



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Wiener Theater als Orte der Kulturbeggnung –
Interkulturelle Theaterpraxis in Österreich“**

Verfasserin

Sara Katharina Ehart

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.- Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger

DANKSAGUNG

Besonderen Dank möchte ich Frau Univ.- Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger aussprechen für die gute Betreuung in jeder Phase meiner Diplomarbeit, ihre motivierenden Worte und vor allem für die große Hilfe bei wissenschaftlichen Fragen.

Ein großes Anliegen ist es mir auch an dieser Stelle die große Hilfsbereitschaft aller MitarbeiterInnen des Institutes für Theater-, Film- und Medienwissenschaft hervorzuheben.

Ich bedanke mich auch herzlich bei Frau Gabriele Rahnama, Frau Dr. Angela Waldegg, Frau Nuschin Vossoughi und Herrn Hakan Yavas, die mich durch das Ausfüllen eines Fragebogens im Weiterkommen meiner Diplomarbeit sehr unterstützt haben.

Vor allem aber danke ich meinen Eltern, die mir dieses Studium ermöglicht und mich auf meinem Weg immer ermutigt haben.

Ebenso bedanke ich mich bei meinen beiden Schwestern Lisa und Anja für ihre moralische Unterstützung, ihr aufbauenden Worte, wenn ich mal nicht weiter wusste.

Ein besonderer Dank gilt auch meiner besten Freundin Annemarie, für die vielen langen Gespräche und Ratschläge. Ihre wertvollen Tipps haben mir das Verfassen dieser Arbeit sehr erleichtert.

Nicht zuletzt bedanke ich mich bei meinem Freund Thomas. Ohne sein Verständnis während dieser Zeit und ohne seine Zuwendung hätte ich es niemals geschafft!

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
------------	---

TEIL A : Von der Multikulturalität zur Interkulturalität

1. <i>Kultur</i> als ein dynamischer Begriff	7
1.1. Universalismus oder Relativismus?	12
1.2. Trends kulturellen Wandels: Globalisierung als Herausforderung	15
1.3. Multikulturalität als Problembereich	17
2. <i>Interkulturalität</i> – Definitionsansätze	20
3. Interkulturelle Hermeneutik als Notwendigkeit	25
4. Interkulturelle Kommunikation	27
5. Die Dimension des <i>Eigenen</i> und des <i>Fremden</i>	30
6. Fremd- vs. Selbstwahrnehmung	34
7. Konzepte und Methoden eines dynamischen Kulturtransfers	39

TEIL B: Interkulturelle Theaterpraxis

1. Theater als eine Form kultureller Praxis	43
2. Zu Theaterethnologie und Kulturaustausch	45
2.1. Theater und Kulturtransfer	48
2.1.1 Transfer theatraler Konventionen	53
2.2. <i>Interkulturelles Theater</i> und der Authentizitätsbegriff	54
2.3. Theater als ein Kommunikationsinstrument	57
2.3.1 Semiotik Interkultureller Theateraufführungen	59
2.4. Patrice Pavis' <i>The Hourglass of Culture</i>	62

3. Zur Geschichte <i>Interkulturellen Theaters</i> und dessen Definition	67
4. Stellenwert Interkulturellen Theaters in Österreich	73
4.1. Exkurs: Migration und Theater	75
4.2. Aktuelle Interkulturelle Theaterpraxis in Österreich	78
5. Umfrage	88
5.1. Ziel der Umfrage	90
5.2. Über die Personen	90
5.3. Schwerpunkte des Fragebogens	91
5.4. Zusammenfassung und Auswertung	91
6. Zukunft einer Interkulturellen Theaterpraxis in Österreich	95
7. Theaterreform und Theaterförderung	97
8. Theater ein Mittel zur Integration?	98
Schlussbemerkung	101
Zusammenfassung	106
Abstract	107
Bibliographie	108
Anhang:	
Lebenslauf	120
Abbildungen	
Abbildung 1 : Strukturelemente des Kulturtransfers	40
Abbildung 2: <i>The Hourglass of Culture</i>	64
Abbildung 3: Dynamischer <i>Polylog</i>	72

Einleitung

Die Idee, mich mit dem Thema „Interkulturelles Theater in Österreich – Theorie und Praxis“ in meiner Diplomarbeit auseinanderzusetzen, verdanke ich in erster Linie der Kombination eines Doppelstudiums, und zwar Deutsche Philologie (Germanistik) mit Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Diese beiden Studienrichtungen sind großteils interdisziplinär angelegt und beschäftigen sich oftmals mit ähnlichen Fragestellungen, was mir im Laufe meines Studiums sehr entgegen gekommen ist, zumal die beiden Studienpläne auch kulturwissenschaftliche Bereiche abdecken, denen mein besonderes Interesse gilt.

Einhergehend mit meiner Schwerpunktlegung auf „Deutsch als Fremdsprache“ in der Germanistik, beschäftigte ich mich intensiv mit themenrelevanten Inhalten wie Globalisierung, Multikulturalität, Interkulturalität, Integration und insbesondere interkultureller Kommunikation. Im Zuge dessen kam mir die Idee, diese Problembereiche aus theaterwissenschaftlicher Perspektive zu analysieren und das Thema „Interkulturelles Theater“ als Thema meiner Diplomarbeit zu wählen. Das Hauptaugenmerk soll an der Verknüpfung von Theaterpraxis und -theorie mit aktuellen interkulturellen Fragestellungen und Themengebieten liegen. Dazu gehört in erster Linie der Hinweis auf die Notwendigkeit der Dekonstruktion eines eurozentristisch definierten Theaters, sowie die Betonung einer Förderung der Anerkennung nicht westlicher Theaterformen. Denn eine künstlerische und vor allem wissenschaftliche Auseinandersetzung mit nicht-westlichen Theaterformen hilft dabei, sich der eigenen Kulturgebundenheit bewusst zu werden und das eigene Kulturverständnis zu hinterfragen, was eine wichtige Grundlage dieser Arbeit darstellt.

Im ersten Teil beschäftige ich mich hauptsächlich mit kulturhistorischen Fragestellungen und Begriffsbestimmungen, die für die Weiterführung des Themas bis hin zum interkulturellen Theater unerlässlich sind. Dazu gehört vor allem die Auseinandersetzung mit dem ambivalenten Kulturbegriff und dessen

Wandel, sowie die Entwicklung unserer multikulturellen Gesellschaften aufgrund des Zuwachses durch vermehrte Migrationsströme, die wiederum bedingt sind durch das gegenwärtige Phänomen der Globalisierung. Im öffentlichen wie wissenschaftlichen Diskurs wird eine „Ent-grenzung“ Europas und die damit verbundenen Emotionen, wie die Angst vor dem Verlust der eigenen „österreichischen“ Identität, immer häufiger thematisiert. Diese neue Grenzenlosigkeit, die auf staatlicher Ebene entsteht, zieht zur gleichen Zeit oft eine Grenzziehung im individuellen lebensweltlichen Bereich von Gruppen und Gemeinschaften nach sich, die versuchen, ihre kulturelle Identität zu wahren, indem sie sich vom Rest abgrenzen. Daraus erwächst ein Nebeneinander ohne gemeinsame Kommunikationsbasis, welches im schlimmsten Fall zu einer Ghettobildung führen kann, wie es in einigen europäischen Ländern, zum Beispiel in Frankreich oder den Niederlanden, bereits zu beobachten ist. Dieser Tendenz lässt sich entgegenwirken, indem man Faktoren wie Ausgrenzung, Rassismus, Ausländerfeindlichkeit, Xenophobie und andere Konfliktbereiche nicht tabuisiert, sondern thematisiert. Menschen in multikulturellen Gemeinschaften müssen miteinander in Kontakt treten, lernen, ihre interkulturellen Kompetenzen zu stärken und in einen produktiven, kulturübergreifenden Dialog zu treten, der einen positiven Kulturtransfer erlaubt und fördert. Wir dürfen nicht auf überholten Konzepten der Vergangenheit verharren. Dass dies nicht immer leicht umzusetzen ist, zeigt sich gegenwärtig auch am Beispiel Österreichs.

Die Auseinandersetzung mit diesen grundlegenden theoretischen Bereichen und definitorischen Kategorien ist notwendig, um im zweiten Teil meiner Diplomarbeit Unklarheiten bezüglich verschiedener Begriffsverwendungen zu vermeiden. Wenn von „Kulturen“ die Rede ist, möchte ich hiermit vorausschicken, dass ich dabei niemals von der Annahme ausgehe, dass es sich dabei um homogene Gruppen handelt, sondern ihre Heterogenität und die jeweiligen Subkulturen (diese Begriffsverwendung schließt keine Wertung ein) werden stets mitgedacht. Nach Abdeckung der grundlegenden Theorien, die das Gerüst dieser Arbeit bilden, werde ich mich im zweiten Teil dieser Arbeit dem Theaterbegriff und darüber hinaus der Geschichte des interkulturellen

Theaters mitsamt seinen vielen Ansätzen und Analysemethoden zuwenden. Dabei werde ich mich nicht nur besonders der Begriffsbestimmung eines interkulturellen Theaters und dem dazu einhergehenden Diskurs zu dessen Theorie widmen, sondern auch versuchen, den Stellenwert aktueller, interkultureller Theaterpraxis in Österreich anhand ausgewählter Institutionen und deren Spielplangestaltung sowie persönlicher Intentionen von TheatermacherInnen, DramaturgInnen und SchauspielerInnen (teilweise selbst mit nicht- österreichischen Wurzeln) zu beschreiben. Dies soll den Übergang von einer diachronen Betrachtung interkultureller Arbeiten zu einer synchronen Beschreibung polykultureller Tendenzen auf der Theaterbühne bilden. Besonders wichtig erscheint mir schließlich zu betonen, dass diese Diplomarbeit keine Analyse einzelner Theaterraufführungen hinsichtlich verschiedener, von diversen TheoretikerInnen entworfener interkultureller Analyseschemata liefern wird, sondern sich vielmehr mit der aktuellen Theoriedebatte um eine adäquate und fruchtbare Aufführungspraxis im multikulturellen Österreich auseinandersetzen wird. Daraus entwickelt sich die Frage, ob als Zielsetzung interkulturellen Theaters die Absicht zu verstehen ist, verschiedene fremd-theatrale Elemente zu einer neuen Theaterform zu mischen, um die eigene, oftmals als fossilisiert kritisierte Theaterpraxis zu reformieren, oder ob in erster Linie die interkulturelle Kommunikation durch die Bühne angestrebt wird. Solche Fragen zur Zielsetzung werden zu beantworten sein. Dabei beziehe ich nicht-westliche wie westliche Literatur mit ein, um diese Betrachtungen darzustellen. Als Vertreter einer Theoriebildung werden Publikationen von Erika Fischer-Lichte, Richard Schechner, Rustom Bharucha, Eugenio Barba und weiterer TheateranthropologInnen, - ethnologInnen und – wissenschaftlerInnen herangezogen. Gleichzeitig werde ich auch den Versuch wagen, Theater als Kommunikationsinstrument zu analysieren, das für einen interkulturellen Dialog anwendbar und der Förderung interkultureller Kompetenzen dienlich ist. Es wird zu klären sein, ob das Theater diesem Anspruch genügen kann.

Auch die verschiedenen Möglichkeiten einer spezifischen Theaterraufführung in Bezug auf die Förderung interkultureller Kompetenzen werden zur Sprache

kommen. Als beispielhafte Exempel werden einige Vereine und Institutionen sowie Theaterhäuser herausgegriffen, anhand deren Arbeitsweise an die Intentionen, Motivationen und Zielsetzungen aktueller interkultureller Theaterpraxis herangeführt werden soll. Zu diesen Themen habe ich eine Umfrage unter ExpertInnen durchgeführt, deren Ergebnisse anschließend vorgestellt werden. Abschließend wird einer kurzer Blick auf die derzeitige prekäre finanzielle Lage derjenigen Bühnen geworfen, die sich vorwiegend den Schwerpunkt der Interkulturalität gesetzt haben und versucht, unter Einbeziehung österreichischer Kulturförderungsrichtlinien, ihre Perspektiven für die Zukunft aufzuzeigen. Hier werde ich nochmals die Frage aufgreifen, die bereits Eva Wopmann in ihrer Diplomarbeit 2005 beschäftigte: Ist das heutige interkulturelle Theater nur eine Utopie oder birgt es doch eine Vielfalt an Perspektiven? ¹

¹ Siehe die Diplomarbeit von Wopmann Eva aus dem Jahr 2005 „Interkulturelles Theater- ein eurozentrisches Konstrukt oder eine Vielfalt an Perspektiven?“, die sich darin mit Fragestellungen zu interkulturellen Inszenierungen beschäftigte, und im Zuge dessen auf die Formulierung dieser Frage kam, die heute, drei Jahre später, nicht an Aktualität verloren hat.

TEIL A: Von der Multikulturalität zur Interkulturalität

1. Kultur als ein dynamischer Begriff

Um die vielen Zugänge zur Interkulturalität zu beschreiben und später das Theater im interkulturellen Kontext zu beleuchten, muss erst der Kulturbegriff als solcher erfasst und begriffsgeschichtlich abgesteckt werden.

Was genau ist unter dem Begriff *Kultur* zu verstehen?

Der Alltagsgebrauch dieses Wortes im deutschen Sprachraum umfasst eine Vielzahl an Bedeutungen, kann deshalb durchaus irreführend sein und zunehmend zu einer problematischen Verwendung führen.

Etymologisch kommt der Begriff aus lat. *cultūra* „Pflege (des Ackers), Bearbeitung, Bestellung, Anbau, Landbau“, auch „geistige Pflege, Ausbildung intellektueller Fähigkeiten, (religiöse, huldigende Verehrung“ (zu lat. *colere*, Kult) und wird im 17. Jahrhundert in die deutsche Sprache integriert. Im darauf folgenden Jahrhundert, besonders im philosophischen Denken der Aufklärung, wird der Begriff zum Schlagwort. Die inhaltliche Ausformung zu adjektivisch *kulturell* „im Hinblick auf die Kultur, die Kultur betreffend“ verdanken wir Johann Gottfried Herder.²

Mit der Anerkennung der Vielfalt der Kulturen entwickelte Herder einen dynamischen Kulturbegriff, der sich von der gebräuchlichen universalistischen Variante innerhalb der Aufklärung unterschied, indem er postulierte „die allen Menschen prinzipiell möglichen Seinsweisen werden durch Zeit und Gelegenheit konkretisiert. Man bildet nichts aus, als wozu Zeit, Klima, Bedürfnis, Welt, Schicksal Anlass gibt.“³

Davor hatte es diese absolute Verwendung des Begriffes nicht gegeben, sondern er bezog sich immer auf spezifische Tätigkeitsbereiche, wie der Ausdruck „Heiligenkult(us)“ als Beispiel verdeutlichen soll.

² Vgl. Pfeifer, 1995, S. 743.

³ Kramer in Drechsel, 1998, S. 13.

Diesen Versuch, den Begriff Kultur zu definieren, hat sich nicht nur die Anthropologie, sondern auch eine Reihe anderer wissenschaftlicher Disziplinen zur Aufgabe gemacht, wie beispielsweise die Ethnologie, die Soziologie, aber auch die Geschichte, die Literaturwissenschaften und die jüngere Wissenschaft der Cultural Studies. Demzufolge kann man auf eine lange, interdisziplinäre Begriffsgeschichte dieses Terminus zurückblicken. Ursprünglich war der Begriff kein wertneutraler, sondern jahrhundertlang wurde die eigene Kultur als die richtige gesehen und zwischen Hoch- und Primitivkulturen unterschieden.

Diesen Primitivkulturen mangelte es an der geistigen Form von Arbeit und sie galten deshalb als unzivilisiert. Die Hochkulturen hingegen zeichneten sich durch Kultiviertheit aus und man konnte bei ihnen von Kunst, Wissen und Moral sprechen. Der Kulturbegriff diente also zur Abgrenzung gegenüber allem „Nicht-Kultivierten“ oder dem damals dafür gebräuchlichen Terminus: dem Barbarischen.

Man unterscheidet demnach einen „engeren“ und einen „weiteren“ Kulturbegriff: Ersterer wird assoziiert mit der „Hoch-“ bzw. „Geistes“kultur, dazu zählen Kunst, Theater, Musik und Literatur, zweiterer hingegen – im anthropologischen Sinne als Lebenswelt / Ethnie zu verstehender – lenkt die Aufmerksamkeit auf die Gewohnheiten eines Kollektivs und bezieht sich auf die dahinter stehenden impliziten Wissensbestände. Er wird hier als Inbegriff von Werten und Lebensauffassungen verstanden, mit denen sich eine regionale, ethnische, religiöse oder nationale Gruppe identifiziert.⁴ Noch im 18. Jahrhundert wurde ein globaler Kulturbegriff vor allem durch ein Reinheitsgebot der Völker und eine Abgrenzung nach außen charakterisiert. Diese Definition wurde lange Zeit als verbindlich angesehen.

Erstmals Edward Burnett Tylor, der als Begründer der modernen Ethnologie gilt, gelang es 1871 eine Definition zu formulieren, welche eine grundsätzliche Funktionsweise von Kultur zum Ausdruck brachte, ohne dabei eine soziale Homogenisierung vorauszusetzen. Seine Definition des Begriffes *Kultur* wurde so zu einer Arbeitsgrundlage für nachfolgende Wissenschaftler:

⁴ Vgl. Hahn / Platz, 1999, S. 1.

„Sie ist im weitesten ethnographischen Sinne jener Inbegriff von Wissen, Glauben, Kunst, Moral, Gesetz, Sitte und allen übrigen Fähigkeiten und Gewohnheiten, welche der Mensch als Glied der Gesellschaft sich angeeignet hat.“ ⁵

Analysen des Kulturbegriffs wurden schon aus einer ganzen Reihe unterschiedlicher Perspektiven und Ansätze vorgenommen. Lange Zeit war die Ethnologie in der Forschung führend, weil sie sich intensiv mit der Bedeutungsvielfalt des Kulturbegriffs beschäftigte. Kultur ist in ihrem Sinn eine bestimmte Daseinsgestaltung von Menschengruppen, die nach selbstdefinierten und/oder tradierten Regeln leben und diese willkürlich oder unwillkürlich an ihre Nachfahren weitergeben. Holistisch gesehen, ist das Ineinandergreifen materieller und nichtmaterieller Dimensionen in ihre Lebensweise gemeint. ⁶ Die Ethnologie wurde erst zu Beginn der neunziger Jahre mit der Herausbildung der Kulturwissenschaft als neuer Disziplin, welche sich ebenfalls mit dem Phänomen Kultur wissenschaftlich auseinandersetzt, abgelöst.

Nach Klaus P. Hansen, der eine erste Einführung in dieses Fach herausgegeben hat, lautet eine allgemeine Definition von Kultur folgendermaßen: „Neben den materiellen wie geistigen Leistungen eines Kollektivs umfaßt Kultur die Standardisierungen, die in ihm gelten.“ ⁷

Unter diese Standardisierungen fallen alle Gewohnheiten, die übereinstimmend zu Traditionen wurden und somit die Lebenswelt eines Kollektivs konstituieren. Das Wissen über diese Gewohnheiten ist implizit, das bedeutet meist unhinterfragt und nicht-verbalisiert. Es gilt für ein spezifisches, soziokulturelles Umfeld und jeder Mensch eignet es sich an, während er in seinen Lebenskreis hineinwächst. Die Bezeichnung „Enkulturation“ beschreibt dieses „Hineinwachsen“, welches sich aus der „Sozialisation“ (lernen, in der Gesellschaft zu leben) und „Personalisation“ (lernen, ein „Ich“ zu sein) zusammensetzt und insgesamt den „Erstkulturerwerb“ beschreibt. Die eigene Kultur empfindet der Mensch oft als „zweite Natur“ und geht einher mit der

⁵ Hansen, 1995, S. 15.

⁶ Vgl. Antweiler in Hahn / Pfalz, 1999, S. 36.

⁷ Hansen, 1995, S. 31.

selbstverständlichen Teilhabe an kulturellen Grundwerten. Gleichzeitig bedeutet dies jedoch, dass es schwer ist, diese Grundwerte einem Außenstehenden zu erklären, weil man sich ihrer gar nicht richtig bewusst ist. Aus diesem Grund ergeben sich die uns bekannten kulturellen Differenzen.

Für die weitere Beschäftigung mit Interkulturalität und später interkulturellem Theater ist es jedoch unerlässlich, die Beschreibung von Clifford Geertz anzuführen, dem es in erster Linie um Erläuterungen gesellschaftlicher Ausdrucksformen geht und der den Kulturbegriff aus einer semiotischen Perspektive definiert:

„Der Kulturbegriff, den ich vertrete [...] ist wesentlich ein semiotischer. Ich meine [...], daß der Mensch ein Wesen ist, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist, wobei ich Kultur als dieses Gewebe ansehe. Kultur ist keine Instanz, [...], sie ist ein Kontext, ein Rahmen [...]. Ihre Untersuchung ist daher keine experimentelle Wissenschaft, [...], sondern eine interpretierende.“⁸

Alle bisher angeführten Tendenzen aus den verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen führen zu einem neuen Kulturbegriff, der die Dialektik zwischen Individuum und Kultur berücksichtigt und somit für alle weiterführenden kulturtheoretischen Überlegungen ausschlaggebend ist. Neben Clifford Geertz vertritt auch der Soziologe Ronald Hitzler diesen semiotischen Ansatz und formuliert eine vergleichbare Definition aus einem soziologischen Blickwinkel:

„ So verstanden ist Kultur also jedem individuellen Lebensvollzug vorgegeben als sozialer Wissensvorrat [...]. Kultur vermittelt sich den in ihr Handelnden als „System“ objektiver Gewißheiten und Zwänge. [...] Kulturell tradierte Gewohnheiten dienen dem Einzelnen dazu, sich in dieser vorgeordneten, pragmatisch begrenzten Wirklichkeit mehr oder minder problemlos zurechtzufinden. [...] Ohne also zu vergessen, daß sie ein menschliches Konstrukt, eine Manifestation letztlich subjektiver Sinnhaftigkeit darstellt, erscheint Kultur generell doch vor allem als kollektive Verbindlichkeit und ist deshalb – zunächst – auch vom sozialen Wissensvorrat einer Gemeinschaft her zu fassen. Typischerweise bestimmt eben nicht das, was der einzelne denkt, fühlt und tut, die kulturell gültige Wirklichkeit, sondern das, worin sich die individuellen Ansichten treffen. Denn Menschen werden hineingeboren und vor allem hineinerzogen in je

⁸ Geertz, Clifford, 1987, S. 9 u. 21.

soziohistorisch konkretisierte Kultur der sie umfängenden Gemeinschaft. [...] „Seine“ Kultur ist dem Menschen in ihrer Gesamtheit normalerweise durchaus keine fragwürdige Angelegenheit. [...] D.h. Kultur existiert [...] dadurch, daß sie von den Individuen als soziale Tatsache anerkannt wird.“⁹

Fakt ist also, dass der Mensch immer in einer bestimmten Kultur steht, an der er partizipiert, die ihm vermittelt wird, die ihn formt und prägt. „Einen „kulturlosen“, natürlichen Menschen gibt es nicht, sondern er ist ein kulturgeformtes Lebewesen, das in Zeiten der Globalisierung in einer global sich vereinheitlichenden Welt lebt.“¹⁰

Die Menschen brauchen demnach ein handlungsleitendes Orientierungssystem, welches sie in den Standards ihrer Kultur finden, um sich der Vielfalt ihrer Möglichkeiten bewusst zu werden. Diese so genannten Kulturstandards umfassen Normen, Werte, Überzeugungen und Regeln, die die Mitglieder einer Kultur als Orientierung für ihr eigenes Verhalten heranziehen.

„Abschließend lässt sich festhalten, der Kulturbegriff der Moderne ist nicht nur differenziert und reflexiv geworden, sondern er ist ohne interkulturelle Beziehung überhaupt nicht mehr zu denken. [...] Wir „konstruieren“ selbst, was wir als kulturell wiederum voraussetzen müssen. [...] Es scheint, dass wir im historischen Anschluss an die Individualisierung der Religion und der Politik nun das Zeitalter der Individualisierung der letzten universalen Transzendentalbestimmung, nämlich der Kultur, eintreten.“¹¹

Es wird noch zu klären sein, inwieweit der Mensch durch Globalisierungsprozesse und Multikulturalität beeinflusst beziehungsweise geprägt wird und ob diese Prozesse seine Sicht auf die „Eigen- und Fremdkultur“ beeinflussen.

⁹ Hansen, 1995, S. 210-211.

¹⁰ Wimmer, 1990, S. 27-31.

¹¹ Drechsel, 1998, S. 202.

1.1. Universalismus oder Relativismus?

Durch die vermehrte Beschäftigung mit verschiedenen Kulturen, die sich durch spezifische Eigentümlichkeiten konstituieren, ergibt sich automatisch die Frage nach den Gemeinsamkeiten und etwaigen Differenzen. Viele Wissenschaftler, die sich mit interkulturellem Verstehen auseinandersetzen, plädieren für die Annahme von „[...] kulturellen Universalien [...], um überhaupt die Verstehbarkeit und Vergleichbarkeit verschiedener Kulturen zu ermöglichen.“¹² Im Gegensatz dazu stehen einige, die sich dieser Ansicht widersetzen, da diese „Universalien“ nicht konkret ausgeformt und dementsprechend nicht benennbar sind. Dieser Frage nach Gemeinsamkeit und Differenz zwischen den Kulturen lässt sich auf unterschiedliche Art und Weise nachgehen. Clifford Geertz als Ethnologe nähert sich beispielsweise unter einem zeichentheoretischen Ansatz, Oliver Kozlarek als weltbewusster Soziologe tut dies unter einem strukturalistischen.

Im Zeitalter des Kolonialismus wurden noch essentialistische und universalistische Aussagen über Mensch und Kultur als gültig angesehen, die interkulturellen Studien gehen heutzutage aber von einer anti-universalistischen Grundannahme aus. „Der Kulturbegriff erhebt nicht den Anspruch auf Universalität, sondern ist eher das Nicht – Universale, das erst universalisiert wird, wenn man Kultur mit Kommunikation gleichsetzt.“¹³ Es geht hier auch nicht darum, nach Möglichkeiten zu suchen, um einen Vergleich zwischen den Kulturen zu vereinfachen oder überhaupt darum, einen solchen als bedingt vorauszusetzen. Die Universalisten erheben einen Absolutheitsanspruch, dem sich die Kulturrelativisten entgegenstellen, indem sie postulieren, dass sich Wert- und Moralvorstellungen innerhalb einer Kultur entwickeln und nicht unabhängig von dieser. Kulturelle Phänomene können demnach nur in ihrem eigenen Kontext verstanden werden. Eine Kultur ist demnach höchstens „intern

¹² Kimmerle, 2002, S. 39.

¹³ Vgl. Kozlarek, 2002, S. 29.

universell“ ¹⁴, um die Worte des Kulturphilosophen Franz Wimmer zu gebrauchen.

