

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„'Realismus ist nicht wie die wirklichen Dinge sind,
sondern wie die Dinge wirklich sind.'

Das dokumentarische Migrationstheaterprojekt

Die Reise am Wiener Volkstheater“

Verfasserin

Anne Bettina Hünseler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. habil. Michael Gissenwehner

Für Markus.

Vorbemerkung

In der vorliegenden Arbeit wird auf eine geschlechtsspezifische Formulierung verzichtet. Dies geschieht lediglich zum Zweck der besseren Lesbarkeit und soll nicht als Diskriminierung verstanden werden.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	5
2.	Zur Geschichte des Dokumentartheaters.....	8
2.1	Dokumentartheater und das implizit Politische.....	9
2.2	Das Theater von Rimini Protokoll.....	12
2.3	Theater der Erfahrung.....	13
3.	Authentizität versus Inszenierung.....	15
3.1	Über die Inszenierung zur Authentizität.....	15
4.	Migration und Theater.....	17
4.1	Der Begriff der Differenzkonstruktion.....	17
4.2	Interkulturelles Theater.....	22
4.2.1	Interkulturelles Theater und seine veränderten Kriterien für Authentizität.....	24
4.3	„Verfremdung“ durch Migration.....	25
5.	Das dokumentarische Theaterprojekt <i>Die Reise</i>.....	27
5.1	Die Idee zum Stück.....	27
5.1.1	Das Künstlerkollektiv <i>wenn es soweit ist</i>	29
5.1.2	Der Verein <i>Flüchtlingsprojekt Ute Bock</i>	32
5.2	Inszenierungsanalyse.....	33
5.2.1	Das Casting: Vom Suchen und Gefunden-werden.....	33
5.2.2	Die Darsteller: Divergenz als Gemeinsamkeit.....	36
5.2.3	Der Theatertext.....	39
5.2.4	Die Geschichten der „Reisenden“.....	44
5.2.5	Das Programmheft.....	48
5.2.6	Die Bühne: Ein goldener Käfig.....	49
5.2.7	Requisiten: Ich packe meinen Koffer.....	52
5.2.8	Körper.....	54
5.2.9	Kostüme: Zwischen Alltagsbekleidung und Stereotypie.....	56

5.2.10	Auditive Verstärkung und der Klangraum.....	58
5.2.11	Musik.....	62
5.2.12	Performative Übergänge: Die Geste als Symbol.....	64
5.3	Das Publikum.....	67
5.3.1	Medienwirksamkeit: Alles „political correct“?.....	67
5.3.1.1	Vor- und Nachwirkungen.....	70
5.3.1.2	Soziale Netzwerke.....	72
6.	Authentizität und Zeugenschaft.....	76
6.1	Jacque Derrida und der Begriff des Zeugnisses.....	76
6.1.1	Derridas sieben Bahnen der Passion.....	76
6.1.2	Das Zeugnis und die Fiktion.....	78
6.1.3	Das Zeugnis und das Geheimnis.....	78
6.1.4	Das Zeugnis und der Augenblick.....	78
6.1.1	Das Zeugnis und der Zuhörer.....	79
6.2	„Der Reisende“ als Zeuge.....	80
7.	Fazit.....	83
8.	Bibliographie.....	85
9.	Anhang.....	95
I.	Abbildungsverzeichnis.....	95
II.	Danksagung.....	97
III.	Abstract.....	98
IV.	Curriculum Vitae.....	100

1. Einleitung

*„Man wusste nicht, was man da gerade erlebt.
Ist das jetzt Sozialarbeit? Entertainment? Therapie?
Theater? Party? Diskurs? Politik? Kunst?“¹*

So oder ähnlich fallen die Reaktionen zu aktuellen Dokumentartheaterproduktionen aus, die sich mit dem Thema Migration beschäftigen. Das Dokumentartheater hat im letzten Jahrzehnt einen Aufschwung erfahren. Davon profitierte nicht zuletzt auch das migrantische Theater, dem im dokumentarischen Kontext eine besondere Bedeutung zukommt. Mitunter kommt es dabei zu einer politischen Instrumentalisierung, die darin besteht ein gewisses Maß an Aufklärung, Verständnis und Verständigungskompetenzen vermitteln zu wollen. Zu diesem Zweck werden bei solchen Projekten oftmals Laien auf die Bühne gestellt, die in biographischer Weise von ihrer Lebenswirklichkeit erzählen. In der Theaterwissenschaft debattiert man heftig über diesen „Einbruch des Realen“ im Theater. Werden diese so genannten „Experten“ auf die Bühne gestellt, so ist der Terminus *Authentizität* nicht mehr weit.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Dokumentartheaterprojekt *Die Reise*, das im September 2011 im Wiener Volkstheater uraufgeführt wurde. In diesem, während des Probenprozesses entstandenen Stück, erzählen Migranten die Geschichte ihrer Reise nach Österreich und von ihrem alltäglichen Leben in der neuen Heimat. Die bei einem Casting ausgewählten Darsteller sind Laien, das heißt sie haben keinerlei schauspielerische Ausbildung. Demnach fügt sich das Stück in das dargelegte Phänomen des zeitgenössischen Dokumentartheaters.

Die enorme mediale Aufmerksamkeit, die dem Stück zuteil wurde und die besondere dokumentarische wie prozessuale Arbeitsstruktur, lies die Frage aufkommen, inwieweit es legitim ist, Menschen in diesem Kontext als

1 Autor Björn Bicker kommentiert das Theaterprojekt „Bunnyhill“, das im Jahr 2004 an den Kammerspielen in München uraufgeführt wurde. Das Projekt resultierte aus den Recherchen über einen jungen Türken namens Mehmet, der im Münchener Randbezirk Hasenberg aufwuchs.

authentisch zu beschreiben, wo doch das Endprodukt, die Aufführung, einen inszenatorisch hergestellten Moment darstellt. Was bewirkt dieser Authentizitätsanspruch hinsichtlich der Rezeption?

Die Diskrepanz zwischen den Begriffen Authentizität und Inszenierung, anders formuliert zwischen Echtheit und Künstlichkeit, führt zu einer neuen Reflexion solcher Theaterformen:

„Ein Konzept, das bewusst das Gegenteil von Laientheater behauptet; die Protagonisten sollen nicht an dem gemessen werden, was sie nicht können (eben Schauspielen), sondern an dem, was der Grund für ihre Anwesenheit auf der Bühne ist.“²

Die prozessuale Arbeit mit Menschen, die ihre persönlichen Geschichten auf einer renommierten Theaterbühne einem großen Publikum zugänglich machen, bietet einen großen Spielraum verschiedenster wissenschaftlicher Herangehensweisen. So werden in dieser Arbeit die Entwicklungen dokumentarischer Theaterformen sowie das Thema Migration auf der Bühne beleuchtet. Eine detaillierte Inszenierungsanalyse soll Aufschluss über die ästhetischen Gestaltungsmöglichkeiten geben. Gerade der Entstehung des Theatertextes im gesonderten Rahmen des Castings kommt dabei eine besondere Bedeutung zu.

Neben der Abhandlung grundlegender theaterwissenschaftlicher Theorien sowie der Analyse ästhetischer Gestaltungsmittel, lässt sich eine besondere inhaltliche Gewichtung auf die Auswirkungen auf das Publikum legen. Die Beeinflussung gesellschaftspolitischer Strömungen oder gar eine Beeinflussung der Meinungsbildung lässt sich anhand der Darstellung in der Medienlandschaft sowie direkt am Zuschauer selbst bei den sich an die Aufführungen anschließenden Publikumsgesprächen beobachten. Die Miteinbeziehung des *Flüchtlingsprojekts Ute Bock* bedarf hier einer besonderen Betrachtung.

Der letzte Teil der Arbeit widmet sich aus philosophischer Sicht dem Phänomen des Zeugen, also einem Menschen, der von etwas Zeugnis ablegt, der etwas

2 Malzacher, Florian, „Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung“, *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Hg.: M. Dreyses/F. Malzacher, Berlin: Alexander 2007, S.23.

bezeugt. Unter Berücksichtigung der Definition des Zeugnisses nach Jacques Derrida, wird eine Verbindung hergestellt zu den Laiendarstellern im Stück *Die Reise*, die ebenfalls in eine Art Zeugenstand geraten sind. Daraus resultierend werden, um den Bogen zu schließen, Überlegungen angestellt zu den Spannungsverhältnissen zwischen dem Zeugnis und der Literatur simultan zu Authentizität und Inszenierung.

Aufgrund meiner Funktion als Dramaturgie-Hospitantin sowie Regieassistentin und Abendspielleitung während der Produktion *Die Reise*, werden viele Ausführungen aus meinem persönlichen Notizen sowie den Eindrücken und Erfahrungen heraus entstehen. Die genauen Beobachtungen, ausgehend vom ersten Castingtag, über den Probenprozess bis hin zur letzten gespielten Vorstellung im Volkstheater, bieten dabei eine umfangreiche Arbeitsgrundlage.

2. Zur Geschichte des Dokumentarischen Theaters

Der Begriff des dokumentarischen Theaters (oder auch Dokumentartheater) wurde in den 1960er Jahren geprägt. Im deutschsprachigen Raum verbinden sich Namen wie Peter Weiss³, Rolf Hochhut⁴ oder Heinar Kipphart⁵ mit dieser „Sonderentwicklung des gesellschaftskritischen Realismus.“⁶

Die Zusammensetzung des Begriffes, bestehend aus „Theater“ und „dokumentarisch“, erlaubt eine nähere Betrachtung hinsichtlich der Geschichte und Definition:

„Der Begriff des Dokumentarischen [...] entwickelt sich im späten 19. Jahrhundert mit der Einführung fotooptischer Medien. Das Dokumentarische ist mithin unmittelbar verknüpft mit der Abbildung von Realität. Als Beweis für Fakten, für Wirklichkeit wird das dokumentarische in Fotografie, Film und Theater definiert.“⁷

Verknüpft sich das Dokumentarische nun mit dem Theater, so entsteht eine Hybridform aus beiden Teilbereichen:

„Dokumentartheater: Ausprägung moderner Dramatik: dramatische Aufarbeitung unter Verwendung authentischer Fakten, Gestalten und vor allem Texten ('Dokumenten') mit politisch-aufklärerischer Absicht.“⁸

-
- 3 Peter Weiß (1962-1982), Schriftsteller, Maler, Experimentalfilmer, Vorreiter des dokumentarischen Theaters.
 - 4 Rolf Hochhut (geboren 1931), Dramatiker, internationaler Erfolg mit dem Theaterstück *Der Stellvertreter*.
 - 5 Heinar Kipphart (1922-1982), Schriftsteller, gilt als Mitbegründer des dokumentarischen Theaters.
 - 6 Durzak, Manfred, *Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Deutsches Theater der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie*, Stuttgart: Reclam 1972, S.27.
 - 7 Marschall, Brigitte, *Politisches Theater nach 1950*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2010, S.18ff.
 - 8 Spörl, Uwe, *Basislexikon Literaturwissenschaft*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2004, S.237.

Im Zeitraum nach dem Zweiten Weltkrieg förderte und forderte das Aufkommen des dokumentarischen Theaters Aufklärung, Bewusstsein und Veränderung. In der Zeitspanne von 1960 bis 1970 drängte sich eine solche Art der Verarbeitung und auch Neubearbeitung der eigenen Geschichte nahezu auf. Bertolt Brecht lieferte eine maßgebliche Vorarbeit:

„Die Stücke Brechts und seine Dramaturgie wurden Wegbereiter für das politische Theater der Nachkriegsjahre. Brecht war in seiner Theaterarbeit an gesellschaftlichen Fragestellungen interessiert, glaubte an die Veränderbarkeit der Bedingungen von Unterdrückung und Machtausübung.“⁹

Auch formal übernimmt das Dokumentartheater die wegweisenden Ideen Brechts wie beispielsweise den Verfremdungseffekt. Wie dieser im Zusammenhang mit Migrationstheater zu denken sein kann, wird im *Kapitel 4.3 „Verfremdung“ durch Migration* näher expliziert.

2.1 Dokumentartheater und das implizit Politische

Dokumentarisches Theater impliziert demnach auch eine politische Dimension und wird somit zu politischem Theater. Die Funktion von politischem Theater kann wie folgt festgehalten werden:

„Politisches Theater behandelt gesellschaftliche Phänomene, historische Ereignisse und aktuelle politische Konflikte. Zum Selbstverständnis dieses Theaters gehört eine spezifische Ästhetik, die den Zuschauer zur Reflexion seiner politischen Position zwingt.“¹⁰

Dieses implizit Politische ist jedoch, so eine verbreitete Meinung, eine Grundfeste des Theaters beziehungsweise der Kunst im Allgemeinen, wie es Martin Esslin ausdrückt:

9 Marschall, *Politisches Theater nach 1950*, S.38f.

10 Ebd. S.17.

„Alle Kunst ist politisch, in dem Sinne, daß keine künstlerische Äußerung ohne soziale und politische Implikationen besteht. Je wesentlicher die künstlerische Aussage, desto weitgehender die menschlichen und damit zwangsläufig die politischen und sozialen Konsequenzen.“¹¹

Die Entwicklungsformen politischen Theaters sind in den Jahrzehnten nach 1960 vielfältiger geworden. Künstler wie Joseph Beuys oder Marina Abramovic prägten diese neuen Darstellungsformen. Katrin Tiedemann kritisiert die Entfaltung dieses künstlerisch-politischen Genres, da die politische Wirksamkeit dabei an Bedeutung einbüßt:

„Was zunächst als ein Akt der Befreiung erschien, wurde als Aktionskunst oder Performance Art schnell zu einem reproduzierbaren Konzept, zum identifizierbaren Genre und hatte dadurch den ursprünglich revolutionären Impuls verloren.“¹²

Hans-Thies Lehmann beleuchtet die Problematik des implizit Politischen nochmals von einer anderen Seite und geht dabei auf die äußeren medialen Einflüsse ein, die Ansichten und Meinungen prägen können:

„Sie könnten beginnen mit der Erkenntnis, dass eine theatrale Re-Präsentation von in der Realität als politisch definierten Problemen von Anfang an in der Gefahr ist, allzu folgsam nachzuplappern, was öffentlich, medial, im schablonisierten Diskurs als „politisch“ qualifiziert wurde. Und muss nicht ein auf politische Wirkung zielendes Theater geradezu zwangsläufig sich den prä- und deformierten Wahrnehmungsgewohnheiten der Zuschauer anpassen und sie also bestätigen, gerade weil es „wirken“ will?“¹³

11 Esslin, Martin, „Politisches Theater in Ost und West“, *Theater 1965. Chronik und Bilanz des Bühnenjahres*, Jahressonderheft Theater heute, Hannover: Selbstverlag 1965, S.52.

12 Tiedemann, Katrin, „Vorwort“, *Reality Strikes Back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Realität in den Bühnenraum*, Hg.: K. Tiedemann/F. Raddatz, Berlin: Theater der Zeit 2007, S.6.

13 Lehmann, Hans Thies, „Wie politisch ist postdramatisches Theater?“, *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin: Theater der Zeit 2012, S.18.

Lehmann zieht so eine Verbindung zwischen einer medialen Realität, die jedoch bereits gefiltert ist, und deren Repräsentation im theatralen Prozess. Politisch wird so zunächst nur das, was bereits im Vorfeld als solches etabliert und wahrgenommen wurde. Die Art und Weise der Repräsentation, also der theatralen Aufführung im öffentlichen Rahmen, bindet sich nicht nur an die faktischen Gegebenheiten des verhandelten Sujets, sondern wird für den Zuschauer gewissermaßen konsumierbar gemacht, im besten Fall mit einem positiven Effekt der Verhaltens- und Meinungsbeeinflussung. Dokumentarisches wie politisches Theater bewegt sich somit auf einem schmalen Grad von faktischer Realität und intendierter Aussage. Durch die Inszenierung gewinnen die verwendeten Dokumente neue Bedeutungsformen. Inszenierung hat scheinbar wenig Bezug zur Realität, vielmehr wird sie zur reproduzierten Realität unter Zuhilfenahme theatraler Darstellungsmöglichkeiten und unter Berücksichtigung der Sehgewohnheiten der Zuschauer. Diese Sehgewohnheiten können und sollten stets gebrochen, um die Wirkungsfunktion stets aufs Neue zu aktivieren.

Den Bedeutungszusammenhang bzw. den Rahmen des vorliegenden dokumentarischen Faktenmaterials mitzudenken und es auch losgekoppelt von der jeweiligen Inszenierung zu sehen, gilt es zu berücksichtigen. Die Inszenierung ist der subjektive Eingriff des Regisseurs, welcher versucht aus dem ihm vorliegenden Material etwas zu erarbeiten, das auf der Bühne in einer bestimmten Form zum Ausdruck kommt.

„Das dokumentarische Theater zeigt einen Ausschnitt der Wirklichkeit, herausgerissen aus dem Gesamtkontinuum.“¹⁴

Peter Weiss präzisiert dies in seiner Schrift „Notizen zum dokumentarischen Theater“:

„Das dokumentarische Theater enthält sich jeder Erfindung, es übernimmt authentisches Material und gibt dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder. Im Unterschied zum ungeordneten Charakter des Nachrichtenmaterials, das täglich von allen

14 Marschall, *Politisches Theater nach 1950*, S.45.

Seiten auf uns eindringt, wird auf der Bühne eine Auswahl gezeigt [...]. Diese Auswahl und das Prinzip, nachdem die Ausschnitte der Realität montiert werden, ergeben die Qualität der dokumentarischen Dramatik.“¹⁵

Bedenkt man die mediale Bilderflut der heutigen Gesellschaft, so ist dieser „ungeordnete[n] Charakter des Nachrichtenmaterials“¹⁶, noch unüberschaubarer geworden. Gerade auch bezüglich des in der Folge verhandelten Themas der Migration, reißt der Nachrichtenstrom nicht ab und wird durch verschiedene Medien bzw. deren Position im sozialen Gefüge unterschiedlich beleuchtet. Dem didaktischen Anspruch des dokumentarischen Theaters geht ein durch Erfahrung vermittelter Wissensvorsprung voraus:

„Den Zuschauern muss signalisiert werden, dass das, was sie sehen und hören, tatsächlich in dieser Weise geschehen ist, nicht im universellen oder im symbolischen Sinn, sondern im Sinne historischer Faktizität. Der Stellenwert und die Bedeutung von Fakten innerhalb einer Gesellschaft und die Unterscheidung von Tatsachen, Meinungen und Interpretationen müssen bedacht werden. Jede Art von Interpretation beruht immer auf Reflexionen und Bearbeitungen, setzt eine Verdichtung des Geschehens, eine spezifische Bedeutungszuschreibung der historischen Ereignisse auch im Bereich des Emotionalen voraus.“¹⁷

2.2. Das Theater von Rimini Protokoll

Der bekannteste zeitgenössische Vertreter des Dokumentartheaters ist die Gruppe *Rimini Protokoll*. Dabei handelt es sich um ein Künstlerkollektiv bestehend aus drei ehemaligen Studenten, die sich während ihres Studiums der Angewandten Theaterwissenschaft an der Universität in Gießen kennenlernten. Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wenzel erarbeiten ihre Stücke gemeinsam mit den von ihnen ausgewählten „Experten des Alltags“. Das Faktenmaterial ist in diesem Falle der Erfahrungsschatz eines Menschen aufgrund einer bestimmten Biographie und/oder einer sozialen Gruppierung:

15 Peter Weiss: *Notizen zum dokumentarischen Theater*, S.91. In: Ebd.

16 Ebd.

17 Ebd., S.22. Vgl. Hannah Arendt, *Zwischen Vergangenheit und Zukunft*, München 1994.

„Wir verstehen uns als eine Art Gastgeber, der die eingeladenen Menschen mit ihren Biografien und die Gäste zusammen bringt. Die Darsteller treten hier als Stellvertreter ihres sozialen Kontextes auf: zum Beispiel aus der Welt der Modelleisenbahner, der Trauerindustrie, der bulgarischen Fernfahrer oder ägyptische Muezzine.“¹⁸

Rimini Protokoll stellt auf diese Art und Weise Themen, soziale Wirklichkeiten und Menschen in einen neuen Zusammenhang und bedient sich dabei theatraler Mittel. Dadurch gelingt es ihnen aufzuzeigen, „wie mächtig die Blackbox als Repräsentationsmaschine ist, wie sehr alles, was man in sie hineinstellt automatisch Theater wird.“¹⁹

Die dokumentarische Vorgehensweise erfreut sich im zeitgenössischen Theater, so zeigt der Erfolg von Rimini-Protokoll, größter Beliebtheit:

„Es gibt insgesamt eine Bewegung zum Dokumentarischen [...]. Die interessantesten Arbeiten sind momentan die dokumentarischen Arbeiten. Wir befinden uns in einer Phase, in der es für uns interessant ist, etwas Reales als Kunstwerk zu erkennen oder als Kunstwerk zu produzieren.“²⁰

2.3. Theater der Erfahrung

Zu nennen sei in diesem Zusammenhang noch die Bezeichnung „Theater der Erfahrung“, welche zwar „kein etablierter Fachterminus“²¹ ist, die Manfred Brauneck jedoch wie folgt definiert:

„Es gibt keine einheitliche Stilrichtung, die unter dem Begriff *Theater der Erfahrung* zusammengefasst wird; vielmehr wird damit ein programmatischer Anspruch an das Theater bezeichnet, der sich nicht in

18 Linzer, Ulrike im Interview mit Stefan Kaegi, „Das Leben auf der Bühne“, *Der Freitag. Das Meinungsmedium*, <http://www.freitag.de/autoren/ulrike-linzer/das-leben-auf-die-buhne-stellen>, 07.04.2009, Zugriff: 13.02.2014.

19 Malzacher, „Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung“, S.15.

20 Groys, Boris/Raddatz, Frank, „Zur Situation des Geschmacks in unserer Zeit. Oder: Wie der Schauspieler zum Ready-made wird“, *Reality Strikes Back. Tage vor dem Bildersturm*, S.22.

21 Wartemann, Geesche, *Theater der Erfahrung. Authentizität als Forderung und als Darstellungsform*, Medien und Theater: Hildesheim 2002, S.18.

erster Linie auf dessen Kunstform bezieht, sondern die Erfahrungsmomente der Theaterarbeit in den Mittelpunkt stellt.“²²

Hier wird der Bezug zur Authentizität deutlich. Aus einer Erneuerung institutioneller Darstellungsformen heraus entwickelt sich der „authentische Selbstausdruck“²³, der begründet liegt in dem Erfahrungsschatz, welcher im Körper selbst gespeichert ist und so auf einen realen Impetus verweist:

„Über die 'physische Präsenz' der Darsteller werde die soziokulturelle Identität der Akteure sichtbar, wie die metaphorische Rede von den in die Körper eingeschriebenen Erfahrungen suggeriert.“²⁴

Der Ansatz über Erlebtes, Erfahrungen, also die eigene Biographie theatral zu arbeiten, wird im Speziellen in dem in der Folge analysierten Theaterstück *Die Reise* verwendet und zum Grundbaustein der inszenatorischen Prozesses. Die Thematik der Migration ist ein in den Medien wie in der Politik präsenter Aspekt, der im öffentlichen Diskurs immer wieder zu Kontroversen führt. Daher scheint es besonders interessant das mediale Echo zu berücksichtigen, welches im Zuge der Stückentwicklung wie auch der Aufführungen von *Die Reise* als begleitende Komponente sichtbar wurde. Darauf wird im *Kapitel 5.3.1 Medienwirksamkeit: Alles „political correct“?* näher eingegangen.

22 Brauneck, Manfred, *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S.458. In: Wartemann, Geesche, *Theater der Erfahrung. Authentizität als Forderung und als Darstellungsform*, S.18.

23 Ebd. S.150.

24 Ebd.

3. Authentizität versus Inszenierung

Authentizität und Inszenierung - eine Kombination des Gegensatzes. Der geschichtlichen Entwicklung hin zur Kontrastierung dieses Begriffspaares, sowie dem zeitgenössischen Bedeutungskontext, wird im folgenden Kapitel in einem kurzen Überblick nachgegangen.

3.1 Über die Inszenierung zur Authentizität

Der Begriff der Inszenierung gehört dem „semantischen Feld des Theaterbegriffs“²⁵ an. Erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts hat sich diese Bezeichnung aus dem Satz „In die Szene setzen“²⁶ heraus entwickelt. In dem gleichnamigen Aufsatz von August Lewald aus dem Jahr 1837 heißt es in einer Fußnote:

„Neuestens ist Inscenirung beliebt geworden. In die Szene setzen‘ heißt, ein dramatisches Werk vollständig zur Anschauung zu bringen, um durch äußere Mittel die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Dramas zu verstärken.“²⁷

Die aus dem französischen kommende Bezeichnung „mise en scène“ verbreitete sich in den 1920/1930er Jahren in Frankreich wie auch in Deutschland (hier als „Inszenierung“).²⁸ Grund für das Aufkommen war die veränderte Position des Regisseurs. Dieser nahm nach und nach einen wichtigeren Stellenwert ein und das Inszenieren wurde nicht mehr als Handwerk, sondern als schöpferische Tätigkeit wahrgenommen.²⁹ Diese Entwicklung des Inszenierungsbegriffes geht einher mit einer neuen Entwicklung des Theaterbegriffes. Hier ist es interessant zu beobachten wie eben jener Theaterbegriff, im Gegensatz zu dem der Inszenierung, im

25 Fischer-Lichte, Erika, „Theatralität und Inszenierung“, *Inszenierung von Authentizität*, Hg.: E. Fischer-Lichte/C. Horn/I. Pflug/M. Warstadt, Tübingen: Francke 2007, S.12.

