Brust- und Bauchpartien) und Mimik (weit aufgerissene Augen, herausgestreckte Zunge) dargestellt. Sie scheint gerade den *unkontrollierbaren* ‚unbändigen‘ Körper überzeichnet zur Darstellung zu bringen. Indem sie sich dabei zum Rhythmus der Rapmusik von Missy Elliot bewegt, fügt sie sich körperlich nicht in Repräsentationen des Hip Hop ein. Das wird auch deutlich, als sie sich in eine Art ‚Battle‘ mit Charmine begibt. Gegenüber Charmines kontrollierten Bewegungsabläufen im Rhythmus des Rap wirken Sephoras Bewegungen absichtlich unkoordiniert und ‚wild‘ choreographiert, sodass sie in Bezug auf diesen subkulturell codierten Rahmen des Hip Hop deplatziert erscheint.

⁴¹⁷ Vgl. LUBRANO, Lydie: *Les danses de la culture hip-hop*, Editions L’Harmattan 2018 (Univers de la danse), S. 161. Lubrano weist darauf hin, dass in manchen Kreisen des Hip Hop nach wie vor sowohl ‚Weiße‘ als auch Frauen aus der Bewegung ausgeschlossen seien: „Alors que le hip-hop s’est battu pour

Brüchigkeit charakterisiert auch die Figurensprache von Charmine. Sie verwendet eine umgangssprachlich geprägte, rhythmische Sprache, die durch Parataxen, Satzabbrüche, Auslassungen und Wiederholungen strukturiert ist.⁴¹⁸ Dieser Stil verweist nicht nur auf eine soziale Verortung, sondern auch auf eine Distanzierung gegenüber den Normen französischer Standardsprache. Solche wäre bei ihren Adressat:innen im Publikum zumindest teilweise zu erwarten. Stattdessen findet aber zum Publikum keine Distanzierung statt und mit der Anrede im ‚du‘ (‚Tu vois‘) werden hingegen Nähe konstruiert und geteilte Werte behauptet. Sie richtet sich nicht in einer rechtfertigenden Haltung an das Publikum, wie Nour es teilweise in Bezug auf früheres Verhalten und verbale Ausdrücke erkennen lässt. Charmine adressiert das Publikum ohne Zweifel an deren Verständnis für ihre Handlungsmotive. Ihre Unangepasstheit, die im Schulalter als pathologische Delinquenz missverstanden worden sei und im diegetischen Jetzt zum Ausdruck von Emanzipation wird, ruht auf dem als geteilt vorausgesetzten Narrativ eines gewalttätigen Vaters, der außerdem ein scheinheiliger, arabischer Mann ist (‚Tu vois, l’Iranien sublime qui ne montre rien / On ne montre rien, nous, on ne laisse rien paraître‘⁴¹⁹), ob in erster oder zweiter Einwanderergeneration. Denn der Bruder sei dazu erzogen worden, die Gewalt an der Schwester fortzuführen.⁴²⁰

Die Machtposition des Vaters gegenüber Charmine wird durch dessen Handlungsfähigkeit im Sprechen unterstützt: ‚mon père il a commencé à plus trop vouloir que j’aïlle à l’école avec mon poste [...] il a plus voulu que j’danse iranien [...] Mon père voulait pas forcément avoir une fille‘⁴²¹ sowie an späterer Stelle ‚un jour mon père, il a pas voulu me laisser sortir [...] Il a pas dit qu’il me battait depuis que j’étais toute petite [...] Il a dit que c’était moi qui était folle‘⁴²². Allerdings dominiert in der Figurenrede der Protagonistin eine aktive Agency, sodass ihre

la défense de toutes les minorités, il en existe deux, qui sans en être expressément exclues, sont plus ou moins mises à l’écart par le mouvement, même si elles sont défendues par le noyau dur des membres : ce sont les ‚Blancs‘ et les femmes.“ Ebd., S. 162. Die frauenfeindliche Sprache, die Charmine im männlichen Freundeskreis reproduziert, könnte Ausdruck eines solchen strukturellen Ausschlusses sein.

⁴¹⁸ Für den französischen *argot* typisches Vokabular kommt innerhalb ihres männlichen Freundeskreises zum Ausdruck, so beispielsweise „tamé“ für „mater“/„regarder“, „meuf“ für „femme“, sowie mysogyn geprägte umgangssprachliche Ausdrücke „putain le cul qu’elle a“, „elle est fraîche“ (jeweils S. 39).

⁴¹⁹ DOB 40.

⁴²⁰ Zitat siehe oben, Vgl. DOB 37.

⁴²¹ DOB 36-37.

⁴²² DOB 39-40.

Erfahrungen an eigene Entscheidungen zurückgeführt werden. Sie tritt also nicht als Unterworfenen auf, vielmehr wird ihre Widerständigkeit auf Darstellungsebene betont.

J'ai jamais réussi à...
J'ai été renvoyé à chaque fois
...j'aime et que j'écoute de la musique depuis très très jeune
En primaire, j'allais à l'école avec...
J'mettais un petit bout ... et je dansais
Mon père voulait pas...

Donc j'ai fait l'inverse de ce qu'il voulait mon père⁴²³

So wird der Eindruck verstärkt, dass sie es allein und gegen den Willen ihres Vaters geschafft hat, sich von den tradierten Normen der Weiblichkeit nach den Vorstellungen des Vaters zu emanzipieren und zunächst die Männerrolle einzunehmen, wie oben beschrieben, und dann eine Tänzerin zu werden.

Hé, quand j'ai ressenti mon premier *pop* ça a été un truc de ouf
Maintenant que j'ai pris des bouchées et des bouchées de liberté
Le bonheur il faut que je le consume
Je me suis dit « ouais mais c'est ça en fait »
J'ai passé des concours dans des écoles de danse
J'ai été prise
J'ai appelé ma mère
Elle était dans la confidence
Elle était émue
Elle m'a dit « Charmine j'ai une grande nouvelle, ton père va payer l'école de danse »⁴²⁴

So erfährt das Publikum ihren Namen erst am Ende ihrer Geschichte, welches zusammenfällt mit der institutionellen Anerkennung ihres Talents durch Aufnahme an der Tanzschule und einer Anerkennung durch ihren Vater. Ihr Subjektivationsprozess bleibt über den Schluss ihres Monologs hinaus damit aber auch paradox angelegt: einerseits habe sie durch das Tanzen die Freiheit zur Selbstentfaltung erlangt ('des bouchées de liberté'). Andererseits setzt sich durch diese 'Anerkennung' ihres Vaters ihre materielle Abhängigkeit von ihm fort.

Emanzipation durch Theater, von Rassismus und Prekarität (Séphora)

Im Hinblick auf die Figur *Séphora*, insbesondere auf die Darstellung ihrer Handlungs(un)fähigkeit in der schriftlichen Fixierung und Inszenierung ,ihrer'

⁴²³ DOB 38.

⁴²⁴ DOB S. 36.

Geschichte, fallen im Verhältnis zu den anderen beiden Einzelszenen folgende Aspekte auf: Die Figur scheint, offensichtlicher als *Nour* und *Charmine*, Ausdruck einer Text- und Inszenierungsstrategie zu sein, in der vordergründig unterschiedliche Sprecherpositionen und Diskursebenen zur Darstellung gebracht werden statt der „psychologisch-realistische[n] Gestaltung einer individuellen Person“⁴²⁵, die von einem „substantielle[n] Selbst“⁴²⁶ ausgeht. Durch *Sephora*s Figur tritt zum einen Adressierung als Problem bei der Ausbildung von Subjektivität hervor. Zum anderen wird das Verhalten gegenüber Adressierung – in methodologischer Kohärenz vorliegender Arbeit ist hier *Re-Adressierung* der treffende Begriff – ganz konkret als Übernahme und spielerischer Umgang mit einer Rolle zum Gegenstand des Bühnengeschehens gemacht.

Sephora erzählt ihre Geschichte in mehreren Teilen, die als Nebentext in Klammern und kursiv vor dem jeweiligen Abschnitt benannt sind: „(*Ali chante une chanson turque avec intensité*)“, auf diesen ersten Teil folgen „(*Colère du père*)“ und ein Auszug aus der Rede Nicolas Sarkozys in Dakar „(*Discours de Dakar*)“. Daraufhin schließt die Figurenrede ohne spezifizierenden Nebentext an, in der Sephora wie *Charmine* und *Nour* ihre eigene Geschichte chronologisch aus der Ich-Perspektive wiedergibt. Die Einzelszene endet mit einer von *Sephora* angeführten Theaterszene als Spiel im Spiel.

Figurenkonstruktion als Position im Diskurs – Die exotisierende Stimme

Ein ausdrucksstark in türkischer Sprache vorgetragenes Lied von *Ali*, die dem Publikum seit dem Ablegen des Schleiers von *Nour* bekannt ist, gibt also den Anstoß für *Sephora*s Figurenrede. Sie kommentiert in einer an *Ali* gerichteten Tirade den Liedvortrag aus einer scheinbar außenstehenden Perspektive, und zwar in der Sprecherposition einer ‚weißen‘ französischen Bürgerin. „C’est un poème? C’est un poème de chez toi? / C’est très beau, c’est doux, je trouve ça hyper envoutant.“⁴²⁷

⁴²⁵ ROSELT: „Figur“, S. 110.

⁴²⁶ KURZENBERGER, Hajo: „Darstellung“, in: FISCHER-LICHTE, Erika, Doris KOLESCH und Matthias WARSTAT (Hrsg.): *Metzler Lex. Theatertheorie*, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2014, S. 57–65, hier S. 63. Kurzenberger schreibt an anderer Stelle auch von dem „sog. autonome[n] Individuum“ und bezieht sich auf ein Menschenbild, „das als aufklärerisch bürgerliches Ideal über mehr als ein Jahrhundert die Geister, die Geschichte und die Ökonomie, nicht zuletzt die Theaterästhetik und ihren Darstellungsdiskurs bewegt hat: das sog. autonome Individuum, das sein Selbst entfaltet und verwirklicht, dessen ›echtes Inneres‹ einem gesellschaftlichen, künstlich-falschen Äußeren nicht nur Paroli bieten kann, sondern diesem moralisch und in seinem seelischen Reichtum überlegen ist“.

⁴²⁷ DOB 42.

Schon in dieser anfänglichen Beschreibung spiegelt sich ein diskursives Muster positiver Diskriminierung, das ihren Kommentar durchzieht. Durch die Zuschreibung von Schönheit, Sanftheit und „Verzauberung“ (,envoutant‘) in Verbindung mit der Adressierung der Figur *Ali* als ‚aus der Fremde kommend‘ (,un poème de *chez toi*‘) stilisiert die Sprecherin kulturelle Alterität als ästhetische Projektionsfläche. Im Ausdruck vermeintlicher Bewunderung reiht sie koloniale Repräsentationen von kultureller Alterität aneinander, die offensichtlich eine herablassende Haltung erkennen lassen und auf die Sprecherposition selbst verweisen.

On sent que tu es vachement dans la terre, dans les ondes, c'est tellement tellurique, je suis fan de tout ce qui est tellurique, de ce qui vient de loin, de l'ailleurs quoi.⁴²⁸

[...]
C'est rempli de mystère, on sent que tu parles d'un endroit qui est enfoui, les endroits de chez toi, y a des énergie de vie...

[...]
J'adore tout ce qui vient d'en bas, enfin d'en bas, des choses qui sont plutôt lointaines dans le temps... ancestral⁴²⁹

Die Vermischung von Erdverbundenheit (,tellurique), unüberbrückbarer Ferne (,ce qui vient de loin, de l'ailleurs quoi‘) und Mystik (,hyper envoutant‘, ,rempli de mystère‘) zeigen die exotisierende Fremdwahrnehmung von *Ali* auf, die sich vom ‚Unbekannten‘ fasziniert zeigt. Gleichzeitig wird kulturelle Alterität essentialisiert, indem sie der Sängerin körperlich eingeschrieben sei und dementsprechend auf einer körperlichen und affektiven Ebene wahrnehmbar (,On sent que tu es vachement dans la terre, dans les ondes‘, ,des énergies de vie‘, ,tout ce qui vient d'en bas‘). Der Liedvortrag wird damit nicht als künstlerische Kreation wahrgenommen, sondern als körperlicher Ausdruck von Erfahrungswissen, wie folgendes Zitat verdeutlicht: „Ça se transmet, il y a une grande idée de la filiation chez vous, de la grand-mère à la mère, de la mère à la fille, des générations et des générations de souffrances et de massacres, c'est de la mémoire quoi.“ (S. 43) Die auf Übertreibung angelegte, willkürlich wirkende Vermischung verschiedener Annahmen über diesen Herkunftsort weisen ihn wie selbstverständlich als ‚primäre Gesellschaft‘ aus. Versucht man die damit verbundenen Vorstellungen auseinanderzuidividieren, ergibt sich folgende Repräsentation dieses ‚kulturellen Anderen‘: Mit der fernen Herkunft verbunden sei

⁴²⁸ DOB 42.

⁴²⁹ DOB 43.

eine in Clans organisierte, vormoderne Gemeinschaftsform ohne Schriftkultur, sodass kulturelle Praktiken und Wissen reinweg über das kommunikative Gedächtnis von Generation zu Generation vermittelbar sind. Darüber hinaus wird suggeriert, dass eine arbeitsteilige Organisation im Alltag binär nach Geschlechtern bestimmt ist und die kulturelle Produktion zur häuslichen Beschäftigung zählt, weshalb das Liedgut nur von Mutter zu Tochter ‚vererbt‘ wird. Im Vergleich zu westlich ausdifferenzierten Gesellschaften, wird für das hier beschriebene ‚Anderswo‘ ein geringer Grad an Komplexität unterstellt. An diese Unterscheidung knüpft einerseits der Topos von der mit der Moderne durch Entfremdung verlustig gegangenen Nähe zur Natur an, während dann ‚primäre‘ Gesellschaften eine ‚Erdverbundenheit‘ auszeichnet und sie zu Sehnsuchtsorten westlicher Gefühlsleere stilisiert werden. Andererseits verbindet die Sprecherin hiermit auch die Vorstellung von Armut und ‚unzivilisierten‘ Konfliktlösungen (‚Leid‘ und ‚Massaker‘). Folglich würden auch entsprechend traumatische Erfahrungen innerhalb der Familie weitergetragen und in Form eines Liedvortrags ‚spürbar‘ (‚Generationen über Generationen an Leid und Massakern, das ist Gedächtnis‘). Die Herkunft scheint also in doppelter Hinsicht ‚verschüttet‘ oder ‚versteckt‘ (‚tu parles d’un endroit qui est enfoui‘), sowohl im psychisch Unbewussten, mit dem eine besondere affektiv aufgeladene ‚Kraft‘ verbunden wird (‚les endroits de chez toi, y a des énergie de vie‘), als auch geografisch im Sinne eines versteckten, schwer zugänglichen und unerschlossenen Ortes in der Peripherie, das heißt aus Sicht einer somit im Zentrum situierten Sprecherin.

Obwohl die Äußerungen also vordergründig positiv erscheinen, wird unablässig eine hierarchische Differenz zwischen der fortschrittlichen Kultur ‚hier‘ und einem ‚primären‘ fremden Herkunftsort (‚unten‘ – ‚en bas‘) begründet. Diese Trennung beruht auf Zuschreibungen von durch Vererbung erworbenen körperlichen, geistigen und moralischen Eigenschaften der Figur *Ali* und somit auf rassistischen Vorstellungen.⁴³⁰ Die Übertreibungen (‚très beau‘, ‚hyper‘, je suis *fan*‘, ‚j’adore‘, „c’est super puissant“⁴³¹) sowie die wiederholten, fast schon verzweifelten sprachlichen Korrekturen und Reformulierungen legen diese rassistische Haltung der Sprecherin unmissverständlich offen, wie die folgenden Beispiele aufzeigen sollen.

⁴³⁰ Vgl. Geissler, Christopher: „Rasse/Rassismus“, in: Götsche, Dirk, Axel Dunker und Gabriele Dürbeck (Hrsg.): Handb. Postkolonialismus Lit., Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 213–216, hier S. 213.

⁴³¹ DOB 42.

Y a tellement de tension que ça explose dans des, enfin que ça « explose », je sais que c'est pas toujours la fête, c'est des endroits de guerre...

c'est un retour vers le passé, enfin c'est pas... pas au sens de retour en arrière, au contraire c'est une civilisation qui a été très en avance à un moment, [...] c'est un rapport au temps différent c'est tout. [...]

J'adore me retrouver au cœur d'espaces où on peut partager, être dans le métissage, dans le brassage des cultures, sans forcément entrer dans un conflit.

C'est un pays libre ici. Tu peux t'habiller comme tu veux. Te découvrir. Te dévoiler. Enfin te dévoiler, je veux dire, tu peux porter ce que tu veux... C'est vraiment super pour toi d'être ici.

D'ailleurs on fait partie du même espace, on est chez nous, enfin chez nous, toi aussi tu es chez toi... C'est pas du tout... C'est vraiment pas...⁴³²

Gerade durch die Bemühung, sich politisch korrekt zu äußern, und die dadurch hervortretende Widersprüchlichkeit ihrer Aussagen legt die Sprecherin – zweifellos in Form einer ironisch-übertriebenen Darstellung – ein ethnisierendes Inferioritätsdenken frei, welches laut Herbert Uerlings den kolonialen Diskurs im Kern prägt.⁴³³ Die Behauptung von kultureller ‚Vermischung‘ zur Herstellung von Gemeinsamkeit (‚métissage‘, ‚brassage‘) stößt sich am *Othering*⁴³⁴ des Gegenübers, das ‚hier‘ als nicht zugehörig gilt (‚super pour toi d'être ici‘). Eine mit der Selbstentfaltung verbundene Freiheit sich zu kleiden, reibt sich an der Verschleierung, wie in der französischen Wortwahl ‚découvrir‘ sowie ‚dévoiler‘ anklingt, was ebenso auf Deutsch sowohl ‚entdecken‘ als auch ‚aufdecken‘, ‚entblößen‘ sowie ‚offenbaren‘, ‚den Schleier

⁴³² DOB 43.

⁴³³ Vgl. UERLINGS, Herbert: „Ich bin von niedriger Rasse“: (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur, Köln: Böhlau 2006.

⁴³⁴ Mit dem Begriff *Othering* bezeichnet Gayatri C. Spivak – in Fortführung von Edward Saids *Orientalismus* – den Prozess, in dem der, die oder das ‚Andere:n‘ immer erst erzeugt wird. Der Begriff betont, dass es sich bei dem Gegenstand nicht um eine abbildende Repräsentation, sondern immer schon um eine Konstruktion, eine ‚Fiktion‘ handele, die auf keiner außerdiskursiven Wirklichkeit beruhe. Normative Beschreibungen des/der ‚Anderen‘ stellen sich dann als Machtinstrument heraus, wonach diese:r ‚Andere‘ sein Handeln selbst an den angerufenen Werten und Normen auszurichten geneigt sei. Spivak führt dies im hier zitierten Essay am Beispiel der Rani vom Königreich Sirmur aus, als Konstruktion einer ‚Frau der dritten Welt‘ zu Beginn des 19. Jhd. durch die private Handelsgesellschaft *East India Company* unter dem Einfluss des britischen Königreichs, also bevor Indien ‚offiziell‘ zu einem Teil des *British Empire* wurde. Vgl. SPIVAK, Gayatri Chakravorty: „The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives“, in: *Hist. Theory* 24/3 (1985), S. 247–272. Eine kritische Einschätzung und Prüfung von Spivaks Aufsatz, insbesondere der Schlussfolgerungen ihrer Untersuchung von Archivquellen, unternimmt Arik Moran. Vgl. MORAN, Arik: „The Rani of Sirmur‘ Revisited: Sati and sovereignty in theory and practice“, in: *Mod. Asian Stud.* (2014), S. 1–34. Der Begriff *Othering* empfiehlt sich hier für die Analyse des Theatertexts im Zusammenspiel mit der Inszenierung, weil dieser Prozess der Erzeugung von Alterität, so zeigt es meine Analyse, gerade auf der Darstellungsebene zum Gegenstand des Theaterstücks gemacht wird. *Othering* verstehe ich hier demnach auch als künstlerische Strategie zur Sichtbarmachung dieses Prozesses, die sozusagen die Perspektive von Spivak auf ‚Subalterne‘ einnimmt.

lüften‘ bedeuten kann. Da *Ali* kein Kopftuch (mehr) trägt, stellt die Sprecherin den Bezug zum Islam also durch die physische Erscheinung und den Liedvortrag in türkischer Sprache her. Die implizite Unterstellung von Zwang zur Verschleierung reibt sich wiederum am Recht auf Glaubensfreiheit (‘ich meine, du kannst tragen, was du willst...‘). Damit stellt die Sprecherin ihre Aussage selbst als stereotype Repräsentation von der Unterdrückung der muslimischen Frau im Islam aus. Dass sie in *Ali* keine französische Mitbürgerin sieht, kommt zuletzt noch in der erniedrigenden Betonung ihrer Sprachkompetenz zum Ausdruck, mit der ihr die Muttersprache Französisch grundsätzlich in Abrede gestellt wird: „Passer du français à ta langue comme ça sans transition, c’est extrêmement impressionnant, d’ailleurs on entend pas du tout ton accent quand tu parles.“⁴³⁵

Aus dieser detaillierten Analyse geht hervor, dass nicht *Ali* im Fokus dieser Szene steht, sondern die durch *Sephora* verkörperte französische Rezipientin des türkischen Liedes. Durch ihre Betrachtung und Konstruktion dieser ‚Anderen‘ kehrt sie das ‚Eigene‘ umso mehr hervor. Statt einer Selbstvergewisserung führt das aber eher zu Verunsicherung.⁴³⁶ Der Lapsus, also das unkontrollierte spontane Gleiten von einer Bezeichnung zur anderen, mag hierbei als zentrales gestalterisches Mittel zum Einsatz kommen, um dem Publikum das ‚eigene‘ kollektive Unbewusste vor Augen zu führen. Dabei zielt die ästhetische Wirkung nicht auf moralische Überlegenheit, Empörung und rationale Einsicht, sondern auf Humor ab. Die ironischen Brüche und das Mittel starker Übertreibung, ohne charakterlicher Entwicklung, lässt die Rolle als einen bestimmten überzeichneten Typus von Rezipientin erscheinen, von deren Naivität und Harmoniebedürftigkeit oder sogar Konfliktscheue (‘Ich liebe es, [...] in der Durchmischung von Kulturen, ohne unbedingt in einen Konflikt zu geraten.‘) sich auch ein ‚weißes‘ Großstadtpublikum womöglich leicht distanzieren kann.

⁴³⁵ DOB 43.

⁴³⁶ Christopher Balme schreibt in seiner Einleitung zum Band *Das Theater der Anderen* von 2001, dass es sich bei der wechselseitigen Bezogenheit von ‚Fremdem‘ und ‚Eigenem‘ um eine in der Alteritäts- und Fremdeheitsforschung zentrale Dialektik handele. In der auf kulturelle Konstruktionen fokussierten Fremdeheitsforschung sei „die Frage der Stereotypisierung [von besonderer Bedeutung], bei der Fremdeheitsbilder fixiert und konsolidiert werden. Dabei kann diese Konsolidierung sowohl der bereits erwähnten Selbstvergewisserung von nationaler, ethischer und soziokultureller Eigenidentität wie auch der Destabilisierung eben dieser Identität dienen“. BALME, CHRISTOPHER: „Einleitung“, in: BALME, CHRISTOPHER (Hrsg.): *Theater Anderen Alterität Theater Zwischen Antike Ggw.*, Bd. 26, Tübingen/Basel: Francke 2001 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater), S. 7–19, hier S. 10.

In diesem ersten Teil der Einzelszene werden auf diese Weise verschiedene Diskurse fragmentarisch ineinander montiert. Orientalismus, der als solcher benannt auf Edward Saids Studie zurückgeht, wurde bereits angesprochen.⁴³⁷ Es handelt sich hierbei um eine Diskursformation, das heißt um ein Zusammenwirken mehrerer Diskurse, in denen der ‚Orient‘ erst hervorgebracht wird. Ein solcher ‚Orientalismus‘ ist hier maßgeblich präsent, wenn über die kulturelle Produktion zunächst eine Grenzziehung zwischen aufgeklärtem Okzident und exotisch mysteriösem Orient vorgenommen wird und sich hierin ein Dominanzverhältnis ausdrückt. Dieses besteht zuvorderst darin, ein bestimmtes Bild von ‚orientaler Kultur‘ zu zeichnen, um dieses in Bezug auf den Okzident als minderwertig auszustellen. In vermeintlich wohlwollender Aufwertung und gleichzeitig Minimierung von Ungleichheit durch ‚Differenz‘ (‚c’est un rapport au temps *différent* c’est tout‘) kommt auch eine durch den Diversitätsdiskurs geprägte Perspektive zum Vorschein. Diese zeigt den Anschluss an eine im Diversitätsdiskurs historisch präsente kulturell relativistische Position auf, wird aber hier gerade in seiner Ambiguität sichtbar gemacht, indem der Hinweis auf ‚Differenz‘ einer Ausrede für eine zuvor rassistische Äußerung dient.⁴³⁸ Wenn die Sprecherin kulturelle Andersheit mit einer vermeintlichen Betroffenheit von Armut und Leid in Krisenregionen verbindet, klingt auch ein Opfer-Diskurs an. Die Tirade endet damit, dass sie in einer peinlichen Situation hängen bleibt, als sie versehentlich den Wahlspruch der Extremen Rechten (‚On est chez nous‘) zitiert, der wenige Monate vor der Premiere des Theaterstücks im Rahmen der französischen Präsidentschaftswahlen 2017 auf Plakaten in ganz Frankreich präsent war. Hierin schließlich kulminiert dieser Teil *Sephoras* im expliziten Verweis auf den nationalistischen und xenophoben Diskurs.

⁴³⁷ Vgl. SAID, Edward W.: *Orientalism*, New York: Vintages books 1979.

⁴³⁸ Ausgehend von Aktionen gegen Rassismus und Diskriminierung insbesondere von ‚Schwarzer‘ Bevölkerung in den USA hat sich laut Vertovic der Diskurs um Diversität infolge eines wirtschaftspolitischen Kalküls aufgrund demografischer Entwicklungen unter der Reagon-Regierung gewandelt. Diversität habe sich über politische und wirtschaftliche Interessen seit den 1990er Jahren zu einem strategischen, aber nicht unbedingt kohärenten, eher ambivalenten Programm über die USA hinaus beispielsweise auch in Politik und Verwaltung in der Europäischen Union entwickelt. Vgl. VERTOVEC, Steven: „*‘Diversity’ and the Social Imaginary*“, in: *Eur. J. Sociol.* 53/3 (2012), S. 287–312, hier S. 294–296. Darauf dass mit dem Begriff ‚Diversität‘ gleichzeitig rassistische Haltungen kaschiert werden können, zeigt mit direktem Bezug auf das französische Theaterfeld Bérénice Hamidi-Kim auf. Vgl. KIM, Bérénice Hamidi: „*Quand la diversité fait diversion*“, in: *Altern. Théâtrales* (2017), <https://hal.univ-lyon2.fr/hal-01961724> (abgerufen am 22.06.2025).

Autorität des Vaters

Der zweite Teil des Monologs ist durch einen abrupten Wechsel in Ton und Perspektive gekennzeichnet. In dem Abschnitt „*Colère du père*“ tritt eine laute, wütende Vaterfigur auf, die *Sephora* als unzureichende Tochter für ihr Dasein beschuldigt:

C'est quoi ici? Hein? C'est le bordel ici? C'est le taudis ici? Je paye le loyer ici pour que toi tu ramènes des prostituées chez moi?! Tu souris avec moi? Mais tu connais mes colères! Tu connais mes colères! Tu veux que je montre à tes amis ici hein? Tu veux que je montre à tes amis ici mes colères? Regarde-toi ! Tu n'as même pas honte! Tu es là, tu es posée, matin midi soir, tu es là! Tu te déplaces même! Tu es la honte ici!⁴³⁹

Die sprachliche Gestaltung lässt hierin einen impulsiv aufgeladenen Wutausbruch erkennen, der eine scheinbar alltägliche, keine einmalige Situation darstellt („*Ich bezahle hier die Miete*“, „*Du bist da, [...] morgens mittags abends*“). Die Beleidigung („*Du bist hier eine Schande!*“) und Gewaltandrohungen („*Du kennst meine Wut!*“, „*Soll ich deinen Freunden hier zeigen?*“) entspricht der Sanktion eines Fehlverhaltens in den Augen des Vaters und verweist somit indirekt auf die an die Tochter herangetragenen normativen Erwartungen. Nahegelegt wird, dass sie sauber und ordentlich („*Ist das hier ein Saustall?*“), tüchtig („*du ruhst dich hier aus*“), unauffällig („*du bist da [...] du bewegst dich sogar*“), unterwürfig („*Tu souris avec moi?*“) und artig zu sein hat, was sich in wohlerzogenen, unauffälligen Freundinnen widerspiegeln würde („*du bringst mir hier Prostituierte ins Haus?*“). Seine Rolle hingegen besteht in der des arbeitenden Versorgers und unhinterfragten Patriarchen – er bezahle die Miete, also sei es *seine* Wohnung („*chez moi*“), demgegenüber sei die Tochter ihm Dankbarkeit und Pflichtbewusstsein schuldig. Seine Erziehung erfolgt auf dem Weg der Disziplinierung gegebenenfalls durch körperliche Strafe. Die einfache Syntax, zahlreiche Wiederholungen („*mes colères*“), die zahlreichen Ausrufezeichen und beleidigende Ausdrücke zeigen. In aggressivem Ton adressiert der Vater zuerst die Tochter und wendet sich dann mit verzweifelter Hilferufen an Gott: „*Oh Seigneur Jésus! Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter enfant comme ça?*“⁴⁴⁰

Statt einer realistischen Darstellung wird bereits in der Verkörperung des Vaters durch die Tochter angezeigt, dass der Wutausbruch eher als theatrales Zeichen benutzt wird.

⁴³⁹ DOB 44.

⁴⁴⁰ DOB 44.

Nicht ein Vater-Tochter-Konflikt wird dramaturgisch entwickelt, sondern die Wut als Zeichen patriarchaler Gewalt inszeniert, die die Tochter als Projektionsfläche väterlicher Erwartungen beziehungsweise Enttäuschungen beleuchtet. Die Darstellerin stellt den Vater mit überzeichneten Gesten („*Gestes avec les bras et les mains*“⁴⁴¹) dar und richtet den Text ins Publikum.

Für das Theaterpublikum, für das der Nebentext nicht ersichtlich ist, erschließt sich aus der Figurenrede, dass *Séphora* die Rolle des Vaters übernimmt. Dass er im Akzent eines afrikanischen Landes spricht, wird retrospektiv aufgelöst durch einen erneuten abrupten Perspektivwechsel: Die Darstellerin setzt in englischer Sprache fort und zitiert im selben Tonfall aus der Rede Nicolas Sarkozys in Dakar 2007 an der Universität Cheikh-Anta-Diop.

The tragedy of Africa ist hat *African* has not fully entered into history. The African peasant, who for thousands of years have lived according tot he seasons, whose life ideal was tob e in harmony with nature, only knew th eternal renewal of time, rythmed by the endless repetition oft he same gestures and the same words.⁴⁴²

Dazu dass die Darstellerin die Rede inbrünstig aufführt, wie es in der Inszenierung der Fall ist, gibt es im Text keine Regiehinweise. Durch die Rede werden die vermeintlich anerkennenden Zuschreibungen aus dem ersten Teil sowie die Wut des Vaters aus dem zweiten Teil neu situiert durch die Perspektive der französischen Staatsmacht, der mit dieser Charakteristik eines typisch ‚afrikanischen Menschen‘ die Studierendenschaft in Dakar adressiert.

Schließlich wird die narrative Gestaltung der Rede erneut aufgebrochen und Sephora wechselt in eine retrospektive Reflexion: „Mon père il croyait que j’avais le diable en moi, le diable dans le corps“⁴⁴³ Diese Perspektivwechsel zeigen noch einmal deutlich, dass es nicht darum geht, einen Vater-Tochter-Konflikt, auch nicht allein den Vater in persönlicher Verantwortung für sein Verhalten darzustellen, sondern dass verschiedene Stimmen und Zeitachsen ähnlich einer Collage montiert wurden, um die soziale Bedingtheit von *Sephora*s ‚eigener‘ Sprechposition zu markieren.

⁴⁴¹ DOB 44.

⁴⁴² DOB 44.

⁴⁴³ DOB 45.

Subjektivität als Fragment: Bildungsweg, Armut, Geschlecht

Auch in den autobiografischen Passagen wird Sephoras Geschichte nicht als stringente Entwicklung präsentiert, sondern als Herausforderung für verschiedene Selbstentwürfe. Ihre Schilderungen von ökonomischer Unsicherheit und die Reflexion über Prekarität wirken ähnlich den vorherigen Monologen von *Charmine* und *Nour* wie ein vertrauliches Geständnis auf der Bühne:

On déménageait tout le temps parce que mes parents finissaient par ne pas payer les loyers. Peu importe où on passait tout finissait toujours par rapidement se détériorer. Y'avait une tendance à la détérioration [...] Avec les histoires de fric de mon père, y a quelque chose : on peut pas se relâcher, on peut pas se dire tout va bien j'suis en sécurité [...]. Je sais que moi si je fais pas attention, [...] je vais hériter de la spirale de la misère, de cette spirale de la précarité et je sais que les gens ils ont encore plus peur des pauvres que des étrangers.⁴⁴⁴

Ihre Angst vor sozialer Reproduktion und sozialem Abstieg (,wenn ich nicht aufpasse, werde ich die Spirale der Präkarität *erben*‘) und die anschließende Bezugnahme auf ihre Erziehung als Frau (,Être une fille chez moi c'était dangereux“⁴⁴⁵) weisen *Séphoras* Figurenrede als eine intersektional angelegte gesellschaftskritische Dramaturgie aus. Ihre individuellen Erfahrungen werden darin als Symptome struktureller Ungleichheit lesbar gemacht.

Sephoras Zugang zur Bildung – etwa die Lektüre von Simone de Beauvoir – wird als Aneignung von Bildung in einem temporären Schutzraum dargestellt: „Je m'enfermais dans les bibliothèques, je m'enfermais dans mes livres.“⁴⁴⁶ Dabei signalisiert die Wiederholung „je m'enfermais“ eine Ambivalenz: Bildung ist hier keine Befreiung, sondern auch Rückzug. Gleichzeitig aber wird der Zugang zur Bildung und schließlich zum Theater als ein Schlüssel zur Selbstermächtigung fingiert: „Ensuite, il y a eu le théâtre“⁴⁴⁷ wurde auch als Titel für die Szene *Séphoras* gewählt.

Künstlerische Selbstbehauptung und Ausschlussmechanismen

Diese intellektuelle Aneignung des kulturellen Kanons steht in spannungsreicher Beziehung zum letzten Teil ihrer Einzelszene, die ihre Erfahrung als ,schwarze‘

⁴⁴⁴ DOB 45.

⁴⁴⁵ DOB 45.

⁴⁴⁶ DOB 46.

⁴⁴⁷ DOB 46.

Schauspieler:in thematisiert. Es geht um eine Audition für die Rolle der Agnès in Molières *L'École des femmes*. Obwohl Sephora eine überzeugende Darbietung liefert, wie ihr der Regisseur unmittelbar bescheinigt, wird ihr die Rolle letztlich verweigert: „Avec une actrice noire on pourrait projeter une autre histoire...“⁴⁴⁸ Nicht nur die Figur des Regisseurs wird hierin auf einer personalen Ebene ambivalent gezeichnet – Sephora habe große Anerkennung für ihn: „Après je peux comprendre... parce que – en plus j’ai beaucoup de respect pour lui – c’est quelqu’un de très militant“⁴⁴⁹. Er sei ein sehr engagierter Regisseur und müsse die politische Aussage seiner Inszenierung kontrollieren können, dennoch schließt er die Figur aufgrund ihrer Hautfarbe trotz ihrer schauspielerischen Kompetenz aus. Dagegen werden gerade auch strukturelle Schieflagen in Sephoras Rede aufgezeigt: dieses Verständnis für den Regisseur verweist auch auf die hierarchische Asymmetrie der Nachwuchsschauspieler:in gegenüber dem etablierten Regisseur. Vor allem aber legt die Szene offen, wie die Theaterinstitution selbst mit kolonial geprägten und ästhetisch begründeten Ausschlusslogiken operiert. Dies offenbart sich in der Angst des Regisseurs, dass Sephoras Hautfarbe die Interpretation der Rezipient:innen verschieben könnte:

[I]l me rappelle et il me dit qu’il était en plein questionnement par rapport au sens global de sa création. Et en fait il savait plus s’il allait pouvoir me donner le rôle. Il voulait surtout pas me mettre en difficulté. Il m’a expliqué qu’il avait peur que ça déplace la grille de lecture du spectateur [...] Avec une actrice noire on pourrait projeter une autre histoire...⁴⁵⁰

Sephoras Reaktion darauf wird nun aber nicht als Unterwerfung, sondern als subversiver Akt inszeniert: In der abschließenden Szene sagt sie: „Je vais être Agnès, vous allez être Arnolphe“⁴⁵¹ Damit kehrt sie die Machtverhältnisse um – das Publikum übernimmt die Rolle des patriarchalen Gegenspielers im Theaterstück Molières. Ihre Agnès bricht mit dem Sprachduktus des kanonisierten Textes und kontert sexistische Aussagen wie: „Petit serpent que j’ai réchauffé dans mon sein...“ mit: „Quoi ‘ coquine, serpent’? Moi j’suis pas perfide, hein? J’ai rien fait dans mon sein!“⁴⁵²

⁴⁴⁸ DOB 46.

⁴⁴⁹ DOB 47.

⁴⁵⁰ DOB 46.

⁴⁵¹ DOB 47.

⁴⁵² DOB 48.

Diese Strategie der ironischen Überschreibung stellt den patriarchalen und kulturell exklusiven Diskurs des klassischen Theaters aus, den der Regisseur durch seine Befürchtungen auf die Rezeptionsebene projiziert. Dieser ist nicht in Molières Text angelegt, sondern im strukturellen Zusammenspiel von Inszenierungsprozess und Rezeption, das sich über die Rollenbesetzung artikuliert. In einer Sprache, die sich in Bezug auf Soziolekt, Tempo und Direktheit Repräsentationen der Populärkultur der Pariser Banlieue bedient, unternimmt die Figur Sephora eine humoristische Aneignung des klassischen Theatertextes – „C’est mon mec, c’est mon boo... Si t’as la dalle, mange tes mains.“⁴⁵³ – und situiert ihn hier konkret im *Théâtre de la Commune*.

So wird nicht nur *Arnolphe* auf der Figurenebene des Theatertextes karikiert. Indem ein Zuschauer in die Rolle des perfiden paternalistischen bürgerlichen Mannes gezwungen wird, erfolgt eine provokante Überzeichnung des Publikumsblicks auf die Interpretation der Figur auf der Bühne. Interpretation ist hiermit sowohl im Sinne von Rezeption als auch von Darstellungsleistung der Rolle durch eine:n Schauspieler:in zu verstehen. Aufgezeigt wird also die problematische koloniale Prägung des „Rollenfachs als Scharnier zwischen Theaterproduktion und -rezeption“⁴⁵⁴. Mit Anke Detken und Anja Schonlau lässt sich sagen, dass sie durch den gewählten parodistischen Zugriff der Darstellerin auf die Figur *Agnès* explizit zum Gegenstand des Theaterstücks *Désobéir* wird. Die Schauspielerin unterwandert damit nicht nur ihre rassistische Zuschreibung durch den Regisseur als ‚schwarze‘ Schauspielerin. Sie agiert vielmehr selbst auch in der Rolle der Regie, indem sie die Inszenierung dieses ‚Meta-Theaters‘ übernimmt und durch die Agentivierung des Publikums im Zuge der Rollenbesetzung von *Arnolphe* dessen Handlungsmacht sichtbar werden lässt.

‚Agentivierung‘ beschreibt die Zuteilung von Handlungsmacht (Agency) durch eine Adressierung beziehungsweise hier konkret durch die Text- und Inszenierungsstrategie des Autorenkollektivs um die Regisseurin Julie Berès. Dieses Beispiel lässt deutlich werden, dass die Figur Sephora hier als handlungsmächtiges Subjekt konstruiert wird, was nicht mit tatsächlicher Handlungsmacht zu verwechseln

⁴⁵³ DOB 50.

⁴⁵⁴ Vgl. DETKEN, Anke (Hrsg.): *Rollenfach und Drama*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2014 (Forum Modernes Theater 42); Vgl. FISCHER-LICHTE, Erika: „Zum kulturellen Transfer theatralischer Konventionen“, *Lit. Theater Tradit. Konv. Als Probl. Dramenübersetzung*, Tübingen: Narr Francke Attempto 1990, S. 35–62.

ist.⁴⁵⁵ Dass ihr im Produktionsprozess nicht die Rolle der (Co-)Autorin oder Regisseurin zugewiesen wurde, und sie in den Paratexten noch nicht einmal in der der professionellen Schauspielerin, sondern in der einer von der Immigration ‚betroffenen Teilnehmerin‘ und als Laie im hierarchischen Verhältnis zur ‚großen Künstlerin‘ adressiert wird, macht auch eine widersprüchliche Vereinnahmung des postkolonialen Diskurses durch die künstlerische Leitung auf der Ebene der künstlerischen Repräsentation sichtbar.

4) Zwischenresümee

Désobéir führt auf, wie weit sich die fünf jungen Frauen emanzipiert haben, welche Erwartungen an ihre Rolle – als Tochter, Schülerin, Muslima, als Schwarze Schauspielerin am Theater, als Frau schlechthin – herangetragen werden und wie sie mit diesen Erwartungen umgehen: sie radikal zurückweisen, unterwandern oder als Karikatur ausstellen oder sie entsprechend ihrer eigenen Ansichten, Ansprüche und Fähigkeiten umschreiben. Es zeigt nicht, dass sie diesen Erwartungen ohnmächtig ausgeliefert sind, sie ertragen und keinen Ausweg finden, sondern wie sie sie aktiv verändern. *Nour* weist die Rolle der gut angepassten Tochter eines Immigranten zurück; sie übernimmt die Rolle der islamistischen Widerständigen – einerseits Außenseiterin, andererseits konspirative ‚Muslimschwester‘. Als sie sich der Abwertung als Frau in dieser Rolle bewusst wird, findet sie in der der gläubigen Muslima neue Handlungsspielräume. Auch *Charmine* und *Lou* bekennen sich zur Rolle der muslimischen Gläubigen. *Charmine* wehrt sich gegen die tradierte Rolle des unterwürfigen unmündigen Mädchens in der Familie, akzeptiert stattdessen diejenige der Delinquentin und beansprucht hierin die ‚virile‘ Rolle (einschließlich des sexualisierenden objektivierenden Blicks auf Frauen). Sie bricht mit der Rolle der schweigenden Zeugin häuslicher Gewalt und fordert beharrlich ihre Rolle als Tänzerin ein. *Séphora* entzieht sich ihrer Rolle als ungenügende und vom Teufel besessene Tochter, fürchtet die Rolle der Armen mehr als die der ‚Ausländerin‘ und flieht in fiktionale Welten in Literatur und Theater. Im Spiel mit wechselnden Rollen entwickelt sie Handlungsfähigkeit. Auf den Ausschluss von der Rolle als

⁴⁵⁵ Vgl. LUCIUS-HOENE, Gabriele: „Und dann haben wir’s operiert“. Ebenen der Textanalyse narrativer Agency-Konstruktionen“, in: BETHMANN, Stephanie u. a. (Hrsg.): *Agency Qual. Rekonstr. Gesellschaftstheoretische Bezüge Von Handl.*, Weinheim/Basel: Beltz Juventa 2012, S. 40–70, hier S. 40.

Schauspielerinnen durch die Zuweisung des Rollenfalls der kolonisierten Schwarzen Frau reagiert sie überlegen mit Kompetenz, vorgeschriebene (Theater-)Rollen subtil zu verschieben und umzuschreiben. *Ali* lehnt die Rolle der unmündigen Koranschülerin und Muslima schlechthin ab. Sie übernimmt die Rolle der laizistischen, libertären Frau, die sich ihrer masochistischen heterosexuellen Fantasien bewusst zeigt, und vehement gegen die Abwertung der Frau einsteht.

Die jungen Frauen haben sich teils im patriarchalen Herkunftsmilieu ihrer Familie (*Charmine, Séphora, Ali*), teils gegenüber Rassismus in Frankreich innerhalb der französischen Gesellschaft (*Nour, Séphora*) emanzipiert. Diese Entwicklung ist umso mehr ihrer eigenen Initiative und ihrem Durchsetzungsvermögen zugeschrieben, je mehr sie als authentische Geschichten und Positionen erzählt werden von Frauen, die ihr ‚Leben in die Hand genommen‘ haben und zwar gerade nicht als *gehorsame* Reaktion auf die Anforderung an ein diszipliniertes, den patriarchalen Normen der Aufnahmegesellschaft untergeordnetes Leben. Assimilation ist gerade Teil von autoritären patriarchalen Strukturen und wird als Negativfolie inszeniert, vor der sich die Geschichten der jungen Frauen als Heldengeschichten der Unangepasstheit erzählen lassen. Diese Narrative entsprechen dem aus-seinen-eigenen-Ressourcen-Schöpfen, seinen-eigenen-Weg-Gehen, sich-selbst-Erfinden, wie die Regisseurin im Vorwort beabsichtigte. Dies erfolgt allein und nicht *trotz*, sondern *gegen* die Widerstände, worin das *wie* dieses Emanzipationsprozesses begründet liegt. Solche Widerstände sind die Barrieren, die ihre Handlungsfähigkeit einschränken und die ihnen durch die eigene Familie, insbesondere den Vater, und die sie umgebende Gesellschaft in den Weg gelegt sind.

Die Negativfolie konstituiert sich nicht nur und nicht für alle fünf aus autoritären patriarchalen Strukturen der Herkunftskulturen ihrer Familien, sondern auch aus den Ausschlussmechanismen durch Rassismus und Machismus in der französischen Gesellschaft. Solche Ausschlussmechanismen zeigt das Theaterstück beispielhaft an der Theaterinstitution selbst, indem es auf ihre koloniale Prägung verweist.

Rassismus wird unter anderem durch die Diskriminierungserfahrung am Theater, die Rede Sarkozys und den Geschichtsunterricht als Machtdiskurs in Verbindung mit der französischen Kolonialgeschichte auf dem afrikanischen Kontinent kenntlich gemacht

und erhält dadurch eine historisierende sowie geografische Dimension im Theatertext.⁴⁵⁶

In *Nours* Monolog wird auf das Machtverhältnis zwischen ‚armer afrikanischer Bevölkerung‘, insbesondere hungernder Kinder, und dem tatenlos zusehenden reichen ‚Frankreich‘ Bezug genommen. Rassismus äußert sich in *Nours* Wahrnehmung dieser Opposition von Über- und Unterordnung durch die Verwaltung von Armut der hilfebedürftigen ‚Schwarzen‘ durch ‚die Weißen‘. *Séphora* situiert diesen kolonial geprägten Machtdiskurs in der politischen Aktualität 2017 mit Sarkozys Rede an der Universität *Cheikh Anta Diop* in Dakar. Sie weist hierdurch ‚den afrikanischen Menschen‘, der im Zentrum Sarkozys Rede steht, eindeutig als Subjektposition innerhalb dieses Diskurses aus. Die Zuschreibungen „des traditionellen Afrikaners“ in der Rede als unzivilisierten, naturverbundenen, irrationalen, rückwärtsgewandten ‚Halbmenschen‘ kommunizieren mit der vorangehenden, ebenfalls mit den Mitteln der Farce übertriebenen Darstellung *Séphoras* von ihrem eigenen Vater als cholerischen, unbeholfenen Christen. *Séphora* wird als Tochter ‚des afrikanischen Mannes‘ gleichsam zu einem Teil der in der Rede adressierten ‚afrikanischen Jugend‘. Ihr Umgang mit diesem rassistisch, entwürdigenden Rollenangebot zeigt sich in diesem skurrilen und lächerlichen Zerrbild solcher Repräsentationen, als die sie sie mit den Mitteln des Theaters kenntlich macht. Gleichzeitig macht sie auch deutlich, inwiefern Rassismus an der französischen Theaterinstitution selbst Ausschlüsse produziert, weil der Regisseur sie wegen ihrer Hautfarbe für die Rolle der *Agnès* ablehnt, obwohl er sie wegen ihrer überzeugenden Präsentation zunächst ausgewählt hatte. Indem sie eine Szene aus *Agnès* spielt und dafür einen Zuschauer bittet, den männlichen Widerpart zu lesen, teilt sie die rassistische Erfahrung mit dem Publikum. Stellvertretend durch einen Zuschauer übernimmt dieses die Rolle von Molières bürgerlichem älteren Lehrer *Arnolphe*, dessen paternalistische Besitzansprüche gegenüber der jugendlichen, ‚dank‘

⁴⁵⁶ Dabei erfolgt wie in der Rede Sarkozys auch im Theaterstück keine Differenzierung bzgl. der Kolonialgeschichte einzelner afrikanischer Länder. In den Paratexten zum Theaterstück *Désobéir* wird Cameroun als das Herkunftsland einer der Darstellerinnen benannt. Über die Geschichte der Figur Sephora ist dem Publikum nichts explizit über die Herkunft der Familie aus einem afrikanischen Land bekannt. Stattdessen finden sich zahlreiche Anspielungen, die das Klischee einer afrikanischen Herkunftskultur *Séphoras* nahelegen und bedienen – der Akzent beim Imitieren ihres wütenden Vaters, der evangelikale Glauben des Vaters und der deliberative Zirkel ihrer Mutter und Tanten zum Austreiben der Dämonen in ihrem Körper und schließlich die Zurückweisung durch einen Theaterregisseur aufgrund ihrer Schwarzen Hautfarbe. In der Inszenierung auf der Bühne bildet ihr Schwarzsein einen Subtext, der die Referenz zur Herkunft ihres Vaters aus einem afrikanischen Land herstellt.

ihm gebildeten Schülerin *Agnès* zum Gegenstand des Gelächters wird, weil sie ihn selbstverständlich zurückweist.

Anders als Rassismus bleibt jedoch Orientalismus als Machtdiskurs auf der Bühne in Bezug auf die muslimische Religion und insbesondere die Verschleierung unkommentiert. Mit Orientalismus ist ein Diskurs angesprochen, der Edward Said (*Orientalism*, 1978) „zufolge die Identität des Westens in dialektischer Antithese zu seinem Anderen, dem Orient, [konstruierte] und Orientalismus als einen Modus westlicher Autorität bzw. Macht über den Orient [verstand], die zunächst literarisch-diskursiv, dann aber auch politisch sei“⁴⁵⁷. Diese westliche Konstruktion des ‚Orient‘ als sein konstitutives ‚Anderes‘ wird durchaus im Theatertext angespielt, wie *Séphoras* Tirade auf *Alis* Gesang in türkischer Sprache deutlich macht. Im Ton der übertrieben anerkennender Bewunderung steigert sich *Séphora* in eine Aneinanderreihung von exotisierenden über bemitleidenden bis xenophoben Stereotypen über das mystische, irrationale, tellurische ‚Andere‘ in der Art und Sprache von *Alis* Gesang. Durch ihr Bemühen um eine positive, mindestens aber wertfreie Sprache reitet sie sich über die Anhäufung von korrigierenden Reformulierungen immer tiefer in unmissverständlich herablassende Zuschreibungen hinein, die sich mit einem xenophoben Diskurs bezüglich Immigration ununterscheidbar sind.

Während nun aber der muslimische Glaube, Verschleierung im Islam und islamistische Gewalt thematisiert werden, bleibt im Gegensatz hierzu und zum (Post)Kolonialismuskurs mit Bezug auf Subsahara-Afrika eine zusätzliche reflexive Ebene in Theatertext und Inszenierung aus, die es erlauben würde, die Problematik in ihrer historischen und politischen Dimension sichtbar zu machen. Diese Leerstelle macht sich in der Handlungsmacht der Figur *Nour* bemerkbar, insofern auch sie als verschleierte Frau auftritt, die es zu ergründen gelte. Wie zur Sonderstellung von *Nours* Monolog argumentiert wurde, zeigen Text und Inszenierung in prägnanter Weise, dass sich „hinter dem Schleier etwas befindet, das es aufzudecken gilt“⁴⁵⁸. Die Differenz zwischen (patriarchalem) Orient und Okzident wird durch die Inszenierung unterstrichen. Die vier Frauen (anstatt fünf) konstituieren

⁴⁵⁷ MCCARTHY, Conor: „Edward W. Said“, in: GÖTTSCHE, Dirk, Axel DUNKER und Gabriele DÜRBECK (Hrsg.): *Handb. Postkolonialismus Lit.*, Stuttgart: Metzler, S. 10–15, hier S. 10.

⁴⁵⁸ SKWIRBLIES: *Performing the Veil*; Vgl. auch YEGENOGLU: „*Veiled fantasies: cultural and sexual difference in the discourse of orientalism*“. SKWIRBLIES: *Performing the Veil*, S. 35; YEGENOGLU: „*Veiled fantasies: cultural and sexual difference in the discourse of orientalism*“, S. 542–543.

ihre Weiblichkeit als westlich, frei, transparent gegen und im Ausschluss von *Nour*, womit der Theatertext hierin vielmehr einen Kolonialdiskurs reiteriert, als dass er zu dessen Dekonstruktion beitragen würde.

While the political project has been a precise strategy of unveiling, i.e., an implementation of the European principle of government based on an ideal of transparency and visibility, the textual and conceptual dimension, the inscription of the veil in the European text is witness to a constitution of subjectivity, an imaginary unity and command of experience in the encounter with the other.⁴⁵⁹

Von *Nours* Hijab geht inszenatorisch durch die klare Identifikation und schließlich den Rollenwechsel keine Gefahr aus. Der bedrohliche Orient, den die Frauen als zweite und dritte Generation der Einwandererfamilien auch darstellen, wie ihr erster Auftritt in der Gruppe markiert, wird gebändigt, indem die Frauen dem Publikum ihre Geschichte erzählen und über intime wie politische Themen offen diskutieren. Die Regisseurin schafft hierfür den ‚geschützten Raum‘: ihr sei es zu verdanken, dass sich insbesondere *Nour* schließlich doch anvertraut („J’ai d’abord dit non quand Julie m’a demandé“). Wie aus der Textgenese bekannt ist, war dieses Nein für die wahre Teilnehmerin aber definitiv.

In ihrer Sozialisation treffen patriarchale Traditionen des Herkunftslandes und mehrfache Diskriminierung innerhalb ihres aktuellen Lebensraums der französischen Gesellschaft (aufgrund struktureller Ungleichheitsfaktoren Race, Gender und Klasse) aufeinander. Das Theaterstück wendet sich selbst in provokanter Weise gegen die familiären Traditionen („désobéir“), indem es individualistische, feministische, kreative Selbstverwirklichung als Ausweg suggeriert, das in dem sinngemäßen Ausspruch der zierlichen Darstellerin *fass deine Eier und wirf sie ihnen ins Gesicht*⁴⁶⁰ kulminiert, wonach die Darstellerinnen die schwarze Rückwand, auf die sie zu Beginn des Stücks „DÉSOBÉIR“ geritzt hatten, einzutreten versuchen. Dieses Paradox bildet den dramatischen Höhepunkt des Stücks: man solle als Frau den Mut aufbringen („nous les nanas on prenait nos couilles“), den Männern durch eine buchstäblich virile, für Frauen biologisch unmögliche Gebärde ihre Reproduktionsorgane ins Gesicht zu schmeißen und sich durch diesen Gewaltakt ihres sexistischen Blicks auf Frauen zu

⁴⁵⁹ YEGENOGLU: „*Veiled fantasies: cultural and sexual difference in the discourse of orientalism*“, S. 554.

⁴⁶⁰ Das Zitat lautet wortwörtlich: „Alors que si nous les nanas on prenait nos couilles on leur jette à la gueule“ (DOB 33).

entledigen. Die demolierte Mauer auf der Bühne bleibt aber stehen und das Stück endet mit dem Satz „Ich hab halt überhaupt keinen Bock mit Frustrationen oder unvollendeten Sachen zu sterben“⁴⁶¹. Dieser Satzsatz erhält in der Folge des Stücks die Lesart, dass Frustration dadurch entstehe, die eigenen Wünsche aufgrund familiärer oder gesellschaftlicher Erwartungen, d.h. aus konditionierter Unterordnung oder Zurückhaltung nicht zu realisieren. Gleichzeitig ist die Aussage allgemein ohne Bezug auf den individuellen Kontext als Frau, als einer sozialen Klasse zugehörig oder als Immigrant:in, wodurch sie den Zuschauer:innen einen Anlass zur Identifikation bietet und das Stück unabhängig von Geschlechterverortung, sozialem Status oder Migrationsbezug lesbar wird.

⁴⁶¹ „J’ai aucune envie de partir avec des frustrations ou avec des choses inachevées quoi“ (DOB 36).

5 Zweites Fallbeispiel: *Nos morts dorment entre les racines et se dispersent dans la pluie*

5.1 Institutionelle Rahmung: Theaterprojekt *Herbes Folles et Macadam 2*

Das Theaterprojekt *Herbes Folles et Macadam 1* wurde 2018 initiiert. Die Grundidee war, gemeinsam mit den Schüler:innen im Fach Schauspiel am Konservatorium *Villa Carmélie* von Saint-Brieuc und den minderjährigen unbegleiteten Geflüchteten, die unweit des Konservatoriums im Service *Courteline* untergebracht sind, ein Theaterstück zu entwickeln. Im ersten Jahr 2018/19 trug diese Projektarbeit den Namen *Terre*; im zweiten Jahr 2019/20/21 erfolgte die Projektarbeit unter dem Titel *Repousses*. Die jeweils daraus entstandenen Theaterstücke waren 2018-19 *Douar* sowie, 2019-(20)-21, *Nos morts dorment entre les racines et se dispersent dans la pluie*:

Projektname und Jahr	Arbeitsthema	Herangehensweise	Theatertext (Autor:in) Uraufführung (UA)
Herbes Folles et Macadam 1 2018-19	„La Terre“ / <i>Erfahrungen mit der Natur</i>	Arbeit mit ausgewählten Presseartikeln aus der Online-Tages-zeitung <i>Reporterre</i> und einer Frage an die Jugendlichen: „Erzählt uns von einem besonderen Moment, den ihr mit der Natur erlebt habt.“	<i>Douar</i> (Giorgis) UA Conservatoire St.-Brieuc
Herbes Folles et Macadam 2 2019-21	„Repousses“ / <i>Intime Welten</i>	Arbeit mit einem von künstl. Leitung (Giorgis/Lucas) erstellten Fragebogen, der von allen Beteiligten beantwortet wurde und Organisation von Interviews durch die Jugendlichen mit Personen, die in Saint-Brieuc und Umland wohnen, auf Grundlage desselben Fragebogens	<i>Nos morts dorment entre les racines et se dispersent dans la pluie</i> (Giorgis) Keine Aufführung (COVID) Film
Herbes Folles et Macadam 3 2021-22	„Enracinements“ / „Was wir unseren Eltern sagen wollen“	Arbeit mit einem von künstl. Leitung (Giorgis, Lucas, Khelil) erstellten Fragebogen, der von allen Beteiligten beantwortet wurde, und Organisation von Interviews der Jugendlichen mit Personen, die in Saint-Brieuc und Umland wohnen, auf der Grundlage desselben Fragebogens	<i>Enracinements</i> (Giorgis/Khelil) UA Centre culturel Le Cap / Plérin
Herbes Folles et Macadam 4 2022-23	„Etre humain/Etre animal“ / „Menschsein/Ti ersein“	siehe Vorjahr	<i>Rêves et commencements</i> (Giorgis/Khelil) UA La Passerelle scène nationale / St.-Brieuc

Tab. 1) Übersicht zu einzelnen Theaterproduktionen im Rahmen des Projekts Herbes Folles et Macadam: zur Zeit der Feldforschung abgeschlossene oder laufende Projekte; Projekt nach Untersuchungszeitraum (grau hinterlegt).

Diane Giorgis hat nach dem Studium der Agrarwissenschaften eine dreijährige Ausbildung zur Schauspielerin am Konservatorium Saint-Brieuc absolviert. Neben ihrer schauspielerischen Tätigkeit ist sie in spartenübergreifenden Kunstprojekten engagiert, die meist einen lokalen Bezug haben. Sie schreibt unter anderem Theatertexte oder führt Schreibworkshops durch und ist als Regisseurin aktiv. Für diese hauptberufliche Tätigkeit hat sie die Compagnie *Artère* gegründet. Die Gründung eines Vereins zu künstlerischen Zwecken – einer Compagnie – ist in Frankreich eine administrative Maßnahme, um Kunstprojekte wie Theaterproduktionen zu realisieren. Die Mehrheit der *Compagnies de théâtre* sind öffentlich-rechtlich gesehen als gemeinnützige Vereine organisiert, weil es die kostengünstigste Variante zur Schaffung einer solchen Struktur ist und meist auf der Basis freiwilligen Engagements beginnt.⁴⁶² Eine Compagnie ist schließlich Voraussetzung, etwa um öffentliche Förderungen vom Staat oder regional zuständigen Einrichtungen zu beantragen sowie um öffentliche Räumlichkeiten zu mieten. Mit der Compagnie *Artère* und der Lizenz als künstlerisch tätige Unternehmerin hat Giorgis die Bedingungen geschaffen, eigene Theaterprojekte nicht nur zu initiieren, sondern auch zu realisieren und zu verbreiten. Parallel zu und länger als in der künstlerischen Arbeit ist Giorgis Gründungsmitglied von *Les idées plein la Terre (DIPLT)*, einem Verein zur Umwelterziehung und Förderung eines ökologischen Bürgersinns.⁴⁶³ Ihre Theaterarbeiten können nicht losgelöst von diesem politisch-ökologischen Engagement im Sinne eines ökologischen Kommunitarismus betrachtet werden. Es ist auch bei der Analyse des mit ihr geführten Experteninterviews zu berücksichtigen. In der vorliegenden Theaterproduktion HFM 2 schlägt sich das Engagement sowohl in der partizipativen Anlage des Projekts als auch in der inhaltlichen Ausrichtung mit den Arbeitsthemen *Terre* und *Repousses* sowie im lokalen Bezug zum Ort Saint-Brieuc nieder.

⁴⁶² Für die Vereinsgründung braucht es kein Startkapital und die Akteure (Präsident:in und Schatzmeister:in ausgenommen) können über den Verein angestellt werden oder ehrenamtlich aktiv sein.

⁴⁶³ Laut der Internetseite des Vereins besteht seine Aufgabe darin, mittels der Prinzipien der Volksbildung (außerhalb von Bildungseinrichtungen) und mithilfe kultureller Medien die kreative Gestaltungsfreiheit und Meinungsfreiheit zu fördern und eine Ökobürgerschaft zu entwickeln. Ein demokratischer Zugang zu Wissen wird als Voraussetzung dafür verstanden, dass ein Jeder eine nachhaltige Lebensweise haben und Akteur eines besseren Zusammenlebens sein kann. Vgl. „*DIPLT*“, <https://desideespleinlaterre.wordpress.com/notre-association/notre-mission/> (abgerufen am 02.05.2022).

Eine der Lehrerinnen von Giorgis am Konservatorium war Monique Lucas, mit der das Theaterprojekt HFM realisiert wurde. Lucas ist studierte Schauspielerin und am Ende ihrer beruflichen Laufbahn. Als ehemalige Schauspiellehrerin am Konservatorium ist sie seit 2018 berentet. Aufgrund ihrer beruflichen Erfahrung, unter anderem auch als Leiterin einer bekannten Theaterkompanie der Region, hat sie ein ausgeprägtes lokales Netzwerk. Lucas gab den entscheidenden Anstoß zur Gründung der Theaterkompanie anlässlich des Projekts HFM, wie Giorgis beschreibt:

Elle m'a dit ça: En fait il ne faut pas qu'on lâche sur notre travail parce que de plus en plus les services publics [...] se reportent [...] leur mission sur le milieu associatif, les gens qui travaillent gratuitement, et aussi sur les artistes. Et de plus en plus on nous demande de faire de l'action culturelle [...] sans nous considérer comme artistes [...] Et moi j'ai dit : oui mais moi je fais ça par militantisme. [...] C'était vraiment déconnecté de ma réorientation professionnelle [...]. [C]'était vraiment [...] du militantisme et je me disais : c'est ce que je suis donc je vais m'impliquer avec les outils que j'ai. Et elle m'a dit: [...] pourquoi tu fais pas les deux ? Donc, on a beaucoup réfléchi et du coup j'ai dit : ok, on va le faire avec la compagnie.⁴⁶⁴

Die Kenntnisse und Kontakte von Monique Lucas waren bei der Gründung der Theaterkompanie und dem Aufbau des Projekts *HFM* von starkem Einfluss. Seit ihrer Rente begleitet sie das Projekt *Herbes folles et Macadam* und ist als stellvertretende Bürgermeisterin in der Stadtpolitik aktiv. Im Laufe des Jahres 2019-20 ist der tunesische Schauspieler und Regisseur Ali Khelil zur Projektleitung von *HFM* dazugestoßen. Seine Theaterarbeit war bis 2018 geprägt von spartenübergreifenden Kreationen mit Text, Musik, Gesang, Video und Tanz.

Das Theaterprojekt war neben der Compagnie *L'Artère* institutionell stark mit dem Konservatorium *Ville Carmélie* verbunden. Proben und ein Teil der Aufführungen fanden am Konservatorium statt, dessen Leitung hinter dem Projekt stand und die Folgeprojekte 2019-21 und 2021-22 auch weiterhin unterstützt hat. Außerdem arbeitet die Projektleitung eng mit der Einrichtung *Courteline* zusammen. *Courteline* ist eine öffentlich-rechtliche, soziale Einrichtung, die seit 2017 mit der Unterkunft und Versorgung minderjähriger Geflüchteter in Saint-Brieuc beauftragt ist. Sie wird seit 2017 auf der Ebene des Départements verwaltet vom *Centre départemental de*

⁴⁶⁴ GIORGIS, Diane: „Interview (Doktorarbeit CD)“ (2019) (Min. 00:09:40-00:11:32). Das Interview von einer Dauer von 1h17 führte ich am 09.12.2019 in einem Café in Rennes.

l'enfance et des familles.⁴⁶⁵ Ausschlaggebend für die Öffnung der Einrichtung war das lokale und ehrenamtliche ad-hoc-Engagement der CAJMA 22, *collectif d'aide aux jeunes migrants et leurs accompagnants des Côtes d'Armor*. Es handelt sich um ein Kollektiv, das sich Anfang 2017 gegründet hatte, um junge Migrant:innen mit Unterkunft, Schuldienst sowie juristisch zu unterstützen.⁴⁶⁶ Das Gebäude *Courteline* befindet sich heute unweit des Konservatoriums, was Ausgangspunkt für die Initiative des Theaterprojekts war. Über die Einrichtung wurde der Kontakt zu den Jugendlichen hergestellt, die sich potentiell für eine Teilnahme an der Theaterproduktion interessieren könnten. Ab diesem Zeitpunkt der Information über die Projektarbeit bestand der Kontakt direkt zwischen Theaterleitung und den Jugendlichen und lief nicht etwa über die Vermittlung der Sozialarbeiter:innen. Finanziell wurde das Theaterprojekt durch die DRAC, *Direction régionale des affaires culturelles*, also auf Ebene der Region gefördert.

5.2 Genese des Theatertexts

Nos morts dorment entre les racines et se dispersent dans la pluie ist der zweite Text, der im Rahmen des partizipativen Theaterprojekts im Probenzeitraum zwischen September 2019 und Januar 2020 entstanden ist. Namentlich erwähnte Autorin des Stücks ist Diane Giorgis, die das Projekt initiiert und zusammen mit Monique Lucas geleitet und durchgeführt hat. Giorgis wird offiziell, nach eigenen Aussagen und, unabhängig voneinander befragt, nach den Aussagen der Teilnehmenden als die Autorin des Textes bezeichnet.⁴⁶⁷ Das Ergebnis des gesamten Arbeitsprozesses wird von Giorgis und den Darsteller:innen aber als eine kollektive Produktion wahrgenommen, weil der für den Theatertext als Grundlage verwendete Interviewstoff erstens Anlass zu Improvisationen in der Theatergruppe gab und der Theatertext

⁴⁶⁵ Vgl. CONSTANCE, Véronique: „*Saint-Brieuc. Un nouveau lieu pour les mineurs isolés étrangers*“ (2017), <https://www.ouest-france.fr/bretagne/saint-brieuc-22000/saint-brieuc-un-nouveau-lieu-pour-les-mineurs-isoles-etrangeurs-5130127> (abgerufen am 13.04.2022).

⁴⁶⁶ N. N.: „*Autour de Saint-Brieuc - ils aident les migrants mineurs à s'intégrer*“ (2021), https://actu.fr/bretagne/saint-brieuc_22278/autour-de-saint-brieuc-ils-aident-les-migrants-mineurs-a-s-integrer_41568790.html (abgerufen am 13.04.2022).

⁴⁶⁷ Vgl. GIORGIS: „*Interview (12/2019)*“ (Min. 00:54:56); vgl. ABDEREMANE, Mamadou, John DURAND und Lisa SOUMA: „*Interview (Doktorarbeit CD)*“ (2021) (Min. 00:24:00). Das Interview von 27 Minuten wurde am 23.02.2021 in einer Probenpause in Saint-Brieuc geführt.

zweitens innerhalb der Gruppe mit französischen und nicht-französischen literarischen Texten zum Thema Intimität konfrontiert wurde.⁴⁶⁸

En fait, ce théâtre là qu'on fait, [...] [c]'est des faits réels et c'est des histoires qui viennent des autres comme nous. Parce que l'année dernière on travaille sur Douar, en fait Douar en breton ça veut dire la terre. Donc du coup Diane et Monique elles nous ont proposé de raconter une histoire qui nous a lié à la nature quoi. Donc on est reparti sur ça.⁴⁶⁹

Der hier zitierte Darsteller nimmt sich der Theaterproduktion an (,das Theater, das *wir* da machen', ,Geschichten von den anderen wie uns'). Er zieht eine Parallele vom letzten Jahr, wo sie die Urheber:innen der Geschichten waren, zu diesem Produktionsjahr und weist sich und den Befragten (,den anderen') der Stadt dieselbe Rolle in der Theaterproduktion zu. Die ersten Ideen und die Aussagen würden von ihnen kommen, während die Projektleiterin die Aussagen verformt, wie das folgende Zitat in Bezug auf das vergangene Projektjahr belegt:

[P]remière année les idées c'est nous qui raconte une histoire. Et du coup l'histoire, nous raconte et Diane il déforme, il met bien en place les paroles qu'on a dit, quel côté on devait le dire. Il met tout la mise en place, genre. Mais c'est notre parole. Mais du coup ça vient comme ça, la première les idées ça vient de nous, de pouvoir le dire⁴⁷⁰

Das Theaterstück im zweiten Jahr ist bei der *Société des auteurs et compositeurs dramatiques* (SACD) hinterlegt und Giorgis hat die Autorenrechte inne. Mit der Hinterlegung bei der SACD ist ein Schritt zur Professionalisierung der Theaterkompagnie im Vergleich zum Vorjahr erkennbar und hiermit die Herausbildung der Initiatorin des Projekts als Autorin verbunden. Der im ersten Jahr entstandene Theatertext *Douar* (2017) war hingegen zunächst nicht autorenrechtlich geschützt. Erst mit Veröffentlichung der einzelnen Theaterszenen in einem Sammelband, der 2020 vom Kollektiv CAJMA22 herausgegeben wurde, habe sie Autorenrechte bei der SACD auf Anraten einer erfahrenen Theaterschaffenden hinterlegt. Unter dem Titel *D'une Rive à l'autre – Paroles de jeunes migrants & de*

⁴⁶⁸ Im Projektantrag heißt es: „La forme collective qui émergera de ce travail restituera les mondes intimes dans lesquels les jeunes auront navigué pendant l'année.“, Projektantrag, S. 4.

