

„(Post-)Migration und Theater“. Einige Beobachtungen zu reflexiven, künstlerischen Institutionen

Von Fabian Stark (MA Studierender, IfEE)

Wie probt Theater das Postmigrantische – und wie lassen sich künstlerische Erfahrungen dann auf gesellschaftliche Prozesse übertragen? Welchen Stellenwert kann künstlerische Reflexion für wissenschaftliche Reflexion schließlich haben? Das Labor Migration widmete sich diesen Fragen im Institutscolloquium am 15. November 2017: Regina Römhild, Professorin am Institut für Europäische Ethnologie, und Manuel Liebig, der seine Masterarbeit zum Thema *Die Empörten* verfasste und damit die jüngeren Protestbewegungen in Spanien und deren Internationalisierung durch Migration u.a. nach Berlin behandelte, teilten zur Einführung ihre Gedanken und Perspektiven zum Thema mit. Jonas Tinius, der dieses Jahr seinen PhD der Social Anthropology an der Universität Cambridge erlangte und nun im Rahmen seines Post-Docs am Forschungsprojekt „Making differences in Berlin“ am CARMAH arbeitet, sprach anschließend über seine Arbeit im Mülheimer Theater an der Ruhr und speziell das Projekt Ruhrorter ([LINK http://www.ruhrorter.com/](http://www.ruhrorter.com/)), welches er für seine Doktorarbeit über die Eigenlogiken von Theatern ethnografierte.

Römhild betont die Rolle des Theaters für die postmigrantische Diskussion. So behandelte Shermin Langhoff, jetzt Intendantin des Maxim Gorki Theaters, in ihrem Projekt „Beyond Belonging“ 2006 am Theater Hebbel am Ufer (HAU) dezidiert das Thema Migration; das Ballhaus Naunynstraße, welches Langhoff von 2008 bis 2013 leitete, sollte explizit kein Theater *über* Migrant*innen machen, sondern ein Theater, welches von Geschichten und Menschen der Migration gemacht wird – was bereits auf die gedankliche Richtung des Postmigrantischen verweist (Beispiel: das Festival „Almancı! – 50 Jahre Scheinehe“ zum 50-jährigen Jubiläum des Gastarbeiteranwerbeabkommens).

Infolge der Einleitung gibt Manuel Liebig eine kurze Revue der postmigrantischen Diskussion, wobei er eine Entmigrantisierung der Migrationsforschung und eine Migrantisierung der Gesellschaftsforschung postuliert. Im Zuge seiner Arbeit sei Liebig der Begriff der Postmigration stark aufgefallen, woraus ihm die Frage erwuchs, inwiefern man künstlerische Reflexionen auf gesellschaftliche Kontexte übertragen kann. In der Erklärung des Postmigrantischen bezieht er sich auf das Ballhaus Naunynstraße und seine Kritik an einer Gesellschaft, die sich infolge eines anhaltenden Herkunftsparadigmas als Deutsch versteht; vielmehr sei Migration eine gesamtgesellschaftliche Angelegenheit und folglich die gesamte Gesellschaft eine postmigrantische (s.a. Naika Fouroutan: Postmigration ist „omnipräsentes Gesellschaftsnarrativ“).

Das Postmigrantische als gesellschaftlicher Aushandlungsprozess, eine stete Einschreibung von Migration in Gesellschaft, wende sich damit ähnlich wie die heutige Ethnologie (Postkolonialismus und Verflechtungsgeschichten) gegen ein Containerdenken von Kultur und Geschichten sowie einhergehenden Erinnerungspolitiken. Die Debatte über Postmigration erkenne Diversität nicht affirmativ an, sondern suche nach ihren konfliktiven Potenzialen und Brüchen; gesellschaftliche Spaltung und die soziale Frage könnten nun anhand von Migration beleuchtet werden.

Liebig betrachtet Postmigration folglich als mögliche Analyseperspektive. Die Frage sei nun, welchen Mehrwert der Begriff des Postmigrantischen bietet und welche Erfahrungen, Grenzen und blinde Flecken er für die Gesellschaftsanalyse beherbergt. Das Theater könne dabei als Projektionsfläche erwähnter Aushandlungen und Prozessen der Sichtbarmachung dienen.

Jonas Tinius verweist zu Anfang seines Parts auf Hellmuth Plessners „Anthropologie des Schauspielers“: Dieser sei hier zugleich Objekt und Subjekt seiner selbst. Die beispielhafte Inszenierung *Disabled Theatre* (LINK <https://www.youtube.com/watch?v=QPHwrtRu5qQ>) des Choreographen Jerome Bel und dessen Aufforderung, sich *selbst* darzustellen statt *andere* zu verkörpern, bringe diese Konzeption laut Tinius aber ins Wanken und postuliere neue Arten der Subjektivierung, die heute im postmigrantischen Theater häufig anzutreffen seien.