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Ebd. S.13.

29 Vgl. ebd.

kunstgeschichtlichen Kontext als negativ konnotiert wurde. Ein guter Maler musste darauf achten, dass seine Werke nicht theatralisch wirkten, sondern von einer Natürlichkeit durchzogen waren. Erika Fischer-Lichte zieht daraus folgende Schlussfolgerung:

„Bereits diese frühe Verwendung des Begriffs, die unter ausdrücklicher Bezugnahme auf die Malerei erfolgt, konstruiert einen Gegensatz zwischen „theatrical“ und „nature“ und postuliert so die Gültigkeit der Opposition „Theatralität – Authentizität.“³⁰

Aus diesem geschichtlichen Abriss wird bereits deutlich, dass Authentizität und Theatralität seit jeher in einem Spannungsverhältnis stehen.

Der heutige Umgang mit Authentizität in Bezug auf Inszenierung, so zeigt der bereits erwähnte „Boom“ des Dokumentarischen, geht einher mit der Tatsache, dass in der westlichen Lebenswirklichkeit Inszenierung in den Alltag eines jeden Einzelnen Einzug hält, was unter den Begriff „Inszenierungsgesellschaft“ gefasst wird.³¹ Ob im größeren gesellschaftlichen Zusammenhang (in Sport, Politik und Wirtschaft), oder direkt beim Individuum (in sozialen Netzwerken wie Facebook), inszeniert wird überall und scheinbar in Bezug auf die Eigeninszenierung auch Authentisches.

„Wurde dieser (der Begriff der Authentizität, Anm. d. V.) zunächst als Relation verstanden, in Opposition zu Künstlichkeit und Artifizialität gesehen, werden Authentizitätsphänomene seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts als Inszeniertheit des Alltags bewusst erfahrbar gemacht. Authentizität ist als Zuschreibungsmodus zu verstehen, abhängig von der Weltanschauung des Autors, von den gewählten Sichtweisen und ausgewählten Bruchstücken und Fragmenten von Wirklichkeiten.“³²

Der Begriff der Authentizität ist ein Wandelbarer geworden, der in Zusammenhängen und Relationen gedacht werden muss und sich dadurch stets anders gestaltet.

30 Ebd. S.16.

31 Willems, Herbert, *Inszenierungsgesellschaft*, Wiesbaden: Springer 1998.

32 Marschall, *Politisches Theater nach 1950*, S.19f.

4. Migration und Theater

„Im deutschen Theater [...] findet Migration nach wie vor nur als Marginalie statt“³³ befindet Wolfgang Schneider, Herausgeber des Buches „Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis“. Das Thema Migration ist im theaterpädagogischen Bereich wie in der freien Szene bereits als fester Bestandteil der täglichen Arbeitsrealität angekommen. So ist die Tatsache verwunderlich, dass es sich nach wie vor schleppend auf den großen Stadt- und Staatsbühnen einfindet, auch wenn erste Tendenzen bereits erkennbar sind. Die Funktion des Theaters als Spiegel der Gesellschaft, erfährt dabei noch eine Verfälschung, werden Österreich oder auch Deutschland als „Einwanderungsland“³⁴ bezeichnet, in denen ein multikulturelles Miteinander postuliert wird/werden sollte.

Was in den siebziger Jahren unter den Pionieren des Dokumentartheaters noch politische Aufarbeitung des zweiten Weltkrieges war, ist heute oft die Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Problematisierung der „Mitbürger mit Migrationshintergrund“.³⁵ Das Aufbegehren *von unten*³⁶ gegen politische Regime wurde zu einem Blick *nach unten*, an die mutmaßlichen Randflächen der Gesellschaft. Auseinandersetzung und Aufarbeitung sind einem Grundtenor gewichen, der aufklärerisch sein will, jedoch den richtigen Weg dahin noch zu suchen scheint.

4.1 Der Begriff der Differenzkonstruktion

Die deutsch-iranische Dramatikerin Azar Mortazavi führt in ihrem Text „Über das Bekenntnis zur Eindeutigkeit. Die Konstruktion des „Anderen“ und was die

33 Schneider, Wolfgang, „Warum wir kein Migrantentheater brauchen... aber eine Kulturpolitik, die in Personal, Produktion und Publikum der dramatischen Künste multiethnisch ist“, *Theater und Migration. Herausforderung für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Hg.: W. Schneider, Bielefeld: transcript 2011, S.9.

34 Ebd.

35 Ebd. S.12.

36 Israel, Annett, „Kulturelle Identitäten als dramatisches Ereignis. Beobachtungen aus dem Kinder- und Jugendtheater“, *Theater und Migration. Herausforderung für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Hg.: W. Schneider, Bielefeld: transcript 2011, S.49.

Theaterkunst dem entgegensetzen kann“³⁷ den Begriff der „Differenzkonstruktion“ ein, der von der Erziehungswissenschaftlerin Maisha Maureen Eggers geprägt wurde. Eggers definiert ihn wie folgt:

„Subalterne Kategorien, Personen, und Gruppen werden mit Eigenschaften belegt. Es wird ein 'Wissen' über ihr Wesen erzeugt. In diesem Wissen besteht die Hauptaussage in der Artikulation ihrer 'Differenz' in Relation zu der hegemonialen weißen Gruppe.“³⁸

Durch Differenzkonstruktion entsteht die Gefahr einer Stereotypisierung. Das Fremde wird in eine gegenläufige Relation gesetzt, die den Begriff der „Integration“ dem „Anderen“ zuschreibt und den scheinbar sekundär betroffenen Heimatländer ausschließt. „[...] denn Stereotype bieten niemals eine Chance zur Identifikation.“³⁹ Vielmehr wird der Begriff der Integration in Österreich und anderen europäischen Staaten als Assimilation verstanden und gelebt:

„Im politischen Diskurs in Österreich wird 'Integration' vermehrt unter Androhung von Sanktionen an Kriterien und Forderungen - Grundkenntnis der deutschen Sprache, Landes- und Staatsbürgerschaftskunde, sowie die Kenntnis der Grundwerte der europäischen Wertegemeinschaft – geknüpft, die de facto nicht Integration, sondern Assimilation, kulturelle Anpassung, die Gleichschaltung und Einfügung in ein vermeintlich homogenes Ganzes zum Ziel haben.“⁴⁰

Indem das Fremde auch als solches angesehen wird, ohne dabei irgendeine Form der Interaktion zu postulieren, entsteht in der Differenzkonstruktion ein Phänomen der eigenen Abgrenzung sowie eine Aufwertung gegenüber des Unbekannten:

37 Mortazavi, Azar, „Über das Bekenntnis zur Eindeutigkeit. Die Konstruktion des „Anderen“ und was die Theaterkunst dem entgegensetzen kann“, *Theater und Migration. Herausforderung für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Hg.: W. Schneider, Bielefeld: transcript 2011, S.73.

38 Ebd.

39 Ebd., S.74.

40 Wagner, Monika/Zips, Werner, „*Begegnungen oder Integrierte Sorgen*“, *Theater.Begegnung.Integration?*, Hg.: S. Schwinghammer/M. Hüttler/M. Wagner, Frankfurt am Main/London: IKO 2003, S.29.

„Verbunden mit der Differenzkonstruktion ist eine Bestätigung und Aufwertung der eigenen Identität. Wenn in den Debatten muslimische Migranten als traditionell, undemokratisch und unmodern dargestellt werden, wird gleichzeitig behauptet, selbst aufgeschlossen, liberal und modern zu sein. Mit der Produktion von Wissen über eine bestimmte Gruppe geht die Stereotypisierung einher, die sich in der Wiederholung manifestiert.“⁴¹

Aufgrund dieses Prozesses entsteht eine Gegenüberstellung zweier Gruppierungen, die „das Andere“ als Gegenpol manifestiert. Dieser Gegenpol wird in der eigenen Realität als Fremdkörper wahrgenommen, was demokratische Interaktion (also auf Augenhöhe) und somit ein gesellschaftlich gestaltetes Miteinander schwer möglich macht.

Ansätze für einen neuen Umgang mit Integration sind schon vorhanden. So sollte ein „Wissen“ produziert werden, dass zu Reflexion anregt. Daher fordert Mark Terkessidis⁴² einen neuen beziehungsweise anderen, vor allem aber gemeinsamen Umgang mit und in der Gegenwart. Gruppen sollen sich nicht über ihre Vergangenheit definieren, sondern vielmehr „über eine gemeinsame Zukunft [...]“. Ausschlaggebend wäre weniger, woher Menschen kommen, sondern vielmehr wie sie Zukunft gemeinsam gestalten wollen.“⁴³ Das Ziel, eine auf diese Weise veränderte Wahrnehmung in Bezug auf den Anderen wie auch auf sich selbst zu erhalten, wäre ein erster Schritt zu einer gemeinsamen Lebenswirklichkeit. Die dadurch postulierte neue Auslegung des Begriffes Integration ist somit „weniger das Problem einer Minderheit als das der Mehrheit [...], die sich neu definieren muss.“⁴⁴ Der Weg zu einem Miteinander funktioniert über den Tenor der Gemeinsamkeit.

Theater ist ein Ort der Begegnung, in dem Interaktion nicht nur ein wichtiger Bestandteil des Arbeitsprozesses ist, sondern weit darüber hinaus im Kontakt

41 Mortazavi, „Über das Bekenntnis zur Eindeutigkeit. Die Konstruktion des „Anderen“ und was die Theaterkunst dem entgegensetzen kann“, S.73.

42 Mark Terkessidis ist diplomierter Psychologe und Autor, der sich mit Themen der Jugend- und Populärkultur wie auch Migration und Rassismus auseinandersetzt.

43 Soufi Siavash, Miriam, „Wer ist „wir“? Theaterarbeit in der interkulturellen Gesellschaft“, *Theater und Migration. Herausforderung für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Hg.: W. Schneider, Bielefeld: transcript 2011, S.87.

44 Ebd.

mit anderen Theatern, dem Publikum und den Medien stattfindet. Doch auch das Medium Theater kann sich in seinem Umgang mit Migration nicht gänzlich loslösen von einer entgegengesetzten Positionierung und damit einhergehenden Isolierung. Es droht die Gefahr der Pauschalisierung, wenn ganze Gruppen (auf der Bühne) als fremd und damit im Sinne der Differenzkonstruktion als nahezu gefährlich wahrgenommen werden und das Individuum hinter diesem Konstrukt unsichtbar bleibt. Das Einzelschicksal, welches eine Identifikationsfläche bieten kann, rückt hinter die Vorurteile gegenüber einer sozialen Gruppierung:

„Wenn aber die Mechanismen der Konstruktion des „Anderen“ in der Kunst weiter fortgeführt werden, wird diese um ihr Potenzial beraubt, die Individuen hinter den Begriffen zu zeigen und damit die Vielschichtigkeit, die ein einziges Individuum ausmacht. Wir brauchen also Geschichten, welche die kulturelle Vielfalt unserer deutschen Gesellschaft aufgreifen, die Menschen mit anderem kulturellem Hintergrund nicht als „Fremde“ ausstellen, sondern die sie als selbstverständlichen Bestandteil unserer Gesellschaft vorkommen lassen.“⁴⁵

Versuche hinsichtlich der besseren Vermittlung sind zwar zu finden, jedoch ist die gewünschte Verknüpfung der streckenweise nebeneinanderher lebenden Realitäten, ein mit Schwierigkeiten verbundener Prozess, auch oder gerade wenn er im dokumentarischen Zusammenhang eingebettet ist:

„Auch wenn die Macher des Doku-Theaters oft ein durchaus reflektiertes Verhältnis zu so etwas wie Realität haben, werden die Aufführungen vorwiegend als authentischer Einblick in die 'Parallelgesellschaft' wahrgenommen.“⁴⁶

Die Schwierigkeit einen sinnvollen Umgang in der Realisierung solcher Theaterarbeiten zu finden, liegt damit im Bereich einer rigiden Ambivalenz. Auf der einen Seite soll und kann Theater Aufklärung leisten, beispielsweise indem

45 Mortazavi, „Über das Bekenntnis zur Eindeutigkeit. Die Konstruktion des „Anderen“ und was die Theaterkunst dem entgegensetzen kann“, S.75.

46 Czerwonka, Sandra, „Nicht Mangel, sondern Besonderheit. Die Spiegelung des Migrationsbegriffs auf deutschen Bühnen“, *Theater und Migration. Herausforderung für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Hg.: W. Schneider, Bielefeld: transcript 2011, S.78.

es Einblicke in andere Lebensformen, Religionen und Kulturen bietet und einer daraus resultierenden veränderten Sensibilität und einem neuen Wissensdepot den Weg ebnet. Auf der anderen Seite jedoch setzt genau hier wieder die Differenzkonstruktion ein, die beide Realitäten in ihre Schranken verweist. Theater steht hier in der Verantwortung Mittel und Wege zu finden, die Differenzkonstruktion einzudämmen:

„Das bedeutet [...], dass die künstlerische Auseinandersetzung nur dann ein Gewinn ist, wenn ausgrenzende Mechanismen und Sonderbehandlungen nicht fortgeführt werden, sondern wenn ein selbstverständlicher Umgang mit der kulturellen Vielfalt stattfindet.“⁴⁷

Ziel ist es demnach eine Auflösung von Grenzen und eine gemeinsame Entwicklung, die in einem Prozess des „gemeinsam auf sich selbst“ zu arbeiten mündet, dessen Resultat Eigenreflexivität und damit einhergehende Verständnis- und Verständigungskompetenzen sind. In einem solchen Prozess können, auch in Hinblick auf aktuelle kulturpolitische Diskurse, folgende Fragen Wegweiser oder zumindest ein erster Denkanstoß sein:

„Was passiert, wenn sich Menschen mit unterschiedlichen Erfahrungshorizonten begegnen? Wie beeinflussen und entwickeln wir uns angesichts der kulturellen Vielfalt? Welche Ängste entstehen bezüglich dieser Veränderungen? Wie sieht unser alltägliches Zusammenleben aus?“⁴⁸

Fragen nicht nur für die Verantwortlichen in den Theaterbetrieben, sondern auch für das Publikum:

„Voyeurismus ist ein Aspekt der zum Großteil blickbestimmten Theaterrezeption und die Erfahrung von Fremdheit eine wichtige Begleiterscheinung des interkulturellen Theaters, die den jeweiligen Zuschauer vor eine Herausforderung stellt.“⁴⁹

47 Mortazavi, „Über das Bekenntnis zur Eindeutigkeit. Die Konstruktion des „Anderen“ und was die Theaterkunst dem entgegensetzen kann“, S.75.

48 Ebd. S.75f.

49 Czerwonka, „Nicht Mangel, sondern Besonderheit. Die Spiegelung des Migrationsbegriffs auf deutschen Bühnen“, S.78.

Der Zuschauer wird nicht nur zum Konsumenten, sondern in gewisser Weise auch zu einem passiv Beteiligten in der Spiegelung der eigenen gesellschaftlichen Realität, der im besten Fall einen Reflexionsprozess beginnt und diesem auch aus dem Rahmen von Aufführungen hinaus aktiv gestaltet.

4.2 Interkulturelles Theater

Der Duden beschreibt den Begriff der Interkulturalität wie folgt:

„Bewusstsein, das für die kulturelle, sprachliche oder religiöse Verschiedenheit der Mitglieder einer Gesellschaft besonders sensibilisiert ist [und auf den Respekt bzw. die Akzeptanz der Verschiedenheit ausgerichtet ist].“⁵⁰

Diese Definition beschreibt Interkulturalität als ein empfindsames und im Inneren des Menschen angelegtes Phänomen. Doch handelt es sich dabei eher um eine zwar wünschenswerte Auffassung eines schwer definierbaren Begriffes, der in der Realität oftmals anders empfunden wird.

Interkulturalität ist in unseren täglichen Begegnungen zu einer normalen Praxis geworden. Christine Regus, Autorin des Buches *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, sieht darin den Grund, warum sich weniger explizit mit dem Thema Interkulturelles Theater auseinandergesetzt wird, ist es doch „angesichts der 'Normalität' interkultureller Begegnungen der faktischen Hybridität unserer Kulturen“ nicht mehr nötig „interkulturelles Theater als Spezialfall des Theaters zu behandeln“⁵¹. Dass diese Annahme nicht haltbar ist, zeigt zum einen der zuvor behandelte Überblick zum Thema Migration, zum anderen enthebt auch Regus dem Alltagsargument sein Gewicht:

„Es ist schließlich eine Alltagserfahrung, dass sich Unsicherheit breit macht und die Gegenwart Fremder im eigenen Umfeld Angst erzeugt [...]. Die wachsende Sehnsucht nach kollektiver Identität innerhalb klar

50 O.A., „Interkulturalität, die“, *Duden online*,

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Interkulturalitaet>, 2013, Zugriff: 02.05.2014.

51 Regus, Christine, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*, Bielefeld: transcript 2009, S.10.

abgesteckter territorialer Grenzen tritt in Diskussionen um die europäische Vereinigung oder Zuwanderungsregelungen deutlich vor Augen.“⁵²

Die (Darstellungs-)Formen interkulturellen Theaters haben sich verändert. Bis in die 1980er Jahre wurde die Ästhetisierung des Fremden „relativ unbeschwert“ betrieben, heute jedoch „handelt es sich in der Regel um stark selbstreflexive und theoretisch informierte Inszenierungen, die [...] verdeutlichen, dass interkulturelles Theater immer auch politisches Theater ist.“⁵³ Somit gliedert sich interkulturelles Theater in politisches und zuweilen auch in dokumentarisches Theater ein.

Regus bedient sich in der Folge einer Definition von Interkulturellem Theater nach den Überlegungen des Theaterwissenschaftler Patrice Pavis:

„Interkulturelles Theater bedeutet [...]: Ein Theater, in dem Elemente aus beliebigen, unterscheidbaren Kulturen auf irgendeine Weise verbunden werden und dies ein zentrales Merkmal ist. Dabei sind viele Möglichkeiten denkbar: Etwa dass verschiedene Sprachen, Techniken, Stilmittel, Stoffe oder bestimmte Themen miteinander verknüpft oder die Gruppen personell interkulturell zusammengesetzt werden.“⁵⁴

Letzteres Definitionsmerkmal trifft auf das in der Folge analysierte Stück *Die Reise* zu. In der Inszenierung treffen Menschen aus verschiedenen Ländern und Kontinenten aufeinander. Diese verschiedenen Kulturen sind dabei weniger das Thema als der gemeinsame Tenor von Flucht aus dem alten und Fremdsein im neuen Heimatland. Dies wird in einer eher europäischen Theatertradition aufgearbeitet, so dass sich Kulturunterschiede weniger befruchten, als vielmehr in einem für hiesige Verhältnisse gut rezipierbaren Kontext wie auch Aufführungsrahmen gestellt werden.

52 Ebd.

53 Ebd. S.11.

54 Ebd., S.42.

4.2.1 Interkulturelles Theater und seine veränderten Kriterien für Authentizität

Das dargelegte erstrebenswerte Verständnis von Gegenseitigkeit als „Wechselwirkungsform“⁵⁵, führt im Bereich der Anthropologie in den achtziger Jahren, wie bereits angedeutet, zu einer „Krise der ethnologischen Repräsentation“⁵⁶:

„Den Anthropologen 'wurden Kulturbeschreibungen fragwürdig, die die Form einer scheinbar unmittelbaren, *die* Realität beanspruchenden Darstellung wählten. Zunächst wurde Dekonstruktion betrieben, Dekonstruktion von Authentizitätseindrücken [...]. Aus einem gegenstandsorientierten Authentizitätsbegriff wird eindruckorientierter.' Das heißt, dass nicht länger eine vermeintliche Unmittelbarkeit der Fremden, sondern die Reflexivität der Darstellenden zum Kriterium des Authentischen wird.“⁵⁷

Geesche Waartemann zieht daraus eine Parallele zum interkulturellen Theater:

„Analog wird heute ein interkulturelles Theater fragwürdig, das Formen einer unmittelbaren Darstellung *der* Fremden, zum Beispiel Türken, Afrikaner, Sinti usw. wählt.“⁵⁸

Authentizität ist in diesem Zusammenhang nicht mehr an einen grundlegenden Echtheitsbezug gebunden, sondern wird, im theatralen Bereich, zu einem durch Inszenierung veränderten Modus.

„Das heißt, dass nicht länger eine vermeintliche Unmittelbarkeit der Fremden, sondern die Reflexivität der Darstellenden zum Kriterium des Authentischen wird.“⁵⁹

55 Waartemann, *Theater der Erfahrung. Authentizität als Forderung und Darstellungsform*, S.87.

56 Ebd.

57 Mohn, Elisabeth, „Paradoxien der Ethnologie“, *Authentizität als Darstellung*, Hg.: J. Berg/H. Hügel/H. Kurzenberger, Medien und Theater: Hildesheim 1997. In: Waartemann, *Theater der Erfahrung. Authentizität als Forderung und Darstellungsform*, S.87.

58 Ebd.

59 Ebd.

Dieser Wandel der Kriterien für Authentizität verändert diese insofern, dass sie einem Zuschreibungs- und Reflexionsmodus unterliegt. Inwieweit die Definition des interkulturellen Theaters hinsichtlich Authentizität auf das in der Folge analysierte Theaterstück *Die Reise* zutrifft, gilt es zu untersuchen.

4.3 „Verfremdung“ durch Migration

Dem Begriff der Verfremdung nach Bertolt Brecht kommt im Zusammenhang mit dem Thema Migration auf der Theaterbühne eine neue Interpretationsmöglichkeit zu, welche auf den migrationspolitischen Diskurs bezogen werden kann: Brecht beschreibt Verfremdung folgendermaßen:

„Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden, heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugier zu erzeugen.“⁶⁰

Das „Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende“ kann hier als eben jene Vorurteile beziehungsweise als das Stereotypische gesehen werden, dem es gilt etwas hinzuzufügen (oder es gegebenenfalls gar zu entkräften), was die Neugier auf das Individuum dahinter weckt.

Doch nicht nur im Bereich des Themas Migration kann der Verfremdungseffekt neu gedacht werden. Auch im dokumentarischen Sinne, genauer, wenn die sogenannten „Experten“ auf der Bühne stehen, greift der Verfremdungseffekt in einer paradoxen Doppelung:

„Nicht echte Menschen sind interessant sondern 'echte Menschen' in Anführungszeichen. Es wird immer dann *strange*, wenn die Gänsefüßchen hervortreten und ein Spalt sich öffnet zwischen Darsteller und Dargestelltem: V-Effekt. Dazu muss sich jedoch ein jedes V plötzlich selbst verfremden: 'Ich bin Siegfried Kolbe und ich spiele heute Siegfried Kolbe.'“⁶¹

60 Israel, „Kulturelle Identitäten als dramatisches Ereignis. Beobachtungen aus dem Kinder- und Jugendtheater“, S48.

Gerade durch das Verfahren vieler Dokumentartheaterprojekte, bei denen der Theatertext auf Grundlage vormals geführter Interviews entsteht, findet diese Doppelung statt. Dies geschieht schon allein dadurch, dass das selbst Geäußerte in einen Wiederholungsmodus tritt:

„Da ereignet sich eine Art Ablösung des Ichs von der Person, man steht neben sich und hört sich zu, wie das, was man mal gesagt hat, Text geworden ist, den man wiedergibt – da beginnt der innere V-Effekt schon bei Probe Nummer 2: man wiederholt es, auch wider den Instinkt.“⁶²

Erika Fischer-Lichte bemerkt in ihren Ausführungen zum theatralischen Code als System:

„Theater ereignet sich [...], wenn es eine Person A gibt, die X verkörpert, während S zuschaut.“⁶³

Was passiert nun wenn A nicht X verkörpert sondern A? Dieses doppelte „Ich“ steht im brechtschen Sinn für die Verfremdung.

-
- 61 Karschnia, Alexander, „THEATeRReALITÄT: Reality check on stage. Wirklichkeitsforschung im zeitgenössischen Theater“, *Reality Strikes Back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Realität in den Bühnenraum*, Hg.: K. Tiedemann/F. Raddatz, Berlin: Theater der Zeit 2007, S.153.
- 62 Raddatz, Frank; „Das Theater ist nicht Dienerin der Dichtung, sondern der Gesellschaft. Rimini Protokoll (Helgard Haug und Daniel Wetzel) über den Laien als Experten und den Verfremdungseffekt“, *Brecht frißt Brecht. Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert*, Berlin: Henschel 2007, S.214-224, hier: S.219.
- 63 Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters: Das System der theatralen Zeichen*, Tübingen: Gunter Narr 1983, S.25.

5. Das dokumentarische Theaterprojekt *Die Reise*

*“Wenn man mich fragt, warum ich reise, antworte ich:
Ich weiß wohl, wovor ich fliehe, aber nicht,
wonach ich suche.” (Michel de Montaigne)*

Das Theaterstück *Die Reise. Ein Projekt für 30 MigrantInnen*, eine Kooperation des Wiener Volkstheaters mit dem Künstlerkollektiv *wenn es soweit ist*, feierte am 23. September 2011 Premiere (Regie: Jacqueline Kornmüller, Dramaturgie: Irene Girkinge/Peter Wolf, Produktion: Peter Wolf, Bühne: Jacqueline Kornmüller, Kostüm: Heide Kastler, Musikbearbeitung: Uli Bühl). Menschen unterschiedlichsten Alters und Herkunft erzählten im Rahmen eines Castings im Juni 2011 die Geschichte, wie und warum sie nach Österreich gekommen sind und wie es ihnen in der neuen Heimat ergeht. Aus den 285 Menschen, die an dem Casting teilnahmen, wurden 30 ausgewählt, um mit ihnen gemeinsam das Projekt für die Bühne umzusetzen. Der Theaterabend beruht auf den Geschichten, die beim Casting erzählt wurden, also auf dokumentarischem Material.