⁴⁶⁹ ABDEREMANE/DURAND/SOUMA: „Interview (Doktorarbeit CD)“ (Min. 00:25:40).

⁴⁷⁰ Ebd. (Min. 00:23:40).

leurs accueillants enthält der Sammelband Dokumente zu und von geflüchteten Minderjährigen der Region.⁴⁷¹ Im Vorwort heißt es:

Un certain nombre de ces textes sont des témoignages de jeunes, écrits par eux, recueillis par l'un ou l'autre de leurs accompagnants, ou déposés et adaptés dans le cadre du spectacle « Douar » de la Compagnie L'Artère, réunissant jeunes français du conservatoire et jeunes migrants, présenté sur différents sites du département en 2019.⁴⁷²

Eine Fußnote am Ende der ersten der abgedruckten Szenen, die mit den Vornamen der zwei Interpret:innen unterzeichnet sind, verweist weiterhin auf die Quelle folgendermaßen: „Spectacle Douar, Compagnie L'Artère. Textes *interprétés* en duo par les jeunes lors du spectacle présenté en 2019.“⁴⁷³ Schließlich werden am Ende des Bandes alle an der Publikation Mitwirkenden mit Vornamen in alphabetischer Ordnung aufgezählt. Darunter finden sich die Teilnehmenden des Theaterprojekts *Herbes folles et Macadam 1 (Douar)* genauso wie die Projektleiterin.

Bei dem Theatertext *Nos morts dorment entre les racines* handelt es sich zunächst um ein Konglomerat aus individuellen Wahrnehmungen, Reflexionen und Erinnerungsfragmenten von Bürger:innen der Stadt Saint-Brieuc. Wie dieser dokumentarische Stoff als Grundlage des Theatertexts entstanden ist, wird im folgenden Kapitel zurückverfolgt.

1) Folgeprojekt „Repousses“ – Ambivalentes Spielfeld

Das Theaterprojekt stand im zweiten Jahr (HFM 2) unter dem Titel *Repousses*, der mit recht entgegengesetzten Bedeutungen ein ambivalentes Begriffsfeld eröffnet. Auf der einen Seite wird auf das Nomen im Plural von „la repousse“, nachwachsende Pflanze, referiert. Diese primäre Deutung liegt sowohl im Gesamtkonzept des Projekts namens *Herbes folles et Macadam*, in etwa übersetzt mit *Verrückter Graswuchs und Asphalt*⁴⁷⁴, als auch im Anschluss an das erste Projektjahr, das unter dem Titel *Terre* (Erde) stand, sehr nahe. Es stellt sich daher zuerst ein autoreferenzieller Bezug der Titelmetaphorik auf organisatorischer Ebene der Projektarbeit her. So hat, bildhaft

⁴⁷¹ Vgl. CAJMA 22 (Hrsg.): *D'une rive à l'autre. Paroles de jeunes migrants & de leurs accueillants*, Langueux 2020.

⁴⁷² Ebd., S. 5 (Hervorhebg. v. Verf.).

⁴⁷³ Ebd., S. 11 (Hervorhebg. v. Verf.).

⁴⁷⁴ Macadam bezeichnet die Füllmasse, die im Straßenbau zur Fixierung unterhalb des Teers benutzt wird. Im Französischen kommt es außerdem als Synonym für Asphalt vor.

übertragen, die erste erfolgreiche Theaterproduktion nach 2019 neue Triebe angesetzt und wächst im Folgejahr in neuer thematischer Ausrichtung nach.

In derselben Semantik noch, aber von der Verbform („repousser“) ausgehend, steht auch die Deutung „(tu) repousses“ – *du wächst nach*, wobei rein phonetisch als Imperativ „Repousse!“ verlautbart – auch eine ermutigende Aufforderung zu wachsen mitklingt.

Auf der anderen Seite heißt „repousser“, ein transitives Verb, (*zeitlich*) *verzögern*, *zurückwerfen* (einen Ball z.B.), *zurückstoßen* oder auch *ablehnen* oder *anwidern* (*bezogen auf eine Person*). Ohne Objektreferenz scheiden diese letzteren Bedeutungen grammatikalisch aus. Selbst dann, wenn der Kontext eindeutig bestimmt, *wer* oder *was* verzögert, zurückgestoßen oder abgelehnt wird, bliebe allein die Deutung bestehen *etwas, wie den Ball, zurückwerfen* : „Repousse !“, weil das fehlende Objekt, in dem Fall der Ball, gedanklich impliziert und deswegen redundant ist. Aber die Deutung *eine Person oder Sache ablehnen, zurückstoßen* oder *zurückweisen* würde eine Passivkonstruktion oder das Partizip (*être repoussés*) verlangen, dem sich der Titel in seiner grammatischen Form erst einmal entzieht. Eine abweichende Deutung lässt wiederum die graphische Darstellung in Großbuchstaben auf der Titelseite des Projektantrags zu – *REPOUSSES*. Da auf diese Weise die Akzentsetzung nicht erforderlich ist, wird der Titel *Repoussés* lesbar und somit die Substantivierung des Partizips wie unter anderem *Zurückgewiesene*, *Abgelehnte*.

Die Ambivalenz des Titels zeigt auf, dass diese semantischen Schichten unter der begrifflichen Oberfläche liegen und hindurch schimmern, wenn man an die inhaltliche Ausrichtung und die Akteure des Stücks denkt. Vorgabe war, dass das Stück von *Intimen Welten* handeln sollte. Dementsprechend waren die jugendlichen Akteure im Alter von 15 bis 20 Jahren eingeladen, ihre Umwelt, das heißt, im weiten Sinne alles, was sie umgibt, zu diesem Thema zu erkunden und auf diese Weise, umgekehrt, sich auch mit ihren eigenen Emotionen auseinanderzusetzen.⁴⁷⁵ Eine Rolle in der Entwicklung des Stücks und damit im Entstehungsprozess des Textes mag auch

⁴⁷⁵ Projektbeschreibung *Herbes folles et Macadam*, 2. Jahr: „Durant cette deuxième année, intitulée *Repousses*, nous souhaitons inviter les jeunes à explorer les *Mondes intimes*. Le projet artistique de la compagnie cherche à interroger nos rapports avec l'environnement au sens large (c'est à dire, ce qui nous entoure), si l'an dernier nous avons proposé aux jeunes de travailler sur la thématique de ‚la terre‘, cette année, nous leur proposerons d'explorer les mondes qui nous entourent.“ S. 3 (Hervorhebung i. Org.).

gespielt haben, dass die Teilnehmenden sich ausgerechnet in ihrer Adoleszenz mit diesen Fragen zu Intimität und Emotionen beschäftigen. Mit der Adoleszenz befinden sie sich in einer Lebensphase, in der Fragen nach dem Sinn, nach Identität und Zugehörigkeit zu peer-groups insgesamt relevant sein mögen, was Gefühle der Anerkennung, Verkennung und Zurückweisung (*être repoussé*) impliziert. Außerdem geht es im Fall der teilnehmenden unbegleiteten minderjährigen Geflüchteten um eine Adoleszenz mit der Erfahrung von Flucht und Exil.

Die Zurückweisung findet sich schließlich auch in der primären Bedeutung von „Repousses“ wieder: Jedes Nachwachsen beinhaltet eine zeitliche, räumliche oder haptische Unterbrechung – keine neuen Sprösslinge ohne eine Winterpause, ohne einen Rückschnitt, eine Versetzung an einen anderen Standort. Selbst Bodenversiegelungen wie durch Asphalt (*Macadam*) können das Pflanzenwachstum aussetzen, es ist aber nur eine Frage der Zeit, bis neue Triebe wieder an die Oberfläche gelangen, wie auf der Titelseite des Projekts ins Bild gesetzt ist. Grundsätzlich gilt: solange die Wurzel nicht vollständig abgestorben und ein Minimum an Luft- und Wasserversorgung verfügbar ist, sucht sich die Pflanze (manchmal *irrsinnige/verrückte – folles*) Wege zum Wachstum.

Die Auseinandersetzung mit Intimität war also indirekt durch die Erkundung der eigenen Umwelt angeregt worden und wurde umgesetzt, indem die Jugendlichen über Interviews Geschichten von Bewohnerinnen und Bewohnern der Stadt St. Brieuc sammelten. Auf diesem Weg sollte es zu Begegnungen und Austausch kommen, was auf einen zweiseitigen Effekt abzielte. Die Bewohner:innen der Stadt, die sich ihrerseits freiwillig für die Interviews bereit erklären würden, wären offen dafür die Jugendlichen kennenzulernen. Indem die Jugendlichen wiederum den Geschichten der Bewohner:innen Gehör schenken würden, würden sie sich mit denjenigen Inhalten befassen, die die Jugendlichen emotional ansprächen, mit Themen, die sie mit ihren Interviewpartner:innen verbänden oder die sie von ihnen unterscheiden würden.⁴⁷⁶ Diese Interviews wurden auf der Grundlage von einem Fragebogen geführt, den die Jugendlichen zuerst untereinander ausprobiert hatten und schließlich in kleinen Gruppen an die Bevölkerung von St. Brieuc herantrugen. Die Gespräche wurden mithilfe eines Audioaufnahmegeräts aufgezeichnet und lieferten in dieser mündlichen

⁴⁷⁶ Ebd., S. 3-4.

Form das dokumentarische Rohmaterial für den Theatertext *Nos morts dorment entre les racines*.

Der Fragebogen: das dokumentarische Rohmaterial für „Intime Welten“

Den ursprünglichen Fragebogen hatten Diane Giorgis und Monique Lucas erstellt. Er umfasste fünfzehn Fragen zu persönlichen, emotional bedeutsamen Erfahrungen, wie *Wer ist die wichtigste Person in Ihrem Leben? Welche Geschichte fällt Ihnen ein, wenn Sie an Ihre Herkunft oder Ihre Vorfahren denken? Was macht Ihnen am meisten Angst? Was ist der schlimmste Albtraum, den Sie je hatten? Was bedeutet es für Sie, allein zu sein und sich schlecht zu fühlen? Was ist die schönste Sache, die Ihnen in Ihrem Leben widerfahren ist? Wie würden Sie Ihren Körper beschreiben? Erzählen Sie vom Verschwinden eines geliebten Menschen. Was sind Ihre Stärken, was Ihre Schwächen? Wann macht Sie eine Person wütend?*⁴⁷⁷ Die Gespräche zwischen den Jugendlichen und den Bewohner:innen waren an diese Fragen gebunden, sodass der Fragebogen das Terrain der *Intimen Welten* absteckte.

Dass diese Vorgabe der Spielleitung – diese sensiblen Fragen an sich und an die Bevölkerung zu stellen – als eine übergreifige Handlung wahrgenommen wurde, zeigt die Reaktion der Teilnehmenden beim ersten Kontakt mit dem Fragebogen.

[Q]uand on leur a sorti le questionnaire ils ont tous fait : non ! Donc nous on a fait : si, mais on va discuter. Et du coup on a eu toute une discussion sur justement la frontière dans le travail artistique entre **le personnel**, ce qui nous appartient et qu'on n'a pas à livrer aux gens, et **l'intime** mais qui peut être transmis en fait parce que c'est universel. Et du coup on a essayé de leur expliquer que ce qui nous intéressait cette année dans le travail artistique avec eux et elles c'était justement de toucher ... cet intime humain mais qui... peut être transmis à n'importe qui parce qu'en fait tout le monde traverse les mêmes choses en tant qu'humain.⁴⁷⁸

In der Schilderung der Projektleiterin existieren vier Positionen. Zwei davon stehen sich in der direkten Rede gegenüber: „ils“ – die teilnehmenden Jugendlichen, die den Fragebogen zuerst abgelehnt haben (auch: „eux“/„elles“) – und „nous“/„on“, womit die künstlerische Leitung gemeint ist, die entscheidet, dass mit dem Fragebogen in dieser Form gearbeitet wird („si!“). Die Autorität und Entscheidungsgewalt in dieser Diskussion beziehen sie aus ihrem Wissen über und ihrem Interesse an der künstlerischen Arbeit sowie aus ihrer pädagogischen Funktion: Sie schlagen zwar die

⁴⁷⁷ Fragebogen 09/2019 (Übersetzung v. Verf.).

⁴⁷⁸ GIORGIS: „Interview (12/2019)“ (Min. 01:01:03) (Hervorhebg. v. Verf.).

Diskussion vor („mais on va discuter“), aber nicht um einen Kompromiss zu finden, sondern zu dem Zweck, ihr künstlerisches Wissen („cette frontière dans le travail artistique“) und Interesse („ce qui nous intéressait cette année dans le travail artistique“) zu vermitteln („on a essayé de leur expliquer“). Das überzeugende Argument für die Arbeit mit dem Fragebogen war die Grenzziehung zwischen Persönlichem und Intimem, mit der eine Art normierter Umgang verbunden ist: Das Persönliche können wir Menschen für uns behalten, es ist unser Eigentum („qui nous appartient“) und wir müssen es niemandem anvertrauen („qu'on n'a pas à livrer aux gens“). Dem gegenüber steht das Intime, was weitergegeben werden kann, da es allgemein menschlich, also *un*-persönlich sei. Indem sich die künstlerische Leitung eindeutig für den Fragebogen positioniert („si!“), übersetzt sich die Möglichkeit, das intim Menschliche an andere weiterzugeben („qui *peut* être transmis“), eher als ein *soll*, denn ein *kann*. Diese Anderen sind die unbekannten Dritten („aux gens“, „n'importe qui“), die sowohl das Publikum als auch die potentiellen, nach ihrer Intimwelt zu befragenden Interviewpartner:innen konstituieren. Ein weiteres „wir“ („ce qui nous appartient“) bringt eine vierte Sprecherposition ins Spiel, welche sich auf den Menschen als universale Kategorie bezieht, vor der alle beteiligten Personen gleich sind („c'est universel“, „tout le monde traverse les mêmes choses en tant qu'humain“). Als inklusives „wir“ verbindet es die Jugendlichen, die Leitung und die unbekannten Dritten in *einer* Person („l'intime humain“). Diese beabsichtigt die Theaterproduktion zu berühren („toucher“), so das geäußerte künstlerische Interesse. Obwohl jede:r Einzelne diese universell menschliche Intimität in sich birgt und sie alle mit allen verbindet, scheint es schwierig, sie nahbar zu machen. Dafür bedarf es der künstlerischen Arbeit als einer Art vermittelndes Medium, dessen sich die Projektleiterinnen bedienen („ce qui nous intéressait dans le travail artistique avec eux et elles c'était justement de toucher“).

Das Ausprobieren des Fragebogens unter den Jugendlichen in den Proben war begleitet von improvisierten Szenen. Auf ausgewählte Fragen wurden Antworten teils monologisch, teils dialogisch von ihnen selbst präsentiert. Dabei war ihnen freigestellt, die Antworten anonym zu halten. Zu Projektbeginn fand am Ende jeder Probe (ein Sonntag im Monat) eine Art Werkstattaufführung von am Probenstag improvisierten Szenen statt. Zu den kurzen Aufführungen wurden (Gast-)Familienangehörige und Freund:innen der Teilnehmenden eingeladen. Die Projektleiterin führt im Interview weiter aus, dass am Ende der ersten Werkstattaufführung einige Personen im Publikum

sehr bewegt waren und sogar geweint haben. Dass eine so kleine Sache eine derartige emotionale Wirkung auslöste, habe die Jugendlichen sehr überrascht. Die Szenenausschnitte hätten sie, die Zuschauer:innen, *angesprochen*, habe das Publikum zur Erklärung ihrer Reaktion geantwortet.

Diese Beobachtung der Darsteller:innen, mit der künstlerischen Darstellung ihrer eigenen intimen Erfahrungen beim erwachsenen Publikum eine besondere Form der Resonanz zu erzeugen, habe die teilnehmenden Jugendlichen von der Arbeit mit dem Fragebogen überzeugt. Oder wie die Projektleiterin zusammenfasst: „Et donc là les jeunes, après ça c'était bon, je les avais gagnés!“. Nach dieser Erfahrung hatte sie die Teilnehmenden auf ihrer Seite – die Diskussion über den Fragebogen war hiermit beendet. Denn die Teilnehmenden des Stücks wurden durch ihre Erfahrungen, insbesondere durch ihre Resonanz von der Machbarkeit und der Wirksamkeit des Fragebogens überzeugt.⁴⁷⁹

2) Die Interviewsituation: Handlungsmacht als Interviewer:in?

Vorüberlegungen zur Bedeutung der Rahmenanalyse

Im Interview mit den geladenen Gästen stand es den Darsteller:innen offen, weitere eigene Fragen oder im Gegenteil nur einen Teil der Fragen an die Interviewten zu stellen. Ein solcher Eingriff in das Gespräch setzt aber die Fähigkeiten voraus, sich spontan *und* in französischer Sprache vom Fragebogen lösen zu können und das Gespräch zumal mit einer unbekannten Person zu lenken. Spontaneität ist hier einerseits eine kommunikative Kompetenz, die unterschiedlich stark ausgeprägt ist und die die Teilnehmenden in Bezug auf ihre eigene Handlungsmacht beim Führen eines Interviews vor ungleiche Bedingungen stellt. Wer und zu welchem Grad den Gesprächsverlauf (außer den Autorinnen des Fragebogens) inhaltlich dominiert, wird auch von strukturellen Asymmetrien beeinflusst. Neben dem Alter, dem sozialen Status und Geschlecht ist insbesondere die Herkunft der Teilnehmenden ein determinierender Faktor, weil das spontane Agieren im Gespräch entscheidend vom verbalen Sprechen und somit vom französischen Sprachniveau abhängt. Sich vom

⁴⁷⁹ Das gesamte Zitat zu dieser Schilderung lautet: „Et chaque fin de dimanche il y a des restitutions, des familles qui viennent voir et tout, et la première restitution il y a des personnes qui ont été très émues, il y a des personnes qui ont pleuré. Du coup les jeunes ils étaient là: quoi ? mais on avait fait un tout petit truc. Et ils disaient: mais pourquoi ? Qu'est-ce qui les a touché et tout ? Et en fait les personnes ont dit: vous avez enfin les trucs, ça m'a parlé et tout. Et c'étaient des adultes. Et donc là les jeunes, après ça c'était bon, je les avais gagnés !“, Ebd. (Min. 01:02:13)..

Fragebogen zu lösen, ist dementsprechend ein waghalsiges Unterfangen. Es birgt das Risiko der gescheiterten Kommunikation – ein Fall, in dem die Gesprächsteilnehmer:innen angehalten wären, sich auf der Metaebene auf Französisch selbst zu erklären, um schließlich zum roten Faden des Interviews wieder zurückzufinden.⁴⁸⁰ Bei allem Wohlwollen, das dieser Begegnung aufgrund der freiwilligen Teilnahme aller Beteiligten unterstellt werden kann, geriet die praktische Organisation der Interviewsituationen ins Blickfeld der Analyse der Textgenese: Wie waren die Interviewgruppen zusammengesetzt, welche Vorgaben sollten die Interviewenden beachten, welche Freiheiten hatten sie?

Nicht nur der Fragebogen *formt* demnach die inhaltliche Ausrichtung des dokumentarischen (Roh)-Materials, welches zum Thema *Intime Welten* erhoben wird. Die beschriebene Gratwanderung in der Gesprächsführung lässt erkennen, dass auch der Interaktionsrahmen⁴⁸¹ der einzelnen Interviews für die Genese des Theatertexts relevant ist, und zwar auch auf der Inhaltsebene des Texts. Das im Detail zu analysieren ist deshalb erforderlich, weil sich hier die Handlungsfähigkeit der Teilnehmenden im Theatertext materialisiert. Anders gesagt, wie die Durchführung der Interviews von den Projektleiterinnen organisiert ist, zeigt das Ineinandergreifen von der Rolle im Theatertext und der *Agency* der Teilnehmenden im Kurationsprozess des Stücks.

Organisation der Interviewsituation

Am Vormittag des dritten Probenabends des Theaterprojekts 2019 haben sich zehn Bewohner:innen aller Altersgruppen von Saint-Brieuc am Konservatorium eingefunden, um an der Materialsammlung für das Stück durch die Beantwortung des – ihnen noch unbekannten – Fragebogens mitzuwirken. Die Jugendlichen hatten

⁴⁸⁰ Es gibt auch den Fall, dass sich die Interviewten gar nicht erst auf die persönlichen Fragen einlassen und das Interview faktisch verweigern. Wie die Leiterin des Projekts im Interview sagte, ist das vorgekommen, war aber eine Ausnahme geblieben. „[...C]ette année on travaille sur les émotions. Donc là...là par contre il y en a qui n'ont pas voulu jouer le jeu. Il y a celui qui s'est barré l'autre fois. ... Et là il y en a un qui a dit: non moi c'est trop personnel, je ne réponds pas. Donc il a botté en touche à chaque question. Mais sinon globalement....“, Ebd. (Min. 00:59:35 u. 01:00:10).

⁴⁸¹ Ich beziehe mich auf Erving Goffmans Rahmenanalyse, die er ausgehend von seiner Forschung über Interaktionen entwickelt hat: GOFFMAN, Erving: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Boston: Northeastern University Press [1974] 1986.

diesen im Vorherein selbst beantwortet und waren mit den Fragen und damit verbundenen Schwierigkeiten vertraut.⁴⁸²

Für das Face-à-face mit den Bewohner:innen bildeten sie zehn Gruppen zu zwei oder drei Jugendlichen, deren Zusammensetzung den Jugendlichen selbst überlassen blieb mit der Vorgabe, dass sich in jeder Gruppe ein:e französisch-sprachige:r Teilnehmer:in befand. Für die Dauer von ein bis eineinhalb Stunden waren die zehn Zweier- und Dreiergruppen separat mit je einem/einer Bewohner:in zusammen mit der Durchführung des Interviews auf sich selbst gestellt. Die Jugendlichen sollten sich während des Interviews Notizen machen und maximal zwei der Fragen, die sie am interessantesten fanden, aufzeichnen. Neben dem Katalog von 15 Fragen war auch das Notizenmachen und die Audioaufzeichnung eine Vorgabe, die das Ziel der Interviews für alle Beteiligten, einschließlich der Interviewten, sichtbar herausstellte. Wie die Verantwortliche im Interview erklärte, ging es darum, Material für den Theatertext und die szenische Arbeit zu sammeln:

Donc ça c'était on s'est dit pour l'écriture. Même pour le passage au plateau après peut-être, [...] c'était pour avoir un peu de matière de ces personnes-là.⁴⁸³

Nicht nur der Fragebogen, sondern auch die gemeinsame Zielsetzung, dass ein Theaterstück (über *Intime Welten*) entstehen soll, rahmt die Interviewsituation. Beides bestimmt das Vorgehen der Jugendlichen im Interview und legt fest, dass die zehn Interviews unabhängig von den Antworten und Reaktionen der Bewohner:innen unter denselben Bedingungen ablaufen. Gemeinsam waren allen zehn Interviewsituationen somit die Techniken der Interviewführung, welche die Rolle der Teilnehmenden als Interviewer:innen ausweist.

Insofern als mit der Interviewsituation Raum für Begegnung geschaffen wird, realisiert sich hierin außerdem ein zweites Ziel. Denn wie die leitenden Theaterschaffenden im

⁴⁸² „Donc pour nous c'était très important que les jeunes aient répondu eux-mêmes au questionnaire avant, parce qu'ils connaissaient les questions, ils savaient la difficulté et tout.“ GIORGIS: „*Interview (12/2019)*“ (Min. 01:05:00). Im Rahmen der ersten beiden ganztägigen Proben hatten die Jugendlichen nicht nur auf den Fragebogen geantwortet, sondern auch Übungen und szenische Improvisationen dazu durchgeführt. Am Ende einer der Proben kam es außerdem (statt Werkstattaufführung) zu einem Austausch mit den anwesenden Familien- und Gastfamilienangehörigen über die Fragen, wobei die Jugendlichen entscheiden konnten, ob sie Fragen davon ans Publikum stellen oder gestellt bekommen wollten, ob sie eine Improvisation präsentieren oder aus dem Publikum jemanden einladen dazu zu improvisieren.

⁴⁸³ Ebd. (Min. 01:06:00).

Projektantrag explizit formuliert hatten, galt es Begegnungen zu initiieren. Dass mit diesem Dialog, der durch die Interviewsituation als Mittel zum Zweck der künstlerischen Produktion generiert wurde, sich auch schlichtweg ein Selbstzweck erfüllt, findet in der Begeisterung der Verantwortlichen Ausdruck:

Et ça a été génial ! Franchement ça a été vraiment un temps super fort ! Les gens ont été très émus, ils ont joué le jeu, ils ont [...] vraiment livré des choses aux jeunes. Et les jeunes du coup étaient très surpris d'avoir des adultes qui se livrent comme ça.⁴⁸⁴

In dem Zitat wird das Treffen zwischen den „Jugendlichen“ und den „Erwachsenen“ als sehr positiv evaluiert („génial!“), mit der Begründung, dass die Bewohner:innen im Interview persönliche Erfahrungen preisgegeben haben („livré des choses aux jeunes“). Dass es ein intensives Moment („un temps super fort“) war, scheint einerseits durch die hergestellte Intimität („des adultes qui se livrent comme ça“) und die damit verbundenen Emotionen begründet („[l]es gens ont été très émus“]. Andererseits scheint die Situation positiv bewertet, weil die Jugendlichen eine derartige Intimität nicht erwartet hatten („les jeunes du coup étaient très surpris“). Aber auch die Verantwortlichen wirken überrascht darüber, dass der nach ihren Vorgaben initiierte Austausch funktioniert hat und die Interviewpartner:innen sich auf die Fragen emotional eingelassen haben („ils ont joué le jeu, ils ont [...] vraiment livré des choses“).

3) Rollenvorgaben und Handlungsspielräume im Kurationsprozess

Mit dem Rahmen, der die Rolle als Interviewer:in definiert, werden die Voraussetzungen für aktives Handeln seitens der Teilnehmenden geschaffen. Sie stellen die Fragen, sie wählen aus, was interessant ist und – wie im nächsten Teilkapitel gezeigt wird – sie entscheiden auch darüber, welche Inhalte aus den Interviews in eine erste szenische Bearbeitung übernommen werden. Während die situative Rahmung die Teilnehmenden grundsätzlich in aktivem Handeln begünstigt, gewinnt deren Handlungsmacht an Qualität in dem Moment, wo die Verantwortlichen des Projekts und die Teilnehmenden feststellen, dass sie als Interviewende besonders wirksam, erfolgreich sind. Sie sind nicht nur sichtbare Akteure, sondern erhalten eine entscheidende Funktion im Kurationsprozess des Stücks, indem sie den als sehr reichhaltig bewerteten Stoff erarbeiten, aus dem das Stück gemacht sein wird: Sie sind

⁴⁸⁴ Ebd. (Min. 01:08:30).

es, denen gegenüber sich die Erwachsenen anvertrauen und sie entscheiden darüber, welche Antworten in die auditive Materialsammlung eingehen. Der Theatertext wird sich teilweise sogar wörtlich aus den hier aufgezeichneten Antworten zusammensetzen.

In der Rückschau auf diesen Moment im Entstehungsprozess kommentiert Giorgis: „[T]out d’un coup c’étaient eux qui étaient dans la posture d’interviewer des adultes sur leur vie.“⁴⁸⁵ Mit der Hervorhebung der Subjektkonstruktion („c’étaient eux qui“) legt sie die Bedeutung auf die teilnehmenden Jugendlichen als handelnde Akteure und zwar dank ihrer Positionierung im Verhältnis zu den Erwachsenen. Aus der Beschreibung geht hervor, dass sich plötzlich, wie durch ein flinkes Manöver („tout d’un coup“), ein Positionswechsel und sogar ein Rollenwechsel vollzogen hat. Dem Zitat nach geht es um eine machtvolle Position, von der aus die Erwachsenen – hier in einer unterlegenen Position – über ihr Leben interviewt werden, vielleicht weil die Interviewenden über die Fragen verfügten und zum Thema Intime Welten sensible Inhalte („sur leur vie“) zur Sprache gebracht wurden. Ein asymmetrisches Verhältnis könnte auch darauf beruhen, dass Erwachsene faktisch mehr Rechte und Pflichten innehaben als Jugendliche. In der Aussage könnte sich schließlich noch die Schieflage reflektieren, die im Rollenverhältnis zwischen unbegleiteten minderjährigen Geflüchteten und erwachsenen Entscheidungsträger:innen angelegt ist: Die geflüchteten Minderjährigen sind es gewohnt, von Autoritätspersonen über ihr Leben befragt zu werden. Anders als die französischen Jugendlichen sind sie qua ihres rechtlichen Status eher verpflichtet zu antworten, da sie sich – auf Aufenthaltsgewährung, Unterkunft, Versorgung und Bildung angewiesen – in der strukturell schwachen Position von ‚Bittsteller:innen‘ befinden. Die Interviewsituation schafft also den Rahmen, aus dieser Rolle herauszutreten beziehungsweise gar nicht erst in dieses Rollenverhältnis gegenüber den Erwachsenen zu gleiten, indem die Jugendlichen die entgegengesetzte Position, die der Interviewenden, einnehmen. Ein Rollenwechsel von Interviewenden/Interviewten besteht aber auch in Bezug zur Vorjahresproduktion, als nämlich die Jugendlichen nach ihren persönlichen Geschichten im Zusammenhang mit der Natur (*Terre*) befragt wurden. Gab es auch keine konkrete Interviewsituation, so befanden sich die Teilnehmenden des ersten

⁴⁸⁵ Ebd. (Min. (01:10:50). Vollständig lautet das Zitat: „Tu vois, tout d’un coup c’étaient eux qui étaient dans la posture d’interviewer des adultes sur leur vie quoi.“

Projekts als authentische Zeugen auch in einer Situation, in der sie auf Fragen der Theaterleitung antworteten. Statt Interviewende und Interviewte als solche standen sich Theaterleitung und Teilnehmende gegenüber. Wie im Titel *Repousses* liegt hier auch hinsichtlich der Rolle der Teilnehmenden im Produktionsprozess eine autoreferentielle Deutung nahe.

4) Szenische Verarbeitung der Interviews in Mini-Präsentationen

Auf die Begegnungen zwischen den Jugendlichen und den Bewohner:innen der Stadt folgten am Nachmittag desselben Probetags szenische Umsetzungen aus den Interviewsituationen.

[...] les groupes de jeunes ont travaillé sur restituer ce qu'ils voulaient de leur entretien du matin. Donc ils pouvaient restituer une seule question, ils pouvaient restituer la façon dont ils s'étaient sentis [...] pendant l'entretien. Ils [...] étaient vraiment libres dans la forme et le fond, mais il fallait qu'ils restituent au groupe quelque chose de leur entretien. [01h07'30]

Erneut obliegt es den jungen Projektteilnehmenden, was sie es aus dem Interview übernehmen und ob sie eine Frage bzw. Antwort repräsentieren oder eine subjektive Empfindung aus der Interviewsituation als solche. Die Entscheidungsfreiheit beinhaltet, ein eigenes Urteil darüber zu fällen, *was* ihnen wichtig und wert erscheint wiedergegeben zu werden, aber auch, *in welcher ästhetischen Form* sie es szenisch umsetzen wollen. Wie für die Interviewsituation gilt es herauszuarbeiten, unter welchen Vorzeichen diese Entscheidungsfreiheit besteht, das heißt, welche Rahmen aktiv sind. Welche Konventionen bestehen etwa in ästhetischer Hinsicht, die die Auswahl und die szenische Umsetzung der Jugendlichen beeinflussen?

Mini-Präsentation⁴⁸⁶ steht für das Format von Vorstellungen, welche die Jugendlichen in einem Zeitraum von mindestens 15 bis maximal 40 Minuten in Kleingruppen mit oder ohne die Mithilfe der professionellen Theaterschaffenden erarbeiten. Das jeweilige Ergebnis führt die Gruppe im Kreis der anderen Teilnehmenden auf. Es handelt sich um ephemere szenische Ideenskizzen aus Improvisationen, nicht aber um

⁴⁸⁶ Der französische Begriff „restitutions“ bezeichnet allgemein die Präsentation von Ergebnissen am Ende eines Workshops, auch im Sinne einer Werkstattaufführung am Ende eines kurzen Probenzeitraums. Da der qualitative Unterschied zwischen einer gerade improvisierten szenischen Idee und einer Werkstattaufführung recht groß erscheint, verwende ich in der Analyse **Mini-Präsentation** und **Werkstattaufführung** für die Vorstellungen von Szenenentwürfen vor externem Publikum am Ende eines Probetags. Beide Formate, Mini-Präsentationen wie Werkstattaufführungen, sind aber Zwischenprodukte, die Ideen für die Stückentwicklung und den Theatertext geliefert haben.

dramaturgisch durchdachte, im Ablauf wirklich erprobte Szenen. In diesem Fall, im Anschluss an die Interviews, fand die individuelle Probenzeit in denselben Kleingruppen statt, in denen am Vormittag die Interviews durchgeführt wurden. Es bedurfte also einer internen Einigung darüber, welches Moment aus der Interviewsituation in die Mini-Präsentation eingeht.

Entscheidungsfreiheit bedeutet demnach eine gemeinsame Entscheidung in der Kleingruppe zu treffen und verlangt eine minimale Aushandlung darüber, *was wie* vorgestellt wird. „[S]ie mussten der Gruppe [aus allen Teilnehmenden] etwas aus ihrem Interview vorstellen“, meinte die Projektleiterin. Damit ist der Fokus auf die Ergebnispräsentation gelegt und für die Jugendlichen ist klar, dass sie zu etwas kommen müssen. Ob diskutiert wird oder körperlich ausprobiert – diese kurzen kollektiven Kreationen stellen einen einzigen Aushandlungsprozess dar: um von mehreren Ideen hin zu einer Darstellung zu kommen, werden etliche Entscheidungen und diese zu einem großen Teil non-verbal gefällt. Grund dafür ist einerseits der situative Rahmen als szenische Improvisation, also als Spiel. Andererseits ist aber auch aufgrund des sprachlichen Gefälles zwischen den französischen Muttersprachler:innen und den nicht-französischen Teilnehmenden allen ersichtlich, dass das bessere Argument nur dann überzeugen kann, wenn alle Teilnehmenden verstehen, was gemeint ist. Weil das Ergebnis eine gespielte Mini-Präsentation sein soll, sind sprachlich und körperlich vorgebrachte Vorschläge gleichrangig.

Unterschiedliche Voraussetzungen bestehen aber nicht nur in der französischen Sprache, sondern auch im Umgang mit kreativen Ideen und ihrer Umsetzung. Denn für die Hälfte der Gruppe ist das Proben in Kleingruppen nicht neu, weil sie die Arbeitsweise aus dem Vorjahr kennen. Sie haben einen routinierten Umgang sowohl mit den Proben und ihren verschiedenen Formaten als auch mit dem ästhetischen Blick entwickelt.

Zum Umgang mit den Proben und Formaten gehört, dass sie mit den Probenräumen und Zeiträumen vertraut sind. So erhält beispielsweise eine:r in jeder Arbeitsgruppe, aber nicht immer dieselbe Person, von der Projektleitung den Schlüssel zum jeweiligen Raum. Die Verantwortung also, sich nach der vorgegebenen Zeitspanne mit einem Arbeitsergebnis wieder im gemeinsamen Saal einzufinden, den jeweiligen kleinen Probenraum im vorgefunden Zustand zu verlassen, abzuschließen und den Schlüssel zurückzugeben, tragen alle Teilnehmenden und insbesondere die Person mit Schlüssel.

Das setzt voraus, dass sich die Jugendlichen im recht eindrücklichen Gebäudekomplex des Konservatoriums zu orientieren wissen, dass diejenigen, die sich auskennen, die Novizen im Projekt mitnehmen, damit auch sie mit den Räumlichkeiten vertraut werden, und dass gearbeitet wird. Weil diese Arbeitsweise funktioniert hat und damit sie funktioniert, muss das Verhältnis zwischen Projektleitung und Teilnehmenden auf Absprachen und Vertrauen beruhen. Die Übernahme von Verantwortung und das entgegengebrachte Vertrauen geben deshalb den Improvisationen in den Kleingruppen einen Rahmen und bilden im Umkehrschluss die Grundlage für die Entscheidungsfreiheit.

Was den ästhetischen Blick betrifft, geht es um eine Formensprache. Denn was in ästhetischer Hinsicht unter einer Mini-Präsentation zu verstehen ist, beschreibt die Projektleiterin folgendermaßen:

[Ç]a veut dire qu'ils ont fait une **forme physique**. Donc nous on leur demande toujours quand même de construire une **forme dans l'espace**, même si c'est très simple, même si c'est arriver, s'asseoir, raconter quelque chose et repartir [...] pour qu'ils aient la **conscience de l'action qui se construit**. Et [...] on leur demande de **structurer un peu leur langue** mais ça bof⁴⁸⁷

Hierin wird ein Minimum an Vorgaben geäußert, die die Erwartungen an die kreative Gestaltung in den Kleingruppen beinhalten und welche den Teilnehmenden in den Proben mitgeteilt wurden: Verlangt wird die Darstellung eines bewussten räumlichen Vorgangs („une forme dans l'espace“, „la conscience de l'action“) sowie eine strukturierte Sprache.⁴⁸⁸

Rückblickend wurde aber doch deutlich, dass der ästhetische Rahmen sich nicht in dieser formulierten Erwartungshaltung der Projektleitung erschöpfte.

[C]'est comme si tout d'un coup il y avait **une langue commune à la fois physique et verbale du groupe** qui commence à naître. Des choses qui se reconnaissent, des idées, [...] une **esthétique du groupe** en fait qui arrive et [...] qui s'interconnecte. Et on ne sait pas trop de qui elle vient en fait. [...] par contre pour la langue ça vient de moi vu que c'est moi qui aie écrit les textes l'année dernière, mais vu que je me suis aussi inspirée aussi de leurs façons de parler, donc voilà.⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ GIORGIS: „Interview (12/2019)“ (Min. 01:07:32).

⁴⁸⁸ An einer anderen Stelle im Interview teilt die Projektleiterin mit, dass den Teilnehmenden überlassen bleibt, in welcher Sprache sie in den Improvisationen artikulieren.

⁴⁸⁹ Ebd. (Min. 01:08:30).

In dem Zitat wird deutlich, dass der Zeitfaktor, also die Dauer des Theaterprojekts *Herbes folles et Macadam* von über zwei Jahren (zum Zeitpunkt des Interviews), dem kreativen Prozess ebenso eine Rahmung gibt. Denn in der Zusammenarbeit von Projektleitung und Teilnehmenden über längeren Zeitraum hat sich auf der einen Seite eine gemeinsame Formensprache – „eine Gruppenästhetik“ – herausgebildet. Auf der anderen Seite haben die Teilnehmenden den poetischen Stil der Autorin übernommen, um ihre Sprache zu strukturieren. Es haben sich demzufolge innerhalb des Theaterprojekts HFM durch die regelmäßigen Proben und die Aufführung des Theaterstücks *Douar* im Vorjahr Konventionen entwickelt, *mittels* derer die Jugendlichen ihre Erfahrungen aus den Interviewsituationen szenisch artikulieren.

Was das Theater gerade als Labor auszeichnet, nämlich die Offenheit des kreativen Prozesses, um neue Formen zu finden, wird hier durch die Langfristigkeit des Projekts konterkariert. Aber es scheint gerade von der gemeinsamen Formensprache eine besondere Qualität für die Handlungsmacht der Teilnehmenden auszugehen. Denn das Ergebnis der szenischen Arbeiten aus den Interviewsituationen – die Mini-Präsentationen – wurde sehr positiv bewertet, so die Projektleiterin:

Et [...] donc pour la restitution [...] pour ces présentations-là, et il y avait une dame qui était venue livrer quelque chose qui était bouleversée [...]. Elle a dit: mais il a fait ça en combien de temps ? J'ai dit: cette aprèm. Elle a dit : mais c'est incroyable de voir... c'est mon histoire [...] pourtant personne ne le sait [...]. C'était hyper touchant. Donc là voilà, la prochaine fois on va voir ce qu'on va faire mais c'est très très riche [...].

Et ça a été franchement les productions [...] [C]'était [...] très bien. Chaque [...] production était vraiment une base intéressante de travail.⁴⁹⁰

5) Zwischenfazit

Autorin des Stücks ist Diane Giorgis, die das Theaterprojekt initiiert hat und federführend leitet. In ihrer Funktion als Autorin, sieht sie ihre Aufgabe darin, die von den jugendlichen Teilnehmenden gesammelten Texte sprachlich zu (re-)strukturieren und zu poetisieren. Sie modifiziert die Sprache teilweise, übernimmt in Teilen aber auch wortwörtlich Aussagen der Bewohner:innen und der Jugendlichen.

⁴⁹⁰ Ebd. (Min. 01:09:29).

Durch ihren Schreibstil, insbesondere mit dem Stück *Douar* aus der Vorjahresproduktion, prägt sie die Sprechweise der Jugendlichen. In den szenischen Darstellungen der Jugendlichen im Rahmen der Mini-Präsentationen erkennt die Verantwortliche zum einen Bewegungen und Gesten („formes physiques“) aus der ersten Inszenierung, und zum anderen, auf sprachlicher Ebene, Ihre eigene poetische Form wieder. Sie bezeichnet deswegen die sprachliche, vor allem aber die körperliche Form als eine Ästhetik der Gruppe. Wesentlich für die Prägung des Sprachstils ist der Theatertext *Douar* aus dem ersten Jahr, den die Jugendlichen durch das Textlernen und das szenische Arbeiten inkorporiert haben. Insofern überdauert der Kurationsprozess das Projektjahr 2019-20-21, denn der Grundstein für die Herausbildung einer Ästhetik der Gruppe wurde mit der Arbeit im ersten Projektjahr gelegt. Es bestätigt sich hier, dass die Stückentwicklung ein dynamischer Prozess ist, in welchem die Arbeit an der Sprache des Stückes und die szenische Arbeit nicht nur ineinandergreifen, sondern sich wechselseitig voranbringen. Bestätigt wird umgekehrt auch, dass die Genese des Stückes nur entlang eines dynamischen Modells von Text- und Inszenierungsanalyse erfolgen kann. Für die Teilnehmenden lassen sich an dieser Stelle folgende Rollen im Prozess der Stückentwicklung ausmachen:

Die jugendlichen Teilnehmenden treten als *Übersetzer:innen* auf. Das betrifft die französischen Muttersprachler:innen beispielsweise in der Interviewsituation, in der sie den anderen im Zweifelsfall mit Übersetzungen zur Seite stehen. Das trifft aber auch auf die Geflüchteten zu, weil sie Übersetzungshilfe leisten von ihrer Muttersprache ins Französische. Das war der Fall, wenn sie die Sprache eines oder einer weiteren Teilnehmer:in verstanden und bei der Übersetzung ins Französische unterstützen konnten. Dabei geht es um reine Sprache, aber auch um die Vermittlung von kulturellen Besonderheiten.

Zu *Vermittler:innen* werden die Jugendlichen auch im Hinblick auf Theaterkenntnisse und schauspielerische Fähigkeiten. Im ersten Projektjahr kam diese Rolle ausschließlich den französischen Teilnehmenden zu. Denn im Gegensatz zu den minderjährigen Geflüchteten haben die Schüler:innen im Fach Schauspiel, die theateraffine französische Bürger:innen sind, einen erprobten Umgang mit theatralen Gestaltungsmitteln europäischer Tradition sowie entsprechende Sehgewohnheiten. Als Pendant dazu wurden die Geflüchteten in die Rolle von *Laien* versetzt, da sie dem (französischen) Theaterschauspiel gegenüber als Unwissende positioniert wurden. Im

zweiten Projektjahr verschiebt sich diese Gegenüberstellung. Alle Jugendlichen, die am ersten Projekt teilgenommen haben, werden zu *Vermittler:innen* von Theaterkenntnissen gegenüber den *Novizen* im Projekt.⁴⁹¹ Standen sich also im ersten Jahr französische und geflüchtete Jugendliche gegenüber, ist im zweiten Jahr die Rede von alten und neuen Teilnehmer:innen.

Im Rahmen der Interviews mit den Bewohner:innen der Stadt Saint-Brieuc befanden sich die Jugendlichen in der Rolle der *Interviewer:innen*. Sie waren mit der Gesprächsleitung beauftragt, haben sich Notizen gemacht und für sie besonders interessante Fragen aufgezeichnet.

Insofern als sie das Interview zur Entwicklung eines Theaterstücks durchgeführt und auf diesem Wege den Stoff für den Theatertext zu einem wesentlichen Teil erarbeitet haben, hatten sie die Rolle als aktive *Mitwirkende am Produktionsprozess* inne. Sie entschieden über die Aufzeichnung der Interviewantworten in dem Wissen, dass daraus ein Theaterstück entstehen wird. Außerdem oblag es den Jugendlichen, was sie aus der Interviewsituation szenisch umsetzen wollten.

Gegenüber den Erwachsenen im Publikum und insbesondere den Interviewten treten sie in ihrer Rolle als *Jugendliche* hervor. Besonders dominant ist diese Position in den Äußerungen der Projektleiterin sowohl im Interview als auch im Projektantrag. Dies steht in Konkurrenz zu den Subjektpositionen, die aus dem Experteninterview mit der Leiterin und dem Projektantrag hervorgehen. In den Anfängen von *Herbes Folles et Macadam* ist in den Beschreibungen vor allen anderen das Rollenpaar *französische Jugendliche* und *minderjährige unbegleitete Geflüchtete* (genau genommen „mineurs isolés“) zu finden. Sobald allerdings das Publikum und als Teil desselben die Interviewpartner:innen aus der Stadt in der Projektbeschreibung dazu stoßen, verschiebt sich die Differenzierung hin zu *Jugendlichen* und Erwachsenen.

⁴⁹¹ Die Information ergeht aus dem Interview mit Diane Giorgis. Das entsprechende Zitat lautet: „[L]es jeunes du conservatoire, [...] ils avaient une responsabilité de transmission avec nous. Parce qu'en fait les jeunes mineurs isolés il y en avait aucun qui avait déjà fait du théâtre. Là c'est plus le cas vu qu'ils ont un an dans les pattes de progression, de jeu, et qu'ils ont hyper hyper progressé!“ Ebd. (Min. 00:49:10).

5.3 Textanalyse

Der Theatertext, welcher auf der Grundlage gesammelter Geschichten, geschrieben wurde, ist auch in seiner Form eine Sammlung von Zeugnissen und lässt insgesamt nur wenige Strukturmerkmale eines Dramas erkennen. Es bestehen 14 Szenen mit Überschriften, vereinzelt expliziten Regieanweisungen und Figurenbezeichnungen, welche ihn als dramatischen Text kennzeichnen. Die Szenen sind außer durch die Überschrift allerdings nicht als solche markiert oder nummeriert. Genauso wenig sind Auf- und Abtritte gekennzeichnet.

Unabhängig von den spärlichen Didaskalien ist die Form des Dramas (nach der aristotelischen Dramentheorie) aufgehoben, weil die interagierenden Figuren auf der Bühne keine Handlung verfolgen.

1) Figuren und Sprecherrollen zwischen szenischer Rede und epischen Elementen

Die Figuren im Stück sind nicht personalisiert und ein Personenverzeichnis ist nicht eingefügt. In sechs von vierzehn Szenen treten die Figuren HUMAIN.E 1, HUMAIN.E 2 und HUMAIN.E 3 in unterschiedlicher Zusammensetzung der Gruppe auf.⁴⁹² Der anonymen Bezeichnung als Mensch, mit der aufgrund der gendersensiblen Schreibweise im Französischen die Adressierung (und Rollenbesetzung) als weibliche und männliche Figur offengehalten ist, wird in zwei Szenen jeweils eine eindeutig als weiblich oder männlich markierte Figur zur Seite gestellt.⁴⁹³ Diese Kennzeichnung als Mann und Frau bleibt gegenüber der großen Mehrheit von geschlechtsunspezifischen Figurennamen die Ausnahme, wodurch der Geschlechterzugehörigkeit hier besondere Beachtung gebührt. Jedoch lassen sich in allen Szenen teilweise deutlich in den Überschriften, teilweise in Form impliziter szenischer Regieanweisungen Hinweise auf die Geschlechter der Sprechenden ausmachen. So etwa in zwei weiteren Szenen, in denen sich ESPRIT und CORPS (1 und 2) begegnen. Schließlich treten in vier weiteren Szenen gar keine Figuren auf, zumindest sind vor dem Haupttext keine Figurennamen vermerkt. Für die Leser:innen bleibt an diesen Stellen offen, wer spricht und wer adressiert wird, aber auch wie viele Personen auftreten – eine oder mehrere,

⁴⁹² In den Szenen 2, 4, 5, 6, 13 und 14 stehen sich HUMAIN.E 1 und 2 gegenüber, in Szene 11 sind es HUMAIN.E 2 und 3 und in einer weiteren (12) geraten alle drei Figuren HUMAIN.E 1, 2 und 3 in Austausch. Die Nummerierung erfolgte von mir zum Zweck der Analyse.

⁴⁹³ HUMAIN.E 3 in Szene 2 und HUMAIN.E 1 in Szene 11.

An- oder Abwesende. Der Text gibt in seiner formalen Struktur in diesen Szenen nicht preis, ob die Rezipient:innen es mit einem Chor, einem Kommentator oder einer Stimme aus dem Off zu tun haben und ob es sich um eine implizite Figurenrede, Originaltöne oder etwa eine Art lyrisches Zwischenspiel handelt im Übergang von einer Szene zur nächsten. Ähnlich verhält es sich mit einer Liedeinlage in der vierten Szene: Angegeben sind unter der Überschrift Titel nebst Sängerin (Chanson Asfour, d'Oumaima Khalil). Dabei bleibt seine szenische Einbettung offen – wird das Lied vorgetragen, eingespielt, zu Beginn der Szene oder läuft es im Hintergrund der Szene ab?

Aber auch die Dialoge selbst, die gesammelten Zeugnisse bleiben in sich Fragmente und sind parataktisch nebeneinander gestellt. Ein linearer Handlungsstrang ist nicht vorhanden, auch entstehen die Figuren nicht reinweg durch eine dialogische Struktur. Stattdessen wechseln die Stimmen einander ab, ohne dass sich erraten ließe, wohin die einzelnen Episoden führen oder was sie miteinander verbindet. Nicht nur jegliche formale Einheit ist aufgehoben. Auch eine Kohärenz im Text wird mit der Aneinanderreihung von Leerstellen grundsätzlich verweigert. Vielmehr manifestiert sich in der Form die Unmöglichkeit kohärent zu erzählen – oder genauer gesagt, Empfindungen und Erinnerungen kohärent zu erzählen. Gemeinsamkeit zwischen den Figuren besteht – rein formal – zunächst nur durch ihr Tun, nämlich eine Art assoziatives Erzählen. In der Ausführung derselben Tätigkeit, dem Erzählen, sind die ansonsten anonym auftretenden Figuren miteinander verbunden.

Ihre Anonymität beruht auf universalen anthropologischen Kategorien – Mensch, Körper und Geist. Die meisten Redeanteile im Stück kommen HUMAIN.E (1, 2, 3) zu. Aufgrund der Namenlosigkeit wirken die Figuren beliebig austauschbar, was doch im Kontrast zu den individuellen Zeugnissen steht, die zur Sprache gebracht werden. Im Gegensatz zur Unpersönlichkeit ihrer Sprecher:innen lassen ihre Repliken im Haupttext Hinweise auf Orte, Alter und Beziehungen unter den Figuren herstellen.

Auf diese Weise durchziehen epische Elemente und implizite Erzählinstanzen den Theatertext, sodass die Gattungsgrenzen des Dramas ins Epische weithin aufgelöst sind. Umgekehrt wird der Handlungsablauf durch diese Elemente nicht unterbrochen, weil es keinen gibt. Am Aufbau des Texts und in der Anlage der Figuren wird aber bereits sichtbar, dass das erzählende Reflektieren und Erinnern der expliziten (und impliziten) Figuren durch Leerstellen und Unterbrechungen geprägt ist.

Im Folgenden werden die im vorliegenden Theatertext herausgearbeiteten leitenden Motive vorgestellt. Das Hauptinteresse der Arbeit galt dabei der Verfasstheit der Figuren/Rollen und ihrem Handlungsspielraum im Hinblick auf Subjektivationsprozesse. Die Darstellung der Analyse erfolgt entlang der Motive im Theatertext, wofür ich exemplarisch Ausschnitte aus einzelnen Szenen anführe. Da die Motive quer zur Reihenfolge der Szenen stehen, kommt es zu Überschneidungen in den entsprechenden Analyseabschnitten. Die Ergebnisdarstellung geht teilweise in der exemplarischen Analyse einer Szene von einem Motiv zum nächsten über. So sind in einem Abschnitt bereits Motive angesprochen, die erst in einem späteren Teilkapitel reflektiert werden.

2) Die Mutter als wichtigster Mensch

Eine zentrale Stellung im Stück nimmt die Beziehung zwischen Eltern und Kindern, vor allem zwischen Mutter und Kind ein. In vier (von 14) Szenen ist das Verhältnis zur Mutter das ausschlaggebende Motiv für das Erzählen der Figur, welche sich entweder in der Rolle des Kindes, aber auch einmal in der des Kindes *und* als Mutter äußert. Die Mutter wird zur wichtigsten Person für die Sprecher:innen im Stück stilisiert: Explizit in einer der Szenen ohne Sprechermarkierungen *Celles et ceux qui nous important*, in der eine Reihe von Personen aufgelistet sind.

Celles et ceux qui nous important

Ma mère Silla ma mère Niamé ma mère ma mère ma mère
Mon grand frère Willy
Salimata Bintou Claire
Moi
Ma mère ma mère ma mère
Ma famille d'accueil
Mes parents ma tante ma soeur Mon père
Ma famille⁴⁹⁴

Von insgesamt 21 Nennungen wichtiger Personen im Leben wird die Mutter mindestens acht Mal wiederholt. In der zweiseitigen Konstruktion mit Possessivpronomen (im Französischen) wirkt das Nacheinander von „meine Mutter“ wie ein Wiederholungszwang ähnlich einer Echolalie. Als reine Ansammlung von Lauten wird es infolgedessen bedeutungsleer, obgleich ja allein die Häufigkeit die Mutterfigur als wichtigste der bedeutsamen Personen herausstellt. Dass alle genannten

⁴⁹⁴ GIORGIS, Diane: „*Nos morts dorment entre les racines et se dispersent dans la pluie*“ 2020. 4; im Folgenden zitiert unter der Sigle NMD.

Familienangehörigen in einem Besitzverhältnis zu einem *Ich* – möglicherweise dem in der Mitte der Aufzählung positionierten „Moi“ – gesetzt werden („ma mère“, „mon grand frère“, „ma famille d’accueil“ etc.), sie aber der Überschrift nach *Diejenigen [sind], die uns wichtig sind*, setzt das *wir* aus dem Titel mit dem als Bezugsperson fungierenden *ich* gleich. Die Nennung wird dadurch verallgemeinert: Neben der Mutter, der Familie, der Gastfamilie und dem großen Bruder Willy ließe sich die Liste der Eigennamen neben Silla, Niamé, Salimata etc. beliebig fortsetzen. Zu lesen ist daher, dass jede:r von *uns* Menschen hat, die ihr oder ihm wichtig sind. Dem *wir*, welches im Titel voransteht, ist das Grundbedürfnis nach Unterstützung und Schutz und die Fähigkeit zu Bindung gemeinsam. Das erklärt, weshalb unter den wichtigen Personen vorrangig Familienangehörige (einschließlich die Gastfamilie) genannt sind.

Auch der Vater wird einmal erwähnt. Seine Rolle tritt im Theatertext aber weit hinter der der Mutter zurück. Verstärkt wird diese Tatsache durch eine Charakterisierung des Vaters als Monster in Szene 3 *Celles et ceux qui sont monstrueuses et monstrueux*. Die beiden Szenen – zu schrecklichen und wichtigen Bezugspersonen im Leben – sind in ihrer Struktur fast identisch, sodass sie als Pendant wirken: die Rezipient:innen sind mit einer reinen Aufzählung an 21 Personen, Fabelwesen und Personengruppen konfrontiert, die in Bezug zum *Ich* stehen. Das *Ich* wird hier ebenfalls, aber schon im ersten Drittel der Aufzählung genannt. Anders als die spätere Szene zu wichtigen Personen endet diese hier mit dem Auftritt zweier Figuren, die der Liste nachträglich eine Erklärung hinzufügen, wie eine Art Kommentar dazu, was die genannten Menschen überhaupt zu Monstern macht:

HUMAIN.E 1: Me regardent mal
HUMAIN.E 2: Me parlent mal⁴⁹⁵

Die Sprechenden hinter dem *Ich* fühlen sich nicht wertgeschätzt, verkannt, missachtet, kritisiert oder sogar beschimpft; sie fühlen sich zurückgewiesen (*repoussé*). Von 21 Nennungen fällt der Vater dreimal und zweimal die Stiefmutter, welche mit dem Vater in Verbindung zu bringen ist. Dem gegenüber figuriert die Mutter nicht in der Liste.

Da der Vater im Theatertext vor allem in negativer Bedeutung für die Protagonist:innen hervortritt, ergibt sich ein Rollenverhältnis der Eltern, welches den

⁴⁹⁵ NMD 4.

Vater als Autorität darstellt, dessen Präsenz Angst auslöst, während die Mutter die Vertrauensperson ist, deren Verlust mit Angst verbunden ist.

3) Das Verhältnis zur Mutter: Zwischen Existentieller Abhängigkeit und Autonomie

Trotz der starken Bedeutung, die der Mutter im Stück zugeschrieben wird, ist sie fast ausschließlich als Abwesende präsent. Das verschiebt den Fokus von ihr auf das Verhältnis zu ihr (wie in Szene 4 in Bezug auf das *Ich* schon deutlich wurde). Dieses Verhältnis beruht zunächst auf einer existentiellen Abhängigkeit der Figuren. Sie scheint ein Grundmotiv für ihr Erzählen, weil nicht nur die Existenz der Figuren, sondern im Umkehrschluss auch deren Selbstbestimmung/Autonomie durch die Mutter in Frage gestellt ist. Deutlich wird das an mehreren Stellen im Stück.

In der Szene *Celle qui part et celle qui reste* spricht eine erwachsene Frau (HUMAIN.E 1), die ihre Mutter beim Sterben begleitete. Beschrieben wird aus der Erinnerung heraus ein schmerzhafter Prozess des Abschiednehmens.

HUMAIN.E 1 : [...] Je voyais bien qu'elle était en train de continuer son chemin

HUMAIN.E 2 : **Sans moi. Son chemin à elle.**

HUMAIN.E 1 : Un jour, son chemin m'avait ouvert la voie à moi. J'étais arrivée par elle. Je mettais mes pieds dans les siens, puis à côté, puis un peu derrière, un peu devant, un peu ailleurs, je lui envoyais des cartes postales. **Je croyais que ça durerait toute la vie. Qu'elle serait toujours là. Qu'elle ne partirait jamais.**

HUMAIN.E 2 : Maintenant, elle était immobile mais je voyais bien qu'elle m'avait rattrapée. Qu'elle était beaucoup plus loin que moi, déjà presque passée. Déjà presque un petit point à l'horizon.

HUMAIN.E 1: Je voulais la retenir. La garder près de moi. **Lui dire Maman** HUMAIN.E 2 : **Ne m'abandonne pas... Mais** elle souriait. Elle respirait un peu mal. Elle avait mal. Alors je voulais qu'elle n'ait plus mal. Qu'elle soit tranquille et heureuse.⁴⁹⁶

Dass es sich bei der Protagonistin um eine Frau handelt, was die Figurennamen offen halten, geht aus der Überschrift und aus der Figurenrede von HUMAIN.E 1 hervor – „J'étais arrivée par elle“ –. Die beiden Figuren HUMAIN.E 1 und 2 stellen ein und dieselbe Person dar, weil sie gegenseitig ihre Sätze ergänzen und mit der Erinnerung gleichermaßen vertraut wirken. Während HUMAIN.E 1 den Sterbeprozess im

⁴⁹⁶ NMD 7 (Hervorhebg. v. Verf.).

Krankenhaus begleitet und vor allem als Kind Abschied nimmt, übernehmen die Repliken von HUMAIN.E 2 eine eher reflektierende Funktion dazu. Außerdem scheint HUMAIN.E 2 im selbständigen Leben, im beruflichen Alltag als Sozialarbeiter:in tätig.

Die Mutter ist in der Szene in zweifacher Hinsicht als Abwesende anwesend. Einerseits tritt sie nicht als Figur im Theatertext auf, es wird nur über sie geredet, andererseits liegt sie in der erzählten Zeit im Sterben und ist zum Zeitpunkt der Erinnerung tot. Ihre Bedeutung für die sprechenden Figuren ist überzeitlich. Im Glauben, dass die Mutter „immer da bliebe“, hängt das Kind (Mensch 1) noch an der Mutter – „Ihr sagen, Mama“. Sodann übernimmt Mensch 2 und stellt den Bezug zum Alleinsein her – „verlass mich nicht“ – und spricht als selbständig Denkende, der Mutter Gegenüberstehende: „Aber sie lächelte. [...] Also wollte ich, dass sie keine Schmerzen mehr hat. [...]“ Während der Glaube an das ewige Leben der Mutter mit dem Tod enttäuscht wird, erfährt Mensch 2 den Abschied als Ablöseprozess und zwar als diejenige, die bleibt. Sie akzeptiert, dass die Mutter „Ihren Weg [Ohne mich]“ fortsetzt und geht so auch den ihren. Er führt zum Umgang mit den Kindern bei ihrer Arbeit, womit die Szene endet.

Eine ähnliche Erfahrung machen die Figuren HUMAIN.E 1 und 2 in der Szene *Celle qui est en colère / Indépendance 1*, wobei schon der Titel die errungene Unabhängigkeit preisgibt. Nachdem sie früh die Mutter verloren hat, ohne dass das Mädchen über deren Fortgehen aufgeklärt wurde, erlebt die Protagonistin ihre Kindheit und bis ins Erwachsenenalter das Leben als falsch.

HUMAIN.E 2 : [...] Pas sa faute à elle si sa maman est partie du nid.

HUMAIN.E 1 : Pas sa faute à elle si son papa n'a rien dit. Rien expliqué.

HUMAIN.E 2 : Elle pique avec son bec -colère tout ce qu'elle ne comprend pas.⁴⁹⁷

Aus dem Unverständnis entwickelt sie starke Wut und Aggressionen. Mit Anfang 40 wird sie nach mehreren Versuchen schwanger. In der Mutterschaft und zwar aus der reproduzierten Angst heraus, ihr eigenes Kind zu verlieren, kommt sie zur tröstlichen Erkenntnis, dem Jungen seinen eigenen Lebensweg zu eröffnen, wie es ihre Mutter

⁴⁹⁷ NMD 17.

letztendlich auch getan habe. Die Szene endet mit dieser Einsicht, dass Mutter und Kind keinen Besitzanspruch aufeinander haben:

HUMAIN.E 1 : Mais elle commence à comprendre quelque chose
HUMAIN.E 2 : Son fils n'est pas à elle
HUMAIN.E 1 : Sa mère n'était pas à elle
HUMAIN.E 2 : Elle lui a ouvert la voie
HUMAIN.E 1 : Et elle, à présent, ouvre la voie à son enfant⁴⁹⁸.

Als Kind erfährt sie das unverständliche Fehlen der Mutter als einen extremen Mangel, welcher sich körperlich manifestiert – insbesondere in ihrer Sprachlosigkeit und Aggressivität. Grund für ihre Wut scheint aber nicht nur das Unverständnis und die Mangelerfahrung zu sein. Einen erheblichen Anteil scheint auch der gesellschaftliche Umgang mit ihrer Aggression zu haben, weil von dem Kind verlangt wird, die Wut zu unterdrücken und die Realität als solche zu akzeptieren.

HUMAIN.E 1 : On lui dit de se taire. On lui dit de faire **comme si tout allait bien**. On lui dit que **la vie est ainsi**. On lui dit qu'on n'y peut rien.
Les injustices c'est la vie.
HUMAIN.E 2 : Elle, elle brûle à l'intérieur. Elle ne peut pas parler alors elle **casse ses crayons**.
HUMAIN.E 1 : **Les adultes** lui demandent pourquoi elle pleure.
HUMAIN.E 2 : Elle, elle sait qu'elle **ne peut pas dire** que **le monde lui fait mal**.
HUMAIN.E 1 : Sinon ils vont encore lui dire que c'est comme ça. Qu'il faut s'habituer à la douleur du monde. Qu'on ne peut pas tout casser et crier toujours de douleur. [...]
HUMAIN.E 1 : Bien fait pour **eux et elles qui supportent la douleur du monde** sans crier avec leurs petites têtes sages et chanceuses.
HUMAIN.E 2 : Elle se promène dans la vie comme un **petit pigeon ébouriffé**. [...]⁴⁹⁹

Dem Mädchen wird eine Normalität aufgedrängt, die es als brutal, schmerzhaft, ungerecht und heuchlerisch empfindet: „Man sagt ihr, sie solle so tun, als sei alles gut. [...], dass das Leben nun einmal so ist. [...] Die Ungerechtigkeiten gehören zum Leben. [...] Die Welt tut ihr weh.“ Mit dem Schweigen unterzieht sie sich zwar der Selbstkontrolle, kann ihre körperliche Reaktion aber nicht unterbinden, denn „sie brennt innerlich. Sie kann nicht sprechen, also zerbricht sie ihre Stifte“. Gegenüber den Angepassten, die diese Normalität ertragen („qui supportent la douleur du monde“), fällt sie aus der Reihe. Mit Ressentiment beladen, grenzt sie sich schließlich ironisch von ihnen, den Artigen und Glücklichen („eux et elles avec leurs petites têtes

⁴⁹⁸ NMD 17.

⁴⁹⁹ NMD 17 (Hervorhebg v. Verf.). Beginn der Szene.

sages et chanceuses“), ab. Von sich selbst, ihrem Auftreten und ihrem Lebenswandel, zeichnet sie ein abwertendes Bild, so heißt es, dass sie „[durch das Leben] spaziert wie eine kleine zerzauste Taube“.

Die Disziplinierung, die zunächst von den Erwachsenen (zu denen ihr Vater dazuzählt) auszugehen scheint – „On lui dit [...] Les adultes lui demandent [...] ils vont encore lui dire“ – verinnerlicht die Figur in einem Selbstbild als Unangepasste mit geringer Selbstwirksamkeit. Auch formal wird durch den Dialog der beiden Figuren deutlich, dass sich die implizite Sprecherin in der Selbstreflexion befindet.

Die Protagonistin, außer in den Figurenbezeichnungen im Haupttext und in der Überschrift als weiblich markiert, scheint den Redeanteilen nach gespalten in eine unmittelbar wahrnehmende Figur HUMAIN.E 2 und eine reflektierende Figur, HUMAIN.E 1. Während Mensch 2 die Erfahrungswelt des Kindes und die Wut wiederzugeben scheint, repräsentiert Mensch 1 die gesellschaftlich normierten Erwartungen an die Protagonistin, steht ihr aber auch trostspendend, überlegt zur Seite.

HUMAIN.E 1 ist auch diejenige Figur, die die Szene, welche in drei Lebensabschnitten wiedergegeben wird, zeitlich strukturiert: Zuerst erfolgt der Dialog über die Kindheit, welche dadurch kenntlich wird, dass „Erwachsene“ sich nach dem Befinden erkundigen – es muss sich also um ein Kind handeln, was durch die anschließenden Zeitangaben bestätigt wird. Es folgen die zweite Zeitspanne der nun 41-Jährigen mit unerfülltem Kinderwunsch und schließlich die Jetzt-Zeit, die durch die beginnende Mutterschaft geprägt ist.

HUMAIN.E 1 : Les adultes lui demandent pourquoi elle pleure. [...]

HUMAIN.E 1 : Plus tard beaucoup plus tard, elle est encore ce pigeon ébouriffé et elle rage contre son ventre qui s'entête à rester vide [...]

HUMAIN.E 1 : Mais... Non... Finalement dans son ventre de petit pigeon ébahi ça pousse, ça vit et ça grandit. [...]

HUMAIN.E 1 : Et elle, à présent, ouvre la voie à son enfant⁵⁰⁰

Das Mutterwerden wird hier zum Bewusstwerdungsprozess über Besitzverhältnisse zwischen Eltern und Kind. Nachdem sie das halbe Leben rückblickend als ein selbstzerstörerisches Abhängigkeitsverhältnis von der Mutter erfahren hat, findet die nun erwachsene Frau in der Auflösung dieses Besitzverhältnisses einen versöhnlichen Ausweg aus der Wut. Und zwar, indem sie die Beziehung zum eigenen Kind als zu

⁵⁰⁰ NMD 17.

einer distinkten Persönlichkeit aufzubauen versucht, sodass die Lebenswege von Mutter und Kind grundsätzlich als zwei Verschiedene verstanden werden.

Die Trennung in eine unkontrollierbare und eine reflektierende Facette, bereits durch die zwei Figuren HUMAIN.E 1 und 2 in den vergangenen Szenen erkennbar, wird explizit in den Szenen *Le Corps et l'Esprit 1* und *2* ausgearbeitet. Körper und Geist führen hier ein Zwiegespräch:

L'ESPRIT : Tu me lâches pas hein ?

LE CORPS 1 : Nan je te lâche pas.

[...]

Ils la lâchent.

[...]

L'ESPRIT : Ma mère elle m'aurait pas lâché.

LE CORPS 2 : Ah ouais ?

LE CORPS 1 : T'es sûre ?

L'ESPRIT : Ma mère elle me lâchera jamais.

LE CORPS 2 : Jamais t'es sûre ?

LE CORPS 1 : Elle sera toujours là tu crois ? Plus que moi ?

L'ESPRIT : Plus que toi. La preuve. Tu me lâches toi. La preuve, quand j'ai besoin que tu tiennes le coup, tu tombes malade, tu te casses une jambe ou tu te sens fatigué.

[...]

LE CORPS 2 : Elle compte plus que moi ta mère ?

L'ESPRIT : ... Oui.

LE CORPS 1 : Tu mens.

L'ESPRIT : Non. C'est elle la personne la plus importante de ma vie. C'est elle qui compte le plus. Toi tu es juste... **Un support**. Voilà. T'es un support **même pas solide** !

LE CORPS 2 : Tu mens.

L'ESPRIT : Puisque je te le dis. Tu seras jamais aussi solide et sûre qu'elle, ma mère.⁵⁰¹

Der Geist scheint fragil, verunsichert, als er dem Körper vorwirft, ihn im Stich zu lassen. Gegenüber seinem Körper ist er misstrauisch – er vergewissert sich zu Beginn der Szene viermal, ob der Körper ihn denn immer noch halte. Als dieser, hier im Plural LE CORPS 1 und 2, den Geist fallen lässt, reagiert letzter verletzt und zurückweisend. In dem Moment führt er seine Mutter zur Verstärkung ins Feld, als die ihm wichtigste Person. Mehr als auf seinen eigenen Körper könne sich der Geist auf seine Mutter verlassen. Der Körper, der hier Abwertung erfährt – er diene reinweg als materielle Stütze, die nicht einmal robust sei – bleibt allen Anfeindungen zum Trotz standhaft und seiner Sache sicher: Er stellt zunächst rein rhetorische Rückfragen, „Niemals [wird deine Mutter dich verlassen], bist du sicher?“ und verteidigt sich wiederholt, „Du

⁵⁰¹ NMD 9-10 (Hervorheb. v. Verf).

lügt.“. Dabei wirkt er der Interpunktion nach nicht erregt. Da der Geist keine andere Wahl hat und auf seinen Körper angewiesen ist („LE CORPS 2 : Qu’est-ce que tu ferais sans moi ? – LE CORPS 1 : Tu serais où sans moi ? Je viens de ta mère moi aussi.“), wird der Geist zum Ende der Szene hin einsichtig. Schließlich stamme auch der Körper von seiner Mutter ab. Durch das affirmative und eindringliche Wiederholen der Aussagen des Körpers nähern sich beide an, bis sie schließlich vollständig ineinander übergehen.

