



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

COCON

Migration auf der Bühne

Verfasser

Cagri Dogan

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, Juni 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 0202146

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

a.o. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Für meine Mutter

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
1. Kulturbegriffsdefinitionen	5
1.1. Soziokultur, Soziokulturell	8
1.2. Interkulturell – Interkulturelles Theater	11
1.3. Transkulturell – Transkulturation – Transkulturelle Kommunikation	15
1.4. Politisches Theater	18
1.4.1. Politisches Theater in der Gegenwart	24
2. Der Verein Cocon	28
2.1. Die künstlerische Leiterin Emel Heinreich	29
2.2. Gründung von Cocon: 1995 – 1997	29
2.3. Ruhephase 1997 – 2004	33
2.4. Revitalisierung 2004	34
2.5. Überblick über die Projekte 1996 – 2009	36
2.5.1. <i>Mimpi Manis</i> (1997)	36
2.5.2. <i>Herzangst</i> (2005)	37
2.5.3. <i>F. Schiller / Verbrecher aus verlorener Ehe</i> (2005)	37
2.5.4. <i>Hochzeit</i> (2006/2007)	38
2.5.5. <i>Mein Leben mir selbst</i> (2007/2008)	38
2.5.6. <i>da.Heim.AT.los</i> (2009)	39
2.6. Ziele und Zwecke des Vereins Cocon	40
2.7. Entwicklung der Stücke	42
2.8. Hürden des Vereins	48
3. Projekt <i>da.Heim.AT.los</i>	53

3.1. Inhalt (Entwicklung)	54
3.2. Schwerpunkte	55
3.3. Realisierung	57
3.3.1. Besetzung	57
3.3.2. Inszenierung	59
3.3.3. <i>da.Heim.AT.los</i> – Österreich Tour	75
3.3.4. Resonanz nach Bundesländern	76
3.3.5. Medien-Echo	79
3.4. <i>da.Heim.AT.los</i> – ein politisches Theater?	
Inter-, trans-, oder soziokulturelles Theater?	81
4. Aktuelle Gesellschaftsentwicklung	84
4.1. „Integration“ als Thema auf der Bühne	90
4.2.1. Was bedeutet Integration?	93
4.2. Gesetzestexte und Strategien der Diskriminierung	95
4.3. Kulturförderung als Maßnahme	98
5. Theater im Wandel der Gesellschaft	100
5.1. Das Bedürfnis nach Theater	102
5.2. Kommentare von Regisseurinnen der Freien Szene	105
5.3. Anerkennung	108
6. Zusammenfassung	111
7. Bibliographien	114
Curriculum Vitae	117

Einleitung

„Das gegenwärtige Szenario der Übersetzung zwischen Kulturen zeigt sich in der Annahme, dass eine Äußerung nicht überall die gleiche Bedeutung haben muß, ja daß die Äußerung zu einem Konfliktszenario geworden ist“ (Judith Butler)

Diese Arbeit skizziert Theater mit Migrationsthemen in einem akademischen Rahmen, er soll keine Determinismen oder ähnliches beschreiben, sondern einen Beitrag zum kulturwissenschaftlichen Diskurs leisten. Generell werden diese Theaterarbeiten verschiedenen Begriffen wie zum Beispiel multi-, trans-, interkulturellem Theater zugeordnet. Ich bin jedoch davon überzeugt, dass es sich dabei um politisches Theater handelt, trotzdem möchte ich keine explizite Sozialkritik üben. Alle Praxen der Theaterarbeit mit Migrationsthemen sollen einen politischen Diskurs anregen, entwickeln spezifische Formen von Ästhetik und kommunizieren oft jenseits des Mainstreams im Freien-Theater. Auf diese Weise werden Repräsentationen von Macht, soziale Beziehungen und theaterästhetische Elemente außereuropäischer Provenienz einem interessierten Publikum vorgestellt, wie ich in meinen empirischen Beispielen zeigen werde.

Kreativität, die sich in Gestaltungsprozessen multi-, inter- oder transkultureller Kontexte äußert, dekonstruiert und definiert politisches Theater. Inter- oder Transkulturalität ist ein aktuelles Element politischen Theaters. Nicht jedes Theater wäre demgemäß politisch, wie Siegfried Melchinger vorschlug. Kultur- und sozialanthropologische Begrifflichkeiten dienen der Definition – im weitesten Sinn – oder *empistemai* rezenter Probleme, aber Theater(-wissenschaft) reflektiert für mich die „glokalen“ Interdependenzen transkultureller Praxis. Statements und reale Konflikte theatral auf der Bühne darzustellen, zu thematisieren bezeichnet daher für mich ebenso politisches Theater, wie Kritik zu üben und Haltung zu zeigen.

Der erste Teil der Arbeit schildert die theoretische Annäherung zu Theaterarbeiten mit Migrationsthemen im *status quo*. Hier wird vorrangig aus

kultur- und sozialanthropologischer Sicht argumentiert und versucht, Verbindungen zu theaterwissenschaftlichen Ansätzen aufzuzeigen. Dadurch biete ich Einblick in wesentliche Themenfelder und deren Definitionen. Im zweiten Teil wird das Thema mit empirischer Forschung – anhand der Methode von Interviews, Archivarbeit und qualitativen Auswertungen – behandelt. Der dritte Teil beinhaltet Empirie und Theorie in Bezug auf gesellschaftlichen Wandel im Kontext der „Integrations“-Debatte in der Theaterpraxis. Im besonderen Hinblick auf Polyphonie und das Modell des Polylogs, nahm ich Rücksicht auf vielfältige Meinungen, welche meine Argumentation untermauern. Der Verein Cocon und dessen Projekte dienten dieser Arbeit als wertvolle Quelle. Zur Illustration verwende ich in der vorliegenden Arbeit Archiv-Fotos von Cocon, die mir Bernhard Lascy freundlicher Weise zur Verfügung gestellt hat.

Ich bedanke mich zudem beim Verein Cocon, vor allem Emel Heinreich, dessen MitarbeiterInnen und Produktionspartnerschaften in den österreichischen Bundesländern, Mag. Christoph Hinterberger und meiner Diplomarbeits-Betreuerin ao.Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall.

1. Kulturbegriffsdefinitionen

„Es ist heute unerlässlich aufzuzeigen, dass Kultur und kulturelle Entwicklung für den Menschen genauso lebensnotwendig sind, wie sein tägliches Brot und daß ihre Funktionen genauso wesentlich für die Gesellschaft sind, wie die der Eisenbahn und des Steuerwesens.“¹

Um den Begriff Kultur allgemein und im Hinblick auf gegenwärtige Gesellschaftsentwicklungen besser zu verstehen, sollten verschiedene Definitionen näher betrachtet werden insbesondere auf die damit verbundene Theaterpraxis.

Folgende verschiedene Definitionen über Kultur sind von der TU Dresden in „Interkulturelle Kommunikation“ nachzulesen:

“ ‘That complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society.’ (T. Edward)

„Will man die Welt beschreiben, so reichen dafür die Begriffe Natur und Kultur. Dabei umfasst Natur als gegenüber des Nachdenkens und Handelns alles, was an Materie vorhanden ist und was in dieser geschieht. Kultur hingegen umfasst alles menschliche Wissen und alle Haltungen, alles Handeln und alle Produkte dieses Handelns.“ (W. Marschall)

„Mit Kultur sind diejenigen Aspekte der gesamten Umwelt der Menschen gemeint, die, ob materiell oder immateriell, von Menschen geschaffen worden sind.“ (C. Kluckhohn)

‘Culture is shared learned behavior which is transmitted from one generation to another for purpose of promoting individual and social survival, adaptation, and growth and development. Culture has both external (e.g., artefacts, roles, institutions) and internal representations (e.g., values, attitudes, beliefs, cognitive / affective / sensory styles, consciousness patterns, and epistemologies).’ (N. Samovar/Porter)

„Kultur lässt sich auffassen als eine Hierarchie von Codes, als ein bestimmter Mechanismus, der diese Texte hervorbringt.“² (J. M. Lotman)

¹ Schwencke, Olaf (2006). *Das Europa der Kulturen - Kulturpolitik in Europa*. Essen, Klartext Verlag, S. 84

² Interkulturelle Kommunikation. Online im Internet: http://tu-dresden.de/die_tu_dresden/fakultaeten/fakultaet_sprach_literatur_und_kulturwissenschaften/slavistik/studium/unterrichtsmat/ws_06_07/IntKultVorl-Kultur.pdf. (Stand 14.01.2010 21:00)

Der Begriff Kultur wurde lange Zeit von Essentialisten, die Kultur als eine Einheit betrachteten, vertreten. Dieser wurde in einer Gruppe, der einheitliche Gefüge sowohl in sozialer als auch ethnischer Hinsicht darstellt, abgegrenzt und voneinander isoliert gesehen. Damit war klar, dass Kultur ein Verständnis hervorbrachte, dass die Veränderbarkeit nicht möglich erschienen lies und als naturgegeben gesehen wurde. In dieser Denkweise lag ein Widerspruch. Betrachtet man ein Individuum, das durch verschiedene Einflüsse wie Erziehung, Umfeld, Umwelt geprägt ist, kann man in einer vielfältigen Gesellschaft nicht mehr von einer einseitigen Konditionierung ausgehen. Die Transnationalität und Mischung von Ethnien verhindern insbesondere im 21. Jahrhundert durch die globalen Entwicklungen in der Technologie eine Differenzierung von Einheit. Die Wissenschaftler in den 1950er Jahren stellten die essentialistische Sicht in Frage, weil Kultur in diesem Sinn keine Entität sein könnte. Allen voran war Foucault einer der ersten, der diese Sichtweise in Frage stellte, weil dadurch Kultur mit Natur gleichgesetzt würde.³

„Kulturen erscheinen nach diesem Verständnis als organische Entitäten, die unabhängig von ihren Mitgliedern existieren und wirken. Dieser Kulturbegriff ontologisiert allerdings Unterschiede, die von Menschen gemachte Welt wird naturalisiert und der Andere fixiert und vereinheitlicht. In den Kulturwissenschaften wird eine solche essentialisierende Auffassung von Kultur seit den 1950er Jahren deshalb angefochten. Besonders das Denken Michel Foucaults hat das kritische Bewusstsein für den Zusammenhang von Institutionen, Repräsentation und Macht geschärft und eine fundamentale Kritik an Essentialismen in den Wissenschaften geübt. Die Diskursanalyse hat verdeutlicht, dass die wichtigste Strategie, bestimmte Werte und Grenzen als unverrückbar darzustellen, darin besteht, sie als naturgegeben, unzugänglich und objektiv zu beschreiben und so politischer Veränderbarkeit zu entziehen.“⁴

Unterstreichend seien die Erklärungen von Professor Gingrich genannt:

„Ihre Begrifflichkeit von ‚Kultur‘ zum Beispiel hat die Ethnologie längst radikal reformiert. Einen hermetisch abgeschlossenen, statischen und schicksalhaften Begriff von ‚Kultur‘ verwenden heute nur mehr schlecht informierte Journalisten oder Lokalphilosophen mit Abgrenzungsdrang.

³ Vgl. Regus, Christine (2009). *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Band 7. Bielefeld, Transcript Verlag, S. 34 -35

⁴ Ebda. S. 35

In der Arbeit der Ethnologie und Anthropologie, speziell jener, die in Europa betrieben wird, herrscht hingegen seit langem ein anderer Kulturbegriff vor. Er bezeichnet umstrittene und vorherrschende, symbolische und praktische, kollektive und lokale Deutungsmuster des Sozialen, die sich mit anderen austauschen und vermischen können, die gemacht, beeinflusst und verändert werden. Dies ist auch der Kulturbegriff, den ich in diesem Band verwende, um die Leserschaft zu den angesprochenen ‚Erkundungen‘ einzuladen und mitzunehmen.“⁵

Angesichts der Globalisierung und der unmöglich gewordenen Differenzierung der Gesellschaft ist die Debatte über die Einheitlichkeit wissenschaftlich fragwürdig. Wir können heute nicht mehr von einer homogenen Gesellschaft ausgehen, sei es wegen der Migrationsströme ab dem 20. Jahrhundert oder wegen der zunehmenden Mobilität der wohlhabenden Gesellschaften. Natürlich könnte man auch die historischen Völkerwanderungen erwähnen und den damit verbundenen permanenten kulturellen Austausch. Im speziellen seit dem 20. Jahrhundert hat dieses Phänomen einen enormen Zuwachs erfahren und ein „Ineinander-Wachsen“ geschaffen. Das unmittelbarste Beispiel für den Wandel einer Gesellschaft sind die neueren Generationen, welche von gemischten Elternteilen abstammen. Christine Regus nennt auch die Gründe dieser gegenwärtig hohen Transnationalität: die Globalisierung des Kapitals, der Güter, die internationale Arbeitsteilung, die Massenmedien, die weltumspannende Verkehrsinfrastruktur. Dies führte einerseits zur einer dichten wirtschaftlichen Verflochtenheit und andererseits wegen ungerechter Verteilungen zu gesteigerten Wanderbewegungen. Dieser Wandel brachte in der Gesellschaft insbesondere in den reichen Industrieländern eine starke Renaissance des Nationalismus. Diese Wandlung schürte Ängste in einem bestimmten Teil der Gesellschaft, die eine Wendung zu nationalistischem Denken mehrheitsfähig macht, wie etwa auch in Österreich.⁶

Trotz all dieser Diskurse wird Kultur in der Semiotik eine Homogenität zugeschrieben, die sich in Werten, Ideen, Bedeutungen zusammenfassen lässt und die Menschen zu einheitlichen kulturellen Aspekten zu prägen imstande

⁵ Gingrich, André (1999). *Erkundungen: Themen der ethnologischen Forschung*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, S. 13

⁶ Vgl. Regus, Christine (2009). *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Band 7. Bielefeld, Transcript Verlag, S. 35

sei. Im Sinne einer Bereicherung der Individualität und damit Identität ist diese Annäherung wohl nicht auszuschließen, aber neben dieser Homogenität entsteht in unserer Gesellschaft auch eine heterogene kulturelle Identität, mit welcher ich mich selbst identifizieren kann. Deswegen schließe ich mich Christine Regus folgender Zusammenfassung an:

„So wird deutlich, dass Kultur immer zugleich Einheit und Differenz, Homogenität und Heterogenität ist. Als gemeinsame Lebensarten eines Kollektivs, das sich von anderen unterscheidet, bildet Kultur eine Einheit. Als Ort, an dem um Bedeutung gekämpft wird, besteht sie aus Differenzen. Kultur ist daher nie als solche konkret wahrnehmbar, sondern erst die Erfahrung des Fremden lässt die Konturen einer Kultur hervortreten. Damit lässt die Vielfalt der Bindestrich-Kulturen (Arbeiter-/ Jugend-/ Hoch-) unter einer gemeinsamen Kultur vereinen. Sie erscheint als Zusammen- und Gegenspiel verschiedener Diskurse und Praktiken, wird polyphon, prozessual, heterogen und mehrdeutig. [...] Es wird kaum noch eine eindimensionale kulturelle Identität des Individuums angenommen, das rigide „Entweder – oder“ wird ersetzt durch ein relativierendes „Sowohl – als – auch“.“⁷

1.1. Soziokultur, Soziokulturell

Mit den Diskursen über die Demokratisierung und Hinterfragung des Begriffes Kultur, insbesondere im westlichen euroamerikanischen Raum ist eine rasche Umwandlung in der Gesellschaft erkennbar. Mit dieser Entwicklung (Globalisierung) hat sich auch der Begriff an sich weiterentwickelt. Dieser Prozess wurde nicht nur in der Wissenschaft, sondern in all den Bereichen unseres Lebens, wo dieser als Thema einen relevanten Einfluss hat neu konstruiert. Diese in den 1950ern begonnene Auseinandersetzung sollte einen großen Einfluss auf die Kulturpolitik haben, welcher sich in Straßburg in den 1970ern bei der Versammlung des Europäischen Ministerrats zur Denkmalschutz-Charta zeigte.

⁷ Regus, Christine (2009). *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Band 7. Bielefeld, Transcript Verlag, S. 37

„Die politische Aufbruchstimmung der frühen 1970er Jahre betraf auch die europäische Kulturpolitik – soweit sie in Straßburg konzipiert wurde. Hier wurde das Brainstorming geleistet, das sich dann in Vorlagen für Ministerkomitees und dem Rat für *kulturelle Zusammenarbeit in Europa* (CDCC) niederschlug. Auch die Beratungen der *Parlamentarischen Versammlung* des *Europarats* profitierte davon.“⁸

Das Hauptmotiv dieses Zusammentreffens des Ministerrats war die Denkmalschutz-Kampagne. Dieses Treffen sollte jedoch auch einen Wandel in der Kulturpolitik einleiten. Neben der Publikationen zum Denkmalschutz fanden zwei weitere Publikationen Beachtung: Zum einen die Schriften von Finn Jor mit dem Titel *Demystifikation der Kulturen* (1976) und zum anderen die Veröffentlichung *Demokratisierung der Kultur* (1976) von J. A. Simpson, welche umfassend dem Begriff Kultur und damit auch der Europäischen Kulturpolitik neue Bedeutungen zuordnen. Hier sollten die Vorstellungen der Kultur und Kulturpolitik dekonstruiert werden und mit dem Einführen der Begriffe „alternativ“ und „subkulturell“ erweitert werden.⁹

„Nicht alleine das Wahre, Gute und Schöne sollte kulturelles Leitbild der Gesellschaft sein, sondern auch die Alltagslebenswelt; [...]“¹⁰

Die 1970er waren geprägt vom wirtschaftlichen Wachstum, welcher das urbane Sozialleben beeinträchtigte. Die großen wirtschaftlichen Anforderungen schafften eine soziale Disharmonie, welche das Bedürfnis nach einer Forcierung der soziokulturellen Schwerpunkte der Stadtpolitik erzwang. Eine zusehens unruhige Gesellschaft verspürte den Drang, nach eigenen Bedürfnissen Orte zu schaffen, die die Defizite der Kommunalpolitik aufzeigten und kritisierten. All diese Ereignisse brachten dem Kulturbegriff neuen Inhalt.¹¹

„Sozio – kulturelle Orte als Treffs von Jugendlichen und so genannten Drop-outs der Gesellschaft rückten nun ins Blickfeld der Kulturpolitiker. Diese Zentren waren interdisziplinäre linkspolitische Informations- und Experimentierstätten und zugleich Aktionsräume. Sie boten die

⁸ Schwencke, Olaf (2006). *Das Europa der Kulturen - Kulturpolitik in Europa*. Essen, Klartext Verlag, S. 79

⁹ Ebda. Vgl. S. 79 - 80

¹⁰ Ebda. S. 80

¹¹ Ebda. Vgl. S. 80 - 81

Möglichkeit, außerhalb der etablierten Gesellschaft neue kulturelle Formen zu erproben, gesellschaftliche Alternativen zu entwickeln und politisch zu realisieren.“¹²

Diesen Orten wurden verschiedene Namen gegeben, unter anderem wurde sie Bürgerhäuser genannt. Sie symbolisierten neben den Rathäusern alternative Orte, wo die Lücken der Gemeinden politisch-kreativ zum Ausdruck kamen. Dabei entstand eine neue Kunst, die allen Menschen die Möglichkeit bot, sich in Freiheit zu entwickeln und zu emanzipieren. Finn Jor sagt daher: „was von Menschen geschaffen wird, ist Kultur“. In diesem Sinn wenden wir uns der Begriffsdefinition Sozio-Kultur zu, welche in *Kulturmanagement A-Z* wie folgt erklärt wird:

„Der Begriff der Soziokultur entwickelte sich in den siebziger Jahren rasch zu einem Sammelbegriff für neue Ansätze in der Kulturpolitik und Kulturarbeit überhaupt, allerdings zu Lasten seiner Präzision. Sinnvollerweise sollten deshalb drei Bedeutungsvarianten bzw. Verwendungszusammenhänge des Begriffes unterschieden werden:

(1) Als – *Kulturbegriff* meint Soziokultur die Erweiterung des tradierten Kulturverständnisses, dass sich nicht nur auf ästhetische Produktions- und Vermittlungsformen beschränkt, sondern Kultur – je nach kulturtheoretischem Standpunkt – als Lebensweise, als Ferment, als Subsystem, als Medium oder als Methode des gesellschaftlichen Prozesses verstanden wissen will.

(2) Als – *Kulturpolitikbegriff* bezeichnet Soziokultur zunächst eine spezifische Programmatik, die sich nicht alleine auf Kunstpflege und -förderung bezieht, sondern aktiv Einfluß nehmen will auf kulturelle Entwicklungsprozesse mit dem Ziel der Demokratisierung der Gesellschaft durch Kultur. Dieser Konzeption liegt ein Politikbegriff zugrunde, der nicht nur das politisch-administrative System als Akteur kennt, sondern (potentiell) alle gesellschaftlichen Gruppierungen.

(3) Als – *Kulturpraxisbegriff* verweist Soziokultur vor allem auf die Konzepte und Anwendungsbeispiele konkreter Kulturarbeit, die sich an den im Kulturpolitikbegriff entwickelten Zielsetzungen orientiert. Diese Initiativen können entweder öffentlich organisiert, finanziert bzw. unterstützt sein oder durch das private Engagement freier Kulturgruppen getragen sein und

¹² Schwencke, Olaf (2006). *Das Europa der Kulturen - Kulturpolitik in Europa*. Essen, Klartext Verlag, S. 81

beziehen sich auf alle Sparten der Kunst sowie auf neue Formen ästhetisch-kreativen und sozialkulturellen Wirkens.

Der Begriff der Soziokultur entfaltete seine volle Wirkung vor allen Dingen als Kulturpraxisbegriff und wurde in seiner Durchsetzungsphase rasch zu einem Synonym bzw. zu einem positiv besetzten Nachfolgebegriff für – Subkultur bzw. – Alternativkultur.“¹³

Für Theater in unserem Kontext ist die Definition primär als *Kulturpraxisbegriff* relevant.

1.2. Interkulturell – Interkulturelles Theater

Die anti-essentialistische Sicht des Begriffes Kultur, also das Nicht-Abgeschlossen sein von Kultur, bedarf einer kurzen Klärung, um das Verständnis zur Interkulturalität besser zu formulieren. Kultur darf in diesem Sinne nicht mit Ethnie verwechselt werden, die ethnische Zugehörigkeit stellt nur ein Element der kulturellen Prägung da. Ausgehend davon, dass Kultur eine dynamische Sinnggebung beschreibt, sei ergänzt, dass diese nicht mit einem Individuum gleichgesetzt werden sollte, das Individuum ist in diesem Sinn lediglich kulturell geprägt. Die Betrachtung von kultureller Identität würde dieser Begrifflichkeit angemessener erscheinen, wovon bereits in der Definition gesprochen worden ist. Zum Unterschied von Kultur und Ethnie sei noch eine Anmerkung von Anthony D. Smith und Frederik Barths erwähnt:¹⁴

„Hier soll mit Anthony D. Smith eine ethnische Gruppe als soziale Gruppe verstanden werden, deren Mitglieder das Gefühl eines Ursprungs teilen, eine gemeinsame Geschichte für sich in Anspruch nehmen, mehrere gemeinsame Charakteristika besitzen und das Bewusstsein einer kollektiven Besonderheit und Solidarität haben (vgl. Smith 1981:66).“¹⁵

¹³ Heinrichs, Werner und Klein, Armin (2001). *Kulturmanagement von A-Z. Begriffe für Studium und Beruf*. 2. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 346

¹⁴ Vgl. Regus, Christine (2009). *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Band 7. Bielefeld, Transcript Verlag, S. 38 - 39

¹⁵ Ebda. Fußnote, S. 39

Es ist kaum mehr möglich, die einzelnen Attribute in einer allgemeingültigen Definition wiederzugeben. Aber nach einigen Ethnologen kann man durch spezifische Merkmale eine Kultur beschreiben. Der gemeinsame Name einer Gruppe, der eine Möglichkeit von Selbst- und Fremddefinition ermöglicht oder beispielsweise kulturell prägende Elemente wie Ernährung, Sprache und Religion können als gemeinsame Nenner fungieren. Diese Annäherungen könnten einen Konsens der divergierenden Ansichten bilden. Frederik Barths nach wie vor maßgebliche Erkenntnisse haben die Bedeutung der ethnischen Grenzen untersucht. Diese Erkenntnisse erklären das kulturelle Muster als Instrumente, die ethnische Grenzen ausdrücken und sie aufrecht erhalten. „When defined as an ascriptive and exclusive group, the nature of continuity of ethnic units is clear, it depends on the maintenance of a boundary.“ (Roland Barth). Menschen identifizieren sich mit einer Ethnie oder werden von Außen zugeordnet. Somit kann ohne Missverständnisse die Begrifflichkeit des Wortes „Interkulturell“ untersucht werden.¹⁶

Der Begriff „Interkulturell“ wird von Christine Regus wie folgt definiert:

„...der Terminus ‘interkulturell’ [bedeutet] soviel wie ‘zwischen (den) Kulturen’. Unter interkultureller Kommunikation versteht man entsprechend die Verständigung von Menschen, die kulturell verschieden geprägt sind, deren Zeichensysteme – Sprache, Gewohnheiten, Verhaltensregeln – also differieren.“¹⁷

Dialog der Kulturen meint hier nicht das Aufeinandertreffen von Kulturen. Kultur kann in diesem Sinn nicht in einen Dialog treten, weil Kulturen keine handelnden Subjekte sind. Wie schon in der Kultur-Definition erwähnt, ist Kultur ein Sinnsystem. Demgemäß ist hier von Menschen oder sozialen Gruppen, die kulturell verschieden geprägt sind, die Rede. Die Differenzierung spielt eine große Rolle, zumal in der interkulturellen Kommunikation. Diese Kommunikation findet zwischen Menschen statt. Die Individuen bestimmen selbst an Hand ihres Erlebten, was eigen oder fremd ist. Damit kommt die Wahrnehmung und

¹⁶ Vgl. Regus, Christine (2009). *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Band 7. Bielefeld, Transcript Verlag, S. 39

¹⁷ Ebda. S. 38

Bewertung von Differenzen ins Spiel, welche also interkulturelle Kommunikation meint.¹⁸

„Als pragmatisch-heuristische Möglichkeit schlage ich vor, von interkultureller Kommunikation dann zu sprechen, wenn einer der Kommunikationsteilnehmer den Eindruck oder die Erwartung der kulturellen Fremdheit hat, oder Dritte, die beide kulturelle Systeme kennen, den evidenten Eindruck von Missverständnissen haben, die weder natürlich bedingt sind (schlechte akustische Bedingungen) oder auf einer rein individuellen Ebene liegen, sondern die man auf die Teilhabe an bestimmten kulturellen Systemen zurückführt.“¹⁹

Dieser Begriff wird in der Theaterpraxis von verschiedenen KünstlerInnen und Wissenschaftlern verwendet. Hier wird oft von interkulturellem Theater gesprochen. In der theaterwissenschaftlichen Literatur wird dieser Begriff jedoch in entfernter Bedeutung verwendet. Die Differenz äußert sich in dem Begriffsumgang. In der Theaterpraxis werden allzu oft gesellschaftskritische Stücke mit dem Thema Migration als interkulturelle Arbeiten betrachtet, obwohl generell „interkulturelles Theater“ mit Elementen aus dem außereuropäischen Raum in Verbindung gebracht wird. Man erkennt im deutschsprachigen Literatur-Raum wenige Versuche über diese Begriffsdefinition interkulturellen Theaters hinaus zu kommen. Im englischsprachigen Raum liest man genau in gegenteiliger Weise oft von *intercultural Performance*, teils schon fast als eigenständigen Genrebegriff. In den 1980ern, 1990ern, haben sich einige KünstlerInnen ob der Ein- und Begrenzung westlicher Theaterformen auf die Suche nach neuen Formen gemacht. Man könnte in diesem Sinn Bertolt Brecht als Vorreiter dieser Tradition nennen. KünstlerInnen wie etwa Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Richard Schechner oder Robert Wilson versuchen, in die westliche Theaterform Elemente aus dem Afro-Asiatischen Theater einzufügen. Diese Vermischung der Elemente stellt, ohne jetzt auf Details einzugehen, den Inhalt von *intercultural Performance* dar. Der Diskurs in der Theaterwissenschaft über interkulturelles Theater befasst sich auch zum

¹⁸ Vgl. Regus, Christine (2009). *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Band 7. Bielefeld, Transcript Verlag, S. 38 -39

¹⁹ Ebda. S. 39

Großteil in diesem erweiterten Feld, welches auch den relevanten Grund für unseren Kontext bildet.²⁰

„Erhellend ist in diesem Kontext Marvin Carlsons Unterscheidung zwischen sieben Typen möglicher Relationen zwischen dem kulturell Vertrauten und dem kulturell Fremden im Theater: (1) Die absolute vertraute Theatertradition, die regelmäßig rezipiert wird. (2) Fremde Elemente werden in die eigene Theatertradition aufgenommen; das Publikum ist interessiert, unterhalten oder stimuliert, aber nicht irritiert. (3) Fremde Strukturen werden in Gänze übernommen, aber so transformiert, dass sie vertraut wirken. Ein *Kathalki-Macbeth* wäre ein Beispiel. (4) Das Fremde und das Vertraute ergeben eine ganz neue Mischung, die dann als Eigenes übernommen und nach und nach vertraut wird. (5) Das Fremde wird weitgehend unverändert assimiliert und auf Dauer vertraut, wie etwa die *Commedia dell'Arte* in Frankreich. (6) Fremde Elemente bleiben fremd und werden in eigenen Strukturen als Verfremdungseffekt oder exotisierender Reiz eingesetzt (z.B. japanische Tanzszene in einer *Madame-Butterfly*-Inszenierung). (7) Eine gesamte 'fremde' Aufführung wird unverändert einem Publikum gezeigt (Vgl. Carlson 1990: 50).“²¹

Kurz gesagt:

„Interkulturelles Theater bedeutet hier also: 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.“²²

Neben diesen Definitionen herrscht noch ein weiteres praxis-relevantes Verständnis von interkulturellem Theater vor. Interkulturelles Theater wird gern primär auf „Menschen mit verschiedenen Herkunft“ bezogen.

„Spricht man von „interkulturellem“ Theater, geht es also im allgemeinen Sprachgebrauch um ein Theater, bei dem sich Individuen unterschiedlicher ethnischer Identität begegnen oder Elemente sich völlig fremder Theatertraditionen aufeinander stoßen.“²³

²⁰Vgl. Regus, Christine (2009). *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Band 7. Bielefeld, Transcript Verlag, S. 40

²¹ Ebda. S. 41

²² Ebda. S. 42

²³ Ebda. S. 43

Hier liegt die Betonung auf Begegnung unterschiedlicher Ethnien. Christine Regus fügt schlussendlich an, der Gebrauch des Begriffes interkulturelles Theater variere, dass man darauf verzichten solle, diesen Begriff zu dekonstruieren. Statt dessen möge man den Begriff komplett ersetzen.