5.1 Die Idee zum Stück *Die Reise*

Die Idee zu *Die Reise* bekommen Regisseurin Jacqueline Kornmüller und ihr Ehemann, Produzent und Dramaturg Peter Wolf im Jahr 2010 aufgrund der Lage ihrer Wohnung. Diese befindet sich gegenüber des *Flüchtlingsprojektes Ute Bock* in der Großen Sperlgasse im 2. Wiener Gemeindebezirk. Immer wieder fallen ihnen die großen Menschenmassen auf, die sich tagtäglich vor der Eingangstür der Hilfsstelle versammeln. Um diesem Szenario auf den Grund zu gehen, freunden sie sich mit Ute Bock an. Was folgt ist die Ausarbeitung des Konzeptes für *Die Reise* und die Einreichung an zahlreichen Theatern, um das Projekt in Zusammenarbeit auf die Bühne bringen zu können. Michael Schottenberg, Intendant des Wiener Volkstheaters, wird schließlich Kooperationspartner. In den Vorankündigungen des Theaterprojektes verwendet die Gruppe *wenn es soweit ist* einen Auszug aus dem Buch „Die Stadt. Entdeckungen im Inneren von Wien“ des Schriftstellers Gerhard Roth:

„Millionen Menschen waren im vergangenen Jahr unterwegs in eine bessere Welt. Flüchtlinge haben auf ihrer Odyssee oft alle Schrecken erlebt, die man sich nur ausdenken kann: Lebensgefahr, Betrug, Raub, Diebstahl, Trennung von geliebten Menschen, Armut, Hunger und Vergewaltigung. Unzählige finden, bevor sie noch die paradiesische Ferne erreichen, den Tod. Dass das Paradies keines ist, sondern mit Tarnung, Verstecken, neuem Elend und Hass verbunden ist, erfahren sie bald, wenn sie ihr Ziel erreicht haben, aber kaum jemand wird sich das eingestehen. Fast alle sind aus ihrer Hölle in ein Fegefeuer geraten, denn im Kontinent des Wohlstandes will man nicht mit ihnen teilen. Man sieht in den Gestrandeten vielmehr Heuschreckenschwärme, vor denen man sich schützen muss, weil sie das Sozialsystem gefährden. Kein Staat in Europa besitzt eine grundsätzlich andere Philosophie.“⁶⁴

Der Fokus ist dadurch klar gesteckt: Die Inszenierung wird sich mit Flüchtlingsgeschichten beschäftigen und mit den einzelnen Schicksalen, die sich dahinter verbergen. Der Grundgedanke dahinter ist ein Stück weit Aufklärung zu leisten. Der Zuschauer soll in der Konfrontation mit den dargebotenen Geschichten angeregt werden, seine bisherige Haltung zu überdenken sowie eine neue Perspektive einzunehmen. Kornmüller beschreibt dieses Ziel wie folgt:

„Es geht im Kern darum, die Zuschauer aufzufordern, den Menschen, denen das alles tatsächlich geschieht, zuzuhören und Empathie zu entwickeln. Die Ereignisse um einen Menschen, der vor etwas flieht, sind sicherlich erschreckend, aber auch in einer absurden Weise erhellend.“⁶⁵

Für den Intendanten des Wiener Volkstheaters, Michael Schottenberg, ist die Einbettung des Themas „Migration“ im Rahmen der Spielzeit 2011/2012, die unter der Losung „Mut zum Mutigsein“ steht, eine logische Konsequenz:

„Heute ist es notwendiger denn je, sozial aufmerksam zu sein. Zu dokumentieren, wie Politisches und Privates sich verschränken. Visionen anzubieten und einzufordern, vom Einzelnen, von der Politik, von der

64 O.A., „Die Reise“, <http://www.volkstheater.at/home/premierer/1032/Die+Reise>, Zugriff: 12.12.2013.

65 Jacqueline Kornmüller in einem Ankündigungsblatt zu einem offenen Gespräch auf der Probephöhne des Volkstheater mit dem Regieteam am 22. Juni 2011.

Gesellschaft, ist das Gebot der Stunde. Längst bewegen wir uns auf dünnem Eis, eingespannt zwischen rücksichtslosen Raubkapitalismus, Prekariat und ausgegrenzten MigrantInnen.“⁶⁶

5.1.1 Das Künstlerkollektiv *wenn es soweit ist*

*wenn es soweit ist*⁶⁷ ist ein Künstlerkollektiv bestehend aus der deutschen Schauspielerin und Regisseurin Jacqueline Kornmüller und dem österreichischen Schauspieler, Dramaturgen und Produzenten Peter Wolf. Kornmüller studierte in München Kunstgeschichte, Geschichte und Literatur, bevor sie in Essen auf der Schauspielschule Folkwang ihr Schauspielstudium absolvierte. Nach mehreren Jahren als Schauspielerin auf der Bühne (unter anderem war sie zu sehen im Schauspiel Köln in *Die Möwe* von Anton Pawlowitsch Tschechow unter der Regie von Dimitter Gotscheff), entschied sie sich Regie zu führen. Sie arbeitete unter anderem am Staatstheater Stuttgart und am Schauspielhaus Hamburg.

Über die Arbeits- und Inszenierungsweise des Kollektivs wird auf der Homepage folgendes bekannt gegeben:

„*wenn es soweit ist* taucht plötzlich auf, unvermittelt, an einem ungeahnten Ort. Assoziativ entwickelt es ein performatives Spiel durch Zeit und Raum, zitiert große Texte und transferiert sie in ein anderes Licht. Der andere Ort, der Unort wird zur Bühne, der Text wird zum Leben erweckt, die Inhalte neu kreiert. Philosophisches und gesellschaftspolitisches Material begleiten sie auf ihren Wegen, ebenso alltägliches Leben mit seinen individuellen Besonderheiten. Von einer unstillbaren Neugier getrieben, suchen und finden sie Orte, die beredt von der Vergangenheit und der Zukunft erzählen und die Gegenwart deuten. Die Begegnung und die Arbeit mit anderen Suchenden bleibt existentieller Bestandteil ihrer Arbeit.“⁶⁸

In ihren Arbeiten findet sich dieses Spiel mit dem Perspektivwechsel wieder. Für ihr Projekt *Ganymed Boarding*, gewannen sie im Jahr 2012 den renommierten

66 Schottenberg, Michael, Spielzeitheft des Wiener Volkstheaters 2011/2012.

67 <http://www.wennessoweitist.com>.

68 O.A., „wenn es soweit ist“, <http://www.wennessoweitist.com/html/about.html>, Zugriff: 14.01.2014.

österreichischen Theaterpreis Nestroy.⁶⁹ *wenn es soweit ist* lässt für diese Hybridform von Bild, Text und Theater von sechzehn Autoren (u.a. Thomas Glavinic, Peter Handke, Juli Zeh und Elfriede Jelinek) zu Kunstwerken des Kunsthistorischen Museums in Wien Texte verfassen. Diese Texte werden von Schauspielern vor den Gemälden ge- und bespielt:

„An den Spieltagen werden die BesucherInnen beim Rundgang durch die Gemäldegalerie in ein theatrales Zwischenreich gezogen und entscheiden selbst, wie lang sie auf der einen oder anderen Bühne verweilen. An jedem der Abende werden alle Stücke zeitgleich und mehrmals hintereinander aufgeführt.“⁷⁰

Nach dem großen Erfolg dieses Konzeptes, binden sie eben jenes zunächst in einen theaterpädagogischen Kontext ein und bieten für Schulklassen einen Workshop an, bei dem die Schüler zu einem Bild, das bespielt und von einem Experten des Kunsthistorischen Museums erläutert wird, Texte verfassen und unter der Anleitung von Kornmüller und Wolf diese inszenieren.⁷¹

Im Jahr 2013 folgt das Projekt *Ganymed goes Europe*, bei welchem nach dem gleichen Konzept in den Städten Breslau und Budapest gearbeitet wird. Ab März 2014 findet *Ganymed goes Europe* wieder im Kunsthistorischen Museum in Wien statt. Im Zuge dessen werden zweieinhalb Jahre nach Erarbeitung des Stückes *Die Reise* einige damalige Ensemblemitglieder nochmals ihre Geschichten erzählen und zwar auch im kunsthistorischen Museum vor SchülerInnen:

„Die Gemälde werden von den Protagonisten der Reise durch die eigene Lebensgeschichte bereichert. Vor dem Thema Migration erscheinen die Gemälde in ihrer Inhaltlichkeit hochaktuell: Themen wie Flucht, Verschleppung, Verstoßung, Zwangsheirat, Lynchjustiz, Volkszorn, Folter, Vergewaltigung, Verstümmelung, Hinrichtung beherrschen die abendländische Malerei ebenso wie unsere Gegenwart. Als Zeitzeugen

69 O.A., „Beste Off-Produktion Ganymed Boarding“, http://www.nestroypreis.at/show_content2.php?s2id=42, Zugriff: 11.01.2014.

70 O.A., „Ganymed Boarding“, <http://www.sectiona.at/realising.php?id=342&lang=de>, Zugriff: 11.01.2014.

71 Siehe Video: http://www.wennessoweitist.com/html/pg_video.html.

erzählen die Protagonisten der Reise vor dem Bild ihre eigene Geschichte.“⁷²

Während ihrer Schaffenszeit in Hamburg entwickelt Kornmüller das dokumentarische Konzept, welches auch in *Die Reise* zum Tragen kommt. In ihrer dortigen Inszenierung *Rosi, das hast du gut gemacht* lässt sie sechszwanzig Männer und Frauen im Alter ab dreiundsechzig Jahren zu Wort kommen, die über ihr Leben im Alter erzählen.⁷³

Das Kind, die Folgeinszenierung zu *Die Reise*, ebenfalls am Volkstheater uraufgeführt, beschäftigt sich mit dem Thema Erziehung. Bei dieser Inszenierung konzentriert sich das Künstlerkollektiv nicht mehr nur auf eine spezifische gesellschaftliche Gruppierung, sondern öffnet das Thema für alle. So heißt es in der Casting-Ausschreibung:

„Alle BewohnerInnen der Stadt jedweden Alters sind zum Casting im Jänner 2013 eingeladen. Es geht um ein Thema von fundamentaler Bedeutung: Die Erziehung. Der Eltern und der Kinder. Der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft.“⁷⁴

Auf der Homepage des Volkstheaters ist diesmal von „ExpertInnen des Alltags aus zwölf Nationen“⁷⁵ die Rede. Hier wird der Terminus verwendet, den das Theaterprojekt *Rimini Protokoll* bekannt gemacht hat, gepaart mit einem multikulturellen Anspruch.

72 Anschreiben „In 80 Klassen um die Welt“ von Daniel Uchtmann, Kunstvermittler, <http://www.boekwe.at/unterricht/artikel/KHM.1.14.pdf>, Zugriff: 22.04.2014.

73 Kemper, Heller, „Jacqueline das hast du ganz gut gemacht“, *Die Welt*, <http://www.welt.de/print-welt/article224047/Jacqueline-das-hast-du-ganz-gut-gemacht.html>, 20.06.2006, Zugriff: 12.12.2013.

74 Siehe Abb. 1 im Anhang.

75 O.A., „Das Kind. Das neue Stück von Jacqueline Kornmüller“, <http://www.volkstheater.at/home/premieren/1226/Das+Kind>, Zugriff: 20.04.2014.

5.1.2 Der Verein *Flüchtlingsprojekt Ute Bock*

Ute Bock ist eine österreichische Flüchtlingshelferin. Geboren 1942 in Linz arbeitet sie nach ihrer Ausbildung zunächst als Erzieherin in Wien. Später wird sie Heimleiterin. Anfang der Neunziger Jahre kommen immer mehr ausländische Kinder und Jugendliche in ihre Obhut. 1999 findet in ihrem Heim eine Razzia statt, da bei den Bewohnern der Verdacht des Drogenhandels besteht. Die darauffolgende Anzeige und Suspendierung wird bald wieder fallen gelassen, jedoch besteht seit jeher ein durch die österreichische Medienlandschaft konstruierter Generalverdacht. 2002 geht Ute Bock in Pension und gründet das *Flüchtlingsprojekt Ute Bock*, eine Institution, die oft letzte Anlaufstelle für Flüchtlinge und Asylanten in Österreich ist. Das Projekt besitzt mittlerweile diverse Wohnhäuser, in denen Flüchtlinge untergebracht werden können. Neben der Wohnungsvermittlung werden eine Rechts- und Sozialberatung, eine Post- und Meldestelle für Obdachlose sowie Deutschkurse angeboten. Finanziert wird dies größtenteils über Spenden. Ihr Engagement erfährt viel positive Resonanz. Die rechtspopulistischen Partei FPÖ hingegen übt immer wieder harte Kritik und äußert sich hämisch über die „selbsternannte Gutmenschin“.⁷⁶ Ute Bock ist eine öffentliche Person. Ihr Name wurde zur Marke. Das Flüchtlingsprojekt verfügt mittlerweile über ein eigenes Merchandising von T-Shirts, Taschen, Bücher etc.. Zwei Kinofilme handeln von ihrer Person und ihrem Engagement (*Bock for President*⁷⁷, *Die verrückte Welt der Ute Bock*⁷⁸), bei denen österreichische Filmgrößen wie Josef Hader und Karl Markovics mitwirkten. Das *Flüchtlingsprojekt Ute Bock* organisiert darüber hinaus diverse Benefiz-Veranstaltungen wie zum Beispiel die Konzertreihe „Bock auf Kultur“, das Fußballturnier „Ute Bock Cup“ oder den „Ute Bock Punsch-Stand – Warmer Punsch gegen soziale Kälte“. Im Jahr 2012 erhält sie für ihre Arbeit das goldene Verdienstkreuz der Republik Österreich.^{79 80}

76 Kickl, Herbert, „Kickl zur "Tätschn"-Aufregung: Klassisches Beispiel für linke Doppelmoral“, Homepage: FPÖ. Die soziale Heimatpartei, <http://www.fpoe.at/aktuell/detail/news/kickl-zur-taetschn-aufregung/?L=0&cHash=e4c23dfc5f55b24291b66f56f62a822f>, 16.05.2012, Zugriff: 18.05.2014.

77 Dokumentarfilm, Regie: Houchang Allahyari, Tom-Dariusch Allahyari, 2010.

78 Semidokumentarfilm, Regie: Houchang Allahyari, 2010.

5.2 Inszenierungsanalyse

In den folgenden Kapiteln wird die Entwicklung des Projektes hin zum fertigen Theaterstück beschrieben, um daraufhin auf die in der Aufführung verwendeten theatralen Bausteine einzugehen.

5.2.1 Vom Suchen und Gefunden-werden: Das Casting

Als erster Schritt zur Realisierung des Projekts *Die Reise*, wird zu einem Casting aufgerufen. Vorausgegangen war eine Ausschreibung des Castings in unterschiedlichen Medien (beispielsweise der österreichischen Wochenzeitung *Falter*) wie auch Besuche der Regie und Regieassistenten bei verschiedenen Flüchtlingsorganisationen. In der Ausschreibung heißt es:

„Wir suchen für ein Theaterprojekt zum Thema Migration Menschen, die nicht in Österreich geboren sind und in Österreich leben. Man muss nichts können!“⁸¹

Durch die Formulierung „Man muss nichts können“ wird deutlich, dass, obschon Darsteller für ein Theaterprojekt gesucht werden, diese nicht eine professionelle Ausbildung durchlaufen haben müssen. Vielmehr wird dazu aufgefordert, sich angesprochen zu fühlen, gerade auch wenn kein eindeutiger persönlicher Bezug zum Theater vorliegt.

Die Schwierigkeit der Umsetzung bzw. das Finden der Darsteller für ein solches Projekt liegt in der Isolation der angesprochenen Personengruppe:

„Das Problem ist eigentlich ein bisschen, dass die Leute, die wir suchen, kein wirkliches Medium haben. Die schlagen nicht den Standard auf und sehen dann die Anzeige zum Casting.“⁸²

79 Vgl. O.A., „Ute Bock. Biografie“, *Homepage: Flüchtlingsprojekt Ute Bock*, <http://www.fraubock.at/aktuelles/ute-bock/>, Zugriff: 11.03.2014.

80 Vgl. O.A., „Flüchtlingsprojekt Ute Bock. Tätigkeitsbericht 2012“, *Homepage: Flüchtlingsprojekt Ute Bock*, http://www.fraubock.at/fileadmin/downloads/taetigkeitsbericht_2012_ku.rzversion.pdf, 2013, Zugriff: 11.03.2014.

81 Siehe Abb. 2 im Anhang.

Dies berichten Regisseurin Jacqueline Kornmüller und ihre Assistenten in einem Interview. Mit welchen Problemen und Ängsten sich in Österreich lebende Flüchtlinge und Asylbewerber konfrontiert sehen, erklärt der verantwortliche Casting-Koordinator Jawid Najafi, der ebenfalls aus seiner Heimat Afghanistan flüchten musste:

„Najafi: [...] Sie haben Angst, wenn man fragt, woher sie kommen. Die eigene Geschichte zu erzählen, ist für viele ein Risiko. Sie denken sehr genau darüber nach, was mit ihnen passieren könnte, auch an die Polizei.

Kornmüller: In den Häusern von Ute Bock zum Beispiel gibt es immer wieder Polizei-Razzien, und dabei kollabieren die Menschen in den Wohnungen. Die haben solche Angst, dass sie abgeschleppt, in Schubhaft oder sonst irgendwo hin kommen. Das ist so eine unwürdige Situation, dass man diese Angst nur verstehen kann. Wir müssen natürlich immer erst mal sagen, dass wir nicht von der Polizei sind.“⁸³

285 mittlerweile in Wien lebende Personen aus aller Welt finden sich zu diesem dreiwöchigen Castingprozess ein. Ein Proberaum unweit des Wiener Volkstheaters wird zu diesem Zweck umfunktioniert. Doch nicht nur dort werden Darsteller gesucht. An einem Tag findet das Casting in der Brunnenpassage im 16. Wiener Gemeindebezirk Ottakring statt. Die Brunnenpassage ist ein „KunstSozialRaum“⁸⁴ inmitten des multikulturell geprägten Bezirkes Ottakring. Hier kommen nicht nur offiziell zum Casting angemeldete Menschen, sondern viele werden auf dem reich belebten Yppenplatz, dem Zentrum Ottakrings, direkt angesprochen und eingeladen mitzumachen.

82 Al-Kattib, Jasmin im Interview mit Jacqueline Kornmüller, Mirela Baciak und Jawid Najafi, „Casting: 'Jede Geschichte hat einen Wert'“, *dastandard.at*, http://dastandard.at/1304553535604/Theaterprojekt-Die-Reise-Casting-Jede-Geschichte-hat-einen-Wert?ti=BD0IE0jSzSZLuhqBgPsnsGANbYx2L6wo8kPhjhMhuDzChkNZUTBnpe_IJJ0h9xrdoF__A6oyThW4nyJaBEvnM2qvnC41LhFsOLVjciKzxTNX9gGulb6FrkfM1Z29pzpmBIZgDH0vcoBfvgzkhnTBNILGDAg, 03.06.2011, Zugriff: 23.12.13.

83 Ebd.

84 „Die Brunnenpassage begreift den Zugang zu Kunst und Kultur als Menschenrecht. Kunst ermöglicht Menschen die eigene Identität zu finden und auszuleben in Kunstprojekten der Brunnenpassage wird erlebbar, dass kulturelle Vielfalt die Gesellschaft bereichert.“ <http://brunnenpassage.caritas-wien.at>, Zugriff: 21.12.13.

Jeder Teilnehmer des Castings erzählt seine eigene Geschichte, die sich auf seine Heimat, den Aufbruch nach Österreich und sein momentanes Leben in Österreich bezieht. Dazu hat er einen vorgegebenen Zeitrahmen von zwanzig Minuten. Die Geschichte, die er innerhalb dieses Zeitrahmens erzählt, wird mit einem Diktiergerät aufgezeichnet sowie mit einer Videokamera mitgefilmt. Die Regisseurin selbst führt die Interviews, bei denen sie zumeist recht allgemeine Fragen stellt (Warum bist du hier? Wie bist du hierher gekommen? Wie geht es dir in Österreich?). Sie beeinflusst nicht, lässt Raum für ruhige Momente, die Befragten können frei antworten. Sie stellt nur selten Zwischenfragen.

„Kornmüller: Wenn ich auf bemerkenswerte Dinge stoße, notiere ich sie mir, Momente stechen heraus. Man spürt irgendwie gleich, ob jemand wirklich etwas zu erzählen hat und ob das etwas Wahrhaftiges ist. Das ist eine sehr schöne Arbeit. Und dann fängt man so langsam an, die Dinge zu sammeln, wie Tautropfensammler.“⁸⁵

Diese Vorgehensweise der Texterarbeitung in Form von Interviews ist bei dieser Art von Theatergattung durchaus üblich:

„Interkulturelle Theaterarbeit greift oftmals die Lebenswelt der Beteiligten auf und nutzt eine biographische Arbeitsweise. Anhand von Schreibwerkstätten, Improvisationen sowie Interviews werden Erfahrungen und Erlebnisse der Beteiligten als Material für die Inszenierungen generiert. Themen wie Heimat, Identität etc. stehen dabei im Vordergrund.“⁸⁶

Am Ende eines jeden Castinginterviews wird der Teilnehmer sowohl in der Halbnahen fotografiert als auch eine Nahaufnahme der Hände gemacht. Dieses zweigeteilte Bild der letztlich ausgewählten Darsteller wird im Programmheft

85 Al-Kattib, Jasmin im Interview mit Jacqueline Kornmüller, Mirela Baciak und Jawid Najafi, „Casting: 'Jede Geschichte hat einen Wert'“, *dastandard.at*, http://dastandard.at/1304553535604/Theaterprojekt-Die-Reise-Casting-Jede-Geschichte-hat-einen-Wert?ti=BD0IE0jSzSZLuhqBgPsnsGANbYx2L6wo8kPhjhMhuDzChkNZUTBnpe_IJJ0h9xrdoF__A6oyThW4nyJaBEvnM2qvnC41LhFsOLVjciKzxTNX9gGulb6FrkfM1Z29pzpmBIZgDH0vcoBfvgzkhnTBNILGDAg, 03.06.2011, Zugriff: 23.12.13.

86 Soufi Siavash, „Wer ist „wir“? Theaterarbeit in der interkulturellen Gesellschaft“, S.84.

abgedruckt. Die Nahaufnahme der Hände lässt dabei ein sehr persönliches Bild entstehen. Ohne eine Vorgabe zu machen, wie sie ihre Hände positionieren sollen, wählt jeder Einzelne seine persönliche Art der Handstellung, der auf analogem Fotomaterial festgehaltenen Geste. Dieses zusammengesetzte Bild birgt bereits persönliche Geschichte(n) und bringt die Vielfältigkeit der Darsteller zum Ausdruck, verweist auf ihre Eigenarten.