LE CORPS 2 : Je suis tes yeux
L'ESPRIT : Mes yeux
LE CORPS 1 : Je suis tes bras
L'ESPRIT : Mes bras
LE CORPS 2 : Je suis ton souffle
L'ESPRIT : Mon souffle
LE CORPS 1 : Je suis ton coeur qui bat
L'ESPRIT : Mon coeur qui bat
LE CORPS 2 : Je suis tes jambes tes pieds
[...]
LE CORPS 2 ET LE CORPS 1 : Je suis toi
L'ESPRIT : Tu es moi
LE CORPS 2 ET LE CORPS 1 : et tu es moi
L'ESPRIT : Et je suis toi⁵⁰²

Die Wiederholungen des Geists wirken unterlegen, da er innerhalb kurzer Zeit von jeglicher Kritik ablässt und seine körperliche Abhängigkeit akzeptiert. Zusammen wirken sie ihrem Konflikt gegenüber nicht erhaben, sondern als ergreife der ohnehin schon in der Anzahl (LE CORPS 1 und 2) überlegene Körper die Macht über den Geist, welcher wiederum unhinterfragt dem Mantra Folge leistet. Gleichsam haben die Wiederholungen auch den Charakter einer Meditation, die möglicherweise schlicht beruhigend vom Körper auf den Geist wirkt und letzterem dadurch ‚Frieden‘ verschafft.

Insofern der verletzte Geist anfangs seine Mutter zur Verstärkung heranzieht, spricht er in der Rolle des unselbständigen Kindes. Er wirkt unreifer als der Körper, welcher die Mutter nicht als die seine beansprucht und nur daran erinnert, dass auch er von ihr herkomme. Im Konflikt reagiert der Körper sachlich und pragmatisch, während sich der Geist ängstlich und irrational mit Kritik verteidigt. Die Frage ist, ob der Geist am

⁵⁰² NMD 10.

Ende der Szene in der erlangten Einheit mit dem Körper selbstständig(er) auftritt und losgelöst von seiner Mutter agieren kann.

4) Beziehung zwischen Körper und Geist

Ebenso prägend für den Theatertext wie die Beziehung zur Mutter ist, wie schon aus vorherigem Abschnitt hervorging, die Auseinandersetzung mit dem Selbst. Die schon angesprochene Trennung in den Körper und den Geist legt die Ausrichtung fest, in der das Selbstverhältnis zu denken ist: Sowohl in der szenischen Anlage der Figurenrede als auch inhaltlich findet sich diese Gegenüberstellung problematisiert. LE CORPS (1, 2) und L'ESPRIT werden auf figurativer Ebene zu expliziten Sprecher:innen einer konfliktbehafteten Beziehung, welche sich implizit (aber nicht minder expressiv) auch in Dialogen anderer Figuren im Stück artikuliert. Mal im Widerstreit, mal im Einklang miteinander zieht sich die Trennung durch das gesamte Stück, wie sich an folgenden herausgegriffenen Szenen zeigen lässt.

Auf den ersten Auftritt von Körper (1, 2) und Geist folgt unter dem Titel *Celui qu'on n'a pas choisi et qui nous accompagne* eine Aufzählung an Attributen für den Körper. Weibliche und männliche Geschlechtszuschreibungen alternieren in der Szene. Schon in der Überschrift wird der Körper als eine Figur (ein Subjekt) beschrieben, die uns lebenslänglich begleitet – „Derjenige, den [...]“. Die scheinbar ungeordnete Sammlung reiht dann verschiedene Ansichten des Körpers aneinander. Der Körper erhält mal Subjektstatus, personalisiert durch das Verb oder anthropomorphe Adjektive („il n'aime pas le soleil“, „brune petite“, „petit indien“). Mal kommt ihm ein entpersonalisierter Objektstatus zu, der Qualitäten oder Mängel evoziert, etwa durch die metaphorische Bezeichnung als Schwamm („une éponge“), was emotionale und psychische Charakteristika in den Vordergrund rückt; oder als funktionale Organisationsform („Un système complexe que j'apprends à Connaître et Comprendre“), womit der Körper als ganzheitlicher biochemischer Organismus ins Bild gesetzt wird; in poetischer Lesart ist die Rede von einer Landschaft („wie das Meer“) – tief, weit und unergründet; oder als „poireau“, im deutschen eher „Spargel“, was auf eine dünne, rein äußerliche Gestalt verweist. Abgesehen von den bildhaften Beschreibungen von Vorstellungen des Körpers ist von vornherein der Titel vom aufgezwungenen Wegbegleiter Programm für die Rezeption dieser Bilder: Ob als Subjekt oder Objekt – der Körper tritt als Gegenüber, als *Anderer* auf, den „wir“ nicht gewählt haben, den wir aber auch nicht loswerden („qu'on n'a pas choisi et qui nous

accompagne“). Das *wir* im Titel besteht erneut aus mehreren einzelnen *ich* – „kleine Braunhaarige“; „Indianerkind“; „ein komplexes System, das *ich* kennenlernen [...]“. Das *wir* setzt sich aus der Vielzahl von Stimmen zusammen, welche den Körper als *Andere:n* (und Anderes) vorstellen. – Bis auf die letzte: Sie nimmt die Frage auf, auf die die gesammelte Liste an Aussagen über den Körper Antwort zu geben scheint, und übergeht die stipulierte Differenz zwischen Geist und Körper: „Mein Körper? Das bin einfach ich.“⁵⁰³

In der darauffolgenden Szene, *Le corps et l'esprit 2*, repräsentiert den Körper nur noch eine einzige Figur statt zwei, LE CORPS. Der Topos vom *Anderen*, dem buchstäblichen Fremd-Körper, wird hier wieder aufgegriffen und auf die Spitze getrieben:

LE CORPS : Et puis le corps fait mal. Le corps fait prison. Le corps est un extra-terrestre.

L'ESPRIT : Un ennemi. Alors tordre ce corps. Pour lui apprendre. Le faire taire. Le masquer. Le déguiser. Le griffer. Le renier. L'oublier.

LE CORPS : Vouloir l'oublier.⁵⁰⁴

Ausgehend vom schmerzenden zum einsperrenden Körper kulminiert die Klimax in der Gleichsetzung mit einem Außerirdischen. Er ist aber nicht nur ein völlig unbekanntes Wesen, dessen Existenz vor allem von der Angst vor Gefahren wachgehalten wird. Er ist „[e]in Feind“, fasst L'ESPRIT zusammen und fährt fort, wie mit aller Konsequenz mit dem Feind umzugehen ist: ihm mittels Gewalt beizubringen („tordre [...] pour lui apprendre“), still und unsichtbar zu sein und sich so vergessen zu machen. Gegen alle Anstrengungen, ihn verschwinden zu lassen, beharrt der geschändete Außerirdische auch hier standhaft auf seiner physischen Existenz und wirft den Geist zurück auf seine bloße Intention „[v]ergessen *wollen*“.

In zwei kurzen Eingangsrepliken erfahren die Leser:innen bruchstückhaft über eine Ursache der konfliktuellen Selbstbeziehung, die sich im Dialog zwischen Körper und Geist ausspielt: eingeführt als das erste Mädchen in einer Familie mit fünf Söhnen, scheint auch hier der Einfluss durch die Mutter der Auslöser für das Zwiegespräch. Die Mutter habe sich mit einem Mädchen überfordert gefühlt: „J'sais pas faire de fille moi“, wird sie von L'ESPRIT zitiert. Als bedürfe die Erziehung eines Mädchens im

⁵⁰³ „Mon corps ? C'est juste moi.“ NMD 11.

⁵⁰⁴ NMD 11.

Unterschied zu oder nach den 5 Söhnen einer Kompetenz, derer sich die Mutter nicht gewachsen fühlt. Was in der Behauptung anklingt, ist eine Reaktion auf Erwartungshaltungen, die sich aus der Umwelt der Mutter speisen.

In der Szene ist der Geist deutlich als feminine Figur markiert, was die Trennung zum Körper – als maskuliner Gegenpol – noch verstärkt.⁵⁰⁵ Die Weiblichkeit und die damit einhergehenden Zwänge werden gerade zum Thema der Szene. In Umkehrung zu ihrem ersten Auftritt erscheint LE CORPS in dieser Szene einem ständigen Unterjochungsversuch ausgesetzt unter die Normen, die L'ESPRIT diktiert.

L'ESPRIT : Souffrir pour être belle. Se taire. Prier et sourire. Être sage. Tendre la joue gauche quand tu viens de te prendre une baffe sur la droite. Et pardonner. [...] Et lui dire encore que c'est sa faute à lui. [...] Sa faute à lui qui est toujours trop grand ou trop gros ou plein de bruits ou plein d'odeurs ou plein de couleurs. Sa faute à lui qui ne bouge pas comme il faut. Qui ne se tient pas assez droit. Qui parle trop fort. [...] Sa faute à lui qui a une poitrine. Sa faute à lui si les garçons regarde ses jambes ses fesses. Sa faute à lui s'il a de beaux yeux. Lui dire de fermer sa petite gueule, de se mettre dans un coin et de se faire oublier.⁵⁰⁶

Dabei tritt der Geist selbst nur als Mittlerin von gesellschaftlichen Teildiskursen auf, die es zu inkorporieren gilt, um einem Frauenideal zu entsprechen. Dieses Wissen gilt es am eigenen Körper mittels bestimmter Techniken umzusetzen: Schweigen, Beten, Lächeln, artig und demütig sein. Die Losungen, die L'ESPRIT aneinanderreicht, gehen zurück auf die Sittenlehre aus dem 19./beginnenden 20. Jahrhundert⁵⁰⁷ sowie auf jüdisch-christliche Grundwerte⁵⁰⁸. Zitiert werden ein Verhaltenskodex und ein Schönheitsideal, welche auf der Unschuldbehauptung der Frau beruhen. Überlagert

⁵⁰⁵ In der Didaskalie in der ersten Szene *Le corps et l'esprit I*: „Ils la lachent“ (Hervorhebg. v. Verf.) wurde der Geist schon als weibliche Figur charakterisiert. Es blieb aber der einzige Marker.

⁵⁰⁶ NMD 12.

⁵⁰⁷ Der Spruch „Wer schön sein will, muss leiden.“ ist laut der Gesellschaft für deutsche Sprache e.V. in Handbüchern zur Sittenlehre zu finden, das älteste wurde 1901 publiziert. „*Gesellschaft für deutsche Sprache e.V.*“, <https://gfds.de/wer-schoen-sein-will-muss-leiden/#> (abgerufen am 20.05.2022). Er ist in mehreren europäischen Sprachen und im Chinesischen bekannt und findet seine Ursprünge in Gewaltanwendungen zum Zweck der weiblichen Schönheit, wie z.B. das Fäße binden der Mädchen in China, was seit dem 10. Jh. bis 1912 praktiziert wurde; die Anwendung der giftigen Beere Belladone zur Weitung der Pupillen während der Renaissance in Italien; die ebenfalls giftige Bleischminke für einen blassen Teint nach dem Schönheitsideal der Unschuldbezeugung von Elisabeth I. von England im 16. Jh.; oder das Anlegen eines Korsetts. ORIEUL, Anaïs: „*Il faut souffrir pour être belle*“: 8 tendances beauté très douloureuses qui ont marqué l'histoire“, https://www.huffingtonpost.fr/2016/01/01/souffrir-pour-etre-belle-8-tendances-beaute-douloureuses_n_8889156.html (abgerufen am 20.05.2022).

⁵⁰⁸ „Ich aber sage euch, dass ihr nicht widerstreben sollt dem Bösen, sondern: Wenn dich jemand auf deine rechte Backe schlägt, dem biete die andere auch dar.“, Matthäus-Evangelium 5,39, „*Die Bibel in der Übersetzung nach Martin Luther*“ (2017), <https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/lesen/LU17/MAT.5/Matth%C3%A4us-5> (abgerufen am 19.05.2022).

werden jene normativen Erwartungen in der Replik von Stigmatisierungen aus dem politischen Immigrationsdiskurs in Frankreich, mit Verweis auf Jaques Chiracs Rede vom „Lärm und Geruch“⁵⁰⁹ der Banlieues. Im letzten Viertel der Replik klingen auch Gegenvorwürfe an Opfer von sexuellen Übergriffen an, die ihre Täter verführt und daher Mitschuld hätten. Solche Anschuldigungen wurden zuletzt in großem Ausmaß im Rahmen der MeToo-Debatte 2017 diskreditiert. Sie kommen aber regelmäßig im Medienecho von Verfahren wegen sexuellen Missbrauchs zur Sprache, unter anderem im Zuge der Aufarbeitung von Fällen innerhalb der römisch-katholischen Kirche.

L'ESPRIT versucht entsprechend dieser Praktiken den Körper zu disziplinieren, um Weiblichkeit herzustellen. LE CORPS tritt dem entschieden entgegen, wirkt wild und unzähmbar.

LE CORPS : Mais c'est pas possible ! Le corps crie. Le corps se débat. Ne se laisse pas faire. Le corps veut danser. Le corps veut courir. Rire. Sauter. Grimper. Frapper. Se débattre. Danser. Danser. Danser. Danser. Respirer. Pas rester la main gauche attachée dans le dos. Le corps brûle à l'intérieur. Il se rappelle à elle. Par la douleur. Puisqu'il n'y a que ce langage là pour elle. Lui aussi, son propre corps lui fait douleur pour la rappeler à lui. Le corps s'immobilise d'être immobilisé. Elle est emmurée.⁵¹⁰

Weil sein Bewegungsdrang unterdrückt wird, „brennt er innerlich“ und macht sich durch Schmerzen bemerkbar. Das dauert aber nur so lange, bis auch er vom wiederholten Zwang unbeweglich wird. Im abschließenden Satz seiner Erwiderung führt er das Motiv der eingemauerten Frau an. Das Einmauern hat zwei Bedeutungen und ist im Mittelalter auch ein anderes Wort für Gefängnisstrafe. Geht es aber um eine Frau, wie hier um L'ESPRIT, handelt es sich wahrscheinlich um das lebendige Einmauern – eine Strafe, die an Frauen wegen Ungehorsams gegenüber den Patriarchen angewendet wurde. Statt Gewaltanwendung von außen ist hier L'ESPRIT selbst Auslöserin für das autoaggressive Verhalten. Die Maßnahmen zur Selbstkontrolle und Selbstdisziplinierung, welche von äußeren Normen und gelernten

⁵⁰⁹ Das Zitat lautet wörtlich: „*Si vous ajoutez à cela le bruit et l'odeur, eh bien le travailleur français sur le palier, il devient fou.*“, aus der Rede von Jaques Chirac vom 19. Juni 1991 in Orléans. Die Rede war eine Kritik an der offenen Einwanderungspolitik der sozialistischen Regierung und stigmatisierte immigrierte Familien aus dem Maghreb und Subsahara-Afrika. „*Institut National de l'Audiovisuel (INA)*“, <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/jacques-chirac-en-1991-si-vous-ajoutez-a-cela-le-bruit-et-l-odeur> (abgerufen am 19.05.2022).

⁵¹⁰ NMD 12.

Techniken ausgehen, werden somit gleichgesetzt mit extremer, fremder Gewaltanwendung.

In diesem inneren Gefängnis vollzieht sich das letzte Drittel der Szene, nämlich als ein Prozess der Läuterung und Selbsterkenntnis („L’ESPRIT : C’est la première fois qu’elle comprend.“) Körper und Geist begegnen sich auf Augenhöhe und schließlich identifiziert sich L’ESPRIT mit allen Qualitäten und Makeln von LE CORPS. Es gelingt ihr, indem sie sich als Seele versteht, die vom Körper getragen wird.

Beide stehen in einem bewegten Machtverhältnis zueinander, das auf der einen Seite durch Disziplinierungsversuche seitens des Geists und auf der anderen Seite, wie in den beiden Vorgängerszenen, durch Identifikation miteinander geprägt ist. Wie in den vorherigen Szenen zur Leiblichkeit finden Körper und Geist von der Uneinigkeit und dem Machtkampf um Deutungsvorrang zur Einheit und jedes Mal, indem der Geist zur Erkenntnis gelangt.

5) Anderssein als problematische Erfahrung

Als ein weiteres treibendes Motiv für die Selbstreflexionen hat sich die Vermischung von Selbs- und Fremdbild als *Andere:r* herauskristallisiert. In Szene 13, *Celle qui est en colère / Indépendance 1*, erlebte die Sprechende sich von ihrer Umwelt abgegrenzt und nonkonform (wie eine zerzauste Taube). An den soeben besprochenen Szenen lässt sich nachweisen, wie im Theatertext der Körper im Zwiespalt zum Geist als Anderer/Fremder stilisiert wird. In Szene 11, *Celui qui invente des histoires pour les oiseaux et les renards*, ist die Erfahrung, sich *anders* als den Erwartungen gerecht zu verhalten, eine Ausgrenzungserfahrung.

Zu Beginn der Szene zählen die Figuren nacheinander negativ besetzte Eigenschaften von Personen auf, die zwischen Beschreibungen einer Frau und einem Mann alternieren.

HUMAIN 1 : Impulsif
HUMAIN.E 3 : Râleuse
HUMAIN.E 2 : Timide Agressive Egocentrique
HUMAIN 1 : Têtu Borné Toujours stressé
HUMAIN.E 3 : En colère Rancunière Trop⁵¹¹

⁵¹¹ NMD 13.

Naheliegt eine Fremdbeschreibung, wenn auf die Aufzählung das Gespräch über ein demütigendes Erlebnis bei den Pfadfindern folgt. Denn Protagonist ist ein Junge, die einzige dezidiert männliche Figur im Stück (HUMAIN 1), der für sein unangepasstes Verhalten – verträumt, leichtgläubig, weniger sportlich – bestraft wird.

Hinter der Figur des HUMAIN 1 versteckt sich offensichtlich der Junge, auf den im Szenentitel verwiesen wird („Der, der Geschichten für Vögel und Füchse erfindet“). Im Vergleich zu den anderen beiden Figuren, konkretisiert und erzählt er persönlich von einer Erfahrung bei den Pfadfindern: „HUMAIN 1 : Un jour, j’étais petit. 8 ans. 10 ans. Je sais pas. J’étais avec les copains.“⁵¹² Dabei wird er in seiner Erzählung begleitet von den beiden Figuren HUMAIN.E 2 und 3, die seine Erinnerungen ergänzen. Sie erwecken den Anschein, als seien sie dabei gewesen, als der junge verträumte Pfadfinder seine Gruppe auf dem Weg zum vermeintlichen Fuchsloch verloren hatte und ohne Orientierung an einem unbekannten Ort, völlig hilflos, keinen anderen Ausweg sah, als seine Eltern anzurufen. Man hatte den Jungen hinters Licht geführt – das Fuchsloch gab es gar nicht –, um dem Träumer eine Lektion zu erteilen und sich über seine Leichtgläubigkeit zu amüsieren, wie HUMAIN.E 2 gegen Ende der Szene aufdeckt.

HUMAIN.E 3 : Où sont les adultes ?

HUMAIN 1 : Où sont ceux qui s’occupent de toi ?

HUMAIN.E 2 : Les adultes étaient certainement en train de rigoler de leur bonne blague ailleurs. Au vrai point de rendez-vous. On l’a bien eu le petit rêveur. Qu’est-ce qu’il a à croire tout le monde comme ça ?

Die verantwortlichen Erwachsenen der Pfadfindergruppe haben mit der absichtlich falschen Ortsangabe ihre Überlegenheit demonstriert. Auch die Belustigung auf Kosten des altersmäßig unterlegenen, in Panik geratenen Jungen ist eine demütigende Form von Disziplinierung. Die Retrospektive auf das Ereignis im Rahmen der Theaterszene stellt dieser Unterlegenheitserfahrung einen Moment solidarischer Unterstützung, nämlich durch die beiden Nebenfiguren, entgegen. Während HUMAIN 1 das Ereignis als Kind demütigend erfuhr, spielt sich die Theaterszene im Prozess des gemeinsamen Erinnerns als ein solidarisches Erlebnis ab.

Aus der konkreten erlebten Geschichte einer Figur entsteht im Theatertext ein gemeinsames Erinnern. Auch die beiden Figuren HUMAIN.E 2 und 3 erinnern sich,

⁵¹² GIORGIS: „*Nos morts dorment entre les racines et se dispersent dans la pluie*“, S. 13.

als wären sie dabei gewesen – „HUMAIN 1: J'étais avec les copains. HUMAIN.E 3: Aux scouts.“⁵¹³ – was der Schilderung nach unmöglich ist.

Ob sie die Geschichte schon sehr oft gehört haben und sich empathisch identifizieren oder ob sie die Pfadfinderzeit gemeinsam erlebt haben, geht aus dem Text nicht hervor. Aber die drei Figuren scheinen in Freundschaft verbunden. Sie stehen im Text in einem gleichberechtigten, vertrauensvollen Verhältnis im Gegensatz zum Autoritätsgefälle zwischen dem Pfadfinder und seinen Gruppenleitern.

HUMAIN 1 : Solitaire.

HUMAIN.E 3 : Solitaire accompagné.

HUMAIN.E 2 : **Ils disent** ça toujours de toi. Alors c'est ok, t'es un solitaire accompagné et tu t'arrêtes pour souffler quand t'es fatigué.⁵¹⁴

Man sage über den Jungen, er sei ein begleiteter Einzelgänger. Er scheint also weder ein Einsiedler noch in eine Gruppe, zumindest nicht in die der Pfadfinder, integriert. Der Anordnung der Figurenrede nach könnten es HUMAIN.E 2 und 3 sein, die den Protagonisten begleiten, sodass er nicht allein geht, und die ihn akzeptieren, wie er ist („Alors, c'est ok [...]“). Die Tatsache, dass er als begleiteter Einzelgänger bezeichnet wird, könnte aber auch darauf hindeuten, dass er einfach als *anders* stigmatisiert wird, weil er verträumt ist und sich, wie es im Titel heißt, Geschichten für die Vögel und Füchse ausdenkt.

5.4 Zwischenresümee

Das Kapitel behandelt die Entstehung und Strukturen der Partizipation des Theaterprojekts *Herbes Folles et Macadam* im zweiten Produktionsjahr und analysiert den Theatertext *Nos morts dorment entre les racines et se dispersent dans la pluie*. Das Projekt war partizipativ angelegt und zielte auf die künstlerische Zusammenarbeit von Jugendlichen, die aus verschiedenen Gründen nach Frankreich geflohen sind, und Jugendlichen, die im Fach Schauspiel am Konservatorium in Saint-Brieuc eingeschrieben waren. Unter der Leitung von Diane Giorgis, Monique Lucas und zu späterem Zeitpunkt auch Ali Khelil entstand ein Theatertext, der auf Interviews basiert, welche die Jugendlichen mit Bewohner:innen der Stadt Saint-Brieuc führten. Diese Gespräche, vorbereitet durch einen Fragebogen der künstlerischen Leitung zu emotional bedeutsamen persönlichen Erfahrungen, dienten als dokumentarisches

⁵¹³ NMD 14.

⁵¹⁴ NMD 13.

Material. Trotz anfänglicher Skepsis gegenüber dem Fragebogen habe die emotionale Resonanz der Werkstattaufführungen die Jugendlichen von der Relevanz und Wirkung des Vorgehens überzeugt.

Der Theatertext entstand aus Sicht der künstlerischen Leitung als Kollektivarbeit, wobei Giorgis als offizielle Autorin fungiert und die Texte poetisch überarbeitet hat. Die Jugendlichen übernahmen vielfältige Rollen im Produktionsprozess: Als Interviewer:innen, die im Fragenkatalog selbst Schwerpunkte gesetzt haben, als Übersetzer:innen und Vermittler:innen von Theatertechniken im Probenprozess und als szenische Gestalter:innen durch szenische Improvisationen. Jedoch nehmen diese ihrerseits die künstlerische Leitung distanzierter als unhinterfragte Autorität im Kurationsprozess wahr: Giorgis sei Autorin des Textes und Entscheidungen über die künstlerische Gestaltung von Szenen liege in der Hand der künstlerischen Leitung. Giorgis hebt hervor, dass sich in der Konstellation der Gruppenarbeit durch wiederholte Proben gemeinsame ästhetische Ausdrucksformen entwickelt hätten, die sich in einer ‚Gruppenästhetik‘ manifestieren würden. Sie schreibt somit der Gruppe eine eigene Handlungsfähigkeit zu. Durch die gestalterische Tätigkeit über die zeitliche Dauer des Kurationsprozesses hinweg trägt sie auf einer reflexiven Ebene zur Herstellung eines Kollektivsubjekts bei.

Alkemeyer und Bröckling charakterisieren das Kollektivsubjekt als eine Form kollektiver Handlungsfähigkeit, die weder durch ein homogenes ‚Wir‘ noch durch eine feste Gruppenidentität bestimmt ist. Stattdessen verstehen sie es als ein prozessuales und situativ entstehendes Gebilde, das sich in konkreten Praktiken, gemeinsamen Aktivitäten oder geteilten Anliegen temporär formiert: „Es geht um die Anrufung und performative Fabrikation eines Wir“⁵¹⁵. Ein Kollektivsubjekt entsteht laut den Autoren nicht durch bloße Zugehörigkeit (z. B. zu einer sozialen Gruppe), sondern konstituiert sich durch performative Praktiken und Koordination von Handlung. Es bildet sich in Momenten, in denen Individuen im gemeinsamen Tun über sich hinausgehen und als ‚Wir‘ wirksam werden – ohne jedoch zwangsläufig dauerhaft als solches zu bestehen. Es handele sich damit nicht um eine homogene Gruppe, sondern eine heterogene

⁵¹⁵ ALKEMEYER, Thomas und Ulrich BRÖCKLING: „*Jenseits des Individuums Zur Subjektivierung kollektiver Subjekte. Ein Forschungsprogramm*“, in: ALKEMEYER, Thomas, Ulrich BRÖCKLING und Tobias PETER (Hrsg.): *Jenseits Pers. Zur Subj. Von Kollekt.*, Bielefeld: transcript Verlag (Praktiken der Subjektivierung), S. 17–31, hier S. 19.

„Assemblage unterschiedlicher Elemente“⁵¹⁶, wobei es darum gehe, die „heterogenen Erfahrungen, die zwischen verschiedenen Praktiken mit ihren disparaten, teilweise widersprüchlichen Anforderungsstrukturen und normativen Erwartungshorizonten gemacht werden“,⁵¹⁷ immer wieder auszubalancieren.

Im untersuchten Kurationsprozess bringen die Jugendlichen verschiedene Sprachen, Erfahrungen, Körper und Affekte ein. Diese Unterschiedlichkeit würde durch kollektive Praktiken wie das Proben, Präsentieren gemeinsamer Szenen, aber auch durch Probenpausen integriert. Allerdings ist fraglich, inwiefern sich das Kollektivsubjekt durch ein gemeinsames Ziel und den geteilten Ausdruck definiert, wenn die Jugendlichen der künstlerischen Leitung selbst eine klare Autorität zuweisen.

Inhaltlich behandelt der Theatertext intime Themen wie das Verhältnis zur Mutter, das zwischen Abhängigkeit und Autonomie oszilliert, Selbstverhältnisse und Körper-Geist-Dualismen, die auf westeuropäische Denkmuster der Aufklärung verweisen. Zwar wird beispielsweise die kartesianische Trennung von Körper und Geist im Streitgespräch zwischen beiden gegen die intellektualisierende und wertende Dominanz des Geists gegenüber einem vermeintlich unzuverlässigen, unbeherrschbaren Körper aufgelöst. Die Spaltung des Subjekts bleibt auf der Darstellungsebene aber erhalten und unterstreicht zugleich, dass der Umgang mit und die Lösung dieses Dualismus in sprachlicher Form auf Französisch im Selbstgespräch vollzogen wird. Die Figurengestaltung des Theatertexts ist durchweg fragmentarisch und durchlässig. Obwohl sie als polyphone Stimmen gleichwertig nebeneinander vernehmbar werden, handelt es sich nicht um Stimmen eines Diskurses, die zueinander auf assoziative Weise in Beziehung gesetzt werden. Vielmehr wird ein reflexiver Selbstbezug von Subjekten im Dialog mit an sie herangetragenen Normen und Wissenskonstruktionen deutlich. Dadurch werden Figuren sichtbar, die durch persönliche Erfahrungen zu einem neuen Selbstverhältnis finden. Sie bilden keine autonome Einheit, sondern wirken als relationale, fragmentierte, durch Körper, Traumata, Gesellschaft und Erinnerung strukturierte Instanz.

Dabei stehen nicht das Individuum und seine singuläre Erfahrung, das heißt besonders in Bezug auf den oder die ‚Andere‘, im Zentrum. Stattdessen wird dieser

⁵¹⁶ Ebd., S. 20.

⁵¹⁷ Ebd., S. 27.

selbstreflexive Prozess der Selbstbildung als anthropologisch und universell konstruiert, indem die Figuren mehrfach als HUMAIN.E benannt sind. Die Sprecher:innen in diesem Text geben sich so als Menschen aus, die in Bezug auf ihr emotionales Empfinden wie von Angst, Wut und Freude ‚gleiches‘ beziehungsweise geteiltes Empfinden behaupten. Einen Kontrast stellt dabei insbesondere die okzidental geprägte Versprachlichung dieser Inhalte – die durch die Autorin und die Antworten der Bewohner:innen von Saint-Brieuc zustande gekommen sein müssen – zur musikalischen Gestaltung dar. Das Einspielen von orientalischer Musik und das Singen eines afrikanischen Kinderliedes durch einen der Darsteller in der filmischen Umsetzung wirken dadurch aber umso mehr auch als das ‚Fremde‘, das zur Reflexion des ‚Eigenen‘ genutzt wird. Inwieweit das auch umgekehrt der Fall ist, dazu geben die Interviews mit den Darsteller:innen Anhaltspunkte.

6 Drittes Fallbeispiel: *Ich bin Muslima – Haben Sie Fragen?*

6.1 Institutionelle Rahmung: *Bürgerbühne* Dresden

Dem Dresdner Staatsschauspiel kommt in der Entwicklung und Verbreitung des partizipativen Theaters in Deutschland und Europa eine besondere Rolle zu. 2009 wurde dort erstmals ‚die Bürgerbühne‘ als eigene Sparte an einem deutschen Theater gegründet: Nicht-professionelle Darsteller:innen aus Dresden und der Region erarbeiten unter denselben professionellen Bedingungen wie eine reguläre Theaterproduktion fünf im Repertoire-Spielplan fest vorgesehene Produktionen pro Spielzeit.⁵¹⁸ Solche Bedingungen sind sowohl ein professionelles Team, „bestehend aus einer leitenden Regisseurin, einem Dramaturgen und Produktionsleiter sowie zwei Theaterpädagogen“, als auch (für die Bürgerbühne) bereitgestellte Probebühnen, „gute Technik, die Werkstätten, Requisite, Maske, reguläre Endprobenzeiten auf der Bühne“ und nicht zuletzt eine umfangreiche Öffentlichkeitsarbeit.⁵¹⁹ Das dritte Fallbeispiel *Ich bin Muslima – Haben Sie Fragen?* ist in der Saison 2018-2019 an der *Bürgerbühne* in Verbindung mit dem *Montagscafé* entstanden, einem im Jahr 2015 anlässlich der Ankunft zahlreicher Geflüchteter in Dresden gegründeten Begegnungsort am Staatsschauspiel. Im folgenden Kapitel gilt es zuerst das Feld abzustecken, in dem sich die Bürgerbühne als Modell partizipativen Theaters situiert, um in einem zweiten Schritt die Genese des Theatertextes von *Ich bin Muslima – Haben Sie Fragen?* im Laufe seines Produktionsprozesses zurückzuverfolgen. Besondere Aufmerksamkeit kommt dabei den Positionierungen der Theaterschaffenden zu, sowohl in Bezug auf Migration und Flucht als auch in Bezug auf die Partizipation an der Stückentwicklung. Die leitenden Fragen an dieses Kapitel lauten daher: Wie ist der institutionelle Rahmen der Bürgerbühne beschaffen, welche Rollenangebote gibt es für die Teilnehmenden

⁵¹⁸ Vgl. TSCHOLL: „*Die Bürgerbühne. Beschreibung eines Modells*“, S. 11.

⁵¹⁹ Ebd., S. 11. Die Bürgerbühne umfasst neben den fünf Inszenierungen auch mindestens doppelt so viele theaterpädagogische Spielclubs (2019 waren es zwölf, in der Spielzeit 2024/25 sind es zehn sogenannte B:Clubs). Die Arbeit in den Spielclubs erfolgt ohne künstlerisches Team meist unter theaterpädagogischer Leitung und sei laut Tscholl prozessorientiert ausgerichtet. So werden die Ergebnisse am Ende der Spielzeit statt in Aufführungen in Form einer Werkschau präsentiert. Vgl. DRESDEN, Schauspielhaus: „*Was ist die Bürger:Bühne? | Staatsschauspiel Dresden*“, <https://www.staatsschauspiel-dresden.de/buergerbuehne/die-buergerbuehne/#> (abgerufen am 15.05.2025); vgl. auch TSCHOLL, Miriam: „*Interview (Doktorarbeit CD)*“ (2019) (Min. 00:46:08-00:47:20). Die Spielclubs sind nicht Teil des hier untersuchten Korpus. Wenn im Folgenden von der Bürgerbühne gesprochen wird, beziehe ich mich ausschließlich auf die Inszenierungen.

und welche Erwartungen sind damit verbunden? Als wer werden die Teilnehmenden im konkreten Produktionsprozess des Fallbeispiels adressiert, wie begegnen sie diesen Adressierungen und welche Handlungsspielräume eröffnen oder schließen sich? Und inwiefern manifestieren sich diese Handlungsspielräume der Teilnehmenden letztlich in der ästhetischen Gestaltung der Figuren im Theatertext?

1) Bürgerbühne zwischen ‚Interkulturalität‘ und ‚Flucht‘

In der Theaterarbeit an der Bürgerbühne habe man laut ihrer Mitbegründerin und bis 2019 Leiterin, Miriam Tscholl, „eigentlich sehr früh mit sogenannten interkulturellen Projekten angefangen“⁵²⁰. Davon zeugen ab der zweiten Spielzeit der Bürgerbühne die Produktionen *Diesen Kuss der ganzen Welt* – „Ein Schiller-Projekt [...] über Weltenfreundschaft, das Band der Liebe und Facebook mit Dresdner Bürgern, die Verwandte oder Freunde in anderen Ländern haben“ 2010/2011, *Irrfahrten des Odysseus* Anfang 2014 mit „Dresdner Irrfahrerinnen und Irrfahrer[n] [...] aus aller Herren Länder: aus Indien, Russland, Afghanistan, Großbritannien oder Deutschland“, im Jahr 2015 die Theaterstücke מִשְׁפָּחָה *Mischpoke. Eine jüdische Chronik von damals bis heute* und *Morgenland* بلادالمشرق – „Ein Abend mit Dresdnerinnen und Dresdnern aus dem Orient. In arabischer, englischer und deutscher Sprache, mit deutschen Untertiteln“ und in der darauffolgenden Spielzeit *Romeo und Julia* روميو وجولييت – „von William Shakespeare. In einer Fassung von Martin Heckmanns. Ein Theaterprojekt in arabischer und deutscher Sprache“.⁵²¹

Die Theaterproduktion *Morgenland* wurde wie jede im Spielplan verankerte Produktion schon im Vorjahr geplant, sodass die Premiere im November unvorhergesehen auf einen Zeitpunkt fiel, zu dem eine sehr kontroverse Debatte über

⁵²⁰ TSCHOLL: „Interview (12/2019)“ (Min. 16:05-16:39). Das Interview (1h41) führte ich am 20.12.2019 im Rahmen der Doktorarbeit mit Miriam Tscholl online. Die Transkription wurde in Teilen von mir selbst und dank der Unterstützung durch die Nachwuchsforscherguppe der Hans Böckler Stiftung „Migration und Flucht. Theater als Verhandlungs- und Partizipationsraum im Deutsch-Französischen Vergleich (1990 bis heute)“ unter der Leitung von Romana Weiershausen und Natascha Ueckmann von einer professionellen Transkriptionsdienstleisterin durchgeführt.

⁵²¹ Die Uraufführungen waren jeweils für *Diesen Kuss der ganzen Welt* (Regie Miriam Tscholl, Text Dorle Trachternach) am 11.06.2011, für *Irrfahrten des Odysseus* (Regie M. Tscholl, nach Homer, Fassung von Hajo Kurzenberger und M. Tscholl) am 22.02.2014, für *Mischpoke* (Regie David Benjamin Brückel) am 28.02.2015 und *Morgenland* (Regie M. Tscholl) am 29.11.2015 sowie *Romeo und Julia* (Regie M. Tscholl) am 01.10.2016. Die Informationen zu den jeweiligen Produktionen finden sich auf der Internetseite des Archivs der Bürgerbühne unter DRESDEN, Schauspielhaus: „B:Archiv | Staatsschauspiel Dresden“, <https://www.staatsschauspiel-dresden.de/buergerbuehne/archiv/> (abgerufen am 16.05.2025).

Asyl- und Flüchtlingspolitik in Deutschland (und in der Europäischen Union) eingesetzt hatte. Ausgelöst wurde diese insbesondere durch die von Angela Merkel auf der Sommerpressekonferenz am 31. August 2015 gehaltene Rede mit dem Ausspruch „Wir schaffen das“, der in dieser verkürzten Form zum Topos der „Willkommenskultur“ gerann.⁵²² Ihren Gegenpol fand die Debatte in der vom bayrischen Ministerpräsidenten seit dem Parteitag der CSU am 20.11.2015 geforderten „Obergrenze für die Zuwanderung“⁵²³. Für Dresden und die hier untersuchte Theaterproduktion sind in diesem Kontext auch die ab Oktober 2014 unter dem Akronym *PEGIDA* stattfindenden Demonstrationen zu nennen, die die Debatte über die deutsche und europäische Asylpolitik auf lokaler Ebene auf Fragen der Religionszugehörigkeit zugespitzt hatte.⁵²⁴ Gleichzeitig gab es seit Ende 2014 regelmäßig Gegendemonstrationen und politische Aktionen, unter anderem organisiert durch das Ende 2014 gegründete Netzwerk *WOD Weltoffenes Dresden*, einem „Zusammenschluss von Kulturinstitutionen in öffentlicher und privater Trägerschaft“⁵²⁵, darunter das Staatsschauspiel Dresden.⁵²⁶ Eine eindeutige Positionierung des Staatsschauspiels zeige auch Volker Loeschs *Graf Öderland / Wir sind das Volk* – von Max Frisch, mit Texten von Dresdnerinnen und Dresdnern im November 2015. Auf der Bühne werde mit PEGIDA abgerechnet; damit bleibe man

⁵²² Sommer-Pressekonferenz der Kanzlerin zu aktuellen Themen am 31.08.2015 (Min. 00:56-16:27). Zum Topos der Willkommenskultur ‚Wir schaffen das‘ Vgl. SCHLOTT, René: „WIR SCHAFFEN DAS!“ Vom Entstehen und Nachleben eines Topos“, in: *Aus Polit. Zeitgesch.* 70. Jg./30–32 (2020), S. 8–13. Zu einer positiven Wahrnehmung in Frankreich von Merkels Haltung in der Migrations- und Asylpolitik vgl. HÉRAN, François: „Angela Merkel et les réfugiés - AOC media“, vgl. HARZOUNE, Mustapha: „Auf wiedersehen Angela“, in: *Hommes Migr.* 1335 "Saisir le murmure du monde"/4 (2021), S. 200–203.

⁵²³ CSU-Parteitag: Rede von Horst Seehofer am 20.11.2015 (Min. 07:21).

⁵²⁴ Der Verein *Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes (PEGIDA)*, der zu den regelmäßigen als ‚gewaltfrei‘ affischierten ‚Abendspaziergängen‘ aufrief, wird inzwischen als erwiesen rechtsextremistisch motiviert eingestuft. Vgl. SACHSEN, Landesamt für Verfassungsschutz und REFERAT KOMMUNIKATION: „Landesamt für Verfassungsschutz stuft Pegida zur erwiesenen extremistischen Bestrebung ein“ (07.05.2021), <https://www.medienservice.sachsen.de/layouts/frontend.html.erb> (abgerufen am 23.05.2025).. Zu den Demonstrationen kamen zwischen hundert und, vereinzelt aus der ganzen Bundesrepublik angereist, bis zu 25.000 Mitläufer:innen. Vgl. PFAHL-TRAUGHER, Armin: „Pegida – eine Protestbewegung zwischen Ängsten und Ressentiments“, in: *bpb.de* (02.02.2015), <https://www.bpb.de/themen/parteien/rechtspopulismus/200901/pegida-eine-protestbewegung-zwischen-aengsten-und-ressentiments/> (abgerufen am 09.06.2025).

⁵²⁵ „Was wollen wir?. Weltoffenes Dresden“, <https://weltoffenesdresden.com/de/was-wollen-wir/> (abgerufen am 09.06.2025).

⁵²⁶ Vgl. JAHN, Elisabeth: „Dresden hat ein Imageproblem“, in: *dw.com* (10.09.2015), <https://www.dw.com/de/dresden-hat-ein-imageproblem/a-18705175> (abgerufen am 16.05.2025).

im Saal aber unter sich, heißt es in einer Rezension zur Premierenaufführung.⁵²⁷ Am darauffolgenden Abend feierte die Bürgerbühnenproduktion von Miriam Tscholl *Morgenland* Premiere und wurde durch die Ausrichtung auf die ‚interkulturelle Begegnung‘ als eine Ergänzung zu Loeschs polarisierender Inszenierung rezipiert.⁵²⁸

Angesichts der konkreten Situation von Geflüchteten im Sommer 2015 in der Stadt Dresden gründete Tscholl im September zusätzlich das *Montagscafé* als Teil der Bürgerbühne: Bereits im Januar desselben Jahres war in Dresden wie auf dem gesamten Bundesgebiet die Zahl der Asylsuchenden, insbesondere von Geflüchteten, im Vergleich zu den Vorjahren doppelt so hoch. Im Laufe des Jahres, insbesondere von Juni bis November, hatten sich diese Zahlen verzehnfacht.⁵²⁹ Da die hierfür vorgesehenen Unterkünfte in Wohnungen und Gemeinschaftswohnstätten in Dresden ausgelastet waren, entstanden Notunterkünfte in Turnhallen und sogenannten Zeltstädten innerhalb Dresdens mit mangelnder Versorgungslage. Wegen der „Akutheit der Geflüchtetenproblematik“, wie Miriam Tscholl im Interview diese Lage 2015 in Dresden resümiert, entstand das *Montagscafé* als ein „offene[r] Begegnungsraum“.⁵³⁰ Der Treffpunkt wurde mehrere Jahre einschließlich im Jahr der

⁵²⁷ Vgl. BEHRENS, Wolfgang: „*Graf Öderland / Wir sind das Volk – Volker Lösch und der Dresdner Bürgerchor fühlen am Staatsschauspiel der Stadt auf den Zahn*“ (29.11.2015), <https://www.nachtkritik.de/nachtkritiken/deutschland/sachsen/dresden/staatsschauspiel-dresden/graf-oederland-wir-sind-das-volk> (abgerufen am 09.06.2025).

⁵²⁸ Vgl. MEIBORG, Mounia: „*Theater in Dresden: Brand-Sätze auf der Bühne*“, in: *Zeit* (2015), <https://www.zeit.de/kultur/2015-11/dresden-theater-loesch-graf-oederland-morgenland-premiere/komplettansicht> (abgerufen am 16.05.2025).

⁵²⁹ Laut der *Zentralen Ausländerbehörde der Landesdirektion Sachsen* lag im Januar 2015 die Zahl der Asylsuchenden in Sachsen bei 1.640, im November bei 16.862. Insgesamt für das Jahr 2015 wurden in Sachsen 69.900 Asylsuchende registriert (im Vergleich zu 11.786 im Vorjahr), in Deutschland waren es insgesamt 1.091.894 Menschen entsprechend der Erstregistrierungen nach dem EASY-System, d.h. bevor ein Asylantrag beim Bundesamt für Migration und Flüchtlinge (BAMF) gestellt wird. Nach einer Verteilerquote wiederum seien davon ca. 13 Prozent nach Dresden gekommen. Der Anteil der sogenannten ‚ausländischen Bevölkerung‘ in Dresden an seiner Gesamtbevölkerung habe laut Statistischem Landesamt des Freistaates Sachsen bei 5,1 Prozent (Stand Ende September 2015) gelegen – im Vergleich bspw. zu Nordrhein-Westfalen mit einem sogenannten ‚Ausländeranteil‘ von 11,8 Prozent gemessen an der Gesamtbevölkerung NRWs. Vgl. MACKENROTH, Geert (Hrsg.): *Jahresbericht 2015 des Sächsischen Ausländerbeauftragten, Sächsischer Landtag*, Dresden: Neue Druckhaus Dresden GmbH 2016, S. 11, 17, 153, 191 u. 192; Vgl. BUNDESAMT FÜR MIGRATION UND FLÜCHTLINGE, Marlene KERPAL und Harald LEDERER (Hrsg.): *Bundesamt in Zahlen 2015. Asyl, Migration und Intergration*, Berlin: BAMF 2016, S. 10; Vgl. „*Statistische Berichte. Ausländische Bevölkerung in Nordrhein-Westfalen am 31. Dezember 2015*“, S. 8.

⁵³⁰ TSCHOLL: „*Interview (12/2019)*“ (Min. 17-20). Eine der Darstellerinnen beschreibt das *Montagscafé* als Ort, wo sie ihre Sprachkenntnisse verbessern konnte und als Kontaktstelle zum Theater: „Also ich hab vorher Kontakt mit dem Theater nicht so ganz, außer dieses Montagscafé. Und ich war oft dort, nur um meine Sprache zu verbessern und Zeit zu verbringen. Jetzt habe ich nicht so viel Kontakt, weil ich gehe sehr selten hin, ich habe ein bisschen weniger Zeit.“ QUADOR, Daniya: „*Interview (Doktorarbeit CD)*“ (2020) (Min. 00:51:39).

hier untersuchten Theaterproduktion *Ich bin Muslima – Haben Sie Fragen?* aus den Mitteln des Sächsischen Ministeriums für Soziales über das Programm „Integrative Maßnahmen“ bestritten.⁵³¹ Insofern ist der Auftrag in erster Linie ein sozialer und die Leitung des Montagscafés, seit 2017 Wanja Saatkamp, ist bezüglich künstlerischer Entwicklungen zumindest nicht rechenschaftspflichtig. Dass das Café bewusst auf den Montag gelegt wurde, begründet Tscholl mit der Präsenz von *PEGIDA*, die montags in Dresden demonstrieren. „Es ist auch ein Versuch, den Montag zurück zu erobern [sic] und anders zu besetzen“⁵³². Das Staatsschauspiel war mit diesen Initiativen und Theaterproduktionen der Bürgerbühne auch Teil der in Deutschland losgetretenen Bewegung *#Refugeeswelcome*, mit der zunächst Wohnungs- und zahlreiche weitere Unterstützungsangebote durch Einzelpersonen, Verbände und auch Theater für die Aufnahme von Geflüchteten medial Verbreitung fanden und eine Eigendynamik entwickelten.⁵³³

„[D]ie ganze Debatte hat sich seit 2015 verschoben. [...] Zum Beispiel das Montagscafé ist kein Treffpunkt mehr zwischen Geflüchteten und Dresdener Bürgern, sondern das ist eigentlich ein interkultureller Treffpunkt“ und dieser „spricht ganz verschiedene Communities an“, meint Miriam Tscholl rückblickend.⁵³⁴ Als Grund für diese Verschiebung gibt sie an: „Dieses Thema Geflüchtete wurde oft in einen Topf geworfen mit dem Interkulturellen, und das versuchen wir jetzt im zweiten Schritt [...] wieder aufzulösen“⁵³⁵. Angesprochen ist hier das Zielpublikum, welches als

⁵³¹ Vgl. MDR.DE: „Dresden: Montagscafé kämpft um Geld | MDR.DE“, <https://www.mdr.de/nachrichten/sachsen/dresden/montagscafe-foerdergelder-integration-migration-spendengala-kultur-news-100.html> (abgerufen am 13.06.2025).

⁵³² Das Zitat ist einem Artikel der Tageszeitung *Sächsische Zeitung* entnommen: N. N.: „Montagscafé findet Nachahmer“ (10.01.2017), <https://www.saechische.de/lokales/dresden/montagscafe-findet-nachahmer-HYUPXMTJB465V2YARTCMBT42V4.html>. Damit bezieht sich Tscholl zwar indirekt auf die Montagsdemonstrationen aus der Umbruchszeit von 1989, die als ‚Friedliche Revolution‘ im kollektiven Gedächtnis der deutschen Bevölkerung verankert sind. Allerdings äußert sie vielmehr eine klare Haltung gegen *PEGIDA* und deren Vereinnahmung der Montagsdemonstrationen mit der Parole ‚Wir sind das Volk‘, als dass das *Montagscafé* in einen direkten Bezug zur ‚Friedlichen Revolution‘ gebracht würde.

⁵³³ Auf der Internetplattform *nachtkritik.de* wurde bis Ende Dezember 2015 unter dem Stichwort *refugeeswelcome* eine Liste an daran beteiligten Theaterinitiativen geführt, insgesamt verzeichnet sind 79 größere Theaterhäuser. Vgl. MERCK, Christian Rakow, Nikolaus: „#refugeeswelcome – Wie die Theater in der Flüchtlingshilfe aktiv werden“ (23.09.2015), <https://nachtkritik.de/interview2/portraet-profil-die-neuen-deutschen/immer-mehr-theater-engagieren-sich-fuer-fluechtlinge> (abgerufen am 19.05.2025).

⁵³⁴ TSCHOLL: „Interview (12/2019)“ (Min. 00:21:10). Auf der Homepage der Bürgerbühne wird es 2015 als „transkultureller Treffpunkt“ angeworben. Vgl. DRESDEN, Schauspielhaus: „Montagscafé | Staatsschauspiel Dresden“, <http://www.staatsschauspiel-dresden.de/spielplan/a-z/montagscafe/> (abgerufen am 15.05.2025). (Hervorhebung CD).

⁵³⁵ TSCHOLL: „Interview (12/2019)“ (Min. 00:21:10-00:22:00).

„Dresdner“, als „Geflüchtete“ und durch nationale Zugehörigkeiten („[d]a ist die ukrainische, die brasilianische, die französische Community“) adressiert wird.⁵³⁶ Vorübergehend sei ihnen der interkulturelle Ansatz, den die Bürgerbühne schon ab seiner zweiten Spielzeit verfolgt hatte, „[weggekippt] aufgrund der Akutheit der Geflüchtetenproblematik, ja. Also so zwei, drei Jahre war das so der Fokus, der dann vielleicht auch ein bisschen zu eng [war].“⁵³⁷ Die Diskursverschiebung erklärt sie mit einem Beispiel: „Also man möchte auch nicht ewig ein Flüchtling bleiben und es sind auch nicht alle, die Arabisch sprechen in der Stadt, Flüchtlinge“⁵³⁸. Die Aussage ist einerseits als eine Distanznahme gegenüber problematischen und essentialisierenden Zuschreibungen als ‚Geflüchtete‘ zu lesen – ‚Flüchtling‘ sei ‚man‘ nur temporär. Sie lässt darüber hinaus nicht erkennen, ob sie sich hiermit von einer bestimmten Diskursivierung von Menschen mit Fluchterfahrung distanziert.⁵³⁹ Andererseits hat die Adressierung von ‚Geflüchteten‘ laut Tscholls Zitat Interessierte sonstiger ‚communities‘ ausgeschlossen. In der Gegenüberstellung von ‚Dresdner:innen‘ und ‚Geflüchteten‘, die Tscholl für die ersten Jahre des *Montagscafés* als kennzeichnend darlegt, werden ‚die Geflüchteten‘ primär in ihrer ‚Andersartigkeit‘ in Bezug auf die/den Dresdner ‚Normalbürger:in‘ adressiert.

Wie stark sich die mit der Adressierung einhergehenden Zuschreibungen von Publikum und Teilnehmenden auch auf die Produktionen der Bürgerbühne auswirken können, zeigt sich an dem Theaterstück *Morgenland*, wenn die Regisseurin meint: Man habe das Stück nach zwei Jahren eingestellt, obwohl

das Interesse und die Neugierde der Stadt sehr groß war, weil [...] das mit der erste Kontakt war, den sie haben konnten mit den Geflüchteten, weil auf der Straße spricht man sich ja nicht an. [...] Es lief sehr oft, es kamen

⁵³⁶ Dass Adressierungen als *community* wesentlich zur Konstituierung von nationalen und kulturellen Gruppen beitragen und diese immer nur als „imagined communities“ zu verstehen seien, zeigt Benedict Andersen auf. Vgl. ANDERSON, Benedict: *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, 3., überarb. Aufl., London/New York: Verso 2006.

⁵³⁷ TSCHOLL: „Interview (12/2019)“ (Min: 00:21:24).

⁵³⁸ Ebd. (Min. 00:21:10-00:22:00).

⁵³⁹ Laut Heidrun Friese herrschten im Diskurs über Geflüchtete in Deutschland um 2015 folgende Subjektpositionen vor: Geflüchtete als ‚Opfer‘, als ‚Bedrohung‘ und als ‚Helden‘. Vgl. FRIESE, Heidrun: *Flüchtlinge: Opfer - Bedrohung - Helden: zur politischen Imagination des Fremden*, Bielefeld: transcript 2017 (X-Texte zu Kultur und Gesellschaft). Eine Distanznahme von Tscholl gegenüber Geflüchteten als ‚Bedrohung‘ ist naheliegend, weil sie sich in öffentlichen Äußerungen von PEGIDA und der *Alternative für Deutschland* distanziert. Vgl. u.a. in der Eröffnungsrede des Bürgerbühnenfestivals TSCHOLL, MIRIAM: „Steppjacken. Und jetzt erst recht!“, *Our Stage 4 Eur. Bürgerbühne Festiv. 18 - 25 May 2019 Dok.*, Dresden: Staatsschauspiel Dresden 2019, S. 7–10, hier S. 9. Außerdem wurde das *Montagscafé* als eine Art Schutz- oder Protestraum auf den Wochentag gelegt, an dem regelmäßig in der Stadt die Zusammenkünfte von PEGIDA stattfanden.

sehr viele Leute, wir hätten es noch lange, lange spielen können. Es waren eher die Geflüchteten, die nach zweieinhalb Jahren oder nach zwei Jahren keine Lust mehr hatten oder nicht mehr in der Stadt waren. Die hatten keinen Bock mehr, das noch weiterzumachen, weil sie auch bei den Jobs waren und keine Zeit mehr hatten und so.⁵⁴⁰

An diesem Zitat wird noch ein weiterer Punkt sichtbar, der die künstlerische Produktion der *Bürgerbühne* betrifft: die Mittlerposition, in der Tscholl sich hier als Organisatorin und Regisseurin zwischen Publikum und an der Produktion teilnehmenden Darsteller:innen äußert. Die Rolle der Theaterschaffenden als Mittlerin – gemeint ist Mittlerin im Sinne von Mediation, da zwei Seiten durch eine Dritte Position ins Gespräch gebracht werden, statt im Sinne einer „kulturellen Mittlerin“⁵⁴¹ – entsteht implizit, erstens durch die Gegenüberstellung von „Stadt“ und „den Geflüchteten“, denen sich Tscholl dem Zitat nach nicht zuordnet und zweitens einem Mangel an Kommunikation im öffentlichen Raum, auf den von der starken Neugierde aus rückgeschlossen wird („auf der Straße spricht man sich *ja* nicht an“). Die Partikel „ja“ verweist dabei auf etwas, das entweder der Interviewten aus ihrer Arbeit an der Bürgerbühne schon sehr bekannt ist oder das bei der Interviewerin als bekannt vorausgesetzt wird – sei es aufgrund einer allgemeinen Anonymität der Stadt, einer Norm oder eines Misstrauens gegenüber Unbekanntem, welche(s) trotz gegenseitigen Interesses nicht überwunden würde. Damit ein Gespräch in Gang komme, bedürfe es folgerichtig einer Vermittlung und diese Rolle erfülle das Theater. In diesem Zitat klingt es sogar so, als ob diese Rolle in den Augen Tscholls eigentlich überflüssig sein sollte. Dabei suggeriert die Trennung von „Stadt“ und „Geflüchteten“, dass es sich bei beiden Gruppen um homogene, einander ausschließende Parteien handeln würde, und wird hier reproduziert. Mit der Aussage, das Stück sei nicht mangels Nachfrage eingestellt worden, sondern weil die Darsteller:innen nicht mehr konnten oder wollten („keine Lust mehr“, „nicht mehr in der Stadt“, „bei den Jobs“), wird das Gewicht der Neugierde stärker auf Seiten der „Stadt“ verortet. Wenn Tscholl sagt, „man“ spreche sich auf der Straße nicht an, scheint nach zweijähriger Aufführungsdauer vielmehr die fehlende Kontaktaufnahme auf Seiten der „Stadt“ zu liegen. Denn im deutlichen

⁵⁴⁰ TSCHOLL: „*Interview (12/2019)*“ (Min. 01:21:57-01:21:59).

⁵⁴¹ Abzugrenzen ist der Begriff also von dem erweiterten Mittlerbegriff, wie ihn Nicole Colin und Joachim Umlauf im Kontext des deutsch-französischen Kulturtransfers definiert haben. Vgl. COLIN, Nicole und Joachim UMLAUF: „*Eine Frage des Selbstverständnisses? Akteure im deutsch-französischen champ culturel. Plädoyer für einen erweiterten Mittlerbegriff*“, in: COLIN, Nicole u. a. (Hrsg.): *Lex. Dtsch.-Französischen Kult. Nach 1945*, 2., überarb. u. erweiterte Aufl., Tübingen: Narr Verlag 2015 (Edition lendemains 28), S. 71–82.

Gegensatz zu diesen hätten die Geflüchteten dann auch ‚keinen Bock mehr, das noch weiterzumachen‘. Dass mit der fehlenden Kontaktaufnahme zu ‚den Geflüchteten‘ eine Angst vor ‚dem/der Unbekannten‘ angesprochen sein könnte, ist in Bezug auf die Debatte über Geflüchtete naheliegend, in welcher Angst als Motiv für Ressentiments und Hassrede von xenophoben Positionen benutzt wird.⁵⁴²

In diesen von der Leiterin Tscholl beschriebenen Zeitraum der diskursiven Verschiebung von der ‚Problematisierung‘ Geflüchteter hin zu einer ‚Befragung‘ von Interkulturalität fällt auch die Idee zur Theaterproduktion *Ich bin Muslima. Haben Sie Fragen?* Den konkreten Anstoß zur Produktion habe ein Frauentreff gegeben, der regelmäßig innerhalb des Montagscafés abgehalten wurde, so die Regisseurin Martina van Boxen: „[E]in Teil der Frauen, drei, vier, fünf vielleicht sind dort regelmäßig. [...] Das war halt die Idee von Wanja. Das man eben mit diesen Frauen, die dort regelmäßig hingehen, so etwas macht [...]. So kam die Idee der Bürgerbühne durch das Montagscafé“⁵⁴³. Das Stück wurde in der Spielzeit 2018/2019 mit dreizehn Frauen zwischen 11 und 68 Jahren entwickelt. Es kam am 14.04.2019 im Kleinen Haus in deutscher und arabischer Sprache zur Uraufführung, war bis 2020 im Spielplan und im selben Jahr auf das Festival des partizipativen Theaters in Bauzen *Willkommen Anderswo 2020 – Wider alle Grenzen* eingeladen. Es sei laut der Regisseurin meistens ausverkauft gewesen, sei aber auf Verlangen eines Teils der Darstellerinnen eingestellt worden.

Bevor ich auf die Genese des Theatertextes und den Produktionsprozess im Detail eingehe, befasst sich folgendes Unterkapitel zunächst noch näher mit der institutionellen und diskursiven Rahmung der Rolle von nicht-professionellen Darsteller:innen einerseits, der Rolle von Migrant:innen und Geflüchteten andererseits, beides an der Bürgerbühne Dresden. Wer *darf*, *kann* oder *soll* an den Bürgerbühnenproduktionen *wie* teilnehmen? Welcher Begriff von Partizipation wird

⁵⁴² In Dresden wäre das beispielsweise *PEGIDA*, wobei der Verein die Angst vor einer ‚Islamisierung des Abendlandes‘ zum Motiv seines Engagements erklärt und im Titel trägt.

⁵⁴³ VAN BOXEN, Martina: „Interview (Doktorarbeit CD)“ (2020) (Min. 00:20:44-00:20:46). Das Interview mit Martina van Boxen (Dauer 1h24) führte ich am 01.07.2020 in Kassel. Die Transkription wurde dank der Unterstützung durch die NFG der Hans-Böckler-Stiftung durch einen professionellen Transkriptionsdienstleister durchgeführt. Wanja Saatkamp, auf die im Zitat Bezug genommen wird, ist seit 2017/2018 Projektleiterin des *Montagscafés*.

an der *Bürgerbühne* verfolgt? Welche Strukturen für Partizipation wurden geschaffen und wie ist die Teilnahme dadurch grundsätzlich organisiert?

Zu betrachten ist hierfür insbesondere die Position der Dresdner Bürgerbühne am Staatsschauspiel Dresden sowie innerhalb des partizipativen Theaters in Deutschland und in Europa, das heißt in dem Feld, welches Miriam Tscholl mit dem „Bürgerbühnendiskurs“⁵⁴⁴ bezeichnet. Sie selbst hat die Reflexion und Dokumentation über diese Form des partizipativen Theaters entscheidend angeregt und aufrechterhalten, an welchem Theaterschaffende, genauso wie Theater-, Kultur- und Sozialwissenschaftler:innen, Journalist:innen und Politiker:innen mitwirken.

2) Institutionalisierung von Partizipation: ‚Modell‘ Bürgerbühne

Die Gründung der Bürgerbühne 2009 hatte zum Ziel, langfristig partizipative Strukturen am Staatstheater in Dresden sowohl im künstlerischen Programm als auch in der finanziellen Planung fest zu verankern. Insofern als es sich um die erste Bürgerbühne an einem deutschen öffentlichen Theaterhaus handelt, geht die Umverteilung der Mittelzuweisung für diesen Zweck eines eigenen Bühnenformats für erwachsene Bürger:innen umso mehr auf die Initiative und den Entscheidungswillen des damaligen Intendanten Wilfried Schulz zurück.⁵⁴⁵ Denn zu diesem Zeitpunkt habe

⁵⁴⁴ KURZENBERGER, Hajo und Miriam TSCHOLL: „Vorwort“, in: DIES. (Hrsg.): *Bürgerbühne Dresdner Modell*, Berlin: Alexander Verlag 2014, S. 7–9, hier S. 8. In einem Interview mit dem Dramaturgen Ole Georg Graf antwortet Miriam Tscholl noch 2012 auf die Frage: O.G.G.: „Diese Spielzeit ist die 100. Spielzeit des Staatsschauspiels Dresden. Wie sehen Sie die Zukunft der Theaterform, wie Sie sie betreiben, jedenfalls mittelfristig?“ – M. T.: „In allen Bereichen der Gesellschaft und der Kunst wird man sich mit der Arbeit, wie sie hier an der Bürgerbühne stattfindet, ernsthaft auseinandersetzen müssen. Es braucht einen Diskurs. Die Arbeit muss im Journalismus reflektiert, in Regieschulen unterrichtet, in der Schauspielausbildung thematisiert werden. Noch fehlen allzu oft die Gesprächspartner über diese Theaterarbeit. Es muss nicht jeder alles können oder machen, aber die Skills und die Möglichkeiten müssen wachsen. Dafür müssen Räume entstehen, auch Freiräume – in der Ausbildung und in den Theatern.“ GRAF, Ole Georg: „Der fremde Raum Theater. Die Regisseure Clemens Bechtel, Melanie Hinz, Marc Prätisch und Miriam Tscholl reflektieren die Arbeit der Dresdner Bürgerbühne und ihren persönlichen künstlerischen Ansatz | Staatsschauspiel Dresden“ 2012/2013, <http://www.staatsschauspiel-dresden.de/spielplan/archive/m/meine-akte-und-ich/> (abgerufen am 16.05.2025).

⁵⁴⁵ Wilfried Schulz (geb. 1952 in Falkensee nahe Berlin) studierte Theaterwissenschaft, Germanistik und Politikwissenschaften an der FU Berlin und der Université Sorbonne Nouvelle in Paris. Er schloss mit einer Magisterarbeit über Ariane Mnouchkines Theater ab. Nach der Arbeit als Hochschulassistent an der Berliner Hochschule der Künste von 1976 bis 1981, war er bei Peter Stolzenberg am Theater der Stadt Heidelberg, von 1986 bis 1988 am Staatstheater Stuttgart und als Chefdramaturg am Theater Basel unter Frank Baumbauer tätig. Als Chefdramaturg kam Schulz von 1993 bis 2000 an das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg und wurde 2000 Intendant des Staatsschauspiels Hannover. Von 2009 bis 2017 übernahm er die Intendanz des Staatsschauspiels Dresden. Seit 2017 leitet er das Schauspielhaus in Düsseldorf. Vgl. N.N.: „Schulz, Wilfried“, in: *nachtkritik*, <https://nachtkritik.de/glossar/schulz-wilfried> (abgerufen am 06.05.2025).

es keine gesonderte Subventionierung hierfür gegeben, so die ehemalige Leiterin und Mitbegründerin der Bürgerbühne Miriam Tscholl.⁵⁴⁶

Dieses Geld, mit dem die Bürgerbühne bei der Gründung finanziert wurde, hätte genauso gut für weitere Inszenierungen mit dem Ensemble auf der großen Bühne ausgegeben werden können. Es gab weder eine kulturpolitische Forcierung oder Bitte, die an den Intendanten herangetragen wurde, noch gab es zusätzliches Geld, sondern es war ein gesamtverhandelter Etat und der Intendant hat sich entschieden, damit auch das zu finanzieren.⁵⁴⁷

Dass die Bürgerbühne seitdem als ein erfolgreiches „Modell“⁵⁴⁸ gilt, welches über das persönliche Engagement eines Einzelnen weit hinausreicht und unabhängig von den konkreten Standortbedingungen des sächsischen Staatstheaters funktioniert, beweisen neben dem bis heute anhaltenden Erfolg der Dresdner Bürgerbühne⁵⁴⁹ zahlreiche Gründungen an anderen Standorten⁵⁵⁰ sowie das Bürgerbühnenfestival, das von 2014

⁵⁴⁶ Miriam Tscholl (geb. 1974 in Freiburg i. Br.) studierte unter anderem Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis in Hildesheim. Sie mitbegründete die Theatergruppe *Werkgruppe 1*, in der bereits unter Beteiligung von Menschen außerhalb des Theaterfeldes gearbeitet wurde. Als Inspiration dafür nennt sie *Rimini Protokolls* ‚Experten des Alltags‘. Wilfried Schulz habe sie, als dieser nach Hannover ging, angefragt für die Regie für partizipative Jugendtheaterprojekte und schließlich mit dessen Wechsel nach Dresden, ob sie eine partizipative Sparte mit Erwachsenen aufbauen wolle. Vgl. TSCHOLL: „Interview (12/2019)“ (Min. 00:00:14-00:04:00).

⁵⁴⁷ EBD. (MIN. 00:07:16).

⁵⁴⁸ So die Veröffentlichung KURZENBERGER, Hajo und Miriam TSCHOLL (Hrsg.): *Die Bürgerbühne: das Dresdner Modell*, Originalausgabe Aufl., Berlin: Alexander Verlag 2014.

⁵⁴⁹ Die Bürgerbühne hat bis heute Bestand: Wilfried Schulz hatte mit Beginn seiner Intendanz Miriam Tscholl für den Aufbau der Bürgerbühne in Dresden engagiert. Sie leitete diese unter der Intendanz von Joachim Klement seit 2017 fortgeführte Sparte bis Dezember 2018. Neuer Leiter – fortan unter ‚Bürger:Bühne‘ – war ab 2019 Tobias Rausch, gefolgt von Christiane Lehmann ab der Spielzeit 2024/2025. „Über 1500 Darsteller waren [...] akquiriert worden, wobei die Zahl der Interessenten, die an Infotreffen und Auswahlworkshops teilgenommen hatten, mindestens dreimal so hoch war. [...] Die große Nachfrage ist Teil des Erfolgs der Bürgerbühne“, so Miriam Tscholl 2014. TSCHOLL, Miriam: *„Die Bürgerbühne Dresden stößt an Grenzen“*, *Bürgerbühne Dresdner Modell*, Berlin: Alexander Verlag 2014, S. 93–97, hier S. 93. In der Spielzeit 2024/2025 seien es laut Homepage des Staatsschauspiels mehr als 3.500 Menschen, die in Inszenierungen, aber auch theaterpädagogischen Spielclubs der Bürgerbühne teilgenommen haben. Vgl. DRESDEN: „Homepage Bürgerbühne“ (abgerufen am 15.05.2025).

⁵⁵⁰ Entstanden sind seitdem (u.a.) die Bürgerbühne am *Nationaltheater Mannheim (NTM)* 2012 (seit 2018 umbenannt in ‚Mannheimer Stadtensemble‘), die ‚VolXbühne‘ oder ‚Ensemble der Generationen‘ seit 2013 am *Theater an der Ruhr* „als Bürgerbühne für Mülheim an der Ruhr“ (FÜRST, Jörg: *„VolXbühne. Ensemble der Generationen am Theater an der Ruhr“*, in: *VolXbühne Ensemble Gener. Am Theater Ruhr*, <https://www.volxbuehne.de>. Letzter Zugang 09.05.2025), Bürgerbühne am Theater der Altmark, seit 2014/2015 Bürgerbühne an der Burghofbühne Dinslaken und Bürgerbühne am Meininger Staatstheater, seit 2015/2016 Bürgerbühne am Rheinischen Landestheater Neuss, das ‚Stadt:Kollektiv‘ am Schauspielhaus Düsseldorf seit der Intendanz von Wilfried Schulz 2016, im selben Jahr die Bürgerbühne am Landestheater Schwaben und ‚die ‚Bürger:Bühne‘ am Theater Lübeck, seit 2018/2019 die ‚Bürgerbühne‘ am *Hans-Otto-Theater* Potsdam, das ‚Stadtensemble‘ am *Theater Konstanz* 2020, das ‚Stadt-Ensemble‘ am *Theater und Philharmonie (TUP)* Essen (a.D.) sowie das ‚Stadtensemble Generationen‘ am *Theater Osnabrück* (o.D.). Daneben wurden partizipative Strukturen entwickelt, die den Titel ‚Bürgerbühne‘ beanspruchen und damit auf die professionellen Rahmenbedingungen der Theaterproduktionen mit nicht-professionellen Darsteller:innen verweisen.

bis 2019 an verschiedenen Standorten in Deutschland in europäischer Vernetzung stattgefunden hat. Bereits 2019 wurde das Festival zusammen mit der Bürgerbühne von der *European Theatre Convention (ETC)* ausgerichtet, einem europaweiten Netzwerk von Theaterschaffenden und -institutionen, das unter anderem durch das Programm *Creative Europe* der Europäischen Kommission gefördert wird. Das letzte Festival *Our stage* in Dresden beherbergte gleichzeitig auch die jährlich stattfindende *ETC International Theatre Conference*.⁵⁵¹ Seit 2019 sind in Deutschland keine Bürgerbühnenfestivals mehr verzeichnet.⁵⁵² Allerdings finden jährlich an alternierenden Standorten in Europa die Konferenzen der ETC statt, die teilweise mit einer Festivalorganisation verbunden werden. Themen und Programme wie Partizipation, Diversität und Nachhaltigkeit, aber auch die Kampagne „Resistance now together“ gegen staatliche Kürzungen im Kunstsektor werden hier auf einer europäischen Ebene zwischen Theaterschaffenden verhandelt.