„Eine andere Möglichkeit, interkulturelle Kontakte zu beschreiben, besteht darin, diese mittels unterschiedliche Präfixe zu charakterisieren; z.B. als cross-, de-, inter-, intra-, multi-, neo-, trans, etc. -kulturelle. Diese Beschreibungen gehen über eine bloße Zustandsbeschreibung hinaus, denn sie inkludieren die Bewegung der Annäherungsprozesse und ihrer einzelnen Elemente und geben zusätzlich Auskunft über die Position des Beschreibenden.“²⁴

1.3. Transkulturell – Transkulturation – Transkulturelle Kommunikation

In der Alltagssprache sind diese Begriffe in verschiedenen Zusammenhängen auffindbar. In der Kultur-Definition haben wir über die Globalisierung und die damit verbundenen Änderungen gesprochen, auch hier wird dieser eine wesentliche Rolle zuteil. Bedingt durch die wirtschaftlichen und politischen Motive, sind starke Bewegungen sowohl in der Landes- und Weltbevölkerung zu bemerken. Die verstärkte Migration im 20. und 21. Jahrhundert betrachten wir, insbesondere im westlichen Raum, als Bildungen von multikulturellen Gesellschaften, die sich eventuell zu einer sogenannten Weltgesellschaft formen. In diesem Zusammenhang ist das Aufeinandertreffen von kulturell und gesellschaftlich unterschiedlichen Gruppen unausweichlich, welche erzwungener Weise nachbarschaftliches Zusammenleben einfordert. Multikulturelle Gesellschaften mögen in Zukunft üblich sein. Diese Ansicht wird in der Sozial- und Kulturanthropologie im transkulturellem Forschungsansatz näher dargestellt.²⁵

²⁴ Pfeiffer, Gabrielle (2003). *Der Ehrgeiz, der Einseitigkeit zu entfliehe*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.) (2003). *Theater.Begennung.Integration?*. Bd.2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 77

²⁵Vgl. Wernhart, Karl R. (2001). *Von der Strukturgeschichte zum transkulturellen Forschungsansatz. Ethnohistorie und Kulturgeschichte im neuen Selbstverständnis*. In: Wernhart, Karl R. (Hg). *Ethnohistorie: Rekonstruktion und Kulturkritik: Eine Einführung*. Wien: Promedia Verlag, S. 41

„Diesen vernetzten und quer durch die Gesellschaft und ihre kulturellen Manifestationen verlaufenden Strukturen, die das Endprodukt jeweils spezieller in Zeit und Raum stattgefundener geschichtlicher Entwicklungen darstellen, soll der transkulturelle Forschungsansatz nachgehen.“²⁶

Die Ethnohistorie versucht im transkulturellen Diskurs einen Ansatz zur Verminderung der rassistisch motivierten Diskriminierung und ein Verständnis zur Entstehung von Gesellschaften mit neuen kulturellen Identitäten herzustellen.

„In diesem Sinne übernimmt die Ethnohistorie mittels ihres Theorieansatzes und ihrer Arbeitsweise einen zukunftsorientierten Forschungsauftrag, der durch die Miteinbeziehung der soziokulturellen und politischen Wurzeln der jeweiligen Gesellschaften und des dazugehörigen Selbstverständnisses von Geschichte sowohl identitätsfördernd als auch das gegenseitige Verständnis unterstützend wirkt, also kulturelle Barrieren beseitigen hilft. Damit kann die Ethnohistorie einen wesentlichen Beitrag zur Konfliktminimierung leisten. Im 21. Jahrhundert wird sich eine kulturelle Globalisierung der Gesellschaft in multikultureller Form aufgrund der Kulturgruppenexogamie (vgl. Plachetka 1997) manifestieren; die Erarbeitung des jeweiligen historischen Hintergrundes und damit die Erstellung der Identität einer Gruppe oder Gesellschaft ist dabei vorrangig. Der Abbau rassistischer wie kulturell diskriminierender Vorurteile stellt für eine neue multikulturelle Weltgesellschaft eine Notwendigkeit dar.“²⁷

Hier möchte ich insbesondere die Notwendigkeit hervorheben und in die begriffliche Bedeutung des Wortes „Transkulturell – Transkulturation“ weiterführen.

Karl R. Wernhart definiert transkulturell in der transkulturellen Forschung wie folgt:

„Transkulturelle Forschung versteht sich daher als ein gesellschaftspolitischer Auftrag als auch ein quer durch die Gesellschaften und deren kulturelle Manifestationen verlaufender Forschungsansatz. Dieses transkulturelle Vorgehen wird als ein dynamisches, dialektisches, kommunikatives Handeln von Personen und Gruppen verstanden, wobei der Dialog zwischen

²⁶ Wernhart, Karl R. (2001). *Von der Strukturgeschichte zum transkulturellen Forschungsansatz. Ethnohistorie und Kulturgeschichte im neuen Selbstverständnis*. In: Wernhart, Karl R. (Hg). *Ethnohistorie: Rekonstruktion und Kulturkritik: Eine Einführung*. Wien: Promedia Verlag, S. 41

²⁷ Ebda.

Eigen- und Fremdwahrnehmung sowohl von Betrachter als auch von den Betroffenen wahrgenommen wird.“²⁸

Rolf Husman, zitiert aus Karl Wernhart, definiert das verwandte Wort Transkulturation:

„Diese Bezeichnung umschreibt den Prozeß des Wandels, wie er sich durch Kontakt und gegenseitige Beeinflussung aller beteiligten Kulturen gestaltet. Die Vorsilbe *trans* (=quer, hinüber) drückt klar den überganghaften Charakter aus, der sowohl die Übernahme der diversen Kulturelemente als auch die Veränderung der betroffenen Kulturen in ihrer Gesamtheit beinhaltet. Kultur- und Sozialwandel in diesem Sinn macht die Reziprozität des Wandels deutlich, soll aber gleichzeitig den nicht von gegenseitigem Kulturkontakt hervorgerufenen Wandel ausschließen. Damit bezeichnet Transkulturation genau den Ausschnitt aus dem Gesamtphänomen Wandel, der zentrales Anliegen ethnologischer Forschung darstellt.“²⁹

So würde folglich Transkulturelle Kommunikation aussehen:

„...tritt dann in Erscheinung, wenn die kultur- und gesellschaftsspezifischen Phänomene von Sozietäten in oszillierender Form quer durch die Gesellschaften (transkulturell) immer wieder gewechselt werden; dabei müssen die identitätsbildenden Parameter der jeweiligen Gesellschaft – getragen durch Eckdaten von spezifischen Normen und Werten – doch zum Tragen kommen.“³⁰

Ich möchte in diesem Sinn – ohne voreilige Schlüsse zu ziehen – wage behaupten, dass sich interkulturelles Theater im besprochenen Kontext besser mit dem Begriff Transkulturell identifizieren ließe. Regus erwähnt auch, dass P. Pavis in der theatertheoretischen Auseinandersetzung all diese Begrifflichkeiten diskutiert, unter anderem transkulturelles Theater. Diese Ausführung würde hier jedoch zu weit führen.

²⁸ Wernhart, Karl R. (2001). *Von der Strukturgeschichte zum transkulturellen Forschungsansatz. Ethnohistorie und Kulturgeschichte im neuen Selbstverständnis*. In: Wernhart, Karl R. (Hg). *Ethnohistorie: Rekonstruktion und Kulturkritik: Eine Einführung*. Wien: Promedia Verlag, S. 50

²⁹ Ebda. S. 51

³⁰ Ebda. S. 52

1.4. Politisches Theater

Politisches Theater hat die Freiheit, die es sich nimmt. Ich denke, es sollte nicht aufhören, sie sich zunehmen. (Siegfried Melchinger)

Die vom Verein Cocon entwickelten Theaterprojekte sind inhaltlich aus der gegenwärtigen sozialen und politischen Situation entnommene und verarbeitete Performances. Sie beschreiben meist einen kritischen Diskurs von Entwicklungen unserer Gesellschaft und Politik. Es wäre ein großer Fehler, das politische Theater, in der Debatte der Benennung von Stücken, die unter „interkulturell, multikulturell, transkulturell, soziokultur“ erwähnt werden, auszuschließen. Eine solche Rezeption des politischen Theaters gibt es seit Beginn der Theatergeschichte. Siegfried Melchinger sagt in seinen Vorlesungen über politisches Theater in den 70ern:

„Wer Politik im Theater, durch das Theater, mit dem Theater machen will, hat eine Vorentscheidung getroffen: seine Profession ist primär das Theater und nicht primär die Politik. Wer ins Theater geht, hat eine Vorentscheidung getroffen: sein Programm ist primär Theater, nicht primär Politik.“³¹

Schon im antiken Athen waren die Stücke von Aischylos, Euripides, Sophokles politisch, Shakespeare wurde im politischen Theater wieder gefunden und heute ist Politik im Theater ein wesentliches Element. Politisches Theater wurde von Anfang an als Machtinstrument verstanden und für oppositionelle und alternative Äußerungen eingesetzt. Die Theatergeschichte hat ihr Leben in – den Göttern zugedachten – Kulte der griechischen Antike gefunden, speziell etwa im Kult um den Gott Dionysos. Die Wurzeln dieses (auch politischen) Theaters finden sich im Dionysostheater sowohl in der Tragödie, als auch in der Alten Komödie. Der älteste noch existierende Text „Die Perser“ handelt von einem Helden, der noch zu Zeiten der Uraufführung des Stückes lebte. Damals wie heute wird dieses Stück als politisches interpretiert.³²

³¹ Melchinger, Siegfried (1971). *Geschichte des politischen Theaters*. Velber: Friedrich Verlag, S. 7

³² Ebda. Vgl. S. 20

„[...] 472 im Dionysostheater am Hang der Akropolis von Athen: „Die Perser“, eine Tragödie des Aischylos. 472 – das war acht Jahre nach der Schlacht bei Salamis, in der es den Griechen gelungen war, die Großmacht, die in einer bis dahin beispiellosen Invasion ihr Land bekriegt und zum großen Teil besetzt hatte, vernichtend zu schlagen. Warum hat Aischylos acht Jahre danach dieses Stück geschrieben, das unmittelbar nach der Schlacht spielt? Zur Verherrlichung des vaterländischen Sieges? Keineswegs. Im Gegenteil. Es ist ein Stück gegen den Krieg, gegen Kriege. Klage und Anklage. Nach dem zweiten Weltkrieg ist es wieder viel gespielt worden [...]. Aber Aischylos hat sein Antikriegsstück nicht in so allgemeiner Absicht geschrieben, wie sich das anhört. Er hatte konkrete und aktuelle Gründe es zu schreiben. Klage und Anklage richteten sich gegen die Sieger, gegen die Politik seines Landes, das im Begriff war, sich dem gleichen Imperialismus in die Arme zu werfen, der die Perser in die Vernichtung getrieben hatte. Nur deshalb ist das Stück politisches Theater. Denn politisches Theater ist kritisches Theater.“³³

Zygmunt Hübner in Theater & Politics:

“In 493 B. C. the poet Phrynichus presented his tragedy *The Capture of Miletus* in Athens. This is the first precisely dated piece of information in the history of European theatre. It is also the oldest Greek tragedy known to us by title and author (the text has not survived). [...] And that is how it started. The history of European theatre begins with an event attesting to the bonds of theater to politics and to the political pressure that limits the theater’s freedom of expressions.”³⁴

Sowohl Phrynichos Stück „Die Eroberung Milet“ (kein Text vorhanden) als auch Aischylos „Die Perser“ (Text vorhanden) sind Beispiele für ursprüngliches politisches Theater in Europa. Platon forderte als einer der Ersten ein Verbot des Theaters, weil es den Staat verderbe. Das gilt als Beginn von unterschiedlich ausgeprägten Einschränkungen der Theaterpraxis. Sei es aus kirchlich-religiös motivierten Gründen im Mittelalter oder wegen politischer Ziele z. B. im Nationalsozialismus bis hin zur jüngsten Gegenwart. In verschiedenen Ländern sind heute noch Zensur oder Verbot von vor allem politischen Theater Realität. Das Theater war nicht nur von Verboten, sondern auch von Eingriffen betroffen. Selbst in aufgeklärten westlichen Demokratien des 21. Jahrhunderts

³³ Melchinger, Siegfried (1971). *Geschichte des politischen Theaters*. Velber: Friedrich Verlag, S. 20

³⁴ Hubner, Zygmunt (1992). *Theater&Politics*. Edited and Translated by Jadwiga Kosicka. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, S. 7

fühlen sich Politiker nicht selten irritiert und versuchen politisches Theater zu ignorieren.

„Als Athen am Ende des 5. Jahrhunderts, des Jahrhunderts der Tragödie und der alten Komödie, seine Freiheit verlor – ein Kommando der Besatzungsmacht lag auf der Akropolis, hörte die Politik auf, ein Thema des Theaters zu sein; der Eingriff war so radikal, dass im folgenden Jahrhundert ein Aristoteles nicht mehr wahrhaben konnte oder wollte, dass das Theater der Tragödie, von der Komödie zu schweigen, bis dahin politisches Theater gewesen war, und dies in einem Grade, der in der Geschichte kaum jemals überschritten worden ist.“³⁵

In England wurde im Jahr 1737 ein speziell sich der Zensur widmendes Amt im Rang eines Lord Chamberlain, dieses wurde erst 1968 abgeschafft. Ab dem Jahr 1890 wurde das korrumpierte Theater in der Folge von naturalistischen Strömungen von der intellektuellen Jugend angegriffen. Dies führte in den europäischen Metropolen zur Gründung von Vereinen und Clubs, um verbotene Stücke, zum Beispiel von Tolstoi meist in geschlossener Gesellschaft aufführen zu können. Stalin liquidierte im Jahr 1930 das russische Revolutionstheater, Hitler diktierte eine Gleichschaltung des Theaters. Diese brachiale Unterdrückung des Theaters hat sich in den letzten Jahrzehnten länderspezifisch massiv verändert, aber Zensur ist selbst in liberalen Staaten – wenngleich subtil – allgegenwärtig.³⁶

„Theater war und ist also das Objekt der Politik, so wie Politik das Objekt des Theaters war und ist: ein Thema.“³⁷

Ein solcher Art historisch gewachsenes Theater erfährt im 20. Jahrhundert nicht zuletzt durch die Kritik an der bürgerlichen Aufführungspraxis einen Modernisierungs-Schub. Dieses als bürgerliche Abendunterhaltung gedachte Theater eines sich als intellektuell verstehenden Publikums öffnete

³⁵ Melchinger, Siegfried (1971). *Geschichte des politischen Theaters*. Velber: Friedrich Verlag, S. 7 - 8

³⁶ Vgl. Ebda.

³⁷ Ebda.

Theaterleuten wie Bertolt Brecht erneut einen Weg zu politischem Theater und zu Aussagen, Theater müsse politisch wirksam werden.³⁸

„Obwohl sich das politische Theater als eine Reaktion auf die spezifischen Bedingungen jener Zeit begründet, ist es gerade durch seine experimentelle Form für die weitere Theaterästhetik richtungsweisend. Das kritische Element des Theaters, welches lange Zeit dem unterhaltenden, unpolitischen Element gewichen war, tritt seit Brecht und seinen Zeitgenossen wieder zum Vorschein. Ende der sechziger Jahre entstanden zahlreiche ‚freie‘ Theatergruppen, eine Ansammlung unterschiedlichsten Formen und Stile, deren gemeinsames Element der Bruch mit dem konventionellen Theater war. Diese Entwicklung ist im Zusammenhang mit der Protestbewegung der sogenannten 68’er zusehen, die sämtliche kulturellen Ausdrucksformen politisch verstanden. Das Theater wurde als eigene Wirklichkeit betrachtet, als ein Raum, in dem die Befreiung von gesellschaftlichen Strukturen und Zwängen im Alltag möglich schien.“³⁹

Was sind nun diese politischen Stücke? Was sind gemeinsame Aspekte und Ziele?

„Die meisten politischen Stücke sind Denkspiele. Einerseits gilt es zum Beispiel, den Vordergrund der gezeigten Welt als eine Chiffre der konkreten und aktuellen Realität erkennbar zu machen, andererseits den Ansatz der Kritik so zu wählen, daß diese nicht trifft, was ohnedies jeder weiß, sondern was aufzudecken ist, also die Wahrheit dahinter, den Hintergrund. Wer den Hintergrund der politischen Realität als Vordergrund der Bühnenrealität aufbauen würde, würde sich gerade um das Element des Aufdeckens bringen, das im Denkspiel das Denken der Zuschauer in Gang setzt. Auch ein Ausschnitt konkreter und aktueller Realität kann so durchschaubar gemacht werden, daß sein Hintergrund die ganze Wahrheit aufdeckt; ja es scheint zu den Eigentümlichkeiten des Theaters zu gehören, daß der Vorsatz, die ganze Wirklichkeit zu zeigen, in Abstraktionen mündet, die nicht mehr glaubwürdig sind. Zum Denkspiel gehört die Dimension zwischen Vordergrund und Hintergrund mit allen Zwischengliedern, die sie wie auf Kugellagern in Bewegung setzt.“⁴⁰

Auch Brecht wollte mit seinem dialektischen Theater das gesellschaftliche Leben kommentieren und damit Einfluss nehmen. Durch seine Verfremdungseffekte sollten Schauspieler und Zuschauer daran gehindert

³⁸ Vgl. Neuroth, Simone (1994). *Augusto Boals „Theater der Unterdrückten“ in der pädagogischen Praxis*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag, S. 29

³⁹ Ebda. S. 30

⁴⁰ Melchinger, Siegfried (1971). *Geschichte des politischen Theaters*. Velber: Friedrich Verlag, S. 415 - 416

werden, sich mit dem dargestellten Charakter zu identifizieren. Ziel ist vielmehr eine kritisch distanzierte Position einzunehmen, um eine fruchtbare Auseinandersetzung zu ermöglichen.⁴¹

„Politisches Theater ist kritisches Theater. Wenn der Ansatz der Kritik in der konkreten Aktualität gesucht wird, so heißt das einfach nicht, daß im Namen einer Partei eine andere (oder im Namen einer Ideologie eine andere) kritisiert wird. Dazu bedarf es, wie die politischen Stücke der Geschichte zeigen, offenbar des Theaters nicht. Kritisiert wird im Namen einer anderen, einer nicht festgelegten Opposition. Kritisiert wird zum Beispiel in der Demokratie das politische Spiel der etablierten Parteien oder die öffentliche Meinung, die Mehrheiten bildet. Politisches Theater kann das Forum von Minoritäten sein, es ist das einzige Forum, in dem der Minimus, der Einzelne, gegen die vielen, die Majorität und die von ihnen ausgeübte Macht, aber auch gegen Macht überhaupt ins Spiel gebracht werden kann.“⁴²

Gruppen, die sich der Theaterarbeit mit Migrationsthemen widmen, setzen genau in diesem Bereich an. Politisches Theater in diesem Sinne sollte auf keinen Fall als Postulat einer Ideologie wahrgenommen werden, sondern als historisches Phänomen, dass nicht nur in der Vergangenheit, sondern auch in der Gegenwart existiert. Historische Theaterstücke in zeitgenössischen Interpretationen gelten als politisches Theater, bei ähnlichen Beweggründen, Absichten oder Zielen trifft dies auch auf Stücke der 20. und 21. Jahrhunderts zu.⁴³

„Das bedeutet, wie die Geschichte lehrt, keinesfalls, daß Politik vom Theater im Lichte 'ewiger Werte' oder anderer Allgemeinheiten behandelt wird. Politik (was immer darunter verstanden wird: Staat, Macht, Herrschaftssysteme, Besitz, Gewalt, Krieg und Frieden) kann auf der Bühne nur konkret in Erscheinung treten. Sie wird vor einem Publikum gespielt, also muß ihr Gegenstand von diesem erkannt werden. Der konkrete Ansatz des Themas ist in der Geschichte des politischen Theaters nahezu ausnahmslos in der Aktualität gesucht und gefunden worden. Dieses Theater will also eingreifen, angreifen, sich einmischen.“⁴⁴

⁴¹ Vgl. Neuroth, Simone (1994). *Augusto Boals „Theater der Unterdrückten“ in der pädagogischen Praxis*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag, S. 29

⁴² Melchinger, Siegfried (1971). *Geschichte des politischen Theaters*. Velber: Friedrich Verlag, S. 415

⁴³ Ebda. Vgl. S. 414

⁴⁴ Ebda. S. 416

Das politische Theater, wie wir erwähnt haben, ist ein kritisches Theater und existiert seit Aischylos, Euripides, Sophokles. Dieses Theater möchte in Politik und Gesellschaft eingreifen. Was sind also Ziele und Methoden dieses Theaters? Wie unterscheiden sich nun politische und unpolitische Formen des Theaters?

„[...] Öffentlichkeit [ist] das wichtigste Kriterium, durch das sich politisches Theater von nichtpolitischem Theater unterscheidet. Natürlich ist Politik nicht das einzige Thema des Theaters, so wenig wie das einzige des Lebens. Daß sie eines der wichtigsten ist, beweist die Geschichte, die lehrt, daß es so alt ist wie das Theater selbst. Politisches Theater zeigt, was alle angeht: Vorgänge, Situationen, Befunde, Verhaltensweisen, Bräuche und Mißbräuche. Was alle angeht, umfaßt auch, was jeden als Einzelnen angeht oder angehen könnte. Kritik wird also veröffentlicht. Indem sie sich an die Öffentlichkeit wendet, deckt sie auf, sie entlarvt, die demaskiert. Veröffentlichungen in diesem Sinn bedeutet, daß Verdecktes aufgedeckt wird, also Wahres ans Licht kommt. Wahrheit wird nur angenommen, wenn sie bewiesen worden ist. Nicht der Angriff, das Eingreifen, die Einmischung als solche rechtfertigen politisches Theater; Kritik deckt beweisbare Wahrheit auf; sie erfordert Glaubwürdigkeit, wenn sie Zustimmung sucht; Glaubwürdiges ist 'objektiv'.“⁴⁵

Um eine gesellschaftliche Nähe und Allgemeinheit aufzuzeigen, bezieht politisches Theater als wichtiges Merkmal den Zuschauer situativ mit ein. Der Zuschauer erlebt in diesem wesentlichen Akt Theater nicht in als distanziert-konsumierende Fiktion, sondern real und unmittelbar. Politisches Theater zeigt sich kritisch und appelliert an Kritikfähigkeit. Auch wenn das politische Theater oft seiner Freiheit beraubt oder eingegrenzt worden ist, ist es weder der herrschenden Macht noch der öffentlichen Meinung unterworfen.⁴⁶

„Tolstoi hat gesagt, es sei die Bestimmung der Kunst, Wahrheit aus Verstand in Gefühl zu übertragen. Lenin sprach von Gorkis pochendem Herzen.“⁴⁷

Die Bühnenpraxis hat sich heute durch die fortschreitenden technischen Möglichkeiten erweitert. Massenmedien wie das Fernsehen bieten eine

⁴⁵ Melchinger, Siegfried (1971). *Geschichte des politischen Theaters*. Velber: Friedrich Verlag, S. 415

⁴⁶ Ebda. Vgl. S. 17 -18

⁴⁷ Ebda. S. 417

weitreichende öffentliche Plattform. Nicht nur das Theater bemächtigt sich der Politik, sondern auch Politiker des Theaters. Das Medium Fernsehen ermöglicht allen Beteiligten eine einmalige Chance zur Selbstdarstellung. Solange Politik und Theater existieren, wird es auch politisches Theater geben.

1.4.1. Politisches Theater in der Gegenwart

Viele KünstlerInnen, die sich auch mit dem interkulturellen Theater auseinandersetzen und den Versuch starten, neue Formen und eine Offenheit fürs Theater zu schaffen, waren, wenn auch nur ansatzweise, mit dem politischen Theater konfrontiert. Gesellschaftlich einschneidende Ereignisse wie zum Beispiel zweiter Weltkrieg, Vietnamkrieg, die weltweite Aufbruchstimmung im Zuge der 1968er spiegeln sich in der Kunstszene. Für Kunstschaffende dieser Zeit waren die gegebenen sozialen Brüche prägend. Begegnungen zwischen Peter Brook, Bertolt Brecht und Jerzy Grotowski, die sich in ihrem Schaffen unterscheiden, führten Diskurse und inszenierten Stücke, die dem politischen Theater zuordenbar sind. Obzwar, Brooks und Grotowskis frühe Arbeiten in politischem Kontext wahrgenommen werden könnten, gelten die Stücke im allgemeinen als interkulturelles Theater.

„Wie gesagt lässt sich die Frage nach den gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Funktionen interkulturellen Theaters nur für den konkreten Einzelfall beantworten. Dabei spielt eine Rolle, wie Interkulturalität auf die Bühne kommt, welche spezifischen Möglichkeiten und Perspektiven sie entwickelt, was für ein Kulturbegriff zugrunde liegt und wie mit dem Fremden umgegangen wird.“⁴⁸

War interkulturelles Theater in den 1970ern und 1980ern in der Selbstwahrnehmung primär über ästhetische Elemente definiert, wird es heute erweitert. Wie Christine Regus in *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21.*

⁴⁸ Regus, Christine (2009). *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Band 7. Bielefeld, Transcript Verlag, S. 89

Jahrhundert beschreibt, sind junge KünstlerInnen bemüht, unter diesem Begriff politische Elemente einzubauen.

Ebenda wird May Josephs Darstellung des interkulturellen Theaters wie folgt zitiert:

„[...] gekennzeichnet durch die Reisen und den Austausch von Künstlern, Ethnografen, Selbstdarstellern und Kolonialbeamten, deren Bezugspunkte durch die Grenzen des Empires (des französischen, britischen, portugiesischen oder us-amerikanischen) markiert waren – oder durch den Nationalstaat [...] Arbeitsmaxime war ein Gefühl des Inter-Nationalismus und somit des Inter-Kulturalismus. In diesen Strukturen ging man davon aus, dass man von einer Kultur zu einer anderen reise, in einen Austausch trete, in sie eintauche, ihre Techniken, Erscheinungsformen und ihre Ästhetik sich einverleibe.“⁴⁹

Melchinger beschreibt Politik als individuelle Wahrnehmung von Staat, Macht, Herrschaftssystemen, Besitz, Gewalt, Krieg und Frieden. Mit diesen Ansätzen ist das Politik-Verständnis besonders im Kontext des Theaters und der Rezeption in der Theaterwissenschaft offen. Die Vielfalt der Erscheinungsformen des Politischen verhindert eine begriffliche Einigung oder strukturelle Klarheit. Somit ist der Begriff „politisches Theater“ ein offener Diskurs. Wenn man sich mit dem Begriff „politisches Theater“ auseinandersetzt, wird man mit Eigenschaften konfrontiert wie.⁵⁰

„... sozialkritisch, engagiert, aktuell, didaktisch, appellativ, operativ, öffentlich, parteilich, eine Tendenz enthaltend und bezogen auf die Ordnungen des menschlichen Zusammenlebens, Macht-, Herrschafts- und Gewaltverhältnisse, ihre Legitimität ihre Veränderungen charakterisiert.“⁵¹

⁴⁹ Regus, Christine (2009). *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Band 7. Bielefeld, Transcript Verlag, S. 90

⁵⁰ Vgl. Langemeyer, Peter (2000). *Macht und Parteilichkeit oder Was ist „politisch“ am politischen Theater der Moderne*. In: Arntzen, Leirvag, Vestil (Hg). *Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 102

⁵¹ Ebda. S. 102

Peter Langemeyer meint, dass hinter dieser Charakterisierung keine unterschiedlichen Dinge verborgen sind und ordnet sie den einzelnen Bereichen des Theaters zu.

„[...] ‘Engagiert’ und ‘parteilich’ sind Eigenschaften, die vornehmlich dem Autor, seiner Einstellung oder Haltung zukommen, ‘didaktisch’, ‘appellativ’ und ‘operativ’ beziehen sich auf die Wirkungsabsicht, die Rezeption bzw. die Funktion des Theaterstücks, ‘aktuell’ und „eine Tendenz enthaltend“ meinen eine Eigenschaft der Fabel oder Bühnenhandlung, ‘öffentlich’, ‘sozialkritisch’ und ‘bezogen auf die Ordnungen des menschlichen Zusammenlebens, auf die Macht-, Herrschafts- und Gewaltverhältnisse, ihre Legitimität und ihre Veränderung’ können sich sowohl auf das Theaterstück selbst, seinen Stoff oder sein Thema als auch auf seine Funktion beziehen.“⁵²

Junge KünstlerInnen orientieren sich bei der Umsetzung ihrer Kunstprojekte an diesen Charakterisierungen. Der Diskurs um die Definition von „interkulturellem Theater“ ist vielseitig. In der Theaterwissenschaft wurde dieses bis dato durch das Einbauen von außereuropäischen Theaterelementen in das westliche Theater beschrieben. In der heutigen Praxis erleben wir oft, dass unter dem Begriff „interkulturelles Theater“ meist gesellschaftskritische Stücke gemeint sind, die insbesondere mit der Thematik Migration in Verbindung gebracht werden. Wichtig ist, dass sich junge KünstlerInnen dabei der Thematik der Migration und den damit verbundenen gesellschaftlichen Missständen widmen.

„Viele Interkulturell arbeitende Künstler der jüngeren Generation haben eine ausgeprägte Sensibilität für die Tatsache, dass die Ideologie der Pax Americana, der Eurozentrismus und auch der Glaube an die Vorzüge und Alternativlosigkeit des Kapitalismus in den letzten Jahren eher stärker als schwächer geworden sind. Sie machen die Erfahrung, dass bereits überwunden geglaubte Anachronismen wie Nationalismus, Rassismus oder die Ethnisierung des Sozialen weltweit immer noch virulent sind und auch durch Globalisierung und transnationale Bewegungen kaum fragmentiert werden. So thematisieren sie jenseits einer liberalen hedonistischen Offenheit für das Andere die harten Konflikte um den Zugang zu den Ressourcen, strukturelle Gewalt und Entscheidungsmacht. Und auch den Sachverhalt, dass in den wirtschaftlichen starken Ländern zwar das freie Flottieren von Kapital, Waren, Kunst, Ideen,

⁵² Langemeyer, Peter (2000). *Macht und Parteilichkeit oder Was ist „politisch“ am politischen Theater der Moderne*. In: Arntzen, Leirvag, Vestil (Hg). *Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 103

Informationen begrüßt gefeiert wird, Menschen jedoch, die aus wirtschaftlichen oder politischen Gründen Teil der weltweiten Migrationsbewegungen sind, meist nicht willkommen sind.“⁵³

Ich finde, dass dieses Zitat nicht nur dem Zugang zu Theater von vielen KünstlerInnen entspricht, sondern umfassend die heutige politische und gesellschaftliche Situation und deren Reflexion über das Theater treffend beschreibt. Damit leistet es auch einen Beitrag zur Definition des Begriffes „politisches Theater“ im 21. Jahrhundert.

⁵³ Regus, Christine (2009). *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Bielefeld: Transcript Verlag S. 91 - 92

2. Der Verein Cocon

Cocon ist ein Verein zur Entwicklung und Umsetzung von Kunstprojekten und sieht sich auch als Plattform für Produktionen von politischem und sozialkritischem Theater. Er ist bestrebt, Themen, die für die Gesellschaft relevant sind, aufzuspüren und aus künstlerischer Sicht zu bearbeiten. Ziel ist, damit einen kritischen Diskurs in der breiten Öffentlichkeit anzuregen und somit für Nachhaltigkeit zu sorgen.

„... Wie die Politik sich mit langsamen Schritten darauf hinbewegt, eine „neue Gesellschaft“ zu akzeptieren, in der sich eine als einheimisch führende Bevölkerung mit so genannten Zuwanderern verbindet, ist es auch an der Zeit in der Kunst – als Reflexion von Wirklichkeit – diesen Wandel der Gesellschaft wahrzunehmen und ihren Beitrag zur „Kunst des Zusammenlebens“ zu leisten. Dennoch fehlt es an wirksamen Maßnahmen, um ein Zusammenleben ohne Problematik für alle Seite zu garantieren, wie an den steigenden Zahlen von rechten Tendenzen, den kulturellen Missverständnissen, der fehlenden Kommunikation und der daraufhin als Reaktion gesetzten Gewalt sichtbar gemacht werden kann. Die Unausweichlichkeit der Begegnung mit Fremden führt bei vielen Menschen zu Verunsicherung, die als positive Erfahrung gesehen werden kann, um eine kritische Hinterfragung des eigenen Selbstverständnisses zu gewährleisten. Dieselbe Verunsicherung erfahren viele Menschen allerdings als Bedrohung. *‘Wer das eigene Selbstverständnis und die eigene Lebensweise gefährdet sieht, neigt zu pauschalen Urteilen: in Europa entwickelt sich eine Angst vor Überfremdung und in der islamischen Welt wird die westliche Welt als Bedrohung der eigenen Werte und Traditionen empfunden.’* (Klaus Hoffmann)⁵⁴

Die Vereinsgründerin Emel Heinreich erzählt uns von den Anfängen bis hin zur gegenwärtigen Situation des Vereins und ihren Aktivitäten. Emel Heinreich ist die Gründerin des Vereins und führt Regie in den Projekten, die der Verein produziert.

⁵⁴Heinreich, Emel und Schwarz, Nika (2009). *da.Heim.AT.Ios. Ein Österreichweites Theaterprojekt*. Verein Cocon (Hg.). Konzept. Wien S. 4-5

2.1. Die künstlerische Leiterin Emel Heinrich

Emel Heinrich ist die Vereinsobfrau und künstlerische Leiterin von Cocon. Sie ist in Kayseri/Türkei geboren und in Istanbul aufgewachsen. Heinrich lebt seit zwanzig Jahren in Österreich und ist Mutter von zwei Kindern. In den Jahren zwischen 1990 und 1993 hat sie an der *International Theater Laboratory Vienna /ITL* ihre Ausbildung abgeschlossen. Weitere Ausbildungen hat sie in den Bereichen *Tanztherapie* und *Feldenkrais* absolviert.