Abb. 3 Programmheft



5.2.2 Die Darsteller: Divergenz als Gemeinsamkeit

Die Darsteller in der Reihenfolge ihrer Texte im Stück:

Zsuzsi Vecsei (Ungarn), Afruz Mashadi (Iran), Roman Benković (Bosnien-Herzegowina), Hadi Mohammadi (Afghanistan), Asif Safdary (Afghanistan), Oana Cîrpanu (Rumänien), Olga Verbytska (Ukraine), Yuri Correa Vivar (Chile), Pjeter Logoreci (Albanien), Silach Magomadova (Tschetschenien), Ayata Magomadova (Tschetschenien), Aslanbek Dudaev (Tschetschenien), Azamat Chapkhanov (Tschetschenien), Mana Abdurahman (Somalia), Inti Lautaro Alava (Kolumbien), Mahsa Gharfari (Iran), Nahoko Fort-Nishigami (Japan), David Jarju (Gambia), Laura Roche (Spanien), Margarita Mazur (Polen), Ansumana Barrow (Gambia), Ibrahim Bah (Sierra Leone), Jamal Mataan (Somalia), Hafit

Cabdi Mohamed (Somalia), Fadumo Mohamed (Somalia), Ismail Mohamed (Somalia), Wanda Galecki (Kolumbien), Judith Aguilar (Mexiko), Veronica Handl (Argentinien), Yoshie Maruoka (Japan), Ute Bock (Österreich)

Dreißig Darsteller stehen bei dem Stück *Die Reise* auf der Bühne des Wiener Volkstheaters. Sie kommen aus zwanzig verschiedenen Nationen. Hinzu kommt Ute Bock als gebürtige Österreicherin. Die Herkunft der Darsteller konzentriert sich auf drei geographische Bereiche: Osteuropa (mit Tschetschenien, die Ukraine, Polen und Rumänien), Afrika (mit Sierra Leone, Somalia und Gambia) und Südamerika (mit Chile, Kolumbien und Argentinien). Die Altersspanne reicht von Volksschulkind bis hin zum Pensionist. Bereits in der Probenphase wird deutlich, dass zwischen allen Beteiligten eine große Solidarität herrscht. Die Gruppe hat eine Gemeinsamkeit, über welche sie sich identifiziert und die zu einem starkem Zusammenhalt innerhalb des Ensembles führt. Der Umgang ist ein sensibler und von starkem Respekt geprägt. Werden in den Proben die traumatisierenden Geschichten behandelt, entsteht eine betroffene wie auch tröstende Atmosphäre. Die gemeinsame Arbeit am Erlebten lässt die Gruppe näher zusammenrücken. So entstehen nach und nach enge Freundschaften. Die Probe bzw. der gesamte Probenprozess stellen dabei nicht das Ende des gemeinsamen Miteinanders dar, sondern auch in ihrer Freizeit finden viele Aktivitäten statt. Gemeinsam feiert man nun Geburtstage, private und berufliche Erfolge. Auch die für das Projekt Verantwortlichen Jacqueline Kornmüller und Peter Wolf engagieren sich außerhalb der Probenzeit für einzelne Teilnehmer. So begleiten sie manche Darsteller zu gerichtlichen Terminen bezüglich des laufenden Asylverfahrens, unterstützen bei Behördengängen oder Arztbesuchen. Trotz des sensiblen Umgangs des Regieteam und der Darsteller untereinander, bleibt offen, inwiefern der Einzelne mit seiner Geschichte nicht doch allein gelassen und/oder in der Öffentlichkeit gar bloßgestellt wird. Regisseurin Kornmüller äußert sich dazu wie folgt:

„Es hat erstmal ein sehr sehr starkes Ensemblegefühl gegeben. Und jetzt ist es eigentlich so, dass man sich gegenseitig diese Geschichten erzählt. Natürlich auch dem Zuschauer, aber ich finde es hat eher was

Befreiendes als was Beklemmendes. Eher was, wenn man jetzt diesen Begriff strapazieren möchte, etwas Therapeutisches. Es hat eher was Heilendes.“⁸⁷

Den zum Teil aufgrund der einschneidenden Erfahrungen traumatisierten Teilnehmern wird während des gesamten Prozesses keine therapeutische Begleitung zur Seite gestellt. Dennoch sehen viele Darsteller den Prozess des öffentlichen Erzählens als therapeutische Maßnahme, bzw. als einen gemeinsamen Weg:

„Am Anfang hat es viele von uns ziemlich betroffen, Tränen waren alltäglich und natürlich eine Bremse für das Weitermachen [...]. Stell dir vor, du hast dich irgendeinmal tief geschnitten, und durch die Zeit haben sich Narben gebildet, und jetzt öffnet jeder von uns diese alte Verletzungen und wühlt schmerzhaft darin...“⁸⁸

Der Schritt in die Öffentlichkeit scheint in dieser prozesshaften Arbeit dann doch ein Akt der Befreiung zu sein, wie eine Darstellerin in einem Zeitungsinterview betont:

„Das Stück ist für mich eine Therapie, etwas ganz Neues für mich. Ich konfrontiere mich jetzt mit dem, was in meinem Leben passiert ist und mit der Tatsache, dass ich von meinen eigenen Leuten, meiner eigenen Kultur aus dem Land geworfen wurde.“⁸⁹

87 Kornmüller, Jacqueline in einem Bericht der Sendung *Latino TV/Okto*, <http://www.okto.tv/latinotv/7949/20111209>, 00:11:06-00:11:29, Zugriff: 15.05.2014.

88 Darstellerin Veronica Handl in: Langthaler, Herbert, „Die Reise“, http://www.asyl.at/aktuell/die_reise.htm, 27.09.2011, Zugriff: 15.05.2014.

89 Al-Kattib, Yasmin im Interview mit den Darstellern Wanda Galecki, Margarita Mazur und Ibrahim Bah, „Sprungbrett in ein neues Leben“, *dastandard.at*, <http://dastandard.at/1323222831363/Theaterstueck-Die-Reise-Sprungbrett-in-ein-neues-Leben>, 12.12.2011, Zugriff: 15.05.2014.

5.2.3 Der Theatertext

Der Theatertext des Stückes *Die Reise* entsteht im Zuge des Castings. Die ausgewählten und durch Diktiergerät aufgenommenen Geschichten werden über Nacht transkribiert. Diese Transkription erfolgt genau nach Wortlaut. Dies bedeutet, dass jedweder grammatikalische Fehler, sowie die Fülllaute „ähm“ etc. mit abgetippt werden. Der Originalton des Erstinterviews wird somit archiviert. Mit den daraus entstehenden Texten wird in der Folge während der Probenphase gearbeitet. Jeder Darsteller, der einen Text hat (das ist nicht bei jedem der Fall, manche werden durch performative Handlungen in das Stück mit eingebunden), muss diesen originalgetreu auswendig lernen, inklusive jedes offenkundigen Fehlers oder sprachlichen Aussetzers. Auch während der vierundzwanzig Aufführungen im Volkstheater gilt es den Text in dieser Form wiederzugeben, obschon sich die Beherrschung der deutschen Sprache bei den meisten Darstellern im Laufe der Spielzeit erheblich verbessert hat. Hans-Thies Lehmann bemerkt in diesem Zusammenhang eine Eigenart, die der Versprachlichung im Rahmen des postdramatischen Theaters zu Grunde liegt:

„Wenn die geistreiche Bemerkung zutrifft, daß Dichter Leute sind, die Schwierigkeiten mit der Sprache haben, so geht es im postdramatischen Theater um eine dichterische Erfahrung der sprachlichen Hemmungen für alle.“⁹⁰

Die Darsteller sind die Schöpfer ihrer eigenen Texte, sie selbst sind der „Dichter“. Diese Tatsache, das Sprechen im eigenen Sprachduktus und die damit verbundene augenscheinlich unverfälschte eigene Aussage, tritt in Korrespondenz mit einem Authentizitätsanspruch, welcher der dokumentarischen Theaterarbeit zugesprochen wird. Die auf diese Weise gesammelten Geschichten werden im Laufe des Probenprozesses durch verschiedene Inszenierungsideen, zumeist durch körperliche Ensemble-Choreographien oder kurze Dialoge, zu einem Stück zusammengesetzt. Durch das angewandte und soeben dargelegte Konzept entsteht nicht nur deutsches Textmaterial. So sind zwei Texte in englischer Sprache verfasst, es

90 Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S.269.

finden sich lediglich einige wenige deutsche Wörter. Dies kann als Übergangsphase, in der sich mancher Darsteller befindet, gedeutet werden: Noch nicht angekommen in der neuen Sprache, die Muttersprache im Heimatland zurück gelassen, Englisch als Zwischenlösung, als Möglichkeit einer ersten Kontaktaufnahme und Kommunikation. In einer Übergangsszene kommen nach und nach alle Darsteller zur Bühnenrampe und beschreiben in ihrer Muttersprache ein für ihr Land typisches Kochrezept. Dies ist der einzige Moment in dem alle in ihrer eigenen Sprache sprechen, die allerdings nicht herausgehört werden kann, da vielmehr ein chaotisch anmutendes Klangbild entsteht, bei dem alle simultan unter Zuhilfenahme von Kochgesten den Zubereitungsvorgang beschreiben. Die eigene Muttersprache findet ihren Weg in die Inszenierung. Sie wird zur Gemeinsamkeit, obschon es sich um unterschiedliche Sprachen handelt. Dieser einprägsame Moment vermittelt eine besondere Energie. Die sprachliche Hürde ist verschwunden. Die Grenze, die zur Artikulation in einer nicht von Kindes Beinen an erlernten Sprache immer wieder überwunden werden muss, entfällt. Der Einzelne ist ganz bei sich, unterschiedliche (lautliche) Temperamente werden deutlich und eine unaufhörlich lodernde Geräuschkulisse erfüllt den Raum des Theaters. Besonders auffällig erscheint in diesem Zusammenhang der Text eines Somaliers, der von ihm in seiner Muttersprache wiedergegeben wird. Im Anschluss an diesen Text übersetzt ein anderer Darsteller, ebenfalls aus Somalia, den Text ins Deutsche. Die Unmittelbarkeit wird durch die gewählte Ausdrucksform verstärkt. Dadurch, dass das Publikum nicht gleich versteht, um welchen Inhalt es sich handelt, entsteht eine um so eindringlichere Atmosphäre der Neugier, die auch darin begründet liegt, dass das Sprechen in der Muttersprache nochmals authentischer wirken kann. Hier wird deutlich, was Hans-Thies Lehmann mit „Sprache als Darstellungsobjekt“⁹¹ meint:

„Das Prinzip der *Ausstellung* ergreift neben Körper, Gestik, Stimme auch das Sprachmaterial und greift die Darstellungsfunktion der Sprache an. Statt sprachlicher *Darstellung* von Sachverhalten eine 'Stellung' von Lauten, Worten, Sätzen, Klängen, die kaum von einem 'Sinn', sondern

91 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.266.

von der szenischen Komposition gelenkt werden, von einer visuellen, nicht textorientierten Dramaturgie.“⁹²

Diese „szenische Komposition“ realisiert sich in der genannten Szene dadurch, dass das Ensemble den Inhalt des Textes visuell auf der Bühne darstellt. Die Darsteller formen mit ihren Körpern ein Boot auf der Bühne. Der Somalier erzählt währenddessen von seiner Überfahrt von Afrika nach Lampedusa in einem völlig überfüllten Boot. Ein volles Boot nur durch menschliche Körper dargestellt, die sich hin und her wiegen, während der Erzähler einsam daneben sitzt, konstruiert dabei ein eindringliches Bild auf der Bühne.

Abb. 4 *Das Boot*



Mit der Hälfte des Ensembles wird, wie eben beschrieben, anhand der im Casting geführten Interviews im Probenprozess der Stücktext erarbeitet. Der Text wird im Interview während des Castings festgelegt und von den Laien auswendig gelernt. Ausgenommen von dieser Texterarbeitung sind zunächst drei der vier Kinder. Diese drei Kinder bleiben also auf der Bühne stumm und werden dennoch durch ihre Präsenz ein wichtiger Bestandteil der Inszenierung.

92 Ebd.

Während der Texterarbeitung und -festlegung kommt es mitunter zu Kürzungen der Interviews. Das bedeutet, dass die textliche Wiedergabe von Verfolgung, Misshandlung und Folter, in dem Ausmaß, wie sie in den Interviews berichtet werden, zum Teil zu persönlich oder auch zu gefährlich für die Laiendarsteller sind. Somit ist die finale Textversion teilweise gekürzt. In diesem Zusammenhang ist die Geschichte der fünfzehnjährigen Mana hervorzuheben. Sie erzählt darin von sexuellem Missbrauch, der ihr auf der Flucht widerfahren ist. Mit großem Mut berichtet sie von ihren traumatisierenden Erfahrungen. An dem Tag jedoch, als *Die Reise* für eine TV-Ausstrahlung des ORF⁹³ aufgenommen werden soll, weigert sie sich den Satz aussprechen, indem explizit von sexuellem Missbrauch die Rede ist. Nach einem langen Gespräch mit Regisseurin Kornmüller, wird dieser Satz schließlich ausgelassen. Ihre Geschichte verändert sich also. Die Signalworte „sexueller Missbrauch“, die bei den Zuschauern Emotionalität sowie Schrecken hervorrufen, handelt es sich doch um einen drastischen Fakt der sich im Aussprechen dieser Worte im Raum und in den Köpfen der Zuhörer manifestiert, verschwinden. Eine Archivierung dieser Erinnerung in Bühnenform durch die TV-Aufzeichnung wird abgelehnt. Der Unterschied des transitorischen Theaterereignisses hin zum immer wieder aufrufbaren Medium Film, wird hier in der persönlichen Befindlichkeit und Angst der Darstellerin deutlich. Die andere Hälfte des Ensembles wird auf performative Weise, zum Beispiel durch stumme Handlung, Bewegung und Tanz in die Inszenierung mit eingeflochten.

Am Ende einer jeden Vorstellung tritt Ute Bock vor das Publikum und erzählt aus ihrem Alltag in ihrer Anlaufstelle für Flüchtlinge:

„Alle diese Geschichten, die sie jetzt hier gesehen haben, spielen sich bei mir täglich vor der Türe ab. Jeden Tag. Und anstatt das es a bisserl besser wird, wird es leider immer schlechter, hab ich den Eindruck. Ich habe eine Anlaufstelle für diese Leute, die überall durch den Rost fallen, die keiner will, die man nach Möglichkeit abschieben will, denen wir eigentlich... für die wir nicht sehr viel über haben. Ich bemühe mich, ich war Leiterin von einem Heim, hab also dort mit denen zu tun bekommen und es ist mir geblieben, weil ich das nicht so stehen lassen konnte. Ich habe einige Wohnungen, ich habe inzwischen bekommen eine, hat

93 *Die Reise* wurde am 07.09.2012 auf dem Sender ORF III ausgestrahlt.

jemand die Zohmannngasse⁹⁴ zurückgekauft, wo ich einmal Heimleiterin war, hat die hergerichtet und ich hab da siebzig Einzelzimmer, die inzwischen auch schon wieder voll sind. Jeden Tag sitzen bei mir vor der Tür Leute, ganze Familien mit kleinen Kindern, die bei uns irgendwo einfach vor die Tür gesetzt werden. Wo man nicht weiß, wo sie schlafen sollen, wo man nicht weiß wo wir das Essen hernehmen sollen, wo man nicht weiß, was ihre Zukunft ist. Kein Mensch auf der Welt geht freiwillig von dort weg, wo er her ist. Höchstens einer der zwischen zwanzig und fünfundzwanzig ist und glaubt er muss die Welt sehen. Aber ein normaler Mensch mit Familie und Kindern geht nicht einfach irgendwo weg und glaubt, dass woanders alles besser ist. Das gibt es nicht. Das gibt es nicht, dass jemand mit drei Kindern dreimal von Polen wieder hier her und versucht Fuß zu fassen und wieder abgeschoben wird und wieder hier her kommt. Das gibt es nicht. Wir sollten uns das einmal überlegen und sollten diesen Menschen eine Chance geben hier normal zu leben. Sie sind fleißig, sie sind intelligent und sie wissen auf was es ankommt. Viele oft mehr als unsere eigenen Kinder. Ich hab sehr viele, sehr geschulte Kinder, die man fördern muss, weil sie eine Chance im Leben haben was zu werden und wir machen nichts anderes wie, dass wir sie von einem Lager ins andere schicken und nach Möglichkeiten trachten, dass wir sie wieder loswerden. Es ist nicht mehr so wie früher, dass jedes Land für sich ist. Die Welt ist kleiner geworden. Man kann binnen kurzen von da in Amerika sein und zurück. Wir werden uns keinen Stacheldraht um Europa schließen oder sogar um Österreich ziehen können und sagen die dürfen nicht herein kommen. Ist es nicht viel gescheiter, wenn wir ihnen freundlich entgegen kommen, wenn wir ihnen eine Chance geben. Natürlich gibt es welche, die das ausnützen oder die auch kriminell sind oder so. Aber solche haben wir selber auch. Aber denen, die wirklich, die das verdienen, die fleißig, ordentlich sind, sollten wir eine Chance geben. Deshalb steh ich hier, ich ersuche sie mich zu unterstützen. Nicht nur finanziell, auch hier (Frau Bock zeigt sich an den Kopf, Anm. d. V.), das ist ganz wichtig. Vielen Dank.“⁹⁵

Hier ändert sich der Modus der Inszenierungselemente. Frau Bock tritt isoliert vom Ensemble vor das Publikum, um improvisierend und im direkten Kontakt dieses zu adressieren und den Inhalt des gerade Gesehenen in die politische

94 In der Zohmannngasse 28 im zehnten Wiener Gemeindebezirk war Ute Bock als Heimleiterin tätig, bevor es wegen einer Drogenrazzia 1999 geschlossen wurde. Das Gebäude wurde im Jahr 2011 von dem Unternehmer Hans Peter Haselsteiner aufgekauft, renoviert und dem *Flüchtlingsprojekt Ute Bock* zur Verfügung gestellt. Diese Maßnahme führte zu heftigen Protesten der umliegenden Anwohner, die dadurch eine Erhöhung der Kriminalitätsrate befürchteten. Es folgte ein medialer Streit, bei dem die FPÖ als Interessenvertreter der Anrainer auftrat.

95 *Die Reise*, ORF III, 07.09.2012, 01:48:23 – 01:51:20.

Wirklichkeit *nach* der Aufführung zu transponieren. Sie appelliert an das Publikum, um so das Ende der Aufführung nicht das Ende der Auseinandersetzung mit dem Thema Flüchtlings- und Asylpolitik werden zu lassen.

Diese Szene fällt aus dem üblichen Wiederholungsmodus der Aufführungen heraus, da sie stets einen komplett anderen Inhalt erzeugt und die Vorstellung durch einen improvisierten Text abschließt. Hier wird nochmals der transitorische Moment deutlich, der dem Medium Theater zu eigen ist:

„Als Ergebnis ist die Aufführung – im Unterschied zur Inszenierung – einmalig und unwiederholbar. Exakt dieselbe Konstellation zwischen Akteuren und Zuschauern wird sich nicht ein zweites Mal einstellen. Die Zuschauerreaktionen und ihre Auswirkungen auf die Akteure und andere Zuschauer werden sich bei jeder Aufführung anders gestalten.“⁹⁶

Es verschwimmen die Grenzen zwischen Inszenierung und Realität. Die Realpolitik befindet sich auf der Bühnenrampe des Volkstheaters in der Person von Ute Bock. Dem Zuschauer wird verdeutlicht, dass eben jener realpolitische Aspekt bereits zuvor auf der Bühne, im Subtext der inszenierten Privatheit, gewütet hat. Durch diese Vorgehensweise wird eine aktuelle Theaterströmung akzentuiert, die sich vermehrt auf deutschsprachigen Bühnen ausbreitet:

„Im Theater zeigt sich der Social Turn⁹⁷ in den Bemühungen, sich zunehmend in partizipativen Projekten mit Laien sozialkritisch mit der gesellschaftlichen Realität im allgemeinen und dem spezifischen lokalen Begebenheiten im Besonderen auseinanderzusetzen. [...] Die zunehmend zu beobachtenden neuen Theaterformen, welche sich hinter so verschiedenen Bezeichnungen wie beispielsweise „Theater der sozialen Intervention“, „Theater der Wirklichkeit“, „Dokumentartheater“, „Theater der Erfahrung“ oder auch die mittlerweile schon fast

96 Fischer-Lichte, Erika, „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, *Kunst der Aufführung, Aufführung der Kunst*, Hg.: E. Fischer-Lichte/C. Risi/J. Roselt, Berlin: Theater der Zeit 2004, S.22.

97 „Der Begriff des Social Turn bezeichnet in der Kunstwissenschaft die Einbeziehung von sozialen Prozessen in und ihre Veränderung durch künstlerische Aktivität.“
Schneider, „Warum wir kein Migranten-Theater brauchen... aber eine Kulturpolitik, die in Personal, Produktion und Publikum der dramatischen Künste multiethnisch ist“, S.12f.

allgegenwärtigen „Experten des Alltags“ verbergen, weisen trotz aller thematischen und auch qualitativen Unterschiede der einzelnen Produktionen auf eine kaum zu übersehende Gemeinsamkeit hin: Die öffentlich geförderten Theater in Deutschland wenden sich in ihrer Spielplangestaltung vermehrt Themen der sozialen Realität und den Fragen zu, wie das Theater auf die gegenwärtigen sozialen, demographischen und politischen Veränderungen reagieren und welche Rolle es vor dem Hintergrund einer Fragmentierung ihrer Adressaten in eine Vielfalt kulturell und sozial unterschiedlich orientierter Gruppen spielen soll.“⁹⁸

5.2.4 Die Geschichten der „Reisenden“

Die Themen des Stückes sind im großen Zusammenhang gesehen politisch, dabei im Mikrokosmos des Theaters immer sehr privat. Größtenteils handelt es sich um Fluchtgeschichten, das heißt es wird die Reise beschrieben, die auf sich genommen wurde, um nach Österreich zu kommen, wobei das Wort „Reise“ eher positiv konnotiert ist, als in den dargebrachten Geschichten wirklich der Fall ist. Die politische Situation des jeweiligen Heimatlandes sowie die familiären Hintergründe werden beleuchtet.

Einige wenige Geschichten erzählen in einer leichtfüßigen, nahezu komödiantischen Art und Weise von diesem geographischen Schritt: „Deswegen bin ich geflüchtet... also geflüchtet... ich bin Businessclass nach Wien geflogen. Aber zurück will ich nicht. So ist das.“⁹⁹ Die Darstellerin Olga, geboren in der Ukraine, stellt mit ihrer Geschichte den Stereotyp des sogenannten Wirtschaftsflüchtlings dar. Ihr Land bietet ihr, ihrer Meinung nach, nicht die Chance zu einer sich wirtschaftlich lohnenden Karriere. Dies wird von ihr auch nicht beschönigt, sondern eben als Fakt beschrieben:

„In der Ukraine hab ich Fremdsprachen studiert. Das war irgendwie gut für meine Seele, hat mir sehr gut gefallen. Literatur und solche Sachen. Aber dann hab ich verstanden: Es bringt meiner Geldtasche eigentlich nichts. Und ich muss irgendwas für meine Geldtasche machen. Deshalb hab ich mich entschieden: Ich werde Wirtschaft in Wien studieren.“¹⁰⁰

98 Michaels, Bianca, „Da kann ja jeder kommen!? Anmerkungen zu Theater und Migration im Social Turn“, Theaterarbeit in der interkulturellen Gesellschaft“, *Theater und Migration*, S.124f.

99 *Die Reise*, ORF III 2012, 00:26:36 – 00:26:47.

100 Ebd., 00:25:31 – 00:25:55.

Nicht alle Hintergründe und Umstände sind also hochdramatisch. Doch bleibt die Anzahl der „positiven“ Geschichten im Verhältnis zu den tragischen äußerst gering. Ein ausgewogener Wechsel zwischen heiter und traurig, findet nicht statt. Regisseurin Kornmüller versucht durch die Einflechtung weniger drastischer Geschichten, eben jenen die Schwere zu nehmen und so nicht zu einem „Betroffenheitsstück“ zu werden. Das dies in der medialen Berichterstattung nicht gänzlich funktioniert hat, belegt die Verleihung eines Preises im Rahmen der Veranstaltung „Julius-Deutschbauer-Preis: Das unpolitischste Theaterprojekt Wiens“, welches von den Initiatoren selbst als „künstlerisch ironischen Gegenentwurf zum Nestroypreis“¹⁰¹ beschrieben wird. Verliehen wurde der Preis für *Die Reise* in der Kategorie „Der große Gönner“.¹⁰² Einige Geschichten wirken in ihrer Darstellung humoristisch, trotz der offenkundig tragischen Umstände. So erzählt David aus Gambia von den Mahlzeiten in seiner Flüchtlingsstätte:

„Es gibt auch zwei Leute, die bei uns kochen. Die kochen für uns alle. Wir essen jeden Tag das Gleiche. Ich weiß es ganz genau, was es morgen gibt oder übermorgen. Es ist einfach. Es ist Reis und Fleisch. Jeden Tag. [...] Morgens gibt es ein Brot und Butter. Es gibt auch einen Wasserkocher. Damit machst du deinen Tee. Und dann wartest du auf dein Essen. Aber es weiß jeder: Es ist immer dasselbe. Es ist jeden Tag Reis und Fleisch. Das ist auch langweilig.“¹⁰³

101 O.A., „Große Wiener Scheinheiligkeit. Wiens unpolitischstes Theaterstück ausgezeichnet“, *nachtkritik.de*, http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7380%3Adas-unpolitischste-theaterprojekt-wiens-ausgezeichnet&catid=126%3Ameldungen&Itemid=84, 21.10.2012, Zugriff: 12.02.2014.

option=com_content&view=article&id=7380%3Adas-unpolitischste-theaterprojekt-wiens-ausgezeichnet&catid=126%3Ameldungen&Itemid=84, 21.10.2012, Zugriff: 12.02.2014.

102 Die Preisverleihung fand am 20. Oktober 2012 in der Garage X in Wien statt. In weiteren Kategorien wurden ausgezeichnet: Die dickste Staubschicht, Der beste Nachwuchs-Weltverbesserer, Größte politische Drama Queen, Der längste Zeigefinger, Die größte Scheinheiligkeit.

Zu erwähnen sei noch, dass der Preis für „Der beste Nachwuchs-Weltverbesserer“ an das Künstlerkollektiv *God's Entertainment* für das Projekt *Österreicher integriert euch* ging, welches im Rahmen der Wiener Festwochen 2012 an unterschiedlichen Orten in Wien die Bürger mit Hilfe von „Info-Integrationsstände“ zu einer Auseinandersetzung mit dem Thema Integration bringen sollte.

103 *Die Reise*, 2012, 01:00:45 – 01:01:49.

An dieser Stelle wurde bei jeder Vorstellung gelacht. Dieses Lachen scheint als eine Art Schutzmechanismus zu fungieren, welcher das offensichtliche Problem hinter der Geschichte ausblendet oder es zumindest übergeht.