Zwar gingen die Initiative und budgetäre Planung für die erste Bürgerbühne von Wilfried Schulz und dem Staatsschauspiel Dresden aus, sie sind aber in einen größeren Kontext einzuordnen, der in den Nullerjahren an den deutschen Staat-, Landes- und Stadttheater als Krise artikuliert wurde.⁵⁵³ Das Theater sei eine museale Institution, die

Diese lösen entweder ein festes professionelles Ensemble ab (wie 2016 am *Kleist-Forum*, ehemals *Kleist-Theater* Frankfurt/Oder) oder sind als Theatergruppe auf Vereinsbasis ohne öffentlich geförderte Theaterinstitution und oft unter Leitung eines/einer Theaterpädagogen/in aktiv (wie u.a. die ‚Bürgerbühnen‘ im Großraum München von *tim – Theater ist mehr* oder die *Bürgerbühne Kiel*). An den Kulturvereinen zeigt sich, dass es sich bei der Bürgerbühne als partizipatives Format um einen diskursiv anschlussfähigen Begriff auch für bis dahin ebenso professionell geleitetes ‚Amateurtheater‘ handelt. Statt der (theaterpädagogischen) Arbeitsweise – die Leiter letzterer Bürgerbühnen sind häufig auch Theaterpädagogen – und dem Theaterspiel als Hobby wird durch die Bezeichnung ‚Bürgerbühne‘ der Schwerpunkt auf die Partizipation am Stadtleben und auf die professionellen Arbeitsbedingungen verlegt.

⁵⁵¹ Vgl. „ETC *European Theatre Convention*“, <https://www.europeantheatre.eu/page/activities/professional-development/etc-international-theatre-conferences/riga-2025> (abgerufen am 27.06.2025).

⁵⁵² Das Ende fällt mit Tscholls Abschied als Leiterin der Bürgerbühne zusammen. Aber auch die Kontakteinschränkungen im Zuge der COVID-Pandemie können einen Grund dafür darstellen, weshalb das Festival nicht fortgesetzt wurde.

⁵⁵³ „Krise ist am Theater immer!“ leiten Annette Zimmer und Birgit Mandel ihren Beitrag ein und beziehen sich auf die Wahrnehmung der Kulturschaffenden. „Je nach Perspektive des Betrachters/der Betrachterin oder des Betroffenen/der Betroffenen handelt es sich um eine ökonomische, politische, ästhetisch-kulturelle oder aber nachfrage-indizierte Krise, ausgelöst durch eine schwächelnde Wirtschaft, gesellschaftliche Umbrüche oder zurückgehende Besuchszahlen der Veranstaltungen der Theater.“ Die Autorinnen machen in ihrem Beitrag deutlich, inwiefern die ‚Verschlankung des Staates‘ seit den 1990er Jahren sich auf die Theater auswirkte: „Schließlich hatte die Neustrukturierung des Bereichs der darstellenden Künste unter Maßgabe betriebswirtschaftlicher Effizienzkriterien beachtliche Auswirkungen auf die hier Beschäftigten, und zwar sowohl auf der Leitungs- und Betriebsebene als auch in den künstlerischen Sparten. Auch in den darstellenden Künsten ist es infolge von Prozessoptimierung und Verschlankung zu einer erheblichen Arbeitsverdichtung und damit in der

sich – auch in Konkurrenz zur freien Szene – künstlerischer Innovation versperre; es repräsentiere die Stadtgesellschaft nicht mehr, die sich aufgrund demographischen Wandels erneuert habe; und schließlich würde es – in der Konkurrenz zu Neuen Medien – die Jugend und damit den Publikumsnachwuchs nicht angemessen ansprechen. Die Konsequenz, die aus dieser Bestandsaufnahme gezogen werden sollte, war unter anderem die Entwicklung neuer Beteiligungsstrukturen. Zwei in der deutschen Theaterlandschaft vielbesprochene Lösungsansätze, die diesem Desiderat begegneten, waren das Modell der Dresdner *Bürgerbühne* und das Freiburger „Gegenmodell“ der *Recherche* im Stadtgebiet.⁵⁵⁴

Das Freiburger Gegenmodell

Am Freiburger Theater waren unter der Intendanz von Barbara Mundel seit 2006 Umstrukturierungen in Angriff genommen, um im laufenden Tagesgeschäft einer öffentlichen Theaterinstitution besser, das heißt schneller, auf gesellschaftliche Veränderungen reagieren zu können.⁵⁵⁵ Übertragen auf die Theaterinstitution wurde die Bildsprache der *Fluxus*-Bewegung der 1970er Jahre, das heißt der Institutionskritik erster Stunde dafür bemüht: „Verkrustungen“ am Stadttheater sollten „verflüssigt“ werden.⁵⁵⁶ Ziel sei eine Öffnung der Institution sowohl für künstlerische Innovation

Regel zur Flexibilisierung der Arbeitsverhältnisse bis hin zu einer beachtlichen Zunahme von Zeit- und Honorarverträgen, zu deutlichem Personalabbau und nicht selten zu Gehaltsreduzierung und zur Kürzung von sonstigen Leistungen (z. B. Weihnachtsgeld) gekommen. Infolgedessen hat sich mit Blick auf die Leitungs- und Führungsebene in den darstellenden Künsten eine heftige Debatte zur Reform der *Corporate Governance* der Theater mit der Zielsetzung einer stärkeren Berücksichtigung von *Diversity* und partizipativeren Führungsstrukturen entwickelt“, ZIMMER/MANDEL: „*Die Krise der darstellenden Künste und die Rolle der Kulturpolitik*“, S. 1; ebd., S. 6–7.

⁵⁵⁴ Vgl. HASSELBERG, Viola: „*DAS Freiburger Modell. Das Gegenmodell zur Dresdener Bürgerbühne: Theater als künstlerische Forschung am Theater Freiburg (2006-2013)*“, in: KURZENBERGER, Hajo und Miriam TSCHOLL (Hrsg.): *Bürgerbühne Dresdner Modell*, Berlin: Alexander Verlag 2014, S. 159–170.

⁵⁵⁵ Es handelt sich um eine allgemeine Entwicklung an Theaterinstitutionen, welche im DFG-Projekt „Krisengefüge der Künste“ an der Universität München eingehend untersucht wurde. Das Vorgehen der Freiburger Intendanz ab 2006 wäre hiernach als *eine* Strategie zu verstehen, mit den neuen Anforderungen der *Cultural Gouvernance* umzugehen und diese zu legitimieren. „Es geht jeweils darum, der Krise bzw. der Delegitimation der Institution Theater als Organisation, Verfahren oder Norm zu begegnen und diese Krise sogar als Motor für Transformation und Adaption an veränderte Umweltbedingungen zu nutzen und dadurch wieder erneut Legitimation im veränderten Kontext zu gewinnen.“ Analysierbar wird dieser Prozess durch das Aufkommen von Rechtfertigungsnarrativen, die eine neue Erzählung [...] von der Relevanz in gesellschaftlicher, politischer oder wirtschaftlicher Hinsicht der Institution – hier des Theaters – als Legitimationsbegründung offerieren.“ ZIMMER/MANDEL: „*Die Krise der darstellenden Künste und die Rolle der Kulturpolitik*“, S. 7–8.

⁵⁵⁶ MACKERT, Josef und Barbara MUNDEL: „*Fluxus für das Stadttheater. Über neue Begegnungen zwischen Stadt und Theater – und ihre Folgen für die Arbeit an der Institution. Eine Annäherung in fünf Schritten*“, *Heart City Rech. Zum Stadttheater Zuk.*, Berlin: Theater der Zeit 2011 (Arbeitsbuch 20), S. 128–136.

als auch für ein vielseitiges Publikum gewesen: gegen eine Exklusion vom Kultursektor, die auch das Theater durch seine unsichtbaren Mauern einer imposanten, aber künstlerisch beschränkenden Architektur der meisten, aus dem 19. Jahrhundert stammenden Theatergebäude mitbewirkt habe. Das Prinzip zur Umsetzung war das der Recherche, wobei zur Beschreibung der Stadtgesellschaft das dichotome Modell von Zentrum und Peripherie herangezogen wurde: das Personal des Theaters sollte in das Stadtgebiet, insbesondere in die Peripherie ‚ausschwärmen‘ und ‚sondieren‘, welche Themen der Bevölkerung relevant seien; umgekehrt sollte die Bevölkerung durch partizipative Formate ins Haus im Zentrum hereingeholt werden. In diesem Zusammenhang wurde eine Veränderung tradierter Tätigkeitsprofile an Theaterhäusern gefordert, zugunsten persönlicher Fähigkeiten unabhängig von Spartenaufteilungen und zu Lasten von Arbeitszeiten- und Arbeitsschutz.⁵⁵⁷ Damit ging eine zunehmende Prekarisierung des Schauspielberufs einher, da über ein Engagement für Theaterproduktionen, das heißt über ihre Arbeit an einer Rolle in Inszenierungen hinaus „Spieler:innen“ gefordert waren, die die Recherchen im Stadtgebiet und mit der Bevölkerung tragen.⁵⁵⁸ Bei einigen Schauspieler:innen habe die Auflösung eindeutiger Rollenvorgaben in Arbeitsprozessen am Haus oder in Stadtteilprojekten – die Frage, ob man „Moderator“, „Redner“, „Interviewer“ oder „Privatperson“ sei – gerade in der Zusammenarbeit mit Laien (beziehungsweise „Spezialisten“, wie die Freiburger Schauspieler:innen hervorheben) Unsicherheit und Existenzängste mit sich gebracht.⁵⁵⁹ Diese wurden teilweise als anregende Irritationen

⁵⁵⁷ Insofern vollzieht sich am Theaterbetrieb in den Nullerjahren eine Entwicklung, die Luc Boltanski und Eve Chiapello als Reaktion des kapitalistischen Wirtschaftssystems auf die an ihm geübte Kritik in den 1990er Jahren untersucht haben, nämlich die erfolgreiche Durchsetzung der Künstlerkritik gegen die Sozialkritik. Vgl. BOLTANSKI LUC: *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris: Gallimard 1999 (NRF essais).

⁵⁵⁸ MACKERT/MUNDEL: „*Fluxus für das Stadttheater. Über neue Begegnungen zwischen Stadt und Theater – und ihre Folgen für die Arbeit an der Institution. Eine Annäherung in fünf Schritten*“, S. 134.

⁵⁵⁹ So André Benndorf und Melanie Lüninghöner im Gespräch mit Bodo Blitz. Vgl. BLITZ, Bodo: „*Im besten Fall bin ich ein Veränderter. Die Freiburger Ensemblespieler André Benndorf, Melanie Lüninghöner und Martin Weigel sowie Regisseur Christoph Frick über Spezialisten, Stadtrecherchen und die Öffnung des Schauspielberufs im Gespräch mit Bodo Blitz*“, *Heart City II Rech. Zum Stadttheater Zuk.*, Berlin: Theater der Zeit 2017 (Theater der Zeit : Arbeitsbuch), S. 80–84, hier S. S. 81 f. Für eine allgemeine Einordnung dieser Verunsicherung professioneller Schauspieler:innen durch den Bruch von Theater Routinen seit Rimini Protokoll, vgl. auch HAUNSCHILD, Axel: „*Ist Theaterspielen Arbeit?*“, *Ökon. Im Theater Ggw. Ästhet. Produktion Inst.*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 141–156, hier S. 148. Haunschild schlüsselt im Einzelnen auf, inwiefern sich die Arbeit von professionellen und nicht-professionellen Darsteller:innen in Bezug auf den Schauspielberuf unterscheiden und welche Auswirkungen die zunehmende Arbeit mit Laien auf den Schauspielberuf hat. Professionelle Schauspieler:innen kennzeichne eine Sozialisation in sehr starken Autoritätsbeziehungen und extremer Nähe zu Arbeitskolleg:innen, ein hohes Maß an „eingeforderter Individualität und Kreativität“ bei gleichzeitig hoher Bereitschaft zu „Selbstaufgabe und Unterwerfung“ (S. 149); intrinsische Motivation

zur persönlichen und institutionellen Weiterentwicklung artikuliert: „Im besten Fall bin ich ein Veränderter“⁵⁶⁰. Die eingeforderte Entgrenzung des Schauspielberufs am Theaterhaus habe aber letztlich auch zu Widerständen im Haus geführt: „Das Problem der Entfremdung war vor drei Jahren ja ziemlich stark. Das Freiburger Projekt hatte eine Außenwirkung entwickelt, aber ihr kamt darin nicht wirklich vor“, spielt der Regisseur Christian Frick auf Versammlungen des Ensembles in der Spielzeit 2013/2014 an, aus denen heraus mit der Freiburger Leitung ein „Ensemble-Samstag“ zur freien Verfügung der Schauspieler:innen vereinbart wurde.⁵⁶¹ Für die Freiburger Darsteller:innen gab dies zusammen mit Ensemble-Mitgliedern anderer Theaterhäuser den Anstoß zur Gründung des „Ensemble-Netzwerks“.⁵⁶²

Die Recherchen im Stadtgebiet begannen 2006 mit dem Projekt „Orbit“, einer flexiblen Außenstelle des Theaters, das – in der Bildsprache des Projektes – auf der peripheren „Umlaufbahn“ des Theaters kreiste. Gefördert wurde dieses durch den im Vorjahr eingerichteten, sogenannten „Heimspielfonds“ der Kulturstiftung des Bundes.⁵⁶³ „Der Fonds Heimspiel zielte zunächst auf eine stärkere

sowie eine Abgrenzung einerseits als ‚Künstler:in‘ durch seinen Habitus von einem bürgerlichen, spießigen Leben im Sinne des *bohémien*, wie Bourdieu in seinen Studien 1982 und 1999 herausgearbeitet hatte, sowie in Abgrenzung von Amateuren und Laien (Vgl. S. 150), andererseits aber in einem „fremdbestimmten künstlerischen Produktionsprozess“ (S. 151) eingebunden, so Haunschild. Schauspieler:innen würden häufig bewusst keine Trennung zwischen Beruf und Freizeit bzw. Arbeit und Leben vornehmen. Insofern entspreche der Arbeitsethos von Schauspieler:innen, die, um weiterbeschäftigt zu werden, unablässig ihre Eigenverantwortlichkeit unter Beweis stellen müssten und deren meist befristete Anstellung einem hohen Selbstvermarktungsdruck unterliege, dem des „Selbstunternehmers“ (im Unterschied zum fordistischen Massenarbeitnehmer), wie ihn Voß und Pongratz (1998) herausgearbeitet haben (S. 147). Haunschilds Fazit führt den Widerspruch vor Augen, der den Umgang professioneller Schauspieler:innen mit Laien prägt: einerseits Irritation und Hinterfragen der eigenen Relevanz, was in der Kunstinstitution wie bei Mundel und Mackert als ein die künstlerische Produktion belebendes Element umgedeutet wird, andererseits „die Realität künstlerischer, historisch gewachsener und institutionalisierter Distinktionsversuche“ (S. 152).

⁵⁶⁰ So resümiert auch der Titel des Interviews mit den Freiburger Schauspieler:innen. BLITZ: „*Im besten Fall bin ich ein Veränderter. Die Freiburger Ensemblespieler André Benndorf, Melanie Lüninghöner und Martin Weigel sowie Regisseur Christoph Frick über Spezialisten, Stadtrecherchen und die Öffnung des Schauspielberufs im Gespräch mit Bodo Blitz*“.

⁵⁶¹ Ebd., S. 83.

⁵⁶² Vgl. ebd., S. 83; Vgl. auch ZIMMER/MANDEL: „*Die Krise der darstellenden Künste und die Rolle der Kulturpolitik*“, S. 7. „Das ensemble-netzwerk wurde 2015 beim Feierabendbier an einem Küchentisch in Oldenburg von Ensemble Mitgliedern für Ensemble Mitglieder gegründet. Seit 2016 ist das ensemble-netzwerk ein eingetragener gemeinnütziger Verein mit rechtskräftiger Satzung.“ „ensemble-netzwerk“, in: *Ensemble-Netzwerk*, <https://ensemble-netzwerk.de/enw/> (abgerufen am 23.05.2025).

⁵⁶³ „Heimspiel“, https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/buehne_und_bewegung/detail/heimspiel.html (abgerufen am 21.05.2025). Die Kulturstiftung des Bundes wurde 2002 gegründet und wird finanziert durch Haushaltsmittel des Bundesbeauftragten für Kultur und Medien. Es handelt sich um eine Förderung auf Bundesebene gemäß der Kulturhoheit der Bundesländer ausschließlich für Programme und Projekte nationaler Reichweite und zur internationalen Vernetzung.

Auseinandersetzung der Theater mit den sozialen Realitäten der Städte und Regionen vor Ort.“⁵⁶⁴ Als Pilotprojekt für den Fonds diente „Bunny Hill“ im Münchner Stadtteil Hasenberg noch unter der Leitung von Barbara Mundel an den Münchner Kammerspielen, die im Folgejahr die Intendanz und Neustrukturierung des Freiburger Stadttheaters mit dem Konzept der Recherchen im Stadtraum übernommen hatte.⁵⁶⁵

Wie Mundel sei auch der ehemalige Leiter des Dresdner Staatsschauspiels vor Gründung der Bürgerbühne Jury-Mitglied des Heimspielfonds der Bundeskulturstiftung gewesen, so Tscholl. Dass es kulturpolitisch keine Forcierung gegeben habe, relativiert sie insofern selbst: „[D]ie Bundeskulturstiftung hat wichtige Impulse gesetzt und ich behaupte eigentlich, dass es die Bürgerbühne ohne die Kulturstiftung nicht gegeben hätte“⁵⁶⁶. Schulz hat dort mitbekommen, so Miriam Tscholl im Interview, wie gut die durch den Heimspielfonds geförderten Projekte funktioniert haben und ein solches Vorgehen auch für das eigene Haus als Möglichkeit in Betracht gezogen. Anders als durch eine Projektfinanzierung sei aber in Dresden die Entscheidung auf eine langfristige institutionelle Verankerung der Bürgerbeteiligung gefallen.

Viele Theater haben sich dann dafür entschieden, wir machen ab und zu mal so ein Projekt und das Besondere an der Bürgerbühne des Staatsschauspiel Dresden war es nicht, dass es diese Form erfunden hat. Die gab es, also wenn es denn überhaupt eine fixe Form gibt, aber dass nicht professionelle Darsteller professionell mitwirken an Theaterproduktionen, [...] zumal Rimini und Volker Lösch und Schlingensiefel da große künstlerische Vorbilder waren, Vorreiter. Aber was neu war, dass es nicht von Jahr zu Jahr neu entschieden wurde, [...] sondern es institutionell eine Entscheidung gab, dass eine Abteilung gegründet wird, die langfristig ein Versprechen an die Stadt gibt und eine Vereinbarung mit der Stadt hat, dass es ein bestimmtes Budget, einen

⁵⁶⁴ „Doppelpass – Fonds für Kooperationen im Theater“, https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/buehne_und_bewegung/detail/doppelpass_fonds_fuer_kooperationen_im_theater.html (abgerufen am 21.05.2025); Vgl. STEMPER, Lukas: „Mit der Stadtgesellschaft ins Spiel kommen – Der Fonds ‚Heimspiel‘ der Kulturstiftung des Bundes“, in: MANDEL, Birgit und Annette ZIMMER (Hrsg.): *Cult. Gov. Legitimation Steuer. Den Darstellenden Künsten*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2021, S. 319–336, hier S. 320. Der Heimspielfonds endete 2013.

⁵⁶⁵ „Enge Kooperation mit der Kulturstiftung des Bundes: Bunny Hill im Münchner Stadtteil Hasenberg wird zum Pilotprojekt für die Entwicklung der Fonds Heimspiel und Doppelpass der BKS.“

⁵⁶⁶ TSCHOLL: „Interview (12/2019)“ (Min. 00:09:16-00:11:52). Miriam Tscholl war zur Zeit des Interviews selbst Jury-Mitglied der Kulturstiftung für den Fonds „360“, eine Projekt- und Strukturförderung von 2018 bis 2025 für „Kulturen der neuen Stadtgesellschaft“ und mehr „Diversität“ an Kunstinstitutionen. Vgl. „360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft“, https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/transformation_und_zukunft/detail/360_fonds_fuer_kulturen_der_neuen_stadtgesellschaft.html (abgerufen am 22.05.2025).

bestimmten Teil der Ressourcen des Theaters für diese Projekte stellt, ja.
Es gibt einen Namen, es gibt Räume, es gibt eine Leitung[.]⁵⁶⁷

Das Modell der Bürgerbühne Dresden hat insofern die entgegengesetzte Strategie, die einer ‚Verstetigung‘ verfolgt, und damit für die Arbeit mit nicht-professionellen Darsteller:innen im Theaterbetrieb einen (relativ) offenen Zeithorizont gewählt. Eine Laufzeit zunächst von „insgesamt neun Jahre[n] innerhalb der Intendanz von Wilfried Schulz“, welche der Nachfolger Joachim Klement verlängert hat, ermöglichte laut Tscholl eine langfristige, nachhaltige Planung⁵⁶⁸. Ziel sei, auf Grundlage dieser partizipativen Strukturen, „sowohl inhaltlich als auch ästhetisch vielfältig zu experimentieren und möglichst viele unterschiedliche Dresdner Zielgruppen einzubeziehen“⁵⁶⁹.

Das Modell der ‚Bürgerbühne‘: Regeln und Auswahl der Teilnehmenden

Der Rahmen, in dem das inhaltliche und ästhetische Experimentieren ermöglicht wurde, ist zeitlich, räumlich und hinsichtlich der Personalstruktur der Kulturinstitution vorgegeben. Wie eingangs erwähnt, wird in Inszenierungen der Bürgerbühne unter denselben Produktionsbedingungen gearbeitet, wie sie für eine professionelle Theaterproduktion zur Verfügung stehen. Dies betrifft die materiellen Voraussetzungen sowie die zeitliche Planung der Produktionen von der Erstellung des Spielplans etwa ein Jahr vor Probenbeginn bis zur Premiere sowie weiteren Aufführungen in der kommenden Theatersaison. Für diese mittelfristige Planung seien drei Fragen entscheidend:

Warum soll dieser Stoff mit Laien auf die Bühne gebracht werden? Welche Eigenschaften und Geschichten können Dresdner Bürger mitbringen, von denen das Theater profitiert? Welche Fähigkeiten stehen nicht vorrangig im Konkurrenzverhältnis mit den professionellen Schauspielern des Theaterensembles?⁵⁷⁰

Wer diese Fragen stellt, geht aus der Beschreibung des Modells Bürgerbühne nicht hervor. Zu vermuten ist, dass sie auf Ebene der künstlerischen Leitung entsprechend den Hierarchien an einem Theaterhaus (Theaterleitung, Dramaturgie, hier Leitung der Sparte Bürgerbühne) beantwortet werden, wo der Spielplan in Bezug auf die

⁵⁶⁷ TSCHOLL: „Interview (12/2019)“.

⁵⁶⁸ Vgl. TSCHOLL: „Die Bürgerbühne. Beschreibung eines Modells“, S. 17.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 11–12.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 12–13.

Außenwirkung der städtischen Kultureinrichtung sowie rechnerisch zu verantworten ist.

Das ‚inhaltliche und ästhetische Potenzial‘ setzt Miriam Tscholl in der Kombination der Teilnehmenden an. Es gehe darum, „ein sehr spezifisches Ensemble zusammenzustellen“ und „nach einer möglichst spannungsreichen und interessanten Spielerkonstellation aus[zu]wähl[en]“⁵⁷¹. So „sollten [zum Beispiel] in einem interkulturellen Projekt möglichst verschiedene Länder vertreten sein“⁵⁷². Hieraus ergebe sich ein „Mischungsverhältnis zwischen Menschen unterschiedlichen Alters und unterschiedlicher ethnischer oder sozialer Herkunft“⁵⁷³. Das Prinzip, auf welchem die Spannung beruhe, sei insofern die kontrastive Anordnung: das Neue entstehe durch das Aufeinandertreffen von Gegensätzen. Als selbstverständlich, da unbenannt, scheint zu gelten, *wer* die Teilnehmenden auswählt und zusammenstellt, woraus zu schließen ist, dass diese Entscheidungsgewalt in der Hand des künstlerischen Teams liegt und nicht etwa grundsätzlich Teil der Aushandlung unter den Teilnehmenden selbst wäre.

Das Auswahlverfahren erfolgt schrittweise: auf eine erste Kontaktaufnahme durch „Ausschreibungstexte“⁵⁷⁴, die teilweise immer auch an denselben Orten – sowohl in Straßenbahnen und Bussen als auch über die theaterüblichen Dokumente der Öffentlichkeitsarbeit – und teilweise entsprechend der anvisierten Zielgruppe an spezifischen Orten ausgelegt wird. Bei der Adressierung in den Ausschreibungstexten würde versucht, „eine Markierung und Zuschreibung zu einer bestimmten Gruppe zu vermeiden und neue Gruppen [zu bilden], die sich einer gängigen Einordnung entziehen“⁵⁷⁵.

So ist der Blick des Betrachters, der mit seiner Zuordnung ‚innerhalb oder außerhalb einer Gesellschaft stehend‘ immer auch gesellschaftliche Ordnung reproduziert, auf dem Prüfstand, und es beginnt ein vielfältiges Spiel mit Identitäten und Realitäten, welches sich nicht auf Milieu oder Klasse reduzieren lässt.⁵⁷⁶

⁵⁷¹ Ebd., S. 15.

⁵⁷² Ebd., S. 15.

⁵⁷³ Ebd., S. 15.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 15.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 15.

⁵⁷⁶ Ebd., S. 15.

Und selbst für den Fall, dass eine ‚Spielergruppe‘ doch homogen sei, relativiere sich die Zuschreibung als einer ‚Randgruppe‘ zugehörig dadurch, dass diese Gruppe „innerhalb der Bürgerbühne nur eines von vielen Projekten“ sei⁵⁷⁷.

Für die Produktion *Diesen Kuss der ganzen Welt* (2011) hat Tscholl eine typisierende Zuschreibung von „Deutsche[n] und Ausländer[n]“ mit der Ansprache hin zu „Dresdner Bürger, die Freunde oder Verwandte in anderen Ländern haben“, ⁵⁷⁸ verschoben. So habe sich die 19-köpfige Gruppe letztlich kontrastiv zusammengesetzt: „eine deutschstämmige Familie, die einige Jahre in Polen gelebt hat, eine Dresdnerin, deren Söhne im Ausland studieren, ein irakischer Kriegsflüchtling, eine chinesische Fachkraft, eine Schwäbin ...“⁵⁷⁹. Der nächste Schritt war dann laut der Regisseurin für diese Produktion die Auswahl aus einer Vielzahl an Bewerber:innen. Die Absage – manche würden von selbst abspringen angesichts des relativ hohen Zeitaufwands für die Produktion – werde schließlich dadurch abgefedert, dass den Interessierten die Partizipation an einem anderen Format – einem der Spielclubs – angeboten werden könne.⁵⁸⁰ Hierdurch würde auch erreicht, dass man die zahlreichen Bewerber:innen als potenzielle Theaterbesucher:innen nicht verliere. Da die Nachfrage sehr groß sei, bedürfe es aber der Regel, dass jede:r Darsteller:in nur einmal an einer Inszenierung mitwirken dürfe, um die Entstehung eines „zweite[n] geschlossene[n] Ensemble[s], welches eine breitere Öffnung zur Stadt verhindert“⁵⁸¹, zu vermeiden.

Insofern eigne sich die Bürgerbühne sehr gut zum „*Audience development*“⁵⁸². Die große Nachfrage auf die Ausschreibungen erhöhe die Besucherzahlen insbesondere auch von neuen Theatergänger:innen. Somit werden potenzielle Teilnehmende immer auch als spätere Theaterbesucher wahrgenommen: „Wer Theater spielt, möchte auch Theater sehen“⁵⁸³, und deren Freunde und Verwandte, die die Aufführung besuchen kommen, könne man als potenzielle Teilnehmende einer Bürgerbühnenproduktion

⁵⁷⁷ Ebd., S. 16.

⁵⁷⁸ Ebd., S. 16.

⁵⁷⁹ TSCHOLL: „*Die Bürgerbühne. Beschreibung eines Modells*“, S. 16. An anderer Stelle heißt es: „Die Dresdner kommen dabei aus Mosambik, Slowenien und China oder sind gebürtige Dresdner mit Verwandten in Russland, dem Irak und Indien [...]“. TSCHOLL, Miriam: „*Spielen und Küssen erlaubt. Inszenierungsstrategien zwischen Authentizität und Spiel am Beispiel der Inszenierung ‚Diesen Kuss der ganzen Welt‘*“, *Bürgerbühne Dresdner Modell*, Berlin: Alexander Verlag 2014, S. 113–123, hier S. 114.

⁵⁸⁰ TSCHOLL: „*Die Bürgerbühne. Beschreibung eines Modells*“, S. 15.

⁵⁸¹ Ebd., S. 19.

⁵⁸² Ebd., S. 16 (Hervorheb. i. Org.).

⁵⁸³ Ebd., S. 16.

ausmachen. Bei partizipativen Angeboten gehe es immer auch um die Erweiterung des Publikums, so Miriam Tscholl, was nicht als Marketing misszuverstehen sei, wenn der Zweck eines solchen Publikumsgewinns in der grundlegenden Aufgabe des Theaters erkannt würde, sich mit der Gesellschaft auseinanderzusetzen.⁵⁸⁴ Insofern ist das Modell der Bürgerbühne als ein erfolgreiches Rechtfertigungsnarrativ zu lesen, das nicht nur für das Dresdner Theater funktioniert, wie die zahlreichen Neugründungen von Bürgerbühnen an anderen Häusern belegen.

Den Beschreibungstext zu diesem Modell hat seine Leiterin in einem pragmatischen Stil gehalten: Zahlen von Teilnehmer:innen und Theaterbesucher:innen werden als Beleg für die Wirksamkeit und das Potential der *Bürgerbühne* herangezogen. Die sachliche Argumentation wird dann ergänzt um eine unermessliche „Theatereuphorie“, die ausgewählte singuläre Beispiele einzelner persönlicher Erfahrungen mit Teilnehmer:innen bezeugen.⁵⁸⁵ Nicht eine ästhetische Strahlkraft der mehrfach erwähnten Bürgerbühnen-„Experimente“ wird als überzeugendes Element hervorgehoben, sondern die Priorität wird auf die Vielfalt und die Quantität der jeweils teilnehmenden Bürger:innen gelegt. Hierdurch liest sich die „Beschreibung eines Modells“, wie der Titel schon sagt, wie ein Gebrauchstext, der zum Nachbauen des Modells Bürgerbühne anregen soll. Gleichzeitig wird damit die einzelne Inszenierung in eine Reihe zahlreicher Stückentwicklungen eingeordnet. Sie verliert zwar nicht an Einzigartigkeit – diese wird ihr durch die Singularität ihrer Teilnehmenden und deren Kombination zuerkannt. Der künstlerische Auftrag bestehe dementsprechend darin, eine dem Thema und den Personen entsprechende Form zu finden.⁵⁸⁶ Inwiefern die Form selbst dazu beiträgt, wie wer und was sichtbar wird und dass sich hierin bestimmte Perspektiven auf die Gesellschaft abzeichnen, mit der sich laut Tscholl das Theater auseinandersetzen soll, ist Gegenstand mehrerer Einzelbeiträge zu Inszenierungen, die im Rahmen der Bürgerbühne entstanden sind. Die Reflexion darüber obliegt den entsprechenden Regisseur:innen und Dramaturg:innen.

⁵⁸⁴ Vgl. ebd., S. 17.

⁵⁸⁵ Vgl. ebd., S. 17.

⁵⁸⁶ Hajo Kurzenberger meint, es gehe darum, eine „Theaterästhetik zu schaffen, die themen- und vor allem personenspezifisch ist“. KURZENBERGER, Hajo: „Mehr Kunst und mehr Pädagogik!“, in: KURZENBERGER, Hajo und TSCHOLL, MIRIAM (Hrsg.): *Bürgerbühne Dresdner Modell*, Berlin: Alexander Verlag 2014, S. 129–139, hier S. 136.

Die Zurückstellung des ästhetischen Werts in der Beschreibung des Modells, wenngleich Hajo Kurzenberger darauf hinweist, dass „doch die Legitimation der Bürgerbühne der künstlerische Anspruch ihrer Produktionen ist“⁵⁸⁷, zeugt gleichzeitig von einem Theaterverständnis, das ohne Werkbegriff und Autorschaft als gängiger Referenzen einer ästhetischen Arbeitsweise auskommt. Im Gegensatz beispielsweise zu Marie-José Malis, die für das Format des *Pièce d'Actualité* an der *Commune* ‚große Künstler‘ beauftragt mit der Fragestellung, inwiefern die ‚Leute vor Ort ihre Kunst inspiriere‘, wird das Primat in Dresden (auf der Ebene der diskursiven Vermittlung der Bürgerbühne) auf den ‚Menschen vor Ort‘ gelegt, statt von vornherein auf der Anerkennung einer Künstlerpersönlichkeit oder dessen/deren künstlerischer Handschrift. Eine bewusste Zurücknahme diesbezüglich sei vielmehr der Schlüssel für einen erfolgreichen Kurationsprozess:

Je vertrauensvoller dabei meine Beziehung zu den Spielern ist, je mehr sie begreifen, dass ich ihre Ideen wirklich nutze, je mehr sie verstehen, dass *nicht* ich *die große Künstlerin* bin, sondern wir alle ein kreatives Kollektiv sind, je mehr sie verstehen was sie tun und sich positiv bestärkt fühlen, desto stärker ist der kreative Output und die Bereitschaft, sich auf der Bühne zu zeigen. Und desto besser wird das szenische Ergebnis. Eine Win-Win-Situation für alle Beteiligten.⁵⁸⁸

Der von ihr vorgeschlagene und vorgelebte Umgang von Regisseur:innen mit den ‚Laien‘ besteht in einem sanften Führungsstil. Statt eines autoritären Gefälles zwischen Künstler:in und Nicht-Künstler:in setzt laut Tscholl das erfolgreiche ‚Modell‘ der *Bürgerbühne* auf eine horizontale Rollenverteilung – nicht der Geniekult, sondern die ökonomische ‚Win-Win-Situation‘ mit entsprechend höherem ‚kreative[n] Output‘ dient als legitimierendes Argument.

Die Rolle der Teilnehmenden: Spieler:innen, Laien, Expert:innen der Geschichte

In den Texten zur Beschreibung und Reflexion der Bürgerbühne treten professionelle wie nicht-professionelle Darsteller:innen im Rahmen der künstlerischen Produktion mit dem Begriff der ‚Spieler:innen‘ auf. Der Begriff ‚Spieler:innen‘ fällt in Texten des

⁵⁸⁷ Ebd., S. 131. Kurzenberger weist daraufhin, dass das Selbstverständnis als Regisseur:in oder als Theaterpädagog:in/Theaterpädagogin, das laut Tscholl auf einer persönlichen Entscheidung beruhe, „nicht nur eine Frage der Reputation [sei], sondern „auch eine Frage des Geldes“. Die Bezahlung beider gehe stark auseinander und eine:n Regisseur:in an der Bürgerbühne erhalte ein Profiregiehonorar. Ebd.

⁵⁸⁸ TSCHOLL: „*Spielen und Küssen erlaubt. Inszenierungsstrategien zwischen Authentizität und Spiel am Beispiel der Inszenierung ‚Diesen Kuss der ganzen Welt‘*“, S. 119. (Hervorhebg. v. Verf.).

‚Bürgerbühnendiskurses‘ wie auch in Texten von Barbara Mundel zur Umstrukturierung des Stadttheaters auf. In der Verwendung von Mundel wird damit auf eine Zäsur im herkömmlichen Profil des Schauspielberufs markiert, wobei Spieler:innen nicht einfach ‚besetzt‘ werden, sondern vielfältig einsetzbar sein sollen.⁵⁸⁹ Bei Tscholl findet der Begriff sowohl für professionelle wie nicht-professionelle Darsteller:innen Anwendung. In beiden Kontexten scheint er keiner Erklärung bedürftig und wird, im Gegensatz zu ‚Expert:innen‘ oder ‚Spezialist:innen‘, in deren Zusammenhang *Rimini Protokoll* erwähnt wird, nicht erläutert. Verfolgt man die Begriffsverwendung in den Texten von Tscholl, scheint er einen performativen Umgang mit Kunst wie mit Wirklichkeit hervorzuheben – im Unterschied zum Begriff *Schauspieler:in*, der den Aspekt der Repräsentation betont. Während ‚Spieler:in‘ auf den anthropologischen Aspekt des Spiels verweist und insofern Kunst und Alltag miteinander verbindet, scheint der Begriff ‚Schauspieler:in‘ die Grenze zwischen einer unmittelbaren Wirklichkeit und einem Vermittelten, Künstlichen implizit mitzuführen. Mit dem „Spiel als Verfahren ästhetischer Konstruktion“ zeigt Tanja Wetzel die Hinwendung zum Experimentellen in künstlerischen Kurationsprozessen der Avantgarde auf. In dem Bestreben, mit tradierten Vorstellungen, dem geschlossenen Werk, Autorschaft und Schöpfung zu brechen, habe beispielsweise Marcel Duchamp in seinem Manifest *Le processus créatif* von 1967 gefordert, dass „der Rezipient zum Teilhaber an einem Kunstwerk werden müsse, zu einem Mitspieler“⁵⁹⁰. Hier stellt sich auch über den Begriff des Spielers oder der Spielerin ein historischer Einfluss der 1960er/1970er Jahre auf das heutige partizipative Theater heraus, da laut Tscholl zwischen der Rolle der Spieler:innen und derjenigen der Zuschauer:innen eine Permeabilität besteht. „Die ehemaligen Spieler werden zu Publikum, und auch neu gewonnenes Publikum [...] wird zu Spielern“⁵⁹¹ Bei Victor Turner wird das im experimentellen Theater wiederentdeckte Spiel mit dem Ritual verknüpft, aufgrund von Liminalität.⁵⁹² Mit der ästhetischen Erfahrung als Schwellenerfahrung befasst sich eingehend Erika Fischer-Lichte in dem Band *Ästhetik des Performativen*. Gemeint sei damit einerseits der Umgang mit Grenzen durch das spielerische Erfahrbarmachen und

⁵⁸⁹ Vgl. MACKERT/MUNDEL: „*Fluxus für das Stadttheater. Über neue Begegnungen zwischen Stadt und Theater – und ihre Folgen für die Arbeit an der Institution. Eine Annäherung in fünf Schritten*“, S. 134.

⁵⁹⁰ WETZEL, Tanja: „*Spiel*“, in: BARCK, Karlheinz (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, Stuttgart: J. B. Metzler 2005, S. 577–618, hier S. 600.

⁵⁹¹ TSCHOLL: „*Die Bürgerbühne. Beschreibung eines Modells*“, S. 17.

⁵⁹² Vgl. WETZEL: „*Spiel*“, S. 610.

dadurch andererseits die Herstellung und Stärkung der ästhetischen Gemeinschaft durch das Theaterereignis.⁵⁹³ Sie verwendet den Begriff des Spielers oder der Spielerin nicht, sondern spricht von Schauspieler:in, Performer:in und Akteur:in. Dennoch erschließt sich über Fischer-Lichtes Band und dessen starke Rezeption in den Theaterwissenschaften die zentrale Bedeutung des Ereignishaften im Spiel und in der ästhetischen Erfahrung, das heißt in der Aufführung sowie im Kurationsprozess, in Abkehr vom Werkbegriff.⁵⁹⁴ Wenn Tscholl die Teilnehmenden der *Bürgerbühne* als Spieler:innen klassifiziert, so ließe sich zusammenfassen, verweist dies tendenziell auf den experimentellen Charakter und das Ereignishafte des Spielens, zu dem außerdem jeder Mensch von Natur aus fähig sei. Die performative Aneignung der eigenen Rolle liegt somit näher als die Verwandlung oder ein zur-Schau-stellen. Schließlich wird die einzelne Bürgerbühnenproduktion in Abgrenzung von einem Werkbegriff auf ihr transformatives Potential hin ‚produktiv‘ gemacht, wenn sich durch die Theatererfahrung Publikum auch binden lässt.

Deutliche Unterschiede zwischen professionellen und nicht-professionellen Darsteller:innen zeichnen sich aber ab, wenn es um die Arbeitsweise im Produktionsprozess mit ‚Laien‘ und ‚Profis‘ geht. In diesem Kontext manifestieren sich begrifflich Unterschiede bei der Herangehensweise sowohl der Teilnehmenden als auch der Regisseur:innen an eine Inszenierung. „Regisseure suchen nach Spielweisen und Methoden, die sich nicht einfach aus dem Profitheater überragen lassen“⁵⁹⁵. Wenn es außerdem in den Ausschreibungstexten zur Suche potentieller Spieler:innen heißt „Es sind keine Vorkenntnisse erforderlich“⁵⁹⁶, ist dies wörtlich als eine Teilnahmevoraussetzung zu verstehen, denn vielmehr *soll* die oder der Teilnehmende an der Bürgerbühnenproduktion ein:e „Theaterunerfahrene[r]“⁵⁹⁷ sein: Jeder darf nur einmal in einer Inszenierung mitspielen. Diese Regel wird nicht dogmatisch angewendet, aber sie ist wichtig für das Bewusstsein der Beteiligten und

⁵⁹³ FISCHER-LICHTE: *Ästhetik des Performativen* insb. S. 332-350.

⁵⁹⁴ Vgl. ebd., S. 21-22 (u.a.).

⁵⁹⁵ TSCHOLL: „*Die Bürgerbühne. Beschreibung eines Modells*“, S. 12.

⁵⁹⁶ Ebd., S. 15.

⁵⁹⁷ Ebd., S. 18.

auch für das der Regisseure, weil wiederkehrende Regisseure oft auch gerne auf liebgewonnene und bereits erfahrene Spieler zurückgreifen würden.⁵⁹⁸

Zu vermeiden sei aber, dass Laien Profis zu imitieren versuchen, das heißt dass sie als ‚Verwandlungskünstler:in‘ agieren wollen. Während die Professionalität den Schauspieler:innen tendenziell Möglichkeiten einräumt, eine gegebenenfalls mangelnde Identifikation mit dem Stoff zu kompensieren, könnten sich die Laiendarsteller:innen hinter ihrer Rolle nicht verstecken. „Sein Körper, sein Blick und sein ungeschicktes Bemühen werden ihn sofort verraten.“ Diese dem Laien „spezifische Durchlässigkeit“ gelte aber auch umgekehrt, „wenn ein Bühnenmoment sehr wohl mit ihm zu tun hat. Auch dies kann er glücklicherweise schlecht verbergen“.⁵⁹⁹

Das Ziel eines erfolgreichen Kurationsprozesses mit Laien setzt die Regisseurin Tscholl demzufolge in der Identifikation mit dem Stoff an, sodass das *Wie* in der Zusammenarbeit mit der oder dem einzelnen Spieler:in bei der Entwicklung seiner Rolle zwangsläufig die Grundlage einer jeden Inszenierung bildet. Dass „wir alle ein kreatives Kollektiv sind“, wie es in obigem Zitat gegen „die große Künstlerin“ in Anschlag gebracht wird, und somit gegen die im Theaterfeld für die Anerkennung als Künstler:in entscheidende Distinktion gegenüber diejenigen, die keine Künstler:innen seien,⁶⁰⁰ wird gerade zur Voraussetzung für den Erfolg des „szenische[n] Ergebnis[ses]“, also für die Anerkennung des künstlerischen Werts einer Inszenierung.

‚Gutes‘ und ‚schlechtes Laientheater‘ sei umgekehrt daran erkennbar, ob der oder die Regisseur:in die Mühe der Auseinandersetzung mit den Teilnehmenden zur Entwicklung ihrer Rolle auf sich genommen habe. Nicht nur die (soziale) Rolle der

⁵⁹⁸ Ebd. Das sei für viele unproblematisch, aber insbesondere für Menschen mit viel Zeit, höheren Alters oder mit wenigen Sozialkontakten, könne der Abschied von der Produktion zum Problem werden. Diesbezüglich würde sich die Bürgerbühne mit anderen Kultureinrichtungen vernetzen, um auf andere partizipative Formate in der Stadt aufmerksam zu machen und Teilnahmemöglichkeiten vermitteln zu können. Vgl. ebd.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 19.

⁶⁰⁰ Die Untersuchungen Haunschilds hätten gezeigt, dass sich professionelle Schauspieler:innen in ihrer Selbstdarstellung von Laien deutlich abgrenzen, was auch durch die realen Arbeitsbedingungen und Karrierewege begründet sei. Vgl. HAUNSCHILD: „*Ist Theaterspielen Arbeit?*“ Inwiefern das auf andere Akteure im Feld wie hier auf Regisseur:innen zutrifft, dazu geben Beiträge zur *Bürgerbühne* empirische Hinweise. So beispielsweise Hajo Kurzenberger, wenn er von der (symbolischen) Reputation und Bezahlung von Regisseur:innen im Gegensatz zu Theaterpädagog:innen an Kunstinstitutionen, einschließlich der *Bürgerbühne*, spricht und hier auf einen Artikel von Miriam Tscholl verweist, die die Unterscheidung zwischen beiden Berufen bei einer persönlichen Entscheidung in der Selbstdarstellung ansiedelt. Vgl. KURZENBERGER: „*Mehr Kunst und mehr Pädagogik!*“

Laien ist daher im Probenprozess voraussetzungsreich, auch an die der Regisseur:innen sind Rollenerwartungen geknüpft, die denen eines Geniekults genauso widersprechen wie dem Beuysschen ‚Jeder Mensch ein Künstler‘: Eine autoritäre Exzentrik im Umgang mit den Darsteller:innen stößt auf Abwertung, da es dem Produktionsprozess hinderlich sei; aber auch „dem Spiel freien Lauf lasse[n]“⁶⁰¹ scheint nicht der Garant für den genannten ‚kreativen Output‘ der Darsteller:innen zu sein, davon zeugt die Tatsache, dass es auch misslungene Spielangebote gebe.⁶⁰² Das bezeichnet Tscholl als „eine sensible Gratwanderung“⁶⁰³ als Regisseur:in.

Der Fokus der Stückentwicklung ist auf die Teilnehmenden gerichtet: Obwohl die Spieler:innen in Bezug auf das Theaterspiel als Laien benannt werden, seien *sie* die „Experten der Geschichte“. Einerseits deutlich geprägt durch die Arbeiten und Reflexionen von *Rimini Protokoll* und ihre „Experten des Alltags“⁶⁰⁴ zieht Tscholl für ihre Arbeit an der Bürgerbühne andererseits auch klare Konturen dieser Expertise. Sie stellt klar, dass sie sich auf den Anteil der persönlichen Geschichte an der Stückentwicklung bezieht. ‚Geschichte‘ meint nicht nur inhaltliche Anteile in Bezug auf den im Theaterstück verhandelten Stoff, den die Expert:innen zum Beispiel in Form von Interviewmaterial liefern, sondern auch einen bestimmten Habitus, ein körperliches Erfahrungswissen.⁶⁰⁵ Somit bezieht sich ihr Expertentum nicht darauf, wer etwas erfahren hat und was, sondern wie er es verkörpert. Damit das auf der Bühne zur Darstellung kommen kann, müssen sich die Expert:innen laut Tscholl „der Bühne und der Inhalte und Formen ihrer Darstellung ermächtigen“, während der oder die Regisseur:in dies „zulassen [muss]“. ⁶⁰⁶

Dies sei für die Regie eine aktive und ungemütliche Rolle. Aufgabe der Regie sei es, das bühnentaugliche Potential dieser Verkörperung aus dem „Repertoire des alltäglichen Lebens“ aufzuspüren und für die Inszenierung fruchtbar zu machen: „Fragen zu stellen, zuzuhören, zu beobachten, das Gesehene zu beschreiben und zu bestärken. Er [der Regisseur, Anm. v. Verf.] muss auswählen, kombinieren,

⁶⁰¹ TSCHOLL: „*Spielen und Küssen erlaubt. Inszenierungsstrategien zwischen Authentizität und Spiel am Beispiel der Inszenierung ‚Diesen Kuss der ganzen Welt‘*“, S. 117.

⁶⁰² Vgl. ebd., S. 119.

⁶⁰³ Ebd., S. 117.

⁶⁰⁴ Vgl. DREYSSE, Miriam und Florian MALZACHER (Hrsg.): *Experten des Alltags: das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin: Alexander Verlag 2007.

⁶⁰⁵ Vgl. TSCHOLL: „*Die Bürgerbühne. Beschreibung eines Modells*“, S. 20.

⁶⁰⁶ Ebd., S. 20.

übertreiben und verdichten.“⁶⁰⁷ Gerade die Unplanbarkeit dieses Prozesses sei die Herausforderung für „erfahrene[] Dramaturgen, die unerfahren in der Arbeit mit Laien sind“, schreibt Tscholl. Sie sei „immer wieder überrascht über die Planbarkeit, die sie [die Dramaturgen] in einer Bühnensituation vermuten“.⁶⁰⁸ Die Figuren wie die Inhalte seien „im Spiel mit Laien also wenig vordefinierbar, und der Regisseur ist gezwungen, seine Perspektive ständig zu hinterfragen (noch in den Aufführungen sehe ich beschämt an einer Verkrampfung des Körpers, wo ich als Regisseurin dem Spieler meine Haltung aufgedrängt habe)“.⁶⁰⁹

Der Beobachtungsfilter des oder der professionellen Theaterschaffenden ist demzufolge auf Originalität und das Überraschende in Bezug auf das dem Theater Bekannten gerichtet:

Manchmal sind überraschenderweise diejenigen Spieler, die das eingeschränkste Verwandlungsvermögen haben und an denen man sich oft die Zähne ausgebissen hat, weil sie nicht einmal gleichzeitig sprechen und klatschen können, die besten und originellsten auf der Bühne.⁶¹⁰

„Theaterunerfahren“ als das Gegenteil von „Verwandlungsvermögen“ heißt scheinbar zweierlei. Einerseits fehlt die Erfahrung („theaterunerfahren“), eine Rolle in einer überzeugenden Weise zu spielen („Verwandlungsvermögen“) – es fehlt an Übung und Techniken („die Palette an Ausdrucksmöglichkeiten“ sei bei Laien beschränkter, meint Tscholl). Andererseits fehlt es möglicherweise auch an in den Darstellenden Künsten üblichem Talent, zum Beispiel Bewegungstalent oder Musikalität („nicht einmal gleichzeitig sprechen und klatschen können“), was sich in Ungeschicktheit äußert. Die Arbeit mit Theaterunerfahrenen sei demnach anstrengend („sich oft die Zähne ausbeißen“), würde aber belohnt durch unvorhergesehene Originalität, die in den Alltagsexpert:innen warten *kann*, entdeckt zu werden. Das ist demzufolge ein Zufallsmoment im Probenprozess („überraschenderweise“), insofern nicht planbar und risikobehaftet, denn dass sich Teilnehmende unerwartet als originell entpuppen, könnte auch *nicht* eintreten. Es ist aber wegen des hohen Werts an Originalität („die *besten* und *originellsten* auf der Bühne“), die es für das szenische Ergebnis verspricht, ein Anreiz für Regisseur:innen, diese Mühe und dieses Risiko auf sich zu nehmen.

⁶⁰⁷ Ebd., S. 20.

⁶⁰⁸ Ebd.

⁶⁰⁹ Ebd.

⁶¹⁰ Ebd.

Hieraus ist auch zu schlussfolgern, dass die Spieler:innen der Bürgerbühnenproduktionen einem Urteil über ihre Fähigkeiten auf der Bühne nicht entgehen, dass die Stückentwicklung im Probenprozess bessere und schlechtere, originellere und langweiligere, da zu allgemeine Figuren hervorbringt.

Der Probenprozess sei folglich eine aktive Suche der Regisseur:innen danach, „welche Strategien aus dem Repertoire des alltäglichen Lebens in seinem [gemeint sind die Spieler:innen, Anm. v. Verf.] Habitus verankert“⁶¹¹ seien. Das bedeute aber laut Tscholl nicht, das Spielen zu verbieten, beziehungsweise „aufs Textsprechen oder auf performative Handlungen“ zu beschränken, wie es bei *Rimini Protokoll* im Umgang mit den ‚Expert:innen des Alltags‘ häufig der Fall sei. Gerade nicht das „not-acting“⁶¹², sondern der bei den Teilnehmenden angeregte Spieltrieb könne das erwünschte ‚kreative Output‘ erzielen, wie die Regisseurin es für die ausgewiesene interkulturelle Inszenierung *Diesen Kuss der ganzen Welt* zurückverfolgt.

Sie halte nicht an einer „richtigen Spielweise im Umgang mit Laien“ fest, aber an einer Sensibilisierung dafür, dass auch im Spiel mit nicht-professionellen Darsteller:innen die Spielweise im genauen Verhältnis zum Inhalt stehen müsse:

Auch wenn ich es richtig finde, mit Laien nicht die gleichen Inszenierungsstrategien wie mit Profischauspielern zu wählen, sollte man nicht davon ausgehen, dass Laien nicht spielen können. [...] Ich sage den Spielern, dass ihre Phantasie, ihr Witz und ihre Ideen erwünscht sind und dass ihre Gesten oder Worte gleichzeitig direkt und unvermittelt sein können.⁶¹³

Es sei ihr bei der Inszenierung *Diesen Kuss der ganzen Welt*, für die als Textgrundlage zur Hälfte Interviewmaterial aus mit den Teilnehmenden geführten Gesprächen und zur Hälfte Texte von Friedrich Schiller verwendet wurden, insbesondere im inhaltlichen Bezug auf Schillers Spieltheorie, um das richtige „Mischungsverhältnis von Authentizität und Spiel“ gegangen. In ihren Ausführungen zum Inszenierungsprozess unterscheidet sie zwischen beiden Sphären, wobei Phantasie und Witz einer imaginären Welt des Spiels, unvermittelte Gesten und Worte aus dem ‚alltäglichen Repertoire‘ der Realität zugeordnet werden. Für das Theaterstück bilde dieser im Text, aber auch körperlich und bildhaft auf der Bühne dargestellte Kontrast

⁶¹¹ Ebd.

⁶¹² Sie beziehe sich auf eine Einteilung von Michael Kirby. Ebd.

⁶¹³ TSCHOLL: „*Spiele und Küssen erlaubt. Inszenierungsstrategien zwischen Authentizität und Spiel am Beispiel der Inszenierung ‚Diesen Kuss der ganzen Welt‘*“, S. 116–117.

zwischen einer „künstliche[n] Welt“, der „Schiller-Welt“, und „der dokumentarischen Darstellung des Lebens“, dem Alltag, das nötige „ergiebige Konfliktpotential“.⁶¹⁴

Mit dem Spiel wird demzufolge auf ein unkonventionelles Entdecken und Grenzüberschreitungen alltäglicher Routinen und Normen verwiesen, was die Teilnehmenden, zumindest nicht alle und nicht in jedem Moment, scheinbar nicht ohne weiteres von selbst in Gang bringen können. Um diesen Spieltrieb zu wecken, sei somit die Regisseurin angehalten, in der Probe einen klaren Rahmen zu setzen: „Gerade, wenn die Laiendarsteller von der Arbeit kommen und erschöpft in der Probephase erscheinen, sind sie froh über meine Ideen, über klare szenische Rahmenbedingungen und Vorgaben“⁶¹⁵. Ihre Rolle sieht sie darin, „[e]inen Spielraum für Phantasie und Entfesselung zu schaffen“, denn hier setzt sie die „Quellen der Kreativität“ an, die, abgesehen von einer pädagogischen und sozialen Wirkung auf die Teilnehmenden, für die Regisseurin notwendig seien, „um szenische Ideen für die Inszenierung zu gewinnen“. Die Vielfalt der ‚Expert:innen‘ sei „im Idealfall ein großes Kraftwerk an Erfahrung, Phantasie, Witz oder klugen und schrägen Einfällen“.⁶¹⁶ ‚Entfesselung‘ wird in den Ausführungen der Regisseurin insofern zum kreativen Motor der Produktion. „Phantasie, Spontaneität und ein geringes Maß an Selbstzensur [seien] erforderlich“ dafür; die Teilnehmenden *sollen* gerade keine „steifen, phantasielosen Erfüllungsgehilfen“ sein, denn das stünde jeder Kreativität im Weg.

So besteht laut Tscholls Ausführungen die Rollenvorgabe für die Regie in einer „Gratwanderung“: Als Regisseur:in dürfe man daher „ständig kontrolliere[n], korrigiere[n] und dahingehend interveniere[n], dass die Darsteller ‘ja nicht spielen’“, aber auch nicht „dem Spiel freien Lauf lasse[n]“, weil „viele Laien mehr noch als Profis zum ‘Überspielen’, zum Kommentieren und zum Pantomimenspiel [neigen]“ würden.⁶¹⁷ Der ‚Führungsstil‘, den sie hier neben der Rahmensetzung für die Proben als erforderlich beschreibt, besteht in dieser zurückhaltenden Lenkung:

Ich versuche deshalb, die mir wirkkräftig scheinenden Angebote der Spieler positiv zu verstärken, die anderen lasse ich unter den Tisch fallen. Ich halte mich zurück, eine direkte und konkrete Spielweise während einer

⁶¹⁴ Ebd., S. 116.

⁶¹⁵ Ebd., S. 120.

⁶¹⁶ Ebd., S. 118.

⁶¹⁷ Ebd., S. 117.

Szenenentwicklung zu forcieren, weil dort ja Phantasie, Spontaneität und ein geringes Maß an Selbstzensur erforderlich sind.⁶¹⁸

Es scheint deswegen als Konsequenz, dass der von der Regisseurin ‚geschaffene Spielraum‘ auf einer Vertrauensbeziehung beruhen muss. Das ‚kreative Kollektiv‘, von dem eingangs im Zitat die Rede war, beruht schließlich auf der erfolgreichen, das heißt befolgten Interaktion zwischen zurückhaltender, aber leitender Regie und entfesselten, aber gelenkten Teilnehmenden. Der ‚kreative Output‘ besteht dann in der Selektion ‚wirkkräftiger‘ Angebote durch den oder die Regisseur:in aus einem gemeinsamen Pool aus kreativen, mehr oder weniger originellen, Einfällen sowie den beobachteten, be- und verstärkten sowie auf dramatische Wirkung zugespitzten individuellen Fähigkeiten und habituellen Eigenheiten der Teilnehmenden, und nicht zuletzt auch aus der Kontrastierung von Teilnehmenden bei der Auswahl der Bewerber:innen.⁶¹⁹

Hajo Kurzenberger bescheinigt mit Blick auf die bis 2014 entstandenen Bürgerbühnenproduktionen:

[I]mmer sind es kleine oder große Grenzüberschreitungen, die den Spielern Mut abverlangen und/oder ihnen neue Perspektiven und Erfahrungen ermöglichen, die dazu beitragen, die Konventionalität des Alltags für Spieler und Zuschauer aufzusprengen und zugleich, fast im Nebenbei, eine neue Theaterästhetik zu schaffen, die themen- und vor allem personenspezifisch ist[.]⁶²⁰

Hierdurch werden folglich auch ästhetische Normen erkennbar, die sich umgekehrt auf die Darstellungsweisen und Geschichten der Expert:innen auswirken. Deutlich wird, dass ‚Entfesselung‘ und ‚geringe Selbstzensur‘ für die Teilnehmenden bedeutet, dass unkonventionelle Angebote durch den Beobachtungsfiler der Regisseur:in wahrgenommen werden und solche es potenziell schaffen, in den Theatertext und die Inszenierung aufgenommen zu werden. Diese Selektion durch die Regie erfolgt mit Blick auf die Rezipient:innen, das Publikum, denn das Ziel sei es, deren Aufmerksamkeit zu gewinnen. Die Identifikation der Darstellenden mit ihrer Rolle sei, so Tscholl, die Grundlage für die Identifikation des Publikums mit dem und den auf der Bühne Dargestellten.

⁶¹⁸ Ebd., S. 117.

⁶¹⁹ Vgl. TSCHOLL, Miriam: „Von und mit und für. Gedanken über Volkstheater und Bürgerbühnen“, in: *Z. Für Theaterpädagogik Korresp.* Heft 58 (2011), S. 44–46, hier S. 44.

⁶²⁰ KURZENBERGER: „Mehr Kunst und mehr Pädagogik!“, S. 136.

Die Interaktion zwischen Regie und Spieler:innen wird als ein wechselseitiger Lernprozess auf Augenhöhe kommuniziert: Es sei ein Lernen durch Erfahrung, denn die Teilnehmenden würden mit der in den Proben gewonnenen Erfahrung, auch durch Feedback-Runden („Möglichkeit des gegenseitigen Beobachtens und der anschließenden Reflexion aller Beteiligten“⁶²¹), selbst einen Blick dafür bekommen, was auf der Bühne funktioniert und was nicht, und selbst auf Einfälle kommen, etwa in Probenpausen oder zuhause. Spielfreude äußere sich dann nicht nur in konkreten Einfällen, sondern in einer positiven Stimmung während des Probenprozesses, wo gemeinsam und „auch über Misslungenes“ gelacht und was schließlich „in der Aufführung in der körperlichen Spielhaltung der Darsteller sichtbar“ werde.⁶²²

Die Laien bleiben daher im Zuge ihrer Teilnahme an der Bürgerbühne nicht ‚theaterunerfahrenen‘. Die Regel, dass jede:r Teilnehmende:r nur einmal an einer Produktion teilnehmen darf, hat somit nicht nur in Bezug auf die Legitimation der Bürgerbühne Gehalt, die die Vielfalt der Bürger:innen aus Dresden und der Region repräsentieren soll, oder in Bezug auf solche Regisseur:innen, die „gerne auf liebgewonnene und erfahrene Spieler zurückgreifen würden“⁶²³. Dass sie nur einmal teilnehmen sollen, erhält auch Relevanz in Bezug auf ihr kreatives Potential für die Theaterstücke. Schließlich wird die Suche im Produktionsprozess als eine Suche „nach Neuem und Unerprobtem“⁶²⁴ vorgestellt.

Was für die Inszenierung mit Schiller-Texten als Gegenüberstellung zweier Welten explizit wurde, nämlich von einer künstlichen, gespielten Welt auf der einen Seite und ‚Authentizität‘, Habitus der Laiendarsteller:innen auf der anderen Seite, lässt die Alltagswelt als ‚unvermittelt‘ erscheinen. Der Bezug auf die dokumentarischen Anteile an der Stückentwicklung nimmt demzufolge einen Begriff des Dokumentarischen zum Ausgangspunkt, der auf dieser Entgegensetzung von Realität und Bühne beruht – anders als spätere dokumentarische Ansätze, die die mediale Vermitteltheit der Realität bewusst einbeziehen. Was hat das für die Subjektivation der Teilnehmenden zur Konsequenz, wenn die Vorsicht, mit der bei den Ausschreibungstexten vorgegangen wird, um keine stigmatisierten Gruppen zu

⁶²¹ TSCHOLL: „*Spielen und Küssen erlaubt. Inszenierungsstrategien zwischen Authentizität und Spiel am Beispiel der Inszenierung ‚Diesen Kuss der ganzen Welt‘*“, S. 117.

⁶²² Ebd., S. 119.

⁶²³ TSCHOLL: „*Die Bürgerbühne. Beschreibung eines Modells*“, S. 18.

⁶²⁴ TSCHOLL: „*Von und mit und für. Gedanken über Volkstheater und Bürgerbühnen*“, S. 44.

reproduzieren, sondern heterogene Menschen anzusprechen und diese nach Vielfalt zusammenzustellen, mit der Auswahl abgeschlossen ist? Denn der Beobachtungsfiter entlang ästhetischer Normen – Grenzüberschreitung, Originalität, Unkonventionalität, Neues, Unerprobtes – orientiert gerade auch die Laien, die nicht-Künstler:innen innerhalb des geschützten Probenraums, an einem künstlerisch geprägten Aufmerksamkeitsregime⁶²⁵, welches das Besondere, Singuläre als ästhetisch wertvoll auszeichnet.

Aufmerksamkeitsfilter bei der Rollenentwicklung: Originalität, (performative) Authentizität und Glaubhaftigkeit

Ein bestimmtes Verhalten und Vorgehen auf der Bühne oder bestimmte Geschichten gelten als ‚wirkkräftig‘ und ‚erzählenswert‘⁶²⁶ – das heißt, sie erzeugen in der Stückentwicklung unter dramaturgischen und wirkungsästhetischen Gesichtspunkten Aufmerksamkeit, weil sie sich vom Allgemeinen, Konventionellen absetzen. Das, was wirkkräftig erscheint, werde ‚positiv verstärkt‘, „die anderen [Spielangebote der Laiendarsteller:innen, Anm. v. Verf.] lasse ich unter den Tisch fallen“, so Tscholl⁶²⁷. Diese anderen Angebote werden demnach nicht unbedingt abgewertet, die Auslese erfolgt vielmehr durch Indifferenz.⁶²⁸ Entsprechend diesem Wahrnehmungsfiter sind auch die Teilnehmenden selbst dazu angeregt, von sich preiszugeben, was sie in Bezug auf ihr Gegenüber – das künstlerische Team, insbesondere den oder die Regisseur:in, aber auch in Bezug auf die anderen Mitspieler:innen und die späteren Rezipient:innen – für ‚interessant‘ von sich halten und was sie im Kontrast zu diesen ‚besonders‘ macht.

So war beispielsweise eine Chinesin weniger am Theaterspielen interessiert als daran, ihre Kritik am politischen System Chinas zu äußern, ebenso ein Flüchtling aus

⁶²⁵ Andreas Reckwitz führt aus, wie im Zuge eines Ästhetisierungsprozesses, der über das Kunstfeld hinaus sämtliche gesellschaftliche Bereiche mit einer Orientierung am Kreativen erfasse, Aufmerksamkeit durch ein *Regime des Neuen* gebündelt würde. Vgl. RECKWITZ, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität: zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp 2012.

⁶²⁶ TSCHOLL: „*Spielen und Küssen erlaubt. Inszenierungsstrategien zwischen Authentizität und Spiel am Beispiel der Inszenierung ‚Diesen Kuss der ganzen Welt‘*“, S. 122.

⁶²⁷ Ebd., S. 117.

⁶²⁸ „Entsprechend fabriziert die Kultursphäre nicht nur (positive) Singularitäten qua Valorisierung, sondern unter bestimmten Umständen auch negative Singularitäten. Natürlich: Die meisten Einheiten des Sozialen, denen die Singularisierung nicht gelingt – den Dingen, die nicht einzigartig erscheinen, oder den Menschen, denen Originalität fehlt, zum Beispiel –, bleiben in der Kultursphäre unsichtbar. Hier herrscht nicht Negativität, sondern Indifferenz.“, so Andreas Reckwitz zur Gegenseite des Singulären. RECKWITZ, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten: zum Strukturwandel der Moderne*, 5. Aufl., Berlin: Suhrkamp 2018, S. 81.

Mosambik, der auf der Bühne seine Asylgeschichte aus politischen Gründen erzählen wollte. Einige sparen dabei auch Schwieriges nicht aus. Sie wollen, dass das Publikum sie mit dem persönlich Erzählten in Verbindung bringt.⁶²⁹

Wenn die Regisseurin Tscholl die positive Agency der Teilnehmenden darin hervorhebt, dass ‚die Chinesin interessiert daran‘ gewesen sei, ‚ihre Kritik zu äußern‘ und ‚ein Flüchtling aus Mosambik‘ auf der Bühne seine Asylgeschichte erzählen wollte, wird ihr jeweiliger inhaltlicher Beitrag an die persönliche Entscheidung und Motivation der Spieler:innen rückgebunden. Hierdurch wird ihr Status als aktive Akteure der Bürgerbühne in der Reflexion über die Stückentwicklung aus der Perspektive der Regisseurin ‚positiv verstärkt‘. Gleichzeitig wird der institutionelle Rahmen als komplexes Dispositiv, in das die einzelne Produktion eingebettet ist, unsichtbar und die Regisseurin entgeht als Teil dieses diskursiven Rahmens auch einer Verantwortung, den Teilnehmenden ausgerechnet diese Singularität zukommen zu lassen.

In der Benennung der Teilnehmenden als ‚Chinesin‘ und ‚Flüchtling aus Mosambik‘ – während die Figuren im Theaterstück selbst die Geburtsnamen der Darsteller:innen tragen⁶³⁰ – erfolgt eine Adressierung auf eine bestimmte politische, an ihre nationale Herkunft gebundene Erfahrung (China und der deutsche Verwaltungsapparat im Rahmen von Asylanträgen), die auf der Dresdner Theaterbühne eine Stimme erhalten. Beide Fälle deuten darauf hin, dass dieses einzigartige ‚Expertentum‘ auch Grund für die Auswahl der Teilnehmenden war. Die Auswahl dieser Geschichten erscheint angesichts einer zwangsläufig zu teilenden Aufmerksamkeit des künstlerischen Teams, der Mitspieler:innen und vor allem der potenziellen Rezipient:innen als naheliegende Entscheidung, weil sie sich von allgemeinen Angeboten normorientierter Alltagsroutinen, welche ihre Lebensläufe zweifellos ebenfalls vorweisen können, absetzen.

Manche Spieler [wie die beiden genannten Beispiele, Anm. v. Verf.] erzählen gerne und direkt über persönlich Erlebtes auf der Bühne. [...] Andere Spieler gewinnen ihre Freiheit, wenn sie begreifen, dass es sich bei allem Realitätsbezug immer noch um ein Spiel mit dem Publikum handelt. Wenn ich als Regisseurin eine Geschichte erzählenswert finde, *aber*

⁶²⁹ TSCHOLL: „*Spielen und Küssen erlaubt. Inszenierungsstrategien zwischen Authentizität und Spiel am Beispiel der Inszenierung ‚Diesen Kuss der ganzen Welt‘*“, S. 122.

⁶³⁰ „In der Inszenierung gibt es eine Kunstfigur mit Perücke und Rüschenhemd, die Schiller verkörpert. Alle anderen verwenden auf der Bühne ihre Geburtsnamen.“ Ebd., S. 121.

*Hemmungen beim Darsteller entdecke, ändere ich gemeinsam mit der Autorin oder auch mit dem Darsteller selbst die Texte. Das können kleine Details sein, die wir dazu erfinden. Das kann aber auch dazu führen, dass sich eine Geschichte bis ins beinahe Unkenntliche verändert. Manchmal ist es nur der neue Name eines Hundes, der dem Spieler ein Bewusstsein für die Schweben zwischen Realität und Fiktion gibt. Er hilft dem Spieler, eine Distanz zum Text aufzubauen, um frei und spielerisch mit dem Text umgehen zu können. Dennoch behält der Darsteller die persönliche Bindung an den Text, da er zumindest Teile davon so erlebt hat.*⁶³¹

Das Zitat zeigt, dass es bei der Arbeit der *Bürgerbühne* mit den Expert:innen und insbesondere der Arbeit mit dokumentarischem Material aus Interviews mit denselben nicht zwangsläufig um die eins-zu-eins-Darstellung des persönlich Erlebten dieser Realität geht, als vielmehr um „Authentifizierungsstrategien“⁶³² und die gefühlte Freiheit im Umgang mit der Rolle.