Seit dem Jahre 1981 ist sie als Schauspielerin und als Regisseurin tätig. Darunter fallen Kooperationen mit Milo Dor, Alexej Levinsky/GUS, *Serapionstheater/Odeon*, Wiener Festwochen, Meru Matthari/USA, Ariane Mnouchkine/*Theatre du Soleil* Paris. Sie wirkte an der Entwicklung des Stückes *Mimpi Manis*, ein Masken-, Tanz-, Musik-, und Theaterprojekt unter Einbindung indonesischer und europäischer Traditionen: Konzeption, Fertigung eigener Charaktere/Masken, Proben mit Ensemble in Bali und Österreich (1997 Uraufführung *Mimpi Manis* im Augarten Wien), Mitarbeit beim *Kunst & Kulturprojekt Baldachin/Türkenschanzpark* und in der Ausstellungsperformance *40 Tage/ 40 Truhen* mit. Regiearbeiten sind *Hochzeit*, *Zwangsheirat*, *Ich bin ich*, *Mein Leben mir selbst*, *da.Heim.AT.los*.⁵⁵

2.2. Gründung von COCON: 1995 – 1997

Das Entstehungsdatum des Vereins wird laut dem Vereinregistrauszug auf 17.01.1997 datiert. In dem Interview mit Emel Heinrich beschreibt sie die Entwicklung des Vereins.

Der Verein Cocon ist das Resultat einer langen Entwicklungsphase, die Heinrich mit vertrauten Freunden durchläuft. Nach Ihrer Ausbildung war ihre erste offizielle Arbeitsstelle bei Erwin Piplits im Serapionstheater. Dieser

⁵⁵ Vgl. Heinrich, Emel und Schwarz, Nika (2009). *da.Heim.AT.los. Ein Österreichweites Theaterprojekt*. Verien Cocon (Hg). Konzept. Wien S. 19

zweijährige Arbeitsprozess war für sie eine sehr wichtige Zeit. In einem etablierten Haus zu arbeiten, wo die Sprache im klassischen Theater keine große Relevanz darstellte, war für sie die beste Möglichkeit, die ersten Schritte in die Kunst zu wagen. Für die junge Schauspielerin stellte das nach der Ausbildung eine bereichernde und erfahrungsreiche Zeit dar. Nach den zwei Jahren war es für sie an der Zeit, eine Entscheidung zu treffen. Zwei Möglichkeiten standen vor der Tür: einerseits in einem etablierten Haus weiterzuarbeiten oder neue Erfahrungen sammeln. Während dieser Auseinandersetzung entschließt sich Heinrich, einen Schritt vorwärts zu gehen und schreibt einen Brief an Ariane Mnouchkine im *Theatre du Soleil* in Frankreich. Die Arbeiten von Ariane Mnouchkine und ihrer Truppe, die Themen, mit denen sie sich befassen, war für Heinrich immer schon ein Anziehungspunkt. Schließlich bekommt Heinrich einen Brief von Mnouchkine, der eine Einladung zu einem „Audition Seminar“ beinhaltet. Trotz der sprachlichen Barrieren begibt sich Heinrich auf den Weg nach Frankreich. Mit dieser Nachricht und den gesammelten Erfahrungen bereitet sich Heinrich, mit dem Vorsatz einer Weiterentwicklung auf die Reise nach Paris vor. Die Zeit im Paris bei Ariane Mnouchkine sollte ihren weiteren beruflichen Weg wesentlich prägen.⁵⁶

„Ich war Feuer und Flamme, so dass ich im Odeon Theater aufgehört habe, um daran teilzunehmen. Es war für mich einer der wichtigsten Lernprozesse, von einer derart großen Theatermacherin in Europa zu lernen.“⁵⁷

Der Schritt vom Odeon Theater hinaus endete für Heinrich in einem großen Dorf mitten in Paris. Tausende Menschen, die versammelt waren, um bei der Audition teilzunehmen, waren am Anfang für Heinrich unerreichbar. Mit Glück gesegnet, war Heinrich eine der wenigen, die daran teilnehmen konnten. Ariane Mnouchkine sendete nämlich jede Woche Hunderte wieder nach Hause. Jene, die mit dem Arbeitstempo nicht mithalten konnten, erschien das sehr brutal, barg jedoch in sich eine Gerechtigkeit. Keiner der Teilnehmer empfand

⁵⁶ Vgl. Gesprächsprotokoll mit Emel Heinrich, am 28.05.2009. Transcript S.1

⁵⁷ Ebda.

eine Ungerechtigkeit oder fühlte sich beleidigt. Diese Herangehensweise ermöglichte jedem, Erfahrungen zu sammeln; für den einen mehr, für den anderen weniger, aber für alle etwas. Die Audition wurde in der zweiten Hälfte in ein Seminar umgewandelt und um weitere drei Monate verlängert, an welcher Emel Heinrich auch teilnahm. Ariane Mnouchkine öffnete in dieser Phase ihre Maskensammlung vom ostasiatischen Theater, die sie vom Theater des Ostens mitgebracht hatte. Diese Schätze des *Theater du Soleil* wirkten auf Heinrich erfrischend und führten sie in die magische Welt der Masken. Gleichzeitig hatten diese Elemente einen kulturellen Schock bei ihr bewirkt, obwohl Heinrich selbst, wegen ihrer Vergangenheit, kulturell vielfältig geprägt ist. Sie stellte in diesem Moment fest, wie traurig es ist, dass im europäischen Theater diese Elemente völlig verloren gegangen sind und nicht mehr Geltung haben. Die Tradition der Masken, die der Vergangenheit angehören, haben heute im Theater nicht mehr oder kaum Platz. Die Faszination der ostasiatischen Masken und Theater-Traditionen bewegten Heinrich dazu, sich mit diesen auseinander zu setzen. Verzaubert von den Masken und Mnouchkines Arbeit machte sich Heinrich auf den Weg nach Indonesien/Bali, wo sie auf die Tradition der Masken stieß und sich für ein Jahr damit auseinandersetzte.⁵⁸

„Ich habe auch dort den Lehrer von Ariane Mnouchkine gefunden, den sie damals auch ins Theater eingeladen hatte, wo wir gemeinsam arbeiten durften. Das war einer der wichtigsten Phasen in meinem Leben. Kunst und Künstler, so wie wir es hier verstehen, gab es dort nicht.“⁵⁹

Die Lebensweise der Menschen, die fest gebunden ist an das Ritual, beeinflusste Heinrich auch für die Zukunft. Die Menschen arbeiten in den Reisfeldern, waschen sich im fließenden Wasser, Jung, Alt, Mann und Frau, schmücken sie sich mit Düften und Blumen, um dann in den Tempeln und Plätzen zu tanzen und zu spielen. Dieses Ritual, das auch eine Heilfunktion darstellt, ermöglichte Heinrich eine innere Auseinandersetzung, kulturelle Konfrontierung und eines Erwachen des Bildes des ursprünglichen

⁵⁸ Vgl. Gesprächsprotokoll mit Emel Heinrich, am 28.05.2009. Transcript S.2

⁵⁹ Ebda. S. 3

naturgebundenen Lebens. In diesem Prozess entstehen eigene Masken. Nicht nur durch die ostasiatische Theaterkultur, sondern auch durch die Anwesenheit mehrerer Künstler aus dem Westen (aus den Vereinigten Staaten, Europa und anderen Ländern) entsteht bei diesem Aufenthalt eine Plattform, die einen mehrfachen Austausch ermöglicht. Hier werden auch Treffen geplant und Diskussionsrunden mit den verschiedenen KünstlerInnen durchgeführt. In dieser Zeit beginnt auch das erste Stück *Mimpi Manis* zu reifen. *Mimpi Manis* ist ein balinesischer Name und wurde auch mit balinesischen Künstlern realisiert. Die Performance wurde von einem älteren Maskendarsteller und einem jungen Gamelan-Komponisten, die nach Österreich eingeladen wurden, dargestellt. Die Wurzeln der Gründung des Vereins Cocon waren hier. Diese Auseinandersetzung mit den balinesischen Masken und der Drang, diese nach Österreich zu holen, sollte das Grundfundament für die Gründung sein.⁶⁰

„All das Erfahrene, Gelernte, musste transformiert werden, und dazu habe ich eine Institution, einen Verein, gebraucht, der sich all dem widmen sollte. Das war auch der erste Anlass. Nachdem ich nach Wien zurückkam, habe ich mit ein paar Freunden, die mir Nahe standen, den Verein gegründet.“⁶¹

Die Gründung des Vereins 1997 sollte eine breite Perspektive eröffnen, Heinrichs Ambitionen liegen hier in den künstlerischen und kulturellen Bereichen. Der Verein soll sich mit politischen und sozialen Themen auseinandersetzen und auch mit diesem Leitfaden künstlerische Werke produzieren. Durch den vielfältigen Austausch soll hier eine Bewegung entstehen. Der Name Cocon entsteht vor allem in einem metaphorischen Bild. Cocon ist ein in sich geschlossener Arbeitsprozess, der in seiner Anfangsphase unästhetisch wirkt, aber am Ende etwas Wunderbares hervorbringt. Dieser geheimnisvolle, innere Arbeitsprozess, der dazu führt, Flügel zu bekommen, fasziniert Heinrich so sehr, dass sie dem Verein diesen Namen gibt. Die erste Einreichung bei der MA7 war ein Projekt, das mit namhaften KünstlerInnen realisiert worden ist. Der Traum wurde durch die Subvention seitens der MA7

⁶⁰ Vgl. Gesprächsprotokoll mit Emel Heinrich, am 28.05.2009. Transcript S.3

⁶¹ Ebda. S. 2

realisierbar. Nebst Ungeschicklichkeiten, da es die erste Produktion war, war das Projekt ein gelungenes. All die Erfahrungen, die bei Ariane Mnouschkine gemacht worden sind und der Aufenthalt in Indonesien, der die Auseinandersetzung mit dem ostasiatischen Theater brachte, drängte Heinrich innerlich dazu, diesen ganzen Prozess auf die Bühne zu transformieren. Mit ihren engsten Freunden beschließt sie, den Verein zu gründen, um dieser Transformation Leben einzuhauchen, welche mit *Mimpi Manis* in Erscheinung trat. Die Auseinandersetzung mit der eigenen Identität brachte Heinrich zu einer Suche nach einer Sprache, um diese Auseinandersetzung sichtbar zu machen. Das Stück *Mimpi Manis* war damit der Grundstein und das erste Projekt, das realisiert worden ist. Die Idee von Emel Heinrich und die Unterstützung der Freunde brachten dann den Verein zum Leben.⁶²

2.3. Ruhephase 1997 – 2004

Der Verein war in dieser Zwischenzeit wegen persönlicher Umstände still gelegt. Da Emel Heinrich mit ihrem ersten Sohn schwanger war, wurde auch die geplante Tournee mit dem Stück *Mimpi Manis* nicht möglich.

„[...] Nach dieser langen Unterbrechung, Ruhephase von Anfang 1997, als ich mit meinem ersten Sohn schwanger war (ich war bis zur 8. Schwangerschaftsmonat auf der Bühne) war unser Traum, dass wir mit dem Stück 'Mimpi Manis' noch auf Tournee gehen und reisen, unrealistisch. Da habe ich mich realistische Dingen wie Mutter zu sein widmen müssen. [...]“⁶³

Cocon hatte damit in der Gründungsphase eine sehr kurze Aktivität und musste bis 2004 ad acta gelegt werden. In diesem Jahr sollte der Verein durch ein Projekt, an dem Emel Heinrich mitwirkte, wieder aufgenommen werden.

⁶² Vgl. Ebda. Gesprächsprotokoll mit Emel Heinrich. am 28.05.2009. Transcript S. 2

⁶³ Ebda. S. 2

2.4. Revitalisierung 2004

Nach Ihrer Rückkehr von der Türkei und nach einem Abstand von der Theaterszene fängt Emel Heinrich an, in künstlerischen Projekten mitzuwirken. Im Jahre 2007 wird sie von *Projekt Theaterstudio Fleischerei* unter der Leitung von Eva Brenner eingeladen das Projekt *Hochzeit* zu verwirklichen. Heinrich empfindet das Bedürfnis, mit Asli Kislal (Regisseurin und Gründerin des Vereins *daskunst*) zu arbeiten, um das Projekt als Stück zu entwickeln. Dieses Projekt wird folglich zum Ansporn für Folgeprojekte des Vereins Cocon.

In diesem Projekt wirkte Heinrich als Regisseurin, Projektträger war *Fleischerei*. Emel Heinrich arbeitete mit Asli Kislal in diesem Projekt zusammen. Dieses Projekt bewirkte auch, die Vereinsarbeit wieder aufzunehmen. Der Verein Cocon wird zur Versammlung gerufen, neu strukturiert und mit neuen Mitarbeitern und Mitwirkenden wieder belebt. Cocon soll weiterhin Künstler und Künstlerinnen zur Mitarbeit einladen und sich nicht nur auf das Schaffen von Heinrich beschränken. Mit der Perspektive des Austausches und der Unterstützung sind die Künstler und Künstlerinnen eingeladen, unter dem Namen von Cocon zu agieren und diese als eine Plattform zusehen.⁶⁴

Die Beweggründe, den Verein zu aktivieren und Projekte zu verwirklichen, sieht Heinrich in der gegenwärtigen soziopolitischen Lage Österreichs begründet. Obwohl sie sich sieben Jahre in der Türkei aufhielt, konnte sie sich nicht von Österreich distanzieren. Wien war und ist für sie die Heimat ihres künstlerischen Schaffens. Ihr Lebensweg als Künstlerin begann in Wien und war auch ein Punkt, wo sie weiter machen wollte. Nach einiger Zeit beschließt sie wieder, nach Wien zurück zu kehren und wird hier mit der gegenwärtigen soziopolitischen Situation konfrontiert. Einerseits erkennt sie eine unveränderte Gesellschaftsstruktur, aber auch einen politischen Wandel und Neuorientierung. Der Zuwachs an Relevanz der Europäischen Union und der Wechsel der

⁶⁴ Vgl. Gesprächsprotokoll mit Emel Heinrich, am 28.05.2009. Transcript S. 2

Währung hatten viele Veränderungen mit sich gebracht. Diese markante Entwicklung erzeugt bei Heinrich einen unglaublichen Effekt und eine Auseinandersetzung. Die Veränderungen erscheinen für sie sehr provokant und wichtig. Die Themen der Einwanderung und Migration stechen heraus. Die heftigen Diskussionen in der Gesellschaft und der Politik über diese Themen lassen Heinrich nicht unangetastet. Sie empfindet ein großes Potenzial der Provokation rund um diese Themen. Heinrich selbst stammt von einem Land, wo die politische Geschichte starke Schwankungen aufweist und sie selbst in ihrer Vergangenheit an einer enormen politischen Auseinandersetzung teilhaben ließ. Dieser Einfluss der Vergangenheit wirkt auch in ihrer künstlerischen Person. Heinrich ist sich bewusst, dass die Konfrontation und Bearbeitung dieser Themen zu Lösungen führen können. Als Künstlerin sind diese Gesellschaftsthemen für ihre Arbeit enorm wichtig. Die Veränderungen in der Gesellschaft der Zwischenzeit wurden Heinrich nach ihrer Rückkehr stärker klar. Hoch sensibilisiert, entwickelt Heinrich in sich eine Auseinandersetzung mit der politischen und sozialen Lage in Österreich.⁶⁵

Die gegenwärtige politische Lage, die mehr oder weniger um das Thema Einwanderung kreist, wurde in den letzten Jahren verschärft, was für Heinrich klar und deutlich sichtbar zu erkennen war. Die politische und gesellschaftliche Polarisierung und der Ausdruck bzw. die benutzte Sprache lösten bei ihr Entsetzen aus. Für Heinrich war es nicht möglich, wegzuschauen, um diese Situation zu ignorieren. Im Grunde war es doch nicht so wichtig, welcher Ethnie man zugehörte, ob man jetzt Engländerin, Amerikanerin, Palästinenserin sei, jedenfalls dürfte man dieses Geschehnis in der Gesellschaft nicht ignorieren. Die Betroffenheit galt jedem. Die Konfrontationen im Alltag über ihre Identität mit diversen Ausdrücken von verschiedenen Menschen unterstrichen für Heinrich nochmals das soziopolitische Dilemma.

Heinreich erlebt diese Differenzierung nicht nur in der Gesellschaft, sondern auch in der Öffentlichkeit. Durch ihre Erfahrungen in öffentlichen Behörden wie

⁶⁵ Vgl. Gesprächsprotokoll mit Emel Heinrich, am 28.05.2009. Transcript S. 3

MA7, stellt sich heraus, dass eine Einordnung in einen bestimmten Rahmen besteht. Folglich vermittelt sie, dass sogar Behörden, wie die Kulturabteilung MA7, sie darauf hinweisen, dass ihre Projekte sich mit den Themen der Migration beschäftigen sollten, da sie selbst einer Minderheit angehört. Diese Annäherung zeigt Heinrich, was von ihr als Künstlerin erwartet wird. Die Zweifel jedoch, dass sie trotz dieser Annäherung, Projekte in dem geforderten Rahmen zu realisieren, Anerkennung bekommt, sind groß, da mittels dieser Aussagen meist nur ein Zeitgewinn erzielt wird.⁶⁶

Die politische Auseinandersetzung über Migration und Integration, als auch die Gesellschaftsdynamik, trifft die Kunst unausweichlich in ihrem Tun. Die gegenwärtige politische und soziale Situation, die in Österreich existiert, sind Themen in den Projekten des Vereins Cocon.

2.5. Überblick über die Projekte 1996 – 2009

Die Projekte *Mimpi Manis*, *Mein Leben mir selbst* und *da.Heim.AT.los* sind Projekte, die vom Verein Cocon produziert worden sind. In den Projekten und Produktionen *Herzangst*, *F. Schiller* und *Hochzeit* war Emel Heinrich als Schauspielerin, Beraterin und Regisseurin beteiligt.

2.5.1. *Mimpi Manis* (1997)

Mimpi Manis, welches *Süße Träume* bedeutet, ist ein österreichisches – balinesisches Maskenmusiktheater. Dieses Stück wurde unter der Regie von Emel Heinrich im Mai und Juni 1997 im Augarten und *Theater des Augenblicks* aufgeführt. Heinrich erlernte in den zwei Studienjahren in Indonesien sowohl die Herstellung der traditionellen Masken, als auch den künstlerischen Umgang mit diesen Masken. In den verschiedenen Kulturen ist

⁶⁶ Vgl. Gesprächsprotokoll mit Emel Heinrich, am 28.05.2009. Transcript S. 3

die Maske für unterschiedliche Zwecke eine Ausdrucksform, welche in rituellen Handlungen, Geistervertreibung, Theater, u. v. a. mehr, eingesetzt werden. Diese Erfahrungen, die durch den Aufenthalt in Indonesien entstanden, wurden in dem Projekt *Mimpi Manis* umgesetzt.⁶⁷

Das Stück erzielte großen Erfolg, man dachte an eine Tournee, die jedoch wegen der Schwangerschaft von Heinrich abgesagt werden musste.

2.5.2. Herzangst (2005)

Dieses Stück entstand unter der Regie von Dr. Eva Brenner (*Fleischerei*) Premiere war am 7. April 2005. Emel Heinrich war eine der Performerinnen.

„Ein theatrales Spiel um Projektionen des ‘Fremd-Seins‘ und der ‘Zugehörigkeit‘. Das Projekt HERZ.angst wurde auf Basis früher ‘orientalisierender‘ Prosatexte von Else Lasker-Schüler (1869 – 1945) und einem Auftragswerk der Autorin Marlene Streeruwitz von einem interkulturellen Ensemble erarbeitet.“⁶⁸

2.5.3. F. Schiller / Verbrecher aus verlorener Ehre (2005)

Verbrecher aus verlorener Ehre (eine Inszenierung unter der Regie von Frank Röpke für *Dschungel Wien*) ist eine Bebilderung einer Erzählung von Friedrich Schiller mit Masken und Objekten. Emel Heinrich stand dem Team mit Masken und Beratung bei.⁶⁹

Das Stück wurde am 09. Mai 2005 im Dschungel Wien aufgeführt.

⁶⁷ Vgl. *Mimpi Manis*. Online im Internet: <http://www.cocon-kultur.com/typo3/projekte/mimpi-manis/>. (Stand 12.12.2009 17:00)

⁶⁸ Vgl. *Herzangst*. Online im Internet: <http://www.cocon-kultur.com/typo3/projekte/herzangst/>. (Stand 12.12.2009 19:30)

⁶⁹ Vgl. *F-Schiller*. Online im Internet: <http://www.cocon-kultur.com/typo3/projekte/f-schiller/>. (Stand 12.12.2009 23:00)

2.5.4. Hochzeit (2006/2007)

Das Projekttheater *Fleischerei* unter Dr. Eva Brenner beauftragte Emel Heinrich, *Hochzeit* zu inszenieren. Hierbei wurde das Thema „Patriarchale Systeme“ aufgegriffen. Hier werden die Themen der patriarchalen Familiensysteme, die auf die Persönlichkeit der Individuen Einfluss nehmen und wenig für die freie Entwicklung der Individuen Raum lassen, behandelt. Aufgeführt wurde dieses Stück im Ragnerhof in März 2007.⁷⁰

“...Die jungen Menschen werden mit den Werten der Elterngeneration konfrontiert, die für sie im Migrationsumfeld einerseits nicht mehr die Gültigkeit haben, andererseits jedoch als Möglichkeit zur Identifikation genutzt werden.

- Zwangsheirat
- Ehrenmorde
- Gewalt in der Familie
- Beschneidung von Mädchen
- Unterdrückung unter dem Deckmantel Religion

Der erste Teil des Projekts entstand aus einer Auftragsarbeit vom Projekttheater *Fleischerei* an Emel Heinrich. Emel Heinrich war sehr bald klar, dass der ursprüngliche Auftrag zur Entwicklung einer türkischen Hochzeit als Performance für Sie zu wenig sei. Emel holte sich Asli Kislal ins Team und entwickelte zusammen mit ihr die Zwangsheirat die den vorgegebenen Rahmen bei weitem sprengte. Das VZA und dasKunst wurde mit eingebunden und trat zusammen mit dem Projekttheater *Fleischerei* als Produzenten auf. Die Reaktion des Publikums und der Presse bestätigte den richtigen Weg.“⁷¹

2.5.5. Mein Leben mir Selbst (2007/2008)

Das Theaterprojekt *Mein Leben mir selbst* behandelt das Thema Zwangsheirat und Selbstmord. Zwei Themen, die sich in der Gender-Debatte wieder finden. Dieses Stück wird auch als eine weitere Folge von *Hochzeit* gesehen. Die

⁷⁰ Vgl. Hochzeit. Online im Internet: <http://www.cocon-kultur.com/typo3/projekte/hochzeit/>. (Stand 13.12.2009 12:30)

⁷¹ Hochzeit. Online im Internet: <http://www.cocon-kultur.com/typo3/projekte/hochzeit/>. (Stand 13.12.2009 12:30)

Auseinandersetzung in diesem Stück gleicht thematisch dem Projekt *Hochzeit*. Das Stück wurde sowohl in den Jahren 2007 und 2008 aufgeführt. Spielstätten waren hier die *Brunnenpassage*, *3 Raumtheater*, Festspiele Telfs.⁷²

„‘Mein leben mir selbst‘ ist eine Produktion von COCON und dem Jugend- und Kulturhaus VZA. Dilan ist 12 Jahre alt. Ihre Hennenacht (Polterabend) ist der Abschied von ihrer Kindheit. Der Cousin Ali, ihr zukünftiger Mann, ist wie ein älterer Bruder für sie. Gefeierte wird dieser Abschied von ihrer Mutter, ihren Tanten, ihren Großmüttern, ihren Freundinnen. ‘Mir kommen immer die Tränen, ich ertrage keine Fröhlichkeit‘ sagt Berfu, ihre Cousine, die ein schreckliches Geheimnis in sich trägt. Alle geben Dilan auf ihrem Weg in die Ehe Geschenke mit und treffen bei ihren Erinnerungen auf ihre eigenen Dämonen. 11 Frauen, stark, schön, traurig und engagiert, treffen sich, um eine Geschichte zu erzählen, eine Geschichte der Gewalt gegen Frauen, geduldet und mitgetragen von Frauen, warum nur?“⁷³

Emel Heinrich zu dem Stück:

„Ich sehe noch immer einen ganz langen roten Schleier, der für viele namenlose Mädchen und Frauen eine Hülle ist. Unter dieser Bedeckung gibt es viele Geschichten. Es gibt viele einsame, ängstliche und doch mutige Frauen und Mädchen. Meistens haben Sie einen starken Überlebensdrang, obwohl es oft an Geld, Bildung und Unterstützung fehlt. Oft gibt es aber auch nur die Verzweiflung, die zum ‘Selbstmord‘ führt. Ist der ‘Selbstmord‘ Selbstmord oder ist es doch ‘nur‘ die Familie, die Sie tötet?“⁷⁴

2.5.6. *da.Heim.AT.los* (2009)

Ein Stück über Heimat, Identität, Migration. Gespielt wurde es mit acht Darstellern, die aus den verschiedenen Bundesländern kamen und verschiedene Migrationshintergründe haben. Dieses Stück wurde in sieben Bundesländern im Jahr 2009 aufgeführt. Zu diesem Projekt werden wir im Verlauf der Arbeit zurückkommen und es detailliert behandeln.

⁷² Vgl. Mein Leben mir selbst. Online im Internet: <http://www.cocon-kultur.com/typo3/projekte/mein-leben-mir-selbst/>. (Stand 13.12.2009 16:00)

⁷³ Mein Leben mir selbst. Online im Internet: <http://www.cocon-kultur.com/typo3/projekte/mein-leben-mir-selbst/>. (Stand 13.12.2009 16:00)

⁷⁴ Ebda.

Der Verein Cocon hat sich in all den Jahren Themen gewidmet, die gesellschaftsrelevant, sozialkritisch und politisch sind. Dabei werden meist die emotionalen Beweggründe für den Zustand untersucht. Heinreich definiert ihre künstlerische Arbeit insbesondere über die Emotion Angst. Sowohl philosophisch, als auch aus der Gesellschaftsstruktur heraus, sieht sie die Entstehung von Angst, geprägt durch verschiedene Einflüsse wie Religion, Ethnie und anderen Motiven als das Epizentrum der Sozialkatastrophen. Die menschlichen Ängste, die allgegenwärtig sind, lösen prägnante Auseinandersetzungen in unserer Gesellschaft aus, die letztendlich zu Handlungen und Verhalten führen, die der Gesellschaft schaden und wiederholt entstehen.⁷⁵

In ihren Projekten weist Emel Heinreich stark auf die gegenwärtige soziologische Situation in Österreich hin, die einen großen Platz in ihrer Arbeit einnehmen. Dies ist besonders in den Projekten nach der Wiederaufnahme des Vereins sehr deutlich zu erkennen.

„Die Menschen schaffen sich immer wieder ein Ungeheuer, das sie bekämpfen können, um sich selbst zu verwirklichen. Das ist ein Teufelkreis, der sich wiederholt.“⁷⁶

2.6. Ziele und Zwecke des Vereins Cocon

Der Verein Cocon sieht seinen Zweck in der Entwicklung und Umsetzung von Kunstprojekten. Ein Ziel, das sich Cocon gesetzt hat, ist, eine Art künstlerische Plattform weiter zu entwickeln und auch das Wissen als Dienstleistung anzubieten.

Dabei unterstreicht Heinreich die Kraft und die Wichtigkeit des einzelnen. Natürlich ist sie anderen Künstlern gegenüber offen und einladend. Der Verein soll dabei als eine Plattform dienen. Es ist wichtig, etwas Neues zu machen,

⁷⁵ Vgl. Gesprächsprotokoll mit Emel Heinreich, am 28.05.2009. Transcript S. 4

⁷⁶ Ebda. S. 5

aber ebenso ist es wichtig, vorhandene Strukturen zu stärken, Vielfaltigkeit und Innovation soll nach Heinrich auch intern reflektiert werden, um aus dem Gemeinsamen Stärke zu schöpfen. Offen bedeutet für sie, nicht nur andere herzlich willkommen zu heißen, sondern nur wenn es erwünscht ist, auch zur Seite zu stehen und Erfahrungen anzubieten. Unterstützung anzubieten in diesem Sinne stellt für den Verein Cocon und Emel Heinrich also ein Anliegen dar. Heinrich betont dabei auch, dass sie nicht andauernd Projekte verwirklichen möchte, nur um etwas zu machen, sondern, wirklich dann, wenn eine Idee da ist. Hier macht sie darauf aufmerksam, dass der Verein sich nicht, wie manche andere, gezwungen fühlen sollte, jährlich mehrere Projekte zu verwirklichen. Das wäre nicht Ziel und Zweck des Vereins. Kunst schaffen bedeutet für Heinrich Widerstand. Ein Werkzeug zum Widerstand. In diesem Rahmen sollen sowohl politische als auch ästhetische Nuancen gesetzt werden. Um dieses Ziel durchzusetzen, sind der Austausch und die gemeinsame Arbeit mit so vielen Menschen wie möglich für Heinrich sehr wichtig. Der politische Akt soll damit in der künstlerischen Tätigkeit hervorstecken, sich durchsetzen und verbreiten.⁷⁷

Mag. Serena Laker, die seit dem Projekt *Mein Leben mir Selbst* im Verein Cocon für Produktion zuständig ist, sieht Ziel und Zweck des Vereins in erster Linie als Instrument für die Einreichung von Subventionen, und setzt das Ziel des Vereins, um Dienstleistungen weiter zu entwickeln.

„Wir sind vorrangig ein Verein, womit man einreichen kann. Das ganze weiter zu entwickeln, was man daraus machen kann und auch, wie sagt man noch, eine Mission – Statement oder eine Copyright Identity steht erst an. Wenn man damit etwas mehr machen will, muss man das zwangsläufig tun. Im Moment ist es ein Instrument, um an die Förderungen zu kommen.“⁷⁸

Sie begründet diese Ansicht mit den gegebenen Richtlinien für die Beantragung von Subventionen und sieht in erster Linie diese Ursache für die Gründungen von Vereinen allgemein. In zweiter Linie erwähnt sie, dass jeder Verein

⁷⁷ Vgl. Gesprächsprotokoll mit Emel Heinrich. am 28.05.2009. Transcript S. 4

⁷⁸ Gesprächsprotokoll mit Mag. Serene Laker. am 26.06.2009. Transcript S. 3

natürlich auch daran interessiert ist, das Image so zu rekonstruieren, dass dieser Name mit bestimmten Inhalten assoziiert wird. In diesem Sinn weist sie darauf hin, dass Cocon insbesondere auch wegen Emel Heinrichs Hintergründen und den Inhalten der Projekte des Vereins Cocon für politisches Theater steht. Diese jedoch ist für sie keine fixe Prämisse, da im Laufe der Zeit Veränderungen entstehen können. Die Schwerpunkte des Vereins teilt sie in Migration und Frauen auf. Die gegenwärtige Situation des Vereins in dem Pool der Themen ist für Mag. Laker mit diesen Argumenten nicht mehr zu definieren. In der weiteren Entwicklung geht von der Produktionsebene die Erwartung aus, dass sich der Verein in eine Plattform entwickelt und auch vom vorhandenen Wissen ausgehend als Dienstleistung etabliert. Ihr persönliches Interesse gilt dem politischen Theater. Dadurch unterscheidet sie zwischen Theater, das rein der Unterhaltung dient und dem Theater, das von politischen Motiven bewegt wird. Für Mag. Laker ist die Idee der Vermittlung des Wissens als eine Form von Dienstleistung existentiell wichtig.⁷⁹

„Zum Beispiel: für die Ostszene den Verein zu einer Produktionsplattform auszuweiten, die Leistungen anbietet, ein Dienstleistungsunternehmen dran anzuhängen. Man macht die eigenen Sachen und bietet gleichzeitig das Know-How an für andere Produktionen. Das ist natürlich von meiner Seite sehr interessant. Dadurch das Emel nur eine Produktion im Jahr machen möchte, wird es für mich zuwenig sein, weil ich davon Leben muss, d.h. ich muss mehr machen. Wenn man so was dran hängt, kann ich meinen Unterhalt finanzieren, indem ich andere Projekte über den Verein laufen lasse oder der Verein derjenige ist, der sein Know-How zu Verfügung stellt.“⁸⁰

2.7. Entwicklung der Stücke

Die Projekte, die im Rahmen des Vereins produziert werden, haben Schwerpunkte und Ziele. Es wird versucht, in erster Linie während der Arbeit zwischen den DarstellerInnen eine Auseinandersetzung zu bestimmten Themen stattfinden zu lassen, die in dem Stück behandelt werden. Dadurch sollen im

⁷⁹ Vgl. Gesprächsprotokoll mit Mag. Serene Laker, am 26.06.2009. Transcript S. 3

⁸⁰ Ebda.