Kultur als Symbolsystem einer Gesellschaft, das eigene Werte, Normen, Verhaltens- und Verfahrensweisen beinhaltet, grenzt von anderen Lebenswelten ab, solange dieses „interne“ Wissen nicht geteilt wird oder werden kann. Die vorangegangenen Ausführungen sollen aber nicht vermitteln, dass Gesellschaften in sich homogen sind und sich als separate Entitäten nach außen abgrenzen. „Reine“ Kulturen gab und gibt es nicht, denn sie verändern sich und haben sich stets verändert durch den Kontakt mit anderen Kulturen über einen geschichtlichen Zeitraum hinweg. Kulturen sind nicht statisch, sondern dynamisch und sie sind nicht einheitlich, sondern differenziert, sie überlappen sich und sind miteinander vernetzt. Der intrakulturelle Blick auf eine Kultur zeigt uns, dass sie immer pluralistisch ist. Kulturwissenschaftler haben die eurozentrischen Paradigmen überwunden und die Komplexität und heterogene Vernetzung von Kulturen erkannt. „Dieses Bewußtsein der Heterogenität, der Vielfalt, der Differenz, der Pluralität drängt sich nicht erst beim Blick auf die multikulturellen Gesellschaften unserer aktuellen Welt auf.“ ¹⁵ Denn historisch betrachtet hat diese Heterogenität eine lange Entwicklungsgeschichte. Sobald man Kulturräume voneinander abgrenzt, sollte man klar darlegen, aus welcher Perspektive dies vorgenommen wird, denn eine solche Abgrenzung zieht Konsequenzen nach sich, indem sie zu Übergeneralisierung, Stereotypisierung, aber vor allem, Missverständnissen führt. Strebt man einen Kulturvergleich an, so kann dieser nur in Bezug auf spezifische Kulturstandards durchgeführt werden: So existieren beispielsweise nach dem Anthropologen Edward T. Hall „polychrone“ und „monochrome“ Kulturen, die sich hinsichtlich ihres Umgangs mit Zeit unterscheiden. Bei ersteren nimmt sich die Zeiteinteilung flexibler aus, bei der zweiten Gruppe dagegen ist diese straffer und der Zeitplan viel strukturierter. ¹⁶ Eine kulturraumbezogene Interpretation eines solchen Vergleiches von Kulturstandards ist ebenfalls nicht unproblematisch:

¹⁴ Vgl. Wimmer, 1990, S. 62.

¹⁵ Kozlarek, 2002, S. 25.

¹⁶ Vgl. Lüsebrink, 2005, S. 26.

„Werte und Kulturstandards werden in den unterschiedlichen Theorieansätzen [...] in *kulturvergleichender* Perspektive analysiert. Aus ihnen werden kulturelle Unterschiede deutlich. Diese betreffen die für eine Kultur typischen Muster des Wahrnehmens, des Denkens, Wertens und Handelns. Insofern sind Kulturstandards [...] grundlegende Voraussetzungen für interkulturelle Kommunikation und Interaktion. [...] Die Zugehörigkeit zum gleichen geopolitischen Kulturraum [...] impliziert keinesfalls [...] eine weitgehende Übereinstimmung der Symbolsysteme und Wertevorstellungen.“¹⁷

Zugleich entsteht auf philosophischer Ebene ein Problem, das den allgemeinen Gültigkeitsanspruch des Kulturrelativismus ad absurdum führt, denn nach Ansicht jüngerer Vertreter der Ethnologie ist er selbst ein Ethnozentrismus, da er als Norm der „westlichen“ Welt entsprungen, wiederum nur in einer bestimmten Kultur anerkannt wird und außerdem die universelle Geltung von Werten wie den Menschenrechten in Frage stellt. Leider kann dieser spannenden These nicht weiter nachgegangen werden, da dies den Rahmen dieser Arbeit übersteigen würde.

Als entscheidende Disziplin hinsichtlich der Vergleichbarkeit von Kulturen bietet die Kultursemiotik als Zeichentheorie eine Grundlage zur Beschreibung und Analyse kultureller Zusammenhänge, Texte und Praktiken. Sie hat sich zur Aufgabe gemacht, Zeichensysteme einer Kultur und gleichzeitig Kulturen als Zeichensysteme zu untersuchen, um eine komparatistische Beschreibung aller Kulturen zu ermöglichen. Durch eine solche semiotische Betrachtungsweise des Kulturbegriffs können Kulturphänomene ohne Einschränkung analysiert werden. Das System von Codes, das der jeweiligen Kultur zugrunde liegt, bestimmt, was deren Mitglieder als zentralen und wesentlichen Teil ihrer Kultur ansehen, welcher ihre Identität bestimmt. Durch Interferenzen kommt es zu einem Codewandel, der in einer Übertragung und späteren Integration von kulturspezifischen Codes münden kann oder in einer völligen Übernahme der anderen Kultur.¹⁸ Um an einem Zeichenprozess teilhaben zu können, müssen nicht nur Sender, Empfänger, Zeichen und Botschaft vorhanden sein, sondern die Benutzer müssen über denselben Code verfügen. WissenschaftlerInnen

¹⁷ Vgl. Ebenda., S. 28-29.

¹⁸ Vgl. Nünning, 2008, S. 39-61.

unterscheiden dabei die natürlichen Codes, die aus Traditionen entstehen von Lebewesen gleicher Art, also der gleichen Kultur, von den konventionellen Codes.

„Eine Kultur als Zeichensystem besteht aus individuellen und kollektiven Zeichenbenutzern, die Texte produzieren, rezipieren, durch die mit Hilfe konventioneller Codes Botschaften mitgeteilt werden. [...] Wegen dieser hochdifferenzierten Strukturen lässt sich jedes gesamtkulturelle Zeichensystem auch als ein System von Zeichensystemen betrachten. Jede Kultur organisiert sich selbst in Systemen von Zeichensystemen, und weil dafür viele konkurrierende Organisationsprinzipien anwendbar sind, gibt es ständig Auseinandersetzungen über deren relatives Gewicht. So entsteht kulturelle Dynamik, die dem Kulturwandel zugrunde liegt.“¹⁹

Im zweiten Teil dieser Arbeit wird speziell die Theatersemiotik als Zeichentheorie und ihre mögliche Stellung als Hilfswissenschaft zur komparatistischen Beschreibung und Analyse interkultureller Vorgänge am Theater besprochen werden.

1.2. Trends kulturellen Wandels: Globalisierung als Herausforderung

Das Phänomen „Globalisierung“ beschreibt die zunehmende internationale und transnationale Vernetzung wirtschaftlicher Strategien, Abläufe und marktbildender Strukturen und kann daher als Terminus der Wirtschaftssprache entlehnt werden. Durch Expansion bezüglich eines gemeinsamen Marktes, und spätestens seit Vereinigung zu einem gemeinsamen Europa, kommt der wirtschaftlichen und politischen Globalisierung und ihrer Nebeneffekte erhöhte Aufmerksamkeit zu. Es kommt zur Zunahme von internationalen Verflechtungen in den Bereichen Wirtschaft, Politik und Kultur. Die Dimensionen der Globalisierung umfassen auch Transport, Kommunikation, Recht und Politik. Viele fürchten die Konsequenzen dieses Phänomens (wie kulturellen Import oder Invasion) und daher wird es immer wichtiger, die interkulturelle Dimension

¹⁹ Ebenda., S. 54-55.

dieses Prozesses mit all seinen Möglichkeiten komplexer kultureller Abwehr-, Akzeptanz-, Aneignungs-, Vermittlungs- und Rezeptionsstrategien aus einem interdisziplinären Blickwinkel zu betrachten. Unbedingt zu erwähnen und für diese Arbeit im Vordergrund stehend, ist dabei das Problemfeld der Migration, welches unter der vergleichenden Perspektive in seiner historischen Tradition bisher noch ungenügend aufgearbeitet wurde. Während früher viele Immigranten wegen des enormen Arbeiterbedarfs nach Österreich kamen, kommen sie heute aufgrund der zunehmenden Armut in ihren Heimatländern. Diese vermehrten Migrationsströme aus Krisengebieten, die das Entstehen multikultureller Gesellschaften fördern, werden oftmals kritisch gesehen, da man den Verlust an spezifischen Eigentümlichkeiten, Tradition und kultureller Verwurzelung zugunsten einer Uniformität fürchtet. Dementsprechend kommt es auf regionalen Gebieten zu einer gegenläufigen Bewegung der Segregation, wobei die kulturelle Eigenständigkeit, Andersartigkeit besonders betont wird, indem man sich vom Rest der Gesellschaft abgrenzt.

„Kulturelle [...] Alterität wird nicht nur von oder für kleine Gruppen oder begrenzte soziale Einheiten reklamiert. Nein, auch auf der Makroebene ganzer Kulturräume oder umfassender Zivilisationen werden zunehmend Grenzen betont, [...] weshalb die Rede vom >Kampf der Kulturen< so populär wird.“²⁰

Dieser Prozess, der neue Formen von Lokalisierung und Regionalisierung hervorbringt, erscheint auf den ersten Blick widersprüchlich, ist er jedoch nicht, wenn man ihn allein durch die Dominanz des Weltmarktsystems hervorgerufen sieht.

Samuel Huntington erstellte in seinem 1996 erschienenen Werk *The Clash of Civilizations* die These, dass die im Rahmen der Globalisierung auftretenden gewaltvollen Auseinandersetzungen - bei ihm betitelt als „Kampf der Kulturen“ - kulturell geprägt sind. Heftige Kritik rief dabei seine Fixierung auf kulturelle

²⁰ Antweiler, 1999, S. 35

Identität hervor.²¹ Huntington rührt mit seiner Betitelung an ein zentrales Problemfeld innerhalb der Auseinandersetzung und Reflexion zum Thema interkultureller Forschung – nämlich den Ursachen von Krisen und Konflikten. Der Kulturwissenschaftler Hans-Jürgen Lüsebrink verweist in seinem Buch *Interkulturelle Kommunikation* auf die Auseinandersetzungen um Huntingtons Werk und die damit einhergehenden Grundprobleme:

„[...] die Tendenz zum essentialistischen Kulturbegriff, der [...] an Denkschemata der Völkerpsychologie anschließt; die Überbetonung des Kulturellen (Kulturalismus), die zur Vernachlässigung oder gar Ausblendung anderer, vor allem historischer und politischer Analyse- und Erklärungsfaktoren führen kann, die sich in anderer, differenzierter Ausprägung auch in den werteanalytischen Ansätzen von Hall [...] findet.“²²

Es werden in den anschließenden Kapitel dieser Arbeit noch weitere Gegenargumente zu Huntingtons Thesen angeführt, die damit unmissverständlich klarstellen, dass seine Ansätze zu undifferenziert sind und der heutigen lebensweltlichen Situation nicht gerecht werden. Die Problemfelder Globalisierung, Migration und Multikulturalität führen uns deutlich vor Augen, dass wir die neue interkulturelle Herausforderung der Integration und des kulturellen Austausches mit allen verfügbaren Mitteln – seien es die Bereiche „interkulturelles Lernen“, „interkulturelle Kompetenz“ oder „interkulturelles Theater“ – annehmen müssen.

1.3. Multikulturalität als ein Problembereich

Einem Definitionsversuch zum Schlagwort „Interkulturalität“ muss zuerst eine genaue Abgrenzung zur „Multikulturalität“ vorausgehen. Die Probleme, die sich rund um dieses Begriffspaar ergeben, mögen in vielerlei Hinsicht ähnlich sein – sie beschreiben beide den Umgang mit dem Fremden – doch muss man sie in

²¹Vgl. Samuel Phillips Huntington in: „Wikipedia“, online unter http://de.wikipedia.org/wiki/Samuel_Phillips_Huntington (Zugriff: 18. Dezember 2007).

²²Lüsebrink, 2005. S. 31.

ihrer Bedeutung sehr wohl differenzieren, denn Multikulturalismus „geht von der Abgrenzung [...] gegenüber >den Anderen< aus.“²³ Die gebräuchlichste Definition von Multikulturalität besagt, dass eine multikulturelle Gesellschaft dann vorliegt, wenn sie aus mehreren verschiedenen eigen strukturierten Gesellschaften besteht, die auf einem gemeinsamen Territorium ein und desselben Staates leben. Multikulturalität als Begriff bezeichnet nur den Tatbestand, dass sich eine Lebenswelt aus Angehörigen mehrerer Kulturen zusammensetzt, das heißt er nimmt Bezug auf die soziale Organisationsstruktur einer bestimmten Gesellschaft. Ein Faktum ist das „Nebeneinander“ dieser Angehörigen als ein statischer Ist-Zustand. Die Multikulturalitätsforschung will sich also dem Problem der Koexistenz unterschiedlicher Kulturen innerhalb ein und derselben Gesellschaft stellen und die Konsequenzen, die sich daraus ergeben, erforschen und beschreiben. Sie bezeichnet ihre Diversität und Differenz. Als Beispiel für eine multikulturelle Gesellschaft können Amerika oder Kanada angeführt werden. Damit geht das Konzept der Multikulturalität vom klassischen Kulturbegriff und dessen separatistischen Charakter aus und greift in erster Linie die Probleme des Zusammenlebens innerhalb einer Gesellschaft auf, ohne dabei den Schwerpunkt auf einen kulturellen Austausch zu legen. In der Forschung lassen sich grundlegend drei Modelle multikultureller Gesellschaften differenzieren: das assimilatorische Modell, wo es gewünscht ist, dass sich Minderheitenkulturen einer dominanten Kultur anpassen, das Apartheidsmodell, welches auf eine strikte Abtrennung zielt und das in extremis soweit führt, dass zwischen Teilen der Bevölkerung keine Kommunikation möglich ist, was folglich auch ein Zusammenleben erschwert, da diese Teilbevölkerungen quasi in verschiedenen Kulturen leben. In der Folge können die Partikulkulturen einander nicht verstehen und können sich nur voneinander absetzen, einander ignorieren und im schlimmsten Fall sogar bekämpfen. Als drittes das polyzentrische Modell, dessen ideologisches Ziel ein gleichberechtigtes und friedliches nebeneinander Existieren auf Basis von Respekt, Verständnis und Toleranz wäre.²⁴ Jede Kultur soll dabei ihre spezifischen Eigentümlichkeiten behalten – eine Assimilation wird nicht

²³Ghosh-Schellhorn in Hahn / Pfalz, 1999, S. 49.

²⁴Vgl. Lüsebrink, 2005. S. 17.

angestrebt. Sie werden sich auch nicht notwendigerweise angleichen, selbst wenn sich die materiellen Lebensverhältnisse immer mehr vereinheitlichen.

„[...] Die „Kulturen“ [...] lassen sich nicht eine zur anderen addieren. Sie begegnen, vermischen, alterieren und rekonfigurieren sich. [...] Jede Kultur ist in sich selbst „multikulturell“, nicht nur, weil es immer eine vorgängige Akkulturation gegeben hat und es keine einfache und reine Herkunft gibt, sondern grundlegender deshalb, weil der Gestus der Kultur selbst einer des Vermischens ist: es gibt Wettbewerb und Vergleich, es wird umgewandelt und uminterpretiert, zerlegt und neu zusammengesetzt, kombiniert und gebastelt.“²⁵

Multikulturalitäts- und Interkulturalitätsforschung sind hinsichtlich des Blickes auf die Pluralität von Kulturen ähnlich und widmen sich strukturell ähnlichen Fragen. Das Hauptaugenmerk der Forscher liegt auf der Förderung eines friedlichen, respektvollen und dialogischen Miteinanders, welches mit Hilfe verschiedenster kommunikativer Mittel erreicht werden kann. Dennoch sind die Begriffe Multikulturalität und Interkulturalität voneinander zu unterscheiden und keineswegs synonym verwendbar, denn sie weisen den Weg vom „Nebeneinander“ zum „Miteinander“ - von einem statischen Zustand zur Interaktion. Der Kulturwissenschaftler Drechsel warnt in seinem Aufsatz bereits vor einseitiger Toleranz. Man sollte sich nicht zur bequemen Selbstverständlichkeit hinreißen lassen und kulturelle Vielfalt nur im Rahmen eines übergreifenden Wertekonsens akzeptieren, sondern die herausfordernde Aufgabe annehmen und mit denjenigen in einen vorurteilsfreien Dialog treten, die sich diesem bisher noch verweigerten, denn dadurch werden Ansätze für kulturübergreifende Werte geschaffen „zwischen gleichwertigen Kulturen mit ungleichen Traditionen.“²⁶ Alle Kulturen sind als Kulturen gleichwertig, obgleich erkennbare Unterschiede bestehen, die uns differenzieren. Wir müssen nur lernen miteinander den Weg der interkulturellen Verständigung und Interaktion zu gehen. Ich werde diese Thematik der Verständigung und Kommunikation im Kapitel *Interkulturelle Hermeneutik als Notwendigkeit* nochmals aufgreifen und genauer erläutern.

²⁵ Wingender in Kessler / Wertheimer, 1995, S. 172-173.

²⁶ Kramer in Drechsel, 1998, S. 23.

2. „Interkulturalität“ – Definitionsansätze

Im Umgang mit der Komplexität und der heterogenen Vernetzung von Kulturen wird deutlich, dass die Anforderungen an die moderne Kulturwissenschaft immer größer werden und althergebrachte Methoden und Kategorien nicht mehr ausreichen, um die Dynamik kultureller Entwicklungen zu fassen. Herkömmliche Kategorien wie „Inter- und Multikulturalität“ greifen teilweise zu kurz und werden deshalb um neuere Konzepte erweitert. Wieder konkurrieren unterschiedliche Definitionsansätze, je nachdem von welchem wissenschaftlichen Fach aus die Begriffe bestimmt werden. Dabei besteht durch den oftmals unreflektierten Gebrauch des Begriffes „Interkulturalität“ die Gefahr, diesen zu trivialisieren, sodass eine Konzeptualisierung von vornherein fragwürdig scheint. Bei der Vielzahl und Heterogenität der bereits formulierten Modelle erscheint es schwierig, einen Überblick zu behalten und die vorhandenen überschaubar zu präsentieren.²⁷

Das Konzept der Interkulturalität fordert einen regelmäßigen und andauernden Kontakt sowie einen Austausch zwischen Vertretern der Kulturen und lebt die Vorstellung eines Prozesses des „Aufeinanderbezogenseins“. Diese Forderung nach Auseinandersetzung impliziert schon das Präfix „Inter“ in der Bezeichnung des Terminus¹.

Der Soziologe Christoph Antweiler stellt in seinem Aufsatz zwei Lesweisen für das Wort vor:

„Einerseits kann man darunter dasjenige auffassen, was zwischen zwei oder mehr Kulturen steht, beziehungsweise zwischen ihnen vermittelt. Das wäre dann >Inter-Kulturalität<. Andererseits könnte es spezifische Interkulturen geben, was eine >Interkulturalität< ergäbe.“²⁸ Das Stichwort „Interkultur“, wie es Antweiler gebraucht, ist im Duden der deutschen Sprache bislang noch nicht zu finden. Es müsste als „etwas, was sich zwischen unterschiedlichen

²⁷ Deshalb werde ich mich hier auch nur mit den theoretischen Überlegungen, mit grundlegenden Fragestellungen auseinandersetzen, die mir für eine weitere Beschäftigung mit dem „Interkulturellen Theater“ wichtig erscheinen.

²⁸ Antweiler in Hahn / Pfalz, 1999, S. 37.

Lebenswelten ereignet oder entsteht“ gelesen werden, wenn man die lateinische Vorsilbe „inter“ als „zwischen“ und „Kultur“ als „Lebenswelt“ versteht. „Interkulturen“ ereignen sich dort, wo Beteiligte gemeinschaftlich handeln, sind demnach den dynamischen Prozessen von Interaktionen unterworfen. Der deutsche Philosoph Wolfgang Welsch kritisiert das Konzept der Interkulturalität als überholt, da es stets von einer Homogenität und Separiertheit der Kulturen ausgehe und entwickelte 1998 eine neue Konzeptualisierung mit dem Titel *Transkulturalität*, das die Kulturen jenseits von Fremd- und Eigenkultur denkt. Moderne Kulturen weisen eine innere Differenziertheit und Komplexität auf, die klassischen Kulturgrenzen schwinden und es entsteht eine Vielzahl unterschiedlicher Lebensformen und Lebensstile, die stark miteinander verbunden sind. Unsere Kulturen sind nicht mehr voneinander abgetrennt, sondern durchmischt und von einer Struktur gekennzeichnet, die über das traditionelle Verständnis hinausgeht und welches Welsch als *transkulturell* bezeichnet.²⁹

Darüber hinaus schwinden auch die nationalstaatlichen Grenzen, bedingt durch verstärkten Migrationszustrom und externe Vernetzungen der Kulturen, beispielsweise durch Verkehr und Datennetze, wodurch ökonomische Verflechtungen geschaffen werden. Nach Welsch könnte man in diesem Zusammenhang von einem gleichwertigen (Kultur-)Austausch in allen Richtungen gesprochen werden.

„[...] Transkulturalität entwirft ein anderes Bild vom Verhältnis der Kulturen. Nicht eines der Isolierung und des Konflikts, sondern eines der Verflechtung, Durchmischung und Gemeinsamkeit. Es befördert nicht Separierung, sondern Verstehen und Interaktion. [...] Im Vergleich zu anderen skizziert es aber den am ehesten gangbaren Weg.“³⁰

Welsch grenzt damit die drei Begriffe „Multikulturalität“, „Interkulturalität“ und „Transkulturalität“ völlig voneinander ab und stellt klar, dass bei der Auseinandersetzung mit diesen Themen eine genaue Begriffswahl und damit einhergehende Positionierung des Verwenders unabdingbar ist. Den beiden

²⁹ Vgl. Welsch in Drechsel, 1998, S. 51.

³⁰ Welsch, Wolfgang: „Netzdesign der Kulturen“. In: Zeitschrift für Kulturaustausch 1/2002, online unter <http://cms.ifa.de/index.php?id=welsch> (Zugriff: 02. Februar 2008).

ersten Konzepten stellt Welsch den Herderschen Kulturbegriff entgegen, da diese immer noch die Vorstellung von Kulturen als getrennte Entitäten in sich tragen. Erst das Konzept der Transkulturalität hat sich vom Kulturbegriff Herders losgesagt und stellt einen Prozess kultureller Hybridisierung dar.³¹ In diesem hybriden transkulturellen Raum kann das Ziel des dialogischen Austausches umgesetzt werden.

Dabei wird am Konzept von Welsch auch Kritik geübt: Der Philosoph Ram A. Mall beispielsweise gibt zu Bedenken, dass

„[...] die Vorsilbe >trans-< philosophisch und theologisch übersetzt eigentlich fast immer mit dem Anspruch eines alles überschauenden und oberhalb oder außerhalb der Kulturen liegenden Ortes verbunden ist. Das >Zwischen< der Vorsilbe >inter-< ist dagegen originär Gegebenes mit der Lebendigkeit einer Erfahrung, die selbst die Begegnung >zweier Seelen in meiner Brust< als eine inter-kulturelle Begegnung begreift.“³²

Interkulturalität setzt sich mehr mit den Methoden, Begriffen und ähnlichem auseinander, welche die Kulturen verbinden. Die Transkulturalität stattdessen steht für das, was jenseits der Kulturen liegt. Für die folgenden Kapitel dieser Arbeit wird demnach der interkulturelle Ansatz dem transkulturellen vorgezogen, denn gerade interkulturelle Theaterarbeit versteht sich immer als ein Zusammentreffen von etwas aktuell Gegebenem beziehungsweise Seiendem. Als ein wichtiger Vorreiter in diesem Diskurs im Bereich der „Cultural Studies“ gilt der Theoretiker Homi K. Bhabha, der sich in seinem Werk *Die Verortung der Kultur* ausführlich in mehreren Aufsätzen mit kultureller Differenz auseinandersetzt. Dabei entwirft er das Modell des „Dritten Raumes“ oder „Third Space“ als kulturellen Zwischenraum und kommt zu folgender Erkenntnis:

„[...] daß das Andere nie außerhalb oder jenseits von uns verortet ist, sondern seine Stelle einnimmt innerhalb eines jeden kulturellen Systems und des durch dieses System bedingten Diskurses. Differenz ist nicht die Marke für eine Grenze zwischen Innen und

³¹ Vgl. Antor in Antor, 2006, S. 27ff.

³² Mall in Antor, Heinz, 2006, S. 112.

Außen, zwischen Zentrum und Rändern, sondern ein unumgänglicher Ort mitten im Zentrum.“³³

Er fordert nicht nur einen hybriden Raum, sondern stellt auch den tradierten Identitätsbegriff in Frage, da er postuliert, dass sich unsere Identität in diesem „Dritten Raum“ konstituiert und ihr selbst schon eine Differenz innewohnt.

„[...] und dieser zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene oder verordnete Hierarchie gibt.“³⁴

Doch jede neu entwickelte Theorie schafft auch ihre Kritiker, so warnt Christoph Antweiler zum Beispiel vor der Verwendung des modern anmutenden Terminus „Hybridität“ im Zusammenhang mit den diversen Konzepten rund um den Interkulturalitäts-Diskurs, da dieser aus der Vererbungslehre kommt und impliziert, dass es sich dabei um eine Mischung vorher reiner Kulturen handelt, aus denen etwas Neues entsteht. Selbst wenn sich innerhalb einer Gesellschaft verschiedene Kulturen zunehmend vermischen, entsteht dabei keine hybride Kultur. Denn wie bereits mehrmals betont, sind kulturelle Gruppen niemals homogen, sondern weisen eine intrakulturelle Vielfalt auf. Indem Antweiler die Verwendung dieses Begriffes kritisiert, übt er ebenfalls Kritik am Hybriditätskonzept Welsch’.

Ein ebenfalls sehr aktuelles Konzept als Fortsetzung der postmodernen Philosophie und Erweiterung des Diskurses um die Interkulturalitäts-Begriffs-Debatte führte Byung-Chul Han in seinem Werk *Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung* (2005) ein, in dem er, bedingt durch die Veränderungen des kulturellen Globalisierungsprozesses und ausgehend vom postkolonialen Diskurs, „Hyperkulturalität“ als neuen Kulturbegriff fordert. Die kulturellen Ausdrucksformen lösen sich von ihrem ursprünglichen Ort und zirkulieren in einem Hyperraum der Kultur, so Han.

³³ Ebenda., S. XI.

³⁴ Ebenda., S. 5.

„[...] Die Kultur verliert zunehmend jene Struktur, die der eines konventionellen Textes oder Buches gleicht. Keine Geschichte, keine Theologie, keine Teleologie lässt sie als eine sinnvolle, homogene Einheit erscheinen. Die Grenzen oder Umzäunungen, denen der Schein einer kulturellen Authentizität oder Ursprünglichkeit aufgeprägt ist, lösen sich auf. Die Kultur platzt gleichsam aus allen Nähten, ja aus allen Begrenzungen oder Fugen. Sie wird ent-grenzt, ent-schränkt, ent-näht zu einer Hyper-Kultur. Nicht Grenzen, sondern Links und Vernetzungen organisieren den Hyperraum der Kultur.“ ³⁵

Es entsteht demnach ein Raum, indem kulturelle Vernetzungen zirkulieren, ohne sich zu etwas festem Neuen zu konfigurieren. Damit hätte Han den problematischen Begriff der Hybridität erfolgreich umgangen.

Die Theorien Welschs und Hans seien hier aber nur der Vollständigkeit halber und zur Ergänzung beziehungsweise zum besseren Verständnis des problematischen Diskurses über kulturell relevante Termini und Konzepte angeführt.

Zur weiteren Beschäftigung und Analyse interkulturellen Theaters werden die Fragestellungen und Probleme richtungsweisend sein, die sich ergeben, wenn unterschiedliche Kulturen unter theaterwissenschaftlicher, -anthropologischer, und -ethnologischer Sicht interagieren. In dieser Arbeit wird von einem Begriff der „Interkulturalität“ ausgegangen, der die Resultate und Konsequenzen miteinbezieht, die sich durch interkulturelle Kommunikationsvorgänge ergeben, wenn sich beispielsweise TheatermacherInnen und andere KünstlerInnen durch interkulturelle Begegnungen angeregt, mit Konzeptionen Angehöriger anderer (inner- oder außereuropäischer) Kulturen befassen. Dabei werden Interaktionsformen, Wahrnehmungsmuster und Konzepte des Kulturtransfers zu erörtern sein.