In vielen Geschichten spielt die Person und Funktion des so genannten Schleppers eine wichtige Rolle. Als Schlepper werden diejenigen Menschen bezeichnet, die den Flüchtlingen gegen Bezahlung bei der Flucht helfen, sie beispielsweise illegal über Landesgrenzen bringen. Ebenso politische Gegebenheiten wie Schubhaft oder die Funktion der Organisation Frontex¹⁰⁴, ein Sicherheitsunternehmen der europäischen Union („europäische Grenzschutzagentur“)¹⁰⁵ eine Rolle. Als weitere Themen werden u.A. verhandelt: politische und religiöse Verfolgung, Arbeitslosigkeit, Missbrauch.

Die vielleicht eindringlichste Geschichte wird an die vorletzte Stelle des Stückes gesetzt, was dramaturgisch gesehen, den durch inhaltliche Last gekennzeichneten Höhepunkt definiert. Veronica, 62 Jahre alt, erzählt von ihrer ungeheuerlichen Erfahrung von Folter in ihrem Heimatland Argentinien. Hintergrund sind die politischen Unruhen in den 1970er Jahren. Als Studentin wird Veronica entführt und gilt fortan als sogenannte „Verschwundene“. In ihrer Gefangenschaft erfährt sie schlimme Folter, die sie auf der Bühne allerdings nicht genau benennt. Sie sagt lediglich: „Es gibt verschiedenste Arten von Behandlungen. Die sind auch alle bekannt.“¹⁰⁶ und deutet dabei auf ihren Körper. Als ein Resultat der schlimmen körperlichen Gewalteinwirkungen, gebärt sie während eines späteren Gefängnisaufenthaltes einen Jungen, der aus einer Vergewaltigung innerhalb des Entführungszeitraums entstand. Auch dieser Fakt wird nicht direkt aus ihren Ausführungen deutlich, sondern durch Transferierung der gehörten Fakten durch den Zuschauer. Die implizite

104 „Um die europäische Solidarität für den Schutz der Außengrenzen – gerade auch vor dem Hintergrund des Wegfalls der Binnengrenzen – entsprechend gemeinsam zu organisieren, haben sich die Mitgliedstaaten im Haager Programm auf die Einrichtung der Europäischen Grenzschutzagentur Frontex verständigt [...]“

http://www.auswaertiges-amt.de/DE/Europa/Justiz_u_Inneres/Frontex-node.html.

105 Im Dezember 2013 inszeniert Hans-Werner Kroesinger das Dokumentartheaterstück *FRONTex SECURITY* im Theater Hebbel am Ufer, Berlin.

106 *Die Reise*, 2012, 01:34:36

Erzählweise, die wie eine Schutzfunktion der Erzählerin wirkt, verstärkt durch dieses Stilmittel die Erschütterung über die gehörten Tatsachen.

5.2.5 Das Programmheft

Das Programmheft stellt in Inhalt und Design eine abgewandelte Form des sonst üblichen Programmheftes des Volkstheaters dar. Das Format ist um einige Zentimeter vergrößert worden. Durch das volkstheater-typische Schriftdesign rangt sich ein Muster, welches die Gruppe *wenn es soweit ist* als ihren Wiedererkennungsfaktor beansprucht. Dieses besteht aus einer dünnen, minimalistischen Linie. Es wirkt, als wäre ein Stift auf der ersten Seite angesetzt worden, der sich nun einmal durch das ganze Heft schlängelt. So entsteht ein Verbindungselement zwischen allen Darstellern, welches durch immer neue, scheinbar zufällige ineinander-Verstrickungen, stets anders verläuft und als eine Art Lebenslinie interpretiert werden kann, die individuell Wege zeichnet, vorzeichnet, nachzeichnet, bezeichnet, dabei Hindernisse, Knotenpunkte wie auch Geradlinigkeit visuell (re-)konstruiert.

In allen Marketingprodukten für das Projekt *Die Reise* findet sich dieses spezielle Design, welches nochmals verdeutlicht, dass es sich um eine Koproduktion des Volkstheater Wien und dem Künstlerkollektiv *wenn es soweit ist* handelt. Auch inhaltlich werden Veränderungen deutlich. Statt der üblichen Hintergrundinformationen zum Stück, zum Autor oder zur Entstehungsgeschichte, findet sich auf der zweiten Seite eine große, ebenfalls im minimalistischen Stil gezeichnete Weltkarte. Auf dieser Karte sind die Namen der Beteiligten zu finden und zwar an dem Ort, von dem sie nach Österreich aufgebrochen sind, ihrer Heimat. Im Anschluss befindet sich der gesamte Theatertext, allerdings ohne die bereits erwähnten Fülllaute. Der Text ist jeweils auf der linken Seite abgedruckt. Auf der rechten Seite befinden sich Fotos der Darsteller (inklusive Vor- und Zunahme und Heimatland) in der Reihenfolge ihres Textes in der Inszenierung. Vorangestellt ist dem Text folgendes Zitat: „Der Reisende ist der Zwilling des Fremden, die verborgene Seite unserer Identität.“ von Anna Kim.¹⁰⁷ Der Leser des Programmheftes wird auf diese Weise

107 Der Satz stammt aus ihrem Essay: *Invasion des Privaten* erschienen im Droschl Verlag 2011.

angesprochen, sofern er denn jemals gereist ist. So kann er seine eigene Erfahrung und Interpretation bezüglich des Themas Reisen reflektieren, sich also selbst miteinbeziehen, genauso aber auch Reise als Flucht neu begreifen.

5.2.6 Die Bühne: Ein goldener Käfig

Die Bühne des Volkstheaters Wien stellt die Form der Guckkastenbühne dar. Diese architektonische Vorgabe, impliziert eine spezifische Wirkungsweise:

„Es handelt sich um einen Bühnenraum, der ganz von der Geometrie und der Konstruktion bestimmt wird. 'Bühne ist jene Linie, die sich quer durch das optische Bündel zieht und es in seiner Entfaltung gleichsam begrenzt.' (Roland Barthes). Reine Verkörperung der Abbildung eines Ausschnittes, der genauso von dem lebt, was er einschließt, wie von dem, was er ausschließt. Was im Theater gezeigt wird, ist bestimmt durch 'die Souveränität des Ausschnittes und der Einheit des Subjektes, das den Ausschnitt begründet' (Roland Barthes). Theater ist damit wesentlich das, was man sieht und was nicht. Allem kommt damit Bedeutung zu, alles zählt.“¹⁰⁸

Das Bühnenbild zu *Die Reise* wurde entworfen von der Regisseurin Jacqueline Kornmüller. Es besteht aus einem einzigen hohen, mit goldener Farbe bemalten Raum, der die gesamte Bühnenfläche einnimmt. An der linken Seite befindet sich ein kleiner ausklappbarer Stuhl, der in die Wand eingelassen ist. Die Rückwand ist beweglich. Sie lässt sich nach vorne und nach hinten fahren. Betrachtet man diesen goldenen Raum genauer, so weckt er Assoziationen mit einer Bahnhofshalle. An der Decke sind an den Außenwänden wie auch in der Mitte Leuchtröhren angebracht, welche an Ankunftshallen großer Bahnhöfe erinnern. Auch die Höhe des Raumes und der kahle, sterile Charakterunterstreichen diesen Eindruck. Der sich in der Wand befindliche Stuhl wirkt ebenfalls wie ein Symbol des Wartens, fast schon als eine komfortable(re) Variante dessen. Diese triste und kühle Darstellung steht mithin im Kontrast zu der gewählten Farbe. Gold suggeriert Wohlstand, lässt aber ebenso die Assoziation mit dem symbolisch aufgeladenen „goldenen Käfig“ zu,

108 Ruckhäberle, Hans-Joachim, „Das Bühnenbild zwischen den Künsten“, *Das Bild der Bühne*, Hg.: V.Pfüller/H.-J. Ruckhäberle, Berlin: Theater der Zeit 1998, S.14.

aus dem es unmöglich ist, zu fliehen. Eine vielfache Paradoxie also, die doch auf jeder Ebene, im Hinblick auf den Flüchtling, passend zu sein scheint:

Die Bahnhofshalle als Ort von Aufbruch wie auch Ankunft, als Ziel oder Fluchtpunkt, als Warteraum nicht nur physisch sondern auch psychisch. Gold als Symbol für Reichtum, für eine sichere Zukunft, für ein besseres Leben. Der goldene Käfig als ein Gefangensein im Neuen, in den juristischen und damit an die Nation gebundenen Regeln, die es einzuhalten gilt, die den Flüchtling in der menschlichen Freiheit einschränken. So sei zum Beispiel der Fakt genannt, dass Asylbewerber keine Arbeitserlaubnis erhalten. Auch dieses Thema wird während des Stückes auf der Bühne verhandelt. Die Darsteller wirken in dieser Raumkonzeption streckenweise wie in einem Schaukasten gefangen, das Publikum als der voyeuristische Abnehmer vormals privater Geschichten.

Während des Einlasses ist der Vorhang bereits geöffnet. Dies suggeriert eine gewisse Unmittelbarkeit zu dem, was auf der Bühne geschehen wird. Betrachtet man diesen Fakt in Bezug auf den sonst oft geschlossenen Vorhang, so wird eine direkte visuelle Öffnung Richtung Publikum deutlich. Das Publikum ist zu Anfang nicht klar abgegrenzt, sondern blickt direkt in den Raum, in welchem in der Folge die in Szene gesetzte Realität sichtbar wird. Eine erste trennende Komponente ist von Beginn an aus dem Weg geräumt.

Das einzig nicht Statische des Bühnenbildes ist, neben dem besagten Klappstuhl, die vor- und zurückfahrbare Rückwand. Zu Beginn des Stückes fährt sie ein Stück zurück, so dass die Darsteller durch den entstehenden Spalt die Bühne betreten können. Dieser Spalt, der sich rechts und links auf der Hinterbühne öffnet, bleibt die einzige Möglichkeit für Ab- und Aufgänge. In den hintersten kleinen Öffnungen also besteht die einzige Möglichkeit des Entkommens im sonst zwar weitläufigen, weil hohen und doch durch die Anzahl der Darsteller und dadurch entstehende Dichte, fast klaustrophobisch anmutendem Raum. So entsteht eine Ambivalenz zwischen Weitläufigkeit und Enge, die als Sinnbild für die Situation der Darsteller verstanden werden kann.

Am Ende des Stückes, wenn alle Darsteller die Bühne bereits verlassen haben (mit Ausnahme von Ute Bock), fährt die Wand dann bis ganz nach vorne. Ute Bock geht vor der sich Richtung Publikum walzenden Wand, und befindet sich

schließlich auf der Bühnenrampe, unmittelbar vor der ersten Reihe des Zuschauerraumes.

Abb. 5 Ute Bock vor Publikum



Der bis dahin bespielte Raum wird so vernichtet, er besteht nicht mehr. Wären die Darsteller noch auf der Bühne, würden sie in den Zuschauerraum gespült, mitten hinein in die Gesellschaft, in der sie sich zu integrieren versuchen („sollen“). Stattdessen sind sie einfach von der Bildfläche des Zuschauers verschwunden, unsichtbar geworden wie so oft in der sozialen Realität eines gut situierten Publikums. Medium an (sei es Theater, Film- und Fernsehen oder Tageszeitung) – Medium aus.

Die als sehr plastisch wahrnehmbaren Wände werden, wie bei der Guckkastenbühne üblich, durch die „vierte Wand“ komplettiert, die den Zuschauerraum darstellt:

„Der in der Regel podestartig erhöhte Bühnenbereich schließt mit einer Rampe zum Publikum ab; [...]. Bühne und Zuschauerraum sind wie zwei Schachteln gegenübergesetzt, an deren Schnittstelle ein Rahmen die Grenze markiert, der gleichwohl ausschnitthaft Einblick gewährt.“¹⁰⁹

109 Roselt, Jens, *Phänomenologie des Theaters*, München: Fink 2008, S74.

Diese „zwei Schachteln“ stehen sinnbildlich für die unterschiedlichen gesellschaftlichen Systeme. Der Asylant steht dem österreichischen Bürger mit Staatsbürgerschaft gegenüber, abgegrenzt durch eine unsichtbare Linie, welche auch die Trennung unterschiedlicher juristischer Rechte bedeutet. In einer Szene des Stückes wird der kastenförmige Raum verlassen, die „Grenze“ durchbrochen. Eine Darstellerin betritt mit einem Handmikrofon den Zuschauerraum und interviewt die Zuschauer bezüglich ihrer Erfahrungen mit „Reisen“. Dieser Durchbruch hebt für kurze Zeit das abgegrenzte Verhältnis auf und involviert das Publikum auf fast schon ironische Weise in die multikulturelle Gemeinschaft auf der Bühne. So erfragt die Darstellerin die nationale Zugehörigkeit des Publikums, welches zu einem Großteil aus Österreich kommt, um dies mit den Worten zu kommentieren: „Ich bin echt überrascht wie international auch unser Publikum ist.“¹¹⁰

5.2.7 Requisiten: Ich packe meinen Koffer

Abb. 6 Junge versteckt sich im Koffer



„Die Requisiten denotieren Objekte, die von den verschiedensten kulturellen Systemen hergestellt werden. Während diese Objekte in der

¹¹⁰ Die Reise, 2012, 00:56:47-00:56:52.

Kultur verschiedenen kulturellen Systemen zugehören, da sie ganz unterschiedliche Gebrauchsfunktionen denotieren, gehören sie in ihrer Funktion als theatrale Zeichen einem Zeichensystem zu; denn ihre unterschiedlichen Gebrauchsfunktionen sind für das Theater irrelevant. Hier steht ihre Funktion, Gegenstand für das Agieren des Schauspielers zu sein, im Mittelpunkt des Interesses.“¹¹¹

Der Einsatz von Requisiten ist ein Reduzierter. Der hinsichtlich des Themas Reise symbolisch aufgeladene Koffer findet seinen Weg ins Stück, ebenso wie Reisepässe. So stellt eine Szene eine Zugfahrt dar, in der die Darsteller pantomimisch einen ruckelnden Bahnwaggon darstellen, indem sie ihre Koffer auf die Schultern gestemmt, versuchen in der sich ständig bewegenden Masse Gleichgewicht zu halten. Im Laufe dieser Szene werden sie von einem Darsteller im Sinne einer Personenkontrolle überprüft und müssen ihre Reisepässe abgeben. Einer jedoch hat keinen Pass dabei und wird von dem Kontrolleur symbolisch aus dem Waggon geworfen. In einer performativen Darstellungsweise, versucht er mit Hilfe der restlichen Reisenden wieder in den Zug zu gelangen.

Abb. 7 Zurück in den Menschenzug



111 Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, S.30.

Unterlegt mit einer unruhigen Musik, entsteht so eine sich stets verändernde Masse an Menschen. Alle sind in Bewegung, die Struktur der Menschenmasse ändert immer wieder ihre Form, Chaos wird suggeriert. Und doch scheint in diesem Chaos so etwas wie Solidarität und Struktur zu herrschen, wird doch versucht den ausgegliederten Teil mit großem körperlichem Aufwand wieder ins Gesamtgefüge zu integrieren.

In einer weiteren Szene wird im Bühnenraum durch den Einsatz von Requisiten ein neuer Raum erschaffen: Unter Zuhilfenahme von Wäscheleinen und großen Tüchern werden zwei Areale markiert, die das österreichische Auffanglager Traiskirchen¹¹² darstellen sollen. Ein Darsteller beschreibt daraufhin die räumlichen Begebenheiten des Lagers:

Und das war dort so: In einem Zimmer sind [...] 10, 15, 16 Leute sogar gewesen. Nur mit so Vorhängen oder mit irgendwelchen Fetzen einfach getrennt die Betten, das heißt jeder hatte sein eigenes Paar Quadratmeter und es war sehr schmutzig und dreckig und viele Menschen waren da.¹¹³

Text und Bild fügen sich unter der Zuhilfenahme von Requisiten in dieser Szene zusammen. Vor dem Zuschauer entsteht im performativen Prozess das, was der Text, den er gleichzeitig hört, beschreibt.¹¹⁴

5.2.8 Körper

Erika Fischer-Lichte unterteilt in ihren Ausführungen zu den theatralen Zeichensystemen die äußere Beschaffenheit des Darstellers wie folgt:

Bei der Auflistung der Zeichen, die durch die Herrichtung des Äußeren hervorgebracht werden, müssen wir zwischen zwei Gruppen unterscheiden: 1. Zeichen, die sich auf das natürliche Aussehen von X

112 Traiskirchen ist ein Flüchtlingslager in Niederösterreich, ca. 20 km entfernt von Wien. Das zuständige Bundesministerium für Inneres führt Traiskirchen als „Bundesbetreuungsstelle“ an.

113 *Die Reise*, 2012, 00:42:57 – 00:43:17.

114 Hier sei kurz erwähnt, dass die Politikerin Elisabeth Thum von der ÖVP sich nach einer Vorstellung telefonisch bei Ute Bock erkundigte, ob denn die Umstände in Traiskirchen wirklich so seien, wie auf der Bühne dargestellt.

beziehen sollen, wie auf sein Gesicht, seine Gestalt, seine Haare, und 2. Zeichen, die das „Künstliche“, also erklärtermaßen hergerichtete Aussehen von X betreffen, seine Kleidung.¹¹⁵

Die erste Gruppe ist im Falle von *Die Reise* durch Vielfältigkeit geprägt. Allein die Anzahl von 30 Darstellern verdeutlicht diese Vielfalt. Der besondere Faktor bezieht sich auf die verschiedenen kulturellen Hintergründe. Verschiedene Kulturen auf der Bühne bedeutet verschiedene Körperlichkeiten. Dies bezieht sich zum einen auf die äußere Erscheinung als auch auf den Bewegungsablauf. Besonders auffällig ist die Körperlichkeit der ältesten, zweiundsechzig Jahre alten Darstellerin. Sie wurde in den 1970er Jahren das Opfer von Folter in ihrem Heimatland Argentinien (siehe *Kapitel 5.2.4 Die Geschichten der „Reisenden“*). Diese Folter hat Spuren hinterlassen. Sie hinkt leicht mit ihrem linken Bein. Dies fällt jedoch im Verlauf des Stückes nicht auf. Erst in der Szene, in der sie ihre eigene Geschichte erzählt, wird es deutlich. Sie befindet sich während dieser Szene in der Mitte der Bühne. Der Rest des Ensembles steht an die äußeren Wände gelehnt und von ihr abgewandt. Der Fokus wird klar auf sie gelegt. Sie ist auf sich selbst zurückgeworfen und versucht in einem öffentlichen Rahmen damit umzugehen. Das hat Folgen für ihre Körperlichkeit. Während ihres Berichtes verliert sie immer wieder das Gleichgewicht, fällt jedoch nicht hin. Es handelt sich vielmehr um Wanken, ein Hin- und Herwiegen. Dieses Wiegen wird am Ende der Szene inszenatorisch mit eingebaut. Sie erzählt von ihrem Sohn, den sie während ihrer Zeit im Gefängnis zur Welt brachte. Währenddessen trägt sie ein Bündel Stoff bei sich, welches sie in den Armen hält, als würde sie ein Baby in den Schlaf wiegen. Hier fügt sich der haptische Körper, die unausweichliche Faktizität des körperlichen Gebrechens in inszenatorische, fiktiv hergestellte Bildsprache.

„Das dramatische Theater verpuppt den Prozeß des Körpers in der Rolle, postdramatisches Theater zielt auf die öffentliche Vorführung des Körpers, seinen Verfall in einem Akt, der Kunst und Realität nicht sicher zu trennen erlaubt. Er verhüllt nicht, dass der Körper todgeweiht ist, sondern betont es.“¹¹⁶

115 Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, S.26.

116 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.397.

5.2.9 Kostüm: Zwischen Alltagsbekleidung und Stereotypie

Die zweite Gruppe der äußeren Zeichen, das Kostüm, muss immer als das gedacht werden, was es ist bzw. bezweckt:

„[E]in Kostüm [ist] eine Form szenischer und dramaturgischer Körpergestaltung innerhalb bewusst gelenkter, ästhetischer und theatraler Prozesse [...] – es ist ein Konzept.“¹¹⁷

Die Kostüme für *Die Reise* entwirft die Kostümbildnerin Heide Kastler. Während des Probenprozesses ist sie mehrmals anwesend, um die einzelnen Darsteller zu beobachten und sich so ein persönliches Bild von den äußeren aber auch inneren Eigenheiten der einzelnen Darsteller zu machen. Sie lässt sich von den Beteiligten deren private Kleidung zeigen und orientiert sich an dieser. So wird für jeden ein spezifisches Kostüm gefertigt, das auch Symbol sein kann und in manchen Fällen eine gewisse Stereotypie unterstreicht. Ein junges Mädchen aus Afrika beispielsweise, das auf ihrer Flucht Opfer von Missbrauch wurde, hat ein rosafarbenes Babydoll-Oberteil an, das ihre kindliche Seite unterstreicht. Die Kostüme wirken auf der einen Seite wie Alltagsbekleidung, die lediglich durch ein Farbkonzept (bestehend hauptsächlich aus den Farbtönen schwarz, weiß, orange und blau), welches mit der goldenen Bühnenfarbe interagiert, hervorgehoben wird. Auf der anderen Seite werden Persönlichkeit und die eigene Geschichte stilisiert.

Eine Besonderheit findet sich jedoch, die aus dem Rahmen des eben beschriebenen Kostümkonzeptes fällt: Fadumo aus Somalia ist stets mit ihrem Gewand mit Kopftuch zu sehen, dass sie auch privat trägt. In vielen Szenen bleibt sie als letztes auf der Bühne stehen, hat jedoch während des gesamten Stückes keinen Text. So wird ein eindringliches Bild durch eine stumme Akteurin erzeugt, die spricht, in dem sie nicht spricht, sondern eben nur ist - da ist.

117 Mohr, Berit, „Das unsichtbare Kostüm“, *Welt – Bild – Theater. Bildästhetik im Bühnenraum*, Hg.: K. Röttger, Tübingen: Narr Francke Attempto 2012, S.222.

Abb. 8 *Fadumo*



Durch diese Kostümkreationen wird das Konzept dieses dokumentarischen Theaterprojekts wieder deutlich und zum wiederholten Male gedoppelt. Die Vermischung von Realität (Alltagsbekleidung) und Inszenierung (stereotypischer Kostüme) führt zu einer (doppeldeutigen) Ästhetik der Ambivalenz, die zwar gegenläufig ist, dennoch eine Harmonie im Sinne des Gesamtwerks beanspruchen möchte.

Hinsichtlich der Kombination der beiden nach Fischer-Lichte analysierten Gruppen, befindet Berit Mer:

„Die biologische 'erste' Haut hat mit der 'zweiten' Haut, der Kleidung, etwas gemeinsam: Beide bilden einen Übergang von Innen nach Außen, sie werden zur Repräsentationsfläche des Eigenen und zur Projektionsfläche des Anderen. Sie bilden eine Grenze, die keine ist, werden Verbindung und Trennung zugleich.“¹¹⁸

Diese Beschreibung des Außen und Innen, von Verbindung und Trennung, manifestiert sich, wie eben beschrieben, in der Inszenierung von *Die Reise* und bietet dadurch eine spezifische Ästhetik.

¹¹⁸ Ebd. S.227.

5.2.10 Auditive Verstärkung und der Klangraum

Das Ensemble wird während der Vorstellung durch Mikroports verstärkt. Dies ist insofern notwendig, als dass es sich um Laiendarsteller handelt, die keine professionelle Stimmbildung durchlaufen haben. Dieser Sachverhalt stellt zunächst eine Herausforderung für die technische Umsetzung dar: das Volkstheater verfügt über zehn funktionierende Mikroports. Das bedeutet, dass die Darsteller während des Stückes auf der Bühne, unbemerkt vom Publikum, die Ports tauschen müssen. Zudem kommt es während der Spielzeit immer wieder zu technischen Ausfällen aufgrund von Wackelkontakten bzw. defekten Steckern. Da die Darsteller aber selbst den Ausfall ihres Mikroports aufgrund der akustischen Gegebenheiten des Bühnenraumes nicht bemerken, musste bei jeder Vorstellung die Regieassistentin im Zuschauerraum sitzen und ihnen bei Ausfall des Mikroports ein Handmikrofon reichen, was einen Eingriff in den Spielfluss mit sich brachte. Ein Mikroport auf der Bühne verändert den Klang der Stimme. Es handelt sich um eine künstlich verstärkte Stimme, die den authentischen Klang verändert.

Aufgrund der technischen Verstärkung findet eine Verfälschung statt, die dem Authentizitätsanspruch des Stückes entgegen wirkt, bedingt durch einen Eingriff, der nötig ist, um das Stück überhaupt vor einem Publikum in einem solch großen Haus umsetzen zu können. Die Stimme als äußerst privates, individuelles wie emotionales Kennzeichen erfährt durch die Verstärkung eine Künstlichkeit, die zwar in anderen Stücken gerade zu diesem Zweck benutzt wird, in einem auf Authentizität zielenden Theaterabend aber zu einer Wirklichkeitsverzerrung führt. Die Akustik, der Ton und Klang, der beim Publikum ankommt, ist eine sensible Komponente des Theaters. Durch sie entsteht Atmosphäre, neue Räume können geschaffen werden:

„Nähe und Ferne oder Weite und Volumen können auch durch Stimmen, Geräusche oder Töne evoziert werden. Das Sprechen eines Satzes oder das Singen einer Melodie sind Handlungen, die im Verlauf einer Aufführung spezifische Räume kreieren, die mit ihrem Vollzug vergehen, ohne eine materielle Spur zu hinterlassen.“¹¹⁹

119 Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, S.65.