Team während des Prozesses Geschichten und Bilder entstehen. Hier wird auch darauf Wert gelegt, dass das Team selbst lernt und Erfahrungen sammelt. Die Darsteller werden absichtlich aus dem Umfeld der sozial Betroffenen ausgesucht. Dadurch wird eine stärkere Authentizität angestrebt, und die Wahrnehmung des Selbst versucht. Die Darsteller sollen diese Selbsterkenntnis in Sprache und Bilder transformieren.⁸¹

Die behutsame Entwicklung von Arbeitsmethoden ist für Heinrich in diesem Kontext ein Fundament, um eine Annäherung zum Schauspieler zu ermöglichen. Im Laufe des Arbeitsprozesses ist es das Ziel, untereinander körperliche, geistige, emotionale Wahrnehmungen aufzudecken. Dabei wird die Exploration des Selbst, die Kenntnis der inneren Welt der/s Anderen ermöglicht. Diese Annäherung braucht eine sehr sensible Vorgehensweise, die aus dem Fundament der verschiedenen Arbeitsmethoden herausentwickelt und angewendet werden muss. Dabei werden literarische Werke als Unterstützung für die Reflektion der eigenen Empfindungen hinzugenommen. Durch die Improvisationen, die eigentlich wirkliche Geschehnisse sind, soll das Selbst aus dem tiefen Inneren herausgeholt werden. Um es mit einem konkreten Beispiel zu erklären: bei dem Stück *Hochzeit* lag für Heinrich das Interesse darin, in dieses patriarchalische System der Rituale, die für Geschichten, Gedanken, Wunschvorstellungen, und vieles mehr (die beim Betroffenen „einkokonierten“) verantwortlich sind, hinein zu sehen. In diese geheimnisvolle Welt einzudringen und diese ans Tageslicht zu bringen, braucht Heinrich eine enorme Vertrautheit, die zu erlangen sehr schwierig ist. Bei der *Hochzeit* merkte sie, wie schwierig es für die Männer war, neben den Frauen über ihre eigenen Erwartungen und Vorstellungen von einer Frau, die sie heiraten wollten, zu reden. Die Moral-Vorstellungen über die Rollen von Vater und Mutter waren höchst interessant. Die erste Faszination lag für Heinrich in der Konstellation zwischen Buben und Mädchen, was sie alleine als eine unglaubliche ansah, indem sie meint, obwohl viele Liebesgeschichten bis dato geschrieben wurden, hier aber sich mit diesen jungen Menschen über Zwänge und Ängste in diesen

⁸¹ Vgl. Gesprächsprotokoll mit Emel Heinrich, am 28.05.2009. Transcript S. 3

Ritualen auseinanderzusetzen, war, wie in gefährlichen, wilden Gewässern zu schwimmen. Heinrich erkannte oft deutlich die raue, aggressive, grobe Stimmung zwischen den Geschlechtern, die während der Arbeit von Zeit zu Zeit sich herauskristallisierte.⁸²

Das Ziel dabei ist eine Bindung zwischen den Rezipienten und der Darstellung zu schaffen, so dass der Zuschauer seine eigene Geschichte auf der Bühne wieder erkennen kann. Heinrich erscheint das Gefährlichste das Verschleiern zu sein. Ausgenommen hiervon ist das Verschweigen, wenn es für jemanden aus privaten Gründen eine Notwendigkeit darstellt. Dem ist Respekt zu erweisen. Aber sogar hier meint Heinrich, dass es Wege und anonyme Formen gibt, diese zu enthüllen. Das Gesagte hat eine unheimliche Kraft, eine Kraft, die Heinrich als einen Widerstand, eine politische Aussage empfindet. Diese Aussage soll bewirken, das Private zu globalisieren, indem eine persönliche Geschichte, durch vergleichbare Geschichten anderer, einen allgemeinen Zugang bekommt. Das ist das wichtigste Ziel, das Heinrich anstrebt. Zu den Diskussionen, was Kunst in unserem Jahrhundert ist, was die Aufgabe der KünstlerInnen sei, verweist Heinrich darauf, dass Kunst-Schaffen selbst zum Luxus geworden ist.⁸³

„Das wird sogar hemmungslos von unseren Politikern gesagt. In Krisenzeiten, wie heute die Wirtschaftskrise, wo auch die politischen Alternativen ausgetrocknet erscheinen, finde ich es unglaublich wichtig, dass Kunst als ein politisches Werkzeug, Aufgaben dienen kann bzw. dient.“⁸⁴

Die aufgegriffenen Themen werden bei der Entwicklung mit dem Schwerpunkt Emotionen bearbeitet. Die Geschichten basieren auf der Emotion Angst, was für Heinrich das Ausschlaggebende für die Entstehung der „Gesellschaftskrankheiten“ ist. Angst bildet für Heinrich das Fundament in den Auseinandersetzungen mit den Projekten. Das Projekt *Hochzeit* ist für Heinrich die erste Beschäftigung mit dieser Problematik, welche ihre folgenden Arbeiten

⁸² Vgl. Gesprächsprotokoll mit Emel Heinrich. am 28.05.2009. Transcript, S. 6-7

⁸³ Ebda. Vgl.

⁸⁴ Ebda. S. 6

beeinflussen und einen Weg in diesen Rahmen weisen sollte. Sie wusste genau, dass bei diesem Thema tiefgehende Prozesse untersucht werden müssen. Die *Hochzeit* ist in diesem Sinn ein Ritual, welches für junge Menschen mit Hoffnungen und Träumen verbunden ist. Es ermöglicht eine kritische Annäherung, welche traumhaften Hochzeitbilder auch entstehen mögen. Insbesondere bei Gesellschaften wie die der Türkei und des Orient, wo die patriarchalischen Gesellschaftsstrukturen noch immer eine dominante Rolle einnehmen, prägt dieses Ritual enorm. Hier wird Heinrich klar und deutlich, dieses Ritual, das stark an das Ursprungsland geknüpft ist, zu dechiffrieren und darzustellen. Denn über die Relevanz dieser Heiratsprozesse – selbst in unserer Gesellschaft in Österreich – hört und liest man sehr viel. Sie erscheinen uns allzu oft als Zwangsheirat. Heinrich weist darauf hin, dass in den Familienghettos die Begründung der Moral liegt. Die jungen Menschen, die sich zwischen zwei Welten herumschlagen, übernehmen oder beugen sich diesen Rollen, die ihnen aufgebürdet werden. Damit meint Heinrich, werde klar, dass letztlich die Entscheidung darüber, mit wem man heiratet, bewusst oder unbewusst in Form des von bestimmten Möglichkeiten ausgehenden Dranges in der Hand der Eltern liegt. In diesem Sinn ist dieses Thema für Heinrich ein interessanter Pol, der schonend angetastet werden muss.⁸⁵

Diese Konstruktionen, die durch die Institution der Familie, bewusst oder auch unbewusst, den neuen Generationen weitergegeben werden, stellten in diesem Projekt für Heinrich das Sammelbecken an Kritik dar, welche eine analytische Auseinandersetzung brauchte. Die Reflektion in der Arbeit sollte Heinrichs Interesse, sich mit dieser Materie zu beschäftigen, steigern. Der Weg, eine gemeinsame Sprache und Arbeitsweise mit jungen Menschen zu finden, wenn es sich hier um persönliche Bereiche handelt, ist neben der Spannung ein schwieriger Prozess, der Heinrich bewusst wird. Obwohl die Faktoren, wie gemeinsame Herkunft, Sprache und das Bewusstsein des gesellschaftlichen Codes eine leichtere zur Annäherung zwischen Regie und DarstellerInnen ermöglichen sollte, hatten diese Vorteile in diesem Fall keine Auswirkungen, da

⁸⁵ Vgl. Gesprächsprotokoll mit Emel Heinrich, am 28.05.2009. Transcript S. 7

die persönliche Lebensweise von Heinrich auch eine sichtbare Differenz von denen der DarstellerInnen ausmachte. Die Dimensionen des Theaters, die intellektuelle Ebenen öffnen, führten in der Gruppe zu einer starken Auseinandersetzung. Diese Konfrontation kristallisierte sich nach Heinrichs Analysen in erster Linie zwischen Mädchen und Burschen heraus, danach in der eigenen Familie. Die Diskussionen im eigenen Heim der Darsteller waren nach Heinrichs Beobachtungen bei den Proben ersichtlich. Dieser ermüdende Arbeitsprozess stellte für Heinrich eine enorme Anstrengung, aber auch eine Entwicklung dar. Die DarstellerInnen öffneten sich und reagierten in der Gruppe sehr schnell, was Heinrich mit Stolz erfüllte. Das Thema war so sehr stark vom Phänomen Unterdrückung in der Gesellschaft durch familiäre, kulturelle und traditionelle Werte sowie der ausgeprägt patriarchalen Systemen rundherum dominiert. Alles das geschieht noch dazu mitten in Europa, wo eigentlich ein anderes Wertesystem herrscht, wenngleich geringe Sicherheiten da sind. Dieses Erlebnis war und ist nach Heinrich ein sehr wichtiges Thema für die jungen Menschen, die an diesem Projekt teilnahmen. Dieses Thema ist für Heinrich, wegen ihrer Identität als Frau, sehr wichtig. Die gesellschaftlichen Konflikte, die aus dem gemeinsamen Ursprungsland mit den DarstellerInnen, stammen, lässt Heinrich eine vertraute Atmosphäre erleben. Sie weiß ganz genau, wie schwer es ist, aus diesen Verhältnissen sich herauszuentwickeln, diese Mauern zu durchbrechen, einen anderen Weg einzuschlagen. Sie weiß genau, was es heißt, sich zu trauen, die Ängste, die damit verbunden sind, zu überwinden und was das kosten könnte. Heinrich weiß genau, wie es ist, die Wahl zu haben, gegen den Willen der Familie zu agieren (und damit die Familienzugehörigkeit zu verlieren) und Schritte nach außen zu tun. Denn damit ist Einsamkeit und ein Kampf, der alleine gegen eine stark verwurzelte Struktur zu führen ist, angesagt. Dazu kommt noch die Außenwelt, wo die meisten keinen Halt finden, wo sie wiederum mit „Nicht-Dazugehören“ konfrontiert sind, obwohl sie sogar genau hier auf die Welt gekommen und aufgewachsen sind.⁸⁶ Der Diskurs innerhalb des Teams zeigt den individuellen Zugang zu den verschiedenen Themen, in denen sich auch die gesellschaftlichen Werte

⁸⁶ Vgl. Gesprächsprotokoll mit Emel Heinrich, am 28.05.2009. Transcript S. 8

reflektieren. Somit kann man die Diskussion präzisieren und versuchen, in einem Diskurs eine Interaktion der Individuen zu ermöglichen. Ein zweites Thema, das in diesem Kontext Heinrich sehr beschäftigt, ist die gesellschaftliche Lage der Frau im 21. Jahrhundert, wobei sie hier die Allgegenwärtigkeit dieser Auseinandersetzung nicht nur bestimmten ethnischen Gruppen zuordnet, sondern auf den globalen Charakter hinweist. Also damit auch in Österreich. Sie meint, dass vielleicht in manchen Ländern, wie in den westlichen, diese Auseinandersetzung nicht so grob und brutal geführt wird, aber um so mehr besteht diese Problematik auch hier. Heinrich hält nichts von kapitalistischen Alternativ-Formen. Zwar haben für sie Frauen eine gewisse Selbständigkeit in diesen Systemen, aber sie werden dennoch ungleich behandelt. Hier weist sie auf die Fragen, wie: Verdient die Frau für die gleiche Leistung gleich viel wie der Mann?, Wie viele Frauen sitzen in entscheidenden Positionen?, Wie viele Frauen sind in Entscheidungsphasen mit eingebunden?, Was reden sie, was behaupten sie in ihrer Position?, Wie viel Bewusstsein ihrer eigenen Identität als Frau dürfen sie auf ihren Wegen begleiten?. Die Suche nach Antworten auf diese Fragen können die Situation der Frauen im Westen deutlich herausheben. Die sexuelle Gewalt in der Familie, auf der Straße, in der Arbeitswelt sind für Heinrich ein aktuelles Thema, das durch die Gesellschaft reflektiert wird. Auch im Projekt *Hochzeit* war dieses Thema unumgänglich. Für Heinrich war diese Arbeit, wo die Gemeinsamkeiten herausgeholt werden mussten, sehr wichtig. Das Projekt durfte sich nicht alleine nur auf die Einwanderung beschränken, sie musste aus sich hinaus gehen und die wichtigsten Verknüpfungen mit behandeln. Der Einwanderungs- und Geschlechterkonflikt waren in diesem Projekt die zwei großen Merkmale. Heinrich versucht auf diese beiden Merkmale, wo eine Ungerechtigkeit herrscht, aufmerksam zu machen. In diesem Sinn weist sie auch auf die verschiedenen Themen, wie Homosexualität, hin und meint, dass diese ausgeprägten Themen bei den jungen Menschen von Schonung bis hin zum Verstecken wegen der Gesellschaftsstruktur existent sind.⁸⁷

⁸⁷ Vgl. Gesprächsprotokoll mit Emel Heinrich, am 28.05.2009. Transcript S. 8

Diese Themen, die im Projekt *Hochzeit* behandelt werden, sollten richtungsweisend für das zweite Stück *Mein Leben mir selbst* sein. In diesem Projekt sollte mit der Perspektive vom Vorangegangenen eine tiefere Beschäftigung mit Frauen behandelt werden. Das Thema wurde unter dem Gesichtspunkt „Zwang“ von der Perspektive der Frauen aus verschiedenen Kulturen, Religionen, Traditionen dargestellt werden. Dargestellt wurde dieses Stück von elf Frauen, die die gemeinsame Sorge der „Unterdrückung“ aller Frauen reflektieren.⁸⁸

Heinreich macht durch diese Annäherung auf die durch die gesellschaftlichen Veränderungen hervorgerufenen Konflikte, die wir durch Fortschritt und Revolution in der Wirtschaft, Technologie, Politik etc. erkennen können, aufmerksam und reflektiert diese in Ihrer Arbeit.

2.8. Hürden des Vereins

Der Verein Cocon versucht, sich in der freien Szene zu etablieren. Die Schwierigkeiten dabei, Stücke, die politische und soziale Themen aufgreifen, und die von KünstlerInnen mit migrantischem Hintergrund dargestellt werden, stoßen sehr schnell an ihre Grenzen. Ein fundamentales Problem stellen hier die finanziellen Nöte dar. Neben zu wenig vorhandenen Subventionen ist auch die Anerkennung ein Thema, worunter Vereine wie Cocon leiden.

Heinreichs eigene Erfahrungen, trotz ihres zwanzigjährigen Aufenthalts in Österreich, mit Konfrontationen wegen ihrer ethnischen Herkunft im Alltag, drängen sie, mit ihrer Kunst etwas zu erreichen. Damit wird Heinreich hohen Maßstäben, die zum Teil auch ihre eigenen sind, gerecht. Es ist für sie verständlich, wieso von ihr erwartet wird Stück mit dieser Thematik zu entwickeln. Die eigene Betroffenheit ist hier relevant und unterstützend. Ihr Bewusstsein über die Missstände in der Gesellschaft empfindet sie als eine

⁸⁸ Ebda. Vgl.

Bedrohung der Lebensqualität und schafft damit eine Klarheit, diese Gegebenheiten nicht zu ignorieren. Die gleichen Missstände entstehen auch nach Heinrichs Erfahrungen in der Kunst- und der Kulturszene, hier sind vor allem die Anerkennung der Stücke und die finanziellen Unterstützungen von den öffentlichen Behörden gemeint. Die Erfahrungen bewiesen für Heinrich einmal mehr, unter welchen Umständen KünstlerInnen mit migrantischem Hintergrund arbeiten müssen. Die Benachteiligung ist für diese Künstler nach Heinrich deutlich sichtbar. Die Grenzen sind sehr schnell erreicht und am Ende wird auch noch eine dankbare Haltung erwartet.⁸⁹

Die Konflikte in der Gesellschaft, hervorgerufen durch die Veränderungen, stellen somit ein großes Bedürfnis in der Kunst dar. Auch von der Gesellschaft selbst wird eine Reflektion der Umstände auf der Bühne erwartet. Aber diese werden von der Kulturpolitik nicht genau wahrgenommen. Im Gegenteil, man spricht hier von einer bestimmten Kunst, die von niemandem definiert wird.

„Ich vergesse nie, wie Herr Mailath-Pokorny damals bei einem Fest von MA7 gesagt hatte: ‘Ihr seid hier und wir sind sehr stolz auf euch, dass ihr da seid. Wir brauchen euch.’ Diese Unterstreichung zeigt mir, wie massiv das Problem ist, wie viele Barrikaden nach wie vor da sind. Dass man speziell für ‘diese Menschen’ einen Raum realisiert, um Gesicht zu zeigen, um sie salonfähig zu machen. Stolz herzuzeigen, ihr seid da und wir sind stolz, glücklich mit euch. Ihr bekommt von uns diesen Raum und ein bisschen Geld, dass Ihr auch eure Sachen da hier verwirklichen könnt.“

Für Heinrich lösen diese Aussagen und wie mit KünstlerInnen verschiedener kultureller Hintergrund umgegangen wird, bei ihr Empfindungen der Traurigkeit aus. In Österreich ist es trotz dieser Umstände noch möglich, etwaige Förderungen für künstlerische Tätigkeiten zu erhalten, manch einer wenig, manch einer mehr. Ein Lichtblick, wohin man sich bewegen kann, sind Heinrichs Worte. Das Hoffnungs- und Wunschbild von ihr ist da, aber die

⁸⁹ Vgl. Gesprächsprotokoll mit Emel Heinrich, am 28.05.2009. Transcript S. 9

Frage, die sie sich immer stellt, ist Wie lange noch?, das Durchhaltevermögen und der Kampf durch diese Bürokratie hemmen ihre Entwicklung.⁹⁰

Diese Erwartungen und Anpassungen erschweren KünstlerInnen ihr freies Schaffen, wie wir später auch sehen werden, obwohl diese eine Möglichkeit, wie in vielen Feldern der Kulturarbeit, zur Verminderung von Xenophobie und zum Verständnis des gesellschaftlichen Wandels böten. Nach Heinreichs Beschreibungen sind die kulturpolitischen Strukturen, was gefördert wird oder nicht, schwierig zu erkennen. Die Strukturen sind nicht durchsichtig, um eine Vorstellung zu bekommen, die das Verständnis der KünstlerInnen für die Kulturpolitik erleichtern würden. Sowohl Motivation als auch Mut werden wegen dieser Haltung vermindert. Insbesondere für KünstlerInnen mit migrantischem Hintergrund äußert sich dieses Phänomen in einer deutlichen Erschwerung der Arbeit. Diese Arbeiten werden von den betroffenen Behörden nicht ernst genommen, dadurch fehlt auch hier die Anerkennung. Kurzum, diese Künstler enden letztlich mit wenig Mitteln in einer Selbstausbeutung.⁹¹

„Sich ständig von einer Produktion zur anderen zu bewegen, ist unglaublich mühsam und frustrierend, man fühlt sich ständig abgehackt vom Budget. Die Grenzen, was man darf und nicht, jeder weiß, dass 20.000 Euro, 25.000 Euro oder 30.000 Euro sehr schwer zu kriegen sind. Wenn man das einmal hat, dann bemüht man sich, ja man hat fast keine Gelegenheit, Fehler zu machen.“⁹²

Heinreich bestätigt nicht nur, dass der Erhalt von finanziellen Mitteln schwierig ist, sondern hebt hervor, dass die Erwartungen, wenn überhaupt gefördert wird, so hoch sind, dass beim Entstehungsprozess von Projekten eine unbewusste Hemmung in der Entwicklung entsteht. Der Druck, der auf den KünstlerInnen haftet, spielt in der Freiheit der Entwicklung der Stücke eine sehr große Rolle. Um weiterhin Subventionen erhalten zu können, werden somit von den betreffenden Behörden Forderungen gestellt. Dem nachzugehen und damit einen Einfluss von Dritten zu gestatten, wird unausweichlich. Heinreich stellt

⁹⁰Vgl. Gesprächsprotokoll mit Emel Heinreich, am 28.05.2009. Transcript S. 9

⁹¹Ebda. Vgl.

⁹²Ebda. S. 10

sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob man durch diese gegebenen Strukturen noch von einer Freien Szene mit einem freien Geist reden kann und fügt hinzu, dass diese Wahrnehmung der Kulturpolitik ihre persönliche ist. Trotz dieser Schwierigkeiten kämpft Heinreich darum, ihren freien Geist zu schützen und empfindet, dass sie als Künstlerin nicht vereinnahmbar ist und sein kann. Ihr bleibt nichts anderes übrig, als diese Anpassungskriterien so zu ignorieren, wie sie ignoriert wird. Sie ermöglicht durch diese Haltung, ihren Titel als freischaffende Künstlerin und die eigenen Präferenzen und Ziele in einer ästhetischen Form und Sprache beizubehalten. In diesem Kampf, mit dem die Freie Szene sich seit Jahren befasst, ist es für Künstler mit Migrationshintergrund eine doppelte Hürde, die in eine verbitternde Situation ausartet. Diese Realität erschwert nicht nur, sondern begrenzt die Entwicklung des Theaters von heute. In der Auseinandersetzung von Heinreich mit dem Thema der Kulturpolitik erkennt sie die Linie, welche Projekte gefördert werden und welche nicht. Hier stellt sie sich die Frage, ob sie überhaupt diese Richtung einschlagen möchte oder nicht. Aber das Verständnis, wieso sich die Kulturpolitik dahin bewegt, obwohl in der Gesellschaft eine Nachfrage an politischem Theater besteht, ist für sie unklar. Mit diesem Wissen reichte Heinreich das Stück *Mein Leben mir selbst* bei der MA7 gar nicht erst ein. Sie schaffte es, aus innerer Kraft und Arbeitswillen, dieses Stück auf die Bühne zu bringen. Allein der Wille der Mitwirkenden und das Bemühen stellte dieses Stück auf die Beine. Für die Mitwirkenden war die Notwendigkeit so eines Stückes sehr klar. Auch wenn diese Arbeit ohne Mittel einen unglaublichen Arbeitsaufwand bedeutete, unterstützte es jeder der Mitwirkenden mit Zeit, Erfahrung und Wissen. Unter diesen Umständen und minimalen Mitteln ist dieses Stück zustande gekommen und hat auch viele Menschen, die zum Teil das erste Mal im Theater saßen, berührt.⁹³

Die finanziellen Mittel, die das größte Hindernis für die Entwicklung darstellen, werden mit Eigeninitiative zu decken versucht. Diese Annäherung kostet jedoch Gruppen, die in diesem Bereich arbeiten, unheimliche Kraft. Das Feedback zu

⁹³ Vgl. Gesprächsprotokoll mit Emel Heinreich, am 28.05.2009. Transcript S. 10

diesen Stücken ermöglicht einen Durchblick, wie wichtig es ist, diese Arbeiten zu ermöglichen. Es ist laut Heinrich unverständlich, wenn die Kulturpolitik diese Arbeiten ignoriert, dieses Potenzial nicht zu schätzen weiß und die Kraft, die sie ausübt, nicht sehen kann, wohl auch, dass in diesem Kontext diese Stücke sich in der Kunst sichtbar machen wollen. Dieses Verhältnis empfindet sie als Widerspruch. In Anbetracht des aktuellen Stückes *da.Heim.AT.Ios* sieht sie durch die Bewerbungen von hunderten professionellen KünstlerInnen, was diesen zu diesem Thema einfielen und welch hohes Interesse es für solch ein Projekt bestünde, was nicht ignoriert werden sollte, aber von MA7 als nicht förderungswürdig betrachtet wird. Dieser Zustand macht Heinrich sehr wütend und prägt ihre Widerstandshaltung. Die Realität, mit geringen Mitteln zu arbeiten, zwingt KünstlerInnen neue Wege zu finden, um ihre Projekte zu verwirklichen.⁹⁴

„Ja, mit Humor hat man, bei der letzten Diskussion mit der MA7, gesagt, dass die zeitgenössischen KünstlerInnen kreativ sein sollen und neue Wege finden sollen. Das passiert bei uns zum Beispiel.“⁹⁵

⁹⁴ Vgl. Gesprächsprotokoll mit Emel Heinrich, am 28.05.2009. Transcript S. 10

⁹⁵ Ebda.

3. Projekt *da.Heim.AT.los*

da.Heim.At.los ist ein semidokumentarisches Stück über Heimat, Identität und Migration. In dem Projekt *da.Heim.AT.los* werden die zeitgenössischen Heimat- und Identitätskonstruktionen, die von den gegenwärtigen gesellschaftlichen und politischen Gegebenheiten formiert sind, erforscht. Angestrebt wird hier in Zusammenarbeit mit anderen Theatereinheiten in den Bundesländern, den Begriff Heimat im erweiterten Sinn einem breiteren Publikum zugänglich zu machen und in einen kritischen Diskurs zu stellen. Die Begriffe Heimat, Identität, Migration stehen in unmittelbarem Zusammenhang, die durch die gesellschaftliche Mobilität stets in einem Veränderungsprozess stehen und neu definiert und hinterfragt werden. Das Projekt stellt in diesem Prozess die verschiedenen Sichtweisen über die Definitionen innerhalb der österreichischen Gesellschaft gegenüber und gewährt damit einen individuellen Zugang. In einem 90-minütigen Theaterstück wird versucht, zu durchleuchten, zu hinterfragen und spürbar zu machen. Das Stück wurde in einem sechswöchigen Arbeitsprozess mit 8 unterschiedlichen Menschen in einer Art sozialpolitischen Studie, die weit mehr als einen patriotischen Gedanken, ein politisches Konzept oder ein Heimatklichee erfasst. Durch den Zugang der unterschiedlichen DarstellerInnen wird diese Annäherung zum Thema Heimat, Identität und Migration ermöglicht. Ihre persönlichen Erfahrungen wegen ihrer Identität und Sprache in der Gesellschaft von Heute sollen das Fundament des Stückes bilden. Hier wurde versucht, den Schwierigkeiten zwischenmenschlichen Zusammenlebens zu begegnen, Schicksale heraus zu arbeiten und den Menschen mit Respekt gegenüber zu treten.⁹⁶

„Es ist der Versuch, auf einer konkreten Ebene, die Erfahrung von Gemeinschaft – mit all seinen Konflikten, all seinen Missverständnissen, all seinen Schmerzen und all seinen Hindernissen – erfahrbar und erlebbar zu machen. Denn nur die Dialektik zwischen dem Einen

⁹⁶ Vgl. Heinrich, Emel und Schwarz, Nika (2009). *da.Heim.AT.los. Ein Österreichweites Theaterprojekt*. Verein Cocon (Hg). Konzept. Wien S. 3 - 4

und dem Anderen ist der Motor des Wandels, ein Wandel hin zu einem neuen Selbstverständnis.“⁹⁷

Diese Darstellung ermöglicht, die unterschiedlichen Kollektive in einem Konfliktpotenzial wahr zu nehmen und eine Auseinandersetzung zu erschaffen, welche in einer Dekonstruktion von neuem wieder aufgebaut werden kann. In diesem Kontext versucht *da.Heim.AT.los* ein Miteinander zu ermöglichen.

„Für dieses „utopische Modell“ des Miteinanders von Kulturen hat der Wiener Philosoph Martin Wimmer den Begriff des *Polylogs* geprägt. Dieses Konzept geht von einer prinzipiellen, respektvollen Gleichschätzung des Anderen aus. Auf diese Weise sieht sich *da.Heim.AT.los* als Versuch, einander zu begegnen, einander zuzuhören, die Eigenart des Anderen anzuerkennen und somit ein Gefühl von Heimat entstehen zu lassen.“⁹⁸

3.1. Inhalt (Entwicklung)

Die Suche nach Heimat, Identität und Migration wird in dem Projekt in einem Prozess, in einem neuen sozialen Kontext, wiedergegeben. Diese drei Begrifflichkeiten mit ihren Grenzen verschwimmen in der modernen österreichischen Gesellschaft immer mehr und werden widersprüchlich verwendet oder auch strikt abgelehnt. Das Projekt erschließt sich aus einer Forschungsarbeit nach dem Prinzip „work in progress“ mit theatralischen Mitteln. Es untersucht mit realen Schicksalen und Begebenheiten den aktuellen Zustand der österreichischen Integrationsprozesse. Die acht DarstellerInnen, die sowohl aus verschiedenen Kulturen und den verschiedenen Bundesländern teilnehmen, wurden dazu aufgefordert, in den jeweiligen Bundesländern eine Recherche-Reise zum Thema durchzuführen. Diese Ansammlung von Informationsmaterial, die durch Recherchearbeiten erschlossen worden ist, sollte sowohl als Selbsterkenntnis angenommen werden, als auch in den Arbeitsprozess einfließen. Dieser Umgang ermöglichte auch den Zugang in den einzelnen Bundesländern zum Fremdbild und die damit verbundene politische

⁹⁷ Heinrich, Emel und Schwarz, Nika (2009). *da.Heim.AT.los. Ein Österreichweites Theaterprojekt*. Verein Cocon (Hg). Konzept. Wien S. 4

⁹⁸ Ebda. S. 6

Haltung in der Migrations- und Integrationspolitik. Die Gemeinsamkeiten und auch die Unterschiede wurden hier herausgearbeitet und mittels Improvisation wurde das Stück im Kollektiv verarbeitet und auf andere Ebenen übertragen. Auf einer Ebene des freien Diskurses wurden diese Untersuchungen über die Themen durch die DarstellerInnen, ihren Migrationshintergrund und die Bundesländer wiederzugeben versucht und offen gestaltet. Durch diese Arbeitsweise sollen die Themen und Figuren zusammengeführt werden. Der entstehende Diskurs soll den Aufbau und die Dramaturgie des Stücks entstehen lassen. Aus den Rahmenhandlungen entstehen weitere Handlungen. Die Schlüsselfiguren wie der Wächter, die Wanderin und der Dorfidiot ziehen sich durch das ganze Stück.⁹⁹

„Im Zwischenspiel der einzelnen verwobenen Ebenen greifen Choreographien aus zeitgenössischem Tanz und Musik fließend ineinander über. Die DarstellerInnen dringen dabei ins Innenleben des erweiterten Heimatbegriffes vor, wobei gesellschaftliche zwanghafte Muster dekonstruiert werden. Landesspezifische Besonderheiten werden innerhalb des Integrationsprozesses gesondert berücksichtigt. Dabei werden sowohl Herkunftsprägung aus fremden Kulturen, wie patriarchale Zwänge, sowie kulturelle Identitäten aufgearbeitet. Außenschau wird somit über die Dramaturgie zur Innenschau der Besonderheiten in den jeweiligen Bundesländern. Über die dargestellten Metaebenen entsteht somit neben den gezeigten Reibungen aber auch das Gefühl von Gemeinsamkeit. Gemeinsamkeiten die sich in der Begrifflichkeit von *Heimat* außerhalb von Landesgrenzen, in einer geschaffenen interkulturellen Gesellschaft wiederfinden. Gerade dadurch werden vorbelastete, klischeehafte und oftmals negativ besetzte Heimatbezüge dekonstruiert und die Möglichkeit zu einer Neudefinition von Heimat gegeben.“¹⁰⁰

3.2. Schwerpunkte

Das Stück *da.heim.AT.los* legt seinen Schwerpunkt auf die interkulturelle Gesellschaft in Österreich und versucht hier, die Begriffe Heimat und Identität aus individueller Konstruktion wiederzugeben.