³⁵ Han, 2005, S. 16ff.

3. Interkulturelle Hermeneutik als Notwendigkeit

Im Zeitalter steigender Kultur“begegnungen“ ist die Dringlichkeit und Notwendigkeit der Entwicklung von Thesen zu einer interkulturellen Hermeneutik unerlässlich.

Der Philosoph Ram A. Mall fordert in einem seiner Aufsätze, der sich primär mit interkultureller Philosophie und den Menschenrechten beschäftigt, dass wir Kulturen, die sich unleugbar von uns unterscheiden, nicht diskriminieren dürfen. Vielmehr fordert er eine Theorie der interkulturellen Philosophie, die sich mit der bestehenden hermeneutischen Situation auseinandersetzt. Mall distanziert sich von einer Hermeneutik, die das Identitätsmodell zum Paradigma erhebt, denn wer die eigene Tradition der Suche der Wahrheit zugrunde legt, steht einer interkulturellen Verständigung im Weg. Seine oberste Prämisse besteht aus der Verbindung des „Verstehenwollen“ und „Verstandenwerdenwollen“.³⁶

Er unterscheidet zwischen drei verschiedenen hermeneutischen Modellen, wobei er dem letzteren den klaren Vorzug gibt: Das erste Modell hat das Selbstverstehen einer Kultur als Grundlage und besagt, das „Unbekannte muß im Modus des Bekannten verstanden werden.“³⁷ Das zweite Modell ist jenes der totalen Differenz, während das letzte von Überlappungen ausgeht, die „Kommunikation und Übersetzung erst ermöglichen“.³⁸ Selbst wenn der Philosoph bei seinen Überlegungen primär auf die Theorien innerhalb einer interkulturellen Philosophie eingeht, ist seine Ansicht betreffend einer analogen Hermeneutik auch auf das Thema der interkulturellen Verständigung insgesamt anwendbar. Eine Kommunikation zwischen den Kulturen, eine so genannte „interkulturelle“ Kommunikation, egal ob sie im Alltag oder auf der Bühne stattfindet, unterliegt denselben Regeln des Verstehens und des Verstandenwerden bzw. -wollens.

Die Erkenntnis, dass eine Verständigung nur erreicht werden kann, wenn man den eigenen Standpunkt als einen unter vielen wahrnimmt und sich auch

³⁶ Mall in Drechsel, 1998, S.122.

³⁷ Ebenda., S. 124.

³⁸ Ebenda., S. 125.

zurücknehmen kann, indem man den anderen dasselbe Eigenrecht zuerkennt, ist die wichtigste Voraussetzung für das Gelingen einer interkulturellen Kommunikation. Aus dem „Sich-Nicht-Zurücknehmen-Können“ ergeben sich viele Probleme.

„Nicht die Differenz oder der Dissens sind das Problem, sondern die Zurücknahme der Anerkennung des Anderen und damit der Abbruch der wechselseitigen Interaktionen [...] und der Einforderung oder gar Durchsetzung einer einseitig durchgesetzten nivellierenden Einheit.“³⁹

Dass sich Gesellschaften der von Mobilität und Globalisierung geprägten Entwicklung nur schwer entziehen können und über kurz oder lang mit äußeren Faktoren in Berührung kommen, ist eine Tatsache, ebenso wie eine kulturelle Diversität der Realität entspricht. Die Frage ist nur, wie damit umgegangen wird. Und die Bedeutung eines richtigen Umgangs mit dieser Vielfalt ist nicht zu unterschätzen. Für ein Gelingen muss die Perspektive des Anderen mitberücksichtigt und antizipiert werden, denn die Vielfalt der Kulturen stellt neben einer Bereicherung ja auch ein großes Erkenntnispotential dar. Doch soziales Handeln lässt sich nicht aus entworfenen Konzepten zu einer interkulturellen Kompetenz einfach ableiten.

Die vielen unterschiedlichen Ansätze zur Inter- bzw. Transkulturalität kommen spätestens hier auf einen gemeinsamen Nenner, da sie alle davon ausgehen, dass eben die Interaktion zwischen den Kulturen zur Nutzung dieses existierenden Potentials führt, welches unsere multikulturelle Gesellschaft für ihre Mitglieder bereithält. Und damit möchte ich überleiten zum nächsten Kapitel, in dem es um die Wichtigkeit einer ausreichenden Verständigung und Interaktion zwischen den Kulturen geht.

³⁹ Drechsel in Drechsel, 1998, S.189.

4. Interkulturelle Kommunikation

Kommunikation und Kultur sind eng miteinander verknüpft, denn ohne sie könnte Kultur nicht erlernt bzw. verbreitet werden, was uns der Sozialisationsprozess jedes einzelnen Menschen zeigt, welcher in erster Linie durch persönliche Kontakte (die wiederum determiniert sind durch Kommunikation) in die Gesellschaft hineinwächst.

Das Wort „Kommunikation“ ist entlehnt aus dem lat. *communicare*, was nicht nur „mitteilen“, „sich besprechen“, sondern auch „etw. gemeinsam, gemeinschaftlich machen“ bedeutet.⁴⁰

Dies ist ein Hinweis darauf, dass Kommunikation eine große Rolle in der Verbreitung von Alltagswissen einer Gruppe spielt. Hierdurch wird außerdem ersichtlich, dass sie nicht nur dem Informationsaustausch – ob verbal, nonverbal oder medial – dient, sondern als Grundlage für zwischenmenschliche Beziehungen, Lebenswelten und weitergeführt Kulturen verstanden wird. Dabei stellt die Kultur die Regeln auf, die den Kommunikationsprozess leiten, es sind jedoch auch Persönlichkeit und Kommunikationssituation Faktoren, die auf das Gelingen des Prozesses einwirken.

Jahrtausendelange Kommunikationsprozesse sind für das Entstehen von Kulturen und auch „Interkulturen“, wie sie Christoph Antweiler bezeichnet, Voraussetzung. Definitorisch versteht man unter interkultureller Kommunikation primär einen interpersonalen und dialogischen Kontakt zwischen Angehörigen unterschiedlicher Kulturen, wobei das Hauptaugenmerk nicht auf die teilnehmenden Kulturen, sondern vor allem auf die Personen selbst gerichtet ist. Doch wie auch schon bei der definitorischen Bestimmung von Kultur und Interkulturalität, ließen sich weitere Vorschläge anführen, auf die ich hier nicht näher eingehen kann. Ich werde meiner Arbeit einen weiter gefassten Begriff der interkulturellen Kommunikation zugrunde legen, indem ich auch die Darstellungsform dieser Interaktion auf der Theaterbühne miteinbeziehen

⁴⁰ Vgl. Pfeifer, 1995, S. 697.

möchte. Dabei wird eine Definition bevorzugt, die interkulturelle Kommunikation als eine symbolische Interaktion versteht, die durch kulturelle Differenzen beeinflusst wird. Diesen symbolischen Handlungen liegt ein System zugrunde, das verbale und non-verbale Codes enthält, die unsere Wahrnehmungsweise von Personen und die Interaktionssituation bestimmen, da jeder Code als Zeichen begriffen werden muss, welches über ein Bedeutungssystem verfügt, das wiederum kulturell variabel ist. Beim Kommunikationsbegriff gibt es, wie bereits bei der Analyse des Kulturbegriffs festgestellt, keine universalen Standardisierungen, denn in den einzelnen Kulturen haben sich diachronisch gesehen unterschiedliche Erfahrungs- und Wahrnehmungswelten herausgebildet, die als Grundlage für bestehende Unterschiede gesehen werden müssen und weiter zu Missverständnissen innerhalb interkultureller Kommunikation führen können.

„Viele interkulturelle Missverständnisse und Probleme ergeben sich daraus, dass man sich der eigenen Kulturgebundenheit und der eigenen Wahrnehmung seines fremdkulturellen Partners nicht hinreichend bewusst ist: es werden Dinge und Sachverhalte als unhinterfragt „normal“ angesehen, die für die Wahrnehmungsgewohnheiten des anderen keineswegs plausibel sind.“⁴¹

Durch die fortschreitende Globalisierung der Welt nimmt die kulturelle Selbstbestimmung der Nationen zu, wobei gleichzeitig aber auch die kulturelle Regionalisierung und die damit einhergehende Differenzierung zwischen den Kulturen größer wird. Trotzdem kommt es zu einer vermehrten Kommunikation und Interaktion zwischen ihnen, weil es die gegenwärtige Lebenspraxis verlangt. Doch betrachtet man die Situation genauer, so erkennt man, dass es zwar diese zivilisatorische Koexistenz von unterschiedlichen Kulturen gibt, jedoch noch keine ausreichende interkulturelle Verständigung zwischen diesen, da sich der normative und religiöse Pluralismus ihr entgegenstellen.⁴² Paul Drechsel unterstreicht in seinem Aufsatz erneut die Dringlichkeit einer kulturübergreifenden Kommunikation. Wie bereits in einem vorangegangenen

⁴¹ Bolten, Jürgen, 2001. S. 25.

⁴² Vgl. Drechsel in Drechsel, 1998, S. 178 ff.

Kapitel erläutert, lassen sich Kulturen nur schwer miteinander vergleichen. Hier gehe ich mit Drechsel, Kozlarek, Wimmer und anderen Wissenschaftlern konform, indem ich mich von der Annahme kultureller Universalien distanzieren. Auf die Kommunikation bezogen, verwendet Drechsel in diesem Zusammenhang den Begriff „inkommensurabel“, den er der Mathematik entlehnt und der soviel bedeutet wie nicht „mess- bzw. vergleichbar“.

„[...] das Bewusstsein der Inkommensurabilität bewirkt eine veränderte Haltung in der interkulturellen Begegnung: Es verhindert die anmaßende Universalisierung der eigenen Normen, es befreit von illusionären und kontraproduktiven Verständigungsbestrebungen, es vermittelt Respekt vor der anderen Lebensform, aber es zwingt mich nicht dazu, die andere Norm billigen oder doch als zumindest partiell richtig akzeptieren zu müssen.[...] Nur unter Inkommensurabilitätsbedingungen ist es möglich, zwei gegensätzliche Normen zugleich wahr sein zu lassen.“⁴³

Wichtig für ein Zusammenleben ist es, eine gemeinsame Lebenspraxis zu entwickeln, die in erster Linie auf Interaktion basieren soll. Als geeigneten Ansatz kann ein dialogisches Modell gesehen werden, das sowohl die Unterschiede als auch die Gemeinsamkeiten als Grundlage für eine funktionierende Kommunikation nimmt. Dafür sind Verstehensprozesse ausschlaggebend, da sie nützlich sind, um zu einem Fortschritt in der Interaktion beizutragen. Dieses Verstehen lässt sich als ein hermeneutischer Vorgang definieren und setzt zudem voraus, dass dabei automatisch ein Vergleichen zwischen der eigenen und fremden Kultur stattfindet, welches dem Erkenntnisgewinn dient. Deshalb werden im Folgenden die Dimensionen des Eigenen und Fremden Objekte einer genaueren Analyse darstellen.

⁴³ Ebenda., S. 184.

5. Die Dimensionen des *Eigenen* und des *Fremden*

Jede ethnische Gruppe hat ein Recht auf Selbstbestimmung, Bestimmung ihrer Lebensweise und damit auch die Freiheit zur Definition ihrer eigenen Bedürfnisse und grenzt sich durch ein „Anderssein“ von anderen Kollektiven ab. Diese generelle Grenzziehung zum anderen ist eine empirische Tatsache. Und viele Konflikte entstehen durch solch eine Abgrenzung oder durch eine Kategorisierung als „andersartig“, „nicht dazugehörig“. Oftmals wird diese Grenzziehung zum anderen so stark betont, dass – wie uns beispielsweise der Holocaust grausam vor Augen führte – Vernichtung zum Ziel werden kann. Durch das Zusammenwachsen Europas und die fortschreitende Internationalisierung auf den unterschiedlichsten Ebenen, stellt die Begegnung mit „dem Fremden“ heutzutage keine Ausnahme mehr dar. Sie kann dennoch oft zu Verunsicherung, Missverständnissen und Problemen führen, vor allem wenn das Fremde Übergewicht hat und die eigene kulturelle Identität als gefährdet angesehen wird. Der Begriff Identität impliziert schon an sich eine Abgrenzung zum Fremden, Andersartigen. Was aber wird als fremd empfunden und wie lässt sich der Begriff „Fremdheit“ definieren? Auch hier ist es schwer eine allgemeingültige Definition anzugeben, welche die vielen Implikationen dieses Begriffs berücksichtigt.

„Begünstigt wird die Vernachlässigung von Begriffsbildungen durch den Umstand, daß es bereits eine vorwissenschaftliche Vorstellung und Erfahrung von *Fremdheit*, von Begegnung mit *Fremden* und *Fremdem* sowie tradierte Selbstverständnisse innerhalb der Disziplinen gibt, welche die Notwendigkeit einer allgemein definitorischen Bemühung überflüssig zu machen scheinen.“ ⁴⁴

Da feststeht, dass es keine objektive Qualität von Fremdheit gibt, wird der Begriff primär als relationale und dialektische Kategorie verstanden. Sie drückt somit ein Verhältnis oder eine Beziehung aus, zwischen dem, was als „Eigenes“ empfunden wird und dem, was „fremd“ erscheint. Der Begriff des Fremden ist

⁴⁴ Albrecht in Bizeul/ Bliesener / Prawda, 1997, S. 83.

somit komplementär zu dem des Eigenen und meist an Emotionen und Bewertungen geknüpft. Ausgehend vom Philosophen Edmund Husserl, dem Begründer der Phänomenologie, der eine Pluralität konkreter Lebenswelten konstatierte, die sich intra- wie interkulturell gliedern lassen, kommen wir zur neuen Dimension des Eigenen und Fremden. „Mit Husserls eigenen Worten können wir feststellen: Die Lebenswelt scheidet sich in Heimwelt und Fremdwelt.“⁴⁵ Und dieser Fremdwelt nähern wir uns stets von unserer eigenen Lebenswelt aus, der wir uns zugehörig fühlen, die uns bekannt, vertraut und verfügbar ist. Fremd erscheint uns das, was jenseits der Grenze der eigenen Erfahrungsbereiche liegt. Das Fremde setzen wir dem Eigenen kontrastiv entgegen. Der Fremdbegriff wird in diesem Fall meist in der Bedeutung „fremd von etwas anderem/ dem Eigenen“ gedacht und ist subjektiv definiert, wobei die Beziehung des Einzelnen dazu ausschlaggebend scheint, wie fremd jemandem etwas ist oder erscheint. Bei der Auseinandersetzung mit dieser Thematik drängen sich sofort folgende Fragen auf:

Wie ist dieser Kontrast zu denken? Wie verhalten sich Eigenes und Fremdes zueinander? Wie überhaupt zwischen Eigenem und Fremden unterscheiden? Wenn man bei der Beantwortung der Frage zur Dialektik von Eigenem und Fremdem wiederum von Husserls Thesen ausgeht, dann kommt man zu ambivalenten Antworten, die mit anderen Annahmen nicht zusammenstimmen. Husserl spricht von einer „Urscheidung zwischen dem Ich und dem Anderen“⁴⁶, was bedeuten würde, dass es bereits eine vorwissenschaftliche Vorstellung gibt, andererseits geht er vom Eigenen aus und behauptet, dass sich das Andere „innerhalb und mit den Mitteln dieses Eigenen konstituiert.“⁴⁷ Fremdes gibt es nur dort, wo es gleichzeitig die Vorstellung vom Eigenen gibt – und sie bilden ein Ineinander. Fremd- und Selbstbilder stehen in einem wechselseitigen Zusammenhang, indem „wir uns immer im Verhältnis zu anderen definieren – und umgekehrt.“⁴⁸ Die Grenzziehung zwischen den Bereichen „fremd“ und „eigen“ ist dynamisch und Veränderungen unterworfen. Während die einen die

⁴⁵ Waldenfels in Drechsel, 1998, S.105.

⁴⁶ Ebenda. S. 107.

⁴⁷ Ebenda. S. 107.

⁴⁸ Bolten, Jürgen, 2001, S. 53.

Differenz beklagen, fürchten die anderen eine Vereinheitlichung, doch weder eine totale Aneignung des Fremden noch eine totale Enteignung des Eigenen wären erstrebenswerte Lösungen, sondern sich in eine Sphäre der Neutralität und Indifferenz zu begeben, wie uns Waldenfels in seinem Werk erklärt. Dieter Kramer formulierte dazu folgenden Satz, der die Notwendigkeit von Anerkennung von Vielfalt und Differenz innerhalb des eigenen Selbst sehr gut zum Ausdruck bringt: „Auch bezogen auf das Individuum steckt das Andere in uns selbst. Deshalb [...] sollten wir uns nicht „Identität“ als Ziel- und Normenwert zu eigen machen [...].“⁴⁹ Die Kategorie Fremdheit dient uns als interpretatorische Hilfe, wobei nicht jede Person oder Sache, die „anders“ ist auch gleichzeitig als „fremd“ empfunden wird. Manche Unterschiede werden nur als Verhältnis der Alterität, als Unterscheidung zwischen dem „eigenen Ich“ und dem „anderen Ich“ gesehen, wie beispielsweise Differenzen zwischen den Geschlechtern oder Generationen, die als anders gelten aber nicht als fremd. Dies kann auch auf gesellschaftlich-kulturelle Verschiedenheit umgelegt werden. „Andersheit“ bedeutet nicht notwendigerweise „Fremdheit“, sondern kann auch als das „aufgefasste Andere“ kategorisiert werden.⁵⁰ Einen Überblick über bestehende Kategorien der Fremdheit gibt uns Maletzke:

- *Das Fremde als das Auswärtige*: hier ist die Konzeption des Fremden mit einer räumlichen Trennung verbunden und wird zumeist als „ausländisch“ bezeichnet.
- *Das Fremde als Fremdartiges*: hier wird der Begriff als Gegensatz zum Eigenen, dem „Normalen“ verwendet.
- *Das Fremde als das noch Unbekannte*: hier ist noch nicht ausgeschlossen, dass das Fremde noch kennen gelernt wird.
- *Das Fremde als das letztlich Unerkennbare*: hier besteht keine Möglichkeit für das Kennen lernen, da es interpretatorisch unmöglich bleibt.

⁴⁹ Kramer in Drechsel, 1998, S. 17.

⁵⁰ Vgl. Albrecht in Bizeul/ Bliesener/ Prawda, 1997, S. 87.

- *Das Fremde als das Unheimliche*: das Fremde stellt etwas dar, das uns nicht vertraut ist und uns ängstigt.⁵¹

Deutlich erkennbar wird anhand dieser Kategorien, dass das Eigene über das Fremde definiert wird und dass es nur allzu menschlich ist, zu vergleichen. Hier möchte ich nochmals auf Welsch' Konzept der Transkulturalität zurückzukommen, das er jenseits von Eigen- und Fremdkultur denkt. Dort findet sich folgende Passage, die ich hier abschließend anführen möchte, da sie einerseits eine sehr moderne und wünschenswerte Einstellung zum „Eigenen und Fremden“ zum Ausdruck bringt und Potential für die Zukunft enthält, andererseits auch als zu idealistisch und realitätsfern kritisiert werden kann:

„Daher gibt es nichts schlechthin Fremdes mehr. Alles ist in innerer oder äußerer Reichweite. Und ebensowenig gibt es noch schlechthin Eigenes. Authentizität ist Folklore geworden, ist simulierte Eigenheit für andere, zu denen der Einheimische längst selbst gehört. Umgekehrt kann Fremdes ganz selbstverständlich für Eigenes gehalten werden.“⁵²

Innerhalb und während einer interkulturellen Begegnung spielt unsere individuelle Wahrnehmung dieser „Eigen- und Fremd-Dimensionen“ eine ausschlaggebende Rolle, weshalb es notwendig ist, im nächsten Kapitel die menschlichen Wahrnehmungsprozesse noch genauer unter die Lupe zu nehmen. Anhand dieser Analyse wird es einfacher nachzuvollziehen sein, wie es zur Herausbildung von Feindbildern, Stereotypisierungen, Vorurteilen und Klischees kommen kann.

⁵¹ Vgl. Maletzke, 1996, S. 30.

⁵² Welsch in Drechsel, 1998, S. 52.

6. Fremd- vs. Selbstwahrnehmung

Unsere Wahrnehmung ist aktiv, selektiv und vor allem subjektiv und bestimmt unsere Realität insofern, als wir sie aus unseren Sinneseindrücken individuell rekonstruieren. Diese Sinneseindrücke dienen der Orientierung und hängen primär vom Erfahrungshintergrund des Betrachters ab. Bei der Begegnung mit Fremdem dienen uns unsere Wissensvorräte als Bezugssystem, um Wahrgenommenes einzuordnen, was zugleich mit affektiven Qualitäten verbunden ist. Für viele Eindrücke finden wir keine Entsprechungen in unserem Erfahrungs- und Begriffssystem und können sie deshalb schwer zuordnen. Vielmehr werden sie irgendwie dem Sinn nach eingeordnet, was oft zur Produktion von Stereotypen und Vorurteilen führt.

Der Kommunikationswissenschaftler Jürgen Bolten beschreibt die Vorgänge der Realitätskonstruktion folgendermaßen:

„Sie beruhen auf einem fortschreitenden, nach „richtigen“ Lösungen suchenden Wechselverhältnis von Erfahrung und Erwartung, das auf alle anderen Erfahrungen und Erwartungsformulierungen aufbaut, die jemand in aus seiner Sicht vergleichbaren Kontexten gemacht hat. Dass die vermuteten Lösungen nicht von einem auf den anderen Kontext übertragbar sind, aber dennoch für richtige Lösungen gehalten werden, begründet die meisten interkulturellen Missverständnisse.“⁵³

Wie aus dem obigen Zitat bereits entnehmbar, beruht unsere Wahrnehmung also auf einem Wechselspiel von Erfahrung und Erwartung. Die Vielfalt unserer Fremdheitserfahrungen bestimmt demnach maßgeblich unsere Flexibilität und Toleranzfähigkeit im Umgang mit dem Anderen/ Fremden. Somit ist dieser Umgang auch stark individuell verschieden. Wichtig in diesem Zusammenhang erscheint mir auch der Bezug des Individuums zu seiner Kultur, denn das kollektive Gedächtnis hat oftmals starken Einfluss als Interpretationsinstrument.

⁵³ Bolten, 2001, S. 29.

„Damit ist auch das Verhältnis von Kultur und Individuum als Wechselverhältnis in der Weise bestimmbar, dass individuelles Handeln sich einerseits durch eine Auswahl jener Wissensvorräte auszeichnet, von denen es sich ein Höchstmaß an Plausibilität für Problemlösungen seiner aktuellen Lebenswelt verspricht. [...] Offenkundig ist, dass eine Kultur sich immer nur in den Handlungen ihrer Individuen äußert und dokumentiert. Jedes Individuum kann innerhalb des Wissensvorrats, der ihm durch seine Sozialisation zur Verfügung steht, eine Vielzahl eigenständiger Problemlösungsalternativen ersinnen.“⁵⁴

Die Wahrnehmungsprozesse von Fremdem und Eigenem sind also von vorherrschenden Modellen einer Kultur beziehungsweise Gesellschaft determiniert. Dies bedeutet, dass nicht nur die Fremdwahrnehmung, sondern ebenso unsere Selbstwahrnehmung eingebettet ist in Einstellungen, Weltbilder und Wertsysteme der eigenen Kultur.⁵⁵ Was wir als fremd oder eigen ansehen ist demnach abhängig von unserer kulturellen Identität, unserem Zugehörigkeitsgefühl zu einem bestimmten Kollektiv, ein Gefühl, welches der Mensch während seiner Enkulturation erwirbt. Dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass noch im 19. Jahrhundert der Begriff der „Nation“ und die „Nationalkultur“ als Leitlinie für eine kollektive Identität eine große Rolle spielte, was sich durch die derzeitige interkulturell geprägte Entwicklung geändert hat, wodurch manche Wissenschaftler bereits von einer „pluralen“ Identität zu sprechen wagen.

„War die Nation im 19. Jahrhundert, in Verbindung mit dem bürokratischen Anstaltsstaat und demokratischer Repräsentation, Fixpunkt personaler Identität und Bedingung sozialer Zugehörigkeit [...], entstehen heute, jenseits des Nationalstaates, flexible Formen von Zugehörigkeit und Gemeinschaft, welche die Repräsentativität und Legitimität demokratischer Herrschaft herausfordern.“⁵⁶

Die oben genannte Ansicht gründete vielmals noch im Ethnozentrismus, in dem andere Kulturen vom Standpunkt der eigenen Kultur aus beurteilt wurden, wobei dies häufig mit dem Hintergrund der Aufwertung der eigenen und der

⁵⁴ Waldenfels in Drechsel, 1998, S.37.

⁵⁵ Vgl. ebenda., S. 88.

⁵⁶ Lüsebrink, 2005, S. 100.

Abwertung der anderen Kultur geschehen ist. Die eigene Gruppe ist das Zentrum, die eigenen kulturellen Werte werden verabsolutiert und dienen als Maßstab zur Bewertung anderer Gruppen. Doch wir müssen diesem ethnozentrisch-orientierten Prozess entkommen, indem wir erkennen, dass die Identitätsbildung einer anderen Logik folgen muss, indem das Andere dabei nicht exkludiert wird, sondern innerhalb der Konfigurierung des Selbst miteinbezogen wird. Auch der Geschichtstheoretiker Jörn Rüsen versteht unter Ethnozentrismus eine kulturelle Strategie, die kollektive Identität durch die Unterscheidung der eigenen Gruppe von der anderen Gruppe zu gewinnen. Das Eigene wird dabei mit positiven Werten beladen, das Fremde und das Anderssein sind negativ behaftet. Er erkennt sofort, dass diese negativ werthafte Aufladung nur dazu dient, die eigene Selbstachtung zu begründen und zu legitimieren. In Wirklichkeit stellt das Anderssein nur einen negativen Reflex des eigenen Selbst dar.⁵⁷ Das eigene Selbst bezeichnen wir allgemein als Identität, welche die Summe aller Merkmale eines Individuums beinhaltet, die es zu dem machen, was es ist. Unter kultureller Identität versteht man das Zugehörigkeitsgefühl eines Individuums zu einer bestimmten Gruppe, Gesellschaft oder Kultur und „[...] schließt somit den weitesten Horizont der Selbstverständigung und Statuierung von Gemeinsamkeiten und Differenz zu anderen ein, der eine umfassende Lebensform trifft [...].“⁵⁸

Der ständige Vergleich der Kulturen und die Identitätsabbildung beruhen immer auf dem Prinzip der Trennung und Teilung, auf dem Prinzip der Differenz von Selbst und Anderssein. Dabei kann man der Beschreibung von Fremdwahrnehmung eine allgemeine Zweiteilung zugrunde legen: Entweder man sieht Fremdbilder als mögliche Feindbilder, oder man entdeckt eine gewisse Faszination für das Fremde – wie auch immer, diese Kategorisierung beeinflusst unser weiteres Verhalten gegenüber dem Anderen maßgeblich. Wie schon vorhin erwähnt, war besonders im nationalistischen Diskurs des 19. und anfänglichen 20. Jahrhunderts der Zusammenhang zwischen nationaler Identität und nationalen Feindbildern virulent. Der Kontakt mit dem Fremden war weitgehendst zu vermeiden, denn er wurde als Gefahr angesehen, die das

⁵⁷ Vgl. Rüsen in Drechsel, 1998, S. 27.