Ein Beispiel für einen gesondert entstehenden Raum bietet die Szene des jungen Afghanen Asif, der seine Flucht von Afghanistan über Griechenland bis nach Österreich schildert. Nach seiner Ankunft in Griechenland versucht er mit einer Fähre nach Italien zu kommen. Dies funktioniert seiner Aussage nach am besten, wenn der Flüchtling versucht, einen LKW als Transportmittel zu nutzen. Dieser wird jedoch nicht auf herkömmliche Weise verwendet:

„Man muss entweder unter einen LKW gehen oder in einen LKW rein. Dann irgendwie in ein Schiff rein. Man muss sich unter einem LKW an den Stangen festhalten.“¹²⁰

Dies wird pantomimisch dargestellt. Asif erzählt von dem Gepäck, das er mit dabei hatte:

„Man hat einen Rucksack. In dem Rucksack hat man eine saubere Hose, ein Leiberl und einen Stein. Eine Flasche Wasser und Biskuits. Einen Stein deswegen, weil diese LKWs fahren entweder nach Athen oder in die andere Richtung nach Italien. Wenn man aber den falschen LKWs erwischt, die nach Athen fahren, dann muss man irgendwie klopfen. Also mit dem Stein, dass der Fahrer bemerkt, dass jemand in seinem LKW ist oder unter seinem LKW.“¹²¹

Während er von diesem Vorgang berichtet, stellen vier Akteure die Fluchthaltung pantomimisch nach. Es entsteht der LKW auf der Bühne, ohne dass er materiell anwesend wäre. Der junge Afghane klopft mit dem Stein auf den Boden, wie er es damals am LKW tat, um aussteigen zu können. Auf diese Weise entsteht ein gesonderter akustischer Raum. Der Zuschauer befindet sich gemeinsam mit den Darstellern unter einem LKW. „Insofern kann auch die akustische und visuelle Wahrnehmung als raumbildende Handlung aufgefasst werden.“¹²²

120 *Die Reise*, 2012, 00:18:17-00:18:25.

121 *Die Reise*, 2012, 00:18:28-00:18:59.

122 Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, S.65.

Abb. 9 Unter dem LKW



In einer weiteren Szene wird mit Geräuschen eines Bombenhagels gearbeitet. Der Bosnier Roman berichtet von seinen Kindheitserinnerungen:

„Im Krieg in Bosnien war ich ein bis zweit Monate lang, also da war ich, na elf Jahre alt war ich da, zwölf. Die ersten paar Tage habe ich nur gesehen, wie so kleinere Granaten draußen herum fallen, gab noch nicht so viel, aber als es angefangen hat, größere Sache zu also, größere Bomben zu fallen und so was... Ich weiß nur, dass mein Vater hat mir erzählt, an einem Tag war's besonders schlimm und ich hab rausgeschaut aus dem Fenster und hab angefangen zu lachen, wie, also das, mein Vater hat gemeint, das war eine... wie eine negative Reaktion, aber bei mir das war das Lachen, also manche Kinder weinen, aber ich konnte nicht aufhören zu lachen [...].“¹²³

Während dieser Geschichte entwickelt sich die Klangkulisse des Bombenhagels, auf welche das Ensemble reagiert, indem es in der Ferne etwas zu entdecken scheint.

„Die »auditive Bühne« um das Theaterbild herum öffnet nach allen Seiten »intertextuelle« Verweise oder ergänzt das szenische Material durch musikalische Klang- oder »konkrete« Geräuschemotive.“¹²⁴

123 *Die Reise*, 2012, 00:12:40 – 00:13:18.

124 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.273.

Entsteht ein Klangbild durch die Körperlichkeit des gesamten Ensembles, so erfasst dieses in besonders eindringlicher Weise den gesamten Theaterraum. Als ein Beispiel wurde bereits die Szene genannt, in der alle Darsteller in ihrer Muttersprache ein Kochrezept ihres Heimatlandes beschreiben. Ein stereotypes visuelles wie akustisches Bild entsteht in einer Szene, in der alle Darsteller nach und nach im Bühnenraum verteilt beginnen auf der Stelle zu laufen. Dieser Vorgang wird durch ein Musikstück unterstützt. An dieser Stelle entsteht ein Zusammenspiel von künstlicher, durch die Lautsprecher des Theaters erzeugter Musik, und dem direkt auf der Bühne erzeugten Klang einer laufenden Gruppe. Als das Musikstück endet, bleiben die Darsteller stehen. Was bleibt sind schwer atmende Menschen, eine körperliche Aktion und Reaktion, welche die Anstrengungen der Flucht als Bild und Ton festhält.

Abb.10 Rennen auf der Flucht



Diese Symbolik ist ein häufig verwendetes Stilmittel, welches sich in Inszenierungen im politisch-dokumentarischen Bereich wiederfindet:

„Der Körper erfährt seine visuelle Thematisierung, die physischen Bedingungen der Kriegseinwirkungen werden wiedergegeben: Die Betroffenen werden unmittelbar im Laufen, auf der Flucht, im Kugelhagel gezeigt.“¹²⁵

5.2.11 Musik

Viele Geschichten in *Die Reise* sind durch musikalische Nummern verbunden. Andere werden durch Musik untermalt.

Die verwendeten Musikstücke in *Die Reise* tragen zum atmosphärischen Aufbau der Szenen und Übergänge bei. Verwendet wurden rein instrumentale Kompositionen von René Aubry, Calexico, Frank Chastenier, Hazmat Modine, Sting sowie betextete Lieder von Elvis Costello & The Imposters, Alberto Iglesias, Franz Schubert und Tom Waits.

Hervorzuheben ist zum einen das Lied *Smile* von Elvis Costello & The Imposters. Es bildet den Übergang zwischen zwei Szenen. Die Darsteller bilden dabei einen Kreis auf der Bühne, den sie im gleichen Rhythmus umschreiten. Ihre Koffer in der Hand blicken sie dabei ins Publikum und lächeln. Ein beinahe sarkastisch anmutender Moment der doch oft nicht willkommenen Flüchtlinge, die dennoch stur weiter lächeln, ohne dass ihr eigentliches Schicksal offenkundig wird. Der Text des Liedes untermauert diesen Eindruck zusätzlich:

„Smile though your heart is aching
Smile even though it's breaking
When there are clouds in the sky
You'll get by
If you smile through your fear and sorrow
Smile and maybe tomorrow
You'll see the sun come shining through
For you

Light up your face with gladness
Hide every trace of sadness
Although a tear
May be ever so near

125 Marschall, *Politisches Theater nach 1950*, S.20.

That's the time you must keep on tryin'
Smile, what's the use of cryin'
You'll find that life is still worthwhile
If you'd just smile¹²⁶

Ihnen könnte einem, wie der Volksmund sagt, auch das Lachen im Halse stecken bleiben, doch es wird weiter gelächelt, mechanisch, für den Zuschauer beschämend. Ein äußerer Schein verschleiert das Innere. Und doch birgt auch dieses Äußere einen Blick hinter die Verhältnisse, diesmal vor allem in Bezug auf die gesellschaftliche Realität, in die sie geworfen werden.

Abb.11 *Smile im Kreis*



Das Lied „If I have to go“ von Tom Waits beschließt das Spiel der Darsteller und ist Übergang hin zum letzten Teil des Abends, zur Rede von Ute Bock. Der Text ist dabei explizite Botschaft, ein melancholisches Abschiedslied:

126 O.A., „Elvis Costello – Smile Lyrics“, Homepage: *Lyricsfreaks*,
http://www.lyricsfreak.com/e/elvis+costello/smile_20255800.html, Zugriff 22.05.2014.

„And if I have to go,
will you remeber me?
Will you find someone else
while I'm away [...]“¹²⁷

Die Verwendung des Musikstückes ist bewusst gewählt und pointiert gesetzt. Mit eben jener Präzision sind auch die anderen musikalischen Einlagen in das Stück eingearbeitet.

5.2.12 Performative Übergänge und Tanz: Die Geste als Symbol

Abb. 12 *Das Flugzeug*



Die einzelnen Szenen werden durch performative Übergänge miteinander verbunden. So handelt eine Geschichte von einer Flucht durch einen Schlepper mit einem Flugzeug. Im Übergang hin zu dieser Szene findet während einer Musikeinlage eine Aktion statt, bei der die drei mitwirkenden Kinder von den Darstellern in die Höhe gehoben werden und ihre Arme ausstrecken als seien sie Flugzeuge. So werden sie durch den Raum getragen.

127 O.A., „Tom Waits – If I have to go“, *Homepage: Oldielyrics*,
http://www.oldielyrics.com/lyrics/tom_waits/if_i_have_to_go.html, Zugriff 22.05.2014.

„Was im Buch die Buchstaben, sind im Theater die Elemente, mit denen wir erzählen, heterogen wie in keiner anderen Kunst: das Licht – wir holen Dinge ans Licht, die Farbe – wir bekennen sie, die Dinge – sprechen lassen, den Klang, den Laut, die Bewegung, die Geste. Der Körper? - Er ist, wenn Raum Fläche, also Bild von Raum ist, auch Bild von Körper, Spiegelbild, Schatten und Zeichen, ohne dass es den Körper nicht gibt.“¹²⁸

Neben weiteren performativen Übergängen, sind in die Inszenierung zwei Tänze eingeflochten. Die Mexikanerin Judith tanzt auf das Musikcover „Moonriver“ aus dem Film *La Mala Educación*.¹²⁹ Sie benutzt dabei hauptsächlich ihre Hände. Diese greifen immer wieder ineinander, lassen sich nach einem langen Kampf wieder los, suchen, finden, verabschieden sich in einer sich während des Liedes ständig wiederholenden Spirale.

Abb.13 Abschied



Dieser symbolische Abschied von der Heimat veräußerlicht den inneren Kampf, der im Prozess des Fortgehens, des Verlassens eine wichtige Rolle spielt. Dem Zustand der sich im Loslösen befindlichen Seele wird Ausdruck verliehen:

128 Freyer, Achim, „Theater – Bild – Sprache“, Rede anlässlich des Jubiläums 75 Jahre Littmann-Bau, Stuttgarter Oper, 13.6.1987.

129 *La mala educación – Schlechte Erziehung*, Regie: Pedro Almodóvar, 2004.

„Der moderne Tanz schuf sich in Überspannung und hysterischen Bögen einen Körperausdruck, der extreme seelische Verfassungen zu artikulieren vermochte. Im postmodernen Tanz kehrt die Mechanik zurück und zugleich die Fragmentierung des tänzerischen Vokabulars. Am Körper tritt weniger die tradierte Qualität der Semiose, die Einheit des tanzenden Selbst, sondern das Potential der möglichen gestischen Variationen des gegliederten Körperapparates hervor.“¹³⁰

Ein Lied aus Franz Schuberts *Winterreise* bildet die Grundlage für den Tanz des Gambianers Ansumana. Zu den Klängen von „Die Rast“ umkreist er das auf dem Boden sitzende Ensemble und deutet Basketball-Gesten an, streicht dabei immer wieder sanft über seine Hände. Der Text des Liedes verweist dabei auf seine Situation:

„Nun merk' ich erst wie müd' ich bin,
da ich zur Ruh' mich lege.
Das Wandern hielt mich munter hin
auf unwirtbarem Wege.
Die Füße frugen nicht nach Rast.
Es war zu kalt zu stehen.
Der Rücken fühlte keine Last,
der Sturm half fort mich wehen.“¹³¹

Bebildert wird dieser fast zweihundert Jahre alte Text durch eine Mischung aus Sportbewegung und Tanz, auf eine Musik, die in ihrer Schwere im Kontrast zu den weich federnden Bewegungen steht. Hans-Thies Lehmann benennt die Funktion des postmodernen Tanzes wie folgt:

„[...] [E]r formuliert nicht Sinn, sondern artikuliert *Energie*, stellt keine Illustration, sondern ein Agieren dar. Alles ist hier Geste.“¹³²

130 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.371.

131 O.A., http://www.rowy.net/coll/pdf/Schubert/voc/Winterreise%2010_Rast.pdf, Zugriff 12.02.2014.

132 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.371.

5.3 Das Publikum

Die Publikumszusammensetzung während der Aufführung zu *Die Reise* fiel durch eine Heterogenität auf, die für das Volkstheater eher ungewöhnlich ist. Zum einen lief das Stück durch den Abonnenten-Zyklus, was viele Zuschauer erreichte, die sich sonst vielleicht nicht für eine solche Thematik interessiert und eine Theaterkarte für diese Inszenierung gekauft hätten. Zum anderen bringen interkulturelle Theaterströmungen mit Laiendarstellern stets ein eigenes Publikum mit sich, werden die Aufführungen doch von Freunden, Verwandten und Bekannten besucht wie auch von politischen Unterstützern.

Zudem wurde bei jeder Vorstellung im Foyer des Volkstheaters ein Stand des *Flüchtlingsprojektes Ute Bock* aufgebaut, bei welchem Informationen rund um die gesetzliche Lage in der Flüchtlingspolitik angeboten wurden, wie auch die Artikel der Merchandising-Artikel des Projektes. Auch eine Spendenbox war vorhanden.

Vor jeder Vorstellung gab es eine von der Regisseurin gehaltene Einführung zum Stück, nach jeder Vorstellung wurde zum Publikumsgespräch geladen, das stets regen Zuwachs erfuhr und sich weniger in theaterbezogenen Diskussionen, sondern in politischen Themen bewegte. Auch die Darsteller waren oft anwesend und stellten sich den Fragen der Zuschauer. Das Bedürfnis des Publikums nach einem Austausch war klar erkennbar.

5.3.1 Medienwirksamkeit: Alles „political correct“?

Die allgemeine Presselandschaft in Wien war dem Stück *Die Reise* gegenüber positiv gesinnt. Wie den meisten Kritiken zu entnehmen ist, scheint das Thema „Migration“ noch nicht gänzlich auf den Bühnen Wiens angekommen zu sein. Jedenfalls nicht auf den sogenannten „großen“ Bühnen. Im Off-Theater Bereich haben sich multikulturelle Gruppe wie beispielsweise *daskunst*¹³³ bereits seit

133 Die Schauspielerin, Regisseurin und Choreografin Asli Kislal gründete *daskunst* im Dezember 2004. *daskunst* ist ein Zusammenschluss Kunst- und Kulturschaffender mit unterschiedlichen kulturellen und sprachlichen Hintergründen. Indem lebensnahe Geschichten vor dem eigenen kulturellen Hintergrund künstlerisch verarbeitet und auf die Bühne gebracht werden, wird auf kulturelle Unterschiede und Gemeinsamkeiten aufmerksam gemacht. Im Zentrum der Arbeit von *daskunst* steht dabei immer die Frage, wie die Möglichkeiten eines gemeinsamen Lebens verbessert werden können.

einigen Jahren etabliert. Die größere mediale Aufmerksamkeit jedoch, die ein im Wiener Stadtleben etablierter Betrieb wie das Volkstheater erfährt, zieht das behandelte Thema in einen neuen Fokus. Die *Wiener Zeitung* schreibt dazu:

„Wer meint, ohnehin schon alles zum Thema hundertmal gehört und gelesen zu haben, erfährt die Wirklichkeit in unmerklich stilisierter und damit literarischer Selbstdarstellung.“¹³⁴

Die Realisierung eines solchen Dokumentartheaterprojektes scheint also zu verwundern, birgt es doch eine neue Sichtweise bzw. eine andere, neue, Erfahrungsebene für den Zuschauer. Die *Wiener Zeitung* schreibt weiter:

„Die Akteure bekamen mit Hilfe des Kulturamts ordentliche Verträge und Gagen.“¹³⁵

Hierbei handelt es sich um eine Fehlinformation. Fakt ist, dass aufgrund des Asylanten-Status mehrerer Darsteller lediglich eine niedrige Mindestgage gezahlt wurde. Dies ist der Tatsache geschuldet, dass ein Asylant in Österreich nicht mehr als 100 Euro im Monat verdienen darf.¹³⁶ Daher wurde für jeden Darsteller pro Vorstellung ein Fixbetrag von 30 Euro veranschlagt. Die Probenzeit blieb unbezahlt. Die *Wiener Zeitung* scheint bemüht *Die Reise* in einem politisch korrekten Aufklärungsmodus einzubetten.

Die Gefahr, dass das Stück einen gewissen Kitsch impliziert, befinden die Theaterkritiker als probates Mittel, das zu einer Auseinandersetzung mit dem Gesehenen führt:

„Volkstheater: Reise mit Migranten zwischen Kitsch und echter Erschütterung.“¹³⁷

„Erzählt ein Schubert-Lied vom Wanderer, nähert sich das Arrangement dem Kitsch. Soll es! Kitsch hilft das Wachrüttel-Material ertragen.“¹³⁸

134 Haider, Hans, „Flüchtlinge sprechen für sich selbst“, *Wiener Zeitung*, http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehnenarchiv/399532_Fluechtlinge-sprechen-fuer-sich-selbst.html, 26.09.2011, Zugriff: 23.02.2014.

135 Ebd.

136 Persönliches Gespräch mit dem Produzenten Peter Wolf.

„Bei manchen Geschichten kämpft man selbst als hart gesottener Kritiker mit den Tränen.“¹³⁹

„Tränen fließen nicht nur auf der Bühne. Wenn von Bombenhagel und Staatsterror "dort", Angst und Einsamkeit hier die Rede ist.“¹⁴⁰

Die Wochenzeitung *Falter* beschäftigt sich in einem Artikel im Juni 2012, also in dem Monat, in dem die Reise das letzte Mal aufgeführt wurde, unter dem Titel „Raus aus dem Klischee, rein in die Kunst“¹⁴¹ mit den (post-)migrantischen Theaterförderungen der Stadt und so auch mit *Die Reise*. Dabei wird der große (kommerzielle) Erfolg des Stückes betont:

„30 MigrantInnen fast 30-Mal auf der Bühne des ausverkauften Volkstheaters: Das haben viele als großen Erfolg des „postmigrantischen“ Theaters gefeiert.“¹⁴²

Weiter wird der Kultursprecher Werner Lobo von den Grünen zitiert:

„Wir wollen für die WienerInnen mit Zuwanderungsgeschichte Schwellen abbauen, sie ihre Geschichten erzählen lassen.“¹⁴³

Dass allerdings vor allem die Schwellen der Wiener ohne Zuwanderungsgeschichte gegenüber denen mit, abgebaut werden sollten, zeigt einen eindimensionalen Blick auf die Integrationsdebatte, wie sie bereits im

137 Petsch, Barbara, „Volkstheater: Reise mit MigrantInnen zwischen Kitsch und Erschütterung“, *Die Presse*, <http://diepresse.com/home/kultur/news/695733/Reise-mit-Migranten-zwischen-Kitsch-und-Erschuetterung>, 24.09.2011, Zugriff: 23.02.2014.

138 Haider, Hans, „Flüchtlinge sprechen für sich selbst“, *Wiener Zeitung*, http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehnenarchiv/399532_Fluechtlinge-sprechen-fuer-sich-selbst.html, 26.09.2011, Zugriff: 23.02.2014.

139 Petsch, Barbara, „Volkstheater: Reise mit MigrantInnen zwischen Kitsch und Erschütterung“, *Die Presse*, <http://diepresse.com/home/kultur/news/695733/Reise-mit-Migranten-zwischen-Kitsch-und-Erschuetterung>, 24.09.2011, Zugriff: 23.02.2014.

140 O.A., „Tränen fließen nicht nur auf der Bühne“, *Kurier*, <http://kurier.at/kultur/traenen-fliesen-nicht-nur-auf-der-buehne/731.563>, 24.09.2011, Zugriff: 15.04.2014.

141 Vierich, Thomas Aslan, „Raus aus dem Klischee, rein in die Kunst“, Verlagsbeilage zu *Falter*, http://issuu.com/falter.at/docs/special_5412, 26.06.2012, Zugriff: 15.04.2014.

142 Ebd.

143 Ebd.

Kapitel 4 Migration und Theater aufgezeigt wurde. Nach diesem Kommentar aus der Politik, schließt der Bericht über *Die Reise* mit einer Kritik von Ana Maria Krassnigg, welche das Stück in seinem Ausstellungsscharakter als „Sozialporno“ bezeichnet.

Ronald Pohl, Kritiker der Tageszeitung *Der Standard* (das Blatt hatte im Vorfeld bereits mehrfach über das Projekt berichtet), verliert sich in einem allgemeinen kurzen Abriss der eingängigsten Schlagwörter im Stück:

„Aus dem babylonischen Gewirr der nacheinander aufgerufenen Stimmen entsteht ein Erzähldickicht. In diesem Blitzen wiederholt die Unwörter jener Verwaltungslogik auf, mit denen sich Europa die weniger privilegierten Mitglieder der Weltgesellschaft pikiert vom Leib hält: 'Frontex', 'Auffanglager', 'Schubhaft'." ¹⁴⁴

5.3.1.1 Vor- und Nachwirkungen

Im Vorfeld erfährt das Reise-Ensemble und Regieteam eine große mediale Aufmerksamkeit. Eingeladen werden sie beispielsweise zum Radiosender Ö1 für das Magazin „Leporello“, das während des Castingprozesses auch einmal zu Gast ist und darüber berichtet:

„Auf der Probebühne hat inzwischen eine kleine, zierliche Frau Platz genommen. Sie sitzt gerade, mit erhobenem Kinn während sie in ihrem Lied nach dem Verbleib von Blumen und Männern fragt. Die gebürtige Kolumbianerin wirkt zerbrechlich, - fast einsam. Mit suchendem Blick erzählt sie von ihrem Leben in Kolumbien - lässt die Unerträglichkeit erahnen. Dann denkt sie zurück an die Flucht vor 30 Jahren - an die 'Reise' nach Österreich, die sie ein Jahr lang heimlich geplant hatte.“ ¹⁴⁵

Ähnlich berichtet das Wochenblatt *Falter*, das ebenfalls beim Casting zu Gast war. ¹⁴⁶

144 Pohl, Roland, „Suche nach etwas Lebensgrund“, *DerStandard.at*, <http://derstandard.at/1316733527677/Volkstheater-Wien-Suche-nach-etwas-Lebensgrund>, 25.09.2011, Zugriff: 14.04.2014.

145 O.A., „Geschichten von der Reise“, *OE1 Leporello*, <http://oe1.orf.at/programm/277875>, 27.06.2011, Zugriff: 14.04.2014.

Einzelne Darsteller werden während der Probenzeit immer wieder in verschiedene TV-Formate zur Diskussion eingeladen oder porträtiert, um vor dem Hintergrund des Stückes nochmals über persönliche Lebenswege und ihre Erfahrungen zu berichten. Als Beispiel hierfür sei die Sendung REPORT zu nennen, die sich den Geschichten über das Thema „Kinder alleine auf der Flucht“¹⁴⁷ nähert. Hier kommt u.a. der Afghane Hadi zu Wort, der vorher bereits gemeinsam mit Regisseurin Kornmüller im Radio interviewt wurde. Auch die Flüchtlingsorganisation UNHCR erarbeitet gemeinsam mit drei Darstellern und anderen Flüchtlingen ein Prospekt, das gemeinsam mit dem österreichischen Bundesministerium für Inneres über die Asylpolitik und die Situation von Asylanten aufklären soll. Unter dem Titel „Riskieren Sie einen Blick hinter die Vorurteile“ werden Allgemeinplätze („Eltern schicken ihre Kinder nach Österreich voraus, damit sie selbst leichter nachkommen können“) widerlegt und Fakten („Kinder bekommen nicht leichter Asyl als Erwachsene. Pro Jahr gibt es nur wenige Familienzusammenführungen“) über Asylverfahren, Arbeitserlaubnis, soziale Leistungen für Asylanten vermittelt. Zu jedem Vorurteil kommt schließlich der persönliche Bericht eines Betroffenen. Im genannten Beispiel wird die Geschichte von Mana geschildert:

„Mana war 15 Jahre alt, als sie eine islamistische Gruppe in ihrer Heimat Somalia zwangsverheiraten wollte. Als sich die Familie weigerte, entführe die Gruppe ihren Bruder. Mana konnte flüchten.“¹⁴⁸

Die mediale Aufmerksamkeit erstreckt sich in viele, vornehmlich soziale und multikulturelle Bereiche, die ohnehin bereits über eine große Aufklärung verfügen. Hier seien das Südwind-Straßenfest genannt, an dem ein Teil des

146 Kralicek, Wolfgang, „Das ist nicht die Polizei, das ist Theater“, *Falter*,

http://www.wennessoweitist.com/text/Falter_Casting_DIE%20REISE%202.pdf, Zugriff: 14.04.2014.

147 „Kinder alleine auf der Flucht“, *Report ORF*,

<http://www.elternforum.at/blog/view/525/kinder-alleine-auf-der-flucht—report-orf>, Zugriff: 13.04.2014.

148 „Riskieren Sie einen Blick hinter ihre Vorurteile. Man sieht was man sehen will“, Eine Broschüre des UNHCR in Zusammenarbeit mit dem Europäischen Flüchtlingsfonds und dem Bundesministerium für Inneres.

Ensembles gemeinsam mit Regisseurin Kornmüller teilnimmt oder die TV-Ausstrahlung des Sparten-Senders Latino-TV Austria (Okto), das eine komplette Sendung dem Theaterstück und den mitwirkenden Darstellern lateinamerikanischer Herkunft widmet.

Am 20. Juni 2012 findet die Aufzeichnung einer Vorstellung für den Fernsehsender *ORF III – Kultur und Information* statt, welche im September 2012 unter der Losung „Flucht und Emigration“ ausgestrahlt wird.