⁹⁹ Vgl. Heinrich, Emel und Schwarz, Nika (2009). *da.Heim.AT.los. Ein Österreichweites Theaterprojekt*. Verien Cocon (Hg). Konzept. Wien S. 9

¹⁰⁰ Ebda. S. 9 -10

„Als Herausforderung stellt sich das Projekt der Realität eines interkulturellen Gesellschaftsbildes Österreichs. Zu den regionalen und „einheimischen“ Traditionen und Werten, die bundesländerweit gesammelt werden, möchte das Projekt auf die Globalisierung und die damit verbundene interkulturelle Realität reagieren, indem es auch Identitäts- und Heimatgefühle außerhalb nationaler Grenzen aufzeigen und feststellen will.“¹⁰¹

Der Hintergrund der Darsteller und ihre kulturelle Individualität sollen weitere Facetten des Heimatbegriffs verdeutlichen. Diese sind nicht nur Bestandteile des Konzepts, sondern sollen auch die künstlerische Reaktion auf die Wirklichkeit verständlich machen. Das Projekt *da.Heim.AT.los* trägt automatisch durch den Diskurs über die Themen zwischen Individuum und Gesellschaft zum interkulturellen Dialog bei. Der Mensch steht in diesem Diskurs in der Mitte, weil er der Träger kultureller Codes ist.

„Aus diesem Grund beschäftigt sich das Projekt *da.Heim.AT.los* mit Menschen und ihren zwischenmenschlichen Beziehungen, indem es auf die theatralischen Mittel der Darstellung, der Emotion und der Handlung zurückgreift. Auf diese Weise können innere Prozesse, die in einem Individuum ablaufen, sichtbar gemacht werden, um die Schwierigkeiten eines interkulturellen Miteinanders aufzuzeigen.“¹⁰²

Ein zweiter Schwerpunkt im Stück, worauf aufmerksam gemacht wird, ist die Behandlung der patriarchalen Gesellschaftsstrukturen und damit weibliche Identitätskonstruktionen. Hier wird versucht, die Auswirkungen der Gesellschaftsstrukturen auf die weibliche Identität und das Rollenverhalten in Frage zu stellen.

„Der Fokus des Theaterstücks wird dabei auf Frauen gelegt, einer weiblichen Definition von *Heimat* eine Plattform und Öffentlichkeit zu geben. Untersucht werden, wie geschlechtsspezifischen Heimat- und Identitätskonstrukte sich durch Migration entwickeln, denn der Begriff ‘Heimat’ ist im Alltag ein geschlechtskonnotierter Begriff – was nicht zuletzt durch die Bezeichnung ‘Vaterland’ und ‘Muttersprache’ offensichtlich wird.“¹⁰³

¹⁰¹ Heinrich, Emel und Schwarz, Nika (2009). *da.Heim.AT.los. Ein Österreichweites Theaterprojekt*. Verien Cocon (Hg). Konzept. Wien S. 7

¹⁰² Ebda.

¹⁰³ Ebda. S. 8

Der Diskurs über die weibliche Definition von Heimat stellt für das Projekt die folgende These auf mit der sie sich auseinandersetzen soll.

„Geht man/frau auf die Suche nach einer weiblichen Sicht von „Heimat“, so bewegt man/frau sich in einem nahezu unerforschten Gebiet. Der ebenfalls im Zentrum stehende Begriff Identität wird mit den Fragen „Wie sieht die Identitätskonstruktion von Frauen aus?“ und: „Welchen Einfluss nehmen patriarchale Strukturen nach wie vor auf die weibliche Identitätsbildung?“ beleuchtet. Denn die Identität von Frauen ist nach wie vor vom Status des Objekts geprägt. Dies beginnt bei den Darstellungen von Frauen in den Massenmedien, geht über den Kampf von Frauen für das Einhalten von Schönheitsidealen bis hin zur Wahrnehmung von Frauen als Besitz oder Ware. Die Tatsache, dass in den meisten Kulturen die Frau bei der Eheschließung den Namen des Mannes übernimmt, zeigt eine beinahe „natürlich“ erscheinende Zuordnung der Frau zum Mann, niemals aber umgekehrt.“¹⁰⁴

Die Künstlerinnen mit Migrationshintergrund betrifft das Thema Identität und Heimat ganz speziell, da die Konfrontation in zwei Ebenen stattfindet. Das Projekt *da.Heim.AT.los* ermöglicht damit eine geschlechterspezifische Untersuchung von Identitätskonstruktionen, die sich in Rollenverhalten äußert. Diese Konstruktionen und Rollenverhalten können damit wahrgenommen werden und auch geändert werden.

3.3. Realisierung

3.3.1. Besetzung

Die Darsteller haben verschiedene Migrationshintergründe und kommen aus den verschiedenen Bundesländern. Hier die Auflistung nach alphabetischer Reihenfolge.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Heinrich, Emel und Schwarz, Nika (2009). *da.Heim.AT.los. Ein Österreichweites Theaterprojekt*. Verien Cocon (Hg). Konzept. Wien S. 7 - 8

¹⁰⁵ Vgl. *da.Heim.AT.los*. Online im Internet: <http://www.cocon-kultur.com/typo3/projekte/zyklus-daheimatlos/daheimatlos/team-daheimatlos/>. (Stand 16.12.2009 14:00)

Sonja Aziz als „Simsim“

Österreich/Ägypten, Schauspiel – Salzburg

Cagri Dogan als „der Wächter“

Österreich/Türkei, Schauspiel – Niederösterreich

Aisha Eisa als „Aisha“

Österreich/Ägypten, Tanz und Schauspiel – Burgenland

Hozan Turgut Keskin als Reber

Türkei, Musik und Schauspiel – Tirol

Ahmad Abu Kharma als „Ahmad“

Jordanien, Schauspiel – Wien

Alessandra Klimpel als „Alessandra Alessandro“

Brasilien, Schauspiel – Oberösterreich

Gina Matiello als „Frau Gundi“

Österreich, Schauspiel – Steiermark (Wien)

Siegbert Pacher als „Dorfidiot“

Österreich, Schauspiel – Vorarlberg

Regie wurde von **Emel Heinreich** geführt und die Texte sind in Zusammenarbeit der Dramaturgin **Nika Schwarz** mit den DarstellerInnen und nach Anregungen der Regisseurin während der Improvisationszeiten entstanden.

Lichtdesign von **Michael Andrä**, Bühne und Kostüm von **Markus Kuscher** und Musik von **Hans Tschiritsch**, **Hozan Turgut Keskin**. Für die Produktion und PR war **Mag. Serena Laker** zuständig.

Hier sollte besonders auf die Konstellation des Teams geachtet werden. Sie besteht aus Individuen verschiedener ethnischer Herkunft und kulturellen Prägungen, die eine Interaktivität alleine im Team entstehen lässt und damit auf „interkulturelles Theater“ hinweisen.

3.3.2. Inszenierung

Das Stück ist eine Art Collage, die man in verschiedenen Bildern mit eigenen Handlungen aufteilen kann.

Erstes Bild

Die Bühne wird in der Mitte durch eine Mauer aus Schachteln geteilt, die linke Seite ist leer, auf der anderen Seite liegen drei Schachteln asymmetrisch hintereinander, mit einem Abstand und einer Tuba, die auf einer Schachtel am Boden liegt. Plötzlich geht ein Licht an, das an die Wand projiziert wird, die aussieht wie eine Tür. Eine Person in einem blauen Kostüm, das Trachtencharakter aufweist mit einem Helm, kommt zum Vorschein, der Wächter.



Auf der anderen Seite ist eine Frau, die sich zierlich Richtung Mauer bewegt, auch in einem Kleid, das an österreichische Tracht erinnert, Aisha. Sie gibt ein „Hallo“ von sich mit der Hoffnung, dass jemand sie von der anderen Seite hört. Doch ihr „Hallo“ wird mit einer strengen Stimme zurückgewiesen. Sie versucht mit Sätzen den Wächter auf der anderen Seite zu überzeugen, damit er sie zu

ihm durchlässt, doch ohne jegliche Hoffnung, der Wächter negiert sie und geht ab. Abgelehnt stürzt sie sich mit voller Wut gegen die Mauer und bricht sie.



Zweites Bild

Während Aisha die Mauer in tausend Richtungen zerstreut, geht der Wächter zur Tuba. Nachdem die Mauer zerstört ist, entfernt sich Aisha von der Bühne und zieht sich in eine Ecke zurück.

Der Wächter nimmt die Tuba und bläst so hinein, dass man nur den Hauch der Stimme hört, als wäre es ein Wind. Plötzlich, von einer Kiste, die noch fast mitten in der Bühne steht, öffnet sich die vordere Seite wie eine Tür. Eine männliche Person, die auf seine Hand blickt, als würde er etwas streicheln (einen Vogel), fängt an zu reden, der Dorfidiot. Er redet mit einer weichen und beängstigenden Stimme mit seiner Taube. In seinem Text geht es um Schutz und Beschützen. Zuletzt nimmt er seine Taube und geht nach Hause „wo sie sicher sind“, nach seiner Aussage.

Der Wächter bläst kräftig ein paar Mal in seine Tuba und jedes Mal kommen neue Figuren auf die Bühne. Eine männliche Person von der einen Seite, mit

den Wörtern Ausgang/Exit/Exil (Ahmad) und auf der anderen Seite eine weibliche Figur, die eine Kiste vor sich hin schiebt mit dem Wort „Platz“ und mit Augen, die auf der Suche sind (Frau Gundi).



Dann eine weibliche Figur, die sich mit ihrem schwarzen Teint deutlich heraushebt, eine Kiste auf dem Kopf mit den Wörtern „Hep Mama“, die an eine afrikanische Frau mit einem Krug am Kopf erinnert (Alessandra Alessandro). Dann eine männliche Figur, der mit seinem Saz (türkische Langhals-Laute aus Maulbeerbaumholz) in einer Kiste auftaucht, die Kiste vor sich hinschiebend, auf die Bühnenmitte drängend (Reber). Alle haben Kostüme an, die das Bild traditioneller Trachten in Gedanken hervorrufen. Während dieser ganzen Situation geben die Darsteller Laute von sich, bis Reber seinen Saz nimmt und kurz eine sanfte Melodie spielt. Aus der Tür, die mit einem Fenster und Vorhang versehen und aus Karton angefertigt ist, kommt eine Darstellerin in einem weißen Kleid und einem Koffer in der Hand heraus. Sie sieht sich um und geht durch die Menge, zum Wächter, der noch immer in seine Tuba leicht hinein bläst und sich dazu hin und her bewegt. Sie fragt ihn nach dem Weg zur Bushaltestelle. Der Wächter bläst kräftig in die Tuba und zeigt mit dem Finger auf die Bushaltestelle. Sie geht hinzu und wartet auf den Bus, dabei sieht sie den Dorfidioten und fragt ihn nach dem Bus. Der Dorfidiot erzählt verwirrt über

den Bus, der einmal da war, die Menschen mitgefahren sind und nie wieder zurückkamen, wie seine Mutter. Daraufhin wehrt sie sich, indem sie darauf hinweist, dass die Mutter zurückkommen wird und bewegt sich mit den Worten „Mama, Mama“ mit einem suchenden und rufenden Ton fort (Simsim).



Plötzlich geben alle Darsteller Sätze von sich und manche Darsteller bewegen sich in einem Chaoszustand. Bis Frau Gundi mit ihrer Kiste vor dem Wächter landet und nach Platz fragt. Der Wächter, der das bemerkt, stellt sich vor sie hin und spricht mit lauter Stimme „Halt“; und alle Darsteller, die sich schon vorab einen Platz sichergestellt haben, verharren in Stille. Streng und Wütend verweist er sie und gerät auch in dem kurzen Dialog mit seinem Nachbar Ahmad in einen Konflikt, der zur Platznot entsteht. Beide verweisen Frau Gundi auf die Tür, die keinen Ausweg aus dem Streit findet, und sich in Richtung Tür davon macht. Mit dieser Haltung fallen wieder alle in die Situation, wo sie ganz laut Worte von sich geben. Frau Gundi geht während dessen mit der Tür in der Hand ab.



Plötzlich kommt Aisha ganz verschleiert in die Mitte der Bühne und alle fallen wieder in eine tiefe Stille. Sie erzählt von einem roten Elefanten, vom Spielen, vom Ausgelacht werden, weil sie eine andere Farbe hat, und macht den Maler dafür verantwortlich, dass er den Elefanten rot statt blau gemalt hat. Während Aisha ihre letzten Worte sagt, ruft Ahmad Aishas Namen und fängt an, auf arabisch mit ihr zu reden. Aisha erwidert ihre Antworten auf Deutsch, dass sie weg muss und geht weg. Da erwachen wieder alle aus der Stille und fangen wieder an, ganz laut Sätze von sich zu geben. Ahmad schaut verloren jeden an und wirft sich mit einem Karton, der als Unterlage dient, auf den Boden und es herrscht wieder Stille. Er fängt an, wie in Trance über seinen Zustand und Heimat zu reden. Während seines Monologs dreht er sich um, erkennt überall Füße, packt Frau Gundi und zieht sie zu sich. Frau Gundi, die total verwirrt ist, versucht zuerst zu erkennen, wo sie ist und fängt dann an, über ihre Vergangenheit im Nationalsozialismus zu erzählen, bis sie verweigert, dass es ihre Geschichte ist, und sich davon macht. Ahmad bleibt wieder alleine und macht seinen Weg zurück zu seinem Platz mit den Worten, dass „der Himmel“ auf ihn warte.



Simsim kommt mit dem Satz „Meine Mutter ist nicht zurückgekommen“ ins Spiel hinein und führt einen Monolog, wo sie zu ihrer Mutter redet. Sie versucht in diesem Monolog ihre Identität zu verleugnen, um ihrer Mutter zu gefallen und zieht sich dabei um. Mit dem Satz zu ihrer Mutter „Ich werde dich finden, ganz bestimmt“ schließt sie ihren Monolog, dreht sich um und geht in Richtung Frau Gundis Tür. Sie klopft daran und ein Dialog zwischen Simsim und Frau Gundi beginnt. In diesem Dialog stellt sich Simsim als Frau Stein vor, die das ehemalige Haus von ihrer Mutter und Familie sehen möchte. Frau Gundi, die den Namen Stein hört, erkennt sofort, wer vor ihr steht und macht darauf aufmerksam, dass das Haus ihr gehört und alles, was sie sagt, nur eine Lüge sei. Dabei erkennt man in Frau Gundis Gesicht Angst und Verleugnung. Simsim, die keine Möglichkeit bekommt, das Haus von innen zu betrachten, steht zuletzt vor verschlossener Tür und geht ab.

Drittes Bild

Das Licht wechselt, alles wird hell, und die Saz beginnt zu spielen. Reber hat sich einen Hut aufgesetzt und spielt dabei eine Melodie auf seinem orientalischen Instrument, die aber gar nicht orientalisch ist. Plötzlich hebt sich

Aisha, die einen Hut auf hat, und versucht das Burgenland zu beschreiben. Dann der Wächter und die anderen, einer nach dem anderen.



Alle mit Hüten und Aussagen über österreichische Bundesländer. Jeder lobt sein Bundesland und versucht damit zu dominieren. Dabei versucht jeder nach dem Rhythmus zu tanzen. Mitten in den Sätzen wird auch auf die dramatische Situation der Subventionen aufmerksam gemacht. Diese wird unterbrochen durch Alessandra Alessandros Schweigen und die Aufmerksamkeit wird auf sie gezogen. Alle außer Alessandra beginnen ein trauriges Volkslied zu singen.



Alessandra, die im Mittelpunkt steht, beginnt nach Ende des Liedes ihre Lebenssituation zu beschreiben. Die anderen hören ihr kurz zu und gelangweilt entfernen sie sich sogleich von ihr. Alessandra fängt einen Monolog an, der die Situation eines Asylanten beschreibt und wird dabei immer aggressiver und zerstört die Kiste, die ihr ganzes Gut ausdrücken soll.



Während sie das tut, erscheint im Hintergrund der Wächter, der erstaunt und wütend über die Situation ist, und greift ein. Erschreckt hebt sie ihren Kopf und hört dem Wächter zu. Der Wächter weist sie mit drohenden Sätzen und einer lauten wütenden Stimme darauf hin, dass sie aufgrund ihrer Destruktivität straffällig geworden war. Jegliches Verneinen von Alessandra kommt bei dem Wächter nicht an, bis sie vor Gericht gebracht wird.



In einer A-Form stellen sich alle auf, noch mit ihren Hüten, die auf die Bundesländer hinweisen. Die Richterin Simsim fängt an, die Klage zu verlesen. Alessandra wird vom Hohen Gericht für schuldig befunden und verurteilt. Die ganze Zeit versucht sie, ihre Lage zu erklären und darauf aufmerksam zu machen, dass das Zerstörte ihr eigenes Hab und Gut war, dies stößt bei dem Gericht auf taube Ohren. In dem Gerichtsverfahren wird das österreichische Asylantengesetz thematisiert. Alessandra, die schlussendlich noch zuletzt eine Möglichkeit bekommt, ihr Schuldgeständnis zu machen, ergreift die Situation und nimmt die Richterin zur Geisel. Sie verlangt, dass alle den Saal räumen sollen, was auch befolgt wird. Dann kniet sie mit ihrer Geisel zu Boden und erzählt ihren Traum und Alptraum, der sie ständig verfolgt. Die Richterin versucht mit voller Kraft, sie zu überzeugen, dass sie in Sicherheit sei, aber

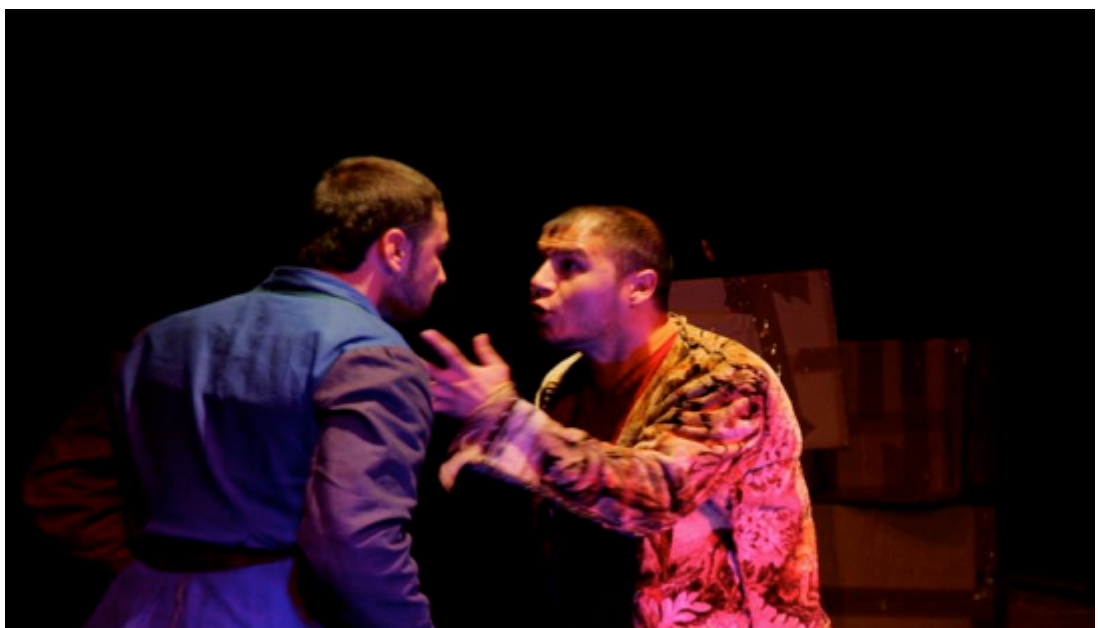
Alessandra glaubt ihr nicht mehr, bis die Richterin sie mit einem Gespräch von Frau zu Frau überredet.



Die Richterin dreht sich und beide werden auf ihre Äußerlichkeiten aufmerksam und erkennen ineinander. Die Richterin steht auf, geht ab und sagt dabei zum Wächter, dass er den verursachten Schmutz aufräumen soll. Der Wächter holt Alessandra und sie gehen zum Tatort um aufzuräumen. Anschließend bringt er sie zu ihrem Gefängnisplatz. Der Wächter, der seine Arbeit geleistet hat, setzt sich auf den Weg zu seinem Platz, aber wird von Frau Gundi mit einem Lied, das sie singt, aufgefangen und gelockt. Der Wächter steht vor der Tür von ihr und wartet, bis sie zu Ende gesungen hat. Eine Liebschaft zwischen Frau Gundi und dem Wächter kommt ans Tageslicht. Während der Wächter ein Liebesgeständnis macht, wird er von Reber unterbrochen.



Reber redet mit dem Wächter auf kurdisch. Der Wächter ist entsetzt, Frau Gundi ist verwirrt und fragt den Wächter, was los sei. Der Wächter versucht die Situation zu umgehen und bringt Frau Gundi zu ihrem Heim. Zwischen Wächter und Reber beginnt ein Dialog, in dem sehr viel Spannung aufgebaut wird. Der Wächter wird von Reber an seine Wurzeln erinnert. Der Wächter streitet sowohl seine Wurzeln ab als auch die Verbindung zu Reber. Sie seien keine Brüder. Es endet in einem Bruderkampf.



Die Eskalation wird von den anderen bemerkt und sie beginnen, einander mit einer Trommel und Stimmen anzufechten. Reber und der Wächter tragen den Kampf mit der Unterstützung ihrer Stimmen aus. Er endet, als Reber wieder darauf hinweist, dass sie Brüder seien, und dass es reiche, doch der Wächter akzeptiert dies nicht, entfernt sich und setzt sich auf den Boden. Reber nimmt mitten auf der Bühne Platz und fängt an, seine Geschichte übers Fremdsein und seinen Vater zu erzählen. In diesem Monolog wird er kurz vom Wächter unterbrochen, welcher eine kurze Erinnerung übers Fremdsein erzählt. Der Monolog von Reber endet in einem kurdischen Lied, der Wächter erkennt es und singt mit.



Viertes Bild

Das Lied geht zu Ende, Licht wechselt und Ahmad, der Zeitungen in der Hand hat, liest die Schlagzeilen laut, die auf die bevorstehenden Wahlen Bezug nehmen. Jeder der Darsteller reagiert darauf und Ahmad verteilt die Zeitungen. Der Dorfidiot, Frau Gundi und der Wächter kristallisieren sich aus der Menge heraus und fangen an, die Titel der Berichte laut zu lesen. Die restlichen Darsteller geben zwischendurch Kommentare ab und bauen dabei, im hinteren Teil der Bühne, eine waagrechte Mauer aus den Schachteln auf. Dorfidiot, Frau

Gundi und der Wächter platzieren sich während dessen im Publikum. Den letzten Bericht lesen die drei gemeinsam. Der Wächter beginnt mit den Worten „Meine Damen und Herren“ die Aufmerksamkeit aller auf sich zuziehen. Er steigt dabei auf ein Podest, dass von einem der Darsteller in die Mitte der Bühne platziert wird und beginnt eine Rede über Kultur zu halten. Zwischendurch wird er von einem anderen Darsteller mit einem Spruch unterbrochen.



Nach dem Wächter kommt der Dorfidiot auf das Podest und hält seine Rede, welche die Aussagen der rechten Parteien beinhaltet. Als letzte kommt Frau Gundi, die eine Rede über deutsche Frauen hält. Während der Reden gehen die Darsteller, einer nach dem anderen, hinter die aus Schachteln gebaute Mauer, bis keiner mehr auf der Bühne ist.



Fünftes Bild

Es wird dunkel, man hört nur laute Schritte im gleichen Rhythmus. Plötzlich fliegen die Kisten auf den Boden und die Darsteller, die verschiedene einzelne Kostümstücke anhaben, die an das Militär und die religiösen Führer erinnern, und marschieren wie Soldaten auf und ab. Der Dorfidiot, der eine Bischofsmütze trägt, löst sich von der Gruppe und fängt an, auf der einen Seite der Bühne zu beten. Auf der anderen Seite Ahmad, der wie ein Sufi aussieht, macht das gleiche. Die restlichen, die noch auf und ab marschieren, schauen zum Teil aus, als würden sie jeden Moment zugrunde gehen, lösen sich auf.



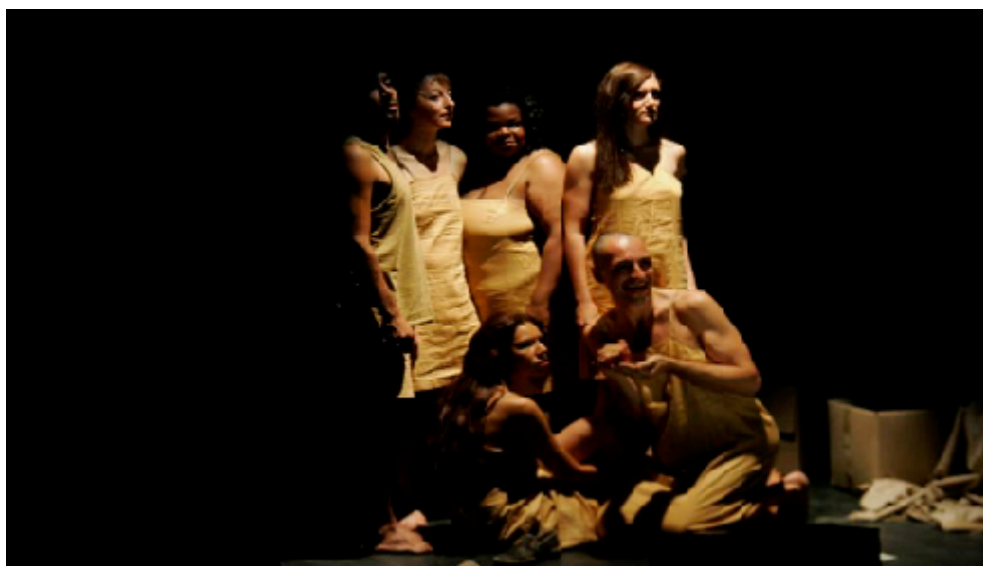
Aisha, die verschleiert ist, bleibt als einzige auf dem Boden liegend, in der Mitte der Bühne. Jeder der anderen löst sich auf und platziert sich. Aisha beginnt in der Stille zu reden. Ihr Gespräch ist an Gott gerichtet. Sie rebelliert gegen ihn und macht auf ihre unterdrückte weibliche Identität aufmerksam. Bis sie sich am Schluss ihres Monologs mit den Worten vom Schleier los löst, das sie nie wieder schweigen wird und geht ab. Kurz vor Ende ihres Monologs beginnen die anderen, sich auszuziehen.

Sechstes Bild

Das Licht wird heller, gleichzeitig singt der ausgezogene Dorfidiot, der nur ein Unterkleid anhat und Rouge auf den Lippen trägt. Die Frauen, alle im selben Unterkleid und die Männer in einem Unterhemd und Unterhose. Die Kostüme haben alle dieselbe Hautfarbe. Reber fängt an, auf seiner Saz zu spielen.



Die DarstellerInnen fangen an, Sätze von sich zu geben, wobei die Texte vom Dorfidiot und Frau Gundi etwas länger sind. In den Sätzen geht es um die Begriffe Gleichheit, Neues, Migration, Identität, Heimat. Frau Gundi, die dann in der Mitte der Bühne stehen bleibt, erzählt, was sie hätte tun sollen, und was nicht, das sowohl in ihrer Vergangenheit und Gegenwart Einfluss nimmt. Nachdem sie ihren Monolog zu Ende führt, ist das Licht nur mehr ein Spot, der auf sie gerichtet ist. Plötzlich kommt jeder einzelne zu ihr, sagt einen Satz und bleibt stehen. Am Ende stehen alle um sie herum, wie in einem Familienfoto.



3.3.3. *da.Heim.AT.los* – Österreich-Tour

Das Projekt *da.Heim.AT.los* startete im Herbst 2008 mit der Konzeptionsphase. Ein österreichweites Theaterprojekt wurde mit Kooperationspartnern und SchauspielerInnen aus allen Bundesländern entworfen. Heimat, Identität und Migration sollen auf einer auf die Bundesländer übergreifenden Basis und mittels Improvisationsverfahren erforscht und hinterfragt werden. Die Konzeptionsphase dauerte bis Jänner 2009. Ab Jänner 2009 begann die Vorarbeit mit Einreichungen bei diversen Förderstellen und Projektpartnersuche. Laut Angaben der Produktionsleitung wurden insgesamt an die fünfzig Ansuchen gestellt. Projektpartner wurden in sieben Bundesländern gefunden, für Wien und Niederösterreich übernahm der Verein Cocon selbst die Koordination vor Ort. Im Burgenland konnte das *Offene Haus Oberwart* (OHO), in Kärnten der Verein *SEE.ID*, in Oberösterreich der Verein *Cafe Mulatschag* und das *Forum Interkulturalität*, in Salzburg der Verein *Theater Miluna*, in der Steiermark der Verein *Baodo*, in Tirol der Verein *Theater praesent* und in Vorarlberg das *Provinztheater* gewonnen werden.¹⁰⁶

Gemeinsam mit den Kooperationspartnern wurde das Projekt vor Ort vernetzt und organisiert. Umgesetzt werden konnte das Projekt *da.Heim.AT.los* aufgrund der Fördersituation im Burgenland, in Nieder- und Oberösterreich, der Steiermark, Tirol, Vorarlberg und Wien. In Salzburg musste das Projekt wegen zu geringer Förderung und einer im gewünschten Zeitrahmen fehlenden Spielmöglichkeit, in Kärnten wegen fehlender Förderzusagen abgesagt werden. Parallel dazu wurden im Mai 2009 drei Castings in Innsbruck, Graz und Wien durchgeführt. Daraus wurde ein SchauspielerInnen-Team von acht Personen (vier Frauen, vier Männer) zusammengestellt, die in acht verschiedenen Bundesländern ihre Wurzeln hatten.

Der/Die Schauspieler/in wurde dazu aufgefordert, eine Reise in das Heimatbundesland zu unternehmen: Kamera, Fotoapparat, Diktiergerät, nach

¹⁰⁶ Nach mündlichen Angaben der Produktion unter der Leitung von Mag. Serena Laker am 20.12.2009

dem vorgegebenen Interviewleitfaden Interviews zu führen und mitsamt den Informationsmaterialien zum Thema Heimat und Identität zu recherchieren, war die gestellte Aufgabe. Das gesammelte Material: Zeitungsartikel, Erzählungen, Liedgut, Gedichte, sowie Bildmaterial und Objektkunst wurde anschließend in der Vorbereitungsphase gefiltert. Thematische Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede des Heimatbegriffes wurden dabei herausgearbeitet. Nach einem Dreivierteljahr Vorarbeitsphase wurde im August 2009 mit den sechswöchigen Proben begonnen, in deren Verlauf durch Improvisationen zu den Themen Heimat, Identität und Migration und dramaturgischer Aufarbeitung des gewonnenen Materials entstand das Theaterstück *da.Heim.AT.los*.

Die Texte wurden während der Improvisation mit Impulsen von Emel Heinrich und den Darstellern konstruiert, welche dann von der Dramaturgie montiert und schließlich in Reinschrift wiedergegeben worden sind. Aus diesem Resultat der Theaterarbeit hat sich *da.Heim.AT.los* als ein semidokumentarisches Stück entwickelt, welches in den Bundesländern vom Publikum mit unterschiedlich positiven Emotionen aufgenommen wurde. Ab Mitte September 2009 ging das Team mit dem erarbeiteten Stück auf Tournee durch Österreich.

3.3.4. Resonanz nach Bundesländern¹⁰⁷

Vorarlberg

Startpunkt war Vorarlberg, wo die Uraufführung im *Provinztheater* in Egg im Bregenzerwald stattfand. Neben einer ausverkauften Premiere waren auch die beiden darauf folgenden Spieltermine gut besucht. Insgesamt konnte man in Vorarlberg mehr als 150 Personen aufzeichnen, die eine Auslastung von 90 - 100% darstellen. Medial waren der ORF-Vorarlberg und die Vorarlberger Nachrichten vor Ort vertreten. Nach der Premiere wurde hier auch eine Podiumsdiskussion über Heimat, Identität und Migration veranstaltet.