⁵⁸ Ebenda., S. 29.

Eigene zu schwächen drohte. Man machte sich für die Einhaltung der sprachlichen, politischen und nationalen (hier noch gleich zu setzen mit kulturellen) Grenzen stark.

Auch heutzutage werden wir in unserem Alltagsleben vermehrt mit Xenophobie konfrontiert, der Fremdenfeindlichkeit, wie wir sie oft genug auch in unserem Heimatland Österreich erfahren. Sie zeigt sich durch eine ablehnende Einstellung, Geringschätzung, Spott und Meidung vermeintlich fremder Gruppen oder Menschen.

Dagegen herrscht jedoch gleichzeitig oft auch eine gewisse Faszination für das Fremde, das als Gegenpol zum Eigenen wahrgenommen wird und dem man oftmals Eigenschaften zuschreibt, die das Eigene nicht einhalten kann. In den Darstellungen fremder Lebensformen findet immer auch das Unterdrückte und Verdrängte der eigenen Kultur Ausdruck – ist also Projektionsfläche für Sehnsüchte und Wunschvorstellungen. So eine Haltung resultiert oftmals aus dem Gefühl eines Mangels heraus.⁵⁹ Das Fremde fasziniert, weil es der Abwechslung, Bereicherung und Anregung dient und wird dadurch positiv weil verklärt wahrgenommen. Diese quasi Xenophilie (Fremdenfreundlichkeit) steht im Spannungsverhältnis zur Furcht vor dem Fremden.

Ein Beispiel lässt sich hier mit dem Stichwort „Exotismus“ anführen, wobei der aus dem Griechischen kommende Begriff „exotisch“ im Sinne von „aus fernen Ländern stammend, fremdartig; ungewöhnlich“ zuerst nur auf die Tierwelt und erst ab dem 19. Jahrhundert auf die Menschen übertragen wurde.

„Der Begriff >Exotik< schließt [...] den Begriff Fremdheit ein, aber nicht umgekehrt. Exotik, Exotismus und der hiermit verbundene Prozess der 'Exotisierung' fremder Menschen, Kulturen und Lebenswelten beruht zudem auf einer emotionalen Einstellung zum Fremden. Sie schließt Interesse, Teilnahme und Faszination ein und steht somit sowohl negativen wie gleichgültigen Wahrnehmungsformen des Fremden entgegen.“⁶⁰

Vor allem in den „Völkerschauen“, die sich im Kontext des Kolonialismus zwischen 1870 und 1940 größter Beliebtheit erfreuten, kam es zur öffentlichen

⁵⁹ Vgl. Albrecht in Bizeul/ Bliesener/ Prawda, 1997, S.89

⁶⁰ Lüsebrink, 2005, S.114.

Zurschaustellung so genannter „Exoten“ – außereuropäischer „primitiver“ Völker und Kulturen. Die Palette reichte dabei von afrikanischen Gesellschaften, dem Familienleben der Indianer über Tanzveranstaltungen aus Indien bis zu Theateraufführungen vieler anderer Völker. Kritik wurde bald laut, da solche Zurschaustellungen nur Inszenierungen waren und keineswegs die Realität und wahre Lebensweise dieser Völker zeigte, sondern nur der Verfestigung des Überlegenheitsgefühls der Europäer und der vorhandenen Klischees diene.⁶¹ Vorrangig war bei diesen Völkerschauen der Unterhaltungswert durch die Präsentation von etwas „Neuem“.⁶² Auch heute stehen wir dem „Exotischen“ nicht neutral gegenüber:

„>Exotismus< und >Exotisierung< stehen auch in enger Verbindung mit kulturellen Phänomenen wie der >Folklorisierung<, durch die fremde Gesellschaften und Kulturen stereotyp verklärt und idealisiert werden, vor allem im Ferntourismus [...], im Marketing von Lebensmitteln [...] und in populären Musik- und Tanzformen [...].“⁶³

Wie schnell sich aber ein kollektives Fremdbild, das zuerst faszinierte, in ein Feindbild wandeln kann, verdeutlicht uns das allgemeine Bild des „Orients“ des 18. Jahrhunderts. Damals noch geprägt von Exotismus und Faszination, so ist es in der heutigen Zeit durch mehrere terroristische Angriffe einem negativen arabisch-islamischen Bild gewichen. Es ließen sich natürlich auch Beispiele für eine positive Umwertung anführen, die zeigen, dass die eigene Kultur veränderbar ist und dass ein aktives Zusammenleben mit Gruppen unterschiedlicher ethnischer Abstammung als Quelle für diese positiven Veränderungen aufgefasst werden kann.

Die Wahrnehmungsform von fremden Kulturkreisen wird heutzutage als Auslöser für die intensive Beschäftigung mit dem Thema Interkulturalität verstanden, da sie maßgeblich interkulturelle Interaktionen und darüber hinaus Kulturtransferprozesse bestimmt. Dies wird sich auch noch in den Kapiteln meiner Diplomarbeit zeigen, die sich dem Thema der Herausbildung eines interkulturellen Theaters widmen.

⁶¹ Vgl. Regus, Christine, 2009, S.45-49.

⁶² Vgl. Dreesbach, Anne, 2005, S.13-14.

⁶³ Lüsebrink, S. 114.

7. Konzepte und Methoden eines dynamischen Kulturtransfers

Bei Prozessen des Kulturtransfers kann es zu vielfältigen Veränderungen kommen, die sich methodisch analysieren lassen. Auch der Transfer von Theateraufführungen oder Filmen in andere Kulturräume zieht meist einige Veränderungen oder kulturelle Adaptierungen nach sich, die sich nicht nur auf den Bereich der Sprache beschränken, sondern es können auch Veränderungen von Ritualen, Identifikationsfiguren, Inhalten und der Ästhetik auftreten.

„Kulturtransfer- oder >interkultureller Transfer< - als Gegenstandsbereich interkultureller Praxis, Lehre und Forschung betrifft also nicht einen bestimmten kulturellen Sektor, sondern die Übertragung von Ideen, kulturellen Artefakten, Praktiken und Institutionen aus einem spezifischen System gesellschaftlicher Handlungs-, Verhaltens- und Deutungsmuster in ein anderes.“ ⁶⁴

Diese Kulturtransferprozesse sind dynamisch, komplex und mehrpolig, laufen über Vermittlungsinstanzen und lassen sich deshalb nicht einfach analysieren. Sie betreffen alle Arten von Kulturgütern wie Informationen, Texte, Diskurse, Handlungsweisen und Praktiken, die in der jeweiligen Zielkultur rezeptorisch relevant sind/sein könnten und werden aus unterschiedlichen Interessen heraus angetrieben.

Eine Analyse setzt darüber hinaus Vergleichsparameter voraus, d.h. Phänomene mit ähnlichen Grundstrukturen. Man unterscheidet dabei zwei Untersuchungsebenen: das kulturelle System von Ausgangs- und Zielkultur sowie das Transferierte.

⁶⁴ Lüsebrink, S. 129.

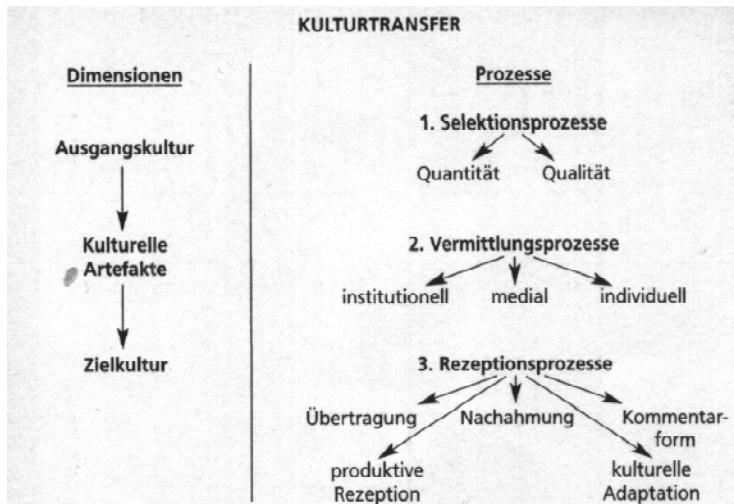


Abbildung 1: Strukturelemente des Kulturtransfers⁶⁵

Die Selektion dessen, was transferiert wird, richtet sich ebenfalls nach unterschiedlichen Interessen, wie beispielsweise ein „praktisches“, das vor allem auf Fremd- und Selbstverstehen ausgerichtet ist oder ein „ideologisches Interesse“, welches die Repräsentation der Ursprungskultur zum Ziel hat. Ausschlaggebend sind jedoch die Aneignungsprozesse der Zielkultur, verbunden mit einer von 5 Formen der Rezeption:

- a) eine Übertragung nah am Original,
- b) eine erkennbare Nachahmung der fremden Muster in der eigenen Produktion,
- c) verschiedene kulturelle Adaptierungen aufgrund unterschiedlicher ästhetischer Vorstellungen oder Wertvorstellungen,
- d) Kommentarformen zur Erklärung fremdkultureller Einflüsse, um die Rezeption der Zielkultur zu beeinflussen,
- e) eine produktive Rezeption, wobei das Transferierte nicht nachgeahmt, sondern kreativ angeeignet wird.⁶⁶

Dabei stellt die Form der „produktiven Aneignung“ die häufigste und interessanteste Art dar, wie Fremdkulturelles ins eigene Kulturgut

⁶⁵ Abbildung entnommen aus: Lüsebrink, 2008, S. 132.

⁶⁶ Vgl. ebenda., S. 134-136.

aufgenommen werden kann. Vor allem im Theaterbereich ist dieser Prozess ein sehr weit verbreiteter. Trotzdem muss in diesem Zusammenhang auch die Möglichkeit eines negativen Transfers angemerkt werden, wo die formale Struktur des Fremden zwar bleibt, jedoch mit diametralen Inhalten gefüllt, nicht wieder zu erkennen ist. Auch in diesem Fall können Negativbeispiele aus dem Bereich des Theaters angeführt werden, welche in den folgenden Kapiteln zum Kulturtransfer am Theater noch expliziter besprochen werden.

Zurückkommend zur „produktiven Aneignung“ möchte ich mit folgendem Zitat diesen Themenbereich abschließen:

„Formen der produktiven Rezeption in Prozessen des Kulturtransfers verweisen somit auf die grundlegende Dynamik kultureller Prozesse selbst, die fremdkulturelle [...] Elemente in gleicher Weise integriert und transformiert wie Elemente des eigenen [...] Kulturraums, so dass die Grenzen zwischen eigener und fremder Kultur sich verwischen und tendenziell auflösen.“⁶⁷

Somit zeigt die Dynamik dieser Prozesse, dass ein Kulturaustausch nicht rein additiv ist und man in diesem Fall wieder von Formen kulturellen Synkretismus bzw. kultureller Hybridisierung sprechen muss, was eine Vermischung der eigenen und fremden Kultur bedeutet und impliziert, dass zwischen Eigenem und Fremden nicht mehr deutlich unterschieden werden kann. Die Begriffe Hybridität/ Hybridisierung und Third Space (Dritter Raum), eingeführt von Homi Bhabha, entstammen dem postkolonialen Interkulturalitätsdiskurs und verweisen auf diese interkulturelle Dynamik als Prozess produktiver Aneignung fremdkultureller Elemente.

„Stärker als die Begriffe >Kulturtransfer<, >Métissage< und >Synkretismus<, die jeweils von vorgegebenen Entitäten (Kulturräumen, kulturell und ethnischen Einheiten) ausgehen und somit auf Prozesse der kulturellen *Grenzüberschreitung* und – Überwindung zielen, rückt das Begriffsfeld >Hybridisierung< multiple kulturelle Identitäten von Individuen und Gruppen sowie multikultureller Räume in den Blick, die

⁶⁷ Ebenda., S. 138.

sich durch eine grundlegende Porosität kultureller und sprachlicher Grenzen auszeichnen.“⁶⁸

Dies könnte eine Entwicklung infolge der Globalisierung sein, die Bestehendes mit neuen Formen und Praktiken kombiniert und zu einem kulturellen Gemenge führt, das zu einem neuen Orientierungssystem in einer globalen Welt wird. Damit komme ich zum Schluss des ersten Teils dieser Arbeit, der sich mit Grundthesen und Begriffsbestimmungen rund um den aktuellen interkulturellen Diskurs beschäftigt und gehe über zu einer Analyse aus theaterwissenschaftlicher Perspektive. Im Teil B wird das Theater nicht nur als eine Form kultureller Praxis dargestellt, sondern auch auf die Besonderheiten eines Kulturaustausches im Zusammenhang mit „interkulturellen Theateraufführungen“ eingegangen. Als spannend erweist sich dabei die Betrachtung des Interkulturellen Theaters in Österreich wie es gegenwärtig von heimischen TheatermacherInnen praktiziert und definiert wird.

⁶⁸ Nünning, 2008, S. 324.

TEIL B: Interkulturelle Theaterpraxis

1. Theater als eine Form kultureller Praxis

Theater stellt als öffentliches, vermittelndes Medium eine Repräsentationsform von kulturellen Prozessen dar und kann darüber hinaus eine wichtige Rolle in der Produktion von Kultur spielen. Die Theaterpraxis ist somit, wie der Mensch als dynamischer Part, in die Gesellschaft eingebunden und kulturabhängig, denn jede Kultur entwickelt ihr eigenes ästhetisches Empfinden, das nicht universal, sondern Wertungen und Kategorisierungen unterworfen ist. Diese entwickeln sich im jeweiligen soziokulturellen Kontext einer Gesellschaft. Man könnte sagen, analog zu der Entwicklung der jeweiligen Kulturstandards, welche die Interaktionen der Teilnehmer bestimmen und beeinflussen. Ebenso unterscheiden sich auch die Funktionen und Formen von Theater. In ehemals kolonialisierten Ländern spielt das Theater zum Beispiel als Form des kulturellen Widerstandes eine wichtige Rolle, in afrikanischen Ländern wiederum dient es zur Bewusstwerdung und Aufarbeitung herrschender Probleme wie Kriminalität oder Aids. Es kann also der Selbstdarstellung oder der Selbstreflexion dienen. Gerade in nicht-westlichen Ländern stellen sie ihr kulturelles Selbstverständnis durch theatrale Prozesse dar. Erika Fischer-Lichte als eine der einflussreichsten TheatertheoretikerInnen unserer Zeit widmete sich bereits 1988 in einer Arbeit dem Theater als kulturelles System. Sie vergleicht dabei das Theater mit der Kultur und definiert es als ein vom Menschen erschaffenes System, das die Funktion besitzt, Bedeutung zu erzeugen.⁶⁹ So bringt sie erstmals die Semiotik als Lehre von den Zeichen und Zeichensystemen in Zusammenhang mit der Theaterpraxis und deren Interpretation. Der Semiotik von interkulturellen Theateraufführungen wird in einem Teil dieser Arbeit ein eigenes Kapitel gewidmet. Fischer-Lichte beschäftigt sich in ihrem späteren Werk *Das eigene und das fremde Theater*

⁶⁹ Vgl. Fischer-Lichte, 1988, S. 8.

noch intensiver mit dem Zusammenhang zwischen ästhetisch-theatralen und allgemein-kulturellen Wandlungsprozessen am Theater:

„[...] daß Theater nicht als Abbild kultureller Wirklichkeit fungiert, sondern selbst Teil der kulturellen Wirklichkeit ist, die es wesentlich mitkonstituiert. Theatrale Wandlungsprozesse werden daher nicht als Mimesis kultureller Wandlungsprozesse begriffen und beschrieben, sondern als Prozesse, die ihrerseits den kulturellen Wandel vorantreiben, seine Art und Richtung mitbestimmen, ja [...] ihn sogar zu initiieren vermögen. Zwischen ästhetisch-theatralen und allgemein-kulturellen Wandlungsprozessen findet entsprechend ein reger Austausch statt, der sich auf höchst unterschiedliche Weisen realisieren kann.“⁷⁰

In Europa hat man die Bedeutung theatraler Prozesse für das Selbstverständnis der Kultur erst jüngst entdeckt. „Unsere Gegenwartskultur konstituiert und formuliert sich zunehmend nicht mehr in Werken, sondern in theatralen Prozessen der Inszenierung und Darstellung.“⁷¹ Dies hat auch die Kulturwissenschaft erkannt und ihre Forschungsstrategien verlagert, indem sie sich vermehrt mit anderen Disziplinen wie der Ethnologie, Anthropologie, Soziologie und der Theaterwissenschaft austauscht, um der Frage nach der Rolle der theatralen Prozesse für die Konstitution von Kulturen nachzugehen. Dabei werden Begriffe wie „Theatralität“ neu definiert, um Theater mit außer-theatralen Prozessen in Verbindung setzen zu können. Dazu Erika Fischer-Lichte:

„In meiner *Semiotik des Theaters* habe ich Theatralität als *Modus der Zeichenverwendung* durch Produzenten und Rezipienten definiert, der menschliche Körper und die Objekte ihrer Umwelt nach den Prinzipien der Mobilität und Polyfunktionalität in theatrale Zeichen verwandelt. Entsprechend habe ich Theatralität als eine semiotische Kategorie bestimmt.“⁷²

⁷⁰ Fischer-Lichte, Erika, 1999, S. 19.

⁷¹ Fischer-Lichte, Erika, 2000, S. 11.

⁷² Ebenda., S. 19.

In den folgenden Kapiteln wird der Funktion, den Möglichkeiten und der Reichweite eines Theaters in einer multikulturellen Gesellschaft noch genauer nachgegangen.

2. Zu Theaterethnologie und Kulturaustausch

Eine produktive Rezeption fremder Theaterformen im Bereich der darstellenden Kunst gibt es seit jeher und ist keine Erfindung des 20. Jahrhunderts.

„Productive reception allows any elements of any number of foreign cultures to undergo cultural transformation through the process of production, thereby making the own theatre and the own culture productive again. This process does not only change the form, use and function of the adopted elements, but also that of the adopting theatre, and in the long run, perhaps even the adopting culture.“ ⁷³

Immer wieder wurden fremde Elemente übernommen und der eigenen Theatertradition einverleibt, was zu dessen Erneuerung im positiven Sinne beitrug. Schon zu Zeiten Goethes gab es Kulturvermittlung auf der Bühne durch die Aufführung von Stücken aus dem englischsprachigen Raum. Im vergangenen Jahrhundert intensivierte sich die Beschäftigung mit Theaterelementen fremder Kulturen maßgeblich und bereitete den Weg zu wichtigen Veränderungen europäischer Theaterpraxis.

„Die wichtigsten Veränderungen [...] richteten sich gegen das literarische, psychologisch-realistische Illusionstheater; sie betrafen unmittelbar den Status des literarischen Textes und der Sprache, die Verwendung des Körpers durch den Schauspieler, die Raumkonzeption sowie Perspektive und Modi der Zuschauerwahrnehmung.“ ⁷⁴

⁷³ Fischer-Lichte in Fischer-Lichte, 1990, S. 287.

⁷⁴ Fischer-Lichte, 1999, S. 13.

Aber auch im fernöstlichen Theater kam es zur Übernahme von Elementen aus dem europäischen Raum, da man sich aktueller Kulturwandlungsprozesse bewusst war, denen ein westlicher Theaterstil besser gerecht wurde. Folglich profitierten hier beide Seiten von diesem Austausch, sowohl auf theater-ästhetischer wie soziokultureller Ebene. Von einem gegenseitig-profitablen Austausch kann zu Zeiten des Kolonialismus jedoch keinesfalls gesprochen werden, eher wird diesem einseitigen Transferprozess der Terminus „Plünderung“ gerecht. Der Kolonialismus kennzeichnete sich durch ein Überlegenheitsgefühl der weißen Rasse und der Hervorbringung einer dementsprechenden Rassenhierarchie. Die „weißen Mächte“ beherrschten diese Länder und erwarteten von ihnen eine völlige Akkulturation und Anpassung. Ebenso wurde ihnen das westliche Theater als Idealmodell regelrecht aufgezwungen und ihre eigenen Theaterformen durch die eurozentrische Perspektive als minder qualitativ abgetan. Das Theater der Kolonialmächte galt als zu erfüllende Norm. Obwohl sich gleichzeitig viele eigene Theaterformen der beherrschten Länder herausbildeten, die versuchten dem westlichen Modell standzuhalten und Augenschein auf die eigene kulturelle Identität zu legen und diese zu festigen, fand eine westliche Auseinandersetzung mit diesen Formen lange Zeit nicht statt. Erst seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts bildete sich ein Interesse dafür heraus. Doch zu einer adäquaten Auseinandersetzung kam es nicht, vielmehr herrschte Ausbeutung, eine eindeutige Hierarchisierung und Grenzziehung unter einem hegemonialen Blick.

„[...] Ein >ethnographischer Blick< von oben herab verstellt in der Tat oft die Sicht auf die für die Zielkultur wesentlichen Dinge. [...] Da dieser Blickwinkel eine Außenperspektive darstellt, ist diese Perspektive vergleichend und kontrastierend. Der Blick funktioniert nach dem Prinzip der Ausschließung und schafft eine Grenzziehung zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Schlimmer noch, er erhebt sich zur ausschließlichen Instanz der Bestimmung dessen, was wahr oder falsch, authentisch oder nicht authentisch ist.“ ⁷⁵

⁷⁵ Hüttler in Hüttler/Schwinghammer/Wagner, 2000, S. 30.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts hat sich jedoch die Auseinandersetzung mit diesen Theaterformen verändert, man entwickelte Forschungsansätze, die der Komplexität dieses Theaters gerecht wurden. Diese Weiterentwicklung resultiert entscheidend aus den Theorien des postkolonialen Diskurses und der Beschäftigung mit den Folgen und Konsequenzen des Kolonialismus, die es gilt aufzudecken und aufzuarbeiten. Ein produktiver Transfer von fremdkulturellen Theaterelementen zu dieser Zeit war zum Scheitern verurteilt, denn entweder wurden die Elemente aus ihrem Sinnzusammenhang gerissen und wie Versatzstücke in die eigene Theaterform eingebaut, oder es kam zu einem Zurschaustellen des „Anderen“ auf der Bühne, indem eine Verknüpfung von Eigenem und Fremden überhaupt unterlassen wurde und das Endprodukt wieder nur europäische Wunschbilder befriedigte oder Stereotypisierungen und Klischees untermauerte. Nicht-westliches Theater wurde reduziert auf Tradition und Ritual, Kunst per se existierte in den Augen westlicher Kritiker dort nicht, weil sie fortwährend die eigenen Normen auf die Kunst fremder Kulturen projizierten. Wie die österreichische Theaterwissenschaftlerin Susanne Schwinghammer in einem ihrer Aufsätze dazu formuliert: „Die Beschäftigung mit nicht-westlichen Theaterformen ist für WissenschaftlerInnen wie Theaterschaffende vielfach die mystifizierende Suche nach einem verloren geglaubten Theater.“⁷⁶

Die Theaterethnologie als wissenschaftlicher Teilbereich der europäischen Theaterwissenschaft entwickelte sich aus der Notwendigkeit heraus, den Dominationsanspruch westlicher Theaterformen gegenüber nicht-westlichen aufzudecken und dazu beizutragen, dem eurozentrisch konstruierten Kunstverständnis zu entkommen. Dabei fordert sie eine differenzierte Betrachtungsweise, was vor allem die Auseinandersetzung mit nicht-westlichen Theaterformen unter dem Kontext einer Nutzbarmachung für das eigene zeitgenössische Theater betrifft. Oftmals verfügen die Wissenschaftler nicht über genügend Hintergrundwissen, vor allem in Bezug auf den soziokulturellen Kontext, um sich adäquat mit diesen Theaterformen zu beschäftigen. Adäquat im Sinne einer Erforschung ohne den Hintergedanken, diese kulturellen

⁷⁶ Schwinghammer in Hüttler/Schwinghammer/Wagner, 2000, S. 64.

Äußerungsformen aus ihrem soziokulturellen Kontext herauszureißen, ihnen dadurch einen Qualitätsanspruch abzusprechen und zu guter letzt fürs eigene Theater zu adaptieren. Es ist ein veraltetes Denken, nicht-westliche Theaterformen nur in ihrer Bedeutung für das westliche Theater zu sehen. Im Zeitalter der Globalisierung muss es gelingen, den eigenen Kulturbegriff zu hinterfragen und sich der eigenen Position gegenüber anderen Kulturen bewusst zu werden, um einem wertenden Kunstverständnis zu entkommen.

„Hauptziel der [...] Theaterethnologie [...] ist die Dekonstruktion der Auffassung, daß das euroamerikanische Theater analog der kulturellen Stufenpyramide die höchstentwickelte Form von Theaterkunst repräsentiere. Dieser Auffassung liegt das Konzept einer universellen Ästhetik zugrunde, einem europäischen Definitionsraster durch den alle anderen Theaterformen betrachtet werden. Die [...] Theaterethnologie vertritt im Gegensatz dazu die Hypothese, daß es keine universelle Ästhetik gibt, daß jede Kultur ihr charakteristisches ästhetisches Empfinden hervorbringt und somit spezifische Sichtweisen, Wertungen und Kategorisierungen vornimmt.“ ⁷⁷

Ein weiteres wichtiges Ziel ist eine Darlegung theatraler Ausdrucksformen anderer Kulturen unter Einbeziehung von KünstlerInnen und TheaterwissenschaftlerInnen, die Aufschluss über die Bedeutung dieser Theaterformen aus der Perspektive ihrer Gesellschaft geben können. Dadurch werden nicht nur Unterschiede und Gemeinsamkeiten untersucht und dokumentiert, sondern gleichzeitig die Akzeptanz und die Toleranz hierfür gefördert. Dies wäre ein weiterer Schritt in Richtung interkulturelles Verständnis. Auch diese Diplomarbeit versucht als Dokumentation interkultureller Theaterformen in und um Wien ihren Beitrag dazu zu leisten.

2.1 Theater und Kulturtransfer

Die verschiedenen Formen der Kulturmischung im ästhetischen Bereich werden durch unterschiedliche Termini wie „Hybridität“, „Hybridisierung“ oder „kultureller

⁷⁷ Ebenda., S. 14.

Synkretismus“ bezeichnet. Gemeinsam ist ihnen allen dreien das Charakteristikum der Verschmelzung von Elementen aus unterschiedlichen Kulturen.⁷⁸

Gerade in Zeiten der Dezentralisierung unserer Welt durch Prozesse der Globalisierung stehen solche Formen der Kulturmischung im öffentlichen Interesse und legitimieren somit eine Auseinandersetzung mit diesen Begriffen im Zusammenhang mit interkulturellem Theater. Der Begriff des Synkretismus am Theater ist konnotativ an den Kolonialismus geknüpft und bezeichnet eine Theaterform, die durch eben dieses Mischen, hier von westlichen und nicht-westlichen Theaterelementen, entstanden ist. Christopher Balme erläutert außerdem weiters, dass synkretisches Theater als eine Folge kultureller Veränderungen entstand, „[...] überall dort, wo sich die europäischen Kolonialmächte für längere Zeit etabliert hatten und die dortigen Kulturen nachhaltig beeinflussen konnten.“⁷⁹ Als anfänglich negativ konnotierter Begriff ging er im 19. Jahrhundert von religionswissenschaftlichen Studien auf die Anthropologie über, wo er dann positiv als eine Art „Mischung“ resultierend aus kulturellen Kontakten verstanden wurde. Alternativ bietet sich der rassekundliche Terminus *Hybridität / Hybridisierung* an. Beim diesem Begriff ergibt sich zunächst wieder ein definitorisches Problem, da man ihn verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen zuschreiben kann und er unterschiedliche Denotate aufweist. Der Begriff, der ursprünglich aus der Landwirtschaft entstammt und dort biologische Mischlinge bezeichnet, fand erstmals Eingang in die postkoloniale Debatte durch Homi Bhabha und wurde zum kulturtheoretischen Schlüsselbegriff. Auch Edward Said verwendet den Ausdruck in Bezug auf die Colonial Studies: „Alle Kulturen sind ineinander verstrickt; keine ist vereinzelt [...], alle sind hybrid [...].“⁸⁰ Bhabha seinerseits als Vertreter der interpretativen Kulturanthropologie vertritt das Konzept der Differenz, das zu einer Kategorie interkultureller Interaktion wird.