Dabei erscheint die Beteiligung der Darsteller:innen an der Entwicklung ihrer Rolle als Voraussetzung für ihre Glaubhaftigkeit, die auf einer inhaltlichen und darstellerischen Ebene erreicht wird. Dass der Bühnentext inhaltlich Anteile an persönlich Erlebtem enthalte, aber nicht in welchem Ausmaß, sei wichtig, damit die Darstellenden sich mit der Rolle verbunden fühlen. Dies allein reiche aber nicht aus. Um Glaubhaftigkeit herzustellen, bedürfe es auch einer von Hemmungen losgelösten Verkörperung dieser Rolle und deshalb eines bewussten Umgangs der nicht-professionellen Darstellenden mit ‚Authentizität‘, indem sie mit dem Grad an ‚Realität und Fiktion‘ spielen und durch spielerische Distanz zum persönlich Erlebten ‚ihre Freiheit gewinnen‘. Diese Freiheit im Umgang mit der eigenen Rolle sei grundlegend für die Identifikation des Publikums mit den Spieler:innen. Dabei werde „der Grad der Bewusstheit, mit welchem die Spieler Authentifizierungsstrategien nutzen, um Effekte beim Publikum zu erzielen, [oft] unterschätzt“⁶³³. Hier werde Glaubhaftigkeit dadurch erzielt, dass die nicht-professionellen Darsteller:innen eine ‚Distanz‘ zur Rolle aufbauen, indem die Vermittlung von Authentischem durch das Spiel mit ihrer Rolle zur Strategie würde (‚Authentifizierungsstrategie‘). Bei Erstgenannten, die ‚direkt über persönlich Erlebtes erzählen‘ (wie die Beispiele ‚der Chinesin‘ und des ‚Flüchtlings aus Mosambik‘ zeigten), weil sie ‚wollen‘ würden, dass das Publikum sie mit dem Erlebten in Verbindung bringe, werde gerade die Unmittelbarkeit zwischen

⁶³¹ Ebd., S. 122.

⁶³² Ebd.

⁶³³ Ebd.

Darsteller:in und Rolle für ihre Glaubhaftigkeit wirksam.⁶³⁴ Die Darstellenden scheinen sich daher auch auf einem Kontinuum zwischen ‚Authentizität und Spiel‘, anders gesagt zwischen Authentizität und performativem Umgang mit dieser, graduell zu unterscheiden:

Projekte mit Randgruppen haben oft Potential für wichtige Themen, auch ist *die Wirksamkeit von ‚Authentizität‘* möglicherweise gerade bei Menschen, die unter extremen Bedingungen leben, hoch. Doch ich denke, dass wir das Theater der sozialen Intervention noch breiter denken und auch in der Mitte unserer Gesellschaft verankern können. Inszenierungen mit „Profis des Alltags“ funktionieren meines Erachtens immer dann sehr gut, wenn die Eindeutigkeit einer Zuordnung nicht gegeben ist, also wenn die Gruppe der Darsteller in Bezug auf ihren sozialen Hintergrund heterogen ist.⁶³⁵

Das Ziel sei in beiden Fällen eine Verunsicherung des Publikums beziehungsweise seiner Sehgewohnheiten, sowohl durch das Spiel mit Authentizität als auch durch eine in Bezug auf gesellschaftliche Zuschreibungen heterogene Zusammenstellung der Gruppe. Letztere erfolgte beispielsweise für *Diesen Kuss der ganzen Welt* so, dass „Menschen mit Migrationshintergrund angesprochen [waren], aber beispielsweise auch ein Vater, dessen Sohn in Kanada studiert“⁶³⁶.

3) Zwischenresümee

Der Kontext, in den sich die Theaterproduktion *Ich bin Muslima* einschreibt und der die Rolle der am Stück beteiligten Migrantinnen im Besonderen rahmt, ist also geprägt von einer doppelten Verschiebung: *Einerseits* hat sich an der *Bürgerbühne* Dresden der Begriff davon, was partizipatives Theater ist, von einer strikt ästhetischen Zielrichtung hin zu seiner sozialen Funktion gelockert. Als Grund für diesen weithin

⁶³⁴ Dass Authentizität als eine Strategie fungiert, um Originalität herzustellen und dies noch die Arbeit an und mit der Authentizität als einem performativen Spiel mit dem Authentischen einschließt, beschreibt auch Andreas Reckwitz. „In ästhetischer Perspektive kann Authentizität als immanente Stimmigkeit und zugleich als Stimmigkeit zwischen einer Entität und ihrem Kontext umschrieben werden“. RECKWITZ: *Die Gesellschaft der Singularitäten*, S. 139. Diese ‚Stimmigkeit‘ herzustellen, erfolge in einem „Prozess der Authentifizierung“, das heißt „der Beobachtung, der Bewertung, Hervorbringung und Aneignung als authentisch.“ Ebd., S. 137. Das „souveräne Performativitätsspiel“ mit der „Echtheit“ ließe sich dann als „Metaauthentizität“ bezeichnen. Ebd., S. 139.

⁶³⁵ Vgl. TSCHOLL: „Von und mit und für. Gedanken über Volkstheater und Bürgerbühnen“, S. 46; Vgl. TSCHOLL: „Spielen und Küssen erlaubt. Inszenierungsstrategien zwischen Authentizität und Spiel am Beispiel der Inszenierung *‚Diesen Kuss der ganzen Welt‘*“, S. 122.

⁶³⁶ TSCHOLL: „Von und mit und für. Gedanken über Volkstheater und Bürgerbühnen“, S. 46.

als *social turn*⁶³⁷ bekannten Paradigmenwechsel in der Kunst wird hier im Fall der Bürgerbühne der konkrete Anlass – die Ausnahmesituation 2015 angeführt, nämlich auf die mangelnde Versorgung der Geflüchteten über ästhetische Interessen hinweg reagieren zu müssen. In einem Feld, in dem die Trennung zwischen „Theater und Soziale[m]“ für die Anerkennung des ästhetischen Wertes entscheidend ist, zeigt sich hieran, dass der Diskurs über Geflüchtete soziale Kunst auch legitimiert.⁶³⁸ Andererseits wird eine Verschiebung auch in dem an der Bürgerbühne geführten Diskurs über Geflüchtete manifest, wenn man die Menschen in ihrer Rolle als ‚Geflüchtete‘ nicht festschreiben möchte. Hieran wird deutlich, inwiefern die Reflexion über die eigene Rolle als Theaterschaffende die künstlerische Produktion begleitet.

Für die Untersuchung der Rolle der beteiligten Migrant:innen ist ausschlaggebend, dass sich bei dieser doppelten Verschiebung zwei Ebenen in einem Punkt überkreuzen: Die teilnehmenden Bürgerinnen waren *Geflüchtete*, die im *Montagscafé* zum Frauentreff gekommen sind und dort soziale Unterstützung erhalten haben. Mit der Teilnahme als nicht-professionelle Darstellerinnen an einer Bürgerbühnenproduktion wurden sie nun als *Spielerinnen* und damit als Nicht-Künstlerinnen, nämlich als *Laien* im Sinne von *Theaterunerfahrenen*, und zugleich als *Expertinnen* adressiert, die wie Künstlerinnen als *kreatives Selbst* ihre Geschichte und/oder ihren Habitus in ästhetischen Wert umsetzen. Sie werden nicht zuletzt als *Bürgerinnen von Dresden* adressiert, die, wie zahlreiche andere Bewohner:innen der Stadt und ihrer Umgebung vor ihnen, ausgewählt wurden, um unter professioneller Leitung an einer Theaterproduktion mitzuwirken. Daraus ergeben sich für die weitere Untersuchung die folgenden Fragen: Wie werden diese Adressierungen, mit denen für den Produktionsprozess bestimmte Rollenerwartungen einhergehen, durch die Regisseurin Martina van Boxen für die konkrete Stückentwicklung übernommen beziehungsweise

⁶³⁷ Vgl. BISHOP, Claire: „*The social turn. Collaboration and its discontent*“, in: SCHAVEMAKER, Margriet und Mischa RAKIER (Hrsg.): *Right Art Theor. 1990s*, Amsterdam: Valiz 2007, S. 59–68; Vgl. FERDMAN, Bertie: „*Participation and Its Discontents*“, in: *PAJ J. Perform. Art* 36/2 (2014), S. 99–107.

⁶³⁸ Unter dem Titel „Theater und Soziales“ fand auf dem Bürgerbühnenfestival 2019 eine Podiumsdiskussion statt, auf der „Potenziale und Herausforderungen, die aus der Nähe beider Disziplinen entstehen“ diskutiert wurden. Christoph Lutz-Scheurle, Professor für Theater als soziale Kunst an der FH Dortmund, fasst in der Dokumentation der Podiumsdiskussion die zwielichtige Positionierung von Theatern in der Frage zusammen: „Verliert die Bürgerbühne damit nicht einen Teil ihrer Daseinsberechtigung?“ SCHEURLE: „*Why? Because we can! Die Bürgerbühne auf der Suche nach ästhetischen Antworten auf soziale Fragen*“, S. 37.

verändert? Wie antworten die Darstellerinnen auf diese Rollenvorgaben? Und inwiefern verbinden sich hiermit Handlungsspielräume in Bezug auf die Entwicklung ihrer Rolle in der Inszenierung beziehungsweise der Figuren im Theatertext?

6.2 Genese des Theatertexts

Es wird viel geredet über den Islam und die Unterdrückung der Frau in islamischen Gesellschaften. Sehr viel seltener kommen muslimische Frauen selbst zu Wort. Die Geschlechterfrage ist ein Hauptangriffspunkt für westliche Vorbehalte gegen den Islam: Wie gehen Emanzipation und Koran zusammen? Gibt es Gleichberechtigung von Mann und Frau im islamischen Kulturraum überhaupt? In *ICH BIN MUSLIMA – HABEN SIE FRAGEN?* geben Frauen Auskunft darüber, wie sie diese Vorbehalte erleben, sich dagegen verwehren oder der Kritik zustimmen.⁶³⁹

Dieser Ausschnitt aus einer Kurzpräsentation des Theaterstücks auf dem Flyer zur Uraufführung am 14.04.2019 enthält den inhaltlichen Kerngedanken und Ausgangspunkt des Produktionsprozesses von *Ich bin Muslima – Haben Sie Fragen?*⁶⁴⁰. Miriam Tscholl hat Martina van Boxen mit der Regie für eine der fünf Bürgerbühnenproduktionen in der Saison 2018/2019 beauftragt, nachdem sie die Regisseurin und ihre Theaterarbeit *Über Gott und die Welt* auf dem dritten Bürgerbühnenfestival in Freiburg im Breisgau 2017 kennengelernt hatte.⁶⁴¹ Als Grund für die Auftragsarbeit stellt die Regisseurin pragmatische, materielle Gründe vor jegliche inhaltliche Entscheidung – weder die Qualität ihrer bisherigen Theaterarbeiten, ihre Reputation im Kinder- und Jugendtheater oder in Bezug auf das Thema Religion und Glauben: van Boxen habe gerade nach Arbeit gesucht und die ehemalige Leiterin der Bürgerbühne habe „in der Tat gerade *jemanden* für einen

⁶³⁹ STAATSSCHAUSPIEL DRESDEN: „Handzettel Kurzpräsentation ‚Ich bin Muslima - Haben Sie Fragen?‘ (Saison 2018/2019)“.

⁶⁴⁰ Im Folgenden verwende ich die Kurzform *Ich bin Muslima*.

⁶⁴¹ *Über Gott und die Welt* war ein Tanz- und Theaterprojekt unter der Leitung von Martina van Boxen (Regie) und dem Choreographen Arthur Schopa mit acht jungen Menschen zwischen 16 und 25 Jahren am Jungen Schauspielhaus Bochum (Uraufführung am *Theater unten*, der dritten Spielstätte des Schauspielhaus Bochum, am 01.12.2016). Das Theaterstück behandelt das Verhältnis von Glauben und Religion und sei ausgehend von der Frage: „Wenn Gott alles erschaffen [habe], dann [habe] er ja auch das Böse erschaffen – wie kann man da an Gott glauben?“ zusammen mit den Jungdarsteller:innen – „Atheisten, aber auch evangelische[n] und katholische[n] Christen, ein[em] Hindu und eine[r] Muslima“ – entwickelt worden. MEMMER, Nathalie: „*Über Gott und die Welt*‘ im Theater Unten stellt drängende Fragen zu Glauben und Gesellschaft“, in: *Lokalkompass* (29.11.2016), https://www.lokalkompass.de/bochum/c-kultur/ueber-gott-und-die-welt-im-theater-unten-stellt-draengende-fragen-zu-glauben-und-gesellschaft_a717013 (abgerufen am 03.06.2025); Vgl. N.N.: „*URAUFFÜHRUNG: ÜBER GOTT UND DIE WELT - Ein Tanz- und Theaterprojekt im Schauspielhaus Bochum*“, in: *Theaterkompass - Für Theaterbesucher Theatermacher* (26.11.2016), <https://theaterkompass.de/beitraege/urauffuehrung-uber-gott-und-die-welt-ein-tanz-und-theaterprojekt-im-schauspielhaus-bochum-48006> (abgerufen am 03.06.2025).

bestimmten Zeitraum [gesucht]“⁶⁴². Zu welchem Thema die Bürgerbühnenproduktion erarbeitet werden sollte, wurde laut der Regisseurin mit Miriam Tscholl anschließend gemeinsam besprochen.

Und da war aber noch nicht klar, *was so*. Dann haben wir uns erstmal getroffen und haben überlegt, was interessiert sie, was interessiert mich. Das ging dann in alle möglichen Richtungen. Und irgendwann hat sie gesagt, sie möchte eigentlich gerne *mit muslimischen Frauen was machen*. Feministisches Stück mit muslimischen Frauen, das war ihr Plan. Und ich hatte vor diesem Thema einen *Höllen-Respekt*. Und ich habe dann ‘Ja’ gesagt, weil mich das *unglaublich gereizt* hat, aber ich hatte wirklich einen/ Also ich hatte Muffensausen, weil ich in dem Thema überhaupt nicht drin war. Weder, was muslimische Frauen, noch was Feminismus/ Also klar, auf einer gewissen Ebene ja, aber das geht jetzt nicht so in die Tiefe wie bei anderen Menschen. Und ja, so kam das zustande.⁶⁴³

In dem beschriebenen zunächst offenen Aushandlungsprozess (,haben uns getroffen‘, ,überlegt, was interessiert sie, was interessiert mich‘, ,ging in alle möglichen Richtungen‘) wird die thematische Setzung schließlich von der Bürgerbühnenleiterin enggeführt auf ein persönliches Anliegen, das bereits stärker verdichtet ist, als es zunächst den Anschein hat (,irgendwann hat sie gesagt, sie möchte eigentlich gerne‘, ,das war ihr Plan‘). Eingegrenzt wird das Thema zuerst durch die Zielgruppe (,mit muslimischen Frauen was machen‘) und im zweiten Schritt zugespitzt – ,Feministisches Stück mit muslimischen Frauen‘ – auf einen suggerierten Widerspruch. Denn wie auf dem später redigierten Handzettel zur Theaterproduktion zu lesen sein wird, bilde die ,Unterdrückung der Frau in islamischen Gesellschaften‘ ,den Hauptangriffspunkt für westliche Vorbehalte gegen den Islam‘. Zur Erörterung der sich hieraus ergebenden Fragen, ,wie Emanzipation und Koran zusammen gehen‘ und ob es ,überhaupt Gleichberechtigung von Mann und Frau im islamischen Kulturraum‘ gebe, sollen muslimische Frauen Antwort geben. Es handele sich um einen Widerspruch aus westlicher Perspektive – ,Feminismus und muslimische Frauen‘, ,Emanzipation und Koran‘. Diesen Diskurs greife die Bürgerbühne auf und konfrontiere ihn mit den ,echten Menschen‘ (,in ICH BIN MUSLIMA - HABEN SIE FRAGEN? geben Frauen Auskunft darüber, wie sie *diese Vorbehalte erleben*, sich *dagegen verwehren* oder der Kritik *zustimmen*‘). Insofern wird das ,ergiebige

⁶⁴² VAN BOXEN: „Interview (07/2020)“ (Min. 00:00:50-00:01:00).

⁶⁴³ Ebd. (Min. 00:01:00-00:01:59).

Konfliktpotential⁶⁴⁴ für die Stückentwicklung nicht in einer Aufführung von Diskurspositionen Feminismus/Okzident versus Islam/Orient, sondern in der Konfrontation eines politischen Diskurses über die Rolle der Muslima mit dem ‚authentischen‘ Erleben der Frauen vermutet.

Diese Konfrontation entfaltet ihr Konfliktpotential aber nur vor den Rezipient:innen. Das Publikum wird in der Kurzbeschreibung zum Theaterstück in einer ambivalenten Position adressiert. Es wird als ‚das Andere‘ der muslimischen Frauen angesprochen, dem das Theater als Vermittlerin einen Raum bietet, um Fragen in Bezug auf diesen Abgleich von Diskurs und gelebtem Alltag zu stellen und sich ein eigenes Bild zu machen. Es ist insofern nicht als wechselseitiges Gespräch angelegt, sondern in einseitiger Richtung vom Publikum zur Bühne ausgerichtet, um Antworten zu finden. Insofern stellt das Theater auch mit dieser Produktion einen Rahmen bereit, den das adressierte Publikum sonst nicht hat oder nicht wahrnimmt. Wie Tscholl zur 2015 uraufgeführten Produktion *Morgenland* sagte, sehe sie eine Aufgabe der Bürgerbühne darin, die Bewohner:innen in Kontakt mit den Geflüchteten zu bringen, „weil auf der Straße [spreche] man sich ja nicht an“⁶⁴⁵. 2019 ist die Produktion so angelegt, den Kontakt zu Muslimas herzustellen, allerdings nicht im wechselseitigen Gespräch an kleinen Tischen bei Tee, sondern zwischen Zuschauerraum und Bühne, auch wenn hier Tee serviert wird. Indem das Publikum als Fragende adressiert wird, rutscht es gleichzeitig in die Position derjenigen, die sich mit den genannten ‚westlichen Vorbehalten‘, sei es in islamkritischer, sei es in islamfeindlicher Haltung, identifizieren. Die Konfrontation zwischen Diskurs und gelebter Realität, die auf der Bühne stattfinden soll, verschiebt sich in den Saal und wird zu einer Konfrontation zwischen westlichem Publikum und muslimischen Frauen auf der Bühne.

⁶⁴⁴ Mit diesem Ausdruck greife ich zurück auf Tscholls eigene Darstellung ihrer Arbeitsweise in *Diesen Kuss der ganzen Welt*. In der Konfrontation von Textmaterial von Friedrich Schiller und der Alltagswelt der Teilnehmenden situiert sie das Konfliktpotential, welches in seiner Funktion für Dramaturgie und Inszenierung dem dramatischen Konflikt entspreche: „Drama lebt bekannterweise vom Konflikt. In unserer spielerischen Konfrontation von historischen Schriften und heutiger Realität, von heutiger Umgangssprache und der Schillerschen Hochsprache, von der Schillerschen Idee und unserer distanzierten Haltung ihr gegenüber [...] nutzen wir ergiebige Konfliktpotential.“ TSCHOLL: „*Spielen und Küssen erlaubt. Inszenierungsstrategien zwischen Authentizität und Spiel am Beispiel der Inszenierung ‚Diesen Kuss der ganzen Welt‘*“, S. 116.

⁶⁴⁵ TSCHOLL: „*Interview (12/2019)*“ (Min. 01:21:57-01:21:59).

1) Künstlerisches Team, Vorgehen und Entstehung von Text, Musik und Inszenierung

Im Vorfeld der Ausschreibungen zur Teilnahme gab es eine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex Feminismus und Islam, welche sich in einem Emailaustausch zwischen der Verantwortlichen für das Montagscafé, der ehemaligen Leiterin der Bürgerbühne und der Regisseurin über mehrere Wochen erstreckte. Als das Thema beschlossen war, wurde das künstlerische Team auf eine ausschließlich weibliche Zusammensetzung festgelegt. Die Regisseurin habe daher auf eine Masken- und Kostümbildnerin gewechselt und statt des geplanten Choreographen eine Musikerin in die Produktion aufgenommen.⁶⁴⁶ Seitens der Bürgerbühne wurden für die Produktion außerdem eine Dramaturgin, eine Regie- sowie eine Produktionsassistentin engagiert. Außer der Produktionsassistentin, die auch als Dolmetscherin fungierte, waren alle Beteiligten deutsche Muttersprachlerinnen. Für das Dolmetschen wurden im Produktionsprozess auch zwei weitere der Teilnehmerinnen herangezogen, die allerdings nicht zum künstlerischen Team gezählt wurden. Eine Theaterpädagogin wurde nicht zur Verfügung gestellt.

Die Ausschreibungen für eine Teilnahme an der Produktion erfolgten durch eine breit angelegte Werbung auf Deutsch, Englisch, Arabisch und Persisch in der Stadt Dresden. Gesucht würden muslimische Frauen jeden Alters unter Angabe des Datums, an dem ein erstes Treffen stattfinden sollte, sowie einem Kontakt.⁶⁴⁷ Mehrere der Teilnehmerinnen seien durch Werbeplakate in der Straßenbahn auf das Projekt aufmerksam geworden, andere durch das *Montagscafé* und teilweise durch direkte Ansprache von Drittpersonen. Der Ausschreibungstext habe den Titel des Theaterstücks *Ich bin Muslima – haben Sie Fragen?* bereits enthalten. Offen sei aber

⁶⁴⁶ Aus dem Interview geht hervor, dass mit der Regisseurin ursprünglich eine erneute Zusammenarbeit mit dem Choreographen der Inszenierung *Über Gott und die Welt* für die Bürgerbühnenproduktion vereinbart war sowie, dass sie einen Bühnenbildner vorgesehen hatte und sie die Veränderung ihres Teams durch die Themenwahl auch als Einschränkung ihres eigenen Handlungsspielraums wahrnahm. Ihre eigene Rolle gegenüber der Leitung der Bürgerbühne und der institutionellen Vorgaben einer in diesem Rahmen zu entwickelnden Inszenierung erscheint für den Zeitraum vom Entscheidungsprozess bis zur Auswahl der Teilnehmenden im Interview in distanzierter Haltung – teils selbst den Produktionsprozess beobachtend, teils einer Autorität Folge leistend, mit der sie sich nicht identifiziert.

⁶⁴⁷ Der Ausschreibungstext liegt mir im Wortlaut nicht vor und wird hier aus der Erinnerung einer interviewten Teilnehmerin wiedergegeben. Vgl. AL-MASRI, Yara: „Interview (Doktorarbeit CD)“ (2020) (Min. 00:02:24-00:02:57). Die jeweils etwa einstündigen Interviews führte ich am 08.09. und am 16.10.2020 online durch. Die Namen der beiden interviewten Teilnehmenden wurden anonymisiert.

formuliert worden, was unter Muslima zu verstehen sei, sodass sich sowohl gläubige als auch nicht-gläubige Frauen davon angesprochen fühlten.⁶⁴⁸

Daraufhin seien zwischen dreißig und vierzig Mädchen und Frauen auf einem ersten Treffen – laut der Regisseurin ein ‚Workshop‘, laut den Teilnehmerinnen ein „Casting“ oder ein „Treff, damit wir darüber reden“ erschienen. Dort war ein Fragebogen auszufüllen, auf dem die Bewerberinnen „sagen [sollten], warum sie da sind und so, was sie sich erwarten“, so van Boxen im Interview, und auf dem den Interessierten das Projekt inhaltlich und bezüglich der Produktionsbedingungen vorgestellt wurde. „Also ich wollte denen ja auch nicht irgendwas aufdrücken, sondern das sollte ja wirklich von denen/ Das war für mich die absolute Prämisse, dass es von denen kommt. Und da sind dann eben schon einige abgesprungen.“⁶⁴⁹ Für einen zweiten Workshop sollten sich die verbliebenen Teilnehmenden vorbereiten. Sie wurden gebeten, eines von den drei Themen *Feminismus*, *Religion* oder *Politik* auszuwählen und „darüber bei diesem Workshop was zu erzählen“⁶⁵⁰. Wie sich eine der Teilnehmenden erinnert, wurden nicht drei Themen, sondern drei konkreten Fragen zur Auswahl gestellt: „was bedeutet für dich Emanzipation, warst du vorher verliebt und [...] was bedeutet dir deine [sic] Glauben“⁶⁵¹. Am Ende dieses Auswahlprozesses habe die Probenarbeit mit den dreizehn Darstellerinnen und zwei weiteren im Alter von 11 bis 68 Jahren begonnen.⁶⁵²

Gerahmt durch die drei auf dem ersten Treffen genannten Themenblöcke erfolgte die Stückentwicklung hauptsächlich auf der Basis von Interviews mit und Texten von den Teilnehmenden. Auf der Grundlage eines ersten mit allen einzeln durchgeführten Interviews habe das künstlerische Team sondiert, welche Aspekte sie bei welcher der Darstellerinnen interessiere. Im Anschluss daran seien manche gebeten worden, zu diesen bestimmten Themen noch einmal einen Text zu schreiben, andere wurden hierzu noch einmal gesondert interviewt oder die Darstellerinnen brachten ein eigenes Thema ein, zu dem sie einen Text verfassen wollten. Auf diese Weise seien mehrere

⁶⁴⁸ Vgl. ebd. (Min. 00:06:56-00:07:26). Die jeweils etwa einstündigen Interviews führte ich am 08.09. und am 16.10.2020 online durch. Die Namen der beiden Teilnehmenden wurden anonymisiert.

⁶⁴⁹ VAN BOXEN: „Interview (07/2020)“ (Min. 00:04:52-00:06:00).

⁶⁵⁰ Ebd. (Min. 00:06:50).

⁶⁵¹ QUADOR: „Interview (10/2020)“ (Min. 00:15:21-00:17:06).

⁶⁵² Wann und warum die zwei weiteren Darstellerinnen abgesprungen sind, geht aus dem Interview nicht hervor. In den öffentlich zugänglichen Informationen zum Theaterstück und den anderen Interviews ist nur von dreizehn Teilnehmenden die Rede.

Einzelszenen entstanden, die formal variieren. Neben der erzählenden Wiedergabe eigener Ansichten aus einem selbst verfassten Text, nehmen andere Szenen die Form eines verkürzten pointierten Interviews an.⁶⁵³ Eine weitere Darstellungsform sei zustande gekommen, indem eine Teilnehmerin selbst eine Umfrage in einem Gruppenchat eines weltweiten Netzwerks muslimischer Frauen durchgeführt und die erhaltenen Antworten ausschnittsweise zusammengestellt habe.⁶⁵⁴

Die vor Probenbeginn festgelegten Themenblöcke Feminismus, Religion und Politik haben somit inhaltlich-thematisch die Entstehung des Theatertextes in der Ausrichtung geprägt.

So peu à peu, also weil wir ja auch immer unsere Themen im Kopf hatten, haben wir natürlich bei allen Frauen geguckt, okay, wer erzählt denn am ehesten etwas von diesen Themen, die wir eigentlich haben wollen. Die haben wir uns dann halt aus den Interviews rausgepickt und dann nochmal als Aufgabe gegeben.⁶⁵⁵

Hatten Darstellerinnen aber, wie oben geschildert, ein „eigenes Thema“⁶⁵⁶, zu dem sie sich äußern wollten und welches aus Sicht der Regie „für ein deutsches Publikum interessant [sei]“⁶⁵⁷ oder ein bestimmtes Anliegen, was nicht im Interesse der Regie lag, bestand die Möglichkeit, auch diese mit in das Theaterstück aufzunehmen. Auf diese Weise kam zu den drei erstgenannten Themen ein vierter Block zum Thema Flucht erst durch den Probenprozess hinzu.

Wir haben halt [aufgrund dieser Interviews] ganz schnell gemerkt, das mit unseren Themen wird schwierig. Aber trotzdem waren das immer unsere Blöcke. So [...] ein Block Flucht, das war für die natürlich ein Riesen-Thema. Das hat uns eigentlich gar nicht interessiert, weil das kennt man. Aber wir haben es dann auch trotzdem mit reingenommen, weil es für die so extrem wichtig war. [...] Also eine jede hat dann ganz, ganz viel erzählt. Und das war so das, was die wirklich auf dem Herzen hatten. [...] Also ich habe dann auch gesagt, das [...] machen wir nicht. Wir reden jetzt nicht im Stück über Flucht, sondern wir wollen ein Stück über euch als Menschen.⁶⁵⁸

Hieran wird hinsichtlich der Genese des Theatertextes zweierlei deutlich. Die Rolle der Darstellerinnen beschränkt sich nicht auf die der *Befragten* im Interviewkontext.

⁶⁵³ Vgl. VAN BOXEN: „Interview (07/2020)“ (Min. 00:22:00).

⁶⁵⁴ Vgl. ebd. (Min. 00:34:49).

⁶⁵⁵ Ebd. (Min. 00:25:48).

⁶⁵⁶ Ebd. (Min. 00:24:54).

⁶⁵⁷ Ebd. (Min. 00:22:17).

⁶⁵⁸ Ebd. (Min. 00:19:56).

Sie konnten eigene thematische Schwerpunkte setzen, die die ursprüngliche Konzeption des Theaterstücks inhaltlich nicht nur mit empirischen Erfahrungen aus dem Lebensalltag der ‚Expertinnen‘ ausfüllte. Nicht einfache ‚Erfüllungsgehilfen‘ zu sein, liegt laut Miriam Tscholl gerade auch im Interesse der Produktion, denn wenn die Darstellerinnen sich nicht mit ihrer Rolle und dem Theaterstück identifizieren würden, mangle es auf der Bühne an Glaubhaftigkeit. Es wird hieran ebenfalls deutlich, wie das Interesse seitens des künstlerischen Teams im Hinblick auf die Figurenentwicklung, die Rolle im Theaterstück, verteilt ist und inwiefern die Aufmerksamkeit der Rezipientinnen hierbei antizipiert wird. Denn die Flucht sei laut der Regisseurin für die Teilnehmenden selbstverständlich ein relevantes Thema (‚natürlich ein Riesen-Thema‘), erkennbar daran, dass ein gewisser Gesprächsbedarf festgestellt wurde (‚hat jede ganz, ganz viel erzählt‘). Das Thema Flucht habe aber nicht im Interesse des künstlerischen Teams gelegen, weil das nicht neu sei (‚das kennt man‘). Es ist davon auszugehen, dass seitens der Teilnehmenden Interesse am Erzählen ihrer Fluchtgeschichten bestand, obwohl und weil sie ihnen bekannt war. Das unpersönliche ‚man‘ kann die Darstellerinnen insofern kaum einschließen und bezieht sich vielmehr auf ein Publikum, dessen ‚Sehgewohnheiten es zu verunsichern‘ gilt, wie es bei der Leiterin der *Bürgerbühne* reflektiert wurde.

Das Ziel der Theaterproduktion ist es, folgt man der Regisseurin, das unbekannte Neue in Erfahrung und auf die Bühne zu bringen. Dieses Unbekannte, an dem Interesse besteht, war laut den Aussagen der Regisseurin nach den ersten Gesprächen zur Themenfindung mit der Bürgerbühnenleitung der Reiz an der widersprüchlichen Spannung zwischen Feminismus und muslimischen Frauen. Wie sie eingangs im Zitat sagte, hatte sie sich bislang weder mit dem Islam noch mit dem Feminismus vertieft auseinandergesetzt (‚in dem Thema überhaupt nicht drin war‘). Diese Unkenntnis habe sie im Hinblick auf die Erarbeitung des Theaterstücks in Angst und Aufregung versetzt (‚einen Höllen-Respekt‘, ‚Muffensausen‘), sei aber gerade der Reiz, zu diesen Themen mit dieser Zielgruppe zu arbeiten (‚habe ja gesagt, weil mich das unglaublich gereizt hat‘).

Ich hatte überhaupt keine Ahnung von, null. So. Und das hat mich interessiert, mich mit etwas zu beschäftigen, von dem ich keine Ahnung habe. Und wo ich aber auch selber immer/ [...] man hängt sich ja immer an diesem blöden Kopftuch und so, oberflächlich, auch. Und ich dann natürlich, wenn ich Menschen sehe, die Kopftuch und so/ Ich habe mich halt auch gefragt, warum. Ich habe mich aber nie getraut, jemanden zu

fragen: ‚Warum trägst du das eigentlich?‘ So. Und ich habe halt gemerkt, ich habe genauso diese ganzen Vorurteile und alles in mir. Und ja, da wollte ich mich mit auseinandersetzen.⁶⁵⁹

Die Regisseurin geht bei den Erwartungen der Rezipient:innen insofern von einem nicht-muslimischen Publikum von deutschen Staatsbürger:innen aus, welches, wie sie, diese Vorbehalte in Bezug auf die Unterdrückung der Frau in muslimisch geprägten Gesellschaften teilt. Wie in dem Kurztext auf dem Handzettel zum Theaterstück kommt hierin die Diskursposition des okzidentalens Blicks auf den Orient zur Sprache, der sich aus Angst vor dem unbekannten Mann ‚am Kopftuch der Frau aufhängt‘, welche das (zu rettende) Opfer patriarchaler Unterdrückung sei.⁶⁶⁰ Die muslimische Frau direkt fragen zu wollen (‚du‘), um die Angst zu überwinden (‚nie getraut, jemanden zu fragen‘) und die Wissenslücke zu schließen, wird für das Publikumsinteresse ebenso angenommen. Umgekehrt wird den muslimischen Teilnehmerinnen von vornherein die Rolle zugedacht, glaubhafte Erklärungen zu geben und sich offen zu zeigen, sich den Fragen nicht zu verweigern.⁶⁶¹

Die Antworten der Teilnehmerinnen sind nun aber nicht in jeder Hinsicht ‚interessant‘, weniger zum Beispiel die Flucht (‚das kennt man‘). Das unbekannte Neue wird zum einen in der Darstellung ‚als Menschen‘ gesehen (‚Wir reden jetzt nicht im Stück über Flucht, sondern wir wollen ein Stück über euch als Menschen‘). Damit führt die Regisseurin einerseits eine universale Zuschreibung an, die auf Gemeinsamkeit statt

⁶⁵⁹ EBD. (MIN. 00:02:20-00:02:59).

⁶⁶⁰ Vgl. YEGENOGLU: „*Veiled fantasies: cultural and sexual difference in the discourse of orientalism*“, S. 542.

⁶⁶¹ Im gesellschaftlichen Diskurs ist diese Subjektposition der Muslima, die Rede und Antwort steht und sich vor einem Publikum in glaubhafter Weise zu erklären hat, nicht neu. Diese Rolle im Theaterstück weist starke Parallelen zu der von Asylsuchenden im Antragsverfahren beim Bundesamt für Migration und Flüchtlinge (BAMF) auf, in denen die Asylsuchenden in der Position der Bittsteller:innen vor dem BAMF Rechenschaft über ihren Lebenswandel und ihr Asylbegehrt ablegen müssen. Ob dem Antrag stattgegeben würde, hänge laut der Untersuchung von Sophie Arndt wesentlich davon ab, ob sie es schaffen, mit ihrer Erzählung Glaubhaftigkeit herzustellen, wobei der Richter/die Richterin kraft ihrer kulturellen Muster entscheide, was und wie der Vortrag als glaubhaft wahrgenommen würde oder nicht. Auch eine nachweisliche Heirat oder ein Konfessionswechsel können einen positiven Bescheid begünstigen, wenn der Grund für beide als glaubwürdig erscheine. Vgl. ARNDT, Sophie: „*Ambivalente Rechtssubjektivität. Zur Position Asylsuchender in der gerichtlichen Interaktion*“, in: *Z. Für Rechtssoziol.* 35/1 (2015), S. 117–142. Birgit Rommelspacher hat wiederum aufgezeigt, inwiefern eine westlich-emanzipierte Selbstdarstellung muslimischer Frauen als eine „Konversion“ zur Säkularisierung gelesen werden müsse, weil der Begriff der Säkularisierung selbst seine christlichen Werte verdeckt halte. Vgl. ROMMELSPACHER, Birgit: „*Emanzipation als Konversion. Das Bild von der Muslima im christlich-säkularen Diskurs*“, in: *Ethik Ges.* 2 (2010).

In dieser Hinsicht sind die Parallelen zwischen der Adressierung der Muslima in der hier behandelten künstlerischen Bearbeitung als diejenige, die die Fragen des Publikums beantwortet, bei dem das künstlerische Team von einem ‚deutschen Publikum‘ ausgeht, und der Adressierung in der Rolle der Bittstellerin im rechtlichen Asylverfahren frappierend.

auf Differenz etwa bezüglich des Geschlechts, der Herkunft, sozialer Klasse oder der Religion verweist. Andererseits scheint hierüber im Gegensatz zum Fluchttthema das Leben der Einzelnen seitens der Theaterschaffenden gewürdigt. Im Zentrum solle der Mensch stehen, womit auf einer semantischen Ebene auch auf moralische Prinzipien verwiesen wird. Die Flucht (die Regisseurin benennt nicht die geflüchtete Person, sondern Flucht als Thema) erscheint demgegenüber in der Perspektive der Künstlerin und des antizipierten Publikums für ein Theaterstück 2019 mit muslimischen Frauen entwertet: ob als ein medial ausgereiztes und daher allgemeines Thema, als bekannte, da verallgemeinernde Zuschreibung eines Kollektivschicksals, in dem die Einzelne und ihre Persönlichkeit aus dem Blick geriet, oder als bekannt, weil im Jahr 2019 die Auseinandersetzung mit dem Thema Flucht auch am Theater schon vielfach geführt worden ist. Das Thema Flucht tritt in der Perspektive der Regisseurin an die Stelle einer Figur des ‚Anderen‘ in Bezug auf das Publikum. Indem das künstlerische Interesse im Gegensatz dazu auf die ‚Menschen‘ gerichtet werde, würden die Teilnehmenden aufgewertet. Es gehe deswegen gerade nicht darum, in dem Stück ‚über Flucht zu reden‘, sondern die Adressierung der Regisseurin im Interview wechselt: ‚über *euch* als Menschen‘, als bezeuge die direkte Ansprache der Teilnehmenden das Interesse der Künstlerin am unvermittelten Kontakt.

Dass mit der Adressierung als ‚Mensch‘ und der im Titel vorausgesetzten Offenheit bereits ein Bruch in der Erwartungshaltung eines christlich-säkularen Publikums gegenüber muslimischen Frauen angesprochen sein kann, bringt eine Darstellerin auf den Punkt. Sie würde in ihrem Umfeld in Deutschland regelmäßig auf ein „bestimmtes Bild“ von muslimischen Frauen stoßen, das von Unterdrückung, Zwang das Kopftuch zu tragen, Verslossenheit und eine Rolle als Hausfrau und Mutter geprägt sei.⁶⁶² „Es gibt solche Frauen, aber das gibt es überall. Und deswegen [...] muss nicht eine muslimische Frau so sein, damit sie normal sein kann.“ Die Teilnehmerin würde häufig zu Ohren bekommen, sie sei „ja offen“ und „ganz anders“ und daraufhin entgegen „Ich bin nicht anders, so sollen die normalen Menschen sein, ich bin ganz normales Mensch“.⁶⁶³ Die Darstellerin bringt hier auf den Punkt, dass es eines bestimmten Auftretens bedarf, um nicht als ‚anders‘ und damit als Abweichung vom Normalen angesehen zu werden, dass es aber gleichzeitig als kulturspezifisch normal angesehen

⁶⁶² Vgl. QUADOR: „*Interview (10/2020)*“ (Min. 00:55:46-00:57:00).

⁶⁶³ EBD. (Min. 00:57:00-00:58:01).

würde, wenn sie *diesem* Bild der Muslima gerecht würde.⁶⁶⁴ Gegenstand des Theaterstücks war es, diese kulturspezifische Andersheit *als* Normalität in den Augen des Publikums nachvollziehbar darzustellen, damit dieses sich ein Urteil über die eigenen Vorbehalte im direkten Kontakt mit den Frauen bilden kann. Wie die Darstellerin hier deutlich macht, scheint bereits eine ‚natürliche‘ Offenheit als (westlich) ‚normal‘ und für Muslime als ‚unnormal‘ angesehen zu werden. Gerade diese Offenheit wird in der Stückentwicklung verlangt und zum Problem. Die Beantwortung der Fragen an die Muslima zeigt, dass das Interesse am ‚Menschen‘ im Rahmen des Produktionsprozesses gerade auch auf ‚Authentizität‘ gerichtet ist.

Hierbei scheint das unbekannte Neue insbesondere auf einer inhaltlich-thematischen Ebene gesucht zu werden, denn es bleibt ein Stück ‚über euch als Menschen‘, wobei die Darstellerinnen mit Geschichten aus ihrem eigenen Leben den Grundstoff liefern.⁶⁶⁵ Im Interview mit der Regisseurin werden solche Geschichten, die in den meisten Fällen auch in den Theatertext eingegangen sind, als „krasse“ Geschichten, Themen, Erfahrungen qualifiziert⁶⁶⁶. Sie zeichnen sich in ihrer Wahrnehmung also durch eine besondere Auffälligkeit im Gegensatz zu dem ihr Bekannten sowie durch emotionale Wirkung aus,⁶⁶⁷ kurz: durch Singularität.

Bei der Entstehung der Lieder sind ebenfalls eigene Beiträge der Darstellerinnen verwendet worden, so zum Beispiel die Textproduktion einer Teilnehmerin infolge eines Interviews, das sie in Gedichtform formuliert habe.⁶⁶⁸

⁶⁶⁴ Zum Begriff der „kulturspezifischen Normalität“, auch „subjektiven Normalität“ bei der Selbstbeschreibung von Muslim:innen in Deutschland vgl. KÖKLÜ, Patricia: *Muslimsein als Ressource der Selbsterzählung: zur soziologischen Bedeutung muslimischer Selbstbeschreibung*, 1. Auflage Aufl., Baden-Baden: Nomos 2017 (Migration & Integration, Band 4), S. 209 f.

⁶⁶⁵ Die Ebene der Formensprache wird von der Regisseurin gerade nicht in erster Linie als das Experimentierfeld dargestellt, wo Neues zu kreieren sei. Die Live-Musik fungiert insofern im Produktionsprozess auch als eine Absicherung, wenn die Regisseurin erläutert: „Weil ich brauche immer irgendwie so ein/ irgendwie was, entweder tanzen die oder sie machen Musik [...]. Wenn gar nichts da ist, dann habe ich zumindest so eine Form. Und dann haben wir uns ausgedacht: ‚Okay, die Frauen machen auf der Bühne live Musik.‘ [...] Damit sind wir dann nach Dresden gefahren.“ VAN BOXEN: „Interview (07/2020)“ (Min. 00:04:22).

⁶⁶⁶ Ebd. (Min. 00:17:43, 00:22:30, 00:27:50, 00:29:00).

⁶⁶⁷ Ebd. (Min. 00:46:20). Danach gefragt, ob sie so eine Produktion noch einmal realisieren möchte, hielt sich die Regisseurin zurück mit Verweis auf die ‚krassen Themen‘.

⁶⁶⁸ So heißt es zur Schreibaufgabe infolge eines Interviews seitens der Regisseurin: „Und eine Frau, die hat halt einen ganz, ganz lyrischen Text geschrieben. Das war ein Gedicht. Und dann haben wir gesagt: ‚Da machen wir doch einen Song draus.‘“ Ebd. (Min. 00:25:48). Eine der Dolmetscherinnen erwähnt im Interview, dass die lyrische Form durch das Schreiben in arabischer Hochsprache an sich begünstigt sei. AL-MASRI: „Interview (08/2020)“ (Min. 00:36:57-00:39:00). Für die ästhetische Gestaltung des Theaterstücks, hier am Beispiel des Liedes, ist festzuhalten, dass die gesamte Stückentwicklung

Aber auch das Gegenteil ist der Fall: Inhalte, die die Regisseurin in den Theatertext aufnehmen wollte, wurden von Darstellerinnenseite abgelehnt, weshalb die Entstehung von Text und Inszenierung häufig von Diskussionen begleitet war.⁶⁶⁹ Dies konnte konzeptionelle Folgen für den Theatertext haben, wenn davon, wie bei dem Beitrag einer Darstellerin, die Entscheidung über eine ganze Szene und somit die Dramaturgie des Theatertextes insgesamt abhing. Aus der Perspektive der Regisseurin und der Darstellerin der Szene wurde ihr Text als sehr interessant befunden, während ein Teil der Gruppe aus politischen Gründen nicht einverstanden war. Es kam in der Folge zu einem Aushandlungsprozess unter den Teilnehmenden und der Regie, welcher in eine dramaturgische und szenische Umgestaltung mündete, und zwar letztlich unter Ausschluss des fraglichen Textes. Dieser Aushandlungsprozess war an einen Grundkonflikt innerhalb der Gruppe gebunden, mit dem sich über den Zeitraum der Stückentwicklung soziale Rollen herausgebildet hatten. Diese haben sich auf der Figurenebene und in der Darstellungsform von Theatertext und Inszenierung niedergeschlagen.

2) Konflikt: „das Grundproblem war eigentlich, die waren sehr unterschiedlich“

Was die Leiterin der Bürgerbühne als sehr wirksam für die Bürgerbühnenproduktionen beschrieb, eine möglichst heterogene Zusammensetzung der Teilnehmenden, stellte sich für das künstlerische Team um van Boxen und die Darstellerinnen als grundlegendes Problem bei der Stückentwicklung heraus. Erste beschreibt die Theaterproduktion als konfliktreichen Prozess, welcher mit der Themenwahl und der Selektion der Teilnehmerinnen begonnen habe:

[E]s hat sich halt dann ganz schnell herausgestellt, dass diese drei Themen absolute Tabu-Themen waren, worüber nicht geredet wird. Damit hatten wir ein Problem [...]. Also das Grundproblem war eigentlich, die waren

begleitenden Hin- und Rückübersetzungen ins beziehungsweise aus dem Deutsche:n, Arabische:n und Englische:n einen nicht unerheblichen Anteil an der Darstellungsweise haben. Dies betrifft die formale Ebene des Textes, aber auch die der Inszenierung, da abwechselnde Formen der Übersetzung auf der Bühne als theatrales Gestaltungsmittel genutzt wurden: Übertitelung auf Deutsch oder auf Arabisch, Übersetzung durch wechselnde Mitspielerinnen ins Deutsche für das Publikum oder ins Arabische bei Fragen aus dem Publikum. Dadurch wurde die Wahl, eine Szene *nicht* zu übersetzen, ebenfalls zum aussagekräftigen Gestaltungsmittel.

⁶⁶⁹ Davon berichteten sowohl Regie als auch Teilnehmende. Vgl. AL-MASRI: „*Interview (08/2020)*“ (Min. 00:28:18-00:29:02); QUADOR: „*Interview DQ (10/2020)*“ (Min. 00:20:13-00:21:55); Vgl. VAN BOXEN: „*Interview MVB (07/2020)*“ (Min. 00:38:02-00:38:55). Vgl. AL-MASRI: „*Interview (08/2020)*“ (Min. 00:28:18-00:29:02); QUADOR: „*Interview (10/2020)*“ (Min. 00:20:13-00:21:55); Vgl. VAN BOXEN: „*Interview (07/2020)*“ (Min. 00:38:02-00:38:55).

sehr unterschiedlich. [E]s waren viele Syrerinnen dabei und ein paar aus dem Irak und eine aus Afghanistan [...]. Und da war es halt unterschiedlich.⁶⁷⁰

Im Interview hebt die Regisseurin primär die politischen Gegenpositionen in Bezug auf den syrischen Bürgerkrieg hervor. Der Großteil der gesamten Gruppe sei aus Syrien geflohen, wobei sich unter den Darstellerinnen sowohl Anhängerinnen der Revolution als auch Anhängerinnen des Regimes von Baschar Al Assad befunden hätten.⁶⁷¹ Die politischen Zerwürfnisse habe das künstlerische Team „erst ganz spät rausgefunden“, vielmehr habe in den Proben eine seltsame Stimmung geherrscht, weil darüber „nicht offen [miteinander] geredet“ wurde. „Und die eine Gruppe wollte mitmachen bei dem Stück, weil sie den Deutschen den Islam erklären wollten und zeigen wollten, wie toll das alles ist. Und die anderen aus genau dem gegenteiligen Grund, um zu sagen: Hier, Frauen werden unterdrückt.“⁶⁷² Es werden im Wesentlichen diese zwei Konfliktlinien beschrieben. Der Regisseurin war daran gelegen, mit dem Theaterstück eine Auseinandersetzung mit dem „Klischee“⁶⁷³ der unterdrückten Muslima anzuregen. Das künstlerische Teams war daher daran interessiert, verschiedene Ansichten in Bezug auf die drei Themen Feminismus, Religion und Politik zum Gegenstand des Theaterstücks zu machen. Diese waren laut der Regisseurin aber ‚Tabu‘ innerhalb der Gruppe: „Und die wollten da nicht drüber reden. Aber wir haben immer wieder versucht, da, manchmal um die Ecke, manchmal auch direkt, immer wieder in diese Themen zu [...] kommen. Und dann ist es halt manchmal auch total explodiert.“⁶⁷⁴

Inwiefern sich die Zerwürfnisse in Theatertext und Inszenierung niederschlagen, werde ich am Beispiel der vorletzten Szene im Detail nachvollziehen. Grund für diese exemplarische Auswahl ist zum einen, dass hier ein Beispiel vorliegt, wo das Verhältnis zwischen künstlerischer *Leitung* und *Laien* oder aber *Experten* in Bezug auf ihre jeweilige Handlungsmacht im Produktionsprozess auf die Probe gestellt ist.

⁶⁷⁰ VAN BOXEN: „Interview (07/2020)“ (Min. 00:09:49).

⁶⁷¹ „Und [...] die Gruppe der Syrerinnen war sehr, sehr groß. [...] Also die einen waren halt wirklich Anhängerinnen von Assad, die geflohen sind aus Syrien, weil ihre Heimat zerbombt worden ist [...] Die anderen sind geflogen, weil sie eben bei der Revolution mitgemacht haben, weil sie, also genau das Gegen/ Also diese beiden Gruppen.“ Ebd. (Min. 00:08:30-00:09:10).

⁶⁷² Ebd. (Min. 00:09:13-00:09:55).

⁶⁷³ Ebd. (Min. 00:09:57).

⁶⁷⁴ Ebd. (Min. 00:09:55-00:11:00).

Zum anderen ist hierzu der Aushandlungsprozess in zwei Interviews und Probennotizen relativ gut dokumentiert.

Die Protagonistin der Szene hatte, wie andere Darstellerinnen, auf Anfrage des künstlerischen Teams einen eigenen Text über ihre persönliche Geschichte verfasst. Darin seien einerseits konkrete politische Begebenheiten über den Beginn der Revolution in Syrien geschildert worden, andererseits habe sie ihre persönliche Wahrnehmung und Haltung dazu zum Ausdruck gebracht und Privates von ihrer Familie erzählt.⁶⁷⁵ Das künstlerische Team habe den Text auf die konkreten politischen Ereignisse hin gekürzt und verdichtet, was die Darstellerin selbst unterstützt habe. Als der Text der Gruppe vorgestellt wurde, sei der Konflikt eskaliert. Der Text sei von einem Teil aus politischen Gründen, insbesondere aus Angst vor Spitzeln im Publikum und drohenden Konsequenzen bei einer erneuten Einreise in Syrien abgelehnt worden. Eine der Darstellerinnen habe außerdem beim Hören des Textes eine Panikattacke erlitten. Die Regisseurin, so meint sie im Interview, hat erst auf der Wiedergabe verschiedener Perspektiven im Theaterstück beharrt: „Und dann habe ich gesagt: ‚Okay, aber das ist doch ihr Text. Das ist doch nicht eurer.‘ – ‚Ja, aber wir stehen mit ihr auf der Bühne. Das heißt, wir kommen in Mithaftung.‘“⁶⁷⁶ Infolge langer Diskussionen unter allen Beteiligten seien vom künstlerischen Team drei Lösungen vorgeschlagen worden. Als es hieß, dass zwei der Darstellerinnen Anhängerinnen des Assad-Regimes seien, habe die Regisseurin diesen Konflikt durch die gegensätzlichen Positionen auf die Bühne bringen wollen, was von diesen abgelehnt wurde. Ein radikaler Lösungsansatz sei gewesen, dass die beiden Darstellerinnen aus der gesamten Produktion austreten, weil sie mit ihrem Austritt gedroht hätten, wenn die Szene nicht gelöscht würde. Der dritte und vom Großteil angenommene Lösungsvorschlag bestand darin, den Text der Einzelszene umzuschreiben mit einem Fokus auf der privaten familiären Geschichte und Erziehung, ohne konkrete politische Bezüge zu nennen.⁶⁷⁷ Einem Teil der Gruppe, der nach wie vor mit der Szene nicht in Verbindung gebracht werden wollte, so die Regisseurin, wurde vorgeschlagen, die

⁶⁷⁵ Ich beziehe mich hierbei auf die Darstellungen einer Teilnehmerin und der Regisseurin in den Interviews, die weitestgehend deckungsgleich sind. AL-MASRI: „*Interview (08/2020)*“, S. Vgl. (Min. 00:19:14-00:24:00); Vgl. VAN BOXEN: „*Interview (07/2020)*“ (Min. 00:28:17-00:30:19).

⁶⁷⁶ VAN BOXEN: „*Interview (07/2020)*“ (Min. 00:31:58-00:32:10).

⁶⁷⁷ Vgl. AL-MASRI: „*Interview (08/2020)*“ (Min. 00:28:18-00:31:20).

Bühne für die Dauer des Monologs zu verlassen. Letztlich gehen in der Inszenierung alle außer der Protagonistin ab.

Der Aushandlungsprozess wurde von den zwei Konfliktparteien dominiert. An der Eskalation und dem Umgang der künstlerischen Leitung mit dieser wird aber auch deutlich, dass der ältesten Darstellerin die (soziale) Rolle einer Autoritätsperson innerhalb der Gruppe zugeschrieben wurde. Da der Konflikt innerhalb der Gruppe sich zu einem Problem der künstlerischen Gestaltung entwickelte, wurde die Darstellerin auch von der Regie als Autoritätsperson in dieser Frage der dramaturgischen und szenischen Gestaltung adressiert und hat ihr das letzte Wort gelassen.

Und das Verrückte war, dass zu dieser Probe [als es zur Eskalation kam, Anm. v. Verf.], da war [...] die älteste, nicht da. Weil die immer so einen/ die war eine Autoritätsperson. Einfach weil sie die älteste ist. Und wenn irgendwas in der Gruppe schief oder schlecht gelaufen ist, wenn [sie] gesagt hat: ‚Mädels reißt euch mal zusammen‘, dann haben die sich zusammengerissen. [...] Und da habe ich sie gefragt: ‚Lies dir das durch. Stimmt das, dass das euch gefährlich werden kann? Oder nicht?‘ Dann hat sie das gelesen und [...] am Ende gesagt: ‚Ja, also, so sehr ich diesen Text wichtig finde, das können wir nicht machen. Das geht nicht. DAS ist gefährlich.‘ Und dann habe ich gesagt: ‚Okay, dann machen wir es nicht.‘⁶⁷⁸

Jene sozialen Rollen finden demnach ästhetisch in der Umgestaltung dieser Szene Niederschlag, ohne dass der Konflikt, der hierzu geführt hat, im Theatertext offen zu Tage treten würde und ohne dass dieser das Verhältnis der Figuren untereinander auf der Textebene in nachvollziehbarer Weise prägen würde. Vielmehr verschiebt sich die Deutung von Text und Inszenierung durch diese Veränderungen: Aus dem ursprünglichen Wissensvorsprung der am Kurationsprozess Beteiligten gegenüber dem Publikum (dass es zu diesem Konflikt gekommen ist, weiß das Publikum nicht) und aus der aktiven Ablehnung von einem Teil der Darstellerinnen gegenüber der politischen Position einer anderen Teilnehmerin wurde auf der Ebene des Theatertexts ein intimes Moment zwischen der einzelnen Darstellerin und dem Publikum. Die anderen Darstellerinnen verlassen zu Beginn der Szene die Bühne. Ausgehend von der Kommunikation zwischen Bühne und Publikum wird ihre Gegenhaltung nicht sichtbar, eher werden sie aus dieser privilegierten Situation ausgeschlossen. Dieser Ausschluss erfolgt zugunsten einer intimen Szene zwischen der einzelnen Darstellerin und dem Publikum. Der Eindruck entsteht, dass das Publikum im geschützten Rahmen

⁶⁷⁸ VAN BOXEN: „Interview (07/2020)“ (Min. 00:31:15-00:33:18).

ins Vertrauen gezogen und der Wissensvorsprung somit auf Publikumsseite inszeniert wird. Die Abwesenheit der anderen Darstellerinnen in dieser Szene bleibt unkommentiert und wird nicht selbst zum Gegenstand der Verhandlung. Das Wegtreten der Darstellerinnen von der Bühne markiert aber ihre Uneinigkeit mit den Inhalten der folgenden Einzelszene. Ihre Abwesenheit und ein persönlicher, emotionaler Monolog der einzelnen Darstellerin auf der Bühne sind somit die künstlerische Kompromisslösung für den ungelösten Konflikt. Während dieser Bühnenabgang die Handlungsmacht derer innerhalb der Stückentwicklung ins Werk setzt, die nicht einverstanden waren, rückt auf der Deutungsebene des Theatertexts der Monolog über den Beginn der Revolution in den Vordergrund. Indem der Text um konkrete politische Bezüge bereinigt wurde, die ihn vorher dominiert hatten, wird die Einzeldarstellerin in ihrer Privatheit und Intimität beleuchtet, indem sie von ihrer Familie, einer liberalen auf Autonomie bedachten Erziehung erzählt und wie sie den Beginn der Revolution emotional erlebt hat. Die Regisseurin habe, wie die Darstellerin selbst, diese Textänderung bedauert, sei von der umso stärkeren Wirkkraft der neuen Textversion aber selbst überrascht gewesen.⁶⁷⁹

Die zweite Konfliktlinie prägt wiederum die Perspektive einer anderen Darstellerin auf den Produktionsprozess und hat Einfluss auf ihre Figurenentwicklung. Sie als gläubige Muslima habe nicht damit gerechnet, mit Atheisten auf der Bühne zu stehen. Sie habe gerade aus diesem Grund sehr lange nicht verstanden, worauf die künstlerische Leitung mit dem Theaterstück hinauswolle.

Am Anfang war da nur dieses Name, dieses Titel, ‚ich bin Muslima haben Sie Fragen‘ und es gab gar kein Hintergrund oder ein Idee, was in diesem Theaterstück rein soll. Und am Anfang dachte ich mal, okay, [...] ich habe ein Idee [...], wir sind alle Muslime, die da sind. Und dann mit der Zeit merke ich, dass es gibt auch mit uns Frauen, die die Muslima waren, aber jetzt nicht mehr, die sind Atheisten. Und ich so, okay, das wird noch ein bisschen komplizierter, weil ich weiß nicht, in welche Richtung geht das Theaterstück überhaupt? Damit ich auch weiß, was ich erzählen soll.⁶⁸⁰

⁶⁷⁹ Im Interview erzählte die Regisseurin, sie habe „aus all den Sachen, die ich rausgeschmissen hatte, einen neuen Text gemacht, der eben sehr emotional war. Das Verrückte war, dass der im Prinzip viel krasser war als der Erste. Weil da ist alles ausgesprochen worden. Direkt. Aus- und angesprochen worden. Und hier waren nur Emotionen und nichts ist angesprochen worden. Und das war eigentlich, zumindest für uns Deutsche, das wird ja auch kulturell vollkommen anders wahrgenommen, aber viel krasser, weil es alles im Kopf [stattfand, CD]“.

⁶⁸⁰ QUADOR: „Interview (10/2020)“ (Min. 00:08:57-00:09:57).

Für die Teilnehmende war die Problematisierung von Feminismus und muslimischen Frauen offenbar nicht deutlich, die für die künstlerische Leitung Ausgangspunkt des Kurationsprozesses war. Dementsprechend war die Rollenerwartung an sie als muslimische Teilnehmende im Rahmen der Produktion unklar („Damit ich auch weiß, was ich erzählen soll“). Ihre Vorstellung vom Theaterstück ausgehend von der Titelvorgabe wurde durch die bezüglich ihres Glaubens heterogene Zusammenstellung der Gruppe verunsichert. Während also die Fragen im ersten Treffen, aus denen sich die Teilnehmenden eine auswählen sollten, als sehr persönliche Erzählaufforderungen an sie als „Expertinnen“ adressiert waren, war die Adressierung als „Muslima“, die vom Titel ausging, gezielt diffus gehalten, so wie es für die Bürgerbühnenproduktionen üblich ist. Ziel des Theaterstücks ist ja, die Sehgewohnheiten des Publikums zu verunsichern, damit dieses sich mit seinen eigenen Vorbehalten auseinandersetze. Gleiches ist für die Teilnehmenden anzunehmen. Der Titel war hinreichend verunsichernd für beide Konfliktparteien: Während er der einen Teilnehmerin zunächst eine Orientierung dafür gab, was von ihr erwartet würde, wurde er von einer anderen Teilnehmerin nur widerstrebend akzeptiert. Sie dachte, es würde sich nur um einen Arbeitstitel handeln und konzentrierte sich auf den offenen Ausschreibungstext:

Also der Name von dem Stück an sich gefällt mir null, also gefällt mir gar nicht. [...] Ich wusste nicht, dass das jetzt, sage ich mal, der Name von dem Stück, was man nicht ändern kann, sondern ich dachte, man könnte noch ein bisschen dran arbeiten. [...] [A]uch in dem Flyer standen oder so ein Satz: „Wenn Sie gläubig oder wenn Sie auch nicht gläubig“, und da war für mich okay. Also ich zähle dazu, weil, ich persönlich bin nicht gläubig und deswegen werde ich auch nicht mich als Muslima bezeichnen⁶⁸¹

Mit der Festlegung auf den Titel „ich bin Muslima“ bei gleichzeitig diffuser Adressierung ging eine Verunsicherung bei den Teilnehmerinnen einher und eine Konfliktlinie war so bereits vorgezeichnet. Diese stellte sich in den Augen der Regisseurin nicht als Konflikt, vielmehr als Kontrast und säkularer Umgang mit Religion dar, wie sie nach einer Besprechung circa einen Monat nach Aufnahme der Proben stichpunktartig vermerkt hatte:

Thema des Stücks

- nochmal erklären, dass säkulare, nicht-gläubige Menschen mit eingeschlossen sind
- das Stück will nicht den Islam erklären!

⁶⁸¹ AL-MASRI: „Interview (08/2020)“ (Min. 00:06:27-00:07:25).

- will versch. Perspektiven aufzeigen⁶⁸²

Die mit der Zusammensetzung der Gruppe angestrebte Perspektivenvielfalt war nicht ohne weiteres in die Stückentwicklung zu bringen, weil die Differenzen als ernsthafte Konflikte zur Tabuisierung der Themen führten, also Misstrauen unter den Teilnehmerinnen herrschte. Das geht auch aus den Notizen der Regisseurin zum Schlagwort „Glauben-Diskussion“ hervor: „erstmal vertagen und mehr auf spaßige Szenen/ Proben konzentrieren; [Amal/Maryam] legen besonders Wert darauf, was die anderen denken“⁶⁸³. Das Vertrauen, welches Tscholl für eine erfolgreiche Produktion auch als notwendig für die Spielfreude und die Glaubhaftigkeit der Rollen beschreibt, konnte hier kaum etabliert werden.

3) Zusammenarbeit: „Es war klar, ich will das, sie will das, wir sind eins.“

In der Perspektive der Regisseurin zeichnet sich im Produktionsprozess einerseits eine klare Trennung zwischen dem künstlerischen Team und den Darstellerinnen ab, „wir“ und „die“⁶⁸⁴. Diese Gegenüberstellung geht in den Ausführungen der Regisseurin zum Produktionsprozess mit klaren Aufgaben einher. Das künstlerische Team hatte die Themen festgelegt, die Interviewfragen formuliert, aus den Interviews ‚herauspickt‘, was thematisch passt und nach Beobachtung entschieden, mit wem zu welchem Aspekt ein gesondertes Interview stattfindet, wer um einen weiteren Text gebeten wird oder welche Form wem liegt. Wie selbstverständlich beschreibt die Regisseurin, dass ihr bei einer der Darstellerinnen mit Kopftuch klar gewesen sei,

die kann das gut erklären für mich, so. Und das ist bestimmt interessant für ein deutsches Publikum, was sie dazu zu sagen hat. Und dann habe ich sie halt gebeten[...] [...] Das war ihr aber auch extrem wichtig, den Text zu schreiben, wo/ Also mich hat das Kopftuch, die Frage interessiert, wofür das so ist.⁶⁸⁵

Wie dieses Zitat auch deutlich macht, liegt beim künstlerischen Team und insbesondere der Regisseurin die Entscheidung über die Glaubhaftigkeit der Darstellerinnen, wobei sie sich in der Rolle als Stellvertreterin für ‚ein deutsches

⁶⁸² VAN BOXEN, Martina: „*Besprechung (Dokument Stückentwicklung)*“.

⁶⁸³ EBD. (NAMEN VON VERF. ANONYMISIERT).

⁶⁸⁴ Eine Auswahl an Textstellen: „Bei dem ersten Treffen, hatten *wir ihnen* drei Themen gegeben“; „Das war ja das, was *uns* interessiert hat. Und *die* wollten da nicht drüber reden. Aber *wir* haben immer wieder versucht, da, manchmal um die Ecke, manchmal auch direkt, immer wieder in diese Themen zu [...] kommen. Und dann ist es halt manchmal auch total explodiert. Wo *die* sich angebrüllt haben.“ VAN BOXEN: „*Interview (07/2020)*“ (Min. 00:06:35, 00:10:14) .

⁶⁸⁵ Ebd. (Min. 00:22:15-00:22:37).

Publikum‘ anführt. Die Rolle der ‚Spezialistin‘ in dieser Theaterproduktion ist nicht mit den ‚Expert:innen des Alltags‘ zu verwechseln. Ihre Kompetenz besteht gerade nicht im Erfahrungswissen der Darstellerin, sondern darin, allgemeine Fakten zu benennen, um die Szenen der Teilnehmenden zu kontextualisieren. Was aus Sicht der Regisseurin als glaubhaft erscheint oder nicht, zeigt sich beispielsweise im Kommentar zur Szene über Kinderehe:

[A]lso sie wollte das ja. Sie wollte. Sie hat sich ja wirklich in diesen Mann verliebt mit 13. Aber natürlich, das ist auch eine Ausnahme. [...] so eine romantische Story kann ich irgendwie nicht alleine stehenlassen, deswegen habe ich ja die [...] dazwischen geschnitten mit ihrer Arbeit, mit ihren Erfahrungen, so, mit der Kinderehe, so die Fakten⁶⁸⁶

Glaubhaftigkeit wird durch überprüfbare Fakten hergestellt, aber auch durch fachliche Kompetenz, das heißt durch ‚Expertenwissen‘. An der Richtigkeit der Darstellung wird das persönliche Erfahrungswissen der Darstellerinnen gemessen.

Das ‚Dazwischen-Schneiden‘ von Fakten gehört ebenso zu den Aufgaben der Regisseurin wie das Kürzen und Verdichten von Texten und Interviews der Darstellerinnen oder das ‚Zusammenschneiden‘ und ‚Komponieren‘ der Szene, in der alle Darstellerinnen *eine* Flucht erzählen:

Und den [Text, Anm. v. Verf.] habe ich zusammengeschnitten aus all dem, was die über ihre Flucht erzählt haben. Da habe ich den Satz rausgenommen. Den Satz raus und den. Und da haben wir quasi eine große Komposition sprachlich gemacht, wo sie gemeinsam über eine Flucht erzählen. So ist das entstanden.⁶⁸⁷

Aus dem Kompromiss wurde eine Szene, die Flucht nicht als eine singuläre Erfahrung darstellt, sondern zu *einer* Fluchtgeschichte verallgemeinert, Einzelschicksale werden in der Erzählung nivelliert und zu einem Kollektivschicksal vieler Stimmen aber einer Geschichte verdichtet. Das leitende Narrativ dieser Fluchtgeschichte ist die des Opfers und der leidenden Mutter. Da es im ersten Block „Aufbruch und Ankunft“⁶⁸⁸ die zweite Szene des Theaterstücks bildet, entsteht in Text und Inszenierung eine zeitliche Chronologie, die die individuellen Lebensentwürfe der Darstellerinnen (beziehungsweise der aus ihnen entwickelten Figuren) als emanzipierte Selbstdarstellung *infolge* ihrer Flucht nach Deutschland erscheinen lässt.

⁶⁸⁶ Ebd. (Min. 00:42:40-00:43:39).

⁶⁸⁷ Ebd. (Min. 00:21:00).

⁶⁸⁸ VAN BOXEN, Martina: „Konzeption neu (Dokument Stückentwicklung)“, S. 1.

Die Aufgabe der Teilnehmenden bestand hingegen in der Beantwortung der Interviews, in der Teilnahme an der Diskussion, im Verfassen eigener Texte, aber auch in bestimmten Einzelrollen und insofern einem sich-einbringen entsprechend ihrer Fähigkeiten: wie dem Dolmetschen, der Mediation in der Gruppe, dem Trommeln, Singen, dem Erklären. Die Aufgabe der Teilnehmerinnen lag auch in einer aktiven Beteiligung an Entscheidungsprozessen. Die gekürzten, verdichteten Fassungen der Texte und die Interviews mit den Einzeldarstellerinnen wurden von ihnen erneut gegengelesen, um schließlich eine Textfassung zu erhalten, die beide Seiten überzeugen sollte. Im nächsten Schritt sei diese der Gruppe vorgestellt worden, die erneut Einspruch erheben konnte, so die Regisseurin: „Es war klar, ich will das, sie will das, wir sind eins. Und dann wurde dieser Text der Gruppe vorgestellt, sodass die Frauen auch alle sagen konnten: ‚Finde ich jetzt für mich persönlich schwierig‘.“⁶⁸⁹ Dass die Texte in gemeinsamer Arbeit entstanden seien, geben auch die interviewten Darstellerinnen an.⁶⁹⁰ Wem die Rolle der Autorin zukommt, ist dabei unklar. Es werden sowohl die Regisseurin als auch eine Ko-Autorschaft zwischen Teilnehmerinnen und Regisseurin genannt. Nach den Aussagen der Darstellerinnen ist das aber von geringer Relevanz, was durch die Tatsache gestützt wird, dass es sich bei dem Theatertext um ein Skript handelt. Als solches dient es der Aufführung; ihm kommt darüber hinaus aber kein Eigenwert als Lesetext oder Textbuch für weitere Inszenierungen zu.

Abschließend soll noch auf die Doppelrolle einer am Produktionsprozess Beteiligten eingegangen werden. Eine Teilnehmerin mit Arabischkenntnissen wurde für die Produktionsassistentin engagiert. Sie übernahm organisatorische Aufgaben und begleitete die Proben als Dolmetscherin. Aus dieser Rolle im Produktionsprozess hat sich die Figur der ‚Spezialistin‘ entwickelt. Die ursprüngliche Assistentin übernimmt im Theaterstück schließlich mehrere Rollen: Sie übersetzt auf der Bühne, wobei der Text teilweise vorgegeben, in der Fragerunde mit dem Publikum aber spontan zu übersetzen ist. Sie ist außerdem Moderatorin in der Fragerunde und erteilt somit den anderen Darstellerinnen das Rederecht. In der Rolle der ‚Spezialistin‘ nennt sie, anders als die Darsteller-Figuren im Theatertext, zwischen den Einzelszenen immer wieder

⁶⁸⁹ VAN BOXEN: „Interview (07/2020)“ (Min. 00:30:17).