¹⁰⁷ Nach mündlichen Angaben der Produktion unter der Leitung von Mag. Serena Laker am 20.12.2009

Steiermark

Nach diesem erfolgreichen Start ging die Tournee weiter in die Steiermark. Der dort mit den Kooperationspartnern ausgesuchte Spielort war das *Tanz-Theater-Zentrum* in Graz. Aufgrund der parallel zu unserer Premiere stattfindenden Eröffnung des *Steirischen Herbstes* blieb die Besucherzahl mit knapp 60 BesucherInnen über drei Spieltage hinter den durch den Erfolg in Vorarlberg gesetzten Erwartungen. In Graz gab es ebenso eine durchaus gute Medienpräsenz bei den redaktionellen Ankündigungen (2x Kleine Zeitung, empfohlen im Falterprogramm, Kulturserver Graz).

Burgenland

Auf die Steiermark folgte als drittes Bundesland das Burgenland. Dort wurde eine Aufführung im *Offenen Haus* in Oberwart bei 10 BesucherInnen gespielt.

Niederösterreich

Mitte November 2009 ging die Tournee dann mit drei Aufführungen in der Theaterwerkstatt des Landestheaters St. Pölten weiter. Neben redaktionellen Ankündigungen in den *Niederösterreichischen Nachrichten*, *Unser St. Pölten* und der Stadtzeitung *Konkret* (Zeitung SPÖ), gab es einen Bericht über das Theaterstück beim Regionalsender *P3TV* und dem Radiosender *Campus Radio*. Nach einer erfolgreichen Premiere lag die BesucherInnenanzahl insgesamt bei etwa 150 Personen, verteilt auf drei Spieltage. Neben den Österreichischen Medien war auch der türkische Fernsehsender *YOL TV* anwesend, worüber auch in der Sendung *Avusturya Panorama* berichtet wurde.

Oberösterreich

Darauf folgten drei Auftritte bei den Radiodialogen in Freistadt in Oberösterreich. Ein Auftritt wurde als reine Schulvorstellung vor 80 SchülerInnen gespielt, zwei weitere Auftritte waren die Abendvorstellungen mit der GesamtbesucherInnenzahl von knapp 60 Personen. Die Schulvorstellung schloss mit einem Publikumsgespräch ab, das von den SchülerInnen sehr interessiert aufgenommen wurde. Die redaktionelle Ankündigung war auch in Oberösterreich sehr gut. Neben den *Oberösterreichischen Nachrichten* berichteten die *Freistädter Tipps* und die *Bezirksrundschau* vorab vom Theaterstück *da.Heim.AT.los*. Zusätzlich gab es eine Livesendung auf *Radio Freistadt* mit der Regisseurin Emel Heinrich und einem Teil des Teams von *da.Heim.AT.los*.

Wien

Im Anschluss an Freistadt wurde die Tournee mit vier Auftritten in Wien fortgesetzt. Die vier Auftritte wurden von gesamt ca. 500 Personen besucht und waren damit die erfolgreichste Auftritts Serie des Projekts. Vorab gab es eine Berichterstattung über das Projekt durch die Zeitung *Augustin*, bei der *da.Heim.AT.los* die Titelseite abgab. Auf *Radio Orange* wurde das Projekt in der Livesendung *Sweetspot* durch Teile des Teams von *da.Heim.AT.los* präsentiert und diskutiert. Der Online-Kinderkurier veröffentlichte eine Kritik des Journalisten Heinz Wagner über das Stück.

Tirol

Als letzte Station wurde das Theaterstück an zwei Orten in Tirol gezeigt. Eine Aufführung fand im Rathaussaal in Telfs statt. Zwei weitere Aufführungen wurden im *Treibhaus* in Innsbruck gespielt. Gesamt lag die BesucherInnenzahl bei nahezu 200 Personen. Neben einer Kritik in der *Tiroler Tageszeitung* gab es noch eine Ankündigung als Tipp im *Kurier* und eine Kritik im *Stadtblatt*

Innsbruck. Über die gesamte Tournee hinweg war das Feedback seitens des Publikums sehr positiv. Die Menschen zeigten sehr individuelle Emotionen, die auch in den Publikumsgesprächen und Podiumsdiskussionen sich herauskristallisierten. Neben den Aufführungen wurde in den Bundesländern immer ein Publikumsgespräch über das Stück und damit über die Themen, die aufgegriffen worden sind, durchgeführt. Die Zuschauer waren sehr berührt und beeindruckt durch die authentische Darstellung der SchauspielerInnen.

3.3.5. Medien-Echo

ORF – Vorarlberg, berichtete über das Theaterstück *da.Heim.AT.los* mit dem Titel „Schmerzliche Erfahrungen“ einen ausführlichen Bericht über den Inhalt. In dem Bericht wurde auf die multikulturelle Gesellschaft und deren hervorgebrachte Konflikte aufmerksam gemacht.



Die *Vorarlberger Nachrichten* schrieben am 21. September 2009 in der Kulturseite mit der Überschrift „Pfiffige Trachtenträger“ über das Stück „...stark, ironische und einigermaßen feurig“.

„Eine Collage, die in Zusammenarbeit mit den Schauspielern [...] entstand, kündigt das Regieteam Emel Heinrich und Nika Schwarz an. Die etwa eineinhalb Stunden sind gekennzeichnet von assoziationsreichen Bildern, Szenen und Statements zum Migrantentum schlechthin. Ausgehend vom Schicksalsschlag, der mit Flucht oder Exilsuche verbunden ist, geben die klug geführten Akteure (die Fremdsein wohl am eigenen Leib erfahren mussten) Einblick in das Verhältnis zwischen Migranten bzw. Menschen mit migrantischen Hintergrund und Vertretern der Mehrheitsgesellschaft. Wer die eigene Identität verleugnet, gerät in Konflikt mit sich selbst, wer Selbstbewusstsein in Anspruch nimmt, gerät leider nicht selten in Konflikt mit seiner Umwelt. Ein reiches Themenfeld, das aufgezeigt wird.“¹⁰⁸

Online Kurier berichtete mit der Unterschrift von Heinz Wagner am 07. November 2009 mit dem Titel „Tiroler Türke...“ eine Kritik.

„Kartonschachteln. Auf der einen Seite martialischer Wächter, auf der anderen eine schüchterne, verschreckte Frau. Ein zaghaftes „hallo“ ihrerseits. Und ein verschreckt - bedrohende Reaktion. [...] Acht SchauspielerInnen aus acht Bundesländern treten phasenweise auch in den regionalen Trachten (einer spielt zwei womit alle neun vertreten sind) auf. [...] [und] bringen mehr als ein halbes Dutzend Herkunftskulturen (türkisch, kurdisch, brasilianisch, ägyptisch, palästinensisch, italienisch) mit in die Mosaikbilder realer und surrealer Geschichten. Harte, bittere Realität – die mit dem Einmalbus angesprochene Deportation jüdischer MitbürgerInnen oder die Zerstörung eines Kartonhauses einer am Bahnhof lebenden Flüchtlingsfrau, die dafür noch vor Gericht kommt – und skurrile, vor allem auch musikalisch gespielte Bilder bilden *da.Heim.AT.los*.“¹⁰⁹

Die *Tiroler Tageszeitung* schrieb eine Kritik mit dem Titel „Heimat ist dort, wo man die Schuhe ausziehen kann“ ein Satz der auch von einem Schauspieler im Stück gesagt wird.

„...Fazit: Eine von vielen Kulturen geprägte Gesellschaft ist gelebte Wirklichkeit. Die Darsteller agieren emotionsgeladen, doch vor allem ihre Musikalität bereichert das Geschehen.“¹¹⁰

Ein anderer Bericht in Tirol, in der *Innsbrucker Stadtblatt* mit der Unterschrift von Susanne Ilic und dem Titel „Unerhört“ sagt über das Stück:

¹⁰⁸ Dietrich, Christa. Pfißige Trachtenträger. Vorarlberger Nachrichten. Kultur. 21.09.2009. D4

¹⁰⁹ Wagner, Heinz. Tiroler Türke... .Online Kurier.Kiku. 07.11.2009. Online im Internet: <http://kurier.at/nachrichten/kiku/1953069.php>. (Stand 18.01.2010 21:30)

¹¹⁰ Editorial. Heimat ist dort, wo man die Schuhe ausziehen kann. Tiroler Tageszeitung. Kultur. 13.11.2009

„Es gehört eine Menge Mut und persönliches Engagement dazu, eine Theaterproduktion wie *da.Heim.AT.los* auf die Bühne zu bringen. Unangenehme Tabuthemen werden lieber beiseite geschoben, vor allem, wenn diese einen selbst betreffen. Umso wichtiger sind Initiativen, die einen offenen Umgang mit gesellschaftlichen Phänomenen, wie dem der Entfremdung, fordern. Nur schade, dass die Politik davon nichts wissen will. Denn die von verschiedenen Parteien gekauften und reservierten Plätze blieben allesamt leer.“¹¹¹

Die oben zitierten Artikel sind nur herausgenommene Beispiele aus dem Pressepool über das Stück. Es soll nicht nur zur Unterstützung der Resonanz sein, sondern auch die Auffassung von der Öffentlichkeit, sowohl über das Stück, als auch über das Thema um den Gesellschaftlichen Wandel und die daraus entstehenden Bedürfnisse in der Kunst darstellen.

3.2. *da.Heim.AT.los* – ein politisches Theater?

Inter-, trans- oder soziokulturelles Theater?

Nach der Suche auf eine Antwort auf diese Frage können wir angesichts der Beschreibung des Theaterstücks „*da.Heim.AT.los*“ folgendes sagen.

a) Durch das Aufeinandertreffen kulturell unterschiedlich geprägten Menschen, sowohl im Team als auch im Publikum, findet eine interkulturelle Kommunikation statt. Die Darsteller unterscheiden sich in ihrer Ethnie und Ihrer kulturellen Prägung. Auch das Publikum, welches der die Bühne vervollständigt, prägt auch durch die Gruppen-Zusammenstellung zum Thema einer interkulturellen Kommunikation bei.

„Spricht man von ‘nterkulturellem’ Theater, geht es also im allgemeinen Sprachgebrauch um ein Theater, bei dem sich Individuen unterschiedlicher ethnischer Identität begegnen oder Elemente sich völlig fremder Theatertraditionen aufeinander stoßen.“¹¹²

¹¹¹ Ilic, Susanne. Unerhört. Innsbrucker Stadtblatt. Leute im Zoom. 25.11.2009

¹¹² Regus, Christine (2009). *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Bielefeld: Transcript Verlag S. 43

b) Transkulturelle Kommunikation ist hier nicht anders definierbar, als dass in dem gleichen Sinn durch die Vermischung der kulturellen Prägungen, Transkulturalität geschaffen wird.

„...tritt dann in Erscheinung, wenn die kultur- und gesellschaftsspezifischen Phänomene von Sozietäten in oszillierender Form quer durch die Gesellschaften (transkulturell) immer wieder gewechselt werden; dabei müssen die identitätsbildenden Parameter der jeweiligen Gesellschaft – getragen durch Eckdaten von spezifischen Normen und Werten – doch zum Tragen kommen.“¹¹³

In der Theaterpraxis charakterisiert man durch Inter-, Trans-, Multikulturelles Theater, Theater Stücke der einen Kommunikation von individuellen kulturellen Prägungen oder Stilmittel. Daher sind sie nicht extrem unterschiedlich.

c) Das Stück wird dadurch soziokulturell, weil sie die Geschichten der einzelnen Bühnencharaktere vom realen und sozialem Umfeld entnimmt, sie transformiert und wiedergibt. Dadurch nimmt sie eine aktive Rolle in der Beeinflussung zur kulturellen Entwicklungsprozess, mit dem Ziel der Demokratisierung und Kritik an der Gesellschaft. Die Bestätigung findet sie in der begrifflichen Kulturpraxis Definition.

„Als - *Kulturpraxisbegriff* verweist Soziokultur vor allem auf die Konzepte und Anwendungsbeispiele konkreter Kulturarbeit, die sich an den im Kulturpolitikbegriff entwickelten Zielsetzungen orientiert. Diese Initiativen können entweder öffentlich organisiert, finanziert bzw. unterstützt sein oder durch das private Engagement freier Kulturgruppen getragen sein und beziehen sich auf alle Sparten der Kunst sowie auf neue Formen ästhetisch-kreativen und sozialkulturellen Wirkens.“¹¹⁴

Wenn wir diese drei Punkte summieren, könnten wir sie nach Sozial- und Kulturanthropologie unter dem neuen Wortbegriff Kultur definieren, was auch nicht falsch wäre.

¹¹³ Wernhart, Karl R. (2001). *Von der Strukturgeschichte zum transkulturellen Forschungsansatz. Ethnohistorie und Kulturgeschichte im neuen Selbstverständnis*. In: Wernhart, Karl R. (Hg). *Ethnohistorie: Rekonstruktion und Kulturkritik: Eine Einführung*. Wien: Promedia Verlag, S. 52

¹¹⁴ Heinrichs, Werner und Klein, Armin (2001). *Kulturmanagement von A-Z. Begriffe für Studium und Beruf*. 2. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 346

Das Stück *da.Heim.AT.Ios*, wie wir bewiesen haben, trägt all diese Begrifflichkeiten durch das Team, durch den Inhalt als Ganzes, als Elemente aus diesen verschiedenen Titeln.

Betrachten wir das politische Theater und deren Definition, wie schon vielfach erwähnt worden. Politisches Theater kann oder ist damit ein kritisches Theater nach Melchinger. Anders definiert, kann politisches Theater sozialkritisch, engagiert, aktuell, didaktisch, appellativ, operativ, öffentlich, parteilich, eine Tendenz enthaltend und bezogen auf die Ordnungen des menschlichen Zusammenlebens sein, sowie Macht-, Herrschafts- und Gewaltverhältnisse, ihre Legitimität, ihre Veränderungen charakterisieren.

Nun hat das Theaterstück ja diese Voraussetzungen, damit es sich politisches Theater nennen kann. Durch ihre Konstellation des Teams und den Ambitionen der Regisseurin, inhaltliche Aussagen des Stücks, die wir schon erwähnt haben, und die im ersten Teil nachzulesen sind, sehen wir, dass dieses Stück und Stücke, die in gleichem Rahmen sich bewegen, den kompletten Kriterien des politischen Theaters entsprechen.

Kurzum würde ich sagen, dass man mit diesem Theater, ähnlich wie die Sozial- und Kulturanthropologie den gesellschaftlichen Wandel mit Erneuerung des Kulturbegriffes darstellt und mittlerweile die Kultur durch ihre Differenzierungen definiert. In der Theaterwissenschaft können diese Stücke unter dem Genre politisches Theater subsummiert werden. Der Diskurs der „Interkulturalität“ wird für Theaterwissenschaft erst durch die Inszenierung relevant, welche ihren Nährboden in den Konflikten dieses Wandels haben. Diese liefern das Arbeitsmaterial für das Theater.

4. Aktuelle Gesellschaftsentwicklung

In einer multiethnischen Gesellschaft, insbesondere in einer Zeit der wirtschaftlichen Krise, neigen Menschen zu kontraproduktivem Verhalten. Dieses bietet für politische Machthaber ein breites Spektrum von manipulativen und populistischen Äußerungen. Dadurch wird die Weiterentwicklung einer Gesellschaft schwer beeinträchtigt, die Auswirkungen in allen Sektoren eines Staates, unter anderem die der Kulturpolitik, haben. Manipulation ist schon immer eine Methode von Machthabern gewesen, um die eigenen Ziele zu verwirklichen. Sie wurde in verschiedenen Zeiten der Situation gebührend eingesetzt. Der Unterschied zu Heute liegt darin, dass das Individuum derzeit von den Strukturen der Vergangenheit durch den Bildungsprozess befreit ist. Bildung umfasst allgemeine, kulturelle, politische, fachliche und berufliche Wissensvermittlungen, die zur Emanzipation des Individuums beigetragen haben.

„Der Bildungsbegriff ist in seiner Problemgeschichte seit der Aufklärung mit einem kritisch distanzierenden Moment gegenüber allem Einpassenden und Unterdrückten verbunden. Bildung konnte also nicht die Vereinnahmung des Menschen zu gesellschaftlichen, politischen oder ökonomischen Zwecken bedeuten. Stattdessen wurde die Bildung im deutschen Humanismus als eine Bestimmung des Menschen angesehen. Bildung war dementsprechend auch Selbstbestimmung, verstanden als Freisetzung des Individuums zu sich selbst, als Selbstbestimmung und Entfaltung der Persönlichkeitsstruktur zu Mündigkeit und Emanzipation. Dabei impliziert der Begriff der ‚Mündigkeit‘ bis heute die Forderung nach eigenständigem Denken, individuellem Urteilsvermögen und Verantwortlichkeit, während Emanzipation die Befreiung von Abhängigkeitsverhältnissen und strukturellen Benachteiligung sowie die Forderung nach Selbstbestimmten Handlungsräumen bedeutet.“¹¹⁵

Die Bewusst-Werdung des Menschen ermöglicht eine Befreiung von Strukturen, wie familiäre Herkunft, freie Wahl der Schule, Ausbildung und Beruf. Ein anderes Beispiel hierfür wäre, dass die Familie nicht mehr die einzige Institution des Zusammenlebens ist, die von der Gesellschaft akzeptiert wird. Dies

¹¹⁵ Neuroth, Simone (1994). *Augusto Boals „Theater der Unterdrückten“ in der pädagogischen Praxis*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag, S. 13

wiederum bietet Mann und Frau mehr Freiraum. Geregelte Arbeitszeiten ermöglichen dem Menschen mehr Raum für Freizeit und Möglichkeiten zur Entfaltung seiner persönlichen Freiheit. Alle diese Beispiele sind Vorteile, die zugunsten der Menschen sich durch Bewusstwerdung ermöglichen. Jedoch hat diese Umwandlung auch Kehrseiten, die den Menschen einschränken und ihn in neue Abhängigkeiten bringen.¹¹⁶

„... etwa die zunehmende Abhängigkeit von Verwaltungsstrukturen, von Ämtern, von Gesetzten und von den herrschenden normativen Auffassungen. Die freie Wahl der Arbeit wird mit steigender Arbeitslosigkeit und dem Risiko, den Arbeitsplatz wieder zu verlieren, relativiert. Der Rückgang der Arbeitszeit bedeutet für viele nicht den Zuwachs an Freizeit, sondern den Verlust existenzsichernder Tätigkeit. ... Die Freizeitgesellschaft ist zur Konsumgesellschaft geworden, die der einzelne als 'warenästhetische Zwangssozialisation' zu durchlaufen hat. Das Überangebot, der Zwang, sich wandelnden Moden zu unterwerfen und zwischen Optionen wählen zu müssen, führt zu einem Verlust von Selbstbestimmung und der Möglichkeit zu freier Entfaltung. Die hier beschriebene gesellschaftliche Veränderung deuten auf die Zunahme von Abhängigkeit und Fremdbestimmung.“¹¹⁷

Die Fremdbestimmung wirkt in diesem Fall als Manipulation. Das Individuum wird durch vorgegebene Leitbilder diktiert. Durch die erweiterte Bildung wird einerseits die Umwandlung der Gesellschaft ermöglicht. Ein fortschrittliches Denken entwickelt andererseits neue Formen der Manipulation.

„Die Differenz von gesellschaftlichen Macht und Ohnmacht (ist) größer wohl als je zuvor. Jeder fast kann an sich erfahren, daß er seine gesellschaftliche Existenz kaum mehr aus eigener Initiative bestimmt, nach Lücken, offenen Stellen ‚jobs‘ suchen muß, die ihm den Unterhalt gewähren, ohne Rücksicht auf das, was ihm als seine eigene menschliche Bestimmung vor Augen steht, wenn anders er von einer solchen noch etwas ahnt.“¹¹⁸

Die Menschen werden dadurch immer abhängiger und bieten einen leichteren Zugang, manipuliert zu werden. Sie sind meist an die Bedingungen der sozialen Umstände gebunden und können demnach agieren. Die sozialen Bedingungen

¹¹⁶ Vgl. Neuroth, Simone (1994). *Augusto Boals „Theater der Unterdrückten“ in der pädagogischen Praxis*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag, S. 15

¹¹⁷ Ebda. S. 15 - 16

¹¹⁸ Ebda. S. 14

sind von finanziellen Mitteln abhängig. Das Individuum hat einen bestimmten Freiraum, der aber in Abhängigkeit zu den sozioökonomischen Verhältnissen steht. Diese Tatsachen werden von Politikern bzw. in der Politik negativ besetzt.

„Politische Manipulation und die manipulative Konstruktion von Lüge und Wahrheit beinhalten die Auseinandersetzung mit individueller und gesellschaftlicher Identität und tragen zu einer sozio-kulturellen Identitätsbildung bei. Sie manipulieren, desavouieren oder drängen in Zusammenhängen, wo das Eigene vom Anderen getrennt wird, das Eigene das Andere verraten soll.“¹¹⁹

Die Unterdrückung und Einschüchterung einer Gruppe soll nach diesem Prinzip eine Erleichterung für eine andere Gruppe bewirken. In diesem Kontext soll durch das Wechselspiel von Wahrheit und Lüge eine Manipulation erfolgen.

„Auch in der Theorie der politischen Praxis finden wir die Beschäftigung mit Sprach-Bildern und Metaphern, die eine vereinheitliche politische Identitätsbildung forcieren sollen. In der Darstellung des Unbewussten perfektionieren sich die Mittel der Propaganda. In der Darstellung kollektiver Phantasien wird eine Situation geschaffen, in der die Wahrheit in den Spiegel blickt und die Lüge zurückgeworfen wird, quasi ihr Spiegelbild ist.“¹²⁰

Die politische Macht bedient sich an Bildern und Inszenierungen, um das Individuum in seinem Denken und Handeln einzuschränken. Dadurch wird die soziale und politische Auseinandersetzung in eine Einheitsidentität und in Einheitsidentitätsbilder gedrängt. Diese Macht kommt erst durch die öffentlichen Auftritte von Politikern in den Vordergrund. Der Politiker unterhält sein Publikum mit einer Rede, die durch Gestik und Mimik unterstützt wird. Diese Inszenierung ist kein Phänomen unseres Jahrhunderts, sondern war immer vorhanden. Sie bedient sich der Unterhaltungskultur.

„Der Erfolg des jeweiligen *Politheaters* hängt davon ab, wie genau die jeweils populäre Zerstreungskultur reproduziert. Der zugrundeliegende symbolische Prozess bleibt derselbe, so

¹¹⁹ Export, Valie (2003). *Politische Manipulation und manipulative Konstruktion von Lüge und Wahrheit*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begrenzung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 9

¹²⁰ Ebda. S. 9 - 10

bedient sich der Hof Ludwigs XIV. bei der Künstlichkeit der Oper, der Wiener Kongress frönt trotz aller Restauration der Walzerleidenschaft, der sprachliche Gestus der Politiker der Weimarer Zeit echo das über deutlich artikuliert 'R' sowie die Gestik der damaligen Schauspielkunst.“¹²¹

Dem bedienten sich auch Regime und Politiker des 20. und 21. Jahrhunderts. Durch Schauspielkunst und einstudierte Inszenierungen sollten in den Köpfen der Menschen symbolhafte Bilder entstehen. Diese Bilder reproduzieren die Identifikation der Darsteller.

„Das Naziregime schließlich usurpiert ebenso wie Mussolinis Italien das mechanisierte Menschenbild von Futurismus und Neuer Sachlichkeit, die Kino- und Theaterkultur der Zehner- und Zwanzigerjahre, es verwandelt Gropius' Totaltheater in ein totalitäres Schauspiel. Nach dem zweiten Weltkrieg entwickelt sich in den 1960er Jahren mit John F. Kennedy ein zunehmend an den neuen Medien ausgerichteter politischer Stil. Der schwerkranke Präsident – und Schürzenjäger – setzte sich ungeachtet dessen als amerikanischer Mythos, bzw. als Verkörperung von Integrität und Freiheit in Szene. Sein Berlinbesuch 1963 war, das ist mittlerweile bekannt, sorgfältig durch choreographiert. [...] Über Kohls Selbstinszenierung als 'Einheitskanzler' braucht nicht viel gesagt zu werden. Eines ist klar: Angesichts der seit den Neunzigerjahren explosionsartigen Zunahme der Massenmedialen Beeinflussung durch Internet und Digitalisierung passen sich die Politiker dem Zwang der Unterhaltung an.“¹²²

Jedes Individuum wird in ein Wertesystem hineingeboren. Das bedeutet, die Wirklichkeit wird unter dem Einfluss des bestehenden Systems entwickelt. Das Wertesystem und damit die Wirklichkeit werden mit Worten definiert. Wörter erzeugen Bilder, mit dem Wort „Tisch“ wird nach der Semiotik beispielsweise ein Bild mit einer viereckigen Form assoziiert. Der Zugang zur Wirklichkeit wird also über Worte und Bilder gestellt. Unsere Wahrnehmung wird durch bestehende Bilder, Sprache und Zeichensysteme geprägt.

„Das Unbewusste ist nicht jenseits der Sprache, sondern äußert sich unabgerufen durch sie hindurch. Nach Foucault lassen sich Bilder als Teil eines Systems von Machtdispositiven verstehen, über die gesellschaftliche und individuelle, öffentliche und private Formationen

¹²¹ Haas, Birgit (2005). *Einleitung: Symbolische Politik und mündiges Individuum*. In: Haas, Birgit (Hg.). *Macht, Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 7

¹²² Ebd.

entstehen. Diese Machtdispositive, die in sich schon eine Konstruktion entsprechen, werden eingesetzt, um Lügen zu manifestieren.“¹²³

Die Politik bedient sich zur Selbstinszenierung der Massenmedien. Durch diese Macht-Ausübung werden Bilder geschaffen, die zur Manipulation führen sollen. Eine wichtige Rolle spielt die Frage: Was ist die Macht?

„Wir müssen mit Foucault davon ausgehen, dass ... die Macht ... nicht eine Institution, ...nicht eine Struktur, ... nicht eine Mächtigkeit einiger Mächtigen [ist]. Die Macht ist der Name, den man einer komplexen strategischen Situation in einer Gesellschaft gibt ..., was bewirkt, dass ein Körper, daß Gesten, Diskurse, Wünsche als Individuen identifiziert und konstruiert werden, [was] bereits eine erste Wirkung der Macht [darstellt]. Das Individuum ist also nicht das Gegenüber der Macht, es ist, wie ich glaube, einer seiner ersten Wirkungen.“¹²⁴

Der Mensch ist in diesem Kontext derjenige, der die Macht kreiert, ausübt und an dem diese ausgeübt wird. Sie stellt damit die Wurzel in ihrer Wirkung dar. Dem Individuum werden Bilder angeboten, wo eine Entmachtung und eine Möglichkeit für die Gründe seiner Probleme gezeigt werden. Diese Manipulation wirkt sich folgendermaßen aus.

„Die ‘Aggressivität und Börsartigkeit des Anderen‘ wird exemplarisch demonstriert. Dies sind Beispiele jener Wahrheit, deren Konstruktionsplan die Lüge ist und die durch hybride Kommunikations- und Repressionsstrategien vermittelt wird. Die Sprache dieser ‘verwehrlosten‘ Strategien ist jedoch das stereotype Wiederholen der Effekte der Macht.“¹²⁵

Ein Beispiel aus dem Alltag wäre dafür:

„... das FPÖ-Wahlplakat für die Wiener Gemeinderatswahlen 2001 ‘Unser Angebot. Ein drogenfreies Wien‘. Wie wäre das durchzuführen? Und was ist mit der Droge Alkohol? Ist Wien eine Drogenstadt? Etc... Hier wird mit einer Sprache gehandelt, die Angst, Aggression und Repression erzeugt, die diese Lüge bestätigen sollen, dass Wien als Drogenstadt erscheint. Wir

¹²³ Export, Valie (2003). *Politische Manipulation und manipulative Konstruktion von Lüge und Wahrheit*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begrenzung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 11 - 12

¹²⁴ Ebda. S. 11

¹²⁵ Ebda. S. 10

sehen, dass diese Wirklichkeit eine Konstruktion der Lüge ist und dass mit der Konstruktion der Machtdispositive, der gesellschaftlichen Wahrheit, gelogen wird. „¹²⁶

Der Appell an die Gesellschaft ist, eine Einheit zu entwickeln, die die Partei unterstützen soll. Durch eine konstruierte Wirklichkeit sollen Menschen aufgefordert werden, einer Strategie nachzugehen, die aus einer an Macht interessierten Zentrale gesendet wird.

„Der Begriff der 'Kontrolle' wird ebenfalls ins 'Bild' gebraucht und damit soziale Unterschiede und soziale Schichten hierarchisiert. Trotzdem soll es so erscheinen, als würden 'demokratische' Maßnahmen intendiert. Jedoch transformiert politische Sozietät und deren Machtstrategie zum Staat. Die politische Gesellschaft ist der Staat. Somit ist die Wirklichkeit eine Konstruktion, wie auch die Wahrheit eine Konstruktion ist. Wie die Wirklichkeit konstruiert wird, so sieht auch die Wahrheit aus. Wenn die Wirklichkeit eine Lüge ist, ist auch die Wahrheit dieser Wirklichkeit eine Lüge.“¹²⁷

Manipulative Mittel werden meist von rechts-populistischen Parteien angewendet. Die erzeugten Wahrheiten werden durch Massenmedien einer breiten Öffentlichkeit nahe gebracht. Dadurch entsteht eine mediale Wahrheit. Diese führen zu den folgenden Resultaten:

„Während die einen, allen voran Thomas Meyer, die Aufbereitung und Auswahl von Informationen geradezu für unabdingbar halten, vertritt Andreas Dörner zum anderen die These, eine von Amerika her übernommene Mode der politischen Showbildung und Verdummung der Wähler sei auf dem Vormarsch.“¹²⁸

In einer pluralistischen Gesellschaft bekommen Randgruppen, vor allem die, die „Anders“ sind, die negativen Auswirkungen dieser Politik im Alltag zu spüren. Diese Randgruppen unterscheiden sich von der Mehrheitsgesellschaft durch markante Merkmale, wie Religion oder Ethnie. Dieser reale Zustand der

¹²⁶ Export, Valie (2003). *Politische Manipulation und manipulative Konstruktion von Lüge und Wahrheit*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begrenzung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 12 -13

¹²⁷ Ebda.

¹²⁸ Haas, Birgit (2005). *Einleitung: Symbolische Politik und mündiges Individuum*. In: Haas, Birgit (Hg.). *Macht, Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 10

Gesellschaft führt viele sensibilisierte KünstlerInnen zu einer thematischen Auseinandersetzung, die in ihrer Arbeit reflektiert werden.

„Kunst bedeutet in diesem Kontext ‘De-Codierung’ und ‘Zer-Störung’ von Repräsentations- und Zeichensystemen.“¹²⁹

4.1. „Integration“ als Thema auf der Bühne

Wir haben im vorigen Kapitel versucht, die heutige Gesellschaft zu beschreiben und die Einflüsse auf das Individuum zu konstatieren. Auch die Antwort, wieso wir heute Themen wie „Integration“ auf der Bühne wiederfinden, liegt in der gesellschaftlichen Entwicklung.

„Die Praxis zeigt, dass die Staatsangehörigkeit allein ein Mitglied einer anerkannten Volksgruppe oder eine ‘AusländerIn’ noch lange nicht zu einem ‘InländerIn’ bzw. zu einem ‘Unsrigen’ macht. Weder Roma noch etwa ÖsterreicherInnen türkischer Abstammung, die bereits seit ein, zwei oder mehreren Generationen hier leben, werden von einem ‘Durchschnittsösterreicher’ als ‘echte’ Österreicher gesehen, da sie allein durch ihr Äußeres stets ‘anders’, ‘fremd’ wahrgenommen werden. In den Köpfen vieler bleiben sie ‘AusländerInnen’, ‘MigrantInnen’, ‘Fremde’, auch wenn sie per definitionem ‘InländerInnen’, ‘ÖsterreicherInnen’ sind.“¹³⁰

Diese Praxis wird durch die Identität anhand von äußeren Merkmalen eines Individuums definiert, das ist eine gegenwärtige gesellschaftliche Realität. Dieses Symptom hat in den letzten Jahren enorm zugenommen. Der politische Diskurs besteht aus oder kreist großteils um „Ausländerpolitik“. Es gibt keinen Wahlkampf, wo das Thema „Ausländer“ nicht angesprochen wird und es existiert auch kaum eine Partei in Österreich, die diesen Begriff in ihrem Parteiprogramm nicht enthält.