„ So ist davon auszugehen, dass Kulturen nicht vorgängig existieren, sondern dass sie

⁷⁸ Vgl. Lüsebrink, 2005, S. 14.

⁷⁹ Balme, Christopher, 1995, S. I.

⁸⁰ Burke, 2000, S. 22.

durch kulturelle Kontakte überhaupt erst Gestalt annehmen: im Sinne von Kontaktzonen, vom >Dritten Raum< der Übersetzung kultureller Differenzen bzw. von interkulturellen Zwischenräumen. Es geht um eine handlungstheoretische, akteursorientierte Überarbeitung des Kulturverständnisses.“⁸¹

Somit ist die Kulturanthropologie als leitend anzusehen, aus deren Forschung andere Wissenschaften, unter anderem die Theaterwissenschaft, Begriffe „entleihen“ und neue Dimensionen erschließen können.

„Angeregt werden vor allem Verfahren kultureller Kontextualisierung“⁸² wie es Ansgar und Vera Nünning auf den Punkt bringen. Dazu gehören kulturelle Darstellungsformen (Theater, Rituale, Feste) ebenso, wie der Wechselbezug zwischen Texten und Inszenierungsformen beziehungsweise die Fremdheitserfahrungen in denselben, transparent zu machen.⁸³ Alfonso de Toro, Professor für Romanische Literaturwissenschaft und Kulturstudien an der Universität Leipzig, geht in einem seiner Essays Fragen der „Hybridität“ im Kontext der Theaterwissenschaft genauer nach und formuliert eine Definition dieses Begriffes:

„Zunächst meint der Begriff Hybridität kulturelle Phänomene als [...] eine rekodifizierte, innovative Begegnung zwischen dem >Lokalen< und dem >Fremden<. Die so verstandene Hybridität ermöglicht es, essentialistische Reduktionen zu vermeiden, Differenz und Alterität auf einer präfigurierten ontologischen Ebene freizulegen und in eine Differenz und Alterität zu überführen. Damit können Diskursformationen als Dekonstruktion und Rekodifizierung geltender offizieller >Machtdiskurse< verstanden werden.“⁸⁴

In seiner Schrift kritisiert er hauptsächlich die Verwendung der Termini „Synkretismus“ als negative Vermischung und „Fusion“ als Verschmelzung, denen keine Alteritätsprozesse subsumiert sind. Der Begriff „Alterität“ wird hier

⁸¹ Nünning, 2008, S. 97-98.

⁸² Ebenda., S. 101.

⁸³ Vgl. Ebenda., S. 101.

⁸⁴ De Toro, Alfonso: „Überlegungen zu einer transdisziplinären, transkulturellen und transtextuellen Theaterwissenschaft im Kontext einer postmodernen und postkolonialen Kulturtheorie der 'Hybridität' und 'Transmedialität'“ online unter: <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/%Dcberlegdt.htm> (Zugriff: 13. März 2008).

im poststrukturalistischen Sinn verwendet, indem er nicht auf das beliebige „Andere“ verweist, sondern auf die Dichotomie von Alterität und Identität als einander bedingende Momente. Hier schließt sich der Kreis, in dem ich nochmals auf die eingangs erwähnte Theorie Dieter Kramers bezüglich der Dimensionen des Eigenen und des Fremden verweisen möchte.

Im Kontext des Theaters spricht er von „Rekodifizierungsstrategien“, die auf Grundlage einer epistemologischen (erkenntnistheoretischen) Basis von Hybridität erkennen lassen, ob es sich um einen Austausch beziehungsweise Dialog im extra-territorialen Raum zwischen den Kulturen handelt.⁸⁵ Auch an dieser Stelle lassen sich wieder Bezüge zu den bereits in Teil A erwähnten Theorien Welsch', Hans oder Bhabhas (Third Space) herstellen.

Es ist bedeutend hier anzuführen, dass fremdkulturelle Theaterformen keinesfalls an ihrer Transferierbarkeit oder Transformierbarkeit gemessen werden sollen, wie uns beispielsweise Robert Wilsons Theater der Präsentation zeigen kann. Er hat bewusst Theaterelemente aus fremden Kulturen und ihren jeweiligen Kontexten herausgerissen und sie zu einer Kette aneinandergefügt, durch die neue Bedeutungen und Zusammenhänge entstehen.

„ In Wilsons Theater bilden diese verschiedenen Kontexten entstammenden Elemente ein scheinbar zufälliges Nebeneinander kultureller Fragmente, Versatzstücke und >ready made<. Die Körper der Schauspieler, die Gegenstände, die Wort-, Klang- und Musikfetzen werden nicht mehr als Zeichen dargeboten, die etwas repräsentieren, etwas bedeuten sollen, sondern als Objekte präsentiert, die auf nichts außerhalb ihrer selbst verweisen sollen.“⁸⁶

Somit präsentiert er Objekte, die lediglich auf sich selbst verweisen und ermöglicht dem Zuschauer damit, diese im Kontext seiner eigenen Kultur zu deuten und als Zeichen zu lesen. Wilsons „universelles“ Theater dient uns als Beispiel für ein Theater, das sich vom europäischen Kulturimperialismus löst, indem es anderen Kulturen nicht die eigenen Bedeutungen aufzwingt, und hat „somit die Möglichkeit, auch in anderen als seiner Herkunftskultur als kultureller

⁸⁵ Vgl. ebenda., online unter: <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/%Dcberlegdt.htm> (Zugriff: 13. März 2008).

⁸⁶ Fischer-Lichte, 1999, S. 110.

Faktor wirken zu können.“⁸⁷

Der US-amerikanische Regisseur versucht mit seiner Arbeit zu einem Theater beizutragen, welches in jeder beliebigen Kultur verstanden werden kann.

Auf einer anderen Schiene bewegt sich der englische Regisseur Peter Brook mit seiner Vorstellung eines zukünftigen Theaters, welcher der Ansicht ist, dass es Objekte gibt, die in jeder Kultur als theatrale Elemente wirken und gedeutet werden können. Als programmatisches Ziel erhebt er eine Kommunikation zwischen Mitgliedern unterschiedlicher Kulturen durch eine „Universalsprache des Theaters“ zu erreichen.

„ Den gegenwärtig auf dem Welttheater zu beobachtenden interkulturellen Tendenzen liegt offensichtlich die Vorstellung zugrunde, dass sich auf dem Weg einer permanenten kulturellen Vermittlung, wie sie das Theater [...] mit der Entwicklung einer Universalsprache des Theaters leistet, allmählich eine Weltkultur herausbilden könnte, [...] die auch jede Kultur in ihrer Eigenart zu respektieren und zur Geltung zu bringen vermöchte. Die Perspektiven, die sich hier im Kontext der Vorstellung einer künftigen Weltkultur ergeben, dürfen allerdings nicht den Blick dafür trüben, dass die interkulturellen Tendenzen daneben jeweils auch ganz konkrete, auf die eigene Kultur bezogene Funktionen zu erfüllen haben.“ ⁸⁸

Gegenwärtig scheint sich jedoch die lange als Utopie verkannte Interkulturalität am Theater der Welt, die nicht nur kulturspezifische Wirkungen und Funktionen hat, langsam zu verwirklichen. Die Diskussion um Universalismus und Relativismus, wie sie im ersten Teil dieser Arbeit rund um den kontroversen Kulturbegriff geführt wurde, lässt sich somit auch auf das Theaterfeld übertragen. Gibt es theatrale „Universalien“, die einen interkulturellen Austausch am Theater in Gang bringen und erleichtern? Rustom Bharucha als ein wichtiger Kritiker im Bereich des interkulturellen Theaters kennt auf diese Frage nur eine Antwort: „There is no >pure< universal base for intercultural practice in the theatre, or for that matter, in any other art form.“⁸⁹ So gibt es auch unter den TheaterwissenschaftlerInnen eine pluralistische Ansicht

⁸⁷ Ebenda., S. 110.

⁸⁸ Ebenda., S. 120-121.

⁸⁹ Bharucha, 2000, S. 36.

bezüglich dieser Fragestellung. Alle relativistischen und subjektivistischen Positionen miteinbezogen, lässt sich die obige Frage nur wie folgt zufrieden stellend beantworten: die Universalien sind nicht absolut ermittelbar und deshalb unbestimmt.

2.1.1 Transfer theatraler Konventionen

Ein Transfer theatraler Elemente beziehungsweise Konventionen in eine andere Kultur bringt Veränderungen mit sich, die untersucht werden müssen.

Zuallererst muss die Frage beantwortet werden, was unter einer theatralen Konvention zu verstehen ist. Erika Fischer-Lichte definiert diese Kategorie wie folgt:

„ Von einer theatralen Konvention kann man nur sprechen, wenn syntaktische, semantische und/ oder pragmatische Regeln getroffen sind, die nachweislich mehrere Aufführungen einer Epoche / einer Gattung zugrundegelegt haben bzw. zugrunde liegen. [...] Theatrale Konventionen beruhen entsprechend auf einer Konformitätserwartung bzw. auf einem gemeinsamen, von Schauspielern und Zuschauern geteilten Wissen.“ ⁹⁰

Dabei muss dieser Begriff von denen der Tradition und Norm, wo Praktiken und Werte sozusagen unverändert über Generationen hinweg weitergegeben werden, unterschieden werden, da Konventionen weder oral und bewusst überliefert werden, noch bei Verstößen Sanktionen nach sich ziehen. Die theatrale Konvention ist somit in Analogie zur kulturellen Konvention zu setzen, jenen Kulturstandards, die man sich durch den Sozialisationsprozess aneignet und meist automatisch beziehungsweise instinktiv befolgt. Fischer-Lichte widmet sich in ihrem Werk *Das eigene und das fremde Theater* in weiterer Folge Transferprozessen theatraler Konventionen von einer Theaterform in eine andere und versucht gleichzeitig aufzudecken, was mit diesen geschieht, wenn

⁹⁰ Fischer-Lichte, 1999, S. 123.

den Theaterformen prinzipiell völlig unterschiedliche theatrale Codes zugrunde liegen. Dabei greift sie auf Inszenierungen von Wsewolod Meyerhold und Robert Wilson zurück. Bei genauerer Analyse wird augenscheinlich, dass es zu verschiedenen Veränderungen kommen kann. Einerseits kommt es dabei zur Etablierung einer völlig neuen theatralen Form oder es führt andererseits zur Erweiterung des Repertoires an Versatzstücken und *ready mades*.⁹¹

Konventionen am Theater werden größtenteils nicht aufgrund ihrer spezifischen Funktionen hin vom Publikum rezipiert, sondern durch die jeweiligen Erfahrungen des einzelnen interpretiert. Somit zeigt sich, dass Konventionen nie zur Lösung desselben Problems beitragen und deshalb „ist die Vorstellung von einem Transfer theatraler Konventionen obsolet.“⁹² Vielmehr werden nur einzelne Elemente transferiert, die durch eine produktive Rezeption in der anderen Theaterform und der anderen Kultur zu einem kulturellen Wandel beitragen können.

2.2. Interkulturelles Theater und der Authentizitätsbegriff

Der Begriff der Authentizität, der als Synonym für Wirklichkeit oder Echtheit verstanden wird, muss im Rahmen des interkulturellen Theaters ebenfalls kurz abgehandelt werden. Im Kontext eines interkulturellen Theaterdiskurses gibt es verschiedenen Tendenzen, die sich vorwiegend mit dem Authentizitätsbegriff hinsichtlich einer Repräsentation der fremden Kultur auf der Bühne beschäftigen.

Dabei werden die Begriffe „Authentizität“ und „Darstellung“ vorwiegend als Gegensatzpaar verstanden. Begriffsgeschichtlich erhebt „Authentizität“ (hergeleitet aus dem *griech. authentikós*) den Anspruch auf „Echtheit“ und „Originalität“, die sich durch bestimmende Merkmale zeigen, jedoch in historischen Momenten und Phänomenen unterschiedlich darstellen. Der gesamten Etymologie des Begriffes kann hier leider nicht näher nachgegangen werden.

⁹¹ Vgl. ebenda., S. 134-151.

⁹² Ebenda., S. 160.

Resultierend aus dem Kolonialismus, der Kulturausbeutung und Prozessen der sozial- und kulturhistorischen Beobachtungen kommen Joachim Fiebach und Traute Schölling zu folgendem Vergleich:

„Aus solcher Perspektive erscheint uns in Haltungen und Tätigkeiten (Äußerungs-, Handlungsformen), vor allem auf den verschiedenen Ebenen öffentlicher sozialer Kommunikation, >das Authentische</ Authentizität, verstanden als das >radikal Eigene<, als das >innere Selbst/ Wesen<, das absolut >Aufrichtige<, tendenziell als >Inszeniertes/ Inszenierung<. Als Inszeniertes entfaltet es sich in der Aktion als ein Sich- oder/ und ein Etwas-Anderes-Darstellen (oder auch Ausstellen).“⁹³

Seit den 60er- Jahren hegen viele nicht-westliche Künstler einen Authentizitätsanspruch an eine Theateraufführung mit kulturellen Elementen aus ihrer Theatertradition, weil diese Elemente häufig aus ihrem Kontext gerissen und mit neuen Inhalten verbunden beziehungsweise den westlichen Standards und Strukturen angepasst wurden. Dabei ist offensichtlich, dass die Problematik „Authentizität und Inszenierung“ erst durch die Adaptierung im Westen bedeutend geworden ist. Somit ergibt sich die Frage, „inwiefern das Beharren auf Authentizität bzw. die Problematisierung von >Inszenierung/ Darstellung< nicht ein typischer Ausdruck westlichen Denkens [...] ist.“⁹⁴ Die Authentifizierung gehorcht also immer kulturellen Kontexten und die Dichotomie von Authentischem und Inszeniertem bleibt im Denken weiter aufrecht, wodurch eine Forderung nach Authentizität Utopie bleibt. Es könnte demnach argumentiert werden, dass es schier unmöglich ist, etwas „authentisch“ auf die Bühne zu bringen, aufgrund des zugrunde liegenden Inszenierungscharakters einer jeden Aufführung. Denn die Repräsentation einer scheinbaren Wirklichkeit durch theatrale Mittel unterliegt wiederum der Interpretation durch den Künstler/ Regisseur und anderen und in weiterer Folge der Interpretation durch den Zuschauer, also einer Fremdwahrnehmung in beiden Fällen.

Im Zusammenhang mit Authentizität in interkulturellen Inszenierungen müssen auch Verfahren und Mittel besprochen werden, die diese Aufführung rezipierbar machen sollen, der Authentizitätsforderung jedoch absolut widersprechen. Dazu

⁹³ Fiebach / Schölling in Fischer-Lichte, 2000, S. 257.

⁹⁴ Fischer-Lichte, Erika, 2000, S. 26.

gehört zum einen die Übersetzung eines vorhandenen Theatertextes in die gegebene Bühnensprache, was vor allem zu Zeiten des Kolonialismus heftig kritisiert wurde, da ein großes Ungleichgewicht der Sprachen herrschte, was immer eine Übersetzung in eine europhone Sprache oder in die Kolonialsprache (zumeist Englisch) zur Folge hatte. Zum anderen ist es auch die „Unübersetzbarkeit“ kulturspezifischer Ansichten, Denk- und Lebensweisen, die mit einer Forderung nach Authentizität unvereinbar ist. Der Übersetzer fungiert quasi als Interpret und die Gefahr einer Missinterpretation (nicht der Intention des Autors entsprechend) ist groß. Eine Translation in eine andere Sprache scheint oftmals unumgänglich, doch geht der heutige Trend eindeutig in Richtung einer zwei-, mehr- oder sogar fremdsprachigen Aufführung, wo rein nonverbale Zeichen als Bedeutungsträger fungieren und die Rezeption für den Zuschauer erleichtern. An dieser Stelle muss nochmals betont werden, dass sich der Begriff der Übersetzbarkeit / Übersetzung jedoch nicht nur auf die verbale Repräsentation reduzieren lässt, sondern wie bereits im Kapitel *Theater und Kulturaustausch* besprochen, zugleich die Übersetzung kulturspezifischer Konventionen und Standards mit beinhaltet.

Ein weiteres Problem im Zuge der Forderung nach Authentizität betrifft den ästhetischen Anspruch an eine Aufführung. Im Gegensatz zu den westlichen Staaten war in den ehemals kolonialisierten Ländern Ästhetik weniger bedeutend als die politische Wirkungskraft. Dabei kommt wieder die Motivation des Künstlers zum Tragen, der mit seiner Arbeit eine Interpretation entscheidend beeinflusst. Um aber den Authentizitätsbegriff an aktuelle Arbeitsweisen im Bereich des Interkulturellen Theaters anzupassen, könnte sein Definitionsumfang erweitert und „[...] als authentisch und wahr in Bezug auf die repräsentierten Erfahrungen, [...] wahr/ authentisch in Bezug auf ein Ereignis [...]“⁹⁵ verstanden werden.

Eine Inszenierung von Authentizität unterliegt den eben genannten Bedingungen der subjektiven Erfahrungen bzw. des kollektiven Wissens, und lässt die anfänglich angeführte Definition des Begriffes im Sinne von „ursprünglich, genuin“ als längst überholt erscheinen.

⁹⁵ Wetschanow, 2005, S. 5.

2.3. Theater als ein Kommunikationsinstrument

Jedem kulturellen System – und dem Theater als eines von diesen – liegt ein Bedeutungssystem zugrunde, das nach bestimmten Regeln abläuft und auf der Grundlage eines Codes funktioniert. Mitglieder einer Kultur kennen den internen Code, der es ihnen ermöglicht daran zu partizipieren und sich von anderen Systemen abzugrenzen. Im Unterschied dazu existiert auch ein externer Code, der bestenfalls kulturübergreifend wirksam und rund um den Globus verständlich ist.

In Bezug auf das Theater und die einzelne Theateraufführung ist die Interpretation (bzw. der Interpretationsvorgang) dieses Codes – und das führt wieder zum Begriff der Semiotik – hinsichtlich der sprachwissenschaftlichen Definition bedeutend. Somit ist der Kommunikationsprozess am Theater gleichzusetzen mit einem semiotischen Vorgang, bei dem eine codierte Nachricht vom Sender zum Empfänger transportiert wird, die dann von diesem übersetzt, in bestehende Wissenssysteme eingeordnet und interpretiert wird, gemäß der vorhandenen Kulturstandards und dem gemeinsamen Code. Dabei unterliegt ein Code immer einer gewissen Instabilität, bedingt durch die dialektische Beziehung mit der Botschaft und er kann sich, diachronisch betrachtet, ändern. Dieser Umstrukturierungsprozess ist einer dynamischen, dialektischen Interaktion unterworfen. Dem Theater wird vielfach aufgrund seines öffentlichen Charakters und seiner Breitenwirksamkeit die Möglichkeit zugesprochen, interkulturelles Verstehen zu fördern. Dabei spielt die Möglichkeit der Umsetzung textueller Zeichen in akustische, visuelle, haptische und olfaktorische auf der Bühne, welche eine Rezeption des Publikums im Sinne einer interkulturellen Interaktion erleichtern, die größte Rolle. Somit kann Theater als ein Kommunikationsinstrument verstanden werden, das mittels der Darstellung einer symbolischen Interaktion Möglichkeiten interkultureller Verständigung fördert. Das Theater ist mit dem klassischen Kommunikationsmodell gleichsetzbar, das noch auf Roman Jakobson

zurückgeht, da es über ein System von Zeichen (dem Code), darüber hinaus über Sender, Botschaft(en) und Empfänger verfügt.

„Theater hat sicher nicht Macht, aber Theater hat Kommunikationsstrukturen, die den Diskurs fördern [...] und Bewußtheit erzeugen können [...]. Das läßt sich theaterhistorisch belegen, das zeigen Beispiele kontemporaner Spektakelkunst [...] ebenso (wie fast alle dezentrale Kulturarbeit [...]) [...] in seiner ganzen Anwendungspalette.“⁹⁶

Es können auf der Bühne offen alltägliche Kommunikationsprozesse dargestellt und dem Publikum zur Anschauung gebracht werden. Das unbewusste, von Kulturstandards geleitete Handeln von Menschen in Alltags-Kommunikationssituationen wird damit offen gelegt. Der Zuseher ist sich in jedem Fall der Künstlichkeit der Aufführung bewusst, womit ein eigener Rezeptionsprozess einsetzt.

„ In einem Prozeß komplementärer Identifikation bezieht der Zuschauer die Spielsituation auf der Bühne auf sich, entsprechend den Möglichkeiten verstehender Teilhabe. Das fremde Leben wird im Blick auf das eigene gesehen; mit Hilfe des fremden wird das eigene besser begriffen, Verdrängtes erinnert oder geahnt. Theater wird zum analytischen Spiel für Spieler und Zuschauer. Das imaginierte Rollenspiel der Theaterhandlung wird dem Publikum zum Modell und zur Projektionsfolie in seinen einzelnen Momenten, den Gesten und Emotionen [...].“⁹⁷

Die körpersprachlichen Ausdruckselemente und die Dechiffrierkompetenz des Publikums sind jedoch hier ebenfalls stark an die Verhaltensstandards der alltäglichen Kommunikation angelehnt.⁹⁸ Trotz der Feststellung, dass Theater ein kulturelles System unter anderen ist, zeigt sich nach einer genaueren Beschäftigung mit der Theatersemiotik, dass der theatralische Code aber ein spezieller ist.

⁹⁶ Birbaumer, Ulf: „Theater – Intrakulturalität – Intersozialität.“ online unter: http://www.inst.at/studies/s_0703_d.htm (Zugriff: 03.Juni 2008).

⁹⁷ Brauneck, Manfred, 2001, S. 32-33.

⁹⁸ Vgl. ebenda., S. 34.

„Denn der interne Code des Theaters konstituiert sich gerade dadurch als ein interner – d.h. ganz spezifischer, von allen anderen Codes der Kultur unterschiedener – Code, daß er für den Prozeß der Bedeutungskonstitution ganz spezifische Zeichen und ganz spezifische syntaktische, semantische und pragmatische Regeln vorsieht.“⁹⁹

Die Kommunikation am Theater versteht sich als eine Spezialform, als ein ästhetischer Kommunikationsprozess, bei dem es vor allem um die in Grundzügen vorhandene Kenntnis des theatralischen Codes als dessen Norm geht. Bei einer Auseinandersetzung mit Interkulturalität am Theater und interkulturellen Inszenierungen, die sich häufig der Vermittlung einer Botschaft beziehungsweise dem Kulturaustausch verpflichtet sehen, ist vor allem eine genauere Analyse der Rezeptionsbedingungen des Publikums während der Aufführung von Bedeutung. Im folgenden Kapitel soll diese Analyse versucht werden.

2.3.1 Semiotik interkultureller Theateraufführungen

Um eine angemessene semiotische Untersuchung einer interkulturellen Aufführung durchzuführen, müsste eine Aufführungsanalyse einer konkreten Inszenierung gemacht werden, um den theatralischen Code genau zu beschreiben, was jedoch nicht im Rahmen dieser Arbeit liegt. Demnach werde ich mich in diesem Kapitel auf eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Theater als semiotisches System, und infolgedessen der Rezeption durch den Zuschauer konzentrieren.

Die Rezeptionsbedingungen einer Theateraufführung unterscheiden sich von anderen Rezeptionsprozessen insofern, „[...] weil der Zeichenzusammenhang der Aufführung nur im Prozeß seiner Herstellung Existenz hat, kann er auch nur im Verlauf dieses Prozesses rezipiert werden.“¹⁰⁰ Der Zuschauer nimmt das Zeichen wahr und belegt es sofort mit einer Bedeutung. Dieser synchrone Prozess von Bedeutungsherstellung und gleichzeitiger Interpretation durch das

⁹⁹ Fischer-Lichte, Erika, 1988, S. 13.

¹⁰⁰ Ebenda., S. 15.

Publikum ist für die Theateraufführung charakteristisch. Erika Fischer-Lichte führt dies noch genauer aus:

„Es findet also im Theater in gewissem Sinne eine >Verdopplung< der Kultur, in der Theater gespielt wird, statt: die vom Theater hervorgebrachten Zeichen denotieren jeweils die von den entsprechenden kulturellen Systemen hergestellten Zeichen. [...] Daraus folgt, daß ein besonders enger Zusammenhang zwischen Theater und Kultur bestehen muß – die Zeichen des Theaters kann nur verstehen, wer die von den kulturellen Systemen der es umgebenden Kultur produzierten Zeichen kennt und zu deuten vermag.“ ¹⁰¹

Deshalb sind Grundkenntnisse dieser Kultur Voraussetzung, um ein theatrales Zeichen als Zeichen eines Zeichens deuten zu können. Und die Vieldeutigkeit dieser ästhetischen Zeichen erschwert den Prozess der Kommunikation am Theater noch zusätzlich.

Der theatrale Code ist ein komplexer, der sich aus vielen verschiedenen Arten von Zeichen (sprachliche, parasprachliche wie kinesische, mimische, gestische und proxemische Zeichen) zusammensetzt. Darüberhinaus müssen auch die räumlichen und akustischen Zeichen decodiert werden.¹⁰² Spätestens seit dem Avantgardetheater der 60er- Jahre hat sich das Repertoire theatralischer Zeichen noch vergrößert, indem sie aus dem Fundus beliebiger kultureller Systeme geschöpft und später dem eigenen Theater einverleibt werden können. Zuschauer aus anderen Kulturen, denen das fremde Zeichensystem nicht geläufig ist, können die für sie nicht-decodierbaren durch szenische Zeichen ersetzen und sie mit Hilfe der *mis en scène* erschließen. „[...] Die Art und Weise der Rezeption der szenischen Zeichen erleichtert transkulturelle und intersoziabile Prozesse[...]“¹⁰³, erläutert Ulf Birbaumer in einem seiner Aufsätze zu dieser Thematik. Das Theater erweist sich somit als Ort des Austausches mit großem Interaktionspotenzial, das nicht primär an die Sprache gebunden ist. Als Voraussetzung muss ein Mindestmaß an Kenntnis des zugrunde liegenden theatralen Codes gegeben sein, um eine Rezeption zu ermöglichen. Fischer-

¹⁰¹ Ebenda., S. 19.

¹⁰² Vgl. Fischer-Lichte, 2007, S. 25- 26.

¹⁰³ Birbaumer, Ulf: „Theater – Intrakulturalität – Intersozialität.“ online unter: http://www.inst.at/studies/s_0703_d.htm (Zugriff: 03. Juni 2008).