⁶⁹⁰ Vgl. QUADOR: „Interview (10/2020)“ (Min. 00:26:17-00:27:26); Vgl. AL-MASRI: „Interview (08/2020)“ (Min. 00:35:28-00:36:03).

Fakten. Gleichzeitig ist ihr Text festgeschrieben, sodass es sich um eine Figur wie die anderen handelt. Nicht zuletzt tritt sie als Darstellerin von sich selbst, als ‚Expertin‘ in eigener Sache und in einer auf sie zugeschnittenen Szene. Diese zwei Seiten der Doppelrolle seien laut der Regisseurin und einer Darstellerin im Interview schwierig zu vereinbaren gewesen, weil sie auf der einen Seite Neutralität gegenüber den Mitspielerinnen verlangt habe (für die Übersetzung habe es eines Vertrauensverhältnisses und keiner Einmischung bedurft). Auf der anderen Seite habe sie sich im Probenverlauf einmischen wollen, um ihre Meinung zu sagen oder um Aussagen von Mitspielerinnen kulturell kontextualisieren zu wollen. Dass es letztlich ausgerechnet ihre Szene war, bei der alle anderen Darstellerinnen abtreten, stellt ihre Sonderposition im Theatertext heraus.

6.3 Textanalyse

Bei dem der Analyse zugrundeliegenden Text zum Stück handelt es sich um ein Skript, das in Form einer schriftlichen Aufzeichnung die Zwischenergebnisse des Kurationsprozesses dokumentiert. Als Skript dient es als Vorlage für den finalen Theatertext, welche die Anweisungen der Regie enthält, aber auch Lücken aufweist. Diese Arbeitsfassung, welche mir zusammen mit der finalen Szenenabfolge unter dem Titel „Konzeption neu“ (ohne Datum) für die Analyse zur Verfügung gestellt wurde, ist auf den 18.03.2019 datiert und ist nicht identisch mit dem Theatertext, wie er am 14.04.2019 uraufgeführt wurde.⁶⁹¹

Der vorliegende Text ist durch äußere Strukturmerkmale deutlich als ein Theaterstück ausgewiesen: Die Szenen sind durchnummeriert, mit einem Titel versehen und von Regieanweisungen durchsetzt. Die Abfolge der Szenen zeigt keine in sich geschlossene, dramatische Handlung auf. Vielmehr handelt es sich um aneinandergereihte Erfahrungen, von denen die Figuren erzählen – teils ohne eine explizite Erzählaufforderung, teilweise in Form eines Interviews mit anderen Darstellerinnen. Obwohl es sich um eine Aneinanderreihung von persönlichen Erfahrungen handelt, ist die Szenenfolge keineswegs beliebig. Es leitet sich zwar aus der Vorgängerszene keine Handlung ab, aber es werden Deutungen und thematische Anslüsse vorbereitet (gerahmt), die dramaturgisch in eine kohärente Gesamterzählung münden.

Die 22 Szenentitel sind in vier thematische Blöcke eingeteilt,⁶⁹² die fließend ineinander übergehen: Auf einen ersten Teil von sechs Szenen zu Vorgeschichte, Herkunft und früherem Alltag der Figuren folgen sechs Szenen zu Religion und muslimischem Glauben. Von den nächsten zehn Szenen beschäftigen sich vier mit dem Verhältnis von Mann und Frau und die übrigen sechs mit Emanzipation und Feminismus.

Darüber hinaus enthält der Text zahlreiche Didaskalien mit deutlichen Vorgaben für den Ablauf und den Übergang von der einen zur nächsten Szene. Durch den Nebentext

⁶⁹¹ Auf Abweichungen zwischen Textvorlage und zur Aufführung gebrachtem Theatertext gehe ich in der Analyse nur dann ein, wenn sie für das Herausarbeiten der Figuren, Rollen und Subjetpositionen erkenntnisbringend waren. Im analytischen Vorgehen ist die Arbeitsfassung jedenfalls als ein dokumentarisches Zwischenprodukt zu betrachten, in welchem sich der Subjektivationsprozess manifestiert.

⁶⁹² Die Einteilung wurde von der Regie vorgenommen (Dokument „Konzeption neu“). Die Themen sind in der Textfassung nicht vermerkt.

wird auch deutlich, dass Musik und Video-Einspielungen stark präsen-
tationselemente sind. Musik – in Form instrumentaler Begleitung und als Lied –
stellt ein prägendes Strukturelement im Stück dar, insofern als Szenen diskursiv und
affektiv gerahmt und Szenenübergänge regelmäßig durch Musik gestaltet werden.
Videos hingegen werden als dokumentarische Einschübe genutzt, die (wie
wissenschaftliche Referenzen) zur Glaubhaftigkeit dessen, was auf der Bühne zur
Sprache kommt, beitragen sollen. Ein Verweis auf Fakten und subjektive Erfahrungen
der Darstellerinnen ist davon gleichermaßen aber nicht gleichzeitig betroffen. Die
Techniken, die zur Herstellung von Glaubhaftigkeit im Stück benutzt werden und
inwiefern diese den Subjektivationsprozess der Darstellerinnen prägen, werden
abschließend in der Synthese (Kap. 7) diskutiert.

Der Text weist außerdem äußerliche Strukturmerkmale auf, die ihn formal nicht nur
als ein Theaterstück, sondern explizit als eine Theater*produktion* kennzeichnen. Das
Textdokument ist deswegen als Material des Kurationsprozesses einzuordnen. Dem
Stücktext vorangestellt ist beispielsweise ein Register der Personen mit der Funktion,
die sie innerhalb der Produktion besetzten: zunächst werden die zehn Mitwirkenden –
Regie, Bühne und Kostüme, Musik, Dramaturgie und Licht sowie die Assistent:innen
und Hospitierenden – mit Vor- und Zunamen aufgeführt. Daran anschließend sind
unter „MIT“ in alphabetischer Reihenfolge die dreizehn Darstellenden aufgelistet. Die
beachtete Reihenfolge der Funktionen bzw. Rangfolge weist die Mitarbeiterstruktur
als der konventionellen Berufshierarchie am Theaterhaus entsprechend aus. Hier
manifestieren sich im Text die Produktionsbedingungen des Staatstheaters für das
partizipative Theaterstück der Bürgerbühne und es wird, umgekehrt, diskursiv
bestätigt, dass die Akteur:innen mit dem vorliegenden Theaterstück im historisch
geprägten, langfristig instituierten Setting positioniert sind. Dass innerhalb dieses
Rahmens die Funktion der teilnehmenden Darstellerinnen durch die Präposition
„MIT“ bezeichnet wird, kennzeichnet ihre Rolle im Verhältnis zu den professionellen
Theateraufgaben einmal als nachrangig. Vor allem aber fällt ins Auge, wie
unspezifisch die Bezeichnung für ihre Rolle im Produktionsprozess ist. Ihre Aufgabe
im Stück wird beschrieben durch ihr *Verhältnis* zum Produktionsteam
(Präposition=Verhältniswort), nicht als Subjekt oder Nomen agentis, das eine
bestimmte Tätigkeit ausführt. Der Minimalismus, ihre Funktion auf „Mit“ zu
beschränken, eröffnet einerseits Handlungsspielraum, ermöglicht andererseits
Unsichtbarkeit in der Theaterproduktion und deutet ein ambivalentes Rollenverhältnis

der darunter gelisteten Personen arabischer Herkunft an. Ein Name ist doppelt vertreten, sowohl als „Produktionsassistent“ (auffällig als einziger arabischer Name in der Liste der Mitarbeiter) und unter den teilnehmenden Darstellerinnen. Auf diese institutionelle Doppelrolle, welche auch im Stück durch mehrere – explizite und implizite – Figuren auftritt, unter anderem als eine *Mittlerin*, wird noch einmal näher eingegangen.

Die unpräzise Bezeichnung der Teilnehmerinnen markiert auch den dokumentarischen Charakter des Stücks. Dass die Bühnendarstellerinnen durch den Filter der Theaterproduktion betrachtet keine benennbare Funktion einnehmen, stärkt ihre Rolle als diejenigen, die innerhalb der Produktion äußerlich sind (als *mitwirkende*, bezüglich der Theaterinstitution Außenstehende). Präsent mit ihrem Vor- und Zunamen erhalten sie für das Theaterstück als authentische Personen mit einer persönlichen Biografie Relevanz. Über den Nebentext erfolgt hier der Einstieg ins Theaterstück, wo Teilnehmerinnen und explizite Figuren ineinander fallen und, im Theatertext benannt mit ihrem eigenen Vornamen, sich *selbst darstellen*. Für die vorliegende Arbeit ist interessant, herauszuarbeiten, *wie* beziehungsweise *als wer* sie sich *selbstdarstellen*, und um mit den methodischen Werkzeugen zu sprechen, denen sich die Arbeit bedient: zu welchen theatralen Rollen (*Figuren*) im Theatertext haben sich die Erzählungen der Darstellenden im Kurationsprozess verdichtet?

2) Figuren und Motive im Text

Im hiesigen Fallbeispiel treten die Figuren unter dem Vornamen der jeweiligen Darstellerin auf. Von den 22 Szenen sind 12 einer (beziehungsweise in einer Szene zwei) Figur gewidmet, was im Titel durch ihre Figurennamen bereits vorangestellt ist. Es handelt sich im Großteil um Monologe in deutscher Sprache mit arabischen Übertiteln. Ein Viertel dieser Monologe halten die Darstellerinnen auf Arabisch mit Live-Übersetzung ins Deutsche, die eine andere Darstellerin übernimmt. Nur zwei der zwölf Solo-Szenen bleiben ausschließlich auf Deutsch, das heißt für die Darstellerinnen mit weniger Sprachkenntnis, aber genauso für die arabisch-sprechenden Zuschauer:innen unverständlich.⁶⁹³ Ein Drittel des gesamten Stücks

⁶⁹³ Das Ausbleiben der Übersetzung muss als gewolltes, inszenatorisches Mittel betrachtet werden mit der Wirkung, dass mindestens ein Teil der anderen Darstellerinnen gerade nicht versteht, was gesagt wird. Es ist davon auszugehen, und das wird im Interview mit der Regisseurin bestätigt, dass sie im gemeinsamen Inszenierungsverlauf über die Inhalte informiert wurden und das Nicht-Wissen also nur

besteht aus kollektiven Szenen mit Dialoganteilen und vereinzelt chorischen Elementen, in denen die Live-Übersetzung Teil ihres Umgangs miteinander ist. Von all diesen Szenen setzen sich drei formal identische Szenen ab, die jeweils denselben Titel tragen, „Die Spezialistin“. Sie werden von derselben Darstellerin aufgeführt und erfolgen mit arabischen Übertiteln. Sie nehmen im Stück inhaltlich und formal eine Sonderstellung ein, vermitteln eine auf wissenschaftliche Nachweise gegründete Sachlage und werden aufgrund ihrer Objektivitätsbehauptung im und für das Stück im Rahmen der *Glaubhaftigkeit* besprochen.

2) Tochter, Mutter

Tochter und Mutter sind vor allem zu Stückbeginn zentrale Sprecherpositionen der Figuren, wenngleich sie nur implizit auftreten und daher erst auf den zweiten Blick sichtbar sind. In der Eingangsszene „FATIMA – Meine Geschichte“ erzählt die Figur Fatima empathisch die Geschichte ihrer Mutter nach.

Meine Geschichte: Als meine Mama 9 [sic!] Monate alt war, ist ihr Papa gestorben. Er wurde vergiftet. *(Pause)* Nach einer Weile hat der Bruder ihres Papas – also ihr Onkel – die Mama meiner Mama – also meine Oma – geheiratet.[...] ⁶⁹⁴

Zwar wendet sich die Darstellerin im Szenenauftritt – „Meine Geschichte“ – explizit mit Selbstbezug an das Publikum. Gleich darauf stellt sie den Fokus aber auf die eigentliche Protagonistin der Szene ein, „meine Mama“, erst genanntes Subjekt des Stücks. Während der ersten zwei Drittel der ersten Szene wird die Lebensgeschichte der eigenen Mutter wiedergegeben. Die Geschichte der Mutter, die als Kind nach der Ermordung des Vaters vertrieben, mit fünfzehn Jahren zwangsverheiratet und wegen anfänglicher Kinderlosigkeit nach der Eheschließung gedemütigt wurde, bevor sie die Figur und weitere Kinder zur Welt bringt, markiert den Standpunkt der Erzählerin Fatima: Ihre Sprecherposition ist durchweg die der Tochter, die die überlieferten Erfahrungen der Mutter aus deren Sicht wie eine Art Leidensweg wiedergibt. ⁶⁹⁵

inszeniert ist. Mit dem Nicht-Übersetzen/Nicht-Verstehen wird auf der Bühne aber ein Ausschluss provoziert, bei dem das Publikum wahllos zum Komplizen avanciert. In diesen zwei Szenen wird dadurch ein offenes Geheimnis zwischen Publikum und Darstellerin geschaffen. Inhaltlich geht es in der einen um ein Gespräch über Liebe und Sex, in der anderen Szene um das Revolutionsgeschehen in Syrien. Darauf ist in der Besprechung der jeweiligen Szene einzugehen.

⁶⁹⁴ VAN BOXEN, Martina: „*Ich bin Muslima - Haben Sie Fragen?*“, Dresden 2019 (Hervorhebg. i. Org.), nachfolgend zitiert unter der Sigle MF.

⁶⁹⁵ Nicht nur die Sicht der eigenen Mutter, auch die der Oma nimmt in der Selbst-Erzählung eine dominante Position ein, sodass die Vermutung naheliegt, dass die Sprecherin die Erinnerungen ihrer

In der Struktur des Stücks nimmt die Eingangsszene mehrere Funktionen ein: Sie situiert das Stück in der Realität, insofern die ersten beiden Worte des Stücks Authentizität markieren, „*Meine* Geschichte“. Bei dieser Realität handelt es sich zweitens um eine familiär weiter zurückliegende *Vorgeschichte* – die Herkunft der Figur. Nebenbei erfährt das Publikum, dass sich das Geschehen in Afghanistan an der Grenze zu Pakistan ereignet hat; diese geografische Verortung bleibt aber hintergründig. Im Vordergrund steht die traumatische Geschichte einer jungen Frau, die wiederholt auf menschenunwürdige Weise die leibliche Unterdrückung unter patriarchale Machtverhältnisse erfährt und die durch die Schwangerschaft und den muslimischen Glauben Erlösung von diesem Leid empfindet:

Aber sie [die Mutter] wurde nicht schwanger [...] Eines Tages brach sie einen Apfel in zwei Hälften, den sie essen wollte. Aber als sie den Apfel brach, stand in der Mitte des Apfels: „Allah“. [...] Als es getrocknet war, wurde meine Mama schwanger.⁶⁹⁶

Mit dem Topos von der eigenen Existenz als ‚Geschenk Gottes‘ übernimmt die Tochter die Erzählung ihrer Vorfahren, positioniert sich als Gläubige, und schreibt gleichzeitig die bis dahin passive Agency der Mutter (Vertreibung, Zwangsverheiratung, Demütigung bis zur Erfüllung des Kinderwunsches, welcher der patriarchalen Norm des Mutterseins entspricht) fort. Denn nicht der Mutter, sondern Allah verdankt sie ihre Existenz (und die Existenz der ersehnten Geschwister).

Eine dritte Funktion erfüllt die Szene damit, dass die Figur mit ihrer eigenen *stellvertretend* die Vorgeschichte der muslimischen Darstellerinnen in Anschlag bringt. Denn mit der Geburt der Fatima, verbunden mit dem ersten diskursiven Auftritt des *Ich*-Subjekts, betreten auch alle anderen Darstellerinnen des Abends die Bühne. (Im Anschluss an das obige Zitat:)

Das war *ich*.
Nacheinander treten die Frauen auf.
Als *ich* dann geboren wurde, sagten alle [...].⁶⁹⁷

Dieser kollektive zeitgleiche Auftritt, der dramaturgisch in die Familiengeschichte Fatimas eingeflochten ist, präsentiert die Figuren des Theaterstücks als einem

Mutter und Großmutter teilt. Die Verwandtschaftsverhältnisse werden bezüglich der Mutter nachgezeichnet (und weniger bezüglich der Figur selbst); auch die Handlungsmotivation, Erklärungen und emotionale Kommentierung des Erlebten schildert die Figur aus Sicht der Mutter oder Großmutter.

⁶⁹⁶ MF 2.

⁶⁹⁷ MF 2.

kulturellen Erbe zugehörig. Erzählt wird stellvertretend durch die Figur Fatima: „Ich bin Muslima“ heißt zuerst, ich bin Tochter und teile ein kulturelles Erbe von Unterdrückung unter patriarchal geprägte Verhältnisse, in denen der muslimische Glaube einen Halt darstellt.

Der Stellvertretercharakter der Ich-Erzählerin wird bestätigt im letzten Absatz der Szene, wo sie zum *Wir* wechselt:

Wir sind wegen dem Krieg nach Deutschland gekommen. Ich hab in einem Monat die deutsche Sprache gelernt. Jetzt lebe ich glücklich. Aber die Leute, die im Krieg leben, leben nicht wie wir hier in Ruhe. Ende.⁶⁹⁸

Das *Wir*, welches erst an die eigenen Geschwister und das Familienschicksal gebunden ist, geht in einen Chor der geflüchteten Figuren auf der Bühne über („wie *wir hier*“ in Opposition zu den „*Leute[n]*, die *im Krieg* leben“). Gesetzt ist hiermit der Anschluss für die folgende Szene: „Die Flucht“.

Die Anlage der Szene stellt das passive Erleiden der Mutter in Südasien (und nicht den Krieg) in Opposition zur aktiven positiven Selbstbeschreibung der Figur, welche im zeitlichen Zusammenhang mit der Ankunft in Deutschland steht („*Jetzt* lebe ich glücklich“). Die an sich distinkten Gegenüberstellungen vom Familientrauma und dem glücklichen Leben, von Afghanistan und Deutschland, von Krieg und Frieden („*hier in Ruhe*“) überlappen sich in einer Weise, in der der Krieg fast nur noch Anlass für die Flucht ist.

Während das Stück mit dem Monolog über ein individuelles Schicksal beginnt, erfolgt die zweite Szene dialogisch kollektiv und das *Ich* als Referenz für „meine Geschichte“ mündet in ein *Wir*, das die Erfahrung von Unterdrückung, Krieg und Flucht teilt.

Die Flucht beginnt mit der Angst vor einem bevorstehenden Krieg, durchläuft die Trennung vom dortigen Leben, den Fluchtweg über das Meer und endet mit der Ankunft in Dresden. Die Szene eröffnet die Figur Huda ebenfalls in der Sprecherposition der Tochter, mit einer Vorahnung ihres Vaters von einem drohenden Krieg. Sie adressiert sich selbst indirekt qua ihres Vaters durch ein erinnertes Zitat seitens der herrschenden Autorität des IS: „Eines Tages war ich mit meinem Vater auf der Straße, und die Leute vom IS haben gesagt: ‚Wenn *deine Tochter* jetzt nicht ihr

⁶⁹⁸ MF 2.

Gesicht bedeckt, werden wir sie töten.“⁶⁹⁹ Die Figur, deren Verantwortung und Entscheidungsgewalt dem Vater zugeschrieben ist, unterliegt diesem Machtgefälle in doppelter Weise: diskursiv, denn sie wird nicht direkt adressiert und die unterlegene Position der Figur wird wieder aufgeführt durch die Verwendung der an den Vater gerichteten direkten Rede („Wenn deine Tochter...“). Das Zitat formuliert außerdem die an die Tochter gerichtete Todesdrohung als Gegenstand der Erpressung des Vaters. Die Positionierung der Figur erfolgt darüber hinaus, indem sie dem indirekten Befehl aktiv Folge leistet, wie die nächste Replik ergänzt: „Ab da habe ich die schwarze Kleidung getragen, die Burka.“⁷⁰⁰ Nicht ‚Ab da musste ich die Burka tragen‘, sondern eine aktive Unterwerfung findet statt. Was zwischen Vater und Tochter passiert, wird ausgelassen; es ist angesichts der Todesdrohung nicht erklärungsbedürftig, was die Ohnmachtsposition der Tochter, aber auch die des Vaters gegenüber der Terrormiliz IS unterstreicht. Das Tragen der Burka wird hier zu einem Symbol der Todesangst,⁷⁰¹ der gewaltvollen Unterwerfung und des Schutzes vor Tötung.

Der ohnmächtigen und hilfsbedürftigen Tochter ist in dieser Szene die Figur der Mutter als potentielle Beschützerin zur Seite gestellt. Die Rolle der Mutter wird als eine Aufgabe, nämlich zur Sorge um die Familie, formuliert, an der sie aufgrund des Kriegs scheitert. Ohnmächtig gegenüber der beliebigen Gewaltherrschaft⁷⁰² erfährt die Mutter, hier in der Figur von *Khanssaa*, sich selbst als hilflos:

Ich kann nicht beschreiben, wie es sich anfühlt, wenn du deine Kinder nicht mehr beschützen kannst. [...] Wenn du vor der Entscheidung stehst, entweder hier zu sterben oder nach Europa zu gehen....⁷⁰³

Durch die Gegenüberstellung von Tod und Europa wird die Flucht zur einzig möglichen Entscheidung, der mütterlichen Verantwortung gerecht zu werden: Um die Kinder vor dem Tod zu beschützen, ist die Flucht nach Europa die einzige Lösung. Zwar steht Europa in dieser Replik gegenüber dem Tod sinnbildlich für Leben. Aber durch die mit dem Fluchtweg verbundene lebensbedrohliche Gefahr – „NOUR: Aber der Weg nach Europa führt übers Meer. [...]“⁷⁰⁴ – offenbart sich in der

⁶⁹⁹ MF 3.

⁷⁰⁰ VAN BOXEN: „*Ich bin Muslima. Haben Sie Fragen?*“, S. 3.

⁷⁰¹ Die Farbe Schwarz steht für Krieg („...“), für religiöses Unheil „Der Himmel war schwarz“ und wird in der Burka schließlich zu einem Symbol weiblicher Unterwerfung („die schwarze Kleidung“).

⁷⁰² So eine Replik von H.: „Es gab kein Gesetz. Wenn sie wollte, konnten sie dich töten, einfach so.“ MF 4.

⁷⁰³ MF 3.

⁷⁰⁴ MF 4.

Erinnerungswiedergabe der Figuren der Weg nach Europa ebenso als „Todesweg“⁷⁰⁵, wie Shahrazad kommentiert, nicht als Schutz. Dennoch wird die Verantwortung der Mutterrolle in der aktiven Agency aufrechtgehalten. Am Meer angekommen, während sie auf das Boot warten, erzählt die Figur Dalal: „Wir haben laut gesprochen. Um unsere Angst vor den Kindern zu verbergen.“⁷⁰⁶ Aber auch das Bangen wegen der Ungewissheit darüber, wo die Kinder sich aufhalten, wird als schlimmer als der eigene Tod empfunden „KHANSSAA: 15 Tage war ich ohne Nachricht, kein Netz, nichts. [...] HANAA: Es gibt Schlimmeres als Krieg.“, sodass die Ankunft der Kinder in Europa eine Erlösung darstellt. Die Figur der Mutter als Beschützerin tritt als selbstlos auf, da das Leiden um die eigenen Kinder schlimmer als der eigene Tod beschrieben wird.

2) Kollektivsubjekt ‘Opfer’

Die bisher aufgezeigten Positionierungen der Figuren (ausgelieferte, notleidende, schutzbedürftige Tochter; angsterfüllte, wehrlose Mutter) und ihre vorherrschenden (erzählten) Praktiken (leiden, vertrieben werden/weglaufen, hoffen, kentern, geschlagen werden, schweigen, fliehen) lassen die Figuren als *Opfer* zu Wort kommen.

Fatima erzählt nicht nur von der willkürlichen Verfügungsgewalt über die Mutter als Kind, welche nach juristischen Maßstäben einer Kindesmisshandlung entspricht – die Trennung von wichtigen Bezugspersonen, Unterernährung, mangelnde Kleidung und Unterkunft, Zwangsheirat im minderjährigen Alter, Verletzung des Rechts auf körperliche Selbstbestimmung durch die Demütigung, weil sie nicht schwanger wird und weil die Erstgeborene ein Mädchen ist. Sondern die Figur führt auch in der Art und Weise, in der sie spricht (passive Agency), die Unterwerfung der Mutter und von sich selbst erneut auf.

Das setzt sich in der zweiten Szene fort. Die traumatische Erfahrung vom Einmarsch des IS, Krieg und Flucht werden überwiegend als eine Folge passiven Erlebens von Ängsten, Gewaltübergriffen, sozialen und materiellen Verlusten erzählt. Die Figuren reihen abwechselnd in kurzen Hauptsätzen erinnerte Eindrücke aneinander. Darin wird der Fluchtweg zwar teilweise aktiv begangen. Da sie aber unfreiwillig Getriebene sind, denn wiedergegeben werden auch die Handlungsauslöser durch Drohungen der

⁷⁰⁵ MF 4.

⁷⁰⁶ MF 4.

Schlepper, wird die Flucht als passives Erleben dargestellt (und nicht etwa als aktiver, beispielsweise heroischer Kampf ums Überleben):

HIBA: Dann haben wir einen Bootsmotor gehört. [...]
DALAL: Zwei Männer standen vor uns: ‚Los, einsteigen!‘ [...]
HIBA: Es war ein Schlauchboot. [...]
HANAA: Fünfmal sind wir auf so ein Boot gegangen, mein Sohn und ich.
[...] Zweimal sind wir gekentert. [...]
DALAL: Sie haben uns angeschrien: ‚Steigt ein, oder wir bringen euch um!‘ [...]
HIBA: Dann sind sie gegangen. [...]
HANAA: Als wir in Griechenland ankamen, war ich am Ende. [...]
HIBA: Es gab Verletzte.[...] ⁷⁰⁷

In dem mehrstimmigen Dialog wird das Leid, das mit dem Krieg und der Flucht verbunden ist, durch die erfahrenen Verluste intensiviert: „HALA: Ich habe alles hinter mir gelassen, meine Arbeit, meine Familie, mein Haus – auf der Suche nach Sicherheit, nach Gerechtigkeit und Würde.“⁷⁰⁸ Während Hala ein Opfer erbringt (aktiv) um persönliche Integrität zu erlangen, fällt in der Aussage einer anderen Darstellerin die eigene Integrität gerade der Flucht zum Opfer (passiv): „KHANSSAA: Mit dem Einmarsch des IS habe ich alles, was ich besaß, verloren und wurde zum Flüchtling.“⁷⁰⁹

Nach Ankunft in Deutschland reißen zwar die Probleme nicht ab, allerdings verändert sich die Sprecherposition weg vom *Opfer*. Zur Sprache kommen enttäuschte Erwartungen. Die Ruhe, mit der die Figur Fatima am Ende der ersten Szene das Leben in Dresden assoziiert und die sie dem Krieg entgegensetzt, entpuppt sich schließlich, in der Konfrontation mit einem neuen Lebensmodell, als Illusion.

FATEMA: Wir dachten, dass wir hier in Ruhe leben könnten. [...] Aber das Leben hier ist nicht einfach. [...]

HALA: Mit dem Alter hat das nichts zu tun. Ich kann neu anfangen.
FATEMA: Der Unterschied zwischen dem Leben in unserer Heimat und dem Leben hier – das macht viele Probleme.⁷¹⁰

Welche Probleme und worauf „[das] Leben hier“ im Gegensatz zum „Leben in unserer Heimat“ genau verweist, wird nicht explizit.

⁷⁰⁷ MF 4-5. (An der Stelle der Auslassungszeichen stehen im Text die arabischen Übersetzungen.)

⁷⁰⁸ MF 5.

⁷⁰⁹ MF 9. Was dieser Verlust im Detail bedeutet, führt die Figur in einem späteren Monolog über ihren beruflichen und familiären Status näher aus.

⁷¹⁰ MF 5.

Parallel zum diskursiven Verlauf der Szene kommt der Musik eine dramaturgische Funktion zu. Das Leid der Flucht wurde bis hierher von einem hintergründigen klagvollen Gesang begleitet und bricht mit Ankunft in Dresden ab. Die Flucht und das Lied enden gleichzeitig. Der Opferstatus verliert sich etwas diffus in widersprüchlichen Aussagen zwischen einem Beschweren und einer enthusiastischen Aufbruchsstimmung. Verstärkt durch ein heiteres rhythmisches Schnipsen werden die gerade noch angesprochenen Probleme im Gastland überstimmt durch eine Liebesbekundung zur Stadt.

Hanin hört auf zu singen.

HALA: In Deutschland habe ich gefunden, was ich in meinem Land nicht hatte.

Dalal fängt an zu schnipsen.

HALA: Dresden ist meine neue, geliebte Stadt. [arabische Übersetzung]⁷¹¹

In der Exposition, die der Einführung der Figuren, ihrer Umstände und der Problemstellung des Theatertextes dient, ist das Opfer die dominierende Subjektposition der muslimischen Frauen. Angedeutet wird aber auch schon das Indie-Hand-nehmen des eigenen Lebens durch die Figuren und wie sie aktiv der als Herausforderung formulierten Aufgabe begegnen, Muslima und Geflüchtete in Dresden zu sein. Ein emanzipiertes, im Stückverlauf zunehmend individualisiertes Selbst, das hier schon in Erscheinung tritt, wird zur Gegenfigur des Opfers ins Spiel gebracht.

Die muslimische Frau als mehrfaches Opfer von Diskriminierung kehrt gegen Ende des Stücks noch einmal zurück im Monolog „SHAHRAZAD – Diskriminierung“. Die Protagonistin der Szene hat angeregt von der Theaterproduktion in einer internationalen Facebook-Gruppe Irakischer Frauen die Frage nach „schlechten Gewohnheiten und Traditionen in unserem Mutterland, was Frauen betrifft“⁷¹² gepostet. Die Frage richtete sich an Frauen, die Opfer oder unmittelbare wie mittelbare Zeugin von Diskriminierung sind: „If that happened to them or they watched it, or also heard about that“⁷¹³. Nach dieser kurzen Einleitung besteht die Szene aus einer

⁷¹¹ MF 5.

⁷¹² MF 28. Im Original auf Englisch lautet es: „And I asked them about bad habits and traditions in our mother country concerning women.“

⁷¹³ MF 28. Die Szene ist in Englisch mit arabischen und deutschen Übertiteln.

Auflistung der Antworten auf Facebook. Die Szene zeigt, wie die Theaterproduktion zu einem Empowerment wird durch die Mittel der Inszenierung: das Verlesen der Zitate irakischer Frauen wird gesanglich in crescendo begleitet. Während die Diskriminierung in den Beispielen immer extremere Ausmaße annimmt, nimmt die Lautstärke und die Intensität der Musik zu und kulminiert in einem lauten, stampfenden Chor der Figuren. Das gemeinsame Aufstehen der Frauen gegen Ungerechtigkeit der patriarchalen Verhältnisse, als das es hier inszeniert wird, erscheint als das durch die Inszenierung produzierte, emanzipierte Gegenmodell zum Opfer.

2) Emanzipation

Mit der Figur Hala spricht am Ende der zweiten Szene „DIE FLUCHT“ eine Figur, die den Neuanfang in Dresden bejaht, die, so heißt es, für ihre Werte Opfer gebracht hat. Mit einer zierterzierung der Stadt Dresden („meine neue geliebte Stadt“) suggeriert sie eine affektive Bindung zum Aufnahmeort, welche zusätzlich durch eine freudige musikalische Stimmung, unterstützt durch andere Figuren, gerahmt ist.

Emanzipation durch Arbeit: Die tüchtige, erwerbstätige Frau

Nachdem die Exposition des Stücks mit einem ans Publikum gerichteten Chor der Muslima endet, wenn alle Figuren gemeinsam verkünden: „Ich bin Muslima. Haben Sie Fragen?“, nimmt das Stück dramaturgisch eine interessante Wendung. In den folgenden beiden Szenen treten die Darstellerinnen als Berufstätige auf, sodass die den patriarchalen Verhältnissen unterlegene Opferfigur durch die Rolle der beruflich aktiven und demzufolge (relativ) selbständigen Frau durchkreuzt wird. Diese Referenz auf die beruflich aktive Frau ist zum einen an ihre Vergangenheit vor Ausbruch des Krieges gebunden. Im Stückverlauf bilden diese Szenen zwar den Abschluss des ersten Blocks „Aufbruch und Ankunft“, der thematisch mit einem Rückblick in die Vergangenheit die Herkunft der Figuren beleuchtet. Damit wird für ein emanzipatorisches Ich auch ein Ankerpunkt in der Vergangenheit gesetzt. Gleichzeitig ist aber der erlernte Beruf als ein Grundzug der aktuellen Selbstbeschreibung gerahmt, denn die einleitende Frage der fünften Szene ist im Präsens formuliert: „Was *seid* ihr von Beruf?“. Darauf antworten alle bis auf eine der erwachsenen Figuren nacheinander mit Berufen, die nach deutschem Standard mindestens eines Lehrabschlusses, in der Mehrzahl eines Hochschulabschlusses bedürfen. Die drei minderjährigen Muslimas stellen sich als Schülerinnen vor.

Nur die Figur Noor nennt keinen Beruf. Da sie der Leserin aber aus der dritten Szene schon als „Spezialistin“ vorgestellt worden ist und in der vierten Szene in der Rolle der Übersetzerin, entbehrt ihre Figur einer Berufsbezeichnung nach westeuropäischen Codes, um hinsichtlich ihres Bildungsgrads und ihrer Selbstbestimmung mit der Vorstellung der unterwürfigen Muslima zu brechen. Sie tritt auch wiederholt im Stück als „Spezialistin“ und „Mittlerin“ zwischen den Figuren und der Regie auf.

Die Aufzählung der individuellen Berufe kulminiert in einem beruflichen Portrait der Figur Khanssaa, die ihren früheren Arbeitsalltag als Agraringenieurin in Syrien schildert. In der dreifachen Rolle der emanzipierten Frau als Direktorin landwirtschaftlicher Projekte, mehrfache Mutter und Mitarbeiterin im Geschäft ihres Mannes vereint die Figur Verantwortungsbewusstsein, Unternehmergeist, Fleiß, Familiensinn und Individualismus und liefert ein Musterbild der modernen Frau, die die work-life-balance zu managen weiß.

In ihrem Monolog sind Fleiß, Freude an der Arbeit und ihre Vorreiterrolle als Frau hervorgehoben. Im Hintergrund stehen die Mutterrolle und die Hausfrau, die wie selbstverständlich nebenbei aber pflichtbewusst mit erledigt werden. Die Form des Monologs übersetzt spiegelbildlich den durchgetakteten Arbeitstag von 5h30 bis zum Ladenschluss um 22h00 mit anschließender Hausarbeit in einen sprachlichen Rhythmus, der den Fleiß und Kampfgeist der Protagonistin illustriert. Die performative Form wirkt daher unterstützend auf die vermittelten Ideale eines unternehmerischen Selbstbildes, ebenso wie sie zum Ende ihres Monologes resümiert:

Kaputt und zufrieden ging ich abends ins Bett. [...] Durch unseren Fleiß konnten mein Mann und ich uns ein eigenes Haus, ein Ferienhaus, Autos und Land leisten.⁷¹⁴

Das Gegenteil zur erfolgreichen emanzipierten Erwerbsbiografie ist der Flüchtling, der alles verloren hat, zu dem die Protagonistin durch den Einmarsch des IS geworden ist. „[A]lles, was ich besaß[...]“ heißt es wörtlich. Gemeint scheint der soziale Status, gebunden an den Grundbesitz und die beruflichen Posten als Direktorin sowie Verkäuferin im Geschäft ihres Mannes.

⁷¹⁴ MF 9.

Auch in der Selbstbeschreibung von Khanssaa tritt die eigene Mutter wieder als richtungsweisend auf, hier aber nicht in der Opferrolle, sondern im Gegenteil als Rollenmodell der alleinstehenden emanzipierten Macherin.

Vielleicht kommt Ihnen das fremd oder sogar merkwürdig vor, aber ich kannte nichts anderes.
Meine Mutter hat es so an mich weitergegeben. Sie war mein Vorbild. Sie war 23 Jahre alt, hatte sechs Kinder und war mit dem siebten schwanger, als mein Vater im Krieg fiel.⁷¹⁵

Ganz nach dem Sprichwort „Jeder ist seines eigenen Glückes Schmied“ ist das leitende Narrativ der Figur Selbstverantwortung unabhängig von ihrer sozialen Bedingtheit oder von glücklichen äußeren Umständen. Hiermit verflochten ist die parallele Selbstbeschreibung als „erste Frau“. Zweimal referiert sie auf eine Vorreiterrolle:

Ich war Direktorin [...]. Ich verwaltete 10.000 ha und hatte 50 Angestellte unter mir. [...] Ich war die erste Frau in dieser Position. Am Anfang hatte ich Schwierigkeiten mit den Bauern, die es ablehnten Anweisungen von einer Frau entgegen zu nehmen. Das legte sich aber nach einiger Zeit. Sie sahen, dass ich meine Arbeit gut machte und begannen mich zu schätzen.⁷¹⁶

Sie hat sich den Respekt der traditionellen Bauern ebenso erarbeitet wie die Häuser, Autos und das Land. Das zweite Beispiel betrifft ihre Arbeit in der Boutique ihres Mannes, in der sie abends ab 18 Uhr tätig war:

Auch hier musste ich viel Kritik und Spott aushalten. Ich war die erste Frau, die in unserer Geschäftsstraße als Verkäuferin gearbeitet hat. Aber auch dort erkämpfte ich mir meinen Platz und wurde für einige Frauen zum Vorbild. Sie wurden durch mich ermutigt, eigene Läden zu eröffnen. Wir gründeten eine Frauenlobby.⁷¹⁷

Fleiß und Emanzipation verschmelzen in einer Art kämpferischem Selbst.

Emanzipation durch sexuelle Selbstbestimmung: Öffentlich über Sex reden

Liebe und Sex sind im Stück hindurch rekurrierende Themen, sowohl im Hinblick auf sexuelle Selbstbestimmung als auch die freie Partnerwahl. Beides bewegt sich im Stück auf einem Kontinuum zwischen sexueller Freiheit und Vergewaltigung, zwischen freier Partnerwahl und Zwangsheirat. In der ersten Szene kommt das Thema bereits im Erzählfluss der Figur über ihre familiäre Herkunft zur Sprache, als die Mutter mit 15 Jahren zwangsverheiratet wird und einen Sohn gebären *soll*. Dieses erste

⁷¹⁵ MF 9.

⁷¹⁶ MF 8.

⁷¹⁷ MF 9.

extreme Bild von der muslimischen Frau als Objekt, *über* das verfügt wird (im Gegensatz zum Subjekt, die in sexuellen und Liebesfragen selbst entscheidet), wird im Stückverlauf sowohl wiederholt als auch demontiert. In welcher Rolle die Figuren in diesem thematisch ambivalenten Rahmen agieren, wo sie sich positionieren und positioniert werden, gilt es in diesem Unterkapitel mit den Mitteln der Adressierungsanalyse herauszuarbeiten.

In Szene sieben werden die sexuelle Selbstbestimmung und freie Partnerwahl explizit als ein Kriterium für Emanzipation einer muslimischen Frau eingeführt. In den Szenen 15 (zu Frühheirat), 16 (Interview mit der Rechtsanwältin Hanaa über die Scharia) und 20 (zu Diskriminierung irakischer Frauen) kehrt das Thema in seiner Ambivalenz wieder.

Um als Muslima auf der westeuropäischen, deutschen Bühne als emanzipierte Frau aufzutreten, wird eine Selbstbeschreibung aufgeführt, wonach die muslimische Frau im Mindesten einfordert, über ihren Körper, ihre Leidenschaften und Liebe frei zu entscheiden beziehungsweise sich von eventuell unterdrückenden Normen zu distanzieren. Die Rahmung für ihre (Selbst-)Positionierung durch das Theaterstück ist hier von besonderem Interesse, weil der Verdacht naheliegt, dass das öffentliche Sprechen über Liebe und Sex auf der Bühne provoziert wird als performativer emanzipatorischer Akt auf der Produktionsseite. Wie wird mit dieser Anforderung über das Intimleben öffentlich Rede und Antwort zu stehen, umgegangen? Die Antwort auf diese Frage gibt Ausschlag über die Handlungsmacht (die Emanzipation gegenüber der Theaterleitung) im Entstehungsprozess der Rolle.

In den drei Szenen werden Liebe, Partnerschaft und Sex hinsichtlich der religiösen Normen und der individuell gelebten Realität thematisiert. Die individuelle selbstreflexive Positionierung der Figuren gegenüber diesen Normen scheint Teil ihrer Repräsentation als emanzipierte Frauen. Wie Liebe, Partnerschaft und Sexualleben nach muslimischen Maximen gelebt werden *sollen*, findet sich konfrontiert mit den persönlichen Meinungen und Erfahrungen. Durch das Medium Theater wird der Theateröffentlichkeit ein Abgleich von Norm und Lebenswirklichkeit vor Augen geführt.

Die 18-jährige Schülerin *Hanin* steht in Szene sieben in einem Interview über ihre Einstellung zu Emanzipation, dem muslimischen Glauben und Politik Rede und

Antwort. Das Interview führt die Darstellerin Noor in der Rolle der Moderatorin. Als solche steht sie in dieser Szene dem Produktionsteam und dem Publikum näher als den Darstellerinnen, denn sie richtet die Fragen an Hanin, die als „Expertin“ über ihre eigenen Lebenserfahrungen und Werte *als* Muslima informiert.

Inhaltlich behandelt das Interview Einstellungen und Werte, wobei zu Beginn zunächst zwei Personenangaben festgestellt werden:

NOOR Hanin, wie lange bist du jetzt hier?

HANIN Seit ungefähr 4 Jahren.

NOOR Und wie alt bist du?

HANIN 18.⁷¹⁸

Darauf fragt die Interviewerin Einstellungen genau genommen zu vier Themen ab: *Emanzipation* (1), das Verhältnis von *Religion und Liebe/Sexualität* (2), damit verbunden und doch separat thematisiert wird *Glaube* (3) und zuletzt *Politik* (4), womit die Szene endet. Die einleitende Frage zu jedem Themenblock ist jeweils fast identisch formuliert: „Würdest du dich als emanzipierte Frau bezeichnen?“, „Würdest du dich selbst als Muslima bezeichnen?“, „Was bedeutet dir dein Glaube?“, „Was bedeutet Politik für dich?“. Auch die Länge der einzelnen Blöcke ist fast identisch. Bereits hieran zeichnet sich ab, dass die Interviewerin die Struktur des Interviews und somit die der Szene insgesamt determiniert (und dass diese Struktur nicht durch unerwartete, lange detaillierte Antworten oder durch eine Themenverschiebung seitens der Interviewerin unterlaufen oder anderweit gestört wird). Nach Eröffnung eines jeden Themenblocks folgen dann mehrere, kritische Nachfragen. Teilweise bestehen Nachfragen der Interviewerin Noor in gemutmaßten Schlussfolgerungen, die die Interviewte dazu auffordern, eine Aussage zu detaillieren oder eindeutig Position zu beziehen, was beispielsweise in folgenden Repliken ersichtlich ist:

NOOR Würdest du dich als emanzipierte Frau bezeichnen?

HANIN Ja. Ich bin emanzipiert. Also jedenfalls hier in Deutschland. Im Irak war

ich nicht so. Es gibt so viele Sachen, die dort für Frauen verboten sind. Ich durfte nicht alleine raus gehen. Und solche Sachen.

NOOR **Aber hier tust du das...**

HANIN Ja. Hier kann ich alles machen. Aber natürlich mit Grenzen.

NOOR **Was wäre zum Beispiel eine Grenze für dich?**

HANIN Also unsere Religion betreffend. Wir dürfen keinen Alkohol trinken, nicht rauchen, nicht mit einem Jungen zusammen sein, bevor wir

⁷¹⁸ MF 10.

verheiratet sind. Es gibt Muslime hier, die machen das, aber ich mache das nicht. Also meine Mutter gibt mir die Freiheit, aber ich mache das nicht.⁷¹⁹

Zu (3)

NOOR Hältst du die religiösen Vorschriften ein? Zum Beispiel betest du auch mehrmals am Tag?

HANIN Ja.

NOOR **Und das kriegst du hin. Das geht? Mit Schule...?**

HANIN Das sind nur 5 Minuten. Das ist nicht so viel Zeit. Im Ramadan faste ich auch immer.⁷²⁰

Zu (4)

NOOR (*kurze Pause*) Weißt du, was PEGIDA ist?

HANIN Ja, ja. Habe ich schon mal gesehen. Ich war schon mal mit.

NOOR **Du bist da mitgegangen?**

HANIN Ja, ich war draußen und bin einfach mitgelaufen. Ich habe keine Angst

gehabt, weil soviel Polizei da war. Da waren so viele Leute und alle haben geschrien... und diese Bänder, die gegen Ausländer sind. [...]

Also, ich finde alle Menschen sind gleich. Auch wenn sie eine andere Sprache oder

Hautfarbe haben. Alle sind gleich für mich.

NOOR **Aber du bist trotzdem mitgegangen?**

HANIN Das war aus Versehen. Ich habe nichts gegen Ausländer.⁷²¹

Die Art wie die Fragen gestellt sind, geben den bevorstehenden Antworten eine Rahmung; sie eröffnen beziehungsweise engen den Möglichkeitsraum für die Selbstdarstellung der Interviewten (als Muslima) ein. Zu beachten ist etwa, wie stark die Interviewerin eingreift und damit die Antwort der Interviewten beeinflusst; wie monologisch das Interview angelegt ist; wieviel Wissen die Interviewerin hineingibt, das heißt, ob sie sich überlegen oder unwissend zeigt, ob die Interviewerin ihre Erwartungen an die Antworten vorgibt (Suggestivfragen) oder durch einen Detaillierungszwang kenntlich macht, worauf sie hinauswill.

In dieser Interviewszene ist die dominierende Frageform die geschlossene Ja-Nein-Frage, wodurch Positionierungen der Interviewten klar eingefordert werden (im Gegensatz zu beispielsweise offenen, erzählgenerierenden Fragen oder Stimuli, die die befragte Person dazu anregen sollen, Gedankengänge sprachlich zu entwickeln).

⁷¹⁹ MF 10.

⁷²⁰ MF 11.

⁷²¹ MF 9.

Aufforderungen dazu eine Antwort zu entwickeln, finden sich nur in drei von insgesamt siebzehn Fragen.⁷²²

Die geschlossene Fragenform gibt der inszenierten Interviewsituation eine Rahmung, in der Hanin gegenüber der Interviewerin Noor in eine defensive Position rutscht und wiederholt zur Rechtfertigung gedrängt wird. Mehrmals scheinen Aussagen der Interviewten angezweifelt und ihr ein Verdacht unterstellt zu werden („Und das kriegst du hin. Das geht? [...]“, „Du bist da mitgegangen?“).⁷²³ Das Interview ist also nicht in einer Form angelegt, eine subjektive Wirklichkeit in Erfahrung zu bringen und der Figur möglichst viel Raum zu geben, den Verlauf des Gesprächs ergo die Gesprächsinhalte zu beeinflussen. Stattdessen wird das Machtgefälle zwischen fragender und antwortender Person verstärkt. Damit lassen sowohl der Aufbau des Interviews als auch die asymmetrische Rollenkonfiguration und die Form der Fragen den Dialog vielmehr als eine Zeugenvernehmung erscheinen.

Zwei wesentliche Bestandteile der juristischen Zeugenvernehmung⁷²⁴ (neben Angaben zu institutionell bedingten, prozess-, das heißt formalrechtlichen Informationen zum Fall) sind die Vernehmung zur Person mit Angaben der Personalien wie Alter, Wohnort und Beruf sowie die inhaltliche Vernehmung zur Sache. Nachdem die befragte Hanin in einer der vorangehenden Szenen schon geäußert hat, dass sie Schülerin ist (Szene 5 „Was seid ihr von Beruf?“), wird die vorliegende Interviewszene mit zwei knappen Angaben zu Alter und Wohnort der Person eröffnet („Hanin, wie lange bist du jetzt hier?“ „Und wie alt bist du?“).

Dementsprechend wirkt das Szenario fast absurd, weil das Gespräch zwar in entspannter Haltung auf dem Sofa stattfindet,⁷²⁵ es sich aber im Grunde um eine

⁷²² „Wie wäre es für deine Familie, wenn du dich in einen deutschen Jungen verlieben würdest?“, „Was bedeutet dir dein Glaube?“, „Was bedeutet Politik für dich?“.

⁷²³ Mit dem entgegengebrachten Misstrauen wird eine Stimme präsent, die dem herrschenden gesellschaftlichen Diskurs gegenüber Muslima in Deutschland in der Figur der Noor eine Sprecherin hat.

⁷²⁴ Vgl. TREUER, Wolf-Dieter, Katrin-Elena SCHÖNBERG und Thomas A. TREUER: *Leitfaden zur Zeugenvernehmung: vom Beweisangebot bis zur Bewertung der Zeugenaussage*, München: Dt. Taschenbuch-Verl 2011; HÄCKER, Robert u. a.: *Tatsachenfeststellung vor Gericht: Glaubhaftigkeits- und Beweislehre, Vernehmungslehre*, 5. Auflage Aufl., München: C.H. Beck 2021; FINK, Gudrun: *Intimsphäre und Zeugenpflicht: der Schutz der Intim- und Privatsphäre des Zeugen bei seiner Vernehmung im Strafverfahren*, Baden-Baden: Nomos 2015 (Düsseldorfer rechtswissenschaftliche Schriften 129).

⁷²⁵ So die Regieanweisung vor der Figurenrede: „Hanin und Noor gehen zur zu(sic!) den Sesseln. Die Mikrofone sind auf dem Tisch.“ MF 10.

Vernehmung handelt, in der die interviewte Zeugin (die authentische Muslima) ins Licht einer Verdächtigen gerückt ist – im Verdacht stehend, entgegen ihrer Behauptung („NOOR: Würdest du dich als emanzipierte Frau bezeichnen? HANIN: Ja [...]“) *nicht wirklich* emanzipiert zu leben, sondern sich den Normen muslimischen Glaubens zu unterwerfen. Diese Unterstellung scheint nur zu funktionieren auf Grundlage einer inhärenten aktiven Agency, denn die Schülerin wird in der gesamten Szene nicht als den religiösen Normen unterlegene, passive Gläubige adressiert, noch stellt sie sich selbst als solche dar. Ihre Selbstdarstellung beruht auf einem mündigen, emanzipierten Ich. Hierfür liefert die Szene etliche Beweisstellen, mehreres wurde schon zitiert. Am interessantesten ist aber folgende Stelle am Anfang der Szene:

HANIN **Ich bin** emanzipiert. **Also jedenfalls hier in Deutschland. Im Irak war ich nicht so.** Es gibt so viele Sachen, die dort für Frauen verboten sind. Ich durfte nicht alleine raus gehen. Und solche Sachen.
NOOR Aber hier tust du das...
HANIN Ja. **Hier kann ich alles machen.** Aber natürlich mit Grenzen.
NOOR Was wäre zum Beispiel eine Grenze für dich?

HANIN Also unsere Religion betreffend. Wir dürfen keinen Alkohol trinken, nicht rauchen, nicht mit einem Jungen zusammen sein, bevor wir verheiratet sind. Es gibt Muslime hier, die machen das, aber **ich mache das nicht. Also meine Mutter gibt mir die Freiheit, aber ich mache das nicht.**⁷²⁶

Die Interviewte positioniert sich als aktiv Handelnde bzw. als aktiv Nicht-Handelnde in Bezug auf ihre in Deutschland gewonnene Freiheit, eine (heteronorme) Liebesbeziehung vor der Ehe zu führen. Sie positioniert sich gleichzeitig aber auch unter den Fittichen ihrer Mutter stehend („meine Mutter gibt mir die Freiheit [...]“), wobei Hanin nicht derendie von der Mutter gesetzte Norm, sondern das religiöse Gebot als handlungsweisend bewertet. Diese Unterordnung unter die religiöse Vorschrift trotz dem vorgeblich liberalen, gesellschaftlichen und familiären Codex, scheint Auslöser für einen heiklen, da sensiblen Dialog zur sexuellen Selbstbestimmung der Interviewten zu sein, wie der Fortgang des Dialogs vermuten lässt:

NOOR Würdest du dich selbst als Muslima bezeichnen?
HANIN Ja.
NOOR Also bist du gläubig?
HANIN Ja. Ich bin Muslima.
NOOR Wie wäre es für deine Familie, wenn du dich in einen deutschen Jungen verlieben würdest?

⁷²⁶ MF 10.

HANIN Ich glaube, für meine Familie wäre das kein Problem. Das Problem ist die Religion. Wir dürfen nicht jemanden mit einer anderen Religion heiraten. Aber wenn er Moslem wäre, wäre das möglich. Dann wäre das kein Problem.

NOOR Siehst du das auch so?

HANIN **Ja. Das sehe ich auch so.**

NOOR **Warst du schon mal verliebt? Also wenn ich das fragen darf?**

HANIN **Nein, dass darfst du nicht.**

NOOR **Aber wenn du verliebt wärst und ihr miteinander schlafen wollen würdet?**

HANIN **Nein, das geht nicht. Das finde ich nicht richtig.** Das würde ich nie

machen ohne verheiratet zu sein. Und ich bin doch noch so jung.

Verliebt sein wie Kinder, das ist schön. Aber miteinander schlafen – nein.⁷²⁷

Der Szenenausschnitt zeigt in zugespitzter Form das bezüglich der Machtposition asymmetrische Verhältnis zwischen den beiden Frauen. Die zudringliche Frage der Noor provoziert einen Rückzug der Interviewten („Nein, das darfst du nicht.“). Dieser Rückzug wird in Bezug auf ihre wirkliche Erfahrung (Indikativ „Warst du schon einmal [...]“) auch akzeptiert, nicht aber in Bezug auf ihr Denken (Konjunktiv „Aber wenn du verliebt wärst [...]“). Wie durch ein Brennglas scheint in dieser Situation die normative Rahmung der Szene sichtbar: was *darf* öffentlich zur Sprache kommen (wie weit reicht die Würde der Person, da sie über die Grenzen ihrer Intimität entscheiden kann – „Also wenn ich das fragen darf“, fügt die Interviewerin hinzu) und was *soll* Gegenstand öffentlicher Meinungsbildung sein.

Dadurch dass die Interviewerin auch nach Zurückweisung nicht auf ein anderes Thema wechselt, wird die Befragte in die Enge getrieben und ihre Positionierung gewissermaßen eingefordert: unterwirfst du dich der religiösen Norm oder entscheidest du frei über dein Sexualleben? Das „Nein, das darfst du nicht.“ markiert nicht nur einen Rückzug, sondern genaugenommen eine direkte Zurückweisung der Interviewerin, scheinbar, weil die Frage zu intim ist. Die Interviewte weist auf die Grenze hin, bis zu der sie sich offenbaren möchte.

Die Noor könnte daraufhin das Thema wechseln und damit anzeigen, dass die von der Interviewten aufgezeigte Grenze respektiert wird. Stattdessen weicht sie in den Konjunktiv in eine fiktive Situation aus, die dasselbe Thema behandelt, dieses aber perspektivisch aus dem Bereich der gelebten Realität der Figur hin in den Bereich ihrer

⁷²⁷ MF 11.

Einstellung und Werthaltung verlagert. Mit der Replik „Aber **wenn** du verliebt wärst und ihr miteinander schlafen wollen würdet?“ suggeriert die Interviewerin, dass das Sprechen über das eigene Sexualverhalten (zumindest auf der Basis eines romantischen Verhältnisses „verliebt sein“) durchaus öffentlich stattfinden kann, obwohl das Sprechen über Intimität soeben zurückgewiesen wurde. In diesem Schlagabtausch scheint eine Grenze ausgehandelt zu werden zwischen Intimem und (öffentlich) Privatem. Die öffentliche Abfrage von Aufenthaltsdauer und Alter der Protagonistin am Anfang der Szene rahmt und legitimiert zugleich die Frageninhalte der Interviewerin: Wir und die Figur befinden uns im deutschen Rechtsraum und die Befragte ist volljährig. Während die Interviewte in der ersten Frage eine Grenze zwischen Intimität und Privatem gezogen hat, scheint die Nachfrage der Interviewerin diese Grenze näher zu definieren und rahmt die Einstellung zu Sex als legitimen Gesprächsinhalt.

Gezeigt wird, dass das Thema hier auf der deutschen Bühne kein Tabu ist (und dies auch nicht sein darf). Damit positioniert sich die Fragende in Opposition zur Scharia, welche Gegenstand von Szene 16 „Interview mit HANAA“ ist. Hanaa ist Rechtsanwältin und wird über die Gesetzgebung in Syrien, insbesondere die Scharia befragt. Interviewende ist ebenfalls Noor. Die beiden Interviews (Szene 7 und 16) unterscheiden sich aber grundlegend darin, dass hier ein Experteninterview geführt wird. Die Figur Hanaa tritt in der Rolle der ehemals praktizierenden Juristin auf (sie wird als solche adressiert und positioniert sich selbst auch als Expertin). Sie steht in keinem Moment in Verdacht die Unwahrheit zu sagen, auch werden ihre Aussagen nicht durch Nachfragen geprüft. In dieser Szene wird explizit erwähnt, dass Sexualität ein Tabu-Thema ist.

(„HANAA: Generell wird sehr auf den Ruf des Mädchens geachtet. Sie soll unberührt bleiben. Das Ganze ist aber sowieso ein Tabu-Thema in unserer Gesellschaft.“)

Emanzipation durch politischen Widerstand: Die Revoltierende

In der vorletzten Szene (21) unter dem Titel „NOOR – Die Revolution“ tritt ein „Wir“ deutlich in den Vordergrund, das die Sprecherin auf mehreren Ebenen konstituiert, nach innen und außen. Nach außen erfolgt eine doppelte Abgrenzung: Noor bringt das Wir zuerst in Gegenüberstellung zum Theaterpublikum ins Spiel, welches als Vertreter eines westeuropäischen politisch interessierten Bürgertums adressiert wird, das das Kriegsgeschehen in Syrien über die Medien verfolgt hat. So stellt sich die Sprecherin

in der ersten Selbstbeschreibung als Syrerin vor, die die politischen Ereignisse 2011 vor Ort erlebt hat: Nach Tunesien, Ägypten und Libyen „[hatten] *wir zuhause* die große Hoffnung, dass die Revolution – *ihr sagt*: „Der arabische Frühling“ – nun auch *bei uns* beginnen würde“⁷²⁸.

Was thematisch durch das Herbeisehnen der Revolution schon angedeutet ist, nämlich dass die Sprecherin sich auf der Seite der Revolutionäre positioniert, wird im Laufe des Monologs exemplifiziert einerseits mittels der Werthaltung (1) und den Praktiken (2), die die Wir-Gruppe von innen heraus aufbaut, sowie andererseits durch die Grenzziehung zum Regime als dem konstitutiven Außen der „Revolutionäre“ (3).

Unter der gewaltvollen Reaktion der Regierungsträger auf die friedliche Bewegung der Bevölkerung („*Die Leute* sind auf die Straße gegangen...“) formiert sich in den Worten der Darstellerin das Volk: „Deshalb wollte *das Volk* nun das Regime stürzen und alles komplett ändern.“ In dem Monolog geht die Darstellerin abschnittsweise die chronologischen Etappen des Protests aus der syrischen Bevölkerung nach, wobei mit der Radikalisierung vom Wunsch nach politischer Veränderung bis hin zum revolutionären Umsturzgedanken ein Dreischritt erfolgt vom Menschen (Werthaltung) zu den „Leute[n]“ (friedliche Demonstranten) bis dass sich durch die brutale Gewalt des Regimes das „Volk“ (Revolution) konstituiert. Um dieses geht es in der Szene „Revolution“.

An dieser Stelle wird die Darstellung der Ereignisse persönlich und die Sprecherin schlüpft von der Rolle der *beobachtenden Berichterstatte*rin in die Rolle der *Aktivistin*:

Immer wieder kommen die Erinnerungen: wie **wir nebeneinander** gestanden haben. **Frauen und Männer, Alte und Junge, Kurden, Palästinenser und Syrer, Muslime und Christen**. Wie **wir** mit voller Kraft gerufen haben: [...] Wie **wir** gesungen haben: [...] Und **Angst umeinander** hatten. Wie **wir** geplant haben, wohin **wir** laufen und wo **wir** uns verstecken können, wenn die Soldaten kommen, um **uns** festzunehmen, oder auf **uns** zu schießen.

Wir sind mit Rosen auf die Straße gegangen. Im Gegensatz hat das Regime tausende von **uns** – **Kinder, Frauen, Ältere Leute und Männer** – festgenommen. *Viele* wurden in Lagern gefoltert, oder auch getötet. Über **viele** weiß man bis Heute nichts. **Viele** mussten fliehen deswegen. **Viele** haben alles verloren und **viele** Städte sind zerstört.⁷²⁹

⁷²⁸ MF 30.

⁷²⁹ Ebd.

Das Publikum erfährt hier, wer der Gruppe um die Darstellerin angehört und dass es sich nicht um ein homogenes Staats-„Volk“ handelt, vorgestellt wird vielmehr ein märchenhaft gezeichnetes Idealbild der (ersehten) pluralistischen Gesellschaft. Letztere ist in der antithetischen Darstellung der Geschlechter, von Generationen sowie von nationaler und religiöser Herkunft sprachlich repräsentiert und wird im zweiten Absatz bei der Darstellung der Opfer von Polizeigewalt wiederholt.

Aus der Schilderung der kollektiven Praktiken des Protests (das Nebeneinanderstehen, Rufen, Singen, Bängen, Planen, Fliehen, Verstecken und Festgenommen werden) ist abzuleiten, dass das Wir einerseits durch sein konstitutives Außen (das gewaltvoll reagierende Regime) Bestand hat, andererseits aber auch durch die Praktiken der Protestbewegung hergestellt wird. Dadurch ist es zeitlich an die Protestbewegung gebunden. Denn das „Wir“ zerfällt schließlich in „viele“ Einzelne, als die Darstellerin von der Zerschlagung des friedlichen Protests durch die Militärgewalt erzählt. Außerdem ist es, wie der obige Auszug zeigt, nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich begrenzt: Die Zerschlagung des Protests erfolgt auch geografisch – da „viele fliehen [mussten]“ und „viele Städte zerstört [sind]“.

Die erzählten Protestpraktiken auch szenisch umzusetzen, ist im Text vorgesehen. In die von der Darstellerin Noor angesungenen Parolen und Lieder „[können] andere Frauen (auf der Bühne) einsteigen“, heißt es in der Regieanweisung. Welche Parolen und Lieder konkret zur Sprache kommen, bleibt im Text offen und scheint entweder der Inszenierung oder der Darstellerin zur jeweiligen Vorstellung überlassen. In der Didaskalie ist aber grundsätzlich die Regieidee enthalten, das „Wir“ der Revoltierenden durch die Gruppe der Bühnendarstellerinnen szenisch zu repräsentieren.

2) Glaubhaftigkeit

Dieselbe Darstellerin, Noor, schlüpft drei Mal im Stück (Szene 3, 9 und 19) in die Rolle von DIE SPEZIALISTIN, einer Figur, die explizit benannt ist und dadurch im Vergleich zu den ansonsten namentlich erwähnten Figuren, die ‚sich selbst spielen‘, eine Sonderstellung innehat. „Die Spezialistin“ wird durch eine Bildübertragung auf Leinwand in Szene gesetzt. Eine Kamera wird auf sie gerichtet, sie erhält ein Mikrofon, während die anderen Frauen die Projektion anschauen. Die Szene kommt drei Mal im Laufe des Theatertexts vor, hat eine wiederkehrende Struktur und erfüllt daher eine Funktion, die mit der Rolle der Darstellerin verbunden ist.

Sie stellt den subjektiven Geschichten aus der Erfahrungswelt der Darstellenden die Faktenlage gegenüber. Fragen, die im Zusammenhang mit der Gegenüberstellung von subjektiver Erzählung und als Faktenlage gerahmten allgemeinen Informationen suggeriert werden, lauten: Inwiefern sind die persönlichen Eindrücke mit der ‚Faktenlage‘ vereinbar? Wie ist das, was die Darstellenden auf der Bühne gleichzeitig verkörpern und repräsentieren, in die Wahrnehmung gesellschaftlicher Realität in Deutschland einzuordnen? Aber auch die eigenen Mutmaßungen und (Fehl-)Urteile könne das Publikum durch die Präsentation einer Statistik überprüfen. Die Szenen antworten somit auf die Frage, was ist repräsentativ und was Einzelfall, was ist Vorurteil und was Alltagsrealität von dem, was auf der Bühne erzählt wird und was sich in den Köpfen des Publikums abspielt.

Die Darstellung von Fakten auf der Bühne durch die Figur einer unpersönlichen Dritten erinnert zunächst an Verfahren des dokumentarischen Theaters. In *Ich bin Muslima* scheint der Rückgriff auf recherchierte Daten und deren Präsenz im Theatertext aber keinem methodischen Programm zu folgen, nach welchem der Kurationsprozess an einer am Dokument ausgerichteten Darstellung einer ‚Wahrheit‘ der gesellschaftlichen ‚Wirklichkeit‘ ausgerichtet gewesen wäre.⁷³⁰ Die Einlagen der *Spezialistin* können als Ergänzungen zu den subjektiven individuellen Szenen der anderen *Figuren* betrachtet werden. Letzte bilden den Schwerpunkt im Theatertext, womit die Grundaussage des Theaterstücks in der Perspektivenvielfalt der Darstellerinnen zu sehen ist. Dennoch wird mit der Bezeichnung *Spezialistin* einerseits ein Anspruch auf vermeintliche ‚Objektivität‘ und Überprüfbarkeit von recherchiertem Faktenwissen im Kontrast zu den subjektiven Erfahrungen erhoben. Andererseits wird die Figur durch die Projektion auf die Bühnenrückwand auch zu einer Art Avatar auf einem Bildschirm, der die Ergebnisse einer Internetrecherche zusammenfasst. Somit verweist die Figur auch auf den oder die Urheber:in der Recherche beziehungsweise auf eine Erzählinstanz. Die ‚Faktendarstellung‘ bleibt

⁷³⁰ Angesprochen sind dokumentarische Ansätze der 1960er Jahre, etwa von Rolf Hochhuth (zu denken ist nicht an den Dramenaufbau, aber an die Quellenarbeit und die Überprüfbarkeit von Fakten im Nebentext von *Der Stellvertreter* von 1963), an Heinar Kipphardt (bezüglich seiner Verwendung der Originaldokumente wie beispielsweise des Hearings im Fall Oppenheimer für *In der Sache J. Robert Oppenheimer* von 1964 – nicht in Bezug auf den Modellcharakter eines Falls oder die Verwendung des sachlichen Wissenschaftsjargons) und schließlich von Peter Weiss, ebenfalls in Bezug auf die akribische Arbeit am Material bei der Erarbeitung von *Die Ermittlung* von 1965. Vgl. u.a. BARTON: *Das Dokumentartheater*.

allerdings fragmentarisch und ist beispielsweise mit einem ausführlichen Nebentext mit Quellennachweis in Fußnoten oder im Anhang des Theatertexts nicht vergleichbar. Auch werden keine Videosequenzen, O-Töne oder Fotografien als Beleg genutzt, um das Publikum von der Richtigkeit dieser Fakten zu überzeugen. Ein weiteres Merkmal des Dokumentartheaters der 1960er Jahre bestand in der Beispielhaftigkeit und Unmittelbarkeit der Dramenhandlung (gegen eine künstlerische Illusion). Ein solcher Verweis auf ‚Authentizität‘ wird mit den Darstellerinnen durchaus gegeben. Ihre Präsenz stellt einen Beleg dafür dar, dass die Realität dessen, was ‚eine Muslima‘ ausmacht, komplex ist. Durch ihre Präsenz wird ebenso Glaubhaftigkeit hergestellt.

Die Szenen mit dokumentarischem Anteil und Objektivitätsbehauptung folgen einer klaren formalen Struktur und weisen inhaltlich gemeinsame Merkmale auf: Jede Szene nimmt etwa eine halbe Seite ein und beginnt mit einer Betreffzeile oder einem Kurztitel. Es folgen Aufzählungen von Fakten und Zahlen, wobei auf konkrete Quellenangaben verzichtet wird. Die mediale Übertragung spielt dabei eine zentrale Rolle: Durch den Einsatz der Live-Kamera wird die Darstellerin verfremdet. Die anderen Figuren werden – ebenso wie das Publikum – in die Rolle der Zuschauerinnen versetzt. Dadurch wirken die präsentierten Fakten unpersönlich und werden versachlicht. Gleichzeitig wird auf das Einblenden externer Quellen verzichtet, das Sachlichkeit durch Überprüfbarkeit stützen würde. Stattdessen übernimmt die Moderatorin die Rolle der *Spezialistin*, die zum Ende des Theatertexts, als Zugehörige zum Kreis der Muslimas in der Figur *Nour* persönlich und emotional von sich selbst spricht.

Der Unmittelbarkeit der persönlichen Zeugenaussagen über die Strapazen der Flucht steht mit der *Spezialistin* eine überindividuelle Perspektive gegenüber, die durch Mikrofon, Kameraprojektion und einen sachlichen Sprachstil vermittelt wird. Eine vermeintlich ‚objektive‘ Aussagekraft der Vorträge wird dadurch betont, während zugleich der Authentizitätscharakter und die Glaubhaftigkeit der persönlichen Erinnerungen der anderen Darstellerinnen dadurch verstärkt werden. In der dritten und neunten Szene wird Glaubhaftigkeit vor allem durch den Einsatz von Zahlen erreicht. Szene drei stellt Einschätzungen der Bevölkerung – erhoben vom Meinungsforschungsinstitut – den tatsächlichen Zahlen zum Anteil gläubiger Muslime in Deutschland gegenüber. In der vierten Szene werden die Gruppierungen

muslimischen Glaubens historisch knapp vorgestellt und anhand von statistischen Mengenangaben vergleichend eingeordnet.

Der Verweis auf dokumentarisches Material scheint hier als Verweis auf die ‚Wirklichkeit‘ zu gelten, deren eigene Vermitteltheit nicht thematisiert wird. Hierdurch entsteht der Eindruck, dass die Einzelszenen der Darstellerinnen zu persönlichen Erfahrungen auf subjektive ‚Wahrheiten‘ rekurren. Deren Glaubhaftigkeit erscheint darin begrenzt, wo eine weitere Einordnung vorgenommen wird und wo allein eine institutionell geprüfte Faktenlage wahrheitsgetreu und demnach glaubhaft ist.

Inhalt der Szenen 3, 9 und 19 DIE SPEZIALISTIN, als Sprecherin ist *Noor* benannt:

Szene 3	Die <i>Spezialistin</i> argumentiert mit Verweis auf Erhebungen des Meinungsforschungsinstituts und des BAMF, dass entgegen einer verbreiteten Annahme der Anteil von Muslimen in der deutschen Bevölkerung nur sehr gering bei 5,5 Prozent liege und verschwindend gering in den Neuen Bundesländern sei. Außerdem seien ein guter Teil keine gläubigen, praktizierenden Muslime. Damit wird indirekt die islamfeindliche Haltung der PEGIDA-Anhänger:innen in Dresden zitiert.	Verteidigungshaltung
Szene 9	In der neunten Szene stellt die <i>Spezialistin</i> stark vereinfacht die unterschiedlichen Glaubensrichtungen im Islam vor und ordnet sie historisch ein. Auch hier zieht sie für den Vergleich Zahlen und statistische Werte heran („Die Sunniten haben zum Beispiel zwei große Feste, die Schiiten drei. Die Sunniten haben drei heilige Orte die Schiiten vier weitere.“ ⁷³¹)	<i>Noor</i> schafft Klarheit, nachdem die Frauen unterschiedlicher Meinung waren. Sie repräsentiert die Wahrheit (und nicht einen Diskurs). Referenz auf Wissenschaft
Szene 19	Schließlich wird in der 19. Szene das Klischee dementiert, der Islam an sich sei frauenfeindlich. Mit einem Verweis auf die Wissenschaft unterscheidet die <i>Spezialistin</i> patriarchale Interpretationen des Islam durch eine männliche, religiöse und politische Elite	Quintessenz: die ‚neue Realität‘ heißt Gleichstellung, respektvoller Umgang und Gleichberechtigung in Haus- und Erwerbsarbeit

⁷³¹ MF 14.

	von Lesarten des Koran durch erstarkende, widerständige muslimische Feministinnen.	„Benachteiligung von Frauen [ist] unvereinbar“ mit der muslimischen Religion ⁷³² .
--	--	---

⁷³² MF 27.