Der volkstheaterinterne Dorothea Neff Preis 2012 in der Kategorie beste Regie geht an Jacqueline Kornmüller. Zudem wird ein Scheck im Wert von 10.000 Euro für das *Flüchtlingsprojekt Ute Bock* überreicht. Ein Euro pro Eintrittskarte ging an das Flüchtlingsprojekt. Überreicht wird die Summe von Volkstheater-Intendant Michael Schottenberg und Wiener Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny.¹⁴⁹

Neben dieser Auszeichnung erhielt die Produktion den bereits erwähnten unrühmlichen Preis „Der große Gönner“ (siehe *Kapitel 5.2.4 Die Geschichten der „Reisenden“*).

Die gemeinsame Tochter des Regie- und Produktionsduos Kornmüller-Wolf, Sophie Wolf, führt während der Spielzeit immer wieder Gespräche mit Ute Bock. Diese Gespräche werden schließlich in Buchform unter dem Titel *Helft Euch. Eine Streitschrift*.¹⁵⁰ veröffentlicht. Der Reinerlös der verkauften Exemplare kommt dabei dem *Flüchtlingsprojekt Ute Bock* zu Gute.

5.3.1.2 Soziale Netzwerke

Im sozialen Netzwerk *facebook* unterhalten die Ensemble Mitglieder eine eigene Gruppe, in der Neuigkeiten ausgetauscht werden, beispielsweise die Ereignisse rund um das *Flüchtlingsprojekt Ute Bock*, aber auch private Erlebnisse werden ausgetauscht. Auch finden sich über *facebook* Zuschauerreaktionen:

149 O.A., „10.000 Euro für Ute Bock vom Volkstheater“, *Kurier*, <http://www.vienna.at/10-000-euro-fuer-ute-bock-vom-volkstheater/3266787>, 30.05.2012, Zugriff: 13.04.2014.

150 Dachs, Augusta, „Was ich mir wünsch? Dass ich unnötig werde“, *DerStandard.at*, <http://diestandard.at/1353206702362/Was-ich-mir-wuenssch-Dass-ich-unnoetig-werde>, 21.11.2012, Zugriff: 13.04.2014.

„mir hat das stück nicht so gut gefallen. Ich fand's viel zu unpolitisch und fragte mich die ganze zeit, was genau es eigentlich vermitteln will. Die darstellung von extrem starken folter- und flüchtlingsgeschichten gemischt mit irgendwelchen ich-bin-künstlerin-und-leb-nun-in-ö geschichten fand ich verharmlosend und ärgerlich.“

Besonders herauszuheben ist in diesem Zusammenhang die mediale Interaktion im Foren-Bereich der Online-Ausgabe der Tageszeitung *Der Standard*. Dort können sich Leser unter einem Pseudonym anmelden und die verfassten Beiträge kommentieren. Unter dem Bericht mit dem Titel „Das sind enorme Überlebenskünstler“¹⁵¹ vom 18. September 2011, also knapp eine Woche vor der Premiere, entspinnt sich eine Diskussion zwischen zwei Lesern, die offensichtlich beide einen Bezug zum Stück bzw. zum Casting hatten:

Der User „MannOhneEigenschaften“ fomuliert zunächst seine Kritik unter der Überschrift "Naiv“:

„Ich muss hier eher an eine exotistische [sic!] Völkerschau denken, als an reflektiertes Theater.Die Idee, 'Authentizität' und 'Wahrheit' über Selbstrepräsentation herzustellen (MigrantInnen 'spielen' sich selbst und sprechen ihre 'eigenen' Texte) halte ich für sehr fragwürdig.Vielmehr ist das eine verzerrende museale Einbalsamierung von klisierten Erwartungen.Insbesondere wenn man weiß, wie diese Interviews gelaufen sind ('Der nächste bitte!Sie wollen auf die Bühne?Kamera läuft! Was haben Sie zu erzählen?')Und dann auch noch zu sagen, es solle niemanden 'vor den Kopf stoßen'.Meine Güte!Gefälligkeit.Und so soll plumpe Identifikation erzeugt werden.'Eigentlich sind wir ja alle gleich!' Denn wir sind alle"Überlebenskünstler!"Euphemismus.Applaus.Amen“¹⁵²

Daraufhin entgegnet ein(e) User(in) mit Namen "Helena Lustig“:

„Sehr geehrter Herr MannOhneEigenschaften, wie Ihr Name schon sagt (und das erklärt eigentlich alles), haben Sie wenig bis gar keine Ahnung was solche Leute alles durchgemacht haben

151 O.A., Interview mit Jacqueline Kornmüller und Peter Wolf, „Das sind enorme Überlebenskünstler“, *DerStandard.at*, <http://derstandard.at/1315006663155/Volkstheater-Das-sind-enorme-Ueberlebenskuenstler?seite=1#forumstart>, 18.09.2011, Zugriff: 13.04.2014.

152 Ebd.

und wie ihr leben in Österreich im moment ist. Ich schäme mich für alle Österreicher die ihrer Meinung sind. Und Sie waren auch wahrscheinlich persönlich beim Casting dabei und berichten jetzt über den Ablauf aus erster Hand? Solche Reaktion ist eben das Problem unserer österreichischen Mentalität. Also, kaufen sie sich eine Karte (die kostet 9 Euro) und kommen Sie ins Volkstheater (um ihre Theorien zu bestätigen?)
Mit freundlichen Grüßen!¹⁵³

Im weiteren Verlauf, danach gefragt, ob sie Mitglied der Produktion sei, äußert sich „Helena Lustig“ wie folgt:

Sie haben recht, ich bin eine der Beteiligten, allerdings nicht bei der Produktion, sondern im Bereich der 'Opfer'. Ich will nicht mit Ihnen streiten oder irgendwas beweisen, ich bin nur dafür, dass diese Menschen auch mal die Chance bekommen irgendwas zu sagen. Egal wo und auf welche Art und Weise. Die brauchen es, glauben Sie mir!¹⁵⁴

Dies stellt nur einen kurzen Ausschnitt der emotional geführten Diskussionen um die laufenden Aufführungen dar. Besonders deutlich wird hier der genutzte Schreibstil bzw. Ausdruck, der mit einem teils resoluten Vokabular geführt wird: „extrem starke[...] folter- und flüchtlingsgeschichten“, „exotistsche [sic!] Völkerschau“, „Opfer“. Solch heftige Äußerungen lassen darauf schließen, dass es sich um ein gesellschaftspolitisches Thema handelt, welches Reibung erzeugt und in dem Diskussionsbedarf herrscht.

Insgesamt betrachtet wird *Die Reise* in der privaten Auseinandersetzung wie auch in linksliberalen Medien (wie beispielsweise dem *Falter*) kontroverser diskutiert, als in den etablierten konventionellen größeren Tageszeitungen. Dies verdeutlicht unterschiedliche Weltanschauungen im Zusammenhang mit der den Einzelnen umgebenden sozialen Struktur. Auch ist erkennbar, dass die Betrachtung des Themas in einer breiteren Öffentlichkeit wichtig scheint, um die Wahrnehmung eines eigentlich im täglichen Leben etablierten, oft konfliktgeladenen Gegenstands zu sensibilisieren.

153 Ebd.

154 Ebd.

6. Authentizität und Zeugenschaft

Im folgenden Kapitel wird es um den Begriff des „Zeugnisses“ gehen und zwar im Sinne von „Zeugnis ablegen“, „Zeuge sein“, etwas „bezeugen“. Im Zusammenhang mit dem Stück *Die Reise* findet sich hier ein Anknüpfungspunkt, der den Authentizitätsanspruch aus einer philosophischen Sicht zu beleuchten in der Lage ist. Der zu diesem Zweck hinzugezogene Text „Bleibe. Maurice Blanchot“¹⁵⁵ des Philosophen und Dekonstruktivisten Jacques Derrida, befasst sich mit dem Verhältnis zwischen Zeugnis und Fiktion. Zuerst wird der Text auf die Begriffe Zeugnis und Fiktion hin untersucht, um anschließend Bezüge zu *Die Reise* herzustellen.

6.1 Jacques Derridas und der Begriff des Zeugnisses

Jacques Derrida verfasste den essayistischen Text *Bleibe. Maurice Blanchot* (französischer Originaltitel: *Demeurer. Maurice Blanchot*). Darin beschäftigt er sich mit dem Verhältnis von Zeugnis und Fiktion.

Der Text wurde ursprünglich von Derrida im Rahmen eines Kolloquiums mit dem Titel „Passion de la littérature“¹⁵⁶ unter dem Namen *Fiktion und Zeugnis* vorgetragen. Dies war eine Referenz auf Johann Wolfgang von Goethes Werk *Dichtung und Wahrheit*.

6.1.1 Derridas sieben Bahnen der Passion

Ausgehend von dem Begriff „Passion“ entwickelt Derrida seine Thesen hin zum Begriff des Zeugnisses.

Aus dem Wort „Passion“ lassen sich in Derridas Sinne verschiedene Sichtweisen, die auf kulturell, gesellschaftlich und historisch unterschiedlich konnotierten Zugängen beruhen, erschließen.

Diese sieben „Bahnen der Passionen der Literatur“¹⁵⁷ beschreibt er wie folgt:

155 Derrida, Jacques, *Bleibe. Maurice Blanchot*, Wien: Passagen 2003.

156 Ebd. S.12.

157 Ebd., S.23.

1. Bei der ersten „Passion“ handelt es sich um die Art, die ihre Wurzeln in der christlichen Kultur verankert sieht. Dabei spannt Derrida einen zeitlichen Bogen von der romanischen Epoche (ohne dabei den griechischen Einfluss außer Acht zu lassen) hin zu den Auswüchsen einer „modernen Demokratie“¹⁵⁸ und bindet daran die literarische Gattung des Romans.
2. Die zweite „Passion“ umschreibt Derrida als die „Erfahrung der Liebe“¹⁵⁹, die einher geht mit Leidenschaft und Romantik. Diese mündet in eine „Wahrhaftigkeit“, die für Derrida eher problembehaftet zu sein scheint, als rein und klar, da sie für ihn „neue Probleme der Verantwortung vor dem Gesetz und über das staatliche Recht hinaus eröffnet.“¹⁶⁰
3. Dass die Passion mit den Begriffen „Endlichkeit“¹⁶¹ wie auch „Passivität“¹⁶² verknüpft ist, wird in der dritten Umschreibung passionskonnotierter Aspekte erklärt. Passivität meint dabei im Derridaschen Sinn einen Gegensatz zu dem Paar „Passivität und Aktivität“.¹⁶³
4. Die vierte Passion besteht für ihn in der „Strafbarkeit“ und „Schuldigkeit“ eines jeden Menschen vor dem Gesetz.¹⁶⁴
5. Passion ist auch verbunden mit einer Art des Leidens, die zwar nicht aktiv ist, aber dennoch auch nicht als reine Passivität zu beschreiben wäre.
6. In der sechsten Passion kommt Derrida zu dem Begriff des Martyriums, welches in einen christlich-römischen Bedeutungszusammenhang eingegliedert werden kann. Das Wort Martyrium kommt aus dem griechischen (martýrion) und heißt übersetzt (Blut)zeugnis¹⁶⁵ Somit wird

158 Ebd.

159 Ebd.

160 Ebd., S.24.

161 Ebd.

162 Ebd.

163 Ebd.

164 Ebd.

eine Verbindung von Zeugnis und Leid deutlich, die Derrida wie folgt umschreibt:

„[...] Passion ist das Zeugnis zumal, weil es stets darunter *leiden wird*, daß es sich sowohl unentscheidbar mit der Fiktion, dem Meineid oder der Lüge eingelassen hat als auch in der Ermangelung eines Abschlusses des Zeugnens niemals zu einem Beweis werden kann oder darf.“¹⁶⁶

7. In der letzten von Derrida umschriebenen Passion geht es um Passion als „das Andauern einer unbestimmbaren und unentscheidbaren Grenze“¹⁶⁷. Als Beispiel bedient er sich in der Folge der Literatur: „Ihre Passion besteht darin, daß sie ihre Bestimmung von etwas anderem erhält als von sich selbst.“¹⁶⁸

6.1.2 Das Zeugnis und die Fiktion

Derrida stellt fest, dass ein Zeugnis, welches vor Gericht abgelegt wird, eigentlich keinerlei Bezug zu der Literatur, die Fiktion impliziert, haben darf. Dennoch kann und darf, aber vor allem *ist* das Zeugnis nicht von der Literatur wegzudenken.

„Um Zeugnis zu bleiben, muß es sich also heimsuchen lassen. Es muß sich also genauso von dem parasitieren, was es aus seinem innersten ausschließt: *der Möglichkeit* zumindest der Literatur.“¹⁶⁹

Wie bereits in der 6. Passion dargelegt, bedarf das Zeugnis der Möglichkeit der Fiktion; der Möglichkeit, dass es nicht stimmt, dass es erdacht ist. Ein Zeugnis, dass die Möglichkeit der Fiktion nicht in sich birgt, ist in diesem Sinne kein Zeugnis mehr, da es von einer Allgemeinheit, welche die Wahrheit dahinter kennt, nicht mehr als Zeugnis wahrgenommen werden kann. Durch die Literatur

165 O.A., „Martyrium, das“, *Duden-Online*, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Martyrium>, Zugriff: 20.01.2014.

166 Ebd., S.25.

167 Ebd., S.26.

168 Ebd. S.26f.

169 Ebd. S.28.

findet sich eine Form, in der sich das Zeugnis ausleben kann. Derrida versteht Literatur als eine Art Raum, der durch verschiedene Herangehensweisen erschlossen werden kann, sei es auf mediale, strukturelle oder dekonstruktivistische Weise. Dies fällt mit der eigenen Erfahrung, die mit dem Text gemacht wurde, zusammen. Es gibt für jeden Text, sogar für ein und denselben Text, verschiedene Arten der Lektüre. So kann ein Text als

„ein sogenanntes ernsthaftes und authentischen Zeugnis oder als ein Archiv oder als ein Dokument oder als ein Symptom [ge]lesen [werden]“.¹⁷⁰

Als Folge dessen, dass Derrida dem Zeugnis „zumindest die Möglichkeit der Literatur“¹⁷¹ zuspricht, die Literatur aber *immer* Fiktion ist, befindet sich das Zeugnis in einem Zustand des „contradicto in adjecto“¹⁷². Ein Zeugnis kann nämlich nur dann Zeugnis sein und auch bleiben, wenn es geheim ist.

6.1.3 Das Zeugnis und das Geheimnis

Für Derrida ist das Zeugnis untrennbar mit dem Geheimnis verbunden: „Ich muß genau das, wovon ich Zeugnis ablege, geheim halten können; das ist die Bedingung für das Zeugnis im strengen Sinne [...]“.¹⁷³ Damit bewegt sich das Zeugnis in einem transzendenten, für Dritte nicht greifbaren Bereich.

6.1.4 Das Zeugnis und der Augenblick

Neben der Bedingung, dass das Zeugnis Geheimnis sein muss, findet sich der untrennbar verbundene Aspekt der Augenblicklichkeit. Der Augenblick selbst ist das Zeugnis - eine „Augenblicklichkeit [...] des Augenblicks [...], die es dennoch in dem Augenblick zerstört.“¹⁷⁴ Es wäre mit anderen Worten gar als eine Art „Plötzlichkeit“ zu beschreiben, welche die Dynamik, das direkte Aufscheinen,

¹⁷⁰ Ebd. S.27.

¹⁷¹ Ebd. S.28.

¹⁷² Ebd. S.29.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Ebd. S.32.

die eigene Wahrnehmung des Moments, verbunden mit dem gleichzeitigen Verschwinden, als eine Art Bewegung darstellt. So fallen Zeugnis, Geheimnis und Augenblick ineinander und *sind* sogleich nicht mehr, wo sie doch gerade *waren*. Und doch besitzt das Zeugnis eine Nachzeitlichkeit: „Man legt nur da Zeugnis ab, wo man länger gelebt hat als das, was sich grade ereignet hat.“¹⁷⁵

6.1.5 Das Zeugnis und der Zuhörer

Die bereits erwähnten Eigenschaften des Zeugnisses lassen eine reine, unbedingte und nachprüfbare Wahrhaftigkeit des Selbigen nicht zu. Dies wird insbesondere dort deutlich, wo sich das Zeugnis von der Fiktion durchströmen lassen muss, ohne die es nicht das ist, was es vorgibt zu sein.

Aufgrund dessen entsteht ein Verhältnis zwischen dem Zeugen und seinem Zuhörer, das auf einem unbedingten Vertrauen beruht. Der Zuhörer begibt sich dabei in einen für ihn nicht nachzuprüfenden und nachvollziehbaren Bereich, den der Zeuge schafft. Zeugnis ablegen ist demnach immer ein Wagnis.¹⁷⁶

6.2 Der „Reisende“ als Zeuge

Das Zeugnis und die Fiktion, Das Zeugnis und das Geheimnis, Das Zeugnis und der Augenblick, das Zeugnis und der Zuhörer. All diese eben ausgeführten Aspekte, die sich an das Zeugnis knüpfen, lassen sich auf das Theaterstück *Die Reise* übertragen.

Die Darsteller in *Die Reise* begeben sich auf der Bühne in einen Zeugenstand. Vor Publikum bezeugen sie ihre Geschichte, die sie erlebt haben und die sie geprägt hat und weiterhin prägt. Das Publikum als Zuhörer und Adressat des Zeugenberichtes wiederum befindet sich, wie es aus Derridas Überlegungen deutlich wird, in einem unsicheren Bereich. Jeder Einzelne ist letztlich auf sich selbst zurück geworfen und setzt sich der Frage aus, ob er in dem *Gesehenen* auch das *Geschehene* sieht, und welche Bedeutung dem zugeschrieben wird. Ein glaubhaftes Zeugnis entsteht im Derridaschen Sinne in einem Akt des Vertrauens zwischen Zeuge und Zuhörer, im Fall von *Die Reise* zwischen

¹⁷⁵ Ebd. S.49.

¹⁷⁶ Vgl. Luhmann, Niklas, *Vertrauen: Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität*, Stuttgart: Enke 1968, S.49.

Darsteller und Zuschauer. Dies gilt also für die dokumentarischen Theaterformen, wie aus dem *Materialband zum zeitgenössischen dokumentarischen Theater* hervorgeht:

„Die Darsteller ähneln Zeugen, die vor Gericht über Geschehenes berichten. Damit bildet sich eine besondere Beziehung zum Publikum heraus: Die erzählte Wirklichkeit wird zu einer Frage des Vertrauens.“¹⁷⁷

Der Moment des Darstellers im Zeugenstand ist ein sekundärer, ist doch das Geschehene, die „Augenblicklichkeit des Augenblicks“, bereits Vergangenheit. Dies bedeutet, dass sich jede Schilderung, die in der zeitlichen Folge geschieht, aus der Erinnerung schöpft:

„Das Erinnern erfolgt grundsätzlich rekonstruktiv; es geht stets von der Gegenwart aus, und damit kommt es unweigerlich zu einer Verschiebung, Verformung, Entstellung, Umwertung, Erneuerung des Erinnerten zum Zeitpunkt seiner Rückrufung.“¹⁷⁸

Es handelt sich demnach stets um reproduzierte Erinnerung, da sie aufgrund der zahlreichen Aufführungen in einen Wiederholungsmodus tritt, dabei aber textlich unverändert bleibt.

„Vergangenes historisch artikulieren, heißt nicht, es erkennen, ‚wie es denn eigentlich gewesen ist‘. Es heißt, sich seiner Erinnerung zu bemächtigen, wie es im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.“¹⁷⁹

177 Ankündigungstext zu: *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum Zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Hg.: T.Brenk/B. Nikitin/C.Schlewitt, <http://theaterderzeit.de/buch/dokument%C3%A4lschung%C3%9Cwirklichkeit/>, Zugriff: 21.05.2014.

178 Siegmund, Gerald, „Die Kunst des Erinnerns. Fiktion als Verführung zur Realität“, *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, S.184.

179 Benjamin, Walter, „Über den Begriff der Geschichte“, *Gesammelte Schriften*, Hg.: R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, S.695.In: Marschall, „Zeitgenössische Perspektiven auf das Dokumentartheater“, S.22.

Mit dieser Feststellung zeigt Brigitte Marschall den Spalt auf, der zwischen dem Zeitpunkt der erlebten Geschichte und dem Rezipieren vor Publikum entsteht. „Der Augenblick der Gefahr“ und das „Aufblitzen“ beschreiben dabei den Moment des Erlebens, der „eigentlichen Situation“, in der sich das Zeugnis bildet und wahrhaftig, gar authentisch ist. Ein Ereignis, welches sogleich wieder in sich zusammen fällt und nun nur noch bezeugt werden kann, unter den Bedingungen der Erinnerung und im vorliegenden Fall im speziellen Bereich einer theatralen Inszenierung.

7. Fazit

Authentische Menschen erzählen authentische Geschichten.

Reale Menschen erzählen reale Geschichten.

Echte Menschen erzählen echte Geschichten.

Dass aktuelle „Zustände“ wie etwa das Thema Flüchtlings- und Asylpolitik unter Zuhilfenahme einer dokumentarischen Form(barkeit) auf die Bühne des Wiener Volkstheaters gebracht werden, ist ein entscheidender Aspekt einer Entwicklung, die eine breitere Schicht unserer Gesellschaft zu einer Auseinandersetzung bringen kann. Das Besondere, was diese Art des Theaters leisten kann, ist der Ausbruch aus einem rein fiktiven Kosmos, der den Zuschauer in seiner Position als passiven Beobachter einer diegetischen Welt festhält. Es kann zur Auflösung einer Grenze kommen. Die „vierte Wand“ sitzt ebenso im Bereich des scheinbar Theatralen wie die Darsteller selbst. Diese Symbiose kann und sollte Empathie erzeugen.

Doch auch *Die Reise* stellt als interkulturelles Theaterstück seine Darsteller in einen Kontrast, der ihnen „Das Fremde“ anheftet. Eine soziale Gruppierung wird nicht integriert, sondern auf eine Bühne gestellt, auf der man sie aus sicherer Entfernung heraus betrachten kann. Dennoch trägt *Die Reise* durch die Miteinbeziehung des *Flüchtlingsprojekt Ute Bock* zu einer politischen Auseinandersetzung und auch Aufklärung bei. Ute Bock als agierende und engagierte „Schutzpatronin“ steht hier für die Österreicher, die verstanden haben wie menschliches „Aufeinanderzugehen“ funktioniert. Damit bietet Ute Bock eine Identifikationsfläche.

Werden die Begriffe Authentizität und Inszenierung, wie im letzten Kapitel angedeutet, ersetzt durch Zeugnis und Fiktion, entsteht ein Spannungsverhältnis, dem es sich schwerlich anzunähern scheint. Stets integriert sich das eine in das andere. Ein Wahrhaftigkeitsanspruch scheint gänzlich ausgenommen. Er konstruiert sich vielmehr in einem individuellen Prozess zwischen Darsteller und Zuschauer im transzendenten Moment der Aufführung. Authentizität kann im theatralen Kontext nicht das behaupten, was sie gern sein würde, was sie ist. Sie funktioniert nur im inszenatorischen Kontext und muss so neu verhandelt werden.

„Gerade weil das Theater als tradierter Ort der »Darstellung von etwas« seine eigene Rahmung nie ganz übersteigen kann, entlarvt es das Authentische zugleich als Vorgestelltes: Das vermeintlich Reale muss vor dem Hintergrund manifestiert theatraler Inszenierungen mithin immer als »Form, Resultat bzw. Effekt medialer Darstellung verstanden werden«. Als Produkt eines theatralen Prozesses wird das »Authentische des Theaters« seine Anführungszeichen mithin nicht los und in eben dieser Uneigentlichkeit scheint zugleich die Irritation und der Reiz seiner Wahrnehmung zu liegen.“¹⁸⁰

Authentizität bezieht sich in der vorliegenden Inszenierung *Die Reise* auf die dargelegte Geschichte *und* auf den jeweiligen Darsteller, der diese vorträgt. Dieser soll authentisch sein. Wie authentisch seine Geschichte ist, obliegt der Wahrnehmung und dem Vertrauen des Zuschauers.

180 Fischer-Lichte, Erika, „Einleitung“, *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Hg.: E Fischer-Lichte/B. Gronau/S. Schouten/C. Weiler, Berlin: Theater der Zeit, 2006, S.6.

Bibliographie

Selbständige Literatur:

Barton, Brian, *Dokumentartheater*, Stuttgart: Metzler 1987.

Blumer, Arnold, *Das dokumentarische Theater der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt am Main: Hain 1977.

Butler, Judith, *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Durzak, Manfred, *Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Deutsches Theater der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie*, Stuttgart: Reclam 1972.

Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters: Das System der theatralen Zeichen*, Tübingen: Gunter Narr 1983.

Forsyth, Alison/Christopher Megson (Hg.), *Get real. Documentary theatre past and present*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2009.

Derrida, Jacques, *Bleibe. Maurice Blanchot*, Wien: Passagen 2003.

Lehmann, Hans Thies, *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin: Theater der Zeit 2012.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999.

Luhmann, Niklas, *Vertrauen: Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität*, Stuttgart: Enke 1968.

Marschall, Brigitte, *Politisches Theater nach 1950*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2010.

Regus, Christine, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*, Bielefeld: transcript 2009.

Roselt, Jens, *Phänomenologie des Theaters*, München: Fink 2008, S74.