¹²⁹ Haas, Birgit (2005). *Einleitung: Symbolische Politik und mündiges Individuum*. In: Haas, Birgit (Hg.). *Macht, Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 13

¹³⁰ Wagner, Monika/Zips, Werner (2003). *Begegnungen oder Integrierte Sorgen*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begegnung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Veralg, S. 24

„Die Angst vieler Österreicher vor Überfremdung, vor dem Verlust sowie der Verwässerung der eigenen, scheinbar homogenen, kulturellen Identität erklärt sich der einschlägig manipulativ belesene Durchschnittsbürger als Folge vermehrter Einwanderung. Die Angst vor dem Verlust des eigenen Wohlstandes führt gelegentlich zu gewalttätiger 'Xenophobie', die weitgehend auf irrationalen Motiven basiert. Kultur wird in diesem Kontext als staatliches und unveränderliches Erbe gesehen, kulturelle Identität als vererbte Charakterhaltung.“¹³¹

Diese Angst wird von populistischen Parteien als Motiv für ihre Politik benutzt und in die breite Öffentlichkeit, um Kontrolle und Macht zu erlangen, ausgeweitet. Damit entsteht in der Bevölkerung ein großes Potenzial an Konflikten, die das Leben der migrantischen Bevölkerung erschwert. Wegen der zunehmenden Xenophobie in der Bevölkerung und in der Politik wurden sehr viele Initiativen für bessere Maßnahmen, staatliche und nicht-staatliche Einrichtungen, gegründet.¹³²

„Soweit wir das entstandene Diskursuniversum überblicken können, scheint uns eine Tendenz in der veröffentlichten politischen Meinung vorherrschend: Die angestrebte 'Integration' wird einem Objektbereich zugeordnet: 'den Ausländern'. Diesen Objektbereich zu ordnen, vor allem im Interesse der 'Inländer', ergibt sich dann als folgerichtige Aufgabe des Staates (auf den unterschiedlichen Ebenen seiner Verwaltung).“¹³³

Diese Ansicht wird durch die Auffassung, dass Österreich kein „Einwanderungsland“ sei, stark unterstützt. Mit dem Ordnungsmuster, dass der Staat dafür zuständig sei, liegt die volle Entscheidung, wer hier bleibe oder nicht, in der Hand der Herrschenden. Da in Österreich das passive und aktive Wahlrecht für „Ausländer“ fehlt, kann man hier kaum von legitimen Verhältnissen in der österreichischen Demokratie sprechen. Wird einer Gruppe als Partei keine Mitbestimmung zuteil, welche ihre Ansichten und Interessen vertritt, kann hier nicht von Demokratie die Rede sein, sondern von einer mehrheitlichen Herrschaft über eine kleinere Gruppe. Daher ist der Gebrauch des Wortes „Assimilation“ passender.

¹³¹ Schwinghammer, Susanne (2003). *Der gesunde Hausverstand macht uns krank!*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begegnung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Veralg, S. 15

¹³² Ebda. Vgl. S. 28 - 29

¹³³ Ebda. S. 29

„Da es in Österreich kein ‘Ausländerwahlrecht’ (gemeint sind in Österreich lebende Nicht-Staatsbürger) gibt, fehlen den gesetzlichen Regelungen zur beidseitigen Integration die skizzierten diskursiven Legitimitätsvoraussetzungen. Dann ist der Anspruch auf ‘Integration’ weder nach sozialen noch nach demokratiepolitischen Gesichtspunkten zu halten. Schließlich fehlt der Gruppe der von dieser materiellen Gesetzgebung unmittelbar Betroffenen das aktive und passive Wahlrecht. Daher werden sie in dem Willensbildungsprozess, der sie (be)trifft, nicht vertreten. Die einseitige rechtliche Gestaltung erfüllt insofern die etymologischen Kriterien eines anderen Begriffes: der Assimilation. Darunter ist laut Duden die ‘Angleichung, Anpassung’ zu verstehen. Dem davon erfassten Tatbestand wohnen Konnotationen des Zwangs bis hin zur Gewaltausübung inne.“¹³⁴

Die fehlende Vertretung dieser Gruppe führt in der Diskussion um „Integration“ zu einer Lücke, die populistischen Parteien eine Möglichkeit bietet, negative Interpretationen ohne politischen Widerstand zu äußern. Im Alltag schlägt sich das dann in Formen wie Verhetzung und Schuldzuweisungen auf das „Andere“ oder „Fremde“, um die eigene prekäre Lage zu erklären. Politik, die unsere Emotionen wie Angst als politisches Motiv gebraucht, wird von Dietmar Larcher wie folgt beschrieben:

„[...] wir erleben derzeit in Österreich, daß die Politik eines Jörg Haiders, der direkt an unsere Angst- und Haßbereitschaft appelliert, den latenten Rassismus in uns allen weckt, um ihn für seine Zwecke zu instrumentalisieren.“¹³⁵

Wir brauchen heute nur mehr das Fernsehen einzuschalten, die Plakate auf den Straßen anzusehen, um einen Eindruck von der gegenwärtigen sozialen und politischen Lage zu bekommen. Politik in diesem Sinn bietet eine Analyse und Zusammenfassung der gesellschaftlichen Situation im Staat. Plakate oder Aussagen von Menschen, die sich in ihrem Amt öffentlich mit Inhalten wie „Mut zur Heimat“, „Mohammed ist ein Kinderschänder“, „Ausländer: Ich verstehe die Sorgen der Wiener“ äußern, bringen zwei Phänomene ans Tageslicht. Erstens einen Appell an die Angst- und Hassbereitschaft und zweitens die unausweichliche Erniedrigung der Menschenwürde einer Gruppe, die von

¹³⁴ Wagner, Monika/Zips, Werner (2003). *Begnungen oder Integrierte Sorgen*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begegnung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Veralg, S. 31

¹³⁵ Schwinghammer, Susanne (2003). *Der gesunde Hausverstand macht uns krank!*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begegnung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Veralg, S. 15

diesem Diskurs wegen der aktuellen Gesetzgebung ausgeschlossen ist. Es stellt sich die Frage, ob der Akt der Ausschließung einer Gruppe von demokratischer und rechtsstaatlicher Anerkennung ein diskriminierender Tatbestand ist. Diese Frage bleibt im aktuellen Zustand offen. Ob Inhalte, die Angst- und Hassbereitschaft schüren, die demokratische Grundverfassung verletzen, ist eine weitere offene Frage. In diesem Kontext stellt sich die Frage, was mit den Unterschriften der österreichischen Republik unter Menschenrechtskonventionen und andere rechtsstaatliche Dokumente, die mittlerweile das Fundament der österreichischen Verfassung ausmachen, passiert.

Fakt ist, dass unser 20. und 21. Jahrhundert durch Globalisierung eine Mobilität in der Weltbevölkerung aus wirtschaftlichen und politischen Gründen bewirkt hat. Aus diesem Grund gebührt einem demokratischen Staat, den Wandel der Gesellschaft wahr zu nehmen und seinen Aufgaben nach zu gehen.

4.1.1. Was bedeutet Integration?

Was der Begriff „Integration“ wirklich bedeutet, wird in der Praxis nicht ausreichend verstanden. Der Begriff „Integration“ ist in der allgemeinen Diskussion in verschiedensten Verbindungen und Sinngebungen auffindbar. Aber möchte man dem Begriff nach seiner ursprünglichen Wortbedeutung nachgehen, kommt man auf folgendes:

„ [...] wenn die etymologische Bedeutung des lateinischen Substantivs *integratio* oder des Verbs *integrare* dem Begriff zugrundegelegt wird. [...] bezieht sich diese auf „Erneuerung“ und eine „Wiederherstellung eines Ganzen“. Dazu gehören aber schon nach logischen Minimalansprüchen zwei Seiten, nicht erst nach aufgeklärten(?) Demokratiebegriffen. Aber selbst der einfache Gebrauch eines Duden-Fremdwörterlexikons sollte genügen, um die Unvereinbarkeit der derzeitigen Praxis (und ihres begleitenden Diskurses) mit der eigentlichen Wortbedeutung einsichtig zu mache. Dort findet sich folgender Eintrag zur Integration: „(lat. „Wiederherstellung eines Ganzen“): 1. (Wieder)herstellung einer Einheit (aus Differenziertem); Vervollständigung. 2. Einbeziehung, Eingliederung in eine größeres Ganzes.“ Beide

Begriffsbedeutungen (erstere vielleicht noch deutlicher als zweitere) beziehen sich auf eine Vereinigung die Partizipation (beider oder) aller Beteiligten voraussetzt, um zu erkennen, dass eine Vereinigung die Partizipation (beide oder) aller Beteiligten voraussetzt, um nicht unmittelbar der (einseitigen) Gewalt verdächtig zu werden. Im interkulturellen Austausch, der zur Kompetenz und Gruppierungen in einen Diskurs zu bringen, an dessen (vorläufigem) Ende eine alle Beteiligte bindende Entscheidung über das, was für die (notwendigerweise gemeinsame) Beziehung gelten soll, erwartet werden kann.“¹³⁶

Würde man den genauen Wortlaut in der Praxis umsetzen, könnten wir in Österreich in konstruktiver Auseinandersetzung mit Einwanderung leben und zu deren Entwicklung in der Zukunft positive Schritte setzen. Wir sehen jedoch in der – auch politischen – Praxis ein gegenteiliges Verhalten. Betrachtet man die gegebenen Umstände, sieht man, dass der politische Diskurs den Weg der „Integration“ in eine Einbahnstraße lenkt. Die Folge ist, dass damit ein nicht erfolgreiches „Integrationsbild“ geschaffen wird.

„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 vermeintliche homogenes Ganzes zum Ziel haben.“¹³⁷

Eine „Integrationspolitik“, die nur an Kriterien und Forderungen gekoppelt wird, kann und wird keinen Erfolg in seiner Aufgabe erzielen können. Wie das Wort beschreibt, ist „Einbeziehung“, „Eingliederung“, „Vereinigung“ um ein ganzes Gemeinsames zu bilden und erscheint unausweichlich mit einem Austausch verbunden.

Wir haben uns vorher kurz über demokratische Verhältnisse und Erhaltung von Sicherheit und Lebensqualität auseinandergesetzt. Dabei fragten wir, inwieweit Diskriminierung in der österreichischen Praxis herrscht und die gesetzliche

¹³⁶ Wagner, Monika/Zips, Werner (2003). *Begnungen oder Integrierte Sorgen*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begegnung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 29 - 30

¹³⁷ Ebda. S. 27

Lage dies begünstigt. Im Folgenden sollen nun ein paar Ausschnitte aus ausgesuchten Konventionen zum Wissen beitragen.

4.2. Gesetzestexte und Strategien der Diskriminierung

Es ist höchst interessant, dass die Länder und Staaten in verschiedenen Gremien immer wieder auf die soziale Situation aufmerksam machen und Übereinkommen treffen, die Schutzmechanismen stellen. Gesellschaftspolitisch in der Praxis treffen wir stets auf dieselben Praktiken, die Hindernisse zu einer vollen Entwicklung darstellen. Wir haben Übereinkommen, wie ein Grundrechtssystem, Menschenrechte und Konventionen in unserer Gesetzgebung verankert. Man versucht sie ständig auszubessern, um eine bessere Lebensqualität zu erschaffen, zum großen Teil mit Erfolg aber auch mit Misserfolg. Angst und Hassbereitschaft sind Phänomene, die aus verschiedenen Gründen zu Eskalationen führen. Es ist nicht unwahr, zu sagen, wenn wir in die Vergangenheit zurückblicken, dass diese Hassbereitschaft meist in Gewalt endete und wir Menschen die Fähigkeit besitzen, das Leben untereinander zu bedrohen. In der nahen Vergangenheit ist oft in den Medien über Gewalttaten wie Brandanschläge, Totschlag an Menschen oder Gruppen verschiedener Herkunft berichtet worden. Wir reden hier von Taten in Europa. Aber zurück zu den gesetzlichen Entwürfen. Das Dokument von „Internationales Übereinkommen zur Beseitigung jeder Form von Rassendiskriminierung“ für Österreich wäre ein angebrachtes Beispiel.

„Der Rassendiskriminierungsausschuss der Vereinten Nationen ist hier das relevante Vertragsüberwachungsorgan, das Staatenberichte, Staatenbeschwerden und Individualbeschwerden prüfen kann. Österreich hat das Übereinkommen am 9 Mai 1972 ratifiziert (in Kraft seit: 8. Juni 1972) und auch die Kompetenz für Individualbeschwerden anerkannt.“¹³⁸

¹³⁸ OEZA Qualitätskriterien Menschenrechte. Online im Internet: http://www.entwicklung.at/uploads/media/06k_Menschenrechte.pdf. (Stand 16.01.2010 23:00) S. 5

Dieses Übereinkommen wurde am 21. Dezember 1965 von den Vereinten Nationen in New York abgeschlossen und ist in Österreich seit 8. Juni 1972 in Kraft. Diese ist auch unter „BVG zur Durchführung des Internationalen Übereinkommens über die Beseitigung aller Formen rassistischer Diskriminierung („Rassendiskriminierungskonvention“), BGBl 1973/390“ auffindbar.¹³⁹

Mit den Worten „Die Vertragsstaaten dieses Übereinkommens, eingedenk der Erklärung der Vereinten Nationen vom 20. November 1963 (Entschließung 1904 [XVIII] der Generalversammlung) über die Beseitigung jeder Form von Rassendiskriminierung – einer Erklärung, die feierlich bekräftigt, dass es notwendig ist, jede Form und jedes Anzeichen von Rassendiskriminierung überall in der Welt rasch zu beseitigen sowie Verständnis und Achtung zu wecken für die Würde der menschlichen Person;“¹⁴⁰ und dem Kontext der derzeitigen sozialen und politischen Lage erscheint folgender Artikel dieses Übereinkommens sehr wichtig.

„ Artikel 2

1. Die Vertragsstaaten verurteilen die Rassendiskriminierung und verpflichten sich, mit allen geeigneten Mitteln unverzüglich eine Politik der Beseitigung der Rassendiskriminierung in jeder Form und der Förderung des Verständnisses unter allen Rassen zu verfolgen; zu diesem Zweck

[...]

d) verbietet und beendet jeder Vertragsstaat jede durch Personen, Gruppen oder Organisationen ausgeübte Rassendiskriminierung mit allen geeigneten Mitteln einschließlich der durch die Umstände erforderlichen Rechtsvorschriften,

e) verpflichtet sich jeder Vertragsstaat, wo immer es angebracht ist, alle eine Rassenintegration anstreben vielschichtigen Organisationen und Bewegungen zu unterstützen, sonstige Mittel zur Beseitigung der Rassenschranken zu fördern und allem entgegenzuwirken, was zur Rassentrennung, beiträgt.

2. Die Vertragsstaaten treffen, wenn die Umstände es rechtfertigen, auf sozialem, wirtschaftlichen, kulturellem und sonstigen Gebiet besondere und konkrete Maßnahmen um die angemessene Entwicklung und einen hinreichenden Schutz bestimmter Rassengruppen oder

¹³⁹ Vgl. Wagner, Monika/Zips, Werner (2003). *Begrenzungen oder Integrierte Sorgen*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begrenzung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 37 (Quellenhinweis)

¹⁴⁰ Dokumente „Internationales Übereinkommen zur Beseitigung jeder Form von Rassendiskriminierung“ in Das Österreichische Institut für Menschenrechte <http://www.menschenrechte.ac.at/> (Stand 16.01.2010 24:00) S.1

ihnen angehörender Einzelpersonen sicherzustellen, damit gewährleistet wird, dass sie in vollem Umfang und gleichberechtigt in den Genuss der Menschenrechte und Grundfreiheiten gelangen. Diese Maßnahmen dürfen in keinem Fall die Beibehaltung ungleicher oder getrennter Rechte für verschiedene Rassengruppen zur Folge haben, nachdem die Ziele, um derentwillen sie getroffen wurden, erreicht sind.“¹⁴¹

Weiters sei in erster Linie mit dem Bezug auf jene Politik, die Angst und Hassbereitschaft schürt, der Artikel 4 zitiert:

„Artikel 4

Die Vertragsstaaten verurteilen jede Propaganda und alle Organisationen, die auf Ideen oder Theorien hinsichtlich der Überlegenheit einer Rasse oder einer Personengruppe bestimmter Hautfarbe oder Volkszugehörigkeit beruhen oder die irgendeine Form von Rassenhass und Rassendiskriminierung zu rechtfertigen oder zu fördern suchen; sie verpflichten sich unmittelbare und positive Maßnahmen zu treffen, um jedes Aufreizen zur Rassendiskriminierung und alle rassistisch diskriminierenden Handlungen auszumerzen; zu diesem Zweck übernehmen sie unter gebührender Berücksichtigung der in der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte niedergelegten Grundsätze und der ausdrücklich in Artikel 5 des vorliegenden Übereinkommens genannten Rechte unter anderem folgende Verpflichtungen:

- a) jede Verbreitung von Ideen, die sich auf die Überlegenheit einer Rasse oder den Rassenhass gründen, jedes Aufreizen zur Rassendiskriminierung und jede Gewalttätigkeit oder Aufreizung dazu gegen eine Rasse oder eine Personengruppe anderer Hautfarbe oder Volkszugehörigkeit sowie jede Unterstützung rassenkämpferischer Betätigung einschließlich ihrer Finanzierung zu einer nach dem Gesetz strafbaren Handlung zu erklären,
- b) alle Organisationen und alle organisierten oder sonstigen Propagandatätigkeiten, welche die Rassendiskriminierung fördern und dazu aufreizen, als gesetzwidrig zu erklären und zu verbieten und die Beteiligung an derartigen Organisationen oder Tätigkeiten als eine nach dem Gesetz strafbare Handlung anzuerkennen,
- c) nicht zuzulassen, dass staatliche oder örtliche Behörden oder öffentliche Einrichtungen die Rassendiskriminierung fördern oder dazu aufreizen.“¹⁴²

Die Inhalte von Inseraten, Aussagen, Plakaten, die Ängstlichkeit und Hassbereitschaft schüren sowie Bürger mit verschiedener Herkunft mit dem Wort „Problem“ gleichsetzen, sind diesen Artikeln folgend rechtswidrig.

¹⁴¹ Dokumente. „Internationales Übereinkommen zur Beseitigung jeder Form von Rassendiskriminierung“. Online im Internet. <http://www.menschenrechte.ac.at/>. (Stand 16.01.2010 24:00) S. 3

¹⁴² Ebda. S. 4

Aussagen wie „Abendland in Christenhand“, „Daham statt Islam“, „Ausländer: Ich verstehe die Sorgen der Wiener!“, „Mohammed ist ein Kinderschänder“ beinhalten eindeutig Rassendiskriminierung. Diese Äußerungen lassen Bilder entstehen und wecken Erinnerungen, welche längstens als Schande der Menschheitsgeschichte betrachtet und verurteilt worden sind und zwar die zur „Überlegenheit einer Rasse über das Andere“.

4.3. Kulturförderung als Maßnahme

In den vorherigen Texten war oft die Rede von Maßnahmen. Was könnten diese Maßnahmen zur Bekämpfung wie Xenophobie beitragen? In diesen Rahmen werden wir auf die Kultur zukommen. In dem Artikel 5 des „Internationales Übereinkommen zur Beseitigung jeder Form von Rassendiskriminierung“ werden die Rechte der Bürger erwähnt:

„Artikel 5

Im Einklang mit den in Artikel 2 niedergelegten grundsätzlichen Verpflichtungen werden die Vertragsstaaten die Rassendiskriminierung in jeder Form verbieten und beseitigen und das Recht jedes einzelnen, ohne Unterschied der Rasse, der Hautfarbe, des nationalen Ursprungs oder des Volkstums, auf Gleichheit vor dem Gesetz gewährleisten; dies gilt insbesondere für folgende Rechte:

[...]

e) wirtschaftliche, soziale und kulturelle Rechte, insbesondere

i) das recht auf Arbeit, auf die freie Wahl des Arbeitsplatzes, auf gerechte und befriedigende Arbeitsbedingungen, auf Schutz gegen Arbeitslosigkeit, auf gleiches Entgelt für gleiche Arbeit, auf gerechte und befriedigende Entlohnung,

ii) das Recht, Gewerkschaften zu bilden und ihnen beizutreten,

iii) das Recht auf Wohnung,

iv) das Recht auf öffentliche Gesundheitsfürsorge, ärztliche Betreuung, soziale Sicherheit und soziale Dienstleistungen,

v) das recht auf Erziehung und Ausbildung,

vi) das Recht auf eine gleichberechtigte Teilnahme an kulturellen Tätigkeiten,

f) das Recht auf Zugang zu jedem Ort oder Dienst, der für die Benutzung durch die Öffentlichkeit vorgesehen ist, wie Verkehrsmittel, Hotels, Gasstätten, Cafés, Theater und Parks.“¹⁴³

Man könnte jeden einzelnen Punkt nach Praxisrelevanz ausführlich diskutieren. Da für das Theater Art. 5 (e.vi) eine relevante Rolle spielt, sind für den Kontext „das Recht auf eine gleichberechtigte Teilnahme an kulturellen Tätigkeiten“ und im Punkt (f) „Zugang zu Theater offen lassen“, zu unterstreichen. Im Weiteren ist der Artikel 7 eine Anführung Wert.

„Artikel 7

Die Vertragsstaaten verpflichten sich unmittelbare und wirksame Maßnahmen, insbesondere auf dem Gebiet des Unterrichts, der Erziehung, Kultur und Information, zu treffen, um Vorurteile zu bekämpfen, die zu Rassendiskriminierung führen, zwischen den Völkern und Rassen- oder Volksgruppen Verständnis, Duldsamkeit und Freundschaft zu fördern sowie die Ziele und Grundsätze der Charta der Vereinten Nationen über die Beseitigung jeder Form von Rassendiskriminierung und dieses Übereinkommens zu verbreiten.“¹⁴⁴

Das Theater in unserer Betrachtung erfüllt die Kriterien und Maßnahmen nach diesem Artikel, da das Theater mit gesellschaftskritischen Themen pädagogische, politische und informative Aspekte in sich birgt und mit aufklärenden sowie erzieherischen Methoden in Form von Kunst arbeitet. Die Arbeiten von Brecht, Artaud, Boal, Brook bis zu den KünstlerInnen der neueren Generationen würden unter anderem diesen Kriterien zugeordnet werden können. Denn alle suchen eine neue Perspektive, um eine Minderung von radikalen Einsichten zu erzielen, bewusst oder unbewusst. Zu unterstreichen ist, dass politisches Theater inhaltlich dieser Annäherung entspricht.

¹⁴³ Dokumente. „Internationales Übereinkommen zur Beseitigung jeder Form von Rassendiskriminierung“. Online im Internet. <http://www.menschenrechte.ac.at/> . (Stand 16.01.2010 24:00) S. 4 - 5

¹⁴⁴ Ebda. S. 6

5. Theater im Wandel der Gesellschaft

Das 20. und 21. Jahrhundert, wie auch in den verschiedenen Wissenschaftsbereichen diskutiert, geht auf eine gemeinsame Aussage zu. In einem Zeitalter, wo die Möglichkeiten an Wissensseignung, Informationen und gemeinsamen Gütern, die durch die Globalisierung entstehen, sehen wir eine sehr rasche Wandlung in der Gesellschaft. Die Individuen versuchen, sich in dieser Neuzeit mit Erfolg und Misserfolg einzuleben. Bedingt durch diesen Wandel bleibt auch den Wissenschaften, die zum Teil Grund für die Entstehung dieses Wandels sind, nichts anderes übrig, als Forschung, Decodierung und Wiederfindung weiterzuverfolgen. Die Abhängigkeiten der Aspekte voneinander sind unvermeidlich.

Angesichts der Diskurse und des begrifflichen Bedeutungswandels wird hier nicht mehr das Wort „Integration“ benutzt, sondern vom „Wandel der Gesellschaft“ und damit von kulturellen Codes und deren Akzeptanz, sowohl der Gesellschaft als auch der Politik, die Sprache sein. Der Wortbegriff soll in diesem Sinn durch die Definition ersetzt werden. Wie Christines Regus Darstellung des Begriffes Kultur soll der Ausgangspunkt „sowohl als auch“ sein. Die Differenz sollte in einer Gesamtheit als Vielfältigkeit in der Gesellschaft und der Politik gesehen werden.

Der Wandel ist in der Nachfrage im Rahmen des zeitgenössischen Theaters deutlich zu erkennen. Etliche Beispiele aus der Gesellschaft im Laufe des 20. und 21. Jahrhundert, die durch politische und wirtschaftliche Einwanderungen von Menschen, die zu einem Wandel im Theaterpublikum geführt haben, können genannt werden. Als Beispiel sollen vor allem in Österreich lebende türkischsprachige Menschen (damit sind Türken, Kurden, Armenier, Assyrier gemeint) dienen.

Neben dem Verein *Cocon* gab es sowohl Theatergruppen und Institutionen in Österreich, besonders in Wien, die mit verschiedenen Ansichten und

experimentellen Mitteln mit unterschiedlichen Zielen den Versuch gestartet haben, dem Theater in der gesellschaftlichen Umwandlung gerecht zu werden.

Nach Michael Hüttler in *TheatermacherInnen türkischer Herkunft in Wien* soll folgende Zusammenfassung einen Überblick über die Entwicklung des Theaters im Kontext von Wandel in der Gesellschaft und damit Theater geben:

Theater des Augenblicks wurde im Jahr 1990 von Gül Gürses gegründet. Gürses ist gebürtige Türkin und war lange Zeit Leiterin eines großen österreichischen Theaterhauses. Sie inszenierte eigene Produktionen und veranstaltete Workshops. Das Theaterhaus hatte wegen der experimentellen Art einen Laborcharakter. Gürses erklärt ihre Beweggründe, nach Österreich zu kommen mit dem Theaterstudium und um innovativ-gesellschaftspolitische Theaterstücke zu realisieren. Gürses Ziele waren die Einbindungen türkischer KünstlerInnen in das künstlerische Geschehen. Heute wird das Haus von Asli Kislal mit ihren Verein *daskunst* geführt. Ein anderes Beispiel ist das *Interkulttheater* unter der Leitung von Aret Güzel Aleksanyan. Dieses Theaterhaus gibt es seit 1992, nach einer Kürzung der Subventionen konnten nur mehr Gastspiele aufgeführt werden. Die meisten Stücke sind in türkischer Sprache. Aleksanyan bearbeitete das Thema „Integration“ auf verschiedene Arten. *Tiyatro Brücke* wurde von Hakan Yavas im Jahre 1998 gegründet. Die Stücke wurden primär in türkischer Sprache und mit LaiendartellerInnen produziert. Man war bedacht, die kulturellen Bedürfnisse der türkischsprachigen Community zu befriedigen. Im weiteren Verlauf wurden auch Stücke in deutscher Sprache entwickelt. Alle Häuser und Theatergruppen hatten folglich das Ziel, mit unterschiedlichen Ansätzen den gesellschaftlichen Wandel, der durch die Immigration hervorgerufen wurde, zu erkennen und den Bedürfnissen nachzugehen. Auch der Verein *Cocon* mit seinen Theaterprojekten sieht diesen Ansatz und versucht mit seinen kritischen Stücken diesen Ideen gerecht zu werden.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Vgl. Hüttler, Michael (2003). *TheatermacherInnen türkischer Herkunft in Wien*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begegnung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 93 - 110

5.1. Das Bedürfnis nach Theater

Das Bedürfnis nach Kultur ist in jeder Gesellschaft vorhanden. Welche Art von Kunst und welche Themen behandelt werden, entscheiden KünstlerInnen und das Publikum. So haben sich auch durch den Wandel der Gesellschaft neue Anforderungen an der Bühne entwickelt. Ich denke, dass man das Bedürfnis nach Theater mit Themen, die die Konflikte der neuen Gesellschaftsordnung behandeln, aus unterschiedlichen Perspektiven als eine Notwendigkeit erachten kann.

„Kulturelle Aktivitäten von MigrantInnen und Minderheiten in Österreich – Theaterworkshops, -projekte, -arbeiten, -inszenierungen – finden, auch wenn dies gerne übersehen oder sogar negiert wird, statt. Es sind Arbeiten und Projekte, die stets aus den unterschiedlichen Gründen ins Leben gerufen werden: als Ausdruck der eigenen, kulturellen Identität, aber auch aus der Notwendigkeit heraus, diese zu bewahren und zu tradieren, aus Interesse an interkulturelle Arbeit, als Therapie, als Methode, um ein gegenseitiges Verstehen zu fördern und dergleichen mehr. Es sind oftmals Prozesse und Anstrengungen, die das Miteinander suchen und das Potential in sich bergen, zu einem besseren Verständnis der unterschiedlichen Kulturen, die in Österreich „beheimatet“ sind bzw. eine neue Heimat gefunden haben, beizutragen.“¹⁴⁶

Es ist interessant zu beobachten, dass in Österreich die Nachfrage am Theater von Gruppen mit migrantischem Hintergrund, vor allem die der emanzipierten zweiten und dritten Generation stetig steigt. In vielen Gesprächen mit kulturell unterschiedlich geprägten Menschen oder Gruppen wird man auf dieses Phänomen stoßen. Dies ist nicht eine Behauptung, sondern Realität, die durch eine Feldstudie ans Licht gebracht werden könnte.

Garcia Lorca sagt: „Ein Volk ohne Theater ist ein sterbendes Volk“.

„Das türkische Publikum ist, laut Aret Güzel Aleksanyan, heute im Vergleich zu 1991, als er seine Arbeit am Interkulttheater begonnen hatte, viel offener und vor allem selbständiger geworden. Als er damals versucht habe, die Erwachsenen der so genannten 1. Generation in sein Theater zu locken, sei er von vielen seiner türkischen Landsleute als unmoralisch

¹⁴⁶ Wagner, Monika/Zips, Werner (2003). *Begegnungen oder integrierte Sorgen?*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begegnung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 23 - 24

beschimpft worden. Die Hemmschwelle ins Theater zu gehen, wäre unglaublich groß gewesen. Das habe sich aber im Laufe der Zeit verändert, und mittlerweile sind vor allem die Gastspiele in türkischer Sprache ein beliebter Treffpunkt.“¹⁴⁷

Diese Entwicklung ist in den vielen Wiener Produktionen ersichtlich. Aber die Hemmschwelle ist noch groß und es bedarf hier noch einiger Arbeit. Ich möchte ein anderes Beispiel, wo ich selber Zeuge war, nennen.

Am 24. November 2009 gastierte die Theatergruppe *Canlar Tiyatro* aus der Türkei, mit dem Stück *Maras Katliami* im Festsaal des Alevitischen Vereins Mosaik im 22. Wiener Gemeindebezirk. Zur Verwunderung sah ich einen großen Andrang. Das Stück war ein politisches und sozialkritisches Stück und wurde vor ca. 850 Menschen aufgeführt. Dadurch ist erkennbar, dass in den letzten Jahren das Interesse an einer Kunst, die den Zuschauer betrifft, gestiegen ist.

Theater kann auch in diesem Sinn unterstützend eine Verminderung von Xenophobie erreichen. Mit pädagogischen Mitteln kann es zur Aufklärung und Zusammenführung beitragen. Das Projekt *da.Heim.AT.los* trägt als Beispiel bei, indem inhaltliche Themen aus dem Alltag entnommen, transformiert und reflektiert werden. Die Bühne bietet Raum für Auseinandersetzung. Durch den Beobachtungseffekt für das Publikum wird die Möglichkeit, eine andere Welt und Situation kennenzulernen, um eine Empathie herzustellen, geboten.

„Theater schafft Raum für Austausch, Theater bietet Raum für Begegnungen zwischen Menschen mit unterschiedlichen kulturellen Backgrounds. Inhalte können vermittelt, Dialoge entwickelt werden: Dialoge zwischen den Theaterschaffenden und ihrem Publikum, Dialoge in Auseinandersetzungen mit der Gesellschaft und den gegebenen Strukturen, die das Wirken und Werken der vielen Initiativen und Theatergruppen von MigrantInnen, Minderheiten und ÖsterreicherInnen, die sich um einen kulturellen Austausch in dieser Gesellschaft bemühen, mitbedingen.“¹⁴⁸

¹⁴⁷ . Hüttler, Michael (2003). *TheatermacherInnen türkischer Herkunft in Wien*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begegnung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 105

¹⁴⁸ Wagner, Monika/Zips, Werner (2003). *Begegnungen oder integrierte Sorgen?*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begegnung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 23

Denn wir dürfen auch nicht vergessen, das Theater...