7 Synthese

Positionierungen in einem aporetischen Feld

Partizipation am Theater lässt sich als aporetisches Spannungsfeld beschreiben, in dem konfligierende und asymmetrische Positionen existieren und in welchem die künstlerische Leitung einer Institution bei der Ausrichtung ihres Programms Position bezieht. Genauso wie das künstlerische Team mit der konkreten Organisation der einzelnen partizipativen Theaterproduktion, deren inhaltlichen Konzeption und dem Einsatz der gewählten künstlerischen Mittel als Positionierungen in diesem Feld zu verstehen sind. Stefan Neuner spricht in diesem Zusammenhang von „Paradoxien der Partizipation“. Gemeint ist damit, dass partizipative Kunst zwischen demokratischem Anspruch und künstlerischer Praxis als „paradoxe Verflechtung von Ein - und Ausschluss, Teilhabe und Trennung, Nähe und Distanz“ zu verstehen sei.⁷³³

Die Theaterinstitutionen bei der künstlerischen Ausrichtung ihrer Programme unabhängig von ihren finanziellen Förderrichtlinien sowie vom lokalen Publikum zu betrachten, wäre hier genauso kurzsichtig, wie die Aufführungen oder den Theatertext als Ergebnis einer solchen Stückentwicklung isoliert für sich zu betrachten. Das machen die herausgearbeiteten Positionierungen der Theater deutlich, welche die einzelnen Produktionen mittelbar rahmen. Marie-José Malis wollte ein neues ‚Ritual‘ für das Theater erfinden, das hinterfragen sollte, ‚wer‘ Theater ‚für wen‘ herstellt; Miriam Tscholl ging es um eine ernsthafte Auseinandersetzung mit Gesellschaft, die sich dann auch in *Audience Development* manifestieren würde. Dafür wurden an beiden Theaterinstitutionen neue Beteiligungsstrukturen geschaffen. Diane Giorgis bezeichnet ihr Anliegen als idealistischen politischen Aktivismus, Bevölkerung in das Konservatorium einzuladen, an dessen Türen sich eine unsichtbare soziale Exklusion reproduziere. Will man das ‚Anliegen‘ von Partizipation am Theater ernst nehmen, nämlich als solches, wie es in den drei Fallbeispielen formuliert wurde, rückt die Genese in den Blick, in der der Theatertext mit Text und Aufführung zu einem vorläufigen Abschluss kommt.⁷³⁴ Unter anderen methodologischen Vorzeichen ließe

⁷³³ NEUNER, Stefan: „Paradoxien der Partizipation. Zur Einführung“, in: *Paradoxien Partizipation Mag. Inst. Für Theor. Gestalt. Kunst* 31/10/11 (2007), S. 4–6, hier S. 4.

⁷³⁴ Es soll nicht unterschlagen werden, dass ein wesentliches Merkmal des Theaterstücks – deutlicher wird es am Ereignischarakter der Aufführung – dessen Unabgeschlossenheit ist. „Les représentations successives ne doivent donc pas être considérées comme les occurrences d’un objet esthétique achevé, mais comme autant de genèses démultipliées dans le temps.“ GRÉSILLON/MARIE-MADELEINE MERVANT-

sich von den ‚Produktionsbedingungen‘ sprechen, deren Transformation zur verpflichtenden Voraussetzung für ein ‚postmigrantisches‘ und ‚postkoloniales‘ Theater gemacht wird. Nachdem Shermin Langhoff erstmals postmigrantisches Theater in Deutschland als solches benannt und am Ballhaus Naunynstraße gefördert hat, stieß dies laut der Dramaturgin des Hauses auf ein „außergewöhnlich großes Publikums- und Medieninteresse“⁷³⁵, konnte aber lange Zeit nicht auf eine langfristige Förderung zurückgreifen. Strukturen mussten durch langjährige Arbeiten erst aufgebaut werden. Azadeh Sharifi schreibt 2016, dass die Debatte um eine ‚interkulturelle Öffnung‘, das heißt einer „institutionelle[n] – und damit politische[n], soziale[n] und kulturelle[n] – Partizipation der zugewanderten Bevölkerung“ in vielen europäischen Ländern gleichzeitig geführt wird. Sie stellt in ihrer umfangreichen Studie über das freie Theater in Europa heraus, dass es in erster Linie solchen von *artists of colour* unabhängig von Theaterinstitutionen geschaffenen Strukturen zu verdanken sei, dass eine postmigrantische Realität sukzessive auch in die Institutionen Eingang finde.⁷³⁶ Dass Theaterschaffende mit Zuwanderungsgeschichte solche Strukturen in der ‚freien‘ Szene schaffen konnten und mussten, liegt laut Sharifis Untersuchung daran, dass ihnen der Zugang zu Institutionen fehlte und sie vor allem als Laienkünstler:innen oder Amateur:innen wahrgenommen wurden.⁷³⁷ Sharifi macht schließlich aufmerksam darauf, dass an den staatlichen Theaterhäusern mit ‚Migration‘ ein Umgang gepflegt wurde, wonach es nicht „die Ensembles und künstlerischen Positionen [sind], die mit Theatermachern *of color* besetzt werden, sondern soziokulturelle Projekte, die vor allem den ‘Migranten’ in seinem stereotypen

ROUX/BUDOR (Hrsg.): *Genèses théâtrales*, S. 21. Insofern die Theatertexte (Text oder Skript sowie Aufführung oder Videomitschnitt in meinem Korpus) als Kondensat des Schreib- und Inszenierungsprozesses analysiert werden, ist hiermit aber der künstlerische Prozess der Stückentwicklung zwischen künstlerischem Leitungsteam und Darsteller:innen abgeschlossen. Wie die Adressierungen sich von Aufführung zu Aufführung etwa auch durch eine gewonnene Distanz der Darsteller:innen zu ihrer Rolle durch Wiederholung verschieben oder ob sie gleichbleiben, wäre im Rahmen einer anderen Arbeit zu untersuchen.

⁷³⁵ LANGHOFF/KULAOĞLU/KASTNER: „*Dialogue I: Migration dichten und deuten. Ein Gespräch zwischen Shermin Langhoff, Tunçay Kulaoğlu und Barbara Kastner*“, S. 400.

⁷³⁶ Vgl. SHARIFI: „*Theater und Migration: Dokumentation, Einflüsse und Perspektiven im europäischen Theater*“, S. 393.

⁷³⁷ Vgl. SHARIFI: „*Theater und Migration: Dokumentation, Einflüsse und Perspektiven im europäischen Theater*“ u.a. 352. In Frankreich habe sich seit Ende der 1960er Jahre – wie im historischen Rückblick nachlesbar – eine politisch aktive freie Szene herausgebildet, die ausgehend von der Gründung von Amateurtheatern sukzessive Eingang in die Theaterinstitutionen hielten, Beispiel hierfür sei u.a. Moïse Touré. Vgl. ebd., S. 367.

Bild [...] fürs Theater begeistern sollen“⁷³⁸. Dass sich an den Theaterinstitutionen momentan ein institutionskritischer Wandel beobachten lässt, zeigen das Ensemble des *Maxim Gorki Theaters* in Berlin, aber auch tendenziell eine Institution wie die *Comédie française* unter der Leitung von Eric Ruf.⁷³⁹ Die vorliegende Arbeit hat sich solchen partizipativen Theaterproduktionen gewidmet, deren Darsteller:innen in der Kommunikation über das jeweilige Theaterstück erstens als Menschen mit Zuwanderungsgeschichte markiert wurden und zweitens als solche, die in Bezug auf das Theater nicht professionell seien.

In diesem Kapitel möchte ich versuchen, die Ergebnisse aus meinen Analysen zu bündeln. Die Synthese soll dafür dienen, Schlussfolgerungen zu ziehen und die Beobachtungen stärker in die Diskussion mit aktueller Forschungsliteratur aus den Literatur-, Theater- und Sozialwissenschaften zu bringen. Betont werden muss in diesem Zusammenhang, dass keine verallgemeinernden Schlüsse gezogen werden können, weil das Forschungsdesign der Studie nicht auf Repräsentativität aus ist und dies auch nicht leisten kann. Die Beobachtungen fokussieren den empirischen Einzelfall und rücken damit umso mehr die Frage des *Wie* in den Vordergrund: Wie wurde in den drei Fallbeispielen Theater zu einem Ort der partizipativen Aushandlung von Rollen, in ihrer künstlerischen und sozialen Bedeutung (soziale und Theater-Rolle)? Wie wurde die Teilnahme jeweils gerahmt, welche Erwartungen wurden an die Darsteller:innen herangetragen, wie sind diese mit den Erwartungen umgegangen und wieviel Handlungsfähigkeit hat ihnen diese Rahmung eröffnet oder verschlossen? Wo lassen sich eventuell Grenzen des Sag- und Darstellbaren ausmachen? Wie haben sich diese Aushandlungen ästhetisch übersetzt und wieviel des Handlungsspielraums manifestiert sich schließlich im Theatertext – auf inhaltlicher Ebene und in der Darstellungsweise, das heißt in dem in der Inszenierung entstandenen und gleichfalls für die Aufführung geschriebenen Text? Welche Figuren bestimmen den Theatertext oder inwiefern wird überhaupt die Erarbeitung von Figuren für die künstlerische Auseinandersetzung mit Migration und Flucht in der Theaterproduktion für

⁷³⁸ SHARIFI: „*Theater und Migration: Dokumentation, Einflüsse und Perspektiven im europäischen Theater*“, S. 398.

⁷³⁹ Wie sich an europäischen Theaterbühnen auch unter dem Etikett der *Diversität* in Bezug auf Künstler:innen mit Zuwanderungsgeschichte strukturelle Ungleichheiten fortschreiben, behandelt Ausgabe 133 der Revue *Alternatives théâtrales*, koordiniert von Martial Poirson und Sylvie Martin-Lahmani. Vgl. POIRSON, MARTIAL, Martial und Sylvie MARTIN-LAHMANI (Hrsg.): *Quelle diversité culturelle sur les scènes européennes?*, Bruxelles: Alternatives théâtrales 2017.

angemessen erachtet? Tragen Menschen, Individuen, Kollektive, Stimmen den Rollentext, wenn das Theaterstück durch Migration und Flucht gerahmt ist? Wer spricht und gegebenenfalls für wen? Welche Fiktionen werden entworfen?

7.1 Gemeinsamkeiten der Produktionen: ästhetische Verfahren und Subjektivation

1) Verwendung von biographischem Material (Einordnung postdokumentarisches Theater, Erzähltheater, performatives Theater)

Die drei Fallbeispiele sind darin vergleichbar, dass sie für die Stückentwicklung jeweils auf biographisches Material zurückgreifen. Handelt es sich bei *Muslima* um autobiographisches Material, das durch die Darstellerinnen selbst in die Stückentwicklung eingeflossen ist, stützt sich der Produktionsprozess von *Herbes folles et Macadam II* auf Interviews mit externen Befragten aus der Stadtbevölkerung. Der Theatertext von *Désobéir* entsteht unter Rückgriff beider Verfahren – sowohl die Darstellerinnen als auch circa vierzig Frauen aus Aubervilliers, die die Bühne nicht betreten haben, bilden den Grundstoff für die Theaterarbeit. Wenn „[e]inzelne Darstellende mit ihrem Namen beziehungsweise in ihrem Namen auf die Bühne [treten] und von ihrem Alltag [erzählen]“, scheint eine Zuordnung zu autobiographischem Erzähltheater nahezuliegen. Dies treffe in „diese[r] klassische[n] Form des autobiografischen Erzähltheaters, die zumeist sprachbasiert war, bei der – mit Rimini Protokoll gesprochen – Experten des Alltags auftreten“, ⁷⁴⁰ nicht mehr so ohne weiteres zu, bilanziert der Theaterwissenschaftler Jens Roselt anlässlich des 2019 zum zehnjährigen Bestehen der Bürgerbühne ausgerichteten Festivals *Our Stage* in Dresden. ⁷⁴¹ Unter den besuchten Produktionen befand sich auch *Ich bin Muslima – Haben Sie Fragen?*. Roselt fährt fort mit einer Merkmalsbestimmung:

Das Leben und der Alltag der nicht professionellen Darsteller stehen freilich weiterhin im Zentrum der Produktionen, aber die Inszenierungen finden andere Formen, um Biografie szenisch zu verhandeln. Das betrifft letztendlich auch den Status der Darstellenden auf der Bühne, ihre Praxis der Verkörperung, ihr Selbstverständnis und die Relevanz von Sprache in den Inszenierungen. ⁷⁴²

Insofern würden sich die beschriebenen Produktionen von Arbeiten des Theater-Labels *Rimini Protokoll* abgrenzen, welche als „autobiographisches Erzähltheater par

⁷⁴⁰ ROSELT, Jens: „Eine Dekade der Bürgerbühnen“, *Our Stage 4 Eur. Bürgerbühne Festiv. 18 - 25 May 2019 Dok.*, Dresden: Staatsschauspiel Dresden 2019, S. 23–36, hier S. 24.

⁷⁴¹ Ebd., S. 23.

⁷⁴² Ebd., S. 24.

excellence“⁷⁴³ gelten dürfen und durch Abwesenheit von Spiel gekennzeichnet seien.⁷⁴⁴ Die Dresdner Produktion weist dabei noch am ehesten Elemente eines solchen Erzähltheaters auf.

Für dieses und vor allem für das Fallbeispiel *Désobéir* rückt sodann Performativität als Merkmalsbeschreibung in den Vordergrund. Vergleichbar sind die beiden partizipativen Produktionen unter diesem Gesichtspunkt mit dem dritten Projekt, *Herbes folles et Macadam*, welches sich des biographischen Materials der Bewohner:innen von Saint-Brieuc bedient, wobei für die Darstellung insbesondere das gemeinsame Erzählen kennzeichnend ist. Fokussiert wird durch Performativität in erster Linie, *wie* erzählt wird und erst danach *wer was* erzählt. Jan Horstmann argumentiert, dass sich „Narrativität und Performativität [...] in Bezug auf das Theater als zwei Seiten einer Medaille“ betrachten lassen und Narrativität nicht als dualistisches „sondern als graduierbares Phänomen“ zu untersuchen sei.⁷⁴⁵ Performativität ist hier einerseits als Inszenierung oder *liveness* zu verstehen, wobei dem Ereignischarakter der Aufführung besondere Bedeutung beigemessen wird.⁷⁴⁶ Des Weiteren seien der schon genannte Aspekt der Verkörperung von Geschehnissen unter Performativität zu fassen und nicht zuletzt auch der performative Sprechakt, der, wie Horstmann bemerkt, Narrativität und Performativität verbindet, und dessen politische Bedeutung Judith Butler betont. Wenn die Regisseurin von *Désobéir*, Julie

⁷⁴³ BIRGFELD, Johannes: „Nachwort“, *Rimini Protok. ABCD Saarbr. Poet. Für Dram. Hg U Mit Einem Nachwort V Johannes Birgfeld*, Berlin: Theater der Zeit 2013 (Recherchen 100), S. 168–172, hier S. 168.

⁷⁴⁴ Diese Einschätzung nahm Miriam Tscholl in Bezug auf ihre Arbeiten an der Bürgerbühne in Abgrenzung zu *Rimini Protokoll* vor und verwies auf Michael Kirbys graduelle Differenzierung zwischen „acting and not-acting“. Vgl. KIRBY, Michael: „On Acting and Not-Acting“, in: *Drama Rev. TDR 16/1* (1972), <https://www.jstor.org/stable/1144724> (abgerufen am 28.06.2025). Kirby differenziert in diesem Aufsatz anhand von Kriterien wie Simulation oder Imitation von jemandem oder etwas, ein verstärkender Einsatz von Emotionen, Identifikation im Gegensatz zum Ausführen von Handlungen sowie die Fähigkeit, zum Schauspielen komplexe Techniken anwenden zu können.

⁷⁴⁵ HORSTMANN, Jan: *Theaternarratologie: ein erzähltheoretisches Analyseverfahren für Theaterinszenierungen*, Boston: Walter de Gruyter 2018 (Narratologia), S. 2–3. Ebenso ausgehend von einer transgenerischen Narratologie vgl. BAYERDÖRFER, Hans-Peter: „Zurück zu ‚großen Texten‘? Dramaturgie im heutigen Erzähltheater“, in: PELKA, Artur und Stefan TIGGES (Hrsg.): *Drama Nach Dem Drama Verwandlungen Dram. Formen Dtschl. Nach 1945*, Bielefeld: Transcript 2011 (Theater, Bd. 22), S. 159–181, insb. S. 166–173.

⁷⁴⁶ Eine Tendenz zur Inszenierung über den künstlerischen Rahmen hinaus beziehungsweise einer Wahrnehmung von Wirklichkeit als Inszenierung wird bei Horstmann mit Victor Turners Begriff von Performativität als einer anthropologischen Universalie grundgelegt: Vgl. TURNER, Victor: *The Anthropology of Performance*, New York: John Hopkins University Press 1988, S. 81. Horstmann verweist in diesem Zusammenhang auch auf Fischer-Lichtes Arbeiten. Sie spricht bei dieser Entwicklung auch von „Performativierungsschub“ ausgehend von den 1960er Jahren, FISCHER-LICHTE: *Ästhetik des Performativen* u.a. S. 22, 24.

Berès, den Theatertext explizit mit einer Einladung zu einem performativen Theater versieht – „Une partition textuelle, qui comme lors de la mise en scène, invite à un théâtre performatif“⁷⁴⁷ –, wird der Theatertext nicht nur unter dem Aspekt eines starken Einsatzes von Körperlichkeit (im Prozess des Erzählens) in der Inszenierung und der Schreibweise lesbar. Das wird sogar als Autorenintention zum Ausdruck gebracht: Man habe eine „kraftvolle, rhythmische [Partitur]“ gewollt, die „die Komplexität, das Paradoxon und die Zweideutigkeit der Wesen zulässt“⁷⁴⁸. Im Zusammenhang mit dem Begriff von Performativität, den Butlers theoretische Erweiterung des Sprechakts betont, rückt auch ein weiterer Aspekt der Inszenierung in den Fokus: die politische Vereinnahmung der Theaterbühne als kolonial geprägtes Repräsentationsmodell. Denn wie Butler formuliert:

Die performative Äußerung ist keine einzelne Handlung eines schon fertigen Subjekts, sondern eine mächtige und hinterhältige Form, in der Subjekte aus zerstreuten sozialen Bereichen in ein gesellschaftliches Leben gerufen werden, in der ihr gesellschaftliches Leben mit einer Vielzahl diffuser und mächtiger Anrufungen inauguriert wird. In dieser Hinsicht ist die gesellschaftliche Performativität nicht nur ein wesentlicher Bestandteil der Subjektbildung, sondern ebenso der aktuellen Auseinandersetzung um das Subjekt und seine Reformulierung.⁷⁴⁹

Auch in dieser Hinsicht kann *Désobéir* als performatives Theater verstanden werden. Denn was Butler hier unter „‘konstruktiver’ Macht der stillschweigenden Performativität“ versteht, ist die Herstellung „eine[r] praktischen Wahrnehmung des Körpers“, gemeint sei auch „wie er sich Raum schafft oder nicht, wie er seinen Ort in den herrschenden kulturellen Koordinaten einnimmt“⁷⁵⁰. Was in diesem Theatertext durch die besonders mündliche Form des Erzählens und Diskutierens („kraftvoll, rhythmisch“) sehr spontan und dadurch, wie eine unerwartete Äußerung wirkt, ändert freilich nichts daran, dass diese Spontanität inszeniert ist. Wie an einer beiläufigen

⁷⁴⁷ BERÈS u. a.: *Désobéir - suivi de La Tendresse*, S. 13.

⁷⁴⁸ Ebd. Im Original lautet das Zitat vollständig: „L’écriture propose une partition à jouer pour quatre interprètes. Nous la souhaitons puissante, rythmique, permettant la complexité, le paradoxe, l’équivoque des êtres“.

⁷⁴⁹ BUTLER: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*, S. 249 (Hervorhebg. i. Org.). Im englischen Original heißt es: „The performative is not a singular act used by an already established subject, but one of the powerful and insidious ways in which subjects are called into social being from diffuse social quarters, inaugurated into sociality by a variety of diffuse and powerful interpellations. In this sense the social performative is a crucial part not only of subject *formation*, but of the ongoing political contestation and reformulation of the subject as well. The performative is not only a ritual practice: it is one of the influential rituals by which subjects are formed and reformulated.“ BUTLER, Judith: *Excitable speech: a politics of the performative*, New York: Routledge 1997, S. 160 (Hervorhebg. i. Org.).

⁷⁵⁰ BUTLER: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*, S. 249.

Bemerkung einer Darstellerin noch einmal deutlich wird: „Après je pense que maintenant, on rajoute un peu trop de scories d’ailleurs!“⁷⁵¹ Einerseits lässt sich die Inszenierung zwar als Aneignung der Theaterbühne, zugespitzt ließe sich dies aufgrund der kolonialen Prägung als eine ‚Eroberung‘ formulieren, lesen. Andererseits verweist die Tatsache der Inszeniertheit auf eine Autorisierung dieser Aneignung. Wie die Analyse der Genese des Theatertextes gezeigt hat, verlief die Stückentwicklung in diesem Fall sogar auf der Grundlage einer sehr klar formulierten vertikalen Rollenverteilung von Autorschaft und Regie auf der einen, Befragten und Darstellerinnen auf der anderen Seite. Insofern relativiert sich die performative ‚Aneignung‘, wie Butler formuliert:

Die Behauptung, daß [sic] ein Sprechakt insoweit Autorität hat, als er bereits autorisiert ist, legt nahe, daß [sic] die autorisierenden Kontexte für solche Handlungen schon bestehen und daß [sic] Sprechakte nicht so funktionieren, daß [sic] sie die Kontexte verändern, durch die sie autorisiert sind oder nicht autorisiert sind.⁷⁵²

Lautet der Titel zwar *Désobéir*, verwundert es schließlich nicht, dass die Darstellerinnen sich auch unwohl fühlen und ihre Rolle mitunter wahrnehmen als die der „guten Kinder von Einwanderern“, „gebildet“, „mit kühlem Kopf“, „mit Humor“, „mit einer Portion Exotismus, gerade so viel wie es braucht, weil es um den Islam geht, gleichzeitig aber gutes Gewissen [haben]“⁷⁵³. Die Autorisierung dieser vermeintlichen Aneignung der Bühne erfolgt durch das künstlerische Team und die institutionelle Rahmung, die Marie José-Malis mit dem Format des *Pièce d’Actualité* grundgelegt hat. Sie wird, mehr noch als das, zu einem Auftrag an die angehenden professionellen Künstler:innen, ihre eigene Biographie – und damit auch ihre Künstlerbiographie – in

⁷⁵¹ COPPOLA/SACIE: „Interview (02/2020)“ (Min. 00:25:00). Mit ‚scorie‘ meint die Darstellerin Füllwörter, die als überflüssig gelten und laut dem *Dictionnaire de l’Académie française* aus einem Text zu entfernen sind, weil sie auf Mittelmäßigkeit verweisen und ein ‚Rest‘ vom Prozess des Nachdenkens sind. „Ce qu’on doit enlever, éliminer, en raison de sa médiocrité, de son inutilité; reste, trace d’une idée, d’un mouvement, etc. Les scories d’un texte.“ N. N.: „Définition: scorie, f.“, *Dict. Académie Fr.* Der hier besprochene Theatertext spielt gerade mit diesem sprachlichen ‚Rest‘ und bringt ihn zur Aussage.

⁷⁵² BUTLER: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*, S. 250. „The argument that a speech act exercises authority to the extent that it is already authorized suggests that the authorizing contexts for such acts are already in place, and that speech acts do not work to transform the contexts by which they are or are not authorized.“ BUTLER: *Excitable speech*, S. 160.

⁷⁵³ COPPOLA/SACIE: „Interview (02/2020)“ (Min. 00:44:14-00:44:44). Im Original: „C’est vrai que tout d’un coup on devient un peu les, comment dire, les bonnes [...] J’arrive pas à trouver le terme, mais les bonnes enfants d’immigrés euh... cultivées euh... avec du recul, de l’humour, euh... avec juste ce qu’il faut d’un peu exotique parce que c’est l’islam mais en même temps bonne conscience... Enfin je sais pas, il y a un truc qui me met mal à l’aise!“

den Dienst dieses künstlerischen Formats zu stellen. Dieser Auftrag, als Kinder von Immigrant:innen so das Wort zu ergreifen, dass sich der eigene Lebenslauf als intersektionale Diskriminierungserfahrung erzählt, stellt sich innerhalb des institutionellen Rahmens als legitimierender Eintritt in die Kunstinstitution heraus.⁷⁵⁴ Und dennoch treten die Darstellerinnen im Rahmen des Theatertexts, auf der Bühne als widerständige Figuren in Erscheinung, die sich – auf der Ebene der *histoire* – entgegen und trotz widriger Umstände ihr eigenes Leben angeeignet haben.

Das Theaterstück *Ich bin Muslima – Haben Sie Fragen?* arbeitet in anderer Weise mit Performativität, und zwar durch die Konfrontation mit dem Publikum, das durch die Darstellerinnen auf der Bühne als Fragende adressiert wird. Das autobiographische Material wird in einem kollektiven, gestaffelten Prozess ausgewählt, durch das künstlerische Team angeordnet, gekürzt, sprachlich geglättet, verdichtet und montiert. Diese Montage wird auf der Bühne durch die Einschübe von Faktenwissen durch die Rolle der *Spezialistin*, aber auch durch die Antworten auf eine Umfrage in sozialen Medien sichtbar gemacht. Auch der Vortrag der Darstellerinnen wird als einstudiertes Sprechen sichtbar, teilweise haben die Sprechenden bei den Teilen auf Deutsch Schwierigkeiten den Text zu formulieren, teilweise verraten Blicke, dass man sich im Text geirrt hat. Das individuelle und gemeinsame Erzählen wird einerseits als ‚authentische‘ Erzählsituation gerahmt: die Darstellerinnen sitzen nebeneinander auf einem langen Sofa frontal zum Publikum und während der Vorstellung wird im Publikum Tee angeboten. Die Inszenierung suggeriert also, dass man gewillt ist, wie der Titel verlautbart, mit dem Publikum in Kontakt zu treten und ein Gespräch anzuregen. Andererseits wird die Montage sichtbar gemacht, bereits grundsätzlich durch die frontale Gegenüberstellung von Bühne und Zuschauerraum, und die szenische Anordnung wird häufig unterbrochen durch die Benutzung eines Mikrofons, durch Videoübertragung, selbst durch die wechselnde Übertitelung, die in das Bühnengeschehen integriert ist. Auch der Wechsel an konkret figürlichem Sprechen und abstrakter Stimme der *Spezialistin* sowie musikalische Einschübe, in denen die Darstellerinnen sich zu einem Instrument bewegen oder zur Teeküche im Bühnenhintergrund gehen, zeigen dem Publikum an, dass es sich um einen

⁷⁵⁴ Wie in der Genese des Theatertexts dargelegt wurde, war bereits die Kontaktaufnahme mit einem Teil der Darstellerinnen im Produktionsprozess über das von Stanislas Nordey initiierte Dispositiv *Premier Acte* erfolgt. Die Bewerbung für eine Teilnahme an den Masterclasses ist explizit an Diskriminierungserfahrungen im künstlerischen Werdegang der Bewerber:innen knüpft.

inszenierten Abend handelt. Inszeniert wird, dass man das Wort ergreift, um mit Vorurteilen aufzuräumen, seine Geschichte zu erzählen oder auf Fragen auch spontan antwortet.

*Herbes folles et Macadam II*⁷⁵⁵ kam im Untersuchungszeitraum aufgrund der Corona-Pandemie nicht zu einer Aufführung. Der Theatertext aber gründet ebenso auf biographischem Material und wurde durch die Autorin gekürzt, sprachlich verdichtet und ungeachtet von Sprecher:innen stilistisch vereinheitlicht. In Form einer Vielzahl von Stimmen, die weder auf konkrete Darsteller:innen verweisen noch individuelle Figuren sprechen lassen. Der Text arbeitet vielmehr mit dem Zerfall des Subjekts in Stimmen, die miteinander ins Gespräch kommen und bei der Rekonstruktion der eigenen Erinnerungen einander beistehen. Diese Stimmen verweisen auf universelle Kategorien, *Humain.e 1, 2, 3* sowie *Corps* und *Esprit*. Dass dieser Text durch eine starke Körperlichkeit choreographisch auf der Bühne umgesetzt werden sollte, war in den Proben zu beobachten. Von einem Erzähltheater, wie es Roselt zur Beschreibung gebraucht, kann hier jedenfalls nicht die Rede sein.

Alle drei Produktionen setzen bei ihrer Herangehensweise an das Thema auf Interviews sowohl mit externen Befragten als auch mit den Darsteller:innen und bedienen sich damit einem Verfahren des dokumentarischen Theaters. Das Interviewmaterial und eine Recherche zur Thematik liefert im Wesentlichen das Material, aus dem der Theatertext in den drei Produktionen geschrieben wurde. Gleichzeitig dient das Verfahren, die Wirklichkeit durch ein methodisch akribisches Vorgehen in Erfahrung zu bringen, dazu, diesen Stoff auf der Bühne so abzubilden, wie es einer unvermittelten Wahrheit entspreche, etwa mit dem Ziel, einem in den Massenmedien vermittelten Bild von Migrant:innen und Geflüchteten eine ‚Wahrheit‘ entgegenzuhalten. Zwar lässt der Umgang mit den Interviews in *Désobéir* eine umfangreiche dokumentarische Vorgehen erkennen, wenn stundenweise Audiomaterial minutiös transkribiert wurde. Es handle sich vielmehr um ein ‚dokumentiertes Theater‘, das sich an der Methode der Autorin Svetlana Alexijewitsch orientiere:⁷⁵⁶ aus einem sehr umfangreichen Materialkorpus sollten subjektive

⁷⁵⁵ Der Titel des Theatertexts lautet *Nos morts dorment entre les racines et se dispersent dans la pluie*. Aufgrund der Länge des Titels verwende ich im Fließtext den Titel des Projekts im zweiten Jahr, daher römisch zwei.

⁷⁵⁶ Vgl. N. N.: „*Désobéir, méthodes croisées*“, in: LA COMMUNE CDN (Hrsg.): *Doss. Press. Actual. N°9 Désobéir Produktionsheft UA 14-11-2017*, Aubervilliers: La Commune CDN 2017, S. 7. Auf Deutsch

Sichtweisen extrahiert werden, einmal durch eine identische Überführung von persönlichen Aussagen der ‚Zeug:innen‘ in den Theatertext; ein anderes Mal durch eine Fiktionalisierung und Umschreibung dieser Aussagen. Zwar lässt auch der Einsatz der *Spezialistin* in *Ich bin Muslima* den Anspruch erkennen, dass es auch um Transparenz der Quellenarbeit und um Überprüfbarkeit der Informationen geht. Und die befragten Zuschauenden in *Herbes folles et Macadam II* haben sich in dem Theatertext (bei den Werkstattaufführungen im Probenprozess) wiedererkannt, sodass auch hier eine Referenz auf eine außerhalb der Imagination liegende Wirklichkeit durch eigenes Bezeugen seitens der Rezipient:innen existiert. Jedoch kann aus der Analyse der drei Theatertexte geschlussfolgert werden, dass diese Zitate und Referenzen nicht mit dem Ziel erfolgen, eine unvermittelte Wirklichkeit sichtbar zu machen. Sie zeugen vielmehr von einer Auseinandersetzung mit Positionen in diesem Vermittlungsprozess, einer Auseinandersetzung mit ‚kollektiven Fiktionen‘ und damit auch zwangsläufig mit dem voraussetzungsreichen Prozess der Subjektbildung zwischen Individuum und Gesellschaft. Die Arbeiten lassen insofern eher Züge eines postdokumentarischen Theaters erkennen.⁷⁵⁷ Aufgezeigt wird, wie die Figuren oder Stimmen wahrgenommen werden und sich selbst wahrnehmen und wie Stimmen und Kollektive konstruiert werden – durch verschiedene Perspektiven außerhalb, verschiedene Erzählinstanzen innerhalb des Theaters als Figuren, nicht zuletzt auch im Verhältnis von Darsteller:in und Rolle. Und dennoch treten die Darsteller:innen in *Ich bin Muslima* und *Désobéir* ‚mit ihrem Namen beziehungsweise in ihrem Namen auf die Bühne‘, um die Formulierung von Roselt vom Anfang noch einmal aufzugreifen. Im Folgenden soll diesen beiden Produktionen daher im Hinblick auf die Herstellung von ‚Authentizität‘ noch einmal gesondert Aufmerksamkeit zukommen.

2) ‚Authentizitätseffekte‘ und die Ambivalenz der Glaubhaftmachung

Die jeweils verschiedenen künstlerischen Strategien, die bei Julie Berès’ sowie Martina van Boxens Arbeiten zum Einsatz kommen – das Interviewmaterial in einen Theatertext zu überführen durch Selektion, Kürzung, Anordnung und Verdichtung –,

ließe sich übersetzen: „Obwohl ihre Inszenierungen teilweise aus der Realität schöpfen, ist ihre Ästhetik jedoch nicht mit einem ‘dokumentarischen Theater’ vergleichbar. Vielmehr versucht sie, in ihrem szenischen Schreiben Zugang zu ‘traumhaften Fiktionen’ zu eröffnen.“

⁷⁵⁷ Vgl. NIKITIN: „Der unzuverlässige Zeuge“; Vgl. auch VENNEMANN, Aline: „Zwischen Postdramatik und Postdokumentarismus“, in: *Ger. Online* 54 (2014), <http://journals.openedition.org/germanica/2542> (abgerufen am 06.10.2020).

weisen die Genese des Theatertexts also als eine ästhetische Verarbeitung von ‚echtem‘ Material aus. Die Reflexion darüber, *wie* diese persönlichen Sichtweisen und Geschichten im Theatertext letztlich dargestellt werden, ist zentraler Bestandteil der Stückentwicklung. Somit sind die Verfahren stets selbstreflexiv, argumentiert Elisabeth Fritz: „So machen sie nicht nur das Ereignis beobachtbar, sondern auch das jeweilige Verfahren der Vermittlung.“⁷⁵⁸ Dennoch wird auf die ‚Echtheit‘ beziehungsweise die ‚Authentizität‘ der Darstellerinnen verwiesen. Was meint ‚Authentizität‘ und wozu braucht es diese Referenz in den Theatertexten? Wenn der Begriff heute im Zusammenhang von Literatur und Theater verwendet wird,⁷⁵⁹ dann nicht um direkt auf eine Unmittelbarkeit Bezug zu nehmen, die darüber zugänglich würde, „den Status des Gemachten, Produzierten zu verbergen“⁷⁶⁰, wie es Christian Zeller für die Literatur und Kunst der 1960er und 1970er Jahre herausstellt. Stattdessen gehe es heute um ‚Authentizität als „Darstellungsphänomen“⁷⁶¹ oder um die „Inszenierung von Authentizität“⁷⁶².

Auch und gerade für das partizipative Theater scheinen sich Theaterwissenschaftler:innen und Theaterschaffende weitgehend einig: Es sei unumstritten, dass es auch bei der Arbeit mit ‚Alltagsspezialisten‘ um Authentizität als

⁷⁵⁸ Ich beziehe mich hiermit auf eine Argumentation von Elisabeth Fritz, die sich mit „medialen Experimenten mit ‘echten Menschen’ in der zeitgenössischen Kunst“ befasst. Unter medialen Experimenten versteht Fritz sowohl „im engen Sinn [...] die technischen Mittel der massenmedialen Reproduktion und Distribution durch Fotografie, Film, Video und Fernsehen“ als auch im weiten Sinn von „Prozesse[n] der Verkörperung, Materialisierung und der Präsenz“. FRITZ: *Authentizität, Partizipation, Spektakel*, S. 16. In Bezug auf die Medialisierungsprozesse ist anzumerken, dass bei den von ihr untersuchten Kunstformaten andere Verfahren zum Einsatz kommen als bei den hier im Rahmen des Theaters untersuchten Produktionen, und somit andere Zeichensysteme zur Verfügung stehen. Auch finden die von ihr beobachteten Ereignisse nicht innerhalb von Theaterinstitutionen statt. Mein Verweis auf Fritz beschränkt sich daher auf den Aspekt der Selbstreferentialität, der Kunst, welche das Theater als Medium einschließt. Eine ähnliche Argumentation in Bezug auf Selbstreflexivität von Kunst und Literatur findet sich auch bei Christoph Zeller. Vgl. ZELLER, Christoph: *Ästhetik des Authentischen: Literatur und Kunst um 1970*, Berlin ; New York: De Gruyter 2010 (Spectrum Literaturwissenschaft = Spectrum literature 23), S. 1–19.

⁷⁵⁹ Es existiert eine umfassende Forschungsliteratur zum Authentizitätsbegriff. Einen Überblick über die lange Begriffsgeschichte geben Susanne Knaller und Harro Müller: Vgl. KNALLER, SUSANNE und Harro MÜLLER: „Ästhetische Grundbegriffe“, in: BARCK, Karlheinz (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 7 Supplemente, Register, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005, S. 40–65.

⁷⁶⁰ ZELLER: *Ästhetik des Authentischen*, S. 8.

⁷⁶¹ ROSELT, Jens: „Die Arbeit am Nicht-Perfekten“, in: FISCHER-LICHTE, Erika, Sabine SCHOUTEN und Christel WEILER (Hrsg.): *Wege Wahrnem. Authentizität Reflexivität Aufmerksamkeit Im Zeitgenössischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit 2006, S. 28–38, hier S. 35.

⁷⁶² FISCHER-LICHTE, Erika und Isabel PFLUG (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen: Francke 2000 (Theatralität, Bd. 1).

Effekt gehe, um die „vermittelte Unvermitteltheit“⁷⁶³, die sich eher als Kontinuum im Sinne von Graden der Inszeniertheit begreifen lassen würden, denn als Gegensatzpaar von Authentizität/Täuschung,⁷⁶⁴ so Annemarie Matzke. Dennoch bleibe ‚Authentizität‘ ein Beschreibungskriterium, auch wenn laut Daniel Wetzel der Begriff eher auf der Rezeptionsseite zu situieren sei und dort symptomatisch eine Verunsicherung der Zuschauenden zum Ausdruck bringe.⁷⁶⁵

Betrachtet man im Anschluss an die Forschungspositionen um ‚Authentizität‘ deren Inszeniertheit, rückt zwangsläufig die Herstellung von Glaubwürdigkeit in den Blick. In der Buchpublikation von *Désobéir* wird die Fiktionalisierung des dokumentarischen Materials betont. Außerdem heißt es, dass es nebensächlich ist, wem welche Aussagen im Stück wirklich zuzurechnen sind. Und dennoch treten die Figuren ‚im Namen der Darstellerinnen auf‘ und es wird mit ihrer ‚Authentizität‘ auch in den Paratexten gespielt – es *könnten* Frauen aus Aubervilliers sein, die sich selbst verkörpern. Andersrum werden die Darstellerinnen auch als ‚Frauen‘ benannt und nicht als Schauspielerinnen beziehungsweise als Tänzerin. Bei *Ich bin Muslima* wird in den Paratexten zur Aufführung ebenso durch Verweis auf den Produktionsprozess und die namentliche Vorstellung der Darstellerinnen ‚Authentizität‘ hergestellt. Die Regisseurin und Autorin des Skripts lässt hieran keinen Zweifel, es geht gerade darum, zu zeigen, dass die Frauen auf der Bühne ‚echt‘ sind. In beiden Fällen entspricht diese Authentizitätsbehauptung auch einer Beglaubigung, die gerade aufgrund des Theaterrahmens notwendig erscheinen mag, weil dieser Rahmen eben in der Regel auf die künstlerische Vermittlung des Dargestellten verweist.⁷⁶⁶ Wie wird auf der Ebene dieser beiden Theatertexte – verstanden als Text und Inszenierung – Glaubwürdigkeit hergestellt?

Im Fall der französischen Produktion *Désobéir* wird die Glaubhaftigkeit der Figuren über die Inszenierung eines Geständnisses erzeugt, indem die fünf Figuren sich jeweils

⁷⁶³ ROSELT: „Die Arbeit am Nicht-Perfekten“, S. 35; mit Bezug auf WARTEMANN, Geesche: *Theater der Erfahrung: Authentizität als Forderung und als Darstellungsform*, Hildesheim: Univ. Hildesheim 2002 (Medien und Theater 10), S. 72.

⁷⁶⁴ Vgl. MATZKE, Annemarie M.: „Von echten Menschen und wahren Performern“, in: FISCHER-LICHTE, Erika, Sabine SCHOUTEN und Christel WEILER (Hrsg.): *Wege Wahrnem. Authentizität Reflexivität Aufmerksamkeit Im Zeitgenössischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit 2006 (Recherchen 33), S. 39–47, hier S. 42.

⁷⁶⁵ Vgl. CIESLAK u. a.: „Wege zu einer neuen Authentizität? Strategien der Realitätskonstruktion. Ein Gespräch mit Dirk Cieslak, Annemarie M. Matzke, Arved Schulze und Daniel Wetzel“, S. 18.

⁷⁶⁶ Vgl. FRITZ: *Authentizität, Partizipation, Spektakel*, S. 19.

auf ihre Weise dem Publikum persönlich anvertrauen. Dies erfolgt durch die ‚authentische‘ Darstellung, die sich in einem für jede Figur unverkennbaren, persönlichen mündlichen Sprach- und Ausdrucksstil besteht. Außerdem wird das, wogegen sich die Figuren jeweils auflehnen, außerhalb des Bühnen- und Zuschauerraums situiert – *Nour* wendet sich zuerst gegen die Hegemonie und Heuchelei der ‚Weißen‘, adressiert in der Wut aber nicht das Publikum, sodann wendet sie sich gegen den abwesenden Djiihadisten Hassan, *Charmines* Widerstand gilt der gewaltvollen Erziehung durch ihren Vater, wogegen das Publikum (wie die Psychiater:innen) ihre Fähigkeit zu Tanzen und damit ihren Lebensmut bezeugen könne. *Séphora* erläutert dem Publikum ihre Geschichte und wie sie zum Theater gekommen ist in ruhigem Ton, nachdem sich eine Wut über die Stimme ihres cholerischen Vaters und die des französischen Präsidenten entladen hat. Außerdem wird das Publikum darüber ins Vertrauen gezogen, dass die Figuren ihre Lügen ausstellen. Sowohl in *Nours* als auch in *Charmines* Monolog teilen die Figuren mit, dass sie sich gezwungen gefühlt hätten, ihrem Umfeld eine Normalität vorzugaukeln, ‚um sie selbst zu sein‘. Hier wird aufgezeigt, dass die Lüge eine Möglichkeit ist, mit Rollenerwartungen umzugehen, und das Vorspielen eines Verhaltens, die Selbstinszenierung, durchaus Teil einer Selbstkonstruktion ist. Das wird aber so in die Erzählungen eingeflochten, dass die Lüge auf einen belastenden Zustand in der Vergangenheit verweist und sie erst durch die selbstermächtigende Tätigkeit, in diesem Fall das Beten und das Tanzen, einen Weg finden würden, sich als souveränes Subjekt zu artikulieren. *Séphora* wiederum kapselt sich in Bibliotheken und Büchern ab, weil sie in ihrer Familie keinen Weg findet, der Disziplinierung durch ihren Vater etwas entgegenzusetzen. Sie zieht das Publikum ins Vertrauen, indem sie ihm ihren ganz persönlichen, anfangs geheimen ‚Schutzraum‘, den Literatur und Theater ihr bieten, öffnet.

Im Fall der Bürgerbühnenproduktion reicht das Erzählen der jeweiligen Geschichte durch die ‚echten‘ Darstellerinnen nicht aus. Das Gewicht ihrer Authentizitätsbekundung als Muslima und Geflüchtete liegt auf der inhaltlichen Ebene ihrer Erzählung. Dem Vortrag ist in den meisten Fällen anzumerken, dass die Rollentexte künstlich hergestellt und auswendig gelernt sind. ‚Authentizität‘ wird aber zum einen bezeugt dadurch, dass sie ans Mikrofon treten oder in Form eines Interviews

Auskunft geben, zum anderen bezeugen sie es als „nicht-perfekte Darsteller“⁷⁶⁷, was hier bei dem Großteil der Darstellerinnen auch durch das offenbar anstrengende Artikulieren der Fremdsprache wahrnehmbar ist. Dies scheint aber nicht durchgehend auszureichen, um die Glaubwürdigkeit des Gesagten sicherzustellen. Vielmehr scheint es, als ob in dem Moment, wo die Geschichte den Verständnishorizont der künstlerischen Leitung übersteigt, eine Ergänzung als notwendig erachtet wird, wodurch gleichzeitig der Zweifel an Glaubwürdigkeit auf der Bühne präsent ist. Die *Spezialistin* stellt somit eine faktuale Beglaubigung des gesamten Theatertexts sicher, indem sie nicht nur einzelne Aussagen durch Faktenwissen kontextualisiert, sondern auch die Glaubwürdigkeit der Aussagen dann bestätigt, wenn sie nicht das Wort ergreift. Damit wird der *Spezialistin* die Rolle der kulturellen Mittlerin überantwortet, wobei die Darstellerin diese Rolle nicht als ‚sie selbst‘ glaubhaft macht, sondern über den Verweis auf ein vermeintlich neutrales Expertenwissen.

Im thematischen Kontext von Migration und Flucht ist ein solches ästhetisches Verfahren, dass mit der Authentizität der Darstellerinnen arbeitet, als überaus ambivalent zu betrachten, weil hiermit eine Glaubhaftmachung korrespondiert, der Asylsuchenden zur Anerkennung ihres Aufenthaltsrechts ausgesetzt sind. Die Beurteilung von (Un)Glaubwürdigkeit ist eine wesentliche Voraussetzung dafür, ob ein Antrag auf Asyl an deutschen Gerichten Aussicht auf Erfolg hat.⁷⁶⁸ Dabei bestehe die Glaubhaftmachung als asylsuchende Person zum einen darin, Fakten so vorzuweisen, dass diese einander in verschiedenen Aussagen nicht widersprechen; sie müssen konsistent sein.⁷⁶⁹ Zum anderen sei „Authentizität in ihrer Rolle als schutzwürdige Person“ ein entscheidendes Kriterium⁷⁷⁰, was auch bedeutet, dass ihnen die Erzählung persönlich zugeschrieben werden müsse. Die Begutachtung schließlich verlange, dass beide Kriterien so übereinstimmen, dass es den Erwartungen und Zuschreibungen der Entscheidungsinstanz entspreche.⁷⁷¹

Die Selbstbeschreibung von Theaterschaffenden ruht nun gerade auf einem Engagement für Migrant:innen und Geflüchtete und die Theaterproben werden als

⁷⁶⁷ ROSELT: „Die Arbeit am Nicht-Perfekten“, S. 34.

⁷⁶⁸ Vgl. ARNDT: „Ambivalente Rechtssubjektivität. Zur Position Asylsuchender in der gerichtlichen Interaktion“.

⁷⁶⁹ Vgl. ebd., S. 131.

⁷⁷⁰ Ebd., S. 131.

⁷⁷¹ Vgl. ebd., S. 132.

Schutzraum dargestellt, gerade auch gegenüber Instanzen, die über ein Aufenthaltsrecht entscheiden. In der Perspektive auf Subjektivationsprozesse in den Theaterproduktionen geraten die Darstellenden auf der Bühne aber nun auch in eine Rolle, die folglich in doppelter Weise auf eine Beglaubigung ihrer ‚Authentizität‘ angewiesen ist: als Darstellerin ‚sie selbst‘ zu sein und mit ihrer zivilen Identität eine Geschichte zu verbürgen, die zum einen Zuwanderung und zum anderen damit verbundene Gewalterfahrungen aufweist. Das Beispiel *Ich bin Muslima* zeigt, dass diese ‚Authentizität‘ in dem Moment durch Fakten ergänzt wird, wo Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Figur und, da sie in ihrem eigenen Namen auftritt, auch an der Darstellerin bestehen.

7.2 Ein Theater der Selbst-Ermächtigung?

1) Bezüglichkeit zwischen ästhetischen Verfahren und partizipativer Stückentwicklung – Verflechtungen im Subjektivationsprozess?

Gefragt danach, ob sich eine „Bürgerbühnenästhetik“ ausmachen ließe, hält sich der Theaterwissenschaftlicher Roselt zurück und formuliert anhand konkreter Inszenierungen, darunter *Ich bin Muslima – Haben Sie Fragen?*, seine Antwort vorsichtig: „Vor dem Hintergrund der zehnjährigen Arbeit gilt es vielmehr nach Trends und Entwicklungen zu fragen, ohne eine spezifische Ästhetik der Bürgerbühnen verkünden zu wollen, die wahrscheinlich mehr verdecken als entdecken würde.“ Eine Tendenz würde sich aber dennoch klar herauskristallisieren: „Selbst-Ermächtigung als ästhetische Praxis darf als künstlerisches Programm aller Bürgerbühnenprojekte gelten.“⁷⁷² Auch Julie Berès bezeichnet das Theaterstück als „Théâtre de capacité“, also als Theater der Befähigung, der Selbstermächtigung. Damit würde Theater als eine Praxis beschrieben, mithilfe derer sich die Darstellerinnen das eigene Leben aneignen. Diese Perspektiven auf das Theater als künstlerisches Mittel, dessen sich die Darsteller:innen bedienen, um sich auszuprobieren und neu zu erfinden, stellt diese unhinterfragt als Akteur:innen der Stückentwicklung dar. Es blendet die Machtverhältnisse aus, die innerhalb eines Inszenierungsprozesses wirksam sind.

Wie die Untersuchung zu zeigen versucht hat, werden die Teilnehmer:innen im Rahmen des Probenprozesses als Subjekte adressiert und dadurch zum Sprechen gebracht. Der Gesprächsraum, den Theaterproduktionen durch Interviews und in

⁷⁷² ROSELT: „Eine Dekade der Bürgerbühnen“, S. 23.

Gruppendiskussionen schaffen, können sich auch als Reflexionsraum über das eigene Selbstverständnis herausstellen, wenn daraus resultierende Reflexionen in die künstlerische Arbeit einfließen.⁷⁷³ Eine reflexive Auseinandersetzung mit der Adressierung als ein bestimmtes Subjekt ist in jedem Fall Teil der Subjektbildung. Die Auseinandersetzung mit Vorgaben tritt wohl am deutlichsten in Konflikten zu Tage. In allen Produktionen äußerten Teilnehmende auch explizit Gegenhaltungen: etwa in *Désobéir* die Teilnehmerin, die für die Figur *Nour* vorgesehen gewesen sei und laut Interview mit den Darstellerinnen von der Produktion zurückgetreten sei sowie eine weitere Darstellerin, die mit Kürzungen ihres Texts nicht sofort einverstanden gewesen sei. Ein weiteres Beispiel ist *Herbes folles et Macadam II*, wo sich ein Darsteller aufgrund rassistischer Anfeindungen in der Stadt weigerte, vor einem ‚weißen‘ Publikum aufzutreten. Am meisten war die Produktion *Ich bin Muslima* durch einen Konflikt geprägt. Ein Teil der Darstellerinnen weigerte sich das Theaterstück zur Aufführung zu bringen, wenn eine andere ihren Text vorträgt. Solche Konflikte stellten die Aufführung selbst infrage und erforderten eine gemeinsame Entscheidung darüber, ob überhaupt gespielt wird. Aber diese Konfliktmomente, die sich mit Jacques Rancière als Momente des „Unvernehmens“⁷⁷⁴ bezeichnen lassen, blieben in der ästhetischen Umsetzung nur als Risse erkennbar. Sie weisen zwar auf Bruchstellen in der Inszenierung hin. Sie wurden aber nicht als Widerstand der Darstellerinnen künstlerisch so verarbeitet, dass diese Gegenhaltung explizit zum Gegenstand des Theaterstücks wurde. Dadurch stehen sie als mögliche Form der Subjektivation – als widerständige Subjekte – quer zu den Figuren auf der Ebene des Theatertexts. Und das, obwohl diese teilweise gerade als widerständige Figuren charakterisiert werden (*Désobéir*, *Ich bin Muslima*). Damit geht ein Potential, sich als Teilnehmende das jeweilige institutionelle Format anzueignen, verloren, weil die künstlerische Leitung hierbei entweder als vermittelnde Mediator:innen (*Ich bin Muslima*, *Herbes folles et Macadam*) oder – soweit sich das aus dem Datenmaterial rekonstruieren lässt – in der künstlerischen Autorität (*Désobéir*) diesen Konflikt besänftigt hat.

⁷⁷³ Vgl. TINIUS, Jonas: „*Aesthetics, Ethics, and Engagement: Self-cultivation as the politics of engaged theatre*“, in: *Anthropol. Theatre Dev. Transform. Potential Perform.* (2015), S. 171–202. Jonas Tinius hat dies im Zuge seiner ethnographischen Untersuchung am Theater an der Ruhr im Projekt *Ruhrorter* nachvollzogen. Der Kurationsprozess in diesem Theaterprojekt zeichne sich seiner Untersuchung nach durch eine für die Subjektivierung wichtige ethische Selbstreflexivität aus.

⁷⁷⁴ Vgl. RANCIÈRE, Jacques: *La mésentente: politique et philosophie*, Paris: Galilée 1995 (Collection La philosophie en effet).

Darüber hinaus können sich durch den Probenprozess neue soziale Rollen herausbilden, die bestehende Hierarchien zwischen künstlerischem Team und Teilnehmenden verschieben. Im Fall von *Ich bin Muslima* wurde eine der Darstellerinnen innerhalb der Gruppe als Autoritätsperson wahrgenommen. Gerade hier zeigt sich, dass partizipative Theaterarbeit nicht nur ein künstlerischer, sondern auch ein sozialer Aushandlungsraum ist. Innerhalb der Bürgerbühne sei diese Konfrontation explizit gewünscht: Laut Tscholl ist das Aufeinandertreffen heterogener Gruppen konzeptionell angelegt und wird im Zuge einer offenen Formulierung der Ausschreibungstexte für die potentiellen Interessierten in der Stadt gezielt berücksichtigt. Konflikte gelten dabei als künstlerisch produktiv. Im Fall von *Ich bin Muslima* wurde diese Heterogenität aber seitens der Regisseurin als Verlangsamung des Probenprozesses wahrgenommen und habe zur Tabuisierung der gewünschten Themen geführt. Das Vertrauen unter den Teilnehmenden und gegenüber der Leitung sei hiervon belastet gewesen. Hieran zeigt sich, inwiefern die Ausrichtung an Diversität als einem institutionellen Programm strukturelle Differenzen verdeckt sein können. Die Produktion mit der thematischen Rahmung ‚Feminismus und Islam‘ stellte durch die ästhetische Praxis in diesem Fall keinen Raum bereit, in dem sich die vorhandenen strukturellen Schieflagen – in diesem Fall antagonistische politische und religiös bedingte Positionen – hätten artikulieren können.

Einzelne Darsteller:innen nahmen sich selbst als Ko-Autor:innen wahr. Dennoch wird diese Ko-Autorschaft strukturell nicht anerkannt. In keinem der Fälle wird der Theatertext offiziell als gemeinsames Werk von Darsteller:innen und Leitung ausgewiesen. Insbesondere in den französischen Produktionen spitzt sich diese Trennung zu, da dort der Theatertext literarisch publiziert wird und die Regisseurin zugleich als Autorin auftritt. Dies verweist auf einen grundsätzlichen Unterschied im Textverständnis und -status innerhalb des Korpus. In zwei der drei Produktionen wurden die Auswahlprozesse partizipativ organisiert:

- In *Désobéir* übernahmen – soweit aus dem Untersuchungsmaterial hervorgegangen ist – Dramaturg, Autorin und Regisseurin die Auswahl aus umfangreichen Transkripten von Interviews, die die Regisseurin geführt hatte – teils mit einzelnen Darstellerinnen, teils mit Frauen aus Aubervilliers, teils in Gruppendiskussionen. Der ausgewählte Text wurde stark verdichtet und in seiner mündlichen Form belassen. Die Darstellerinnen

nahmen diesen Text als Rollentext an. Uneinigkeiten bezüglich der Kürzung wurden dramaturgisch begründet.

- In *Herbes folles et Macadam* hingegen setzten die Darstellenden selbst die inhaltlichen Schwerpunkte. Sie wählten Fragen aus einem von der künstlerischen Leitung erstellten Fragenkatalog aus und führten Interviews mit der Stadtbevölkerung. Auch bei der Auswahl relevanter Interviewaussagen setzten die Darstellenden den Schwerpunkt. Der finale Text wurde von der Autorin gekürzt, stilistisch überarbeitet, angeordnet und auf verschiedene Sprecher:innen verteilt.
- Bei *Ich bin Muslima* durchliefen die Texte der Darstellerinnen ebenfalls einen mehrstufigen Bearbeitungsprozess. Die Teilnehmerinnen wählten zunächst Fragen aus und trugen ihre Texte mündlich oder schriftlich vor. Diese Texte wurden durch Regie oder Dramaturgie überarbeitet und der Gruppe erneut vorgelegt. Einzelne Szenen wurden in einem weiteren Schritt von der Gesamtgruppe validiert.

Dennoch unterlagen sie einer normativen Rahmung. Künstlerische, moralische und politische Wertungen wirkten auf das Material ein. Die Fragen des künstlerischen Teams, spätere Rückfragen oder Feedbackprozesse fungierten als Aufmerksamkeitsfilter. Sie bestimmten mit, welche Inhalte als relevant, anschlussfähig oder darstellbar galten. Diese Selektionsprozesse sind eingebettet in institutionelle Kontexte mit programmatischer Ausrichtung und bestimmen wesentlich die Genese der Theatertexte mit. Wie war diese Aufmerksamkeit verteilt?

2) Singularitäten: Aufmerksamkeitsregime

Im Produktionsprozess der beiden Theaterprojekte *Désobéir* und *Ich bin Muslima – Haben Sie Fragen?* wird die Aufmerksamkeit gezielt auf biografische Singularitäten gelenkt, also auf das Einzigartige an den Erzählungen und Erfahrungen der teilnehmenden Frauen. Dieser Fokus folgt dem, was Andreas Reckwitz in seiner *Theorie der Singularitäten* als die „Logik der kulturellen Aufmerksamkeitsökonomie“ beschreibt: Nicht das Allgemeine oder Kollektive erhält Wert, sondern das *Individuelle und Außergewöhnliche*. Diese Logik prägt auch die Ästhetik und Rezeption beider Theaterproduktionen.

Reckwitz erläutert, wie im Zuge eines Ästhetisierungsprozesses eine Orientierung an Kreativität ausgehend vom Kunstfeld auf andere gesellschaftliche Bereiche ausgestrahlt habe. Im Zuge dessen würde sich die Aufmerksamkeit an einem *Regime des Neuen* ausrichten. Das Neue betreffe hier nicht (mehr) die Innovation durch den Bruch mit Bestehendem im Sinne eines Fortschritts- oder Steigerungsdenkens. Stattdessen werde in der Spätmoderne das Neue als ein (kurzfristiger) „perzeptiv-affektiv wahrgenommener und positiv empfundener Reiz“ wahrgenommen. Er schreibt:

Dies gilt für die Kunst wie für die Ökonomie, für die Medien wie für den Stadtraum oder das Selbst. Es wird damit ein besonderes soziales Aufmerksamkeitsregime institutionalisiert, das einen immer wieder eine Aufmerksamkeit für neue Reize entwickeln lässt. Diese Ästhetisierungsform ist an ein Produktionsethos gekoppelt: das des Kreativen. Es setzt voraus, dass das ästhetisch Neue von einem Subjekt oder einer anderen Instanz, etwa einem Kollektiv oder der Praxis selbst, hervorgebracht wird. Kreativität bezeichnet dann die Fähigkeit, ästhetisch Neues zu fabrizieren, und der Künstler das ursprüngliche, bis heute wirksame Modell dieser Fähigkeit. Kreativität verweist somit auf eine ästhetische Produktionsform. Neben dem kreativen Produzenten ergibt sich damit das Publikum mit seiner Ansammlung von Rezipienten als zweite, komplementäre Instanz. Der ästhetische Reiz des Neuen verlangt nach einem Publikum, das die Neuartigkeit des Neuen feststellt und sich davon beeindrucken lässt.⁷⁷⁵

Da Rezipient:innen aber nicht unendlich viele Reize aufnehmen können, würde die Entscheidung zwischen Wahrnehmungsangeboten prinzipiell zu einem Problem. „Das Erringen und Gewähren von Aufmerksamkeit [würde] damit in einer Gesellschaft, die auf das ästhetisch Neue setzt, zum kulturellen Kampffeld.“⁷⁷⁶ Reckwitz unterscheidet hierbei grundsätzlich zwischen einer „*kurzfristigen Aufmerksamkeit*“ – nämlich in der unmittelbaren Gegenwart angesiedelte, auf Überraschung und Erstaunen gerichtete Ereignishaftigkeit, wobei es *ein* Ereignis unter vielen Angeboten schafft Aufmerksamkeit zu erregen – und einer „*langfristigen Valorisierung*“, die durch Zertifizierungsprozesse kollektiver Bewertung unter anderem durch Expert:innen erfolge. Dabei würde Altes und Neues einem eingehenden Vergleich unterzogen, bevor *dieses* ästhetisch Neue Anerkennung als ‚Klassiker‘ erhalte und dadurch in das kollektive Gedächtnis eingehe.⁷⁷⁷ Die „Bindung der Aufmerksamkeit an das Klassische und Kanonische [geht] jedoch zurück [...] und stattdessen findet eine noch striktere Orientierung der Aufmerksamkeit am gegenwärtig und kurzfristig Neuen statt“, so Reckwitz.⁷⁷⁸

⁷⁷⁵ RECKWITZ: *Die Erfindung der Kreativität*, S. 41–42.

⁷⁷⁶ Ebd., S. 332.

⁷⁷⁷ Ebd., S. 331.

⁷⁷⁸ Ebd., S. 332.

Während eine Orientierung des Spielplans am literarischen Kanon auch für das Staatsschauspiel Dresden nicht mehr als zukunftsfähig erachtet wurde, insbesondere um ein breites Publikum zu interessieren, gilt die Ausrichtung auf partizipative Formate wie die der *Bürgerbühne* als erfolgreiches Modell. Als eine Sparte am Staatsschauspiel kann die *Bürgerbühne* als eine Schnittstelle betrachtet werden zwischen Kunstproduzent:innen, die das Neue so generieren müssen, dass dieses genug Aufmerksamkeit in der Bevölkerung erregt, ohne dass die Rezeption dieser Kunst zu voraussetzungsreich wäre und Subjektivierungsweisen, die diesem Erfordernis der Kreativität im Alltag gerecht werden.

In der institutionellen Rahmung durch das Format *Pièce d'actualité* an der *Commune* findet sich ebenfalls die Fokussierung auf das Neue im Sinne von Originalität und eines kurzfristigen Reizes, und zwar ebenfalls in Bezug auf eine Öffnung zur Stadtbevölkerung: Malis beschreibt das Neue mit dem Bild einer kindlichen Überraschung, dessen Originalität im Nicht-Nachvollziehbaren, Unbekannten bestehe. Sie situiert diese ‚Jugend‘, die das Andere des Theaters und der ‚alten Welt‘ repräsentiere, in einer dem Theater ‚unbekannten‘, ‚fremden‘ Bevölkerung (‚étranger‘).⁷⁷⁹ Innovation wird auch an der *Commune* in diesem Fall mit dem kurzfristigen Reiz durch die Überraschung durch das ‚Andere‘ verbunden. Neue Beteiligungsstrukturen wie das Format *Pièce d'actualité* schaffen auch hier Anknüpfungspunkte mit neuer Bevölkerung, wobei der Kontakt über lokale Vereine und Einrichtungen eine Rahmenvorgabe für die künstlerische Arbeit in diesem Format ist. Es wird der Autorität der beauftragten ‚Künstler:innen‘ überantwortet, für dieses Neue eine ästhetische Form zu finden. Im Fall von *Désobéir* äußert sich die Suche nach dem Exzeptionellen einerseits im Interesse an der Radikalisierung junger Frauen – die in Berès Worten eine Faszination auf sie ausgeübt habe. Andererseits verbindet sich auch mit der Auswahl der vier jungen Darstellerinnen als neue Schauspielerinnen/Tänzerin ein Interesse an Originalität. Neu sind sie nicht nur

⁷⁷⁹ Das lässt Inszenierungen kanonischer Werke unberührt, auf die sowohl am Staatsschauspiel Dresden als auch an der *Commune* sehr viel Wert gelegt wird/wurde, in einer Adressierung eines theaterphilen Publikums. Malis' eigene Inszenierungen können als Beleg herangezogen werden. Zu einer Theaterkritik ihrer letzten Regiearbeit als Direktorin der *Commune* mit *Les géants de la montagne* von Luigi Pirandello vgl. DEMEY, Eric: „Marie-José Malis, trop haut perchée“, in: [www.sceneweb.fr](https://sceneweb.fr/marie-jose-malis-met-en-scene-les-geants-de-la-montagne-ou-cest-nest-pas-encore-un-theatre-dapres-pirandello/#:~:text=A%20l'aube%20de%20cette,de%20la%20montagne%20de%20Pirandello) (09.02.2023), <https://sceneweb.fr/marie-jose-malis-met-en-scene-les-geants-de-la-montagne-ou-cest-nest-pas-encore-un-theatre-dapres-pirandello/#:~:text=A%20l'aube%20de%20cette,de%20la%20montagne%20de%20Pirandello>. (abgerufen am 28.06.2025).

angesichts ihrer jungen Laufbahn, sie sind es auch in Bezug auf eine Diversität auf der Bühne. Ihre sowie die aus den Befragungen extrahierten Geschichten werden als singuläre Lebenswege erzählt. Drei von ihnen erhalten eine spezifische, auf ihre persönliche Geschichte zugeschnittene Szene. Sie erhalten die Form von Monologen, in denen die Figuren sich preisgeben und ‚Authentizität‘ herstellen. Diese Geschichten werden in Bezug auf die intersektionalen Diskriminierungserfahrungen der Frauen *nicht* als singulär dargestellt. Als einzigartig und durch persönliche Zuschreibung wird aber ihr jeweils widerständiger, resilienter Umgang mit ihrer sozialen, kulturellen und geschlechtsspezifischen Lage inszeniert. Die Bühne wird so zur Plattform, auf der eine *singuläre Differenz* hergestellt und positiv bewertet wird.⁷⁸⁰

Auch im Dresdner Projekt *Ich bin Muslima* ist der Produktionsprozess darauf angelegt, individuelle Differenzen sichtbar zu machen. Die Regie fordert die an der Produktion Interessierten zum ersten Treffen auf, eine von drei Fragen persönlich zu beantworten. Durch den Titel ist bereits gerahmt, dass die Frage mit Blick auf die eigene Rolle als Muslima in einer nicht-muslimischen Mehrheitsgesellschaft zu beantworten ist. Ihre Antwort entscheidet, ob sie an der Bürgerbühnenproduktion teilnehmen oder eventuell auf einen der Spielclubs verwiesen werden. Die Einzelszenen, in denen die Darstellerinnen schließlich aus ihrem eigenen Leben berichten, wird als eine ästhetische Ressource eingesetzt: Ihre patriarchale Unterdrückung als Mädchen, der Zwang zur Verschleierung durch das Terrorregime, ihre erfolgreiche Karriere im Herkunftsland, ihre Sichtweise auf Religion und Tradition als Kopftuchträgerin, ihr außerordentlich mutiges Engagement gegen häusliche Gewalt oder ihre emotionale Erfahrung der Revolution in Syrien werden durch das Theater nicht nur sichtbar gemacht, sondern sie werden als künstlerisch wertvoll erachtet und binden die Aufmerksamkeit des Publikums – die Veranstaltung war durchgehend ausverkauft.

Reckwitz macht darauf aufmerksam, dass Singularisierung ambivalente Effekte hat: Sie kann einerseits zu Aufwertung und Sichtbarkeit führen – etwa wenn

⁷⁸⁰ Wie Reckwitz formuliert: „„Die Singularitäten sind nicht kurzerhand objektiv oder subjektiv vorhanden, sondern durch und durch sozial fabriziert. Was als eine Einzigartigkeit gilt und als solche erlebt wird, ergibt sich [...] ausschließlich in und durch soziale Praktiken der Wahrnehmung, des Bewertens, der Produktion und der Aneignung, in denen Menschen, Güter, Gemeinschaften, Bilder, Bücher, Städte, Events und dergleichen singularisiert werden.“ RECKWITZ: *Die Gesellschaft der Singularitäten*, S. 13–14.

marginalisierte Stimmen auf einer Theaterbühne gehört werden. Andererseits kann sie aber auch neue Exklusionsmechanismen erzeugen, wenn nur diejenigen sprechen dürfen, die als ‚authentisch anders‘ gelten. In diesem Sinne muss die Anerkennung der Teilnehmerinnen als singuläre Subjekte nicht unbedingt zur Selbstermächtigung führen, sondern kann auch als eine *ästhetische und kulturelle Inwertsetzung von Differenz* gelesen werden, die auf entsprechenden Rollenerwartungen basiert.

Es lässt sich hier mit Christine Regus die Frage anschließen, ob die Erfahrung von Zuwanderung auf der Bühne durch die ‚echten‘ Menschen einen dekorativen Effekt hat, ohne dass dies auf der Bühne dekonstruiert würde. Beide Produktionen machen die stereotype Zuschreibung von ‚*enfant d’immigrés*‘ sowie ‚Muslima‘ zum Gegenstand des Theaterstücks. Dennoch wird verlangt, dass der eigene Lebensweg oder die persönliche Sichtweise der Darstellerinnen als performative Ressource verfügbar gemacht wird.

3) Von Opfern zu Heldinnen? Die emanzipierte Frau

Beide Produktionen, *Désobéir* und *Ich bin Muslima* stellen junge Frauen mit Zuwanderungsgeschichte in den Mittelpunkt, die sich aus einer Position struktureller Unterdrückung heraus als widerständige, selbstbestimmte Subjekte inszenieren. Die Figur der emanzipierten Frau bildet somit in beiden Fällen das narrative und performative Zentrum der Theatertexte.