Das 1980 vom Regisseur Roberto Ciulli und seinem Dramaturgen Helmut Schäfer gegründete Theater an der Ruhr in Mülheim stellte Subjektivierung von Anfang an in den Vordergrund. Mülheim und die Region haben, führt Tinius aus, eine jahrhundertelange Geschichte der Migration – beispielsweise war die Arbeitsmigration aus Schlesien und Ostpreußen Ende des 19. Jahrhunderts besonders groß. Folglich spiele die Figur des Fremden, Hergezogenen und *Bastardos* eine große Rolle in Ciullis und Schäfers künstlerischer Arbeit; ‚der Fremde‘ sei für sie keinesfalls Randfigur, sondern ein Ursprung gesellschaftlicher Veränderung, anhand der Ciulli das Modell einer Stadtgemeinschaft (Mülheim) zeichnen konnte.

Im Juni 2016 veranstaltete das Theater an der Ruhr das Symposium „Kultur und Flucht“. Dort habe Oliver Keymis, Vizepräsident des Landtags NRW, gefragt, was denn der Impuls gewesen sei mit Menschen zu arbeiten, die nicht in diesem Land aufgewachsen seien. Dramaturg Schäfer habe anhand seines Verständnisses von Kultur geantwortet: Es gebe ein Selbstmissverständnis nationaler Kulturen, stattdessen sei Kultur immer eine vermittelte, und ihre subversive Kraft werde oft unterschlagen. Das Theater wolle keinesfalls auf Gesellschaftsteile reduzieren, sondern ein internationales Netzwerk bauen, durch welche neue Formen des Verstehens möglich werden, die nicht durch Logik, sondern durch Assoziation (von Kulturen) erfahrbar werden. Tinius folgert aus dieser Ausführung eine transnationale Ästhetik, die gemeinschaftsbildende Kraft hat. Ein Theater *für die Fremden* wie das Theater an der Ruhr eröffne sich eben nicht nur den als Nicht-Deutsche verstandenen Fremden, sondern zum Beispiel auch Jugendlichen, den Fremden in der eigenen Familie. Theater ‚für und mit Fremde(n)‘ versuche so, Menschen zu Kosmopolit*innen zu machen – ein Kunstverständnis, in dessen Tradition sich auch die eingangs erwähnte Shermin Langhoff sehe und speziell ihr in diesem Jahr gegründetes Exilensemble (LINK <http://www.gorki.de/de/exil-ensemble>).

Die besondere institutionelle Struktur einer öffentlich-privaten Zusammenarbeit, in der die Stadt (Mülheim) als Partner auftritt, nicht als Eigentümer, ermögliche laut Tinius eine Anpassung an immer neue Erfordernisse, welche mit verschiedenen Arten der Arbeit kämen: So reise das Theater an der Ruhr in Länder, wo exportierte Politik herrsche und parallel auch eine aus Deutschland exportierte Kultur, die weniger Austausch sucht als bewundert werden will. Ansatz des Theaters an der Ruhr sei – besonders im Lichte aktueller nationalistischer Bewegungen – auch in diesen Ländern die Angst zu nehmen

vorm ‚Verlust‘ der Kultur. Des Weiteren arbeite das Theater konstant mit dem Roma-Theater Teatro Roma Pralipe sowie mit Diplomat*innen und Politiker*innen, und reise – gerade in politisch heiklen Zeiten – in den Iran (als erstes Theater nach der Islamischen Revolution), den Irak, die Türkei, nach Kurdistan und nach Nordafrika.

Sein Ziel der Politisierung, seine Finger auf die Wunden der Stadt Mülheim zu legen, verfolge das Theater seit 2012 besonders mit dem Projekt Ruhrorter unter der Leitung von Adem Köstereli. Ruhrorter mit seinen Themen Migration, Flucht und Erinnerung, so Tinius, habe ein Potenzial Zwischenräume zu bilden – das Projekt arbeite nicht nur künstlerisch, sondern auch mit Kommunalpolitiker*innen an städtischen Integrationskonzepten mit. Der politisierende Anspruch stellt aber auch die künstlerische Ausrichtung auf die Probe: So habe die künstlerische Leitung des Theaters gefordert, Ruhrorter solle sich weiterentwickeln und etwa auf Lampedusa reagieren. Köstereli habe entgegnet, Ruhrorter sei gerade dadurch politisch, dass es sich in langen Probenprozessen mit dem Selbst beschäftigte.