„...ist eine Kunstform, in der mehrere Kunstgattungen ineinander fließen und die durch einen kollektiven Arbeitsprozess bestimmt ist; nicht nur bei der Entstehung einer Inszenierung, sondern auch bei deren Rezeption. Bei der Erarbeitung einer Inszenierung sind in unterschiedlichen Funktionen mehrere Personen am Prozess beteiligt, die ihre Ideen, Vorstellungen Perspektiven einzubringen versuchen.“¹⁴⁹

Dabei entsteht Raum zu Interaktion und Austausch.

„Das Theater ist durch die Verbindung von Ritual und Spiel die dem Menschen adäquateste Form der Auseinandersetzung mit seiner unmittelbaren Realität.“¹⁵⁰

Die Veränderungen sollten in den Theaterwissenschaften erkannt werden und in einem Diskurs eine Auseinandersetzung verursachen. Dies sollte nicht nur als Aufgabe der Kulturpolitik überlassen werden. Durch die Erkenntnisse der Wissenschaft könnten sie den Zugang der Kulturpolitik erleichtern und schaffen, dass die neueren Formen des Theaters wahrgenommen werden können.

„Die durch die großen Häuser vorgegebene Rezeptionsrichtung Bühne Publikum läuft sich tot, denn die aktuellen Inhalte der Zeit sind in diesem eindimensionalen Rahmen nicht mehr beleuchtbar. An überkommenen Strukturen festhaltend, verkommt das Theater derzeit vielfach zur Pflichtübung. Von Inhalten, die über den Reproduktionsvorgang hinausreichen, kann kaum noch gesprochen werden. Resultat sind immer aufwendigere und kurzlebigere Produktionen, die einen schaleren Geschmack zurücklassen.“¹⁵¹

Es ist wichtig, in einer Mehrheitsgesellschaft die neuen Codes zu erkennen und durch den Prozess der Neuentwicklung neue Mechanismen aufzufinden und diese zu fördern.

„Es ist höchste Zeit, MigrantInnen Kultur als künstlerische Ausdrucksform, jenseits der politisch wie medial ausgeschlachteten AusländerInnen-Thematik, zu begreifen. Gerade in ihrer

¹⁴⁹ Pfeiffer, Gabrielle (2003). *Der Ehrgeiz, der Einseitigkeit zu entfliehen*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begegnung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 83

¹⁵⁰ Ebda.

¹⁵¹ Baier, Christian (2003). *Für ein Theater der sozialen Kompetenz*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begegnung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 191

polykulturellen Ausprägung bietet sie Möglichkeiten der Erweiterung der künstlerischen Ausdrucksformen und des inhaltlichen Spektrums.“¹⁵²

Das steigende Bedürfnis nach Theater mit den unterschiedlichen kulturellen Hintergründen ist nicht nur in der Gesellschaft, sondern auch von TheaterkünstlerInnen gegeben. Deswegen hat die Suche nach neuen Formen des Theaters, die den Grundstein für die heutige Theaterwelt darstellen, das 20. und 21. Jahrhundert geprägt. Es wurden in diesem Kontext genug Beispiele von KünstlernInnen genannt, wie Peter Brook, Ariane Mnouchkine, die ihre Arbeiten der Suche nach neuen Elementen widmeten. Auch die aktuelle Situation sensibilisiert KünstlerInnen, neue Wege einzuschlagen und wahrgenommen zu werden.

„Neugier und die Bereitschaft, auf Unerprobtes zu setzen und die breitgetretenen Wege des Gängigen zu verlassen, sind der Motor einer zukunftsorientierten Kulturszene. [...] Suche ist ein wesentlicher Bestandteil künstlerischer Arbeit. Beim Suchen verändert man sich selbst, wirft Ballast ab, ist fortwährend gezwungen, Standpunkte zu überdenken. Wer sucht, muss flexibel sein, wendig, darf sich nicht vorschnell binden und sesshaft werden. Die größte Gefahr für das Theater der Gegenwart ist die Sesshaftigkeit. Alle Ausweglosigkeit entsteht im Sitzen.“¹⁵³

Auch die Kulturpolitik sollte dieses Bewusstsein erlangen und die Kunst auf ihrem Weg unterstützen.

5.2. Kommentare von Regisseurinnen der Freien Szene

Dieses Interview wurde von der Zeitschrift für Freies Theater für die März/April 2007-Ausgabe gemacht und mit der Überschrift „Internationalität ist noch lange keine Interkulturalität“ veröffentlicht. Im Folgenden werden ausgesuchte Zitate angeführt, um ein Verständnis für die Theatersituation in Wien zu bekommen. Sie sollen für die Notwendigkeit und den damit verbundenen Schwierigkeiten, mit welchen sich die Szene auseinandersetzen muss, anhand der Meinungen

¹⁵² Baier, Christian (2003). *Für ein Theater der sozialen Kompetenz*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begegnung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 186

¹⁵³ Ebda. S. 192 - 194

von Theatermacherinnen, die sich mit den Themen „Inter-, Trans-, Multi- und Soziokulturelles“ Theater im politischen Diskurs beschäftigen – zum Verständnis beitragen.

Asli Kislal ist die Gründerin des Vereins *daskunst* und produzierte Stücke in deutscher Sprache. Sie bezeichnet in einem Gespräch mit Tina Leisch (Regisseurin) die Theatersituation in Österreich als prekär. Leisch meint, dass das bildungsbürgerliche Publikum in der *Freien Szene* überschaubar ist. Ihrer Ansicht nach fehlt damit ein Theater, das aus der Bevölkerung entsteht und den Bedürfnissen angepasst ist. Dieses Theater könnte die Thematik der Migration behandeln. Theater, das entfernt von der Gesellschaft und der Realität ist, erschwert auch den Zugang zum Theater. Demnach sollte auch die Mehrsprachigkeit einsetzbar sein. Die Bilingualität und die Nutzung beider Sprachen in einem Gespräch, das zwischen der 2. Generation der Migranten stattfindet sollte auf der Bühne wiedergegeben werden. Es soll ein Spiegelbild der Gesellschaft auf der Bühne entstehen.¹⁵⁴

„Asli Kislal: Wenn man zwei Worte von der Bühne nicht versteht, fühlt man sich ausgeschlossen. Denn selbst wenn das österreichische bürgerliche Publikum in der deutschen Sprache nicht alles bei Schiller versteht, dann hat man die Gemütlichkeit, wenigstens die Worte zu erkennen. Wenn aber auf serbo-kroatisch gesprochen wird, dann kommt es zu einer Paniksituation statt der Akzeptanz, dass wir in einer interkulturellen Gesellschaft leben.

Tina Leisch: Theater macht dort Sinn, wo Leute etwas zu vermitteln haben, egal wo sie ausgebildet wurden. Und bei deinen Sachen, die ich gesehen habe, wird unmittelbar klar: das sind Leute, die haben was zu sagen und denen ist wichtig, wenn ich da bin, kommunizieren die mit mir.“¹⁵⁵

Im Diskurs um Interkulturalität versus Internationalität legen beide Regisseurinnen das Augenmerk auf die Gegensätze, dass unter dem Namen „Interkulturalität“ enorme finanzielle Mittel aufgewendet und internationale Gruppen eingeladen werden, während die eigenen Gruppen und deren vielfältige Arbeiten nicht ernst genommen werden. Daraus bildet sich eine

¹⁵⁴ Vgl. Internationalität ist noch lange keine Interkulturalität. Online im Internet: http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=37476&id_text=6. (Stand 02.01.2010 17:00)

¹⁵⁵ Ebda.

internationale Kulturelite und ein Vorwand, der zur Diskriminierung führt. Obwohl ein wichtiger Teil der Bevölkerung Migranten sind, weist Kislal darauf hin, dass diese in der Öffentlichkeit kaum vertreten sind.¹⁵⁶

„Asli Kislal: Wenn wir uns nicht mehr als Nationen, sondern endlich mal als Menschen sehen würden, dann wäre vielleicht – sehr utopisch – das ganze Problem gelöst.

Tina Leisch: Mein Wunsch an die Politik wäre, dass es interkulturelle Quoten gibt, an den Hochschulen, Ausbildungsstätten,... – wenn ein Viertel der ÖsterreicherInnen MigrantInnen sind, dann sollten sie auch die Möglichkeit haben aufzusteigen – und nicht nur in Ausnahmefällen. Und warum gibt es im Burgtheater nicht Stücke, die auch für Migranten interessant sind ...“¹⁵⁷

Heinreich und ihrem Verein sind diese Argumentationen nicht fremd. Sie setzt sich mit der gleichen Problematik auseinander. Diese betreffen die ganze Freie Szene. Die gesellschaftskritischen Stücke sind somit ein allgemeines Bedürfnis. Wobei Heinrichs Betonung darauf liegt, dass es für die KünstlerInnen mit unterschiedlicher Herkunft sehr schwierig ist, in der Diskussion über den kulturellen Wandel und für das Thema „kulturelle Identitäten, Migration“ eine Anerkennung zu erhalten. Diese Anerkennung bedeutet hier nicht persönliche Anerkennung, sondern die Anerkennung der Arbeit von KünstlerInnen und Gruppen, die eine vielfältige kulturelle Identität aufweisen.

In der Kulturpolitik ist für Heinrich eine Kategorisierung und Ghettoisierung der künstlerischen Arbeiten von solchen Gruppen erkenntlich. Die Aussagen von Kulturpolitikern lassen sie zu diesem Schluss kommen. Die Ideologie dahinter ist die Gewährleistung dieser Kunst in einem niedrigstmöglichen Rahmen. Somit sind Grenzen erstellt, die den Bewegungsraum verkleinern und die freie Entwicklung von gesellschaftskritischen Stücken eindämmen. In diesem Punkt liegt ein Widerspruch. Nach öffentlichen Meinungen der Kulturpolitiker und Kulturkuratoren ist der Wunsch nach innovativen und zeitgenössischen Theaterstücken vorhanden, aber nach deren Handlungen ist wohl das

¹⁵⁶ Vgl. Internationalität ist noch lange keine Interkulturalität. Online im Internet: http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=37476&id_text=6. (Stand 02.01.2010 17:00)

¹⁵⁷ Ebda.

Gegenteil zu behaupten. Eine Wahrheit ist, dass die Zeit Kreativität braucht, diese liegt in der Heterogenität und nicht in der Homogenität.¹⁵⁸

„Homogenität ist der Nährboden der Verkrustung und Verschörfung von Strukturen, Kreativität erstickt in Tradition, Individualität verkommt zur Dienstleistung.“¹⁵⁹

Die Kreativität und die Suche werden oft in der Postmodernität, Globalisierung und im Kulturimperialismus gesehen, die dieses Dilemma bestärken. Diese äußert sich, indem „Interkulturalität“ mit „Internationalität“ verwechselt wird. Als Ausschließung von Gastspielen und Festivals sollte diese Argumentation nicht verstanden werden. Es geht primär um die potenzielle Veränderung des kulturellen Lebens im eigenen Staat und damit um die Pluralisierung und Entwicklung des kulturellen Lebens.

„Wenn ich jetzt die Wiener Festwochen anschau werden die Themen behandelt, die wir auch behandeln. Fast schon ähnliche Sätze, Begriffe, Perspektiven. Natürlich freut es mich sehr, weil das zeigt wie richtig wir vom Thema und unserer Suche liegen. Mein letztes Projekt Frau Zeynep, welches eine Biographische Erzählung mit Erinnerungen war, hat von MA7 keine Förderung bekommen. Aber das Stück *Reporter* in den Wiener Festwochen, welches auch ein Biographisches Stück der sich mit Erinnerungen auseinandersetzt war eingeladen. Vielleicht liegt es an der ästhetischen Form?“¹⁶⁰

5.3. Anerkennung

In der Sozial- und Kulturanthropologie wird seit geraumer Zeit über die Veränderungen in der Kultur und das Entstehen der neuen kulturellen Identität ein Diskurs angestrebt. Diese Diskussion hat auch in den verschiedenen Sparten des Alltagslebens Einfluss genommen. Die Kulturpolitik, die seit den 1970ern ein Bewusstsein in dieser Richtung entwickelt hat und welche in verschiedenen Dokumentationen und Schriften festgehalten wurde, ist bis heute

¹⁵⁸ Vgl. Gesprächsprotokoll mit Emel Heinreich. am 28.05.2009. Transcript S. 11

¹⁵⁹ Baier, Christian (2003). *Für ein Theater der sozialen Kompetenz*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begegnung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 182

¹⁶⁰ Gesprächsprotokoll mit Emel Heinreich. am 28.05.2009. Transcript S. 11

nicht ganz in die Praxis übertragen, zumal in Staaten wie Österreich. Dies ist in der Handhabung der einzelnen Theatergruppen und KünstlerInnen mit Migrations-Hintergrund deutlich zu sehen.

„Der Kulturpolitik mangelt es an der grundsätzlichen Bereitschaft eine tragfähige Infrastruktur für die Entfaltung und Etablierung einer ‘MigrantInnen-Kultur’ zu schaffen. Multikulturell ausgerichtete Events degenerieren häufig zu Veranstaltungen mit Jahrmarktcharakter, bei denen künstlerisch tätige MigrantInnen wie dereinst Exoten ausgestellt werden. Es ist symptomatisch für solche Initiativen, dass wesentliche Bereiche des künstlerischen Ausdrucksspektrums (wie Literatur, bildende und darstellende Kunst) dabei fast nicht vertreten sind. Das Übergewicht an folkloristischen Darbietungen wirkt realitätsverzerrend. Die Vielfalt der kulturellen Szene wird somit eingeschränkt, die KünstlerInnen – meiner Meinung nach – zu Handlungen einer selbstgefälligen, pseudo-lieberalen „Good - Will“ - Politik degradiert. Die Kulturfeindlichkeit der derzeitigen ‘Integrations’-politik tritt immer deutlicher zutage. Ausreichende Mittel zur künstlerischen Artikulation von EinwanderInnen werden nicht zur Verfügung gestellt.“¹⁶¹

Die Entwicklung der Bildung der 2. und 3. Generation von Einwanderern brachte auch eine Nachfrage an anspruchsvollere Kultur. In der Diskussion um das Thema „Integration“ wird dieser Ansicht nach keine repräsentative und qualitative Arbeit geleistet. Der Anspruch an Kultur befindet sich nach aktuellem Zustand in einem Kampf zwischen Jahrmarktcharakter und qualitativ höherwertiger Kunst. Die Bedingungen dafür liegen in der Kulturpolitik und demgemäß an finanziellen Mitteln. Hier ist zu erwähnen, dass sich die Förderungen (Subventionen) in einem drastischen Rahmen bewegen.

„Die dafür zur Verfügung stehenden Subventionsgelder sind jedoch dürftig, denn die Wichtigkeit und Bedeutung solcher Projekte und Arbeiten werden oft als solche nicht erkannt.“¹⁶²

Auch von der medialen Öffentlichkeit werden diese Projekte, die eigentlich Bestandteil unserer Gesellschaft sind, kaum bis gar nicht wahrgenommen.

¹⁶¹ Baier, Christian (2003). *Für ein Theater der sozialen Kompetenz*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begegnung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 180

¹⁶² Wagner, Monika/Zips, Werner (2003). *Begegnungen oder Integrierte Sorgen?*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begegnung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 24

„Ebenso wenig trägt die Mediale Öffentlichkeit zu einer nachhaltigen Auseinandersetzungen und Anerkennung der zur Diskussion stehenden Theaterarbeiten bei. Herausgegriffen und thematisiert werden oftmals nur jene kulturellen Veranstaltungen der ‘Anderen’, die den Klischees und Erwartungshaltungen jener Öffentlichkeit entsprechen, die unsere österreichischen Minderheiten und ‘nicht-österreichischen’ Mitbürger gerne in ihrer ‘Andersartigkeit’ verhaftet wissen möchte.“¹⁶³

Worin liegt der Grund, dass sich die finanziellen Mittel in dürftigen Rahmen bewegen? Ist es die Angst vor der Wandlung und damit der Emanzipation von kulturell differierenden Gruppen und Individuen sowie der Konsequenzen, die daraus entstehen werden, oder liegen andere Gründe vor?

„Freilich verfügen Kleinbühnen oft nicht über die ausreichenden Mittel, Dramaturgen zu beschäftigen und ein internationales Kontaktnetz aufzubauen. Um die Position bestehender großer Häuser nicht zu gefährden und den Marktwert der den traditionellen Theaterbetrieb stützenden ProponentInnen nicht zu schmälern, bleiben die dafür notwendigen Mittel von öffentlicher Hand auch weitgehend verwehrt.“¹⁶⁴

Aus welchen Gründen auch immer ist es die Aufgabe der Kulturpolitik, die entstehende kulturelle Wandlung wahrzunehmen. Sie sollte diese Entwicklung unterstützen und die daraus entstehende Kunst anerkennen. Nur so kann auch zeitgenössisches und innovatives Theater entstehen.

¹⁶³Wagner, Monika/Zips, Werner (2003). *Begegnungen oder Integrierte Sorgen?*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begegnung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 24

¹⁶⁴Baier, Christian (2003). *Für ein Theater der sozialen Kompetenz*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begegnung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 192

6. Zusammenfassung

Die Schwierigkeiten, mit denen sich Vereine wie Cocon und KünstlerInnen wie Emel Heinrich, die gesellschaftskritische Stücke im Rahmen von „Multikulturalität“ inszenieren, kann man in folgende Punkte unterteilen.

- a) Begriffliche Auseinandersetzung und Zuordnung der Stücke
- b) Anerkennung
- c) Finanzielle Mittel

Die Auseinandersetzung mit dem Begriff Kultur und den Subkulturen von der sozial- und kulturanthropologischen Forschung verdeutlicht, dass das Theater von KünstlerInnen mit migrantischem Hintergrund ein Sammelbecken von Begriffen vorfinden, die Möglichkeiten für eine Benennung darstellen. Die Suche nach Zuordnungen oder Definitionen findet schon seit einiger Zeit statt. Die Auseinandersetzungen von KünstlerInnen wie Brook, Mnouchkine, Grotowski, Barba mit diversen Theaterformen Asiens öffnete auch eine neuartige Annäherung zum Theater. Die Suche der KünstlerInnen nach neuen Formen und Spielpraxen fand auch in der theaterwissenschaftlichen Forschungsliteratur ihre Bedeutung. Der heutige Diskurs im „interkulturellen Theater“ hat mittlerweile durch die unterschiedlichen KünstlerInnen divergierende Inhalte.

Trotz der aktiven Auseinandersetzung, die mehrheitlich in der Praxis stattfinden, hat die Theaterwissenschaft wenige theoretische Arbeiten in diesem Bereich vorgelegt. Der aktuelle Zustand besagt, dass sich die Arbeiten um den Begriff „interkulturelles Theater“ bewegen, worüber ich ausführlich geschrieben habe. Abgesehen von den sozial- und kulturanthropologischen Begriffsdefinitionen, die gerechtfertigt sind, ist in den Theaterwissenschaften der Begriff und das Genre „politisches Theater“ am nächsten zu Projekten, die sich aus dem gesellschaftlichen Tun herausbilden.

Der Verein *Cocon* produziert damit Theaterprojekte, die von einer Gesellschaft entstehenden Konflikte behandeln. Wenn man diese Theaterprojekte analysiert oder die KünstlerInnen mit migrantischer Herkunft anhört, wie sie ihre Arbeit benennen würden, erfährt man, dass ihre Kunst dem politischen Theater gewidmet ist. Der besondere Wunsch, der auch durch die Stücke hindurch reflektiert wird, ist der Ruf nach Anerkennung als diese. Ich denke, dass in diesem Zusammenhang das Theater des „Anderen“ also nicht des „Anderen“ sondern „Unseren“ bezeichnet werden sollte und ihren Platz im Genre des „politischen Theater“ einzuordnen wäre. Man müsste erkennen, dass das Theater seiner Zeit anzupassen und ihre Weiterentwicklung fortzusetzen wäre.

Eine Anerkennung im Allgemeinen kann nur stattfinden, wenn es als ein Teil des Ganzen angesehen und dementsprechend behandelt werden würde. Die Akzeptanz, dass sich das Theater weiterentwickeln möchte, ja dies eine Notwendigkeit darstellt, die in ein Bedürfnis ausartet, muss wahrgenommen werden. Solang diese Präfixe nicht angenommen werden, wird auch eine positive Entwicklung in Zukunft immer schwieriger und komplizierter.

Damit auch eine Anerkennung und Weiterentwicklung besteht und wir in Österreich nicht in unserem Schaffen stagnieren, sollten diese Gruppen nicht als Gefährdung gesehen werden, sondern als eine Pluralisierung und Unterstützung. Demgemäß sollte diese Entwicklung mit den nötigen finanziellen Mitteln ausgestattet sein. Es ist auch wichtig, dass Institutionen wie das Burgtheater, Volkstheater und andere dieser neuen Entwicklung, sowohl aus der gesellschaftlichen Perspektive, als auch von der Inszenierung her, ihre Türen öffnen.

Francois Mitterand sagte:

„Der wirtschaftliche Fortschritt muß kulturellen Zielen untergeordnet werden, und die Kultur muß als eine Quelle für Entwicklung und Fortschritt gewürdigt werden. ... Es ist die Berufung der Kultur, in allen Bereichen und Handlungen einer Gesellschaft präsent und spürbar zu sein: in

den Produkten und Objekten des täglichen Lebens, in der Architektur der Stadt, in den Rundfunk- und Fernsehprogrammen, im Erziehungswesen, in den sozialen Einrichtungen.“¹⁶⁵

In diesen Zusammenhang darf man nicht vergessen, dass Kultur ein Fundament einer Gesellschaft bildet. Theater ist somit eine notwendige Kunstform für eine Kultur, die multifunktional eingesetzt werden kann. Es wäre Zeit, dass dieses Denken von unseren Kulturpolitikern angenommen und in der Praxis angewendet wird. Dies ist nur möglich, wenn man die Betroffenen und Beteiligten anhört.

„...wir wollen nicht mehr länger über ‘sie’ bzw. von ‘denen’ sprechen, schreiben oder berichten, sondern vielmehr in einen gemeinsamen Diskurs treten, der auch ‘ihre’ Stimmen für uns alle hörbar macht.“¹⁶⁶

¹⁶⁵ Schwencke, Olaf (2006). *Das Europa der Kulturen – Kulturpolitik in Europa*. Essen: Klartext Verlag, S. 81

¹⁶⁶ Wernhart, Karl R. (2000). Vorwort. In: Hüttler, Schwinghammer, Wagner (Hg.). *Aufbruch zu neuen Welten. Theatralität an der Jahrtausendwende*. Bd. 1. Frankfurt a. M.: IKO Verlag, S. 12

7. Bibliographie

Arntzen, Leirvag, Vestil (Hg) (2000). *Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag

Baier, Christian (2003). *Für ein Theater der sozialen Kompetenz*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begegnung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 179 - 196

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

Export, Valie (2003). *Politische Manipulation und manipulative Konstruktion von Lüge und Wahrheit*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begenung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 9 - 14

Gingrich, André (1999). *Erkundungen: Themen der ethnologischen Forschung*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau

Haas, Birgit (Hg) (2005). *Macht, Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990*. Würzburg: Königshausen & Neumann

Haas, Birgit (2005). *Einleitung: Symbolische Politik und mündiges Individuum*. In: Haas, Birgit (Hg.). *Macht, Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 7 - 17

Heinreich, Emel und Schwarz, Nika (2009). *da.Heim.AT.los. Ein Österreichweites Theaterprojekt*. Verein Cocon (Hg.). Konzept. Wien

Heinrichs, Werner und Klein, Armin (2001). *Kulturmanagement von A-Z. Begriffe für Studium und Beruf*. 2. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag

Hubner, Zygmunt (1992). *Theater&Politics*. Edited and Translated by Jadwiga Kosicka. Evanston, Illinois: Northwestern University Press

Hüttler, Schwinghammer, Wagner (Hg.) (2000). *Aufbruch zu neuen Welten. Theatralität an der Jahrtausendwende*. Bd. 1. Frankfurt a. M.: IKO Verlag, S. 11 - 12

Hüttler, Michael (2003). *TheatermacherInnen türkischer Herkunft in Wien*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begegnung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 93 - 110

Langemeyer, Peter (2000). *Macht und Parteilichkeit oder Was ist „politisch“ am politischen Theater der Moderne*. In: Arntzen, Leirvag, Vestil (Hg). *Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 102 - 122

Neuroth, Simone (1994). *Augusto Boals „Theater der Unterdrückten“ in der pädagogischen Praxis*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag

Pfeiffer, Gabrielle (2003). *Der Ehrgeiz, der Einseitigkeit zu entfliehe*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.) (2003). *Theater.Begegnung.Integration?*. Bd.2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 73 - 92

Regus, Christine (2009). *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Band 7. Bielefeld, Transcript Verlag

Schwencke, Olaf (2006). *Das Europa der Kulturen - Kulturpolitik in Europa*. Essen, Klartext Verlag

Schwinghammer, Susanne (2003). *Der gesunde Hausverstand macht uns krank!*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begegnung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 15 -22

Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.) (2003). *Theater.Begegnung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag

Wagner, Monika/Zips, Werner (2003). *Begegnungen oder Integrierte Sorgen*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler (Hg.). *Theater.Begegnung.Integration?*. Bd. 2. Frankfurt a. M., London: IKO Verlag, S. 23 - 40

Wernhart, Karl R. (Hg) (2001). *Ethnohistorie: Rekonstruktion und Kulturkritik: Eine Einführung*. Wien: Promedia Verlag

Wernhart, Karl R. (2001). *Von der Strukturgeschichte zum transkulturellen Forschungsansatz. Ethnohistorie und Kulturgeschichte im neuen Selbstverständnis*. In: Wernhart, Karl R. (Hg). *Ethnohistorie: Rekonstruktion und Kulturkritik: Eine Einführung*. Wien: Promedia Verlag, S. 41 - 56

Wernhart, Karl R. (2000). *Vorwort*. In: Hüttler, Schwinghammer, Wagner (Hg.). *Aufbruch zu neuen Welten. Theatralität an der Jahrtausendwende*. Bd. 1. Frankfurt a. M.: IKO Verlag, S. 11 - 12

Internetquellen

da.Heim.AT.los. Online im Internet: <http://www.cocon-kultur.com/typo3/projekte/zyklus-daheimatlos/daheimatlos/team-daheimatlos/>. (Stand 16.12.2009 14:00)

Dokumente. „Internationales Übereinkommen zur Beseitigung jeder Form von Rassendiskriminierung“. Online im Internet: <http://www.menschenrechte.ac.at/>. (Stand 16.01.2010 24:00) S. 3

F-Schiller. Online im Internet: <http://www.cocon-kultur.com/typo3/projekte/f-schiller/>. (Stand 12.12.2009 23:00)

Herzangst. Online im Internet: <http://www.cocon-kultur.com/typo3/projekte/herzangst/>. (Stand 12.12.2009 19:30)

Hochzeit. Online im Internet: <http://www.cocon-kultur.com/typo3/projekte/hochzeit/>. (Stand 13.12.2009 12:30)

Interkulturelle Kommunikation. Online im Internet: http://tu-dresden.de/die_tu_dresden/fakultaeten/fakultaet_sprach_literatur_und_kulturwissenschaften/slavistik/studium/unterrichtsmat/ws_06_07/IntKultVorl-Kultur.pdf. (Stand 14.01.2010 21:00)

Internationalität ist noch lange keine Interkulturalität. Online im Internet: http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=37476&id_text=6. (Stand 02.01.2010 17:00)

Mimpi Manis. Online im Internet: <http://www.cocon-kultur.com/typo3/projekte/mimpi-manis/>. (Stand 12.12.2009 17:00)

OEZA Qualitätskriterien Menschenrechte. Online im Internet: http://www.entwicklung.at/uploads/media/06k_Menschenrechte.pdf. (Stand 16.01.2010 23:00) S. 5

Zeitschriften

Editorial. *Heimat ist dort, wo man die Schuhe ausziehen kann*. Tiroler Tageszeitung. Kultur. 13.11.2009

Ilic, Susanne. *Unerhört*. Innsbrucker Stadtblatt. Leute im Zoom. 25.11.2009

Wagner, Heinz. *Tiroler Türke...* .Online Kurier.Kiku. 07.11.2009. Online im Internet: <http://kurier.at/nachrichten/kiku/1953069.php>. (Stand 18.01.2010 21:30)

Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name: Cagri Dogan
Adresse: Sechshauserstraße 76, 1150 Wien
Telefon: 0699 / 190 52 788
E-mail: entesor@hotmail.com
Geburtsdatum: 28.06.1980

Ausbildung:

1999-2003 MATURA
Maturaschule Dr. Roland
Prüfungsreferat: BORG Polgarstasse Wien

2003-2010 Diplomstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaften
Universität Wien

2007 Community Welfare Diploma (1 Semester)
Brookvale TAFE Northern Beaches Institute
Sydney NSW Australien

Weiterbildungskurse:

1997 Sprachschule für Italienisch
DILIT, Rom Italien

1998 Crashkurs für Journalismus
Belgien, Niederlande

2007 Sprachschule für Englisch
Academy of English, Sydney Australien

Kenntnisse:

Sprachen:

Deutsch (Native Speaker)
Türkisch (Native Speaker)
Englisch (Wort und Schrift)
Italienisch (Wort und Schrift)
Kurdisch (Grundkenntnisse)
Französisch (Grundkenntnisse)

Berufsweg:

2010

**Theaterprojekt „WUT.zur.Heim.AT
Verein Cocon**

Aufgaben:

Assistenz in der Entwicklung der Theatergruppe
Organisieren von finanziellen Mitteln
Schauspieler und Mitarbeit in der Gruppe

**„AUFRUF“ Theatrale Collagen von Gedichten
Jugendverein Aleviten St. Pölten**

Aufgaben:

Regie
Produktion

2009

Theaterprojekt „da.Heim.AT.los“

Aufgaben:

Assistenz in der Entwicklung der Theatergruppe
Organisieren von finanziellen Mitteln
Schauspieler und Mitarbeit in der Gruppe

2007

**Jugendarbeiter
Erskinvilla Jugendheim
Sydney NSW Australien**

Aufgaben:

Unterstützung der Jugendlichen im Alltag
Betreuung und Beratung
Effektiv arbeiten mit Jugendlichen
Handeln in Konfliktsituationen und Problemlösung
Administrative Tätigkeiten

2005-2006	Projekt Manager Radio Projekt für Türkische Minderheit Campus Radio Fachhochschule St. Pölten
Aufgaben:	Verantwortlich für Erstellen, Managen, Implementieren und Präsentieren des Programms
2004-2005	Tutor – Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien bei Ao. Univ. Prof. Dr. Rainer Maria Köppl
Aufgaben:	Betreuung der Studenten
2004-2005	Mitarbeit bei Projekt Eloise (Forschungsprojekt) bei Ao. Univ. Prof. Dr. Rainer Maria Köppl
Aufgaben:	Computerprogramme testen
2003-2005	Theaterprojekt Verein Echo Jugendverein
Aufgaben:	Assistenz in der Entwicklung der Theatergruppe Organisieren von finanziellen Mitteln Schauspieler, Mitarbeit in der Gruppe
	Kindertheater „Kalif Storch“ Verein Märchenwelle
Aufgaben:	Regieassistent
1998-1999	MED TV, Belgien
Aufgaben:	Kameramann Übersetzung Italienisch, Deutsch – Türkisch Voiceover Reporter für das Jugendprogramm Interviewen von Jugendlichen Recherchieren nach Themen über Jugendliche

1997-1998

Projekt Mitarbeiter

Kurdische Organisation, Rom/Italien

Aufgaben:

Administrative Arbeiten

Organisation von Festivals

Organisation von Information Ständen

Organisieren und Präsentieren von Information

Session für NGOs

Informieren und Einsatz für die Kurden-Frage

bei Politikern (Lobbyarbeit)

Unterstützung von angekommenen Flüchtlingen