Lichte erläutert den speziellen Fall der ästhetischen Kommunikation folgendermaßen:

„Hervorbringung und Interpretation der theatralischen Zeichen werden gleichzeitig vollzogen, Bedeutungskonstitution als Realisierung von Zeichen und Bedeutungskonstitution als Interpretation von Zeichen verlaufen vollkommen parallel. Daraus folgt, daß [...] die Kenntnis des vom Produzenten zugrundegelegten Codes also nicht erst vom Rezipienten beim Prozeß der Interpretation [...] erworben werden kann.“¹⁰⁴

Beim Interpretationsprozess wird vom Rezipienten auf den ihm bekannten kulturellen Code zurückgegriffen. Probleme ergeben sich also bei einer inhomogenen (multikulturellen) Zuschauergruppe, die den Code erst verstehen lernen müssen. Somit wird deutlich, dass Theater in den kulturellen Kontext eingebunden ist und sich in der Zeichenhervorbringung auf die Kultur bezieht. So verweist auch Christopher Balme auf die Problematik des erschwerten Rezeptionsprozesses während einer interkulturellen Theateraufführung.

„Theatersynkretismus als Beispiel interkultureller Kommunikation impliziert, dass im Vergleich zum >normalen< monokulturellen Theaterbesuch [...] noch komplexere semiotische En- und Dekodierungsprozesse stattfinden.“¹⁰⁵

Es müssen in diesem Zusammenhang neue Möglichkeiten der Theatersprache erforscht werden – nicht nur die gestischen, expressiven und kinetischen Ausdrucksmöglichkeiten – um auf neue Strategien einer Verständigung über die Bühne zu kommen. Denn selbst wenn es keine Garantie auf ein Gelingen interkultureller Verständigung über das Theater geben kann und Missverständnisse vorprogrammiert sind

„[...] kann das Theater für Spieler und Zuschauer zum Übungsraum neuer Ausdrucksmöglichkeiten werden, in dem es gerade in der spielerischen Auseinandersetzung mit den Kunst-Rollen die eigenen Alltags-Rollen und deren Ausdruckssysteme reflektieren läßt. Theater bleibt gegenüber dem Erfahrungsbereich

¹⁰⁴ Fischer-Lichte, Erika, 1988, S. 192.

¹⁰⁵ Balme, 1995, S. 5.

des Alltags und seinem Ausdrucksrepertoire stets das Fremde, der Gegenentwurf, die Irritation; nur in solcher Abgehobenheit [...] vermag das Theater zum Reflexionsraum des Alltags werden.“¹⁰⁶

2.4. Patrice Pavis' *The Hourglass of Culture*

Der französische Theaterwissenschaftler Patrice Pavis gilt als einer der genannten Kenner zeitgenössischen Theaters und hat mit seinen Publikationen zum Interkulturellen Theater maßgeblich an dessen Grundlagenforschung beigetragen.

In seiner Theorie zur Interkulturalität am Theater merkt er an, dass sie sich vom Strukturalismus und der Semiotik ableitet.

„It is no longer enough to describe the relationships between texts (or even between performances) to grasp their internal functioning; it is also necessary to understand their inscription within contexts and cultures [...].“¹⁰⁷

Bei der Auseinandersetzung mit Interkulturellem Theater müssen Wissenschaften wie die Anthropologie, Ethnologie und Soziologie miteinbezogen werden, um dem erweiterten Theaterbegriff und seinen „cross-cultural“ Tendenzen, Praktiken und Traditionen gerecht zu werden. Darauf aufbauend definiert er die *mise en scène* als Feinregulator zwischen den verschiedenen Kontexten und Kulturen: „[...] it is no longer only a question of intercultural exchange or of a dialectics between text and context; it is a mediation between different cultural backgrounds, traditions and methods of acting.“¹⁰⁸

Vor allem mit der Entwicklung seines theoretischen Modells zum Kulturtransfer während des Inszenierungsprozesses am Theater hat er entscheidende Arbeit auf dem Gebiet einer interdisziplinären Theaterwissenschaft geleistet. Er verbindet darin ethnologische, anthropologische und kulturwissenschaftliche

¹⁰⁶ Brauneck, 2001, S. 35.

¹⁰⁷ Pavis in Pavis, 1992, S. 2.

¹⁰⁸ Ebenda., S. 6.

Ansätze, die in vorhergehenden Kapitel bereits kurz angedeutet wurden, in einem Modell, welches die Prozesse und Faktoren eines Kulturtransfers beschreibt, die bei einem Interkulturellen Inszenierungsprozess zum Tragen kommen.

„ There is something presumptuous or best naïve, in proposing a theory of *interculturalism* in contemporary mise en scène, given the complexity of the factors at stake in all cultural exchanges and the difficulty of formalising them. [...] What remains is to imagine a theoretical model that would describe, in as detailed a manner as possible, the way in which the mise en scène presents and transmits a foreign culture to the public, what operations come into play in this cultural transfer using theatrical manners.” ¹⁰⁹

Pavis wählt als Metapher das Modell einer Sanduhr. Dabei repräsentiert der obere Glasbehälter die Quellen-, der untere die Zielkultur. Die kleinen Sandkörner symbolisieren Bedeutung und ihre Anordnung ist veränderlich, aber nicht beliebig. Ein Vergleich, der uns davon abhält, an einen Schmelztiegel der Kulturen zu denken, in dem Kulturen homogenisieren und alle ihre Ursprünglichkeiten verloren gehen.¹¹⁰ Die Metaphorik einer Sanduhr scheint ihm am geeignetsten, um die Rezeption einer Aufführung und den stattfindenden kulturellen Transfer zu verdeutlichen. Er weist nochmals darauf hin, dass Kultur hier im Kontext eines semiotischen Systems zu verstehen ist.

„Culture can be grasped and described only in form of a semiotic system whose mode of functioning must be established; without this, we will pick up only superficial and isolated traits, which would not have the complexity of a cultural system and would not deserve the name of culture. [...] these modelling systems rarely emerge in a state of perfect codification; we have to complete them, or even establish them on the basis of textual indications and our knowledge of the context.” ¹¹¹

Einmal mehr wird deutlich, wie schwierig es ist, die Kulturstandards der Quellenkultur zu verstehen und einzuordnen, ohne dabei wieder einen

¹⁰⁹ Pavis in Fischer-Lichte, 1990, S. 57.

¹¹⁰ Vgl. Pavis in Pavis, 1992, S. 6.

¹¹¹ Pavis in Fischer-Lichte, 1990, S. 59.

ethnozentrischen Standpunkt einzunehmen. Diese Gefahr kommt auch vor allem bei der Bearbeitung und der Adaptierung der jeweiligen Quelle für das Zielpublikum zum Tragen, da sie zum einen verständlich gemacht werden muss, zum anderen jedoch versucht werden soll, eine Projektion der eigenen Standards und Perspektiven auf die Quelle zu vermeiden. Patrice Pavis zieht für seine Analyse zwei Aufführungen als Beispiele interkultureller Theaterarbeit heran, die jeweils Indien als gemeinsamen Ursprung haben: 1. *The Mahabharata*, das große Volksepos unter der Regie von Peter Brook und 2. *L'Indiade ou l'Inde de leur rêves* unter der französischen Regisseurin Ariane Mnouchkine.¹¹² Ich werde versuchen den Fokus auf die Theorie im Allgemeinen und ihre Anwendbarkeit auf beliebige Inszenierungen legen.

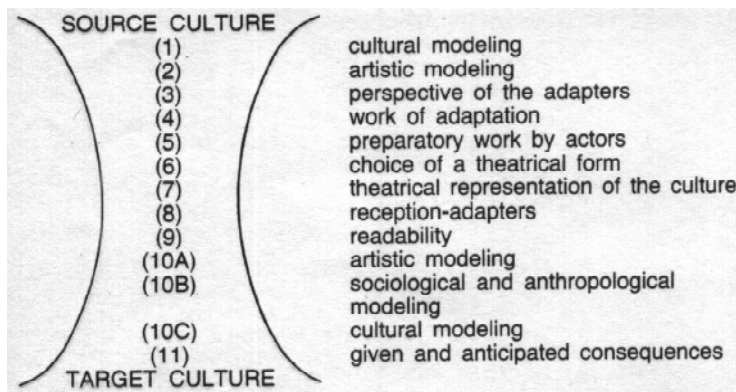


Abbildung 2: The Hourglass of Culture¹¹³

„This model thus refers to the intercultural transfer of a certain number of cultural facts (belonging to the source culture) to a different audience and culture. [...] Our hourglass thus includes: (1) and (2), the ‘superior’ bowl of the source culture, as it is conceived and formalised before the actual work of adaptations begins; (3) to (11), the ‘inferior’ bowl, which we can divide into the following: (3) to (8), the theatrical production (which nonetheless anticipates reception); (9) to (11), reception by audience and target culture.”¹¹⁴

¹¹² Vgl. ebenda., S. 57.

¹¹³ Abbildung entnommen aus: Pavis, 1992, S. 4.

¹¹⁴ Ebenda., S. 58.

Im Folgenden möchte ich auf die einzelnen von Pavis entwickelten Punkte innerhalb dieses dynamischen Transferprozesses kurz eingehen, wie sie die Abbildung auf der vorherigen Seite zeigt:

In Punkt (1) und (2) - diese Vorgänge werden von Pavis als *cultural* und *artistic modeling* bezeichnet - wird zuerst der (sozio)kulturelle Kontext der Ausgangskultur bestimmt und gleichzeitig der der Zielkultur mitbedacht, um sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede in ihrer symbolischen Funktionsweise während des Rezeptionsprozesses bewusst zu machen.

Als nächster Schritt (3) folgt das Herausfiltern künstlerischer und ästhetischer Codes beider Kulturen.¹¹⁵

Bei diesen beiden Vorgängen müssen also jeweils Punkt (1) und (2) die Ausgangskultur betreffend, mit (10A), (10B) und (10C) die Zielkultur betreffend in Beziehung gesetzt und untersucht werden. „We have thus to determine how we recognize a foreign culture, what indices, stereotypes, presuppositions we associate with it, how we construct it from our point of view, even at the risk of being ethnocentric.“¹¹⁶

In weiterer Folge (4) müssen die „adapters“ versuchen aus der Perspektive ihres eigenen kulturellen Kontexts soweit als möglich herauszutreten, um der Gefahr zu entgehen, die eigenen kulturellen Standards und Codes auf die Ausgangskultur zu übertragen. Ausschlaggebend sind dabei eine antihierarchische Haltung gegenüber fremden Kulturen und die Akzeptanz ihrer Gleichberechtigung. Die Arbeit des Bearbeitenden (5) beginnt mit der Decodierung und Interpretation gegebener Codes.

Schritt (6) betrifft die Auswahl der Repräsentationsform. Hierbei ergibt sich das Problem der „Lesbarkeit“, die weder bei Mitgliedern der eigenen Kultur noch der Zielkultur gegeben sein muss, denn die KünstlerInnen/

¹¹⁵ Vgl. Pavis in Pavis, 1992, S. 6-20

¹¹⁶ Pavis in Pavis, 1992, S. 14.

DramaturgInnen/ RegisseurInnen sind oftmals geprägt vom Habitus ihrer Arbeit und den anthropologischen und soziologischen Kodifizierungen ihres Umfelds. Nun muss die Wahl der theatralischen Form getroffen werden, um die fremdkulturellen Elemente für die Zielkultur verstehbar und lesbar zu machen.¹¹⁷

„The mise en scène and theatrical performance are always a stage translation [...] of another cultural totality (text, adaptation, body). [...] one understands that the mise en scène or intercultural transposition is *a fortiori* a translation in the form of an appropriation of a foreign culture with its own modelling.“¹¹⁸

Es ist evident, dass bei diesem Prozess der Adaptierung (8) die Perspektive des Bearbeitenden, seine Wahl der Arbeitsweise und Umsetzung als Filter fungieren, der teilweise beeinflusst, was als Resultat beim Zielpublikum ankommt. Diese Filter aber funktionieren interaktiv und sind von der Zielkultur eingesetzt, somit von deren Wissen über die Ausgangskultur abhängig.

Doch bei der Wahl der theatralischen Form darf die Dekodierungskompetenz der Zielgruppe nicht außer Acht gelassen werden, um zumindest eine partielle Rezipierbarkeit (9) beim Publikum zu gewährleisten. Interkulturelle Kommunikation wie bereits in früheren Kapiteln besprochen „is often possible only at the price of changing the mode of readability from one culture to another.“¹¹⁹

Dabei können Elemente assimiliert werden, andere jedoch verschwinden ganz.¹²⁰

Im Idealfall kommt es zu einer Konfrontation und Dialogisierung - (10A), (10B) und (10C) - der Zielkultur mit den transferierten kulturellen Elementen der fremden Kultur. Leider wird ein Dialog von der Zielkultur oftmals abgelehnt, um die eigene kulturelle Dominanz zu propagieren.

¹¹⁷ Vgl. Pavis in Pavis, 1992, S. 6-20

¹¹⁸ Pavis in Pavis, 1992, S. 16.

¹¹⁹ Pavis in Fischer-Lichte, 1990, S. 67.

¹²⁰ Vgl. Pavis in Pavis, 1992, S. 6-20

Ob der gewünschte kulturelle Transfer gelingt, hängt letztendlich von der Zielkultur und ihrer Interpretation ab. Entscheidend zu diesem Gelingen von Schritt (11) trägt das Kulturverständnis der Rezipienten bei, wie sie sich selber dazu in Bezug setzen und die vorhandenen kulturellen Unterschiede (in Raum, Zeit, Ästhetik usw.) akzeptieren.¹²¹

Pavis wählte als Modell die Sanduhr wegen ihrer Spiegelbarkeit und Umkehrbarkeit von Ausgangs- und Zielkultur. Der kulturelle Austausch kann demnach in beide Richtungen erfolgen. Der Transfer der kulturellen Elemente ist demnach umkehrbar und impliziert somit die Gleichstellung und Enthierarchisierung von Kulturen.

3. Zur Entwicklung *Interkulturellen Theaters* und dessen Definition

Das Konzept des „Interkulturellen“ im Bereich der Theaterwissenschaft entwickelte sich in erster Linie aus dem Interesse an fremden Theaterformen heraus und dem Trend, fremdkulturelle Elemente in eigene Produktionen aufzunehmen oder einzubauen. Dieses Phänomen trat ungefähr zur gleichen Zeit in unterschiedlichen Ländern abhängig von der jeweiligen historischen Situation (Europa, Japan, China, Ostasien und Afrika) auf und führte zu einer zunehmenden Beschäftigung mit aufkommenden Fragen rund um diese Entwicklung. Obwohl die synchrone Analyse interkultureller Phänomene im Kontext des Theaters ein jüngerer Trend und daher noch relativ unerforscht ist, ist „Interkulturalität“ an sich in der Theatergeschichtsschreibung kein Novum. Im Gegenteil, die Theatergeschichte ist gekennzeichnet durch einen Austausch mit fremden Kulturen, sei es durch die Übersetzung und Rezeption fremdsprachlicher Texte, das Zusammentreffen von Wandergruppierungen aus verschiedenen Kulturen (Commedia dell'Arte) oder durch die

¹²¹ Vgl. Pavis in Pavis, 1992, S. 6-20.

Theateravantgarde, die sich vorwiegend mit den Formen asiatischen Theaters auseinandersetzte. Auch die Aufarbeitung des Kolonialismus im Kontext des Theaters (postkoloniales Theater) gab Anstöße zu neuen Fragestellungen rund um kulturelle Phänomene.¹²²

Da die Darstellung der Geschichte des Interkulturellen Theaters und die Aufarbeitung der Theorie in ihrer Gesamtheit den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, möchte ich mich als Ausgangspunkt dem Interesse der westlichen Theaterwelt an asiatischen Darstellungsformen im Zuge einer Re-theatralisierung des bürgerlichen, sprachdominierten Illusionstheaters widmen. Viele Theaterreformer beschäftigten sich im Laufe ihrer theaterwissenschaftlichen bzw. -künstlerischen Karriere mit außereuropäischen Theatertechniken. Darunter Edward Gordon Craig, Wsewolod Meyerhold, Alexander Tairov, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski um nur einige zu nennen. „Es ging [...] darum die spezifisch westlichen Dogmen des naturalen Abbildens und des daraus entspringenden Illusionismus, die seit dem 17. Jahrhundert tradierte Literaturfixierung und logozentristische Einseitigkeit zu überwinden.“¹²³ Grotowski gilt als Pionier, indem er durch seine Arbeiten erste Beziehungen zwischen dem Theater und der Anthropologie (als Wissenschaft vom Menschen) herstellte und eine Entgrenzung von Schauspieler, Zuschauer, Text und Ästhetik forderte.

Peter Brook versuchte sich erstmals an einer Umsetzung des multikulturellen Theaters, indem er eine multiethnische Theatergruppe bildete und mit deren Hilfe den Versuch unternahm, das konventionelle Theater um eine universale Theatersprache zu reformieren. „Brook vertrat die Ansicht, daß durch das Ablegen >ethnischer Manieriertheiten< eine Situation entsteht, die Menschen unterschiedlichster Herkunft zu gemeinsamer schöpferischer Arbeit befähigt.“¹²⁴ Der Schauspieler muss demnach aus seiner Kulturgebundenheit treten und Abstand gewinnen. Brook erkannte den Körper als Mittel zur Kommunikation, ein produktiver interkultureller Austausch fand jedoch nicht statt, da er es nicht

¹²² Vgl. Fischer-Lichte in Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat, 2005, S. 157.

¹²³ Fiebach, Joachim, 2003, S. 96.

¹²⁴ Schwinghammer in Hüttler/Schwinghammer/Wagner, 2000, S. 61.

schaffte aus dem westzentristischen Horizont herauszutreten, eine Tatsache, die vor allem Rhustom Bharucha kritisierte.¹²⁵

Auch Eugenio Barba, ein Schüler Grotowskis, entwickelte einen theateranthropologischen Ansatz. Er war auf der Suche nach einem universellen Theater, das durch „wiederkehrende Prinzipien“ determiniert ist, denn „unterschiedliche Schauspieler haben an unterschiedlichen Orten zu unterschiedlichen Zeiten trotz der ihrer Tradition spezifischen, stilistischen Formen bestimmte Prinzipien benutzt, die sie mit Schauspielern anderer Traditionen gemeinsam haben.“¹²⁶ So formulierte er die Aufgabe der Theateranthropologie: das Aufspüren dieser Prinzipien. Dazu gründete er die *Internationale Schule für Theateranthropologie (ISTA)*, in der er sich auf Experimente zur Erforschung verschiedener kultureller Körpertechniken spezialisierte und diese auf ihre Anwendbarkeit auf andere Kulturen überprüfte. Dabei konzentrierte er sich ausdrücklich auf elementare Verhaltensweisen der Darsteller, was Joachim Fiebach zu einer Kritik an Barbas essentialistischer Herangehensweise veranlasste:

„Ihrer Logik folgend, scheint die Theateranthropologie – zumindest als Theorieansatz – den historisch produktiven Ansatz zu blockieren, von dem Barbas Theater ausging: nämlich die Suche nach dem kreativen Tauschhandel zwischen kulturell jeweils differenten, >fremden< Theaterpraktiken und Ästhetiken.“¹²⁷

Gemeinsam ist diesen „Theaterreformern“, dass sie diese Untersuchungen zum nicht-westlichen Theater wieder nur im Kontext der Relevanz oder Belebung für das eigene Theater machten und somit die Hierarchisierung aus dem eurozentrischen Blickwinkel heraus sowie eine ethnozentrische Verhaltensweise untermauerten, indem sie davon ausgingen, dass „es darstellerische menschliche Äußerungsformen gibt, die in allen Kulturen der Erde in gleicher Weise als ästhetisch, als schön, als nachahmenswert definiert werden.“¹²⁸

¹²⁵ Vgl. Regus, Christine, 2009, S. 61-64.

¹²⁶ Schwinghammer in Hüttler/Schwinghammer/Wagner, 2000, S. 62.

¹²⁷ Fiebach, 2003, S. 99.

¹²⁸ Schwinghammer in Hüttler/Schwinghammer/Wagner, 2000, S. 65.

Unter diesem Blickwinkel setzt sich die Ausbeutung fremder Kulturen im Sinne des Kolonialismus fort. Richard Schechner, der den Terminus „Intercultural Theatre“ Mitte der 1970er Jahre einführte, war ebenso von der Idee gelenkt, dass es möglich sei, ein Theater jenseits von kulturellen Grenzen und Rassismus zu machen. Er ging sogar soweit „in claiming for each individual the possibility of a ‚culture of choice‘ – of learning and voluntarily adopting a chosen culture.“¹²⁹

Trends zum Interkulturellen Theater wie es auch in Österreich zu finden ist, entwickelten sich in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts, wo es vermehrt zur Bildung multikultureller Theatergruppen kam, die durch einen Austausch von Ideen, Konzepten, Techniken und wechselseitiger Inspiration zu neuen Methoden der Theaterarbeit fanden. Das Interesse an den Formen interkulturellen Austausches am Theater führte zu einigen Studien über theatrale Verfahren, die durch das Zusammentreffen unterschiedlicher Theaterformen entstanden.

Herauszuheben sind dabei Publikationen von Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte, Patrice Pavis und Richard Schechner, die in den 1970er und 1980er Jahren erschienen sind und vorwiegend Modelle zur Analyse konkreter Aufführungen entwickelten. Dabei zeigt sich, dass die Wissenschaftler mit der Beantwortung interkultureller Fragen und der Lösung interkultureller Probleme kaum mit dem Lauf der Zeit mithalten können, zumal keine Einigkeit darüber herrscht, was unter Interkulturalität im Theaterbereich genau zu verstehen ist (erinnere an eingängliche Kapitel dieser Arbeit). Eine Definition über Interkulturalität am Theater kann nicht eindeutig formuliert werden:

„Die Interkulturalität am Theater ist nicht einfach das Ergebnis einer internationalen Besetzung eines Ensembles mit Künstlern aus unterschiedlichen Ländern [...]. Noch ist darunter die Absicht zu fassen, eine Inszenierung zu produzieren, die in möglichst vielen Ländern dieser Erde ohne Reibungsverluste verstanden wird.“¹³⁰

¹²⁹ Pavis, Patrice in: Marranca, 1991. S. 41.

¹³⁰ Schwinghammer in Hüttler/Schwinghammer/Wagner, 2000. S. 158.

Viele Fragestellungen, die sich aus der Beschäftigung mit Interkulturalität am Theater ergeben, lassen sich nur unzulänglich beantworten, da „die Offenheit dieses Theoriefelds [...] mit den beschleunigten Globalisierungsprozessen der letzten Jahre [...] für große Unübersichtlichkeit sorgen.“¹³¹ Die Erforschung interkulturellen Austausches betrifft viele Wissenschaften, ist demzufolge interdisziplinär, was eine gute Zusammenarbeit und einen Dialog zwischen den Wissenschaftlern verlangt. Viele theaterspezifische Zweige haben sich bereits von größeren wissenschaftlichen Gebieten abgezweigt, wie die Theateranthropologie oder -ethnologie, die sich zur Aufgabe gemacht haben, interkulturelle Phänomene im Kontext des Theaters zu erforschen. Doch in Zeiten vermehrter Globalisierung, in denen multikulturelle Gesellschaften um die Erhaltung ihrer jeweiligen Kultur und Identität kämpfen, Grenzen neu betont werden, die Frage nach dem Eigenen und Fremden längst nicht mehr eindeutig beantwortbar ist, ergeben sich auch für die Theaterwissenschaft neue Aufgaben, nämlich „[...] das notwendige historische Wissen um die unterschiedlichen Theaterformen und -kulturen für die Analyse hybrider Theatergebilde bereit zu stellen.“¹³² Durch ein Zusammentreffen von verschiedenen Elementen am Theater, die miteinander in Kontakt kommen, interagieren, entsteht ein neues, hybrides Element, das jenseits der Grenzen von Eigenem und Fremden, Bekanntem und Unbekanntem anzusiedeln ist. Diese Interaktion, diesen Prozess zu untersuchen, zu analysieren, die interkulturelle Begegnung zu beschreiben, zählt zu den neuen Aufgaben der Theatertheoretiker. Auch die Wiener Theaterethnologin Gabriele Pfeiffer verschrieb sich in ihrer Hochschulschrift *Der Mohr im Mohr: Interkulturelles Theater in Theorie und Praxis* der Analyse der offensichtlichen Heterogenität von fremdkulturellen Theaterformen und entwickelte daraus verschiedene Modelle, die als optimale Voraussetzung für das Gelingen interkulturellen Theaters dienen sollen.

In ihrem achten und letzten Modell nimmt sie Bezug auf den vom Philosophen Franz M. Wimmer eingeführten Begriff des „Polylogs“, den jener seinerseits der Literaturwissenschaft entlehnte und uns wiederum zum Kommunikationsbegriff

¹³¹ Fischer-Lichte in Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat, 2005, S. 158.

¹³² Ebenda., S. 159.

als entscheidende Größe zurückführt.¹³³ Das Ziel wäre eine vollständige gegenseitige Beeinflussung aller teilnehmenden Kulturen (in unserem Fall der Theaterformen). „[...]In der menschlichen Wirklichkeit existiert diese Form gegenseitiger Beeinflussung unter Voraussetzung tatsächlicher Gleichrangigkeit und unter Infragestellung aller Grundbegriffe, lediglich als programmatische oder regulative Idee [...].“¹³⁴

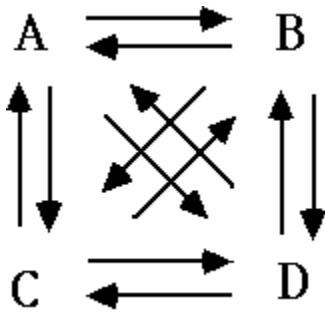


Abbildung 3: dynamischer Polylog¹³⁵

Die hier gezeigte Skizze soll die Idee einer gegenseitigen Beeinflussung abbilden und dem Leser genauer verdeutlichen, was Wimmer unter dem sogenannten „dynamischen Polylog“ versteht.

Dabei beziehen sich die Buchstaben A, B, C und D jeweils auf Theaterformen oder -traditionen und die Pfeile symbolisieren den Austausch / die Interaktion. Dabei zeigt die Abbildung nur eine von vielen möglichen Varianten, da sich der intertheatrale Austausch immer verschieden vollziehen kann. Als

Voraussetzung wäre jedoch abermals der Heraustritt aus der westlichen Perspektive beziehungsweise der dominanten (eigenen) Kultur erforderlich. Gabriele Pfeiffer merkt in ihrer Hochschulschrift zum interkulturellen Theater jedoch an, dass das Diagramm des Polylogs nicht optimal gewählt ist, da die Darstellung der Aufgabe von etwas (eigenem) Alten und der Neuentstehung

¹³³ Vgl. Pfeiffer, 1999, S. 50-55.

¹³⁴ Wimmer, Franz M.: „Polylog der Traditionen im Philosophischen Denken. Universalismus versus Ethnophilosophie?“ online unter: <http://homepage.univie.ac.at/franz.martin.wimmer/intphdt96.html> (Zugriff: 09.09.2008).