Spörl, Uwe, *Basislexikon Literaturwissenschaft*, Paderborn: Schöningh 2004.

Wartemann, Geesche, *Theater der Erfahrung. Authentizität als Forderung und als Darstellungsform*, Hildesheim: Medien und Theater/Universität Hildesheim 2002.

Willems, Herbert, *Inszenierungsgesellschaft*, Wiesbaden: Springer 1998.

Unselbständige Literatur:

Esslin, Martin, „Politisches Theater in Ost und West“, *Theater 1965. Chronik und Bilanz des Bühnenjahres*, Jahressonderheft Theater heute, Hannover: Selbstverlag 1965.

Czerwonka, Sandra, „Nicht Mangel, sondern Besonderheit. Die Spiegelung des Migrationsbegriffs auf deutschen Bühnen“, *Theater und Migration. Herausforderung für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Bielefeld: transcript 2011, S.77-81.

Fischer-Lichte, Erika, „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, *Kunst der Aufführung, Aufführung der Kunst*, Hg.: E. Fischer-Lichte/C. Risi/J. Roselt, Berlin: Theater der Zeit 2004, S.11-26.

Fischer-Lichte, Erika, „Einleitung“, *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Hg.: E Fischer-Lichte/B. Gronau/S. Schouten/C. Weiler, Berlin: Theater der Zeit, 2006, S.6.

Fischer-Lichte, Erika, „Theatralität und Inszenierung“, *Inszenierung von Authentizität*, Hg.: E. Fischer-Lichte/C. Horn/I. Pflug/M. Warstadt, Tübingen: Francke 2007, S.9-26.

Freyer, Achim, „Theater – Bild – Sprache“, Rede anlässlich des Jubiläums 75 Jahre Littmann-Bau, Stuttgarter Oper, 13.6.1987.

Groys, Boris/Raddatz, Frank, „Zur Situation des Geschmacks in unserer Zeit. Oder Wie der Schauspieler zum Ready-made wird“, *Reality Strikes Back. Tage vor dem Bildersturm*, S.21-35.

Hallac, Racai, „Endlich Normalität erreichen. Reflexionen über Theater und Migration“, *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*, Hg.: W.Sting/N.. Köhler/K. Hoffmann/W. Weiße/D. Griebach, Berlin: Lit 2010, S.47-56.

Israel, Annett, „Kulturelle Identitäten als dramatisches Ereignis. Beobachtungen aus dem Kinder- und Jugendtheater“, *Theater und Migration. Herausforderung für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Bielefeld: transcript 2011, S.47-63.

Malzacher, Florian, „Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung“, *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Hg.: M. Dreyses/F. Malzacher, Berlin: Alexander 2007, S.14-43.

Karschnia, Alexander, „THEATeRReALITÄT: Reality check on stage. Wirklichkeitsforschung im zeitgenössischen Theater“, *Reality Strikes Back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum*, S.146-159.

Michaels, Bianca, „Da kann ja jeder kommen!? Anmerkungen zu Theater und Migration im Social Turn“, *Theater und Migration. Herausforderung für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Bielefeld: transcript 2011, S.123-133.

Mohr, Berit, „Das unsichtbare Kostüm“, *Welt – Bild – Theater. Bildästhetik im Bühnenraum*, Hg.: K. Röttger, Tübingen: Narr Francke Attempto 2012, S.221-234.

Mortazavi, Azar, „Über das Bekenntnis zur Eindeutigkeit. Die Konstruktion des „Anderen“ und was die Theaterkunst dem entgegensetzen kann“, *Theater und Migration Herausforderung für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Bielefeld: transcript 2011, S.73-76.

Raddatz, Frank; „Das Theater ist nicht Dienerin der Dichtung, sondern der Gesellschaft. Rimini Protokoll (Helgard Haug und Daniel Wetzel) über den Laien als Experten und den Verfremdungseffekt“, *Brecht frißt Brecht. Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert*, Berlin: Henschel 2007, S.214-224.

Ruckhäberle, Hans-Joachim, „Das Bühnenbild zwischen den Künsten“, *Das Bild der Bühne*, Hg.: V.Pfüller/H.-J. Ruckhäberle, Berlin: Theater der Zeit 1998, S.12-18.

Schneider, Wolfgang (Hg.), „Warum wir kein Migrantentheater brauchen... aber eine Kulturpolitik, die in Personal, Produktion und Publikum der dramatischen Künste multiethnisch ist“, *Theater und Migration. Herausforderung für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Bielefeld: transcript 2011, S.9-18.

Siegmund, Gerald, „Die Kunst des Erinnerns. Fiktion als Verführung zur Realität“, *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Hg.: M. Dreyse/ F. Malzacher. Berlin: Alexander 2007, S.182-205.

Soufi Siavash, Miriam, „Wer ist „wir“? Theaterarbeit in der interkulturellen Gesellschaft“, *Theater und Migration. Herausforderung für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Bielefeld: transcript 2011, S.83-90.

Wagner, Monika/Zips, Werner, „Begegnungen oder Integrierte Sorgen“, *Theater.Begegnung.Integration?*, Hg.: S. Schwinghammer/M. Hüttler/M. Wagner, Frankfurt am Main/London: IKO 2003, S. 23-40.

Tiedemann, Katrin, „Vorwort“, *Reality Strikes Back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch des Realen in den Bühnenraum*, Berlin: Theater der Zeit 2007, S.6-9.

Sammelbände:

Hüttler, Michael/Susanne Schwinghammer/Monika Wagner (Hg.), *Theater.Begegnung.Integration?*, Frankfurt am Main: IKO Verlag 2003.

Schneider, Wolfgang (Hg.), *Theater und Migration. Herausforderung für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, transcript 2001.

Tiedemann, Kathrin/Frank M. Raddatz (Hg.), *Reality strikes back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch des Realen in den Bühnenraum*, Berlin: Theater der Zeit 2007.

Tiedemann, Kathrin/Frank M. Raddatz (Hg.), *Reality strikes back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt*, Berlin: Theater der Zeit 2010.

Internetquellen:

Al-Kattib, Jasmin im Interview mit Jacqueline Kornmüller, Mirela Baciak und Jawid Najafi, „Casting: 'Jede Geschichte hat einen Wert'“, *dastandard.at*, <http://dastandard.at/1304553535604/Theaterprojekt-Die-Reise-Casting-Jede-Geschichte-hat-einen-Wert?>

ti=BD0IE0jSzSZLuhqBgPsnsGANbYx2L6wo8kPhjhMhuDzChkNZUTBnpe_IJJ0
h9xrdoF__A6oyThW4nyJaBEvnM2qvnC41LhFsOLVjciKzxTNX9gGulb6FrkfM1Z
29pzpmBIZgDH0vcoBfvzkhntBNILGDAg, 03.06.2011, Zugriff: 23.12.13.

Al-Kattib, Yasmin im Interview mit den Darstellern Wanda Galecki, Margarita Mazur und Ibrahim Ba, „Sprungbrett in ein neues Leben“, *dastandard.at*, <http://dastandard.at/1323222831363/Theaterstueck-Die-Reise-Sprungbrett-in-ein-neues-Leben>, 12.12.2011, Zugriff: 15.05.2014.

Dachs, Augusta, „Was ich mir wünsch? Dass ich unnötig werde“, *DerStandard.at*, <http://diestandard.at/1353206702362/Was-ich-mir-wuenssch-Dass-ich-unnoetig-werde>, 21.11.2012, Zugriff: 13.04.2014.

Haider, Hans, „Flüchtlinge sprechen für sich selbst“, *Wiener Zeitung*, http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehnenarchiv/399532_Fluechtlinge-sprechen-fuer-sich-selbst.html, 26.09.2011, Zugriff: 23.02.2014.

Kralicek, Wolfgang, „Das ist nicht die Polizei, das ist Theater“, *Falter*, http://www.wennessoweitist.com/text/Falter_Casting_DIE%20REISE%202.pdf, Zugriff: 14.04.2014.

Kemper, Heller, „Jacqueline das hast du ganz gut gemacht“, *Die Welt*, <http://www.welt.de/print-welt/article224047/Jacqueline-das-hast-du-ganz-gut-gemacht.html>, 20.06.2006, Zugriff: 12.12.2013.

Kickl, Herbert, „Kickl zur "Tätschn"-Aufregung: Klassisches Beispiel für linke Doppelmoral“, *Homepage: FPÖ. Die soziale Heimatpartei*, <http://www.fpoe.at/aktuell/detail/news/kickl-zur-taetschn-aufregung/?L=0&cHash=e4c23dfc5f55b24291b66f56f62a822f>, 16.05.2012, Zugriff: 18.05.2014.

Langthaler, Herbert, „Die Reise“, http://www.asyl.at/aktuell/die_reise.htm, 27.09.2011, Zugriff: 15.05.2014.

Linzer, Ulrike im Interview mit Stefan Kaegi, „Das Leben auf der Bühne“, *Der Freitag. Das Meinungsmedium*, <http://www.freitag.de/autoren/ulrike-linzer/das-leben-auf-die-buhne-stellen>, 07.04.2009, Zugriff: 13.02.2014.

O.A., „10.000 Euro für Ute Bock vom Volkstheater“, *Kurier*, <http://www.vienna.at/10-000-euro-fuer-ute-bock-vom-volkstheater/3266787>, 30.05.2012, Zugriff: 13.04.2014.

O.A., „Asylwesen“, *Homepage: Bundesministerium für Inneres*. http://www.bmi.gv.at/cms/BMI_Asylwesen/betreuung/start.aspx, Zugriff: 13.01.2014.

O.A., „Beste Off-Produktion Ganymed Boarding“, *Homepage: Nestroy. Der Wiener Theaterpreis*, http://www.nestroypreis.at/show_content2.php?s2id=42, Zugriff: 11.01.2014.

O.A., „Das Kind. Das neue Stück von Jacqueline Kornmüller“, *Homepage: Volkstheater Wien*, <http://www.volkstheater.at/home/premieren/1226/Das+Kind>, Zugriff: 20.04.2014.

O.A., „Die Reise“, *Homepage: Volkstheater Wien*, <http://www.volkstheater.at/home/premieren/1032/Die+Reise>, Zugriff: 12.12.2013.

O.A., „Elvis Costello – Smile Lyrics“, *Homepage: Lyricsfreaks*, http://www.lyricsfreak.com/e/elvis+costello/smile_20255800.html, Zugriff 22.05.2014.

O.A., „Europäische Grenzschutzagentur“, *Homepage: Auswärtiges Amt*, http://www.auswaertiges-amt.de/DE/Europa/Justiz_u_Inneres/Frontex-node.html, 05.02.13, Zugriff: 22.04.14.

O.A., „Ein neues Zuhause für Ute Bock“, *Kurier*, <http://kurier.at/chronik/wien/ein-neues-zuhause-fuer-ute-bock/752.437>, 16.12.2012, Zugriff: 13.04.2014.

O.A., „Flüchtlingsprojekt Ute Bock. Tätigkeitsbericht 2012“, *Homepage: Flüchtlingsprojekt Ute Bock*, http://www.fraubock.at/fileadmin/downloads/taetigkeitsbericht_2012_ku.rzversion.pdf, 2013, Zugriff: 11.03.2014.

O.A., „FRONTex SECURITY“, *Homepage: Hebbel am Ufer*, <http://www.hebbel-am-ufer.de/programm/spielplan/kroesinger-frontex-security/>, Zugriff: 13.04.2014.

O.A., „Ganymed Boarding“, *Homepage: section.a*, <http://www.sectiona.at/realising.php?id=342&lang=de>, Zugriff: 11.01.2014.

O.A., „Geschichten von der Reise“, *OE1 Leporello*, <http://oe1.orf.at/programm/277875>, 27.06.2011, Zugriff: 14.04.2014.

O.A., http://www.rowy.net/coll/pdf/Schubert/voc/Winterreise%2010_Rast.pdf, Zugriff 12.02.2014.

O.A., „Interkulturalität, die“, *Duden online*, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Interkulturalitaet>, 2013, Zugriff: 02.05.2014.

O.A., Interview mit Jacqueline Kornmüller und Peter Wolf, „Das sind enorme Überlebenskünstler“, *DerStandard.at*, <http://derstandard.at/1315006663155/Volkstheater-Das-sind-enorme-Ueberlebenskuenstler?seite=1#forumstart>, 18.09.2011, Zugriff: 13.04.2014.

O.A., „Österreicher integriert“, *Homepage: God's Entertainment*,
euch[http://www.gods-entertainment.org/index.php/projects/oessterreicher-](http://www.gods-entertainment.org/index.php/projects/oessterreicher-integriert-euch)
integriert-euch, Zugriff: 13.04.2014.

O.A., „Sendung vom 09.12.2011“, *Latino TV/Okto*,
<http://www.okto.tv/latinotv/7949/20111209>, 00:11:06-00:11:29, Zugriff:
15.05.2014.O.A., „Tom Waits – If I have to go“, *Homepage: Oldielyrics*,
http://www.oldielyrics.com/lyrics/tom_waits/if_i_have_to_go.html, Zugriff
22.05.2014.

O.A., „Ute Bock. Biographie“, *Homepage: Flüchtlingsprojekt Ute Bock*,
<http://www.fraubock.at/aktuelles/ute-bock/>, Zugriff: 11.03.2014.

O.A., „wenn es soweit ist“, *Homepage: wenn es soweit ist*,
<http://www.wennessoweitist.com/html/about.html>, Zugriff: 14.01.2014.

O.A., http://www.rowy.net/coll/pdf/Schubert/voc/Winterreise%2010_Rast.pdf,
Zugriff 12.02.2014.

Petsch, Barbara, „Volkstheater: Reise mit Migranten zwischen Kitsch und
Erschütterung“, *Die Presse*,
[http://diepresse.com/home/kultur/news/695733/Reise-mit-Migranten-zwischen-](http://diepresse.com/home/kultur/news/695733/Reise-mit-Migranten-zwischen-Kitsch-und-Erschutterung)
Kitsch-und-Erschutterung, 24.09.2011, Zugriff: 23.02.2014.

Pohl, Roland, „Suche nach etwas Lebensgrund“, *DersStandard.at*,
[http://derstandard.at/1316733527677/Volkstheater-Wien-Suche-nach-etwas-](http://derstandard.at/1316733527677/Volkstheater-Wien-Suche-nach-etwas-Lebensgrund)
Lebensgrund, 25.09.2011, Zugriff: 14.04.2014.

Vierich, Thomas Aslan, „Raus aus dem Klischee, rein in die Kunst“,
Verlagsbeilage zu *Falter*, http://issuu.com/falter.at/docs/special_5412,
26.06.2012, Zugriff: 15.04.2014.

Ankündigung zu: *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum Zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Hg.: T.Brenk/B. Nikitin/C.Schlewitt, http://theaterderzeit.de/buch/dokument%C3%A4lschung%C2_wirklichkeit/, Zugriff: 21.05.2014.

Anschreiben „In 80 Klassen um die Welt“ von Daniel Uchtmann, Kunstvermittler, an SchülerInnen, <http://www.boekwe.at/unterricht/artikel/KHM.1.14.pdf>, Zugriff: 22.04.2014.

Filmographie:

Die Reise, ORF III, Produktionsfirma: Don't Panic Production, ausgestrahlt am 07.09.2012.

Anhang

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 (S.31):

CASTING-AUFRUF !!!

DAS NEUE STÜCK
URAUFFÜHRUNG
EIN PROJEKT FÜR 30 EXPERT/INNEN
VON JACQUELINE KORNMÜLLER
PREMIERE: 19. APRIL 2013

VOLKS THEATER
wenn es soweit ist

Alle BewohnerInnen der Stadt Jedweden Alters sind zu einem **Casting im Jänner 2013** eingeladen. Es geht um ein Thema von fundamentaler Bedeutung: **Die Erziehung**. Der Eltern und der Kinder. Der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft.

Bei Interesse melden Sie sich bitte bei Mirela Bac拉克
Tel: 0676 537 11 40
Mail: kontakt@wennessoweltist.com
Infos: www.wennessoweltist.com

MAN MUSS NICHTS KÖNNEN !

Abb. 2 (S.33):

DIE REISE

Ein Projekt für 30 MigrantInnen von Jacqueline Kornmüller
Eine Kooperation von Volkstheater mit wenn es soweit ist

Wir suchen für ein Theaterprojekt zum Thema Migration Menschen, die nicht in Österreich geboren sind und in Österreich leben. Man muß nichts können!

Bei Interesse melden Sie sich bitte bei Jawid Najafi
Tel: 0676 537 11 40
Mail: kontakt@wennessoweltist.com
Infos: www.wennessoweltist.com

- Abb. 3 (S.30): Foto für das Programmheft aufgenommen während des Castings © Helmut Wimmer
- Abb. 4 (S.41): Szenenfoto © Helmut Wimmer
- Abb. 5 (S.51): Filmstill der Fernsehaufzeichnung © ORF III
- Abb. 6 (S.52): Szenenfoto © Helmut Wimmer
- Abb. 7 (S.53): Szenenfoto © Helmut Wimmer
- Abb. 8 (S.57): Szenenfoto © Helmut Wimmer
- Abb. 9 (S.60): Filmstill der Fernsehaufzeichnung © ORF III
- Abb. 10 (S.61): Szenenfoto © Helmut Wimmer
- Abb. 11 (S.63): Szenenfoto © Helmut Wimmer
- Abb. 12 (S.64): Szenenfoto © Helmut Wimmer
- Abb. 13 (S.65): Filmstill der Fernsehaufzeichnung © ORF III

Danksagung

Danken möchte ich allen, die mich auf diesem langen Weg der Fertigstellung dieser Arbeit begleitet und unterstützt haben.

Ich bedanke mich bei allen Beteiligten des Projektes *Die Reise*.

Insbesondere der Dramaturgin des Stückes und jetzigen Intendantin der *Vereinigten Bühnen Bozen* Irene Girking, die mich in das Projekt *Die Reise* rein holte und die mir ein starkes Vertrauen in mich und meine Fähigkeiten schenkte.

Meinen Freundinnen Evi Amon, Lisa Röser und Agnes Kapias danke ich für die moralische Unterstützung.

Jenny Hellenschmidt danke ich dafür, dass sie mich durch zahlreiche Körpertherapie-Sitzungen auf den Weg gebracht hat.

Sophie Averkamp möchte ich danken, die meine größte Stütze und Unterstützerin war und ist.

Bedanken möchte ich mich außerdem ganz herzlich bei meiner Familie, insbesondere bei meinen Eltern Karl-Heinz und Johanna Hünseler, die mir durch ihre Unterstützung dieses Studium erst ermöglicht haben.

Ein besonderer Dank gilt meinem Betreuer Professor Michael Gissenwehrer, der mich stets mit klugen Denkanstößen weitergebracht und auf seine herzliche und menschliche Art begleitet hat.

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Theaterprojekt *Die Reise*, welches im September 2011 am Wiener Volkstheater uraufgeführt wurde. Dreißig Migranten erzählen darin die Geschichte ihrer „Reise“ nach Österreich, den damit verbundenen Unwägbarkeiten und ihrer neuen Lebenswirklichkeit. Der Theatertext entstand im Rahmen des Castings, in welchem die Darsteller für das Projekt ausgewählt wurden. Die in diesem Rahmen entstandenen Geschichten wurden transkribiert und somit für die Bühne generiert. Durch diese Vorgehensweise und aufgrund des biographischen Materials, welches Einzug in das Stück findet, handelt es sich um ein dokumentarisches Theaterprojekt. Solche Projekte erheben oftmals den Anspruch besonders authentisch zu sein, handelt es sich doch um „echte“ Menschen, die ihre real erlebten Geschichten wiedergeben. Wie wirkt sich ein solcher Authentizitätsanspruch auf den Zuschauer aus, obwohl sich dieser der künstlich hergestellten Rahmung bewusst ist?

Dokumentarisches, also auf Fakten beruhendes Material, erfährt durch den künstlerischen Eingriff des Regisseurs eine gesonderte Form und wird in einen neuen Zusammenhang gestellt. Die Art und Weise wie mit den Darstellern und dem Material umgegangen wird, konstruiert dabei das Endresultat der Inszenierung. Dabei gilt es im vorliegenden Beispiel insbesondere die Thematik „Migration“ zu berücksichtigen. Das Thema „Migration“ auf deutschsprachigen Bühnen ist ein sensibles und viel diskutiertes. Die Gefahr einer „Zur-Schau-Stellung“, die das Fremde und Unbekannte in Opposition zum Publikum stellt, muss berücksichtigt werden. Auch in *Die Reise* besteht die Gefahr dieser Entgegensetzung, obschon es das von der Regisseurin ausgesprochene Ziel war, das Publikum zu sensibilisieren bzw. Empathie zu erzeugen. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, dass die Darsteller als authentisch wahrgenommen werden, um so die implizit verhandelte Realpolitik, trotz ihres ästhetischen Gewands, als gegebene Fakten zu verstehen.

Der Frage in wieweit das Stück *Die Reise* seinen Authentizitätsanspruch erfüllt, bindet sich dabei, neben den Inszenierungselementen, an die Rezeption des Zuschauers. In der dieser Arbeit wird zur Untersuchung dieses Aspekts, der

Begriff des Zeugnisses (beziehungsweise des Zeugen) in der Interpretation von Jacques Derrida hinzugezogen. Derrida unterstellt dem Zeugnis, dass es untrennbar mit der Literatur verbunden ist, die allerdings immer Fiktion beinhaltet. Das dadurch entstehende Spannungsverhältnis zwischen Zeugnis und Fiktion wird übertragen auf die Begriffe Authentizität und Inszenierung, um unter diesem Aspekt die Darsteller von *Die Reise* auch als Zeugen zu begreifen, die ihre eigenen Geschichten bezeugen beziehungsweise Zeugnis ablegen. Inwieweit diesen Glauben geschenkt wird, obliegt einem Vertrauensverhältnis, welches immer auch ein Wagnis darstellt.

Curriculum Vitae

Anne Bettina Hünseler

geboren am 20.08.1984 in Bergheim/Erft

Schullaufbahn

1991 – 1995

Albert Schweitzer Grundschule, Bergheim

1995 – 2004

Gutenberg Gymnasium, Bergheim

Abschluss: Abitur

Studium

2004 – 2005

Magister Studium der Germanistik und Philosophie,
Rheinische Friedrich Wilhelms Universität Bonn

2007 – 2014

Diplom-Studium der Theater-, Film- und
Medienwissenschaft, Universität Wien

Praktische Tätigkeiten

11/2013

Herstellung eines Showreels für die 25-Jahr-Feier
der Abteilung „V“, Produktion an der Hochschule für
Film und Fernsehen München nach Sichtung von
über 100 Filmen zum Thema „ProduzentInnen“

09/2013 – 10/2013

Regieassistentz/Ausstattungsassistentz

/Abendspielleitung/

Inspizienz, Theater an der Rott, „Hänsel und Gretel“,

Oper von Engelbert Humperdinck, musikalische

Bearbeitung: Helga Progatscha, Regie: Philip

Stemann

08/2013	Script und Continuity, Hochschule für Film und Fernsehen München, Film 01, „Dixiland“, Regie: Judith Taureck
11/2012	Regieassistentz/Script und Continuity, Musikvideo, „Hellerpropeller – We know“, Label: Oupin Music, Regie: Sophie Averkamp
08/2012 – 11/2012	Regieassistentz/Abendspielleitung/Inspizienz, Vereinigte Bühnen Bozen, „Dorian Gray“ von Oscar Wilde, Regie: Agnese Cornelio, Dramaturgie: Elisabeth Thaler
10/2011-06/2012	Regieassistentz/Abendspielleitung, Volkstheater Wien, „Die Reise“ (Dokumentarisches Theater), Regie: Jacqueline Kornmüller, Dramaturgie: Irene Girkingen und Peter Wolf
11/2011	Regieassistentz, Volkstheater Wien, Festival - Die Besten aus dem Osten, „Der brave Soldat schweigt“ (frei nach „Der brave Soldat Schweijk“ von Jaroslav Hašek, Bearbeitung: Philip Jenkins), Regie: Philip Jenkins, Dramaturgie: Elisabeth Geyer
07/2011 – 09/2011	Dramaturgiehospitantz, Volkstheater Wien, „ Die Reise“ (Dokumentarisches Theater), Regie: Jacqueline Kornmüller, Dramaturgie: Irene Girkingen und Peter Wolf
03/2011 – 06/2011	Allgemeine Dramaturgiehospitantz, Volkstheater Wien

05/2010 – 09/2010	Bühnenbildhospitantz, Volkstheater Wien, „Baby Doll“ von Tennessee Williams, Regie: Niels-Peter Rudolph, Dramaturgie: Susanne Abrederis
04/2010	Produktionsassistentz, „Ensemble Muth“, Festival Kiosk 59 im WUK Wien, Regie: Stefan Loibner
04/2007 – 08/2007	Produktionsassistentz für das Fernsehformat „Echtzeit“, Westdeutscher Rundfunk
04/2007 – 08/2007	Produktionsassistentz für diverse Sendeformate des Funkhaus Europa
03/2007	Regieassistentz, Drama Köln e.V., „Neue Helden“, Regie: Oliver Krietsch-Matzura, Nora Mannsmann, Philine Velhagen, Dramaturgie: Malte Jelden
07/2006	Produktionshospitantz für die Schultheaterwoche 2006, Junge Theatergemeinde Köln
04/2006 – 07/2006	Praktikum, Theatergemeinde Köln, Presse- und Jugendbereich

kein
menschen
ist
illegal