Damit grenze sich Ruhrorter laut Tinius von der Selbstdarstellung wie im Dokumentartheater und seinen Authentizitätsbeweisen ab („Biografieporno“). Stattdessen wolle das Projekt Mittel der Selbstbeobachtung bereitstellen. Persönliche Erfahrungen sollen hier Fragmente von Bildern schaffen, die zu Situationen verarbeitet werden. Die Spieler*innen würden damit zu entprivatisierten Erfahrungsträgern, welche nicht sich selbst darstellen, sondern den darzustellenden Figuren ihre abgekoppelten Erfahrungen schenken.

Ein Beispiel hierfür seien die oft wiederkehrenden Mutter- und Frauenfiguren, die Fürsorge und Erinnerung aushandeln. In einem Bild des Stücks *Zwei Himmel* (2014) reichen sich ein Mann und eine Frau eine Wasserschale hin und her. Schließlich wäscht die Frau den Mann. Dieser verlässt die Waschung, doch die Frau führt ihre Waschbewegungen in der Luft fort. Laut Tinius sei unklar, ob das eine Art von (mütterlicher, schwesterlicher oder töchterlicher) Fürsorge sei. Doch würden in der Szene zwischenmenschliche Intensitäten und Distanz klar. Auf den intimen Beginn folge ein Gedankensprung, dem die Übertragung realer Erfahrungen in ein fiktives Bild innewohne. Komplexe Praktiken des Selbst, im Alltag erfahren, würden so in der Kunst verortet.

Die monatelangen Probenprozesse eröffneten so, schlussfolgert Tinius, einen Spielraum des Zwischenmenschlichen. Die dialektische Pädagogik und die Abhängigkeiten, welche die Proben bieten, trügen selbst Subjektivierungsprozessen bei: ‚sich selbst fiktiv anders erzählen‘.

Die folgende Diskussion wirft Fragen nach der Rolle von Theater als Institution und der ethnografischen Einbindung von Jonas Tinius auf: Tinius antwortet, er habe selbst als Wissenschaftler durch die Einbettung seines Forschungsprojekts in den Projektantrag des Theaters seine Rolle als ‚Fliege an der Wand‘ verloren und folglich auch anhand des Streits über Ruhrorter (Rückzug in Proben vs. Intervention im Stadtraum) Parallelen zum wissenschaftlichen Betrieb erlebt: Von außen werde immer etwas Neues gefordert, während man intern lieber kontinuierlich weiterarbeiten möchte. Das Ensemble-Wesen unterstütze derartige lange Proben- und Rollenarbeit, wobei es bereits einige Mischformen zwischen Stadttheater und freier Szene gebe (z.B. She She Pop). Für Tinius habe sich aus seiner

Doppelrolle ein Spannungsverhältnis seiner Rollen als Wissenschaftler und Mitarbeiter von Ruhrorter ergeben.

Wie aber rezipiert das Publikum ein Projekt wie Ruhrorter – und wie sind postmigrantische Themen so vermittelbar? Tinius antwortete mit der Aussage eines Journalisten, der seine Kolumnenidee ablehnte: ‚Wir brauchen Blut, Schmerz und Leid!‘ Es gebe also im (postmigrantischen) Theater eine Erwartung, dass Leute auf die Bühne steigen und ihre Geschichte erzählen, doch gerade, dass das nicht passiere, schaffe Interesse für das, was dann tatsächlich kommt.

Welchem Begriff von Gesellschaft ist Tinius in seiner Analyse verhaftet und von was genau grenzen sich folglich die genannten Subjektpositionen ab – und was können wir durch Theater über Gesellschaft lernen, etwa in Rückbezug auf Goffman? Tinius erwidert, Subjektpositionen würden in den Proben nicht von einer bestimmten Art Gesellschaft abgegrenzt, vielmehr werde auf zwischenmenschlicher Ebene – intersubjektiv – über Gesellschaft nachgedacht.

Beruhet schließlich die Art, wie das Projekt Ruhrorter postmigrantische Subjektpositionen handhabt, eher auf einem Kulturrelativismus (also einem *Nebeneinander* gesetzter Positionen) oder auf einem Nihilismus (dem beliebigen *Aussuchen* von Positionen)? Tinius antwortet mit einer Dialektik: In den Proben werde das Fremde in einem Selbst gesucht; diese Art von Theater sei darum eine Selbstkonstitution aus Erfahrungen.

**

Fabian Stark studiert Europäische Ethnologie in Berlin. Seine Masterarbeit folgt Altkleidermärkten in Europa und ihren Beziehungen zur Fast-fashion-Industrie.