¹³⁵ Abbildung entnommen aus: Pfeiffer, 1999, S. 54.

einer hybriden Theaterform fehlen.¹³⁶ Auch Alfonso de Toro fordert seinerseits das Präfix „inter“ gegen jenes des „trans“ zu tauschen, da es eine Erweiterung darstellt, Binaritäten aufhebt und sich auf einer übergeordneten Ebene ansiedelt. Ebenso verhält es sich mit der „Transkulturalität“ gegenüber der „Interkulturalität“. „Das Präfix >trans< impliziert gerade keine Tätigkeit, die kulturelle Unterschiede verschleiert [...], >trans< meint keine kulturelle Nivellierung [...], sondern bezeichnet einen nichthierarchischen, offenen, nomadischen Dialog, der unterschiedliche Identitäten und Kulturen in eine dynamische Interaktion bringt.“¹³⁷ Unter dieser Prämisse wäre ein dynamischer Polylog zu verstehen. Ulf Bierbaumer präsentiert in seinem Aufsatz *Theater – Intrakulturalität – Intersozialität* als Ergänzung und vorläufige Hilfsmittel zum Begriff des *Polylogs* die Neologismen „polymime/polymage“.¹³⁸ „Diese sind als Hilfskonstruktionen zu verstehen, heben aber die tatsächlichen Potentiale des Theaters als auf alle Sinne referierendes Kommunikations- und Kunstmedium hervor.“¹³⁹

So gesehen wäre eine offene, dynamische und „polylogische“ Interaktion der erste Schritt zur Umsetzung eines gleichberechtigten fruchtbaren Kulturaustausches auf (nicht nur österreichischen, auch internationalen) Theaterbühnen.

4. Stellenwert Interkulturellen Theaters in Österreich

Eine Geschichte interkulturellen Theaters in Österreich ist keine Sache, die sich so leicht diachronisch und linear darstellen lässt. Deshalb wird in diesem Kapitel auf eine vollständige geschichtliche Aufarbeitung einer Interkulturalität an

¹³⁶ Vgl. Pfeiffer, 1999, S. 55.

¹³⁷ De Toro, Alfonso: „Überlegungen zu einer transdisziplinären, transkulturellen und transtextuellen Theaterwissenschaft im Kontext einer postmodernen und postkolonialen Kulturtheorie der 'Hybridität' und 'Transmedialität'“ online unter: <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/%Dcberlegt.htm> (Zugriff: 13. März 2008).

¹³⁸ Bierbaumer, Ulf: „Theater-Interkulturalität-Intersozialität“. online unter: http://www.inst.at/studies/s_0703_d.htm (Zugriff am 18.12.2007).

¹³⁹ Pfeiffer in Wagner/Schwinghammer/Hüttler, 2003, S. 83.

österreichischen Theatern verzichtet, sondern in erster Linie Bezug genommen auf die Theorie und Problematik, die sich rund um dieses prekäre Thema hinsichtlich politischer Gegebenheiten in Österreich ergibt. Als Schwerpunkt soll der Stellenwert einer interkulturellen Theaterpraxis an ausgewählten österreichischen Theaterinstitutionen untersucht werden. In Österreich haben wir mit anderen Problemen zu kämpfen als die ehemals kolonialisierten Länder und ihre Besetzer im postkolonialistischen Diskurs. Die Österreicher sehen sich als ein homogenes Volk und haben Angst vor einer Überfremdung und dem Verlust der eigenen Identität, hervorgerufen vor allem durch vermehrte Einwanderungsströme seit dem EU-Beitritt und aktuell der Osterweiterung. Deshalb stehen Xenophobie, Scheu, Furcht und Ausgrenzung von fremden Mitbürgern in Österreich an der Tagesordnung.

„Angstphantasien, die auf Feinde projiziert werden, gehören zu den Ursachen für die Produktion von Fremd- und Feindbildern, von deren Existenz man auf die Veränderungschancen einer Gesellschaft schließen kann. Je stärker sie historisch verwurzelt sind und durch den Sozialisationsprozess eingelernt wurden, desto schwieriger werden Vergangenheitsbewältigung und in der Folge Gegenwartsbewältigung.“¹⁴⁰

Rassismus und Fremdenhass resultieren daraus. Deshalb haben es sich einige österreichische TheaterwissenschaftlerInnen, EthnologInnen und TheatermacherInnen zur Aufgabe gemacht, gegen solche Entwicklungen anzugehen und als anfängliche Maßnahme bestehende Theater, Theatergruppen und -projekte von Minderheiten und/ oder Migranten in Österreich für die Öffentlichkeit transparent zu machen. Als Bestandsaufnahme dessen sehen die Herausgeber Hüttler, Schwinghammer und Wagner ihr Werk *Theater. Begegnung. Integration?*, welches einen ersten Einblick in solch ein Theaterschaffen gibt. Dort werden schon im Vorwort hohe Ansprüche an ein interkulturelles Theater der Zukunft gestellt:

¹⁴⁰ Schwinghammer in Wagner/Schwinghammer/Hüttler, 2003, S. 16.

„Wir müssen lernen, mit Variablen zu leben und erkennen, dass >anders< nicht unbedingt negativ besetzt sein muss. Die Anerkennung von Unterschieden ist die Basis für Veränderung und Transformation existenter Strukturen. Das Ziel hierbei ist das Mit- und Füreinander bei Anerkennung und Akzeptanz aller Unterschiede zwischen den Menschen. [...] Die Transformation jener Strukturen kann nur in Langzeitprozessen erfolgen.“¹⁴¹

Es finden hierzulande viele kulturelle Aktivitäten statt, die Raum bieten für Begegnungen mit Menschen unterschiedlicher kultureller Herkunft. Vor allem in der Hauptstadt Wien als exemplarisches Beispiel einer lebendigen kosmopolitischen Stadt, gibt es bereits viele Kulturinstitutionen und bekannte Festivals, die sich dem Schwerpunkt der „Interkulturalität“ widmen und dadurch wichtige Akzente und Zeichen für die Zukunft setzen.

4.1. Exkurs: Migration und Theater

Seit dem Jahr 1961 (100.000 ausländische Staatsangehörige) setzt in Österreich der langfristige Trend einer vermehrten Zuwanderung ein. In den 1970er-Jahren stieg die Anzahl ausländischer Mitbürger stark durch eine gezielte Anwerbung von Arbeitskräften aus dem Ausland. Eine Explosion des Ausländeranteils auf über 8% erfolgte in der ersten Hälfte der 1990er Jahre. Um die Jahrtausendwende stieg die Zahl weiter an und überstieg erstmals im Jahr 2006 die 10%-Schwelle. Aktuell lebten am 1. Januar 2008 insgesamt 854.752 Personen mit ausländischer Staatsangehörigkeit in Österreich, wobei mehr als 300.000 Menschen aus EU-Ländern nach Österreich gekommen sind.¹⁴² Somit ist die Diskussion um die Migration und infolgedessen der Integration durchaus berechtigt. Auch dem Theater kommt in Zeiten des Wandels der Gesellschaft die Aufgabe zu, sich mit diesem Phänomen auseinander zu setzen und auf diese aktuellen Tendenzen zu reagieren. Auf vielen kleineren Bühnen außerhalb

¹⁴¹ Ebenda., S. 21.

¹⁴² Vgl. Statistik Austria, online unter: http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bevoelkerung/bevoelkerungsstruktur/bevoelkerung_nach_staatsangehoerigkeit_geburtsland/index.html (Zugriff am 10.09.2008).

der Bundestheater stehen interkulturelle Aufführungen bereits auf dem Spielplan und eine vermehrte Auseinandersetzung mit der Thematik „Interkulturalität – Migration – Kommunikation - Integration“ hat eingesetzt. Hier muss vor allem „Die Menschenbühne“ herausgehoben werden, das erste und einzige österreichische MigrantInnen theater, das über 10 Jahre lang MigrantInnen ein Forum bot, ihr künstlerisches und kreatives Potential auszuleben. Leider wurde diese Bühne unter der Leitung von Christian Baier ein Opfer ausbleibender Förderungen der Stadt Wien. In einem Interview erklärt er, dass Aussagen wie „Die Fördermittel sind lediglich für professionelle Theaterschaffende reserviert. Ausländer können kein professionelles Theater machen. [...] Es wäre doch besser, wenn sich die Darsteller wieder in ihre Heimatländer begeben“ nicht selten waren.¹⁴³ In einer weiteren Stellungnahme äußerte sich Christian Baier folgendermaßen:

„In den letzten zehn Jahren trat immer deutlicher die Kulturfeindlichkeit der derzeitigen Integrationspolitik zutage. Ausreichende Mittel zur künstlerischen Artikulation von Einwanderern wurden und werden nicht zur Verfügung gestellt. Unter dem Begriff „Multikulturalität“ haben sich von ethnischen Lobbies gestützte Personengruppen Positionen innerhalb von Entscheidungsstrukturen verschafft und suchen, diese nun zu halten. Ethnische Interessen stehen vor dem polykulturellen Gedanken, der Nationalität durch Kulturalität ersetzt. Der mentale Transfer stockt dort, wo nicht der Künstler als Individuum im Zentrum des Interesses, sondern der Ausländer als Archetyp im Mittelpunkt des Events steht.“¹⁴⁴

Doch es scheitert nicht immer nur aufgrund ausbleibender Fördermittel, sondern auch an der generellen Einstellung gegenüber interkultureller Theaterarbeit. An den festen Häusern der Städte hat eine Umstrukturierung noch nicht eingesetzt. Der Theaterwissenschaftler Christopher Balme äußerte sich in einem Interview zu dieser Problematik in der Zeitschrift *Deutsche Bühne* im Jahr 2007 und erklärte „dass die Beschäftigung mit den interkulturellen Themen vermehrt stattfindet, aber noch keineswegs seiner Bedeutung

¹⁴³ Vgl. „Die Menschenbühne“ online unter: <http://66.102.9.104/search?q=cache:2BYYqMqFiCoJ:jerome-segal.de/integration/baier.doc+menschenb%C3%BChne&hl=de&ct=clnk&cd=3> (Zugriff am 14.09.2008).

¹⁴⁴ Ebenda. (Zugriff am 14.09.2008).

entsprechend präsent ist.“¹⁴⁵ Dabei kritisiert er auch die Staats- und Stadttheater, die sich mit dem Wandel der Gesellschaft noch kaum auseinandersetzen und zu Fossilien zu erstarren drohen, weil sie zu sehr auf die Nationalliteratur fixiert sind.

„Die politisch-kulturell motivierte Xenophobie der deutschen Politikerkaste trifft auf eine analoge, ästhetisch begründete Gleichgültigkeit des deutschen Theaterestablishments.“¹⁴⁶

Diese Feststellung lässt sich auch auf die österreichische Theaterlandschaft übertragen, wo zwar die Theater als Orte für Interkulturellen Austausch erkannt wurden, jedoch kulturpolitisch keine finanziellen Rahmenbedingungen gesetzt werden, um diese Entwicklung zu fördern. Gerade in Großstädten wo die Zahl der MigrantInnen hoch ist, sollten kulturelle Angebote zur Verbesserung interkultureller Kompetenz gefördert werden, um eine bessere gegenseitige Verständigung zu ermöglichen. Die allgemeine Erklärung zur Vielfalt der Kulturen der UNESCO enthält im Absatz 6 folgende Erklärung:

„Während der freie Fluss von Ideen in Wort und Bild garantiert werden sollte, sollte gleichzeitig sichergestellt werden, dass alle Kulturen sich ausdrücken und bekannt machen können. Meinungsfreiheit, Medienpluralismus, Mehrsprachigkeit, gleicher Zugang zu Kunst und wissenschaftlichen und technologischen Kenntnissen, auch in digitaler Form, und die Zugangsmöglichkeiten aller Kulturen zu den Ausdrucks- und Verbreitungsmitteln sind Garanten kultureller Vielfalt.“¹⁴⁷

Ein kreativer, interkultureller „Polylog“ kann nur durch den Kontakt mit anderen Kulturen entstehen und solch ein gemeinsames kulturelles Schaffen sollte auch an österreichischen Theatern Einzug halten und entsprechend finanziell

¹⁴⁵ HOFFMANN, Klaus: „Theater heute und die Interkulturalität“, in: kultur kompetenz bildung. Konzeption Kulturelle Bildung. Regelmäßige Beilage zu Politik und Kultur Juli - August 2007, online unter : <<http://66.102.9.104/search?q=cache:6i06UbOttR8J:www.kulturrat.de/dokumente/kkb/kkb-11.pdf+theater+heute+und+die+inter&hl=de&ct=clnk&cd=1>> (Zugriff am 12.09.2008).

¹⁴⁶ Vgl. ebenda. (Zugriff am 12.09.2008).

¹⁴⁷ Vgl. online unter: <http://www.unesco.de/443.html?&L=0> (Zugriff am 14.09.2008).

unterstützt werden. Leider sieht die gegenwärtige Situation von Interkulturellem Theater anders aus. Das österreichische bildungsbürgerliche Theaterpublikum zeigt noch wenig Interesse an der Off-Theaterszene, die Menschen mit unterschiedlichem kulturellem Hintergrund eine Basis bietet, eigenes muttersprachliches Theater zu verwirklichen und durch verschiedenste Darstellungsmittel ihren Kulturkreis zu präsentieren. Im folgenden Kapitel zur aktuellen interkulturellen Theaterpraxis werden Institutionen vorgestellt, die sich der Herausforderung des Kampfes um Integration fremdkultureller Einflüsse auf den Wiener Bühnen erfolgreich stellen.

4.2. Aktuelle interkulturelle Theaterpraxis in Österreich

Das Europäische Parlament und der Rat haben das Jahr 2008 zum Europäischen Jahr des interkulturellen Dialogs ausgerufen, dessen Ziel es ist, möglichst vielen Menschen die Bedeutung des interkulturellen Dialogs im Alltag und im Beruf näher zu bringen, um ihre interkulturellen Kompetenzen zu stärken. Deshalb wird in vielen Institutionen an den unterschiedlichsten Projekten gearbeitet, die in ganz Österreich Raum für Begegnungen zwischen Menschen aus verschiedenen Kulturen schaffen, um Integration sowie wechselseitiges Verständnis zu fördern. Dabei gibt es hierzulande bereits seit Jahren oder Jahrzehnten Institutionen und Vereine, die sich dieselben Ziele gesetzt haben. Im Unterschied zu den geförderten Projekten des Europäischen Parlaments, müssen sie jedoch häufig ohne finanzielle Unterstützung vom Land auskommen und kämpfen darum täglich um ihr weiteres Bestehen.¹⁴⁸

Dem Theater kommen im Bereich der Förderung des Austausches und Dialoges zwischen den Kulturen vielfältige Möglichkeiten zu. Die SozialanthropologInnen Wagner/ Zips vertreten dazu folgende Meinung:

¹⁴⁸ Im Kapitel 7 meiner Diplomarbeit möchte ich noch näher auf das Thema „Subventionierung“ und „Kulturförderung in Österreich“ eingehen. Hauptaugenmerk liegt dabei auf dem Bereich der Darstellenden Kunst im interkulturellen Sektor.

„Theater schafft Raum für Austausch, Theater bietet Raum für Begegnungen zwischen Menschen mit unterschiedlichem kulturellem Background. Inhalte können vermittelt, Dialoge entwickelt werden: Dialoge zwischen Theaterschaffenden, Dialoge zwischen den Theaterschaffenden und ihrem Publikum, Dialoge in Auseinandersetzung 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.“¹⁴⁹

Diese Möglichkeiten umfassen Theaterfestivals mit interkulturellem Inhalt, Projekte, an denen Menschen unterschiedlicher kultureller Herkunft partizipieren, Theaterstücke, die verschiedene Traditionen oder fremdkulturelle Elemente beinhalten und andere Varianten interkulturellen Theaters. Im Folgenden möchte ich mich diesen Institutionen und Vereinen, die sich einer interkulturellen Theaterpraxis verschrieben haben, näher widmen und sie kurz vorstellen.

Daran wird sich zeigen, dass in der Auseinandersetzung mit einem derart umfassenden und komplexen Thema wie dem interkulturellen Theater der Schwerpunkt individuell gesetzt werden kann, ohne dass der gemeinsame Grundgedanke eines aufgeklärten und friedlichen Miteinanders im kulturell-ästhetischen Theaterbereich verloren geht.

Verein MULTIKIDS Wien – interkulturelles Theaterfestival für Kinder

Das seit 1996 stattfindende, von Frau Dr. Kaufmann ins Leben gerufene und vom Verein „MultiKids“ organisierte Festival richtet sich an Kinder unterschiedlicher kultureller Herkunft, indem es zur Stärkung des Respekts und des Miteinanders beiträgt. Dabei spielt das Theater eine zentrale Rolle, da es nicht nur als Spiegel der sozialen Wirklichkeit und multikulturellen Gesellschaft, sondern auch als interkultureller Mediator dienen kann.

„MultiKids“ hat sich folgende Ziele gesetzt:

¹⁴⁹ Wagner/Zips in Hüttler/Schwinghammer/Wagner, 2003, S. 23.

- Integration von Kindern durch Stärkung der kulturellen Wurzeln (durch die Einsicht in den eigenen kulturellen Hintergrund ist es leichter, fremde Kulturen zu erkennen und zu verstehen)
- Bessere Verständigungsbasis von Kindern verschiedener Herkunft
- Kennen lernen fremder Mythen und Kulturen
- Stärkung des Theaterbereichs als ein Instrument zur Vermittlung wichtiger kultureller Inhalte und zur Überwindung kultureller Barrieren.“¹⁵⁰

Um diese Ziele zu erreichen werden bei dem jährlich im Juni stattfindenden Festival (früher im „dietheater“, seit 2008 im „Ensemble Theater“) Performance, Sprech-, Figuren-, Tanz- und Musiktheater in der jeweiligen Landessprache zur Aufführung gebracht. Dabei liegt den VeranstalterInnen besonders am Herzen, dass diese fremdkulturellen Theaterformen *vorgestellt* und nicht *ausgestellt* werden, und das Festival dazu dient, bei Kindern und Jugendlichen vorhandene Berührungängste abzubauen.

Kunstverein Theater des Augenblicks

Gül Gürses, die Gründerin, derzeitige Leiterin sowie Intendantin des Theaters kam selbst 1981 nach Wien, nachdem sie ihre Ausbildung am Konservatorium für Schauspiel in Istanbul abgeschlossen hatte. „Ich wollte Theaterwissenschaft studieren und die Möglichkeit haben, innovatives und gesellschaftspolitisches Theater zu machen“.¹⁵¹ Nach erfolgreicher Durchführung einiger Projekte folgte 1987 die Gründung der Gruppe „Theater des Augenblicks“ zusammen mit der Schauspielerkollegin Sigrid Seberich. Die Eröffnung des eigenen Hauses im Wiener Bezirk Währing erfolgte 1990 und stand von Beginn an unter dem Motto einer „interkulturellen Begegnungsstätte für engagierte experimentelle und innovative Theaterarbeit.“¹⁵² Das Haus entwickelte sich im Laufe der Zeit immer mehr zu einem Zentrum für internationale Zusammenarbeit in den Bereichen

¹⁵⁰ Vgl. online unter <http://www.multikids.at/> (Zugriff am: 07.06.2008.).

¹⁵¹ Vgl. online unter <http://www.theaterdesaugenblicks.net/de/info/> (Zugriff am 16.06.2008.).

¹⁵² Ebenda. (Zugriff am 16.06.2008.).

Off-Theater und experimentelles Theater. Aus diesem Schwerpunkt heraus entstand im Jahr 2000 eine Reihe namens 'kontext: europa', ein innovatives Forum, das einen intimen Rahmen für programmatische Offenheit und interkulturelles Theater bietet.¹⁵³ Das „Theater des Augenblicks“ stellt seine Räumlichkeiten immer wieder internationalen und österreichischen Gastspielen zur Verfügung. Der Theaterleitung ist es ein Anliegen, interkulturelle Verständigung losgelöst von Nationalitäten, zu fördern.

AMISNUh theaterstudio – ein interkulturell orientiertes Studio

Im Jahre 2005 feierte das Theaterstudio sein 30-jähriges Bestehen, doch der Weg war nicht immer leicht. Dennoch zeigt die Rückschau auf die 30 Jahre des AMISNUh theaterstudios einen Fluss kontinuierlicher Entwicklung, Veränderung und Offenheit für stets neue Einflüsse. Am Anfang stand der realisierte Wunsch ein Zentrum, ein „Theater mit und für junge Menschen“ zu machen, die in Workshops die Möglichkeit erhielten, sich künstlerisch frei zu realisieren. Danach folgten Theateraufführungen wie *KELLERSEIFENBLASEN* 1982, *1x MALIBU RETOUR* 1986, *EPUCELLI* 1988, in denen die aktive Teilnahme des Publikums eine wichtige Rolle spielte. Schließlich begannen die Beschäftigung mit dem anatolischen Kulturkreis und die vermehrte Zusammenarbeit mit türkischen Musikern, die gekrönt war von einigen Gastspielen in der Türkei. Fortan versuchten sie auch im Theaterstudio das Wiener Publikum für den anderen Kulturkreis zu begeistern und damit für ein besseres Verständnis und multikulturelles Miteinander zu sensibilisieren. Somit war der Weg vom Kindertheater zum Theater mit interkulturellem Schwerpunkt beschritten. „Die Aufführungen finden mehrfach im intimen Rahmen für max. 25 Zuschauer im ‚AMISNUh theaterstudio - Theater im Wohnhaus‘ in 1030 Wien statt, was [...] als Antwort auf unser Bestreben, größtmöglichen Kontakt zum Publikum herzustellen [...] zu sehen ist. [...] Diese kreative Offenheit, die engen Kontakte zu internationalen Künstlern, Gruppen, Institutionen, Festivals etc.,

¹⁵³ Ebenda. (Zugriff am 16.06.2008.).

Schöpferfreude und Freiheit sind die Basis und Triebfeder für Ideen zu neuen Projekten für jetzt und die nächsten Jahre.“¹⁵⁴

Interkulttheater

Das Interkulttheater unter der Leitung von Herrn Aret Güzel Aleksanyan wurde 1992 gegründet und versteht sich zu allererst als Begegnungsstätte der verschiedenen Kulturen, die in Wien beheimatet sind. Ziel ist vor allem das gegenseitige Verständnis und Akzeptanz zu fördern, das gleichzeitig dem Abbau von Vorurteilen dient. Das Interkulttheater hat sich zwei gesellschaftspolitische Aufgaben gesetzt: Einerseits das kulturelle Selbstverständnis der in Wien lebenden Volksgruppen (MigrantInnen) zu unterstützen, andererseits auch den kulturellen Austausch zwischen der heimischen und fremden Bevölkerung zu fördern. Grundsätzlich wird im Theater des Herrn Aleksanyan versucht, durch eine vielfältige Programmgestaltung und Einsatz unterschiedlichster Ausdrucksformen wie Musik, Tanz, Theater, Film u.a., den Erwerb einer interkulturellen Kompetenz der in Österreich beheimateten Menschen zu unterstützen. Als einen bedeutenden Grundpfeiler des Theaters sieht der Leiter die interkulturelle Dynamik, die durch den häufigen Wechsel des Programms entsteht, wodurch täglich ein neues Publikum anderer ethnischer Zugehörigkeit zu erwarten ist. Außerdem setzt er auf die Möglichkeiten des Sprechtheaters durch Gastspiele aus dem Ausland:

„Mit Sprechtheater in eigener Muttersprache sprechen wir naturgemäß jeweils nur eine kulturspezifische Gruppe der jeweiligen Sprache an [...]. Damit schließen wir zwar alle anderen Kulturen aus, aber dafür halten wir die Sparte 'Theater in eigener Muttersprache' für einen Bereich, der für eine gesunde Integration und den Erwerb der neuen Landessprache von immenser Bedeutung ist. Die Aneignung neuer Lebenswelten wie auch die Pflege der Muttersprache und die Stabilisierung der kulturellen Identität halten wir für eine wichtige Voraussetzung für ein tolerantes Zusammenleben in unserer Stadt.“¹⁵⁵

¹⁵⁴ Vgl. online unter: <http://members.aon.at/amisnuh/> (Zugriff am 01.06.2008.).

¹⁵⁵ Vgl. online unter: <http://www.interkulttheater.at> (Zugriff am 17.10.2006.).

Wichtig in jeder fremdkulturellen Aufführung ist Herrn Aret Güzel Aleksanyan die Authentizität, die dem Zuseher gewährleisten soll einen besseren Einblick in das Leben der anderen Kultur zu ermöglichen. Das Interkulttheater kann auf eine ganze Reihe unterschiedlicher Kulturen zurückblicken, die in den letzten Jahren dort vertreten waren.

Dabei ist das Theater nicht nur im Erwachsenen-, sondern auch im Kinder- und Jugendbereich tätig. Und oftmals stellt sich der Herr Aret Güzel Aleksanyan höchstpersönlich nach einer Aufführung zu einem Gespräch oder einer Diskussion mit dem Publikum zur Verfügung. „Die Kunst soll bei der Entwicklung eines jungen Publikums zu mündigen Menschen mit Demokratieverständnis und breiten Perspektiven mithelfen.“¹⁵⁶

Das Theater am Spittelberg – Vielfalt an Künstlern und Kulturen als Markenzeichen

Das Theater zeichnet sich seit seiner Wiedereröffnung im Jahr 2003 durch ein breites Programm im vielfältigsten aller Sinne aus und punktet vor allem mit der Öffnung während des Sommers. Die Philosophie des Hauses ist es Kulturbegegnungen zu ermöglichen und ein friedliches Miteinander zu fördern. Unter der Leitung von Frau Nuschin Vossoughi, die bereits durch ihr Engagement im interkulturellen Bereich (Mitarbeit bei „Multikids“, „Hallamasch“ und internationalen Festivals wie „Voice Mania“) bekannt ist, entwickelte sich das Theater zum gesellschaftlichen Mittelpunkt des Spittelbergs. Mit dem Theater am Spittelberg verbindet Vossoughi ein kulturpolitisches Anliegen:

„Im Mittelpunkt meines Programms steht das einzigartige, nur hier in Wien in dieser expressiven, kraftvollen Form gelebte Miteinander der Kulturen sowie eine respektvolle und schöpferische Begegnung dieser unterschiedlichen Welten. Das künstlerische

¹⁵⁶ Hüttler in Wagner/Schwinghammer/Hüttler, 2003, S. 104.

Programm des Spittelbergtheaters ist sozusagen ein Querschnitt durch die Kulturen dieser wunderbaren Stadt.“¹⁵⁷

TIYATROBRÜCKE – Fokus und Perspektive

Gegründet 1998 durch Mag. Hakan Yavas setzt sich die Theatergruppe vorrangig mit der Thematik von Migration, Integration und Fremd-Sein auseinander. Sie bemüht sich um die Förderung eines interkulturellen Dialogs und darum, die Verständigung zwischen den Kulturen zu vertiefen und ein friedliches gesellschaftliches Zusammenleben zu vereinfachen. Bisherige Produktionen in deutscher Sprache waren zum Beispiel *Nasreddin Hodscha und Till Eulenspiegel* (2000), *Fremde Monologe* (2002) oder *Nach der Grenze* von Julia Rabinowich (Uraufführung am 1. 12. 2007 im WUK).

“TiyatroBrücke bringt mit Aufführungen bekannter türkischer Theaterstücke dem türkischsprachigen Wiener Publikum dessen eigene Kultur näher, um dadurch eine Öffnung gegenüber dem neuen Heimatland Österreich zu erleichtern.“¹⁵⁸ Dazu zählt beispielsweise die Produktion *Die Ballade von Ali aus Kesan* (2003). In den letzten Jahren hat sich das TiyatroBrücke vermehrt um den Nachwuchs gekümmert, um zu zeigen „[...] dass für Freundschaften eine andere Sprache oder eine andere Kultur kein Hindernis darstellt, sondern dass unterschiedliche Kulturen einander ergänzen und bereichern können.“¹⁵⁹ Der Theaterführung ist es überaus wichtig durch die Zusammenarbeit mit KünstlerInnen multiethnischer Herkunft in ihren Produktionen den Fokus auf die unterschiedliche Wahrnehmung von Migration zu legen.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Online unter: <http://www.theateramspittelberg.at/index08.htm> (Zugriff am 28.05.2008.).