In *Désobéir* erzählen vier junge Frauen aus der Banlieue persönliche Geschichten über familiäre Kontrolle und rassistische Diskriminierung. Ihre Erzählungen sind geprägt von einem bewussten Bruch mit traditionellen Erwartungshaltungen. Die Selbstermächtigung – durch das Beten, Tanzen und das Theater – markieren die entscheidenden Momente von Handlungsmacht: die jungen Frauen verweigern Gehorsam und werden dadurch zu Figuren eines heroischen Widerstands. Auf der Darstellungsebene kommt den Figuren eine ausgeprägte aktive Agency zu, während andere, beispielsweise unterstützende Personen, genannt aber nicht mit einer vergleichbaren Handlungsmacht ausgestattet werden. In Tobias Schlechtriemens Begriffen handelt es sich hier um eine Konzentration von Agency auf einzelne

Subjekte, deren Geschichten diskursiv aufgeladen sind mit affektiven und moralischen Bedeutungen.⁷⁸¹

Auch im Dresdner Stück *Ich bin Muslima – Haben Sie Fragen?* wird die Bühne zur Plattform weiblicher Selbstbehauptung. In Szenen, in denen Frauen zwischen 11 und 68 Jahren über Glauben, Familie, Kleidung und Zuschreibungen sprechen, entsteht das Bild einer selbstbewussten Muslima, die sich nicht mehr erklären, aber artikulieren will. Auffällig ist jedoch, dass diese Ermächtigung nicht aus einem offenen Prozess hervorgeht, sondern bereits in der thematischen Setzung des Projekts eingeschrieben ist: Die Theaterleitung hatte das Thema Islam und Feminismus vorgegeben, sodass die Geschichten und Sichtweisen der Teilnehmenden dieses Narrativ zu bedienen angeregt werden. Sie sollten gerade nicht als passive Opfer dargestellt werden. Sowohl Berès als auch van Boxen sagen dies explizit. Bei der Dresdner Regisseurin heißt es, man habe aus diesem Grund eigentlich nicht über Flucht reden wollen, um einem Opferdiskurs zu entgehen.

In beiden Fällen wird die Figur der unterdrückten Frau aber als Ausgangspunkt genommen, nicht um in dieser Position zu verharren, sondern um sich davon abzugrenzen. Diese Abgrenzung erweist sich auf der Textebene als notwendig, damit die Protagonistinnen als glaubwürdige Subjekte auf der Bühne erscheinen können. Ihre Erzählungen funktionieren daher als Zurückweisung eines Opferstatus' zugunsten einer heroischen Subjektkonstruktion. Doch während *Désobéir* diesen Prozess performativ mit dem Publikum aushandelt, bleibt *Ich bin Muslima* stärker innerhalb eines affirmativen *Empowerment*-Narrativs, das wenig Raum für Ambivalenz oder Uneinigkeit lässt.

3) Den Schleier lüften: zur ambivalenten Position der verschleierte Frau

Beide Produktionen operieren innerhalb eines Spannungsfeldes zwischen der Reproduktion und der Umcodierung des westlich geprägten Diskurses über die ‚unterdrückte Muslima‘. Sie greifen dessen zentrale Figur – die verschleierte, ‚fremde‘ Frau – auf, um sie als emanzipierte, selbstbewusste Akteurin neu zu definieren. Dennoch schreiben sie sich gleichzeitig in eine Logik ein, die Meyda Yegenöglü und

⁷⁸¹ Vgl. SCHLECHTRIEMEN, Tobias: „Konstitutionsprozesse heroischer Figuren“, in: *Compend. Heroicum Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ Univ. Freibg.* (2018).

Lisa Skwirblies als ‚epistemische Gewalt‘ beschreiben: die Notwendigkeit, das ‚Geheimnis‘ der Muslima zu enthüllen, um sie als integrierbares Subjekt sichtbar und verstehbar zu machen.⁷⁸²

In *Désobéir* wird diese Spannung offen thematisiert: Die Entscheidung einer Protagonistin, das Hijab entgegen familiärer Erwartungen an sie als gut angepasste Französin zu tragen, wird nicht als bloßer Ausdruck von Religiosität, sondern als Akt der Selbstbestimmung inszeniert. Die Bühne dient hier als Ort des Widerstands sowohl gegen patriarchale Strukturen innerhalb der Familie als auch gegen den gesellschaftlichen Druck zur Assimilation. Die Muslima erscheint hier als widersprüchliches Subjekt zwischen normativer Erwartung und individueller Entscheidung. Bis zum Bruch mit Hassan erscheint ihre schrittweise religiöse Radikalisierung als eine Form der Subjektivation. In dem Moment, als der Protagonistin ihre Unterwerfung unter einen scheinheiligen ‚fremden‘ Mann bewusst wird, wendet sie sich von einem kämpferischen Islam ab und einem feministischen muslimischen Glauben zu.

In *Ich bin Muslima – Haben Sie Fragen?* sind es gerade die aufgeschlossenen, kommunikativen Frauen, die zur Anerkennung gelangen, das heißt diejenigen, die bereit sind, sich dem Publikum zu erklären und Fragen zu beantworten. Der performative Rahmen verlangt von ihnen eine Art transparente Selbstoffenbarung, die laut Yeğenoğlu an das koloniale Begehren des ‚Entschleierns‘ anschließt. Nur wer bereit ist, sich selbst (und ihre Religion) zu erklären, kann im Theaterraum als integriert erscheinen. Diese Erwartung erzeugt subtile Zwänge: Als gläubige oder nicht-gläubige ‚Muslima‘ sind die Teilnehmenden aufgefordert zu sprechen, sich und seinen Text glaubhaft zu machen und zu übersetzen. Dadurch verschiebt sich die Grenze zwischen Emanzipation und Anpassung: Die muslimische Frau wird zur Figur, deren Anerkennung an Sichtbarkeit und Aufgeschlossenheit geknüpft ist.

Diese strukturelle Asymmetrie tritt in beiden Produktionen auf – in *Désobéir* jedoch wird sie zuerst thematisiert und schließlich wird die Figur der *Nour* abgelöst durch ihre Gegenspielerin *Ali*, die das Kopftuch aus Überzeugung abgelegt hat. In *Ich bin*

⁷⁸² Vgl. YEĞENOĞLU, Meyda: „*Veiled fantasies: cultural and sexual difference in the discourse of orientalism*“, *Colon. Fantasies Fem. Read. Orient.*, Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press 1998, S. 39–67; Vgl. SKWIRBLIES: *Performing the Veil*.

Muslima wird diese strukturelle Asymmetrie eher reproduziert. Während in der französischen Produktion unterschiedliche, teils widersprüchliche Selbstverhältnisse zu Religion und Gesellschaft koexistieren, entsteht in der deutschen Inszenierung ein relativ homogenes Bild einer integrationsgewillten, pflichtbewussten ‚Muslima‘, das andere Haltungen – etwa die Verweigerung, für die eigene Religion oder gerade als Nicht-gläubige Rechenschaft ablegen zu müssen – tendenziell ausblendet.

4) Kommunitarismus als Gegenentwurf?

Im Projekt *Herbes folles et Macadam* (HFM), hier in der zweiten Produktion *Nos morts dorment entre les racines et se dispersent dans la pluie*, wird die Logik der Singularisierung – wie sie Andreas Reckwitz beschreibt – absichtlich unterlaufen. Anders als in *Désobéir* oder *Ich bin Muslima – Haben Sie Fragen?*, wo individuelle Biografien sichtbar gemacht und zur Bühne gebracht werden, steht bei HFM nicht das singuläre Ich im Zentrum, sondern ein kollektives, fragmentiertes Subjekt. Der Theatertext erzählt keine Heldengeschichten, sondern besteht in einem polyphonen Textgewebe aus emotional bedeutsamen Erinnerungen und Wahrnehmungsfragmenten, das nicht auf Selbstentblößung oder persönlich zugeschriebene biografische Einzigartigkeit abzielt.

Dies liegt im Produktionsprozess begründet: Diane Giorgis, die Initiatorin und Autorin des Theatertextes, hat ebenso dokumentarisches Material verarbeitet. Indem die Darsteller:innen die Interviews mit Bewohner:innen geführt haben und bei der Antwort eigene Schwerpunkte setzen konnten, finden Geschichten in den Theatertext Eingang, die nicht auf Personen zurückgeführt werden *sollen*. Gleichzeitig wird auch die Wiedergabe der Interviews nicht als ein Erzähltheater verfasst, sondern als ein poetisches Selbstgespräch. Die Sprecher:innen treten dann als Stimmen statt als biografisch gerahmte Figuren auf. Es wird gerade nicht die Differenz einer besonderen Person gegenüber anderen herausgestellt, vielmehr entsteht ein geteiltes poetisches Sprechen, das Subjektivität als fragmentarisch und selbstreflexiv darstellt. Im Gegensatz zum Aufmerksamkeitsregime der Singularität, in welchem Sichtbarkeit, ‚Authentizität‘ und Unverwechselbarkeit zentrale Werte darstellen, arbeitet HFM mit Zurückhaltung und Andeutungen, erkennbar durch einen langsamen Rhythmus im Sprechen, Leerstellen und Schweigen. Damit stellt sich HFM quer zu der Erwartungshaltung, Differenz müsse erzählt, sichtbar gemacht und gestaltet werden

und öffnet damit auch einen Raum für geteilte Subjektivität, die sich eindeutigen Zuordnungen entzieht.

Im Gegensatz zu *Désobéir* und *Ich bin Muslima*, fokussiert dieses Theaterprojekt weder weibliche Einzelfiguren noch ein narratives *Empowerment*. Die Theaterarbeit versammelt zwar französische Schüler:innen und (ehemals) unbegleitete minderjährige Geflüchtete, deren biographische Erfahrungen werden, wie erst der Kontrast der drei Produktionen kenntlich macht, nicht als Heldengeschichten verarbeitet und damit künstlerisch produktiv gemacht. In der Darstellung des Produktionsprozesses durch die künstlerische Leiterin werden die Beteiligten als Ko-Autor:innen eines gemeinsamen Theatertextes adressiert und als Kollektivsubjekt mit Handlungsfähigkeit ausgestattet. Die Interviews mit den Darsteller:innen lassen hingegen keine Aneignung des Kurationsprozesses erkennen, denn auch hier wird die Autorschaft eindeutig der künstlerischen Leiterin zugeschrieben.

Literarische Primärtexte und Quellen

Literarische Primärtexte

BERÈS, Julie u. a.: *Désobéir - suivi de La Tendresse*, Paris: Éditions L'Œil du prince 2023.

GIORGIS, Diane: *Nos morts dorment entre les racines et se dispersent dans la pluie*, 2020.

GIORGIS, Diane: Douar, in: CAJMA 22 (Hrsg.): *D'une rive à l'autre. Paroles de jeunes migrants & de leurs accueillants*, Langueux 2020.

VAN BOXEN, Martina: *Ich bin Muslima. Haben Sie Fragen?*, Dresden 2019.

PAZARKAYA, Yüksül: *Ohne Bahnhof*, Stuttgart 1966. (Transkription Erol Boran).

KATEB, Yacine: *Boucherie de l'espérance: œuvres théâtrales*, Paris: Seuil 1999.

Quellen

Video- u. Audioaufzeichnungen (Aufführungsmittschnitte, Auszüge, Interviews):

BERÈS, Julie: „*Blablabla Brèves d'artistes [Entretien pour le Théâtre de la Cité Internationale]*“ (2018).

Festival Mythos 2022, Rencontre avec Charmine Fariborzi / La Tendresse – Julie Berès
<https://www.youtube.com/watch?v=g5ZiHAaCp7w> (abgerufen am 23.06.2025).

Désobéir (Teaser 1) 2020.

Désobéir (Teaser 2) 2023.

FRANCE CULTURE, Affaires Culturelles: „*Julie Berès : ‚Le corps nous révèle bien plus qu'on ne le croit‘ im Interview mit Antoine Leiris*“ (2023), <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaires-culturelles/julie-beres-est-l-invitee-d-affaires-culturelles-6802776> (abgerufen am 04.12.2024).

Marie-José Malis, directrice du théâtre de La Commune à Aubervilliers (Seine-Saint-Denis Tourisme, Youtube-Kanal), Aubervilliers 2022.

VAN BOXEN, Martina (Regie): *Ich bin Muslima – Haben Sie Fragen?* (Videomitschnitt Aufführung am Staatsschauspiel Dresden, o. D.).

Leitfadeninterviews (für die Darsteller:innen anonymisiert):

ABDEREMANE, Mamadou, John DURAND und Lisa SOUMA: Interview am 23.02.2021, Saint-Brieuc.

AL-MASRI, Yara: Interview am 08.09.2020, Online.

COPPOLA, Awa und Nina SACIE: Interview am 12.02.2020, Brest.

GIORGIS, Diane: Interview am 09.12.2019, Rennes.

QUADOR, Daniya: Interview am 16.10.2020, Online.

TSCHOLL, Miriam: Interview am 20.12.2019, Online.

VAN BOXEN, Martina: Interview am 01.07.2020, Kassel.

Textmaterial – Kurationsprozesse

(Notizen, Emails, Projektanträge, Programmhefte, Spielzeithefte u.a.)

BERÈS, Julie: „*Note d'intention*“, in: LA COMMUNE CDN (Hrsg.): *Doss. Press. Actual. N°9 Désobéir Produktionsheft UA 14-11-2017*, Aubervilliers: La Commune CDN 2017, S. 5.

DIES.: „*Organiser le pessimisme*“, in: LA COMMUNE CDN (Hrsg.): *Doss. Press. Actual. N°9 Désobéir Produktionsheft UA 14-11-2017*, Aubervilliers: La Commune CDN 2017, S. 6.

DIES.: „*Note d'intention [2018]*“, in: LA COMMUNE CDN (Hrsg.): *Pièce Actual. N°9 Désobéir Programmh. Wiederaufnahme 13-12-2018*, Aubervilliers: La Commune CDN 2018, S. 4.

DIES.: „*Note d'intention*“, *Désobéir Doss. Présent. Aufführung 22032022*, Albertville: Le Dôme Théâtre 2022, S. 2.

COMPAGNIE LES CAMBRIOLEURS: „*Désobéir - Pièce d'actualité n°9 2017*“, <http://www.lescambrieurs.fr/les-spectacles/desobeir-piece-dactualite-2017/> (abgerufen am 05.09.2024).

„*Désobéir, Dossier de présentation [Aufführung am Le Dôme Théâtre am 22.03.2022]*“.

GIORGIS, Diane, LUCAS, Monique: „*Fragebogen 09/2019*“, *HFM II*.

DIES.: Projektbeschreibung 1. Jahr 2017/2018.

DIES.: Projektbeschreibung 2. Jahr 2018/2019.

LA COMMUNE CDN (Hrsg.): „*Pièce d'actualité n°9: Désobéir [Présentation La Commune Online]*“, in: *La Commune* (2017), <https://archives1423.lacommune-aubervilliers.fr/2024/06/10/piece-dactualite-n9-desobeir/> (abgerufen am 04.10.2024).

DIES. (Hrsg.): *Pièce d'actualité n°9 Désobéir. [Dossier de production, UA 14.11.2017]*, Aubervilliers: La Commune CDN 2017.

DIES. (Hrsg.): *Pièce d'actualité n°9 Désobéir [Programmheft Wiederaufnahme 13.12.2018]*, Aubervilliers: La Commune CDN 2018.

N. N.: „*Désobéir, méthodes croisées*“, in: LA COMMUNE CDN (Hrsg.): *Doss. Press. Actual. N°9 Désobéir Produktionsheft UA 14-11-2017*, Aubervilliers: La Commune CDN 2017, S. 7.

LEFÈVRE, Thibault: „*La Brigade des mères, des centaines de mamans contre l'intégrisme religieux*“, in: *France Inter* (01.08.2016). <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/grand-angle/la-brigade-des-meres-des-centaines-de-mamans-contre-l-integrisme-religieux-1889882> (abgerufen am 10.10.2024).

STAATSSCHAUSPIEL DRESDEN: „*Handzettel Kurzpräsentation ‚Ich bin Muslima - Haben Sie Fragen?‘ (Saison 2018/2019)*“.

THÉÂTRE DE LA CITÉ INTERNATIONALE (Hrsg.): *Désobéir [Dossier de presse]*, Paris: Théâtre de la Cité Internationale 2018.

THÉÂTRE NATIONAL DE STRASBOURG (TNS) und Stanislas NORDEY (Hrsg.): *Ier Acte / Saison 4 [Présentationsbroschüre]*, Strasbourg 2018.

„1000 visages“, https://www.facebook.com/photo/?fbid=598069995688166&set=a.544529437708889&locale=fr_FR (abgerufen am 28.09.2024).

VAN BOXEN, Martina: „*Besprechung*“, 11.02.2019.

DIES.: „Konzeption neu“, 2019.

DIES.: „*Fragebogen*“, 2019.

Textmaterial – Internetauftritte Theaterinstitutionen, Publikationen der Theaterschaffenden, Texte zu politischen Debatten

N. N. „360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft“ [Internetauftritt Bundeskultur-stiftung]https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/transformation_und_zukunft/detail/360_fonds_fuer_kulturen_der_neuen_stadtgesellschaft.html (abgerufen am 22.05.2025).

N. N.: „Autour de Saint-Brieuc – ils aident les migrants mineurs à s’intégrer“ (2021), https://actu.fr/bretagne/saint-brieuc_22278/autour-de-saint-brieuc-ils-aident-les-migrants-mineurs-a-s-integrer_41568790.html (abgerufen am 13.04.2022).

BEHRENS, Wolfgang: „*Graf Öderland / Wir sind das Volk – Volker Lösch und der Dresdner Bürgerchor fühlen am Staatsschauspiel der Stadt auf den Zahn*“ (29.11.2015), <https://www.nachtkritik.de/nachtkritiken/deutschland/sachsen/dresden/staatsschauspiel-dresden/graf-oederland-wir-sind-das-volk> (abgerufen am 09.06.2025).

BLITZ, Bodo: „*Im besten Fall bin ich ein Veränderter. Die Freiburger Ensemblespieler André Benndorf, Melanie Lüninghöner und Martin Weigel sowie Regisseur Christoph Frick über Spezialisten, Stadtrecherchen und die Öffnung des Schauspielerberufs im Gespräch mit Bodo Blitz*“, *Heart City II Recherchen zum Stadttheater der Zukunft*, Berlin: Theater der Zeit 2017 (Theater der Zeit : Arbeitsbuch), S. 80–84.

N.N.: „Brigade des mères – BDM [Internetauftritt]“ (17.05.2021), <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=https%3A%2F%2Fwww.brigadedesmeres.info%2F#federation=archive.wikiwix.com&tab=url> (abgerufen am 28.09.2024).

N.N.: „13h15. La Brigade des mères en lutte contre le radicalisme religieux“, in: Fr. Info (21.05.2016), https://www.franceinfo.fr/societe/video-13h15-la-brigade-des-meres-en-lutte-contre-le-radicalisme-religieux_1460975.html (abgerufen am 10.10.2024).

BURTON, Olivia: „*Un besoin de réconciliation. Entretien avec Hatice Özer autour du Chant du père. Propos recueilli par Olivia Burton*“ (05/2023), <https://www.mc93.com/journal/un-besoin-de-reconciliation> (abgerufen am 07.10.2024).

CAPRON, Stéphane: „*Appel à candidature pour le programme 1er acte au TNS*“ [Mitteilung Internet], in: *scènweb* (07.04.2016), <https://sceneweb.fr/appel-a-candidature-pour-le-programme-1er-acte-au-tns/> (abgerufen am 29.09.2024).

CARPENTIER, Laurent: „*Grève polémique au Théâtre de la Commune d’Aubervilliers*“ (2018), https://www.lemonde.fr/scenes/article/2018/10/04/a-aubervilliers-le-theatre-de-la-commune-en-etat-de-choc_5364381_1654999.html. (abgerufen am 10.04.2025)

- N. N.: „*Charte du Laboratoire pour des Acteurs Nouveaux*“. La Commune [Internetauftritt] <http://lacommune.experimental-net.com/lacommune/uploads/2019/09/Charte-du-LAN.pdf> (abgerufen am 04.09.2024).
- COMPAGNIE LES CAMBRIOLEURS: „*Désobéir, Cie Les Cambrioleurs*“ [Internetauftritt der Compagnie], in: *Spectacles Cie Cambrioleurs*, <http://www.lescambrioleurs.fr/les-spectacles/desobeir-piece-dactualite-2017/> (abgerufen am 10.10.2024).
- N. N. „Des idées plein la terre (DIPLT)“, [Internetauftritt] <https://desideespleinlaterre.wordpress.com/notre-association/notre-mission/> (abgerufen am 02.05.2022).
- N. N. „*Doppelpass – Fonds für Kooperationen im Theater*“, [Internetauftritt Bundeskulturstiftung], https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/buehne_und_bewegung/detail/doppelpass_fonds_fuer_kooperationen_im_theater.html (abgerufen am 21.05.2025).
- N.N.: „*Dresden: Montagscafé kämpft um Geld*“, MDR, <https://www.mdr.de/nachrichten/sachsen/dresden/montagscafe-foerdergelder-integration-migration-spendengala-kultur-news-100.html> (abgerufen am 13.06.2025).
- DRESDEN, Schauspielhaus: „*B:Archiv | Staatsschauspiel Dresden*“, <https://www.staats-schauspiel-dresden.de/buergerbuehne/archiv/> (abgerufen am 16.05.2025).
- DRESDEN, Schauspielhaus: „*Montagscafé | Staatsschauspiel Dresden*“, <http://www.staats-schauspiel-dresden.de/spielplan/a-z/montagscafe/> (abgerufen am 15.05.2025).
- DRESDEN, Schauspielhaus: „*Was ist die Bürger:Bühne? | Staatsschauspiel Dresden*“, <https://www.staatsschauspiel-dresden.de/buergerbuehne/die-buergerbuehne/#> (abgerufen am 15.05.2025).
- EILERS, Dorte Lena und Jutta WANGEMANN (Hrsg.): *Heart of the city II: Recherchen zum Stadttheater der Zukunft*, Berlin: Theater der Zeit 2017 (Arbeitsbuch 2017).
- N. N. „ensemble-netzwerk“, in: *Ensemble-Netzwerk*, <https://ensemble-netzwerk.de/enw/> (abgerufen am 23.05.2025).
- N. N. „*ETC European Theatre Convention*“, <https://www.europeantheatre.eu/> (abgerufen am 27.06.2025).
- N.N.: „*Femmes sans voile*“, in: *Facebook* (18.04.2014), <https://www.facebook.com/people/Femmes-sans-voile/100067192321641/> (abgerufen am 10.10.2024).
- GOEBBELS, Heiner, Josef MACKERT und Barbara MUNDEL (Hrsg.): *Heart of the city. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft*, Berlin: Theater der Zeit 2011 (Arbeitsbuch, Heft 7/8).
- GRAF, Ole Georg: „*Der fremde Raum Theater. Die Regisseure Clemens Bechtel, Melanie Hinz, Marc Prätsch und Miriam Tscholl reflektieren die Arbeit der Dresdner Bürgerbühne und ihren persönlichen künstlerischen Ansatz | Staatsschauspiel Dresden*“ (2013.2012), <http://www.staatsschauspiel-dresden.de/spielplan/archive/m/meine-akte-und-ich/> (abgerufen am 16.05.2025).
- HASSELBERG, Viola: „*DAS Freiburger Modell. Das Gegenmodell zur Dresdener Bürgerbühne: Theater als künstlerische Forschung am Theater Freiburg (2006-2013)*“, in: KURZENBERGER, Hajo und Miriam TSCHOLL (Hrsg.): *Bürgerbühne Dresdner Modell*, Berlin: Alexander Verlag 2014, S. 159–170.

- N. N. „*Heimspiel*“, https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/buehne_und_bewegung/detail/heimspiel.html (abgerufen am 21.05.2025).
- JAHN, Elisabeth: „*Dresden hat ein Imageproblem*“, in: *Deutsche Welle* (10.09.2015), <https://www.dw.com/de/dresden-hat-ein-imageproblem/a-18705175> (abgerufen am 16.05.2025).
- JEJCIC, Marie: „*L’acte théâtral est politique: Entretien avec Marie-José Malis*“, in: *Rev. Lacanienne* N° 17/1 (2016), S. 223–233.
- KATUSZEWSKI, Pierre: „*Présentation des membres*“, in: *Univ. Bordx. MontaigneARTES Lab. Arts*, <https://artes.u-bordeaux-montaigne.fr/fiches/katuszewski-pierre/> (abgerufen am 29.04.2025).
- KURZENBERGER, Hajo: „*Mehr Kunst und mehr Pädagogik!*“, in: KURZENBERGER, Hajo und Miriam TSCHOLL (Hrsg.): *Bürgerbühne Dresdner Modell*, Berlin: Alexander Verlag 2014, S. 129–139.
- KURZENBERGER, Hajo und Miriam TSCHOLL (Hrsg.): *Die Bürgerbühne: das Dresdner Modell*, Originalausgabe Aufl., Berlin: Alexander Verlag 2014.
- KURZENBERGER, Hajo und Miriam TSCHOLL: „*Vorwort*“, in: DIES. (Hrsg.): *Bürgerbühne Dresdner Modell*, Berlin: Alexander Verlag 2014, S. 7–9.
- N. N. „*Laboratoire pour des Acteurs Nouveaux (Présentation)*“, in: *La Commune*, <http://lacomme.experimental-net.com/le-labo/> (abgerufen am 04.09.2024).
- MACKERT, Josef und Barbara MUNDEL: „*Fluxus für das Stadttheater. Über neue Begegnungen zwischen Stadt und Theater – und ihre Folgen für die Arbeit an der Institution. Eine Annäherung in fünf Schritten*“, *Heart City Rech. Zum Stadttheater Zuk.*, Berlin: Theater der Zeit 2011 (Arbeitsbuch 20), S. 128–136.
- MALIS, Marie-José: „*Pièce d’actualité [Vorwort N°1, 2, 3]*“, in: LA COMMUNE (Hrsg.): *Dossier de presse, pièce d’actualité – N°1 "Et le théâtre pour vous, c’est quoi ?"/ N°2 "La petite Espagne à Aubervilliers", N°3 "L’actualité en décidera"*, Aubervilliers: La Commune Aubervilliers 2014, S. 3.
- DIES.: *Changer le monde par le théâtre*, Éditions Universitaires d’Avignon 2016.
- DIES.: „*Pièce d’actualité*“ [Vorwort Nr. 9], in: LA COMMUNE CDN (Hrsg.): *Dossier de presse, pièce d’actualité N°9 Désobéir* [Programmheft] UA 14/11/2017, Aubervilliers: La Commune CDN 2017, S. 4.
- DIES.: „*Vorwort*“, *Commune Saison 2017-2018* [Spielzeitheft], Aubervilliers: La Commune CDN 2017.
- DIES.: „*Le projet*“, in: *Commune Aubervilliers* (09.2019), <http://lacomme.experimental-net.com/le-projet/> (ehemals <https://www.lacomme-aubervilliers.fr/le-projet/>) (abgerufen am 29.06.2025).
- DIES.: „*A propos de la grève au théâtre de La Commune*“ [Pressemitteilung], in: MIGNON, Jean-Marie und Michel DEMOOR (Hrsg.) CDN-Leaks, <https://www.jefklak.org/tout-va-bien-au-theatre-de-la-commune/> (abgerufen am 09.08.2024).
- MEIBORG, Mounia: „*Theater in Dresden: Brand-Sätze auf der Bühne*“, in: *Zeit* (2015), <https://www.zeit.de/kultur/2015-11/dresden-theater-loesch-graf-oederland-morgenland-premiere/komplettansicht> (abgerufen am 16.05.2025).

- MEMMER, Nathalie: „'Über Gott und die Welt' im Theater Unten stellt drängende Fragen zu Glauben und Gesellschaft“, in: *Lokalkompass* (29.11.2016), https://www.lokalkompass.de/bochum/c-kultur/ueber-gott-und-die-welt-im-theater-unten-stellt-draengende-fragen-zu-glauben-und-gesellschaft_a717013 (abgerufen am 03.06.2025).
- MERCK, Christian Rakow, Nikolaus: „#refugeeswelcome – Wie die Theater in der Flüchtlingshilfe aktiv werden“ (23.09.2015), <https://nachtkritik.de/interview2/portraet-profil-die-neuen-deutschen/immer-mehr-theater-engagieren-sich-fuer-fluechtlinge> (abgerufen am 19.05.2025).
- MIGNON, Jean-Marie und Michel DEMOOR: „CDNLeaks“ (07.12.2018), <https://www.jefklak.org/tout-va-bien-au-theatre-de-la-commune/> (abgerufen am 09.08.2024).
- DIES.: „*Tout va bien au théâtre de la commune. Enquête sur la grève des salarié.es du théâtre de la Commune d'Aubervilliers*“.
- MDR KULTURDESK: „Dresden: Montagscafé kämpft um Geld | MDR.DE“, <https://www.mdr.de/nachrichten/sachsen/dresden/montagscafe-foerdergelder-integration-migration-spendengala-kultur-news-100.html> (abgerufen am 13.06.2025).
- N. N.: „Montagscafé findet Nachahmer“, Sächsische [Online] (10.01.2017), <https://www.saechsische.de/lokales/dresden/montagscafe-findet-nachahmer> HYUPXMTJB465V2YARTCMBT42V4.html. (abgerufen am 28.05.2025)
- N.N.: „Schulz, Wilfried“, in: *nachtkritik*, <https://nachtkritik.de/glossar/schulz-wilfried>.
- STEMPEL, Lukas: „Mit der Stadtgesellschaft ins Spiel kommen – Der Fonds ‚Heimspiel‘ der Kulturstiftung des Bundes“, in: MANDEL, Birgit und Annette ZIMMER (Hrsg.): *Cult. Gov. Legitimation Steuer. Den Darstellenden Künsten*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2021, S. 319–336.
- TSCHOLL, Miriam: „Von und mit und für. Gedanken über Volkstheater und Bürgerbühnen“, in: *Zeitschrift für Theaterpädagogik – Korrespondenzen*, Heft 58 (2011), S. 44-46.
- DIES.: „Die Bürgerbühne. Beschreibung eines Modells“, in: KURZENBERGER, Hajo und Miriam TSCHOLL (Hrsg.): *Bürgerbühne Dresdner Modell*, Berlin: Alexander Verlag 2014, S. 11-21.
- DIES.: „Die Bürgerbühne Dresden stößt an Grenzen“, *Bürgerbühne Dresdner Modell*, Berlin: Alexander Verlag 2014, S. 93-97.
- DIES.: „Spielen und Küssen erlaubt. Inszenierungsstrategien zwischen Authentizität und Spiel am Beispiel der Inszenierung ‚Diesen Kuss der ganzen Welt‘“, in: KURZENBERGER, Hajo und Miriam TSCHOLL (Hrsg.): *Bürgerbühne Dresdner Modell*, Berlin: Alexander Verlag 2014, S. 113-123.
- DIES.: „Steppjacken. Und jetzt erst recht!“, *Our Stage 4 Europäisches Bürgerbühnen Festival 18-25 May 2019 Dokumentation*, Dresden: Staatsschauspiel Dresden 2019, S. 7-10.
- N.N.: „Uraufführung: über Gott und die Welt – Ein Tanz- und Theaterprojekt im Schauspielhaus Bochum“, in: *Theaterkompass - Für Theaterbesucher Theatermacher* (26.11.2016), <https://theaterkompass.de/beitraege/urauffuehrung-uber-gott-und-die-welt-ein-tanz-und-theaterprojekt-im-schauspielhaus-bochum-48006> (abgerufen am 03.06.2025).
- N.N.: „Was wollen wir? Weltoffenes Dresden“, <https://weltoffenesdresden.com/de/was-wollen-wir/> (abgerufen am 09.06.2025).

- N.N.: „1000 Visages, c'est quoi? Présentation de l'association“ (o. D.), <https://www.1000visages.fr/accueil> (abgerufen am 28.09.2024).
- PIQUET, Caroline: „Les Femmes sans voile prennent la parole“, in: *Madame Figaro Modemagazin* (2015), <https://madame.lefigaro.fr/societe/les-femmes-sans-voile-prennent-la-parole-090715-97407>.
- REMADNA, Nadia: „Nous le Peuple [Pressemitteilung]“, in: *Nous Peuple Pour Tout Reconstruire* (03.05.2024), https://www.nous-le-peuple.fr/wp-content/uploads/2024/05/CP_NLP_NADIA_REMADNA---3-mai-3.pdf (abgerufen am 29.09.2024).
- RENAULT, Gilles: „Grève prolongée et conflit ouvert au Théâtre de la Commune à Aubervilliers“, *Libération* (2024), https://www.liberation.fr/culture/2018/10/05/greve-prolongee-et-conflit-ouvert-au-theatre-de-la-commune-a-aubervilliers_1683354/.
- SACCARD, Frédéric: „Mise au point sur la situation à La Commune“ (2018), in: MIGNON, Jean-Marie und Michel DEMOOR (Hrsg.) *CDN-Leaks*, <https://www.jefklak.org/tout-va-bien-au-theatre-de-la-commune/> (abgerufen am 09.08.2024).

Sekundärliteratur

- ACADÉMIE FRANÇAISE: „*Dictionnaire de l'Académie française*“ (Online), <https://www.academie-francaise.fr> (abgerufen am 20.04.2025).
- ALKEMEYER, Thomas und Ulrich BRÖCKLING: „*Jenseits des Individuums Zur Subjektivierung kollektiver Subjekte. Ein Forschungsprogramm*“, in: ALKEMEYER, Thomas, Ulrich BRÖCKLING und Tobias PETER (Hrsg.): *Jenseits Pers. Zur Subj. Von Kollekt.*, Bielefeld: transcript Verlag (Praktiken der Subjektivierung), S. 17-31.
- ALTHUSSER, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg: Verlag für das Studium der Arbeiterbewegung 1977.
- AMEY, Claude: „*L'expérience française*“, *Théâtre Agit-Prop 1917 À 1932 Allem. Fr. USA Pol. Roum.*, Bd. 3, Lausanne: L'Age d'homme 1977, S. 129-146.
- ANDERSON, Benedict: *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, 3., überarb. Aufl., London/New York: Verso 2006.
- ARNDT, Sophie: „*Ambivalente Rechtssubjektivität. Zur Position Asylsuchender in der gerichtlichen Interaktion*“, in: *Z. Für Rechtssoziol.* 35/1 (2015), S. 117-142.
- ASLAN, Odette: „*Un théâtre ouvrier de langue yiddish aux USA : l'Artef*“, in: BABLET, Denis (Hrsg.): *Théâtre Agit-Prop 1917 À 1932 Tome 3 Allem. Fr. USA Pol. Roum.*, Bd. 3, Lausanne: L'Age d'homme 1977, S. 147-164.
- BABLET, Denis (Hrsg.): *Le théâtre d'Agit Prop de 1917 à 1932. Allemagne, France, USA, Pologne, Roumanie*, Bd. 3, Lausanne: L'Age d'homme 1978.
- BABLET, Denis u. a. (Hrsg.): *Le théâtre d'Agit-Prop de 1917 à 1932*, Bd. 1-4, Lausanne: L'Âge d'homme 1977.
- BAILLY, Sophie, Grace RANCHON und Sandra TOMC: *Pratiques et langages du genre et du sexe: Déconstruire l'idéologie sexiste du binarisme*, Paris: EME Editions 2016 (Proximités Sociolinguistique et langue française).

- BALME, CHRISTOPHER: „Einleitung“, in: BALME, CHRISTOPHER (Hrsg.): *Theater Anderen Alterität Theater Zwischen Antike Ggw.*, Bd. 26, Tübingen/Basel: Francke 2001 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater), S. 7-19.
- BARTON, Brian: *Das Dokumentartheater*, Stuttgart: J.B. Metzler 1987 (Sammlung Metzler, Band 232).
- BAYERDÖRFER, Hans-Peter: „Zurück zu ‚großen Texten‘? Dramaturgie im heutigen Erzähltheater“, in: PELKA, Artur und Stefan TIGGES (Hrsg.): *Drama Nach Dem Drama Verwandlungen Dram. Formen Dtschl. Nach 1945*, Bielefeld: Transcript 2011 (Theater, Bd. 22), S. 159-181.
- DERS.: „Drama/Dramentheorie“, in: FISCHER-LICHTE, Erika, Doris KOLESCH und Matthias WARSTAT (Hrsg.): *Metzler Lex. Theatertheorie*, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2014, S. 76-84.
- BEHRENDT, Eva: „Spezialisten des eigenen Lebens. Gespräche mit Rimini Experten“, in: DREYSSE, Miriam und Florian MALZACHER (Hrsg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin: Alexander Verlag 2007, S. 64-73.
- BELGACEM: „Le théâtre au service de la cause immigrée (1970-1990)“, in: *GISTI Plein Droit* 2016/2 Nr. 109 (2016), S. 36-40.
- BIOT, Paul, Henry INGBEG und Anne WIBO: *Le théâtre d'intervention aujourd'hui. Suivi de : Hommage à Philippe Ivernel*, Louvain-la-Neuve 2000 (Etudes théâtrales 17).
- BIRGFELD, Johannes: „Nachwort“, *Rimini Protok. ABCD Saarbr. Poet. Für Dram. Hg U Mit Einem Nachwort V Johannes Birgfeld*, Berlin: Theater der Zeit 2013 (Recherchen 100), S. 168-172.
- BISHOP, Claire: „The social turn. Collaboration and its discontent“, in: SCHAVEMAKER, Margriet und Mischa RAKIER (Hrsg.): *Right Art Theor. 1990s*, Amsterdam: Valiz 2007, S. 59-68.
- BLUMER, Herbert: *Symbolic Interactionism. Perspective and Method*, Berkley u.a.: University of California Press 1969.
- BOISSON, Bénédicte: „L'assemblée idéale du théâtre grec antique“, in: *Revue d'histoire du théâtre numérique - L'écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels/1* (2013), S. 18-26.
- BOLTANSKI LUC: *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris: Gallimard 1999 (NRF essais).
- BORAN, Erol M.: *Die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarets: vier Jahrzehnte Migrantenbühne in der Bundesrepublik (1961-2004)*, Bielefeld: transcript 2023 (Theater, Band 149).
- BOURDIEU, Pierre: *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris: éd. Seuil 1992.
- BUBLITZ, Hannelore: *Im Beichtstuhl der Medien. Die Produktion des Selbst im öffentlichen Bekenntnis*, Bielefeld: Transcript 2010.
- BUNDESAMT FÜR MIGRATION UND FLÜCHTLINGE, Marlene KERPAL und Harald LEDERER (Hrsg.): *Bundesamt in Zahlen 2015. Asyl, Migration und Intergration*, Berlin: BAMF 2016.
- BUTLER, Judith: *Excitable speech: a politics of the performative*, New York: Routledge 1997.

- DIES.: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, übers. von Reiner ANSÉN, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.
- DIES.: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*, übers. von Katharina MENKE und Markus KRIST, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.
- CHAMPY, Romain: „*Théâtre et Immigration, recherche prospective*“ (11.2008), http://www.daja.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=94&Itemid=489&lang=fr (abgerufen am 28.04.2020).
- CIESLAK, Dirk u. a.: „*Wege zu einer neuen Authentizität? Strategien der Realitätskonstruktion. Ein Gespräch mit Dirk Cieslak, Annemarie M. Matzke, Arved Schulze und Daniel Wetzel*“, in: FISCHER-LICHTE, Erika, Sabine SCHOUTEN und Christel WEILER (Hrsg.): *Wege Wahrnem. Authentizität Reflexivität Aufmerksamkeit Im Zeitgenössischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit 2006, S. 14-27.
- CLANCY, Geneviève und Philippe TANCELIN: „*Revisite du théâtre ‚militant‘ pour une conscience ‚émeutière‘*“, in: BIET, Christian und Olivier NEVEUX (Hrsg.): *Une Hist. Spect. Milit. Théâtre Ciné. Milit. 1966-1982*, Vic la Gardiole: L'Entretemps 2007, S. 165-174.
- COLIN, Nicole und Joachim UMLAUF: „*Eine Frage des Selbstverständnisses? Akteure im deutsch-französischen champ culturel. Plädoyer für einen erweiterten Mittlerbegriff*“, in: COLIN, Nicole u. a. (Hrsg.): *Lex. Dtsch.-Französischen Kult. Nach 1945*, 2., überarb. u. erweiterte Aufl., Tübingen: Narr Verlag 2015 (Edition lendemains 28), S. 71-82.
- CONSTANCE, Véronique: „*Saint-Brieuc. Un nouveau lieu pour les mineurs isolés étrangers*“ (2017), <https://www.ouest-france.fr/bretagne/saint-brieuc-22000/saint-brieuc-un-nouveau-lieu-pour-les-mineurs-isoles-etrangers-5130127> (abgerufen am 13.04.2022).
- SEEHOFER, HORST: *Rede CSU-Parteitag am 20.11.2015*, phoenix, <https://www.youtube.com/watch?v=K-3I5R-nd9g> (abgerufen am 19.05.2025).
- DAJA, Des Acteurs culturels Jusqu'aux Artistes et aux chercheurs: „*Qui sommes nous ? - Réflexion*“, in: DAJA , <https://daja.lespetitsruisseaux.com/reflexion> (abgerufen am 04.10.2020).
- DELAUNAY, Léonor: „*Dramaturgies prolétariennes des années vingt en France: Une expérience de la différence*“, in: *Double Jeu* 5 (2009), S. 57-68.
- DIES.: *La scène bleue: les expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France, de la Grande Guerre au Front populaire*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2011 (Le Spectaculaire Série Théâtre).
- DEMEY, Eric: „*Marie-José Malis, trop haut perchée*“, in: www.sceneweb.fr (09.02.2023), <https://sceneweb.fr/marie-jose-malis-met-en-scene-les-geants-de-la-montagne-ou-cest-nest-pas-encore-un-theatre-dapres-pirandello/#:~:text=A%20l'aube%20de%20cette,de%20la%20montagne%20de%20Pirandello>. (abgerufen am 28.06.2025).
- DETKEN, Anke (Hrsg.): *Rollenfach und Drama*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2014 (Forum Modernes Theater 42).
- DIDEROT DENIS: *Paradoxe sur le comédien*, Paris: Gallimard 1994.
- DREYSSE, Miriam und Florian MALZACHER (Hrsg.): *Experten des Alltags: das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin: Alexander Verlag 2007.

- DUDENREDAKTION (Hrsg.): *Duden. Das Fremdwörterbuch*, Bd. 5, 10. Aufl., Mannheim: Dudenverlag 2010.
- DÉDITION LAROUSSE (Hrsg.): *Larousse Dictionnaire Français* (Online): <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue> (abgerufen am: 23.04.2021).
- EILERS, Dorte Lena und Jutta WANGEMANN (Hrsg.): *Heart of the city II: Recherchen zum Stadttheater der Zukunft.*, Berlin: Theater der Zeit 2017 (Arbeitsbuch 2017).
- ESCAFRÉ-DUBLET, Angeline: „*L’aventure de Mohamed prends ta valise de Kateb Yacine : histoire d’un théâtre de la contestation en milieu immigré, France-Algérie, 1972*“, in: BRASSEUR, Patrice und Madalena GONZALEZ (Hrsg.): *Théâtre Minor.*, Paris: l’Harmattan 2008, S. 87-100.
- ESCOBAR, Arturo: „*Power and Visibility. Development and the Invention and Management of the Third World*“, in: *Cultural Anthropology* 3/4 (1988), S. 355-513.
- ESPAGNE, Michel und Michael WERNER (Hrsg.): *Transferts, les relations interculturelles dans l’espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*, Paris: Editions Recherche sur les civilisations 1988.
- ETC EUROPEAN THEATRE CONVENTION: „*ETC European Theatre Convention*“, <https://www.europeantheatre.eu/page/activities/professional-development/etc-international-theatre-conferences/riga-2025> (abgerufen am 27.06.2025).
- FACH, Wolfgang: „*Partizipation*“, in: BRÖCKLING, Ulrich, Susanne KRASMANN und Thomas LEMKE (Hrsg.): *Glossar der Gegenwart*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 197-203.
- FASSIN, Didier, Alain MORICE und Catherine QUIMINAL (Hrsg.): *Les Lois de l’inhospitalité. Les politiques de l’immigration à l’épreuve des sans-papiers*, Paris: La Découverte 1997.
- FERDMAN, Bertie: „*Participation and Its Discontents*“, in: *PAJ J. Perform. Art* 36/2 (2014), S. 99-107.
- FINK, Gudrun: *Intimsphäre und Zeugenpflicht: der Schutz der Intim- und Privatsphäre des Zeugen bei seiner Vernehmung im Strafverfahren*, Baden-Baden: Nomos 2015 (Düsseldorfer rechtswissenschaftliche Schriften 129).
- FISCHER-LICHTE, Erika: „*Zum kulturellen Transfer theatralischer Konventionen*“, *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, Tübingen: Narr Francke Attempto 1990, S. 35-62.
- DIES.: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004 (Edition Suhrkamp 2373).
- FISCHER-LICHTE, Erika und Isabel PFLUG (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen: Francke 2000 (Theatralität, Bd. 1).
- FOUCAULT, Michel: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard 1975.
- FRANK, Caroline und Christine ANSARI (Hrsg.): *Narrative der Flucht: medienwissenschaftliche und didaktische Perspektiven*, Berlin ; New York: Peter Lang 2022.
- FRIESE, Heidrun: *Flüchtlinge: Opfer - Bedrohung - Helden: zur politischen Imagination des Fremden*, Bielefeld: transcript 2017 (X-Texte zu Kultur und Gesellschaft).
- FRITZ, Elisabeth: *Authentizität, Partizipation, Spektakel: mediale Experimente mit „echten menschen“ in der zeitgenössischen Kunst*, Köln: Böhlau 2014 (Kunst, Geschichte, Gegenwart, Bd. 3).

- FÜRST, Jörg: „VolXbühne. Ensemble der Generationen am Theater an der Ruhr“, in: *VolXbühne Ensemble Gener. Am Theater Ruhr*, <https://www.volxbuehne.de>.
- GALAND, Lionel: „Vorwort“, *Groupe d'Etudes Berbères – Univ. Paris VIII-Vincennes Bull. D'Etudes Berbères n°1 à 12, 1973 à 1977*, Tizi-Ouzou: Editions Achab 2016.
- GAUDEMER, Marjorie: „Le théâtre de propagande socialiste en France, 1880-1914 : Mise au jour d'une fraction de l'histoire du théâtre militant.“, Thèse de doctorat, Paris 10 Nanterre 2009.
- GEERTZ, Clifford: „Deep Hanging Out“, in: *New York Review Books* 45/16 (1998), S. 69-72.
- GEISSLER, Christopher: „Rasse/Rassismus“, in: GÖTTSCHE, Dirk, Axel DUNKER und Gabriele DÜRBECK (Hrsg.): *Handb. Postkolonialismus Lit.*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 213-216.
- GESELLSCHAFT FÜR DEUTSCHE SPRACHE E.V., <https://gfds.de/> (abgerufen am 20.05.2022).
- GOFFMAN, ERVING: *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Anchor/Knopf Doubleday 1959 (übersetzt ins Deutsche von Peter Weber-Schäfer: *Wir alle spielen Theater: die Selbstdarstellung im Alltag*, 19. Aufl., München: Piper 2021).
- DERS.: *Interaction ritual: essays on face-to-face behavior*, Garden City: Doubleday 1967 (übersetzt ins Deutsche von Renate Bergsträsser u. Sabine Bosse: *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986).
- DERS.: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Boston: Northeastern University Press 1986.
- GRÉSILLON, Almuth, MARIE-MADELEINE MERVANT-ROUX und Dominique BUDOR (Hrsg.): *Genèses théâtrales*, Paris: CNRS Éditions 2010 (Textes et Manuscrits).
- GRÉSILLON, Almuth, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX und Dominique BUDOR: „Pour une génétique théâtrale: prémisses et enjeux“, *Genèses Théâtrales*, Paris: CNRS Éditions 2010, S. 5-23.
- GRÉSILLON, Almuth und Jean-Marie THOMASSEAU: „Scènes de genèses théâtrales“, in: *Genes. Manuscr.-Rech.-Invent.* 26 (2005), S. S.19-34.
- GUIDÈRE, Mathieu: „Petite histoire du djihadisme“, in: *Le Débat* 185/3 (2015), S. 36-51.
- HÄCKER, Robert u. a.: *Tatsachenfeststellung vor Gericht: Glaubhaftigkeits- und Beweislehre, Vernehmungslehre*, 5. Auflage Aufl., München: C.H. Beck 2021.
- HADDAD, Frida: „Les formes du théâtre en arabe populaire de Kateb Yacine“, in: *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire* 58 (2008), S. 33-40.
- HAMIDI-KIM, Bérénice: *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier: Éditions l'Entretemps 2013.
- DIES.: „Quand la diversité fait diversion“, in: *Altern. Théâtrales* (2017), <https://hal.univ-lyon2.fr/hal-01961724> (abgerufen am 22.06.2025).
- HARZOUNE, Mustapha: „Auf wiedersehen Angela“, in: *Hommes & Migrations* 1335-Saisir le murmure du monde/4 (2021), S. 200-203.
- HAB, Ulrike: „Rolle“, in: FISCHER-LICHTE, Erika, Doris KOLESCH und Matthias WARSTAT (Hrsg.): *Metzler Lex. Theatertheorie*, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2014, S. 300-306.

- HAUNSCHILD, Axel: „Ist Theaterspielen Arbeit?“, *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 141-156.
- HEEG, Günther: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M., Basel: Stroemfeld 2000.
- HÉRAN, François: „Angela Merkel et les réfugiés - AOC media“, in: AOC media - Analyse Opinion Critique, <https://aoc.media/analyse/2021/09/21/angela-merkel-et-les-refugies/> (abgerufen am 09.06.2025).
- HORSTMANN, Jan: *Theaternarratologie: ein erzähltheoretisches Analyseverfahren für Theaterinszenierungen*, Boston: Walter de Gruyter 2018 (Narratologia).
- CHIRAC, Jacques: „Le bruit et l'odeur“, TF1 1991 [Videoaufzeichnung], Institut National de l'Audiovisuel (INA), <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/jacques-chirac-en-1991-si-vous-ajoutez-a-cela-le-bruit-et-l-odeur> (abgerufen am 19.05.2022).
- IVERNEL, Philippe: „D'Hier à Aujourd'hui. Ouverture historique : 1936 et 1968“, in: IVERNEL, Philippe und Jonny EBSTEIN (Hrsg.): *Théâtre Interv. Depuis 1968*, Bd. 1, Lausanne: L'Age d'homme 1983, S. 9-28.
- JAHN, Elisabeth: „Dresden hat ein Imageproblem“, in: *Deutsche Welle* (10.09.2015), <https://www.dw.com/de/dresden-hat-ein-imageproblem/a-18705175> (abgerufen am 16.05.2025).
- KAUTTO, Carmen: „Les acteurs amateurs et les organisations de théâtre d'agit-prop : une enquête à travers deux périodiques. La Blouse bleue (URSS, 1924-1929) et Workers Theatre (USA, 1931-1933)“, in: *Double Jeu Théâtre - Ciné. 15* (2018), S. 65-76.
- KELLER, Rainer, Werner SCHNEIDER und Willy VIEHÖVER (Hrsg.): *Diskurs - Macht - Subjekt. Theorie und Empirie von Subjektivierung in der Diskursforschung*, Wiesbaden: Springer VS 2012.
- KIRBY, Michael: „On Acting and Not-Acting“, in: *Drama Review TDR 16/1* (1972), <https://www.jstor.org/stable/1144724> (abgerufen am 28.06.2025).
- KNALLER, SUSANNE und Harro MÜLLER: „Ästhetische Grundbegriffe“, in: BARCK, Karlheinz (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 7 Supplemente, Register, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005, S. 40-65.
- KÖKLÜ, Patricia: *Muslimsein als Ressource der Selbsterzählung: zur soziologischen Bedeutung muslimischer Selbstbeschreibung*, 1. Auflage, Baden-Baden: Nomos 2017 (Migration & Integration, Band 4).
- KÖNIGSHOFER, Anna: „Rimini Protokoll“ - eine Theaterethnographie: *Geteilte Autor:innenschaft in postdigitalen Zeiten*, Transcript Verlag 2025.
- KUHLMANN, Nele: „Adressierungsanalyse als Zugang zur Subjektivierungsforschung Methodologisch-methodische Weiterentwicklungen und Werkstattbericht“, in: RICKEN, Norbert u. a. (Hrsg.): *Sprachl. Anerkennung Subj. Perspekt. Auf Eine Form Pädagog.*, Weinheim/Basel: Beltz Juventa 2023, S. 68-111.
- DERS.: „Die ‚Verkörperung‘ der dramatischen Figur durch den Schauspieler“, in: BERG, Jan, Hans-Otto HÜGEL und Hajo KURZENBERGER (Hrsg.): *Authentizität Als Darst.*, Hildesheim: Univ. Hildesheim 1997, S. 106-121.

- DERS.: „Darstellung“, in: FISCHER-LICHTE, Erika, Doris KOLESCH und Matthias WARSTAT (Hrsg.): *Metzler Lex. Theatertheorie*, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2014, S. 57-65.
- LANGHOFF, Shermin, Tunçay KULAOĞLU und Barbara KASTNER: „*Dialoge I: Migration dichten und deuten. Ein Gespräch zwischen Shermin Langhoff, Tunçay Kulaoğlu und Barbara Kastner*“, in: PELKA, Artur und TIGGES, STEFAN (Hrsg.): *Drama nach dem Drama Verwandlungen Dramatischer Formen in Deutschland nach 1945*, Bielefeld: Transcript 2011 (Theater, Bd. 22), S. 399-408.
- LE GALLIC, Jeanne: „*Le théâtre de l’immigration algérienne des années 1970: un théâtre du «dire»*“, in: KELLER-PRIVAT, Isabelle und Corinne ALEXANDRE-GARNER (Hrsg.): *Migr. Exils Errances Écrit.*, Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre 2014, S. 101-114.
- DIES.: „*L’immigration algérienne sur la scène théâtrale française (1972-1978): d’une lutte postcoloniale à l’émergence d’une reconfiguration historique et temporelle*“, Doktorarbeit, (Rennes 2) 2014.
- LESSING, Gotthold Ephraim: *Lessings Werke. Hamburgische Dramaturgie*, Bd. 4, 6. Aufl., Weimar: Volkstextverl. 1971.
- LESSING, Gotthold Ephraim, Moses MENDELSSOHN und Friedrich NICOLAI: *Briefwechsel über das Trauerspiel*, hrsg. v. Jochen SCHULTE-SASSE, München: Winkler 1972.
- LUBRANO, Lydie: *Les danses de la culture hip-hop*, Editions L’Harmattan 2018 (Univers de la danse).
- LUCIUS-HOENE, Gabriele: „*Und dann haben wir’s operiert’. Ebenen der Textanalyse narrativer Agency-Konstruktionen*“, in: BETHMANN, Stephanie u. a. (Hrsg.): *Agency Qual. Rekonstr. Gesellschaftstheoretische Bezüge Von Handl.*, Weinheim/Basel: Beltz Juventa 2012, S. 40-70.
- MACKENROTH, Geert (Hrsg.): *Jahresbericht 2015 des Sächsischen Ausländerbeauftragten, Sächsischer Landtag*, Dresden: Neue Druckhaus Dresden GmbH 2016.
- MANDEL, Birgit und Annette ZIMMER (Hrsg.): *Cultural Governance: Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2021.
- MARX, Peter W. (Hrsg.): *Handbuch Drama: Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart: Metzler 2012.
- MATZKE, Annemarie M.: „*Von echten Menschen und wahren Performern*“, in: FISCHER-LICHTE, Erika, Sabine SCHOUTEN und Christel WEILER (Hrsg.): *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit 2006 (Recherchen 33), S. 39-47.
- MCCARTHY, Conor: „*Edward W. Said*“, in: GÖTTSCHE, Dirk, Axel DUNKER und Gabriele DÜRBECK (Hrsg.): *Handb. Postkolonialismus Lit.*, Stuttgart: Metzler, S. 10-15.
- MEIBNER, Hanna: *Jenseits des autonomen Subjekts. Zur gesellschaftlichen Konstitution von Handlungsfähigkeit im Anschluss an Butler, Foucault und Marx*, Bielefeld: Transcript 2010.
- MEKHENNET, Souad: *Nur wenn du allein kommst: Eine Reporterin hinter den Fronten des Dschihad*, 1st ed Aufl., München: C.H. Beck 2017.

- MENKE, Bettine und Juliane VOGEL: *Flucht und Szene: Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, Berlin: Theater der Zeit 2018.
- MILLER, David: *Capitalism. An Ethnographic Approach*, London: Routledge 1997.
- MORAN, Arik: „*The Rani of Sirmur‘ Revisited: Sati and sovereignty in theory and practice*“, in: *Mod. Asian Stud.* (2014), S. 1-34.
- NADAI, Eva und Christoph MAEDER: „*Fuzzy Fields. Multi-Sited Ethnography in Sociological Research*“, in: *Forum Qual. Sozialforschung* 6/3 (2005), <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/22/48> (abgerufen am 15.05.2025).
- NEUNER, Stefan: „*Paradoxien der Partizipation. Zur Einführung*“, in: *Paradoxien Partizipation Mag. Inst. Für Theor. Gestalt. Kunst* 31/10/11 (2007), S. 4-6.
- NEVEUX, Olivier: „*Apparition d’une scène politique: le théâtre révolutionnaire de l’immigration*“, in: BIET, Christian und Olivier NEVEUX (Hrsg.): *Pour une histoire critique du spectacle militant*, Vic la Gardiole: L’Entretemps 2007 (Une histoire du spectacle militant. Théâtre et cinéma (1966-1981)), S. 324-343.
- DERS.: „*Entretien avec Philippe Ivernel. Mobiliser le passé à partir de l’inquiétude contemporaine*“, in: BIET, CHRISTIAN und Olivier NEVEUX (Hrsg.): *Pour une histoire critique du spectacle militant*, Vic la Gardiole: Entretemps 2007, S. 18-30.
- DERS.: *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à nos jours*, Paris: La Découverte 2007.
- NIKITIN, Boris: „*Der unzuverlässige Zeuge*“, in: NIKITIN, Boris, Carena SCHLEWITT und Tobias BRENK (Hrsg.): *Dok. Fälschung Wirklichk. Mater. Zum Zeitgenössischen Dok. Theater*, Berlin: Theater der Zeit 2014 (Recherchen 110), S. 12-19.
- NIKITIN, Boris, Carena SCHLEWITT und Tobias BRENK: *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit: Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit 2014 (Recherchen 110).
- N.N.: „*Schulz, Wilfried*“, in: *nachtkritik*, <https://nachtkritik.de/glossar/schulz-wilfried>.
- OLTMER, Jochen: *Migration: Geschichte und Zukunft der Gegenwart*, Darmstadt: WBG, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2017.
- ORIEUL, Anaïs: „*Il faut souffrir pour être belle‘ : 8 tendances beauté très douloureuses qui ont marqué l’histoire*“, https://www.huffingtonpost.fr/2016/01/01/souffrir-pour-etre-belle-8-tendances-beaute-douloureuses_n_8889156.html (abgerufen am 20.05.2022).
- ÖZDAMAR, Emine Sevgi: „*Sprach-Rollen-Wechsel*“ [Poetikvorlesung], Universität Hamburg (10.04.2014), <https://lecture2go.uni-hamburg.de/l2go/-/get/v/17074> (abgerufen am 13.03.2024).
- PEITSCH, Helmut: „*Engagement/Tendenz/Parteilichkeit*“, in: BARCK, Karlheinz u. a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart: J.B. Metzler 2001, S. 178-223.
- PFAHL-TRAUGHBER, Armin: „*Pegida – eine Protestbewegung zwischen Ängsten und Ressentiments*“, in: *Bundeszentrale für politische Bildung* (02.02.2015), <https://www.bpb.de/themen/parteien/rechtspopulismus/200901/pegida-eine-protestbewegung-zwischen-aengsten-und-ressentiments/> (abgerufen am 09.06.2025).
- PFEIFFER, Gabriele C. und Birgit PETER (Hrsg.): *Flucht - Migration – Theater. Dokumente und Positionen*, Göttingen: V&R unipress 2017.

- PISCATOR, Erwin: *Zeittheater. „Das politische Theater“ und weitere Schriften von 1915 - 1966*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1986.
- POIRSON, MARTIAL, Martial und Sylvie MARTIN-LAHMANI (Hrsg.): *Quelle diversité culturelle sur les scènes européennes?*, Bruxelles: Alternatives théâtrales 2017.
- POSCHMANN, Gerda: *„Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse“*, Tübingen: M. Niemeyer 1997.
- QUERFURT, Andrea: *„Mittlersubjekte der Migration: eine Praxeographie der Selbstbildung von Integrationslotsen“*, Bielefeld: Transcript 2016.
- RANCIÈRE, Jacques: *La mésentente: politique et philosophie*, Paris: Galilée 1995 (Collection La philosophie en effet).
- DERS.: *„Le spectateur émancipé“*, *Spect. Émancipé*, Paris: La Fabrique éditions 2008, S. 7-29.
- DERS.: *„Der emanzipierte Zuschauer“*, in: ENGELMANN, Peter (Hrsg.): *Der Emanzipierte Zuschauer*, übers. v. Richard STEURER-BOULARD, Wien: Passagen Verlag 2009, S. 11-34.
- RECKWITZ, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität: zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp 2012.
- DERS.: *Die Gesellschaft der Singularitäten: zum Strukturwandel der Moderne*, 5. Aufl., Berlin: Suhrkamp 2018.
- DERS.: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, überarb. neue Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2020.
- RICKEN, Norbert: *„Anerkennung als Adressierung. Über die Bedeutung von Anerkennung in Subjektivationsprozessen“*, in: ALKEMEYER, Thomas, Gunilla BUDDÉ und Dagmar FREIST (Hrsg.): *Selbstbildungen Soz. Kult. Prakt. Subj.*, Bielefeld: Transcript 2013, S. S. 69-99.
- RIMINI APPARAT GBR: *„Über Rimini Protokoll - Rimini Protokoll“*, in: *Rimini Protok. Internetauftritt*, <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/about> (abgerufen am 17.06.2025).
- Rimini Protokoll - ABCD. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik. Hg. u. mit einem Nachwort v. Johannes Birgfeld*, Berlin: Verlag Theater der Zeit 2013 (Recherchen 100).
- ROBERT, Paul und Josette REY-DEBOVE (Hrsg.): *Le nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris: Le Robert 2010.
- ROMMELSPACHER, Birgit: *„Emanzipation als Konversion. Das Bild von der Muslima im christlich-säkularen Diskurs“*, in: *Ethik Ges.* 2 (2010).
- ROSE, Nadine: *„Erziehungswissenschaftliche Subjektivierungsforschung als Adressierungsanalyse“*, in: GEIMER, Alexander, Steffen AMLING und Saša BOSANČIĆ (Hrsg.): *Subj. Subj. Empirische Theor. Perspekt. Auf Subj.*, Wiesbaden: Springer 2019, S. S. 65-85.
- ROSELT, Jens: *„Die Arbeit am Nicht-Perfekten“*, in: FISCHER-LICHTE, Erika, Sabine SCHOUTEN und Christel WEILER (Hrsg.): *Wege Wahrnem. Authentizität Reflexivität Aufmerksamkeit Im Zeitgenössischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit 2006, S. 28-38.
- DERS.: *„Figur“*, in: FISCHER-LICHTE, Erika, Doris KOLESCH und Matthias WARSTAT (Hrsg.): *Metzler Lex. Theatertheorie*, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2014, S. 107-111.

- DERS.: „Eine Dekade der Bürgerbühnen“, *Our Stage 4 Europäisches Bürgerbühne Festival 18 - 25 May 2019 Dokumentation*, Dresden: Staatsschauspiel Dresden 2019, S. 23-36.
- SACHSEN, Landesamt für Verfassungsschutz und REFERAT KOMMUNIKATION: „Landesamt für Verfassungsschutz stuft Pegida zur erwiesenen extremistischen Bestrebung ein“ (07.05.2021), <https://www.medienservice.sachsen.de/layouts/frontend.html.erb> (abgerufen am 23.05.2025).
- SAID, Edward W.: *Orientalism*, New York: Vintages books 1979.
- SAPPELT, Sven: „Theater der Migrant/innen“, in: CHIELLINO, Carmine (Hrsg.): *Interkulturelle Lit. Dtschl. Ein Handb.*, Stuttgart: J.B. Metzler 2000, S. 275-293.
- SCHEURLE, Christoph: „Why? Because we can! Die Bürgerbühne auf der Suche nach ästhetischen Antworten auf soziale Fragen“, *Our Stage 4 Eur. Bürgerbühne Festiv. 18 - 25 May 2019 Dok.*, Dresden: Staatsschauspiel Dresden 2019, S. 37-42.
- SCHLECHTRIEMEN, Tobias: „Konstitutionsprozesse heroischer Figuren“, in: *Compendium Heroicum Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen - Heroismen“ Univ. Freibg.* (2018).
- SCHLOTT, René: „WIR SCHAFFEN DAS!‘ Vom Entstehen und Nachleben eines Topos“, in: *Aus Polit. Zeitgesch.* 70. Jg./30-32 (2020), S. 8-13.
- SCHWIND, Klaus: „Theater im Spiel - Spiel im Theater. Theoretische Überlegungen zu einer theaterwissenschaftlichen Heuristik“, in: *Weimar. Beitr.* 3 (1997), S. 419-443.
- SHALIN, Dimitri: „Pragmatism and Social Interactionism“, in: *Am. Sociol. Rev.* 51 (1) (1986), S. 9-29.
- SHARIFI, Azadeh: „Theater und Migration: Dokumentation, Einflüsse und Perspektiven im europäischen Theater“, in: BRAUNECK, Manfred (Hrsg.): *Freie Theater Im Eur. Ggw. Strukt. - Ästhet. - Kult.*, Bielefeld: Transcript 2016, S. 335-440.
- SKWIRBLIES, Lisa: *Performing the Veil: zur Darstellung „muslimischer“ Verschleierung und „weiblichem“ Körper in den visuellen Künsten nach 9/11*, Marburg: Tectum-Verl 2012 (Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft, Bd. 23).
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty: „The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives“, in: *Hist. Theory* 24/3 (1985), S. 247-272.
- „Statistische Berichte. Ausländische Bevölkerung in Nordrhein-Westfalen am 31. Dezember 2015“, <https://webshop.it.nrw.de/gratis/A159%20201500.pdf> (abgerufen am 15.05.2025).
- STEMPEL, Lukas: „Mit der Stadtgesellschaft ins Spiel kommen - Der Fonds ‚Heimspiel‘ der Kulturstiftung des Bundes“, in: MANDEL, Birgit und Annette ZIMMER (Hrsg.): *Cult. Gov. Legitimation Steuer. Den Darstellenden Künsten*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2021, S. 319-336.
- SZYMANSKI-DÜLL, Berenika: „Defining the Theatre Migrant. A Concept Developed Through the Lens of Nineteenth-Century Theatre Practices“, in: SZYMANSKI-DÜLL, Berenika und Lisa SKWIRBLIES (Hrsg.): *Eur. Theatre Migr. Age Emp.*, Cham: Springer Nature Switzerland 2025 (Palgrave Studies in Performance and Migration), S. 15-34.
- THRÄNHARDT, Dietrich: „Migrationsforschung“, in: SCHARRER, Tabea u. a. (Hrsg.): *Flucht-Flüchtlingsforschung Handb. Für Wiss. Stud.*, Baden-Baden: Nomos 2023 (Nomos Handbuch), S. 43-51.

- TINIUS, Jonas: „*Aesthetics, Ethics, and Engagement: Self-cultivation as the politics of engaged theatre*“, in: *Anthropol. Theatre Dev. Transform. Potential Perform.* (2015), S. 171-202.
- DERS.: „*Anthropologische Beobachtungen zu künstlerischer Subjektivierung und institutioneller Reflexivität: Das Theaterprojekt Ruhrorter mit Geflüchteten am Theater an der Ruhr*“, in: WARSTAT, Matthias u. a. (Hrsg.): *Appl. Theatre Rahm. Positionen*, Berlin: Theater der Zeit 2017, S. 205-235.
- DERS.: „*Die Ethnografie als Methode der Theaterwissenschaft?*“, in: BALME, CHRISTOPHER und Berenika SZYMANSKI-DÜLL (Hrsg.): *Methoden Theaterwiss.*, Narr Francke Attempto Verlag 2020, S. 315-336.
- „*T-Migrants. Crossing Borders: The Agency of Nineteenth-Century European Theatre Migrants*“, <https://www.t-migrants.gwi.uni-muenchen.de> (abgerufen am 07.07.2025).
- TREUER, Wolf-Dieter, Katrin-Elena SCHÖNBERG und Thomas A. TREUER: *Leitfaden zur Zeugenvernehmung: vom Beweisangebot bis zur Bewertung der Zeugenaussage*, München: Dt. Taschenbuch-Verl 2011.
- TURNER, Victor: *The Anthropology of Performance*, New York: John Hopkins University Press 1988.
- UERLINGS, Herbert: „*Ich bin von niedriger Rasse*“: (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur, Köln: Böhlau 2006.
- URBAN, Marie: „*Les Problematiques Éthiques et Esthétiques à l'Exemple d'une Pratique Théâtrale en Prison*“, in: *Rev. Rev. Cena* 23 (2017), S. 38-49.
- URRUTIAGUER, Daniel: „*Les visions d'un théâtre populaire à Aubervilliers sous les directions de Gabriel Garran et de Didier Bezace*“, in: *L'Annuaire Théâtral Rev. Québécoise D'études Théâtrales* 49 (2011), S. 93-111.
- VALLÉE, Pascaline und Matthieu BAREYRE: „*entretien [avec Matthieu Bareyre, Pièce d'actualité N° 18]*“, *Doss. Press. Actual. N°18 J. Une Femme Nwar Dok.*, Aubervilliers: La Commune 2022, S. 4-6.
- VENNEMANN, Aline: „*Zwischen Postdramatik und Postdokumentarismus*“, in: *Ger. Online* 54 (2014), <http://journals.openedition.org/germanica/2542> (abgerufen am 06.10.2020).
- VERTOVEC, Steven: „*'Diversity' and the Social Imaginary*“, in: *Eur. J. Sociol.* 53/3 (2012), S. 287-312.
- WARSTAT, Matthias u. a.: „*Einleitung*“, in: WARSTAT, Matthias u. a. (Hrsg.): *Appl. Theatre Rahm. Positionen*, Berlin: Theater der Zeit 2017, S. 7-28.
- WARTEMANN, Geesche: *Theater der Erfahrung: Authentizität als Forderung und als Darstellungsform*, Hildesheim: Univ. Hildesheim 2002 (Medien und Theater 10).
- „*Was wollen wir?. Weltoffenes Dresden*“, <https://weltoffenesdresden.com/de/was-wollen-wir/> (abgerufen am 09.06.2025).
- WETZEL, Tanja: „*Spiel*“, in: BARCK, Karlheinz (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, Stuttgart: J. B. Metzler 2005, S. 577-618.
- WRANA, Daniel und Antje LANGER: „*An den Rändern der Diskurse. Jenseits der Unterscheidung diskursiver und nicht-diskursiver Praktiken*“, in: *Forum Qual. Sozialforschung* 8 (2) Art. 20 (2007).

- YEĞENOĞLU, Meyda: „*Veiled fantasies: cultural and sexual difference in the discourse of orientalism*“, *Colon. Fantasies Fem. Read. Orient.*, Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press 1998, S. 39-67.
- ZELLER, Christoph: *Ästhetik des Authentischen: Literatur und Kunst um 1970*, Berlin; New York: De Gruyter 2010 (Spectrum Literaturwissenschaft = Spectrum literature 23).
- ZIAI, Aram: *Development discourse and global history: from colonialism to the sustainable development goals*, New York (N.Y.): Routledge 2016 (Routledge explorations in development studies).
- ZIMA, Peter: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, 4. durchges. u. erw. Aufl., Tübingen: A. Francke 2017.
- ZIMMER, Annette und Birgit MANDEL: „*Die Krise der darstellenden Künste und die Rolle der Kulturpolitik*“, *Cult. Gov. Legitimation Steuer. Den Darstellenden Künsten*, Berlin: Springer 2021, S. 1-15.