¹⁵⁸ Vgl. online unter: <http://www.tiyatrobruecke.at/perspektive.htm> (Zugriff am 27.05.2008.).

¹⁵⁹ Hüttler in Wagner/Schwinghammer/Hüttler, 2003, S. 109.

¹⁶⁰ Vgl. online unter: <http://www.tiyatrobruecke.at/perspektive.htm> (Zugriff am 27.05.2008.).

Lalish Theaterlabor – 10 Jahre Jubiläum

1998 haben Shamal Amin und Nigar Hasib, die beide aus dem nahen Osten stammen, in Wien das Lalish Theaterlabor gegründet, ein experimentelles Zentrum für Ritualforschung und interkulturelle Performancearbeit. Ziel des Lalish Theaterlabors ist ein transkultureller Austausch und die Suche nach den verschiedenen Identitäten eines Individuums.

„Die Lalish Forschungsprojekte wurden in Kurdistan, Irak, Ägypten, Tunesien, Österreich, Deutschland, Holland, England, Frankreich, Schweiz, Schweden, Dänemark, Polen, Griechenland, Kosovo, Ukraine und Japan durchgeführt und von verschiedenen Institutionen, internationalen KünstlerInnen, TheaterwissenschaftlerInnen und EthnologInnen als ein neuer Weg zur Performancearbeit und zum experimentellen Ritualisierungsprozess betrachtet.“¹⁶¹

Das Lalish Theaterlabor führt jährlich *Interkulturelle Dialoge* durch, in deren Rahmen Teilnehmer aus westlichen und nicht-westlichen Ländern, sich mit einem Thema gemeinsam auseinandersetzen, ihre Erfahrungen sowie Feldforschungen einbringen und somit eine Diskussionsplattform schaffen.

„Lalish definiert sich als ‚interkulturelles Tal‘. Interkulturalismus wird hierbei nicht im klassischen Sinn verstanden [...] Für Lalish heißt Interkulturalismus, dass ein Afrikaner als Afrikaner erscheint bzw. sich äußert, ein Kurde als Kurde, etc.[...] es ist eine Suche nach Identitäten. Interkulturalismus sollte nicht nur eine Beschäftigung mit fremden Kulturen sein [...], sondern [...] kulturellen Austausch, auf einer wirklich menschlichen Ebene, eine lebendige Begegnung zwischen den Kulturen [...], sich auf der Ebene der menschlichen Kommunikation ereignen.“¹⁶²

Theaterbrett

Das Direktoren-Ehepaar Frau Mag.a. Nika Brettschneider und Herr Mag. Ludvik Kavin haben ihre Wurzeln in der ČSSR, aus der sie 1977 aus politischen

¹⁶¹ Vgl. online unter: <http://www.lalishtheater.org/about/> (Zugriff am 08.06.2008.).

¹⁶² Hasib in Wagner/Schwinghammer/Hüttler, 2003, S. 226-227.

Gründen nach Österreich flüchteten. Hier gründeten sie gemeinsam den Verein „Verein Theater Brett-Compagnie Brettschneider“ und eröffneten endlich 1984 mit dem „Theater Brett“ ihr eigenes Haus im sechsten Wiener Gemeindebezirk. Auf dem Programm stehen viele Eigenproduktionen, teilweise inspiriert aus dem südeuropäischen Raum, oder Gastspiele verschiedenster österreichischer Künstler. Doch auch Frau Brettschneider und Herr Kavin widmen sich der interkulturellen Theaterpraxis, indem sie das „Mitteleuropäische Theaterkarussell im Theater Brett“ ins Leben gerufen haben. Dieser Workshop, der seit zwei Jahren erfolgreich stattfindet, versteht sich als „work in progress“, in dem Studenten der Fächer Schauspiel, Regie und Dramaturgie aus der Slowakei, aus Polen, Tschechien, Ungarn und Österreich die Möglichkeit haben, gemeinsam eine Theaterproduktion zu entwickeln. Das Publikum hat dabei täglich Gelegenheit, den Fortschritt und das Vorankommen zu beobachten.

„The students will have the opportunity not only to meet with the other students and to gain inspiration from their different cultural backgrounds, languages and theatre traditions, but also to work with these differences, to use or discard them as they'll find necessary, to suppress or to highlight them, to combine them or contrast them and to absorb this experience. In highlighting and identifying these exciting combinations and contrasts, both the actors and the audience will be able to identify with their own cultural reality. This project will be organized in co-operation with an Academy or University of each country and will be produced by the students under artistic guidance of the co-manager of Theatre Brett and university professor – JAMU Brno, CZ - Mag.a. Nika Brettschneider.“¹⁶³

Fleischerei- Projekt Theaterstudio phase 2

Die Fleischerei unter der künstlerischen Leitung von Eva Brenner bietet Raum für Theater und soziale Aktionen rund um brisante Themen und Texte. Das in der Kirchengasse im Wiener Gemeindebezirk Neubau ansässige Studio versucht bedürfnisorientiert zu arbeiten, indem es zeitgemäße soziotheatrale

¹⁶³ Vgl. online unter: <http://www.theaterbrett.at/theaterbrett/> (Zugriff am 17.06.2008.).

Modelle entwickelt, die ein breites Publikum ansprechen.

Im Jahr 2007 wurde mit „migration Mondays: KITCHEN STORIES“ ein interkultureller Schwerpunkt gesetzt, der vor allem Minderheiten und türkische MigrantInnen der zweiten und dritten Generation ansprechen sollte. Der Saisonüberblick des Jahres 2008/09 zeigt, dass dieser Trend fortgesetzt wird und auch weiterhin Projekte zum Thema „Migration/Integration/Partizipation“ auf dem Spielplan stehen. Das integrative Performanceprojekt mit AsylwerberInnen *Asylcafé* oder *AUF ACHSE 09: alle wandern aus* sind dabei nur zwei Beispiele aus vielen. In ihrem aktuellen 4-Jahreskonzept *Art of Survival* strebt die Fleischerei danach ihre Breitenwirksamkeit durch internationale Koproduktionen zu erhöhen.¹⁶⁴

Verein: daskunst

Dieser Verein unter Obfrau Asli Kişlal, der in Kooperation mit dem „Theater des Augenblicks“ arbeitet und in der Edelhofgasse in 1180 Wien ansässig ist, versucht Interkulturalität als einer Tatsache entsprechend in seine Arbeit einzubauen. Dabei werden die verschiedenen kulturellen Backgrounds der teilnehmenden Künstler direkt und bewusst in die Handlung eingebaut.

„Wir wollen auf die Bedürfnisse von Minderheiten hinsichtlich kultureller Angebote eingehen [...] durch lebensnahe Geschichten den eigenen kulturellen Hintergrund zu verarbeiten und die Differenzen zwischen den Kulturen widerzuspiegeln, aber auch und vor allem die Gemeinsamkeiten zu sehen und so einen guten Zugang zueinander weiterzuführen“¹⁶⁵

lautet das Manifest des Vereines. Jeder Mensch wird als Bereicherung angesehen, der aktiv am Kulturleben der neuen Heimat teilhaben kann und soll. Das Stück *Warum das Kind in der Polenta kocht*, eine auf autobiographischen Zügen basierende rumänische Geschichte von Aglaia Veteranyi „schildert die Geschichte eines Kindes, das in mehreren Welten aufwächst und verzweifelt

¹⁶⁴ Vgl. http://www.experimentaltheater.com/uploads/media/4JAHRESKONZEPT_ART_OF_SURVIVAL_2009-2013_01.pdf (Zugriff am 24.11.2009).

¹⁶⁵ Vgl. online unter: <http://www.daskunst.at/> (Zugriff am 17.09.2008).

seinen Platz im Leben sucht.“¹⁶⁶ Mit der Auswahl dieses Stückes, das am 18. Februar 2009 im Wiener KosmosTheater Premiere feiert, unterstreicht der Verein seine interkulturell-orientierte Spielplangestaltung.

Anhand dieser Beispiele, die ich entsprechend dem Ziel meiner Untersuchung aus einer Fülle von weiteren Vereinen, Theatern, Institutionen herausgegriffen habe, zeigt sich deutlich, dass das Feld interkultureller Theaterlandschaft in den letzten Jahren sehr dicht geworden ist. Durch unterschiedliche Ansätze und Arbeitsmethoden, Zielsetzungen und Fokussierungen werden Probleme und Themen variantenreich bearbeitet und präsentiert, wodurch eine jeweils andere Wirkungsweise auf das Publikum erreicht wird. Gemeinsam ist allen der Grundgedanke des Theaters als eine Stätte der Kulturbegegnung und Integration, als ein Ort um offene Gesellschaftskritik zu üben. Und gerade diese Vielfältigkeit der interkulturellen Theaterszene Wiens trägt entscheidend zur kulturellen Bereicherung der Stadt bei.

Die folgende von mir durchgeführte Umfrage soll den hohen Stellenwert dieser Theaterpraxis unter Theaterschaffenden noch unterstreichen.

5. Umfrage

Zur methodologischen Erklärung der hier angewandten Untersuchungsmethode der „Umfrage“ lässt sich anführen, dass es sich lediglich um eine Beschreibung des Untersuchungsganges handelt und eine ausführliche Diskussion darüber, den Rahmen dieser Arbeit übersteigen würde. Dabei wende ich ein rekonstruktives Verfahren an, das sich für die Analyse einer sozialwissenschaftlichen Fragestellung besonders eignet.

„Hierzu ist eben Voraussetzung, daß denjenigen, die Gegenstand der Forschung sind, Gelegenheit gegeben wird, ihre Konstruktionen und ihr kommunikatives Regelsystem

¹⁶⁶ Vgl. ebenda. (Zugriff am 17.09.2008).

zu entfalten. Dies ist die eine Bedeutung des Begriffs der Rekonstruktion, der rekonstruktiven Verfahren. Sie bezieht sich auf den Alltag derjenigen, die Gegenstand der Forschung sind.“¹⁶⁷

Dabei wird nebenbei vorausgesetzt, dass die Forschenden ihren eigenen Alltag reflektieren und dadurch Erkenntnisse gewinnen, die den methodologischen Prinzipien der Rekonstruktion dienlich sind. Als Ansatz zur systematischen Auswertung dient die komparative Analyse (auch Grounded Theory), die als qualitative Methode auf die Untersuchung der Interaktion, des Verhaltens und der Erfahrungen von Menschen abzielt.

„In wissenssoziologischer Perspektive bedeutet komparative Analyse [...] einen >Denkraum< zu schaffen, innerhalb dessen unterschiedliche Erfahrungsräume nicht nur miteinander vergleichbar, sondern – als Voraussetzung dafür – ineinander übersetzbar sind.“¹⁶⁸

Diese Wahl beruht vor allem auf der Hoffnung nach Informationen, die mir die ExpertInnen aufgrund von Praxisnähe, fachliches Wissen und Kenntnisse über den Untersuchungsgegenstand geben können. Dabei soll ebenfalls der Erfahrungshorizont der Personen miteinbezogen werden, weshalb im vorangegangenen Kapitel Daten zu den Personen selbst wie den Institutionen mit/in denen sie arbeiten, angeführt wurden.

Es wurde ein Fragebogen erstellt, den 4 ExpertInnen (im Sinne des Forschungsinteresses) nach persönlicher Rücksprache per Computer ausfüllten und bis zu einem bestimmten Datum retour sendeten. Die Fragen richteten sich grundsätzlich nach den theoretischen Überlegungen aus den Eingangskapiteln und wurden so gewählt, dass sie als Hilfsmittel für Folgekapitel von Nutzen sein konnten, die sich mit der Zukunft und der Perspektive Interkulturellen Theaters in Österreich befassen. Die Offenheit der Formulierung erleichterte es den Personen, die selbst Teil des Forschungsfeldes sind, ihre persönlichen

¹⁶⁷ Bohnsack, 1999, S. 26.

¹⁶⁸ Ebenda., S. 211.

Erfahrungen und Meinungen in ihrer eigenen Sprache einzubringen, ohne die Vergleichbarkeit der hierbei gesammelten Informationen einzuschränken.

5.1. Ziel der Umfrage

Das Ziel der Untersuchung resultiert aus den theoretischen Überlegungen des ersten Teils dieser Arbeit und soll in erster Linie das Verhältnis der Forschungspraxis zur Alltagspraxis darstellen und gleichzeitig das Erfahrungswissen der Erforschten und den Stellenwert interkultureller Theaterpraxis in Wien mitberücksichtigen. Da die Analyse auf eine Rekonstruktion von Handlungsmustern aus der sozialen Wirklichkeit abzielt und der Geltungsbereich somit beschränkt ist, wird keineswegs ein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben.

5.2. Über die befragten Personen

Die Auswahl der interviewten Personen oblag meiner persönlichen Einschätzung bezüglich der Bedeutung hinsichtlich des Forschungsfeldes und stammen aus ähnlichen institutionellen Kontexten, um eine Vergleichbarkeit der Daten zu erleichtern. Wichtig war mir vor allem ihre aktive Teilnahme an einer *interkulturellen Theaterpraxis* (egal in welcher Position) und das Handlungsfeld Österreich. Die Erlaubnis zur Veröffentlichung ihrer Daten sowie Informationen von der jeweiligen Website wurden ausdrücklich erteilt. Es handelt sich hierbei um folgende ExpertInnen in beliebiger Reihenfolge:

Gabriele Rahnama die Kuratorin des Vereins „MultiKids“ und zuständig für Redaktion und Öffentlichkeitsarbeit.

Dr. Angela Waldegg ist Theaterwissenschaftlerin, Dramapädagogin, Schauspielerin und Leiterin des AMISNUh theaterstudios.

Nuschin Vossoughi ist Leiterin des Theaters am Spittelberg und Kuratorin des Vereins „MultiKids“, sowie dort zuständig für die Produktionsleitung.

Mag. Hakan Yavas ist Gründer und künstlerischer Leiter des „TiyatroBrücke“.

5.3. Schwerpunkte des Fragebogens

In der Untersuchung wird folgenden Forschungsfragen nachgegangen:

- a) wie sich nach persönlicher Meinung der Experten *Interkulturelles Theater* definiert
- b) welche Ansprüche an eine *Interkulturelle Aufführung* gestellt werden und ob dabei ein Mindestmaß an Authentizität beachtet werden muss
- c) warum sich die ExpertInnen dazu entschlossen haben, sich dieser Theaterpraxis zu widmen
- d) welche Möglichkeiten in Österreich in der Zukunft für *Interkulturelles Theater* bestehen und wo die Grenzen bzw. Problembereiche liegen

5.4. Zusammenfassung und Auswertung der Umfrage

Für Frau Gabriele Rahnama, der Pressezuständigen des Vereins Multikids – internationales Theaterfestival für Kinder – definiert sich Interkulturelles Theater so, dass Menschen anderer Kulturkreise über das sinnliche Mittel der darstellenden Kunst die spezifischen Konzepte der Wahrnehmung, des Denkens, Fühlens und Handelns der jeweiligen Kultur vorurteils- und wertfrei erfassbar und begreifbar machen und so zu einem beidseitig zufrieden

stellenden Verständnis und Umgang miteinander führen. Dies betrifft gleicher Weise die Zusammenarbeit von Menschen verschiedener Kulturkreise in Projekten, die das „Miteinander möglich machen“ hervorheben und somit beispielgebend wirken. An eine „interkulturelle Theateraufführung“ stellt sie persönlich den Anspruch einer Professionalität in der Visualisierung der spezifischen Lebenskonzepte. „Wir sind alle Ausländer – fast überall auf dieser Welt. Wir sind alle Menschen und als solche – nicht nur in unseren Emotionen – gleichwertig.“ In einer Welt, die durch Migration immer mehr durchmischt wird, ist es nötig, spezifische Lebenskonzepte transparent, erfass- und begreifbar zu machen, um Xenophobie vorzubeugen und Toleranz zu fördern, weshalb sie sich für eine interkulturelle theaterpraktische Arbeit entschied. Die Zukunftsaussichten für Interkulturelles Theater in Österreich sieht sie als denkbar schlecht, denn Interkulturelles Theater wird zurzeit kaum gefördert. Ein Grund dafür mag die mangelnde Wertfreiheit sein. Projekte werden nach hieszulande gültigen ästhetischen Standards gefördert, wer sich diesen nicht anpasst, gilt als „nicht förderungswürdig“. Wer trotzdem solche Projekte realisiert, wird stigmatisiert und gilt in weiterer Folge wiederum als „nicht förderungswürdig“. Aus diesem Grund widmet sich professioneller Nachwuchs der zweiten und/oder dritten Generation aus Migrationsländern auch nicht den eigenen ethnischen Wurzeln oder der Vermittlung ethnischer Lebenskonzepte, ja, verleugnet sogar seine Herkunft im Sinne erhöhter Chancen im Beruf und der Vorbeugung von Stigmata. Findet also in diesem Sinne aus der Sicht von Fördergebern kein Umdenken statt, verpasst der Staat die einmalige Chance, gegebene Ressourcen zu einem toleranten Miteinander zu nutzen.

Frau Dr. Angela Waldegg, die das AMISNUh theaterstudio in Wien Landstraße leitet, definiert Interkulturelles Theater folgendermaßen: Es ist ein Theater, das sich intensiv mit anderen Kulturen auseinandersetzt und eine enge Zusammenarbeit mit KünstlerInnen anderer Kulturkreise bedingt. Die gegenseitige Inspiration, Beschäftigung mit Theaterformen, -techniken usw. aus anderen Kulturkreisen spielt ebenso eine große Rolle wie die Beschäftigung mit der Adaptierung von Themen, Geschichten, Legenden und Literatur zu

Theaterproduktionen gemeinsam mit den KünstlerInnen anderer Kulturkreise. Ziel soll sein dem Publikum die Möglichkeit zu geben, Reichtum, Schönheit, Besonderheit anderer Kulturkreise kennen zu lernen – auf diesem Weg einen Anstoß zu geben zum Abbau von Vorurteilen, Fremdenfeindlichkeit und Rassismus. Sie entschloss sich, sich mit dieser Theaterpraxis auseinanderzusetzen, weil die Teilnahme an diversen Theaterfestivals und Gastspielreisen in verschiedene Länder und Kulturkreise ihre Theaterarbeit von Anfang an prägten. Der ehrliche Erfahrungsaustausch, das Kennenlernen und Erproben von neuem waren immer eine einmalige Bereicherung. Und natürlich ihre persönliche Beziehung zum anatolischen Kulturraum. An eine interkulturelle Theateraufführung stellt sie dieselben Ansprüche wie an eine Theateraufführung im Allgemeinen. Vor allem jedoch Authentizität, ehrliches Engagement ein Thema, eine Geschichte oder ein Anliegen zu übermitteln. Das Publikum sollte berührt, überrascht, zum Staunen gebracht werden. An der politischen Entwicklung gemessen ist ein buntes facettenreiches interkulturelles Theater im Sinne von Aufklärung, Zusammenarbeit mit KünstlerInnen aus verschiedenen Kulturkreisen sehr wichtig. Aus ihrer persönlichen Erfahrung sind jedoch die Möglichkeiten (Subventionen und Unterstützungen) leider zurückgegangen, weshalb auch sie keine positiven Prognosen für Interkulturelles Theater in Österreich geben kann.

Auch Frau Nuschin Vossoughi erklärte sich zum Ausfüllen des Fragebogens bereit und definiert Interkulturelles Theater wie folgt:

„Menschen aus einem anderen Kulturkreis treffen auf heimisches Publikum oder heimische Künstler.“ Das Theater am Spittelberg versteht sich als eine Präsentationsstätte für verschiedene Genres verschiedener Kulturen. Dabei spielen die gegenseitige Inspiration der Gruppen sowie die gegenseitige Akzeptanz, der Respekt und das Verständnis eine wichtige Rolle. Die Widerspiegelung der Vielfalt der verschiedenen Kulturen der Stadt Wien steht im Vordergrund. Sie widmet sich der interkulturellen Theaterpraxis, weil sie selbst persische Wurzeln hat, kosmopolitisch aufgewachsen ist und sich sowohl in dem einen als in dem anderen Kulturkreis heimisch fühlt. Vielseitigkeit sieht

sie als etwas sehr Spannendes und Bereicherndes an. Die Ansprüche, die sie an eine solche Theateraufführung stellt, sind zuerst Authentizität und die Erwartung, in eine andere Welt eintauchen zu können. Auch sie sieht wenig Perspektiven für das zukünftige Interkulturelle Theater in Österreich, denn die Sparte Theater (außer „Multikids“ für Kindertheater und vereinzelte Präsentationen wie zum Beispiel die Festwochen) ist – verglichen mit dem Bereich der Musik – grundsätzlich vernachlässigt. Es fehlen Eigenproduktionen, die nötige Öffentlichkeitsarbeit, Kontinuität und unterstützende Spielstätten.

Auch Herr Mag. Hakan Yavas äußerte sich zum Thema „Interkulturelles Theater“ im Fragebogen folgendermaßen:

Interkulturelles Theater definiert sich für ihn so, dass unterschiedliche Konfliktthemen verschiedener Kulturen auf die eine oder andere Art dargestellt werden. Herrn Yavas ist diese Art von Theater „einfach ein innerliches Anliegen“. Dabei ist es bedeutend, dass es aufrichtig vermittelt und verstanden wird, wo das Problem liegt. Die Perspektiven dafür sieht er sehr schlecht, weil im Grunde genommen niemand daran glaubt, dass Interkulturelles Theater in Österreich eine Notwendigkeit darstellt. Und Kunst wird in Österreich oft mit anderen Begriffen definiert, die diesen Problembereichen des Lebens nicht gerecht werden.

Die Auswertung dieser Umfrage zeigt deutlich, dass eine generalisierende Analyse zur Praxis interkulturellen Schaffens hierzulande unmöglich bleibt. Die Ausgangsbasis ist immer unterschiedlich und legt sich in der Perspektive der einzelnen Theaterschaffenden fest. Durch jeweils unterschiedliche Motive und Ursprünge ihrer Arbeit ergeben sich dementsprechend verschiedene praktische Umsetzungen, die jedoch alle ein gemeinsames Ziel verfolgen: die multikulturelle Bevölkerung Österreichs zu informieren und für einen toleranteren Umgang mit fremdkulturellen Einflüssen in ihrer gegenwärtigen Lebenswelt zu sensibilisieren. Dabei kann einerseits die Aufnahme fremder theatraler Elemente und Schauspieler, sozusagen als „innere“ Integration innerhalb einer spezifischen Theatergruppe im Vordergrund stehen, andererseits

die Integration der Zuschauer mit unterschiedlichen kulturellen Backgrounds als Theaterteilnehmer am kulturellen Schaffen in Österreich. Ebenso soll das Interesse der ÖsterreicherInnen für die künstlerischen Arbeiten ihrer fremdkulturellen Mitbürger geweckt und gleichzeitig auch die mediale Öffentlichkeit angesprochen werden. Allen interviewten Personen ist es ein persönliches Anliegen, mit ihrer praktischen Theaterarbeit einen Teil zur Integration von Menschen mit anderem kulturellen Hintergrund in unserem Land beizutragen – und die einheitliche Meinung zeigt, dass dies nur durch die ständige Präsenz und Thematisierung aktueller gesellschaftspolitischer Konflikte im Bereich des multikulturellen Zusammenlebens auf der Theaterbühne erreicht werden kann. Die Visionen für ein interkulturelles Theater in Österreich sind noch groß, trotz des Bewusstseins, dass es an entsprechenden Subventionen seitens der österreichischen Kulturförderung mangelt und es viel Energie und Kraft kostet, diese Visionen zu verwirklichen. Im nun folgenden Abschnitt dieser Arbeit wird das Hauptaugenmerk ganz auf die existierende Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit interkulturellen Theaters auf österreichischen Bühnen gelegt und eine Prognose für die nahe Zukunft gewagt.

6. Zukunft einer interkulturellen Theaterpraxis in Österreich

Die Zukunft interkultureller Theaterarbeit in Österreich ist primär abhängig von den dafür vorhandenen Subventionen, doch ebenso von den Theaterschaffenden, Künstlern und Schauspielern, sich den Barrieren und Schranken, die ihnen durch fehlende Subventionierung auferlegt werden, zu stellen und diese zu überwinden. Auch das österreichische Theaterpublikum muss bereit sein, sich für neue Prozesse am Theater zu öffnen und so interkulturellem Theater ein Forum zu geben. Somit ist die Zukunft dieser Theaterpraxis in Österreich von mehreren Faktoren anhängig, die man aber

nicht getrennt voneinander sehen kann. In Wirklichkeit spielen sie ineinander, sind dynamisch und variieren von Zeit zu Zeit, wie eben auch das interkulturelle Theater selbst einen dynamischen Prozess darstellt, der eindeutig von der es umgebenden Lebenswelt und ihren sich ständig ändernden Bedingungen abhängig ist. In Österreich treffen einander viele verschiedene Kulturen auf engem Raum, wo es auch zu internen Differenzen innerhalb einer scheinbar homogenen Gruppe kommen kann. Wie bereits Rustom Bharucha feststellte, als er das Theater als „Laboratorium der Welt“¹⁶⁹ bezeichnete, ist die Zukunft einer interkulturellen Theaterpraxis zu verstehen als ein intrakulturelles Forum für die verschiedenen Subkulturen, die in unserem Land beheimatet sind.

„ [...] here I am not specifically concerned with theatre as a ‚place for seeing‘ [...] rather what concerns me is how I am able to see the global and communal realities of our times through the transient illuminations of theatre.“¹⁷⁰

Durch zunehmende Selbstbestimmung dieser (Sub)kulturen und gegenseitige Interferenzen hinsichtlich ihrer Theaterarbeit, sind auch die Anforderungen an die Theaterwissenschaft unserer Zeit gestiegen. Wie bereits Erika Fischer-Lichte voraussagte, erwachsen für die zeitgenössische Theaterwissenschaft mit der Weiterentwicklung interkultureller Theaterformen und hybrider Theatergebilde neue Aufgaben, die sich nicht nur auf die Bereitstellung des historischen und diskursanalytischen Wissens beschränken. Darüber hinaus müssen im zeitgenössischen Diskurs über Interkulturelles Theater auch Nationen miteinbezogen werden, denen bisher eher wenig Beachtung geschenkt wurde. Dazugehören Staaten wie Afghanistan, Persien, das ehemalige Jugoslawien und die Türkei. Länder, die auch am Kulturgeschehen in Österreich teilnehmen und damit zu einem Kulturtransfer beitragen.¹⁷¹

¹⁶⁹ Bharucha S. 17.

¹⁷⁰ Ebenda., S. 17.

¹⁷¹ Vgl. Fischer-Lichte in Metzler, 2005, S. 156 - 159

7. Theaterreform und Theaterförderung

Bei der Reform zur Förderung der Wiener Theater im Jahr 2003, bei der man als Novum zur Konzept- und Projektförderung übergegangen ist, um die Finanzen kleinerer Gruppen und Mittelbühnen aufzubessern, herrschte Einigkeit darüber, dass multi- und interkulturelles Theater besonders förderungswürdig sei. Im Gutachten zur Theaterreform urteilte man folgendermaßen:

„Ungenügend ist das Niveau der Einreichungen für inter-, multikulturelles und fremdsprachiges Theater, das der Jury in einer Stadt wie Wien besonders wichtig und förderwürdig erscheint. Die Jury empfiehlt auch hier die gesonderte Auslobung einer Summe von jährlich EUR 300.000 für neue Projekte.“¹⁷²

Doch betrachtet man die Situation im Jahr 2009, ist die Vergabe von Subventionen in diesem Bereich noch nicht transparent und nachvollziehbar. Zwar haben innovative, grenzüberschreitende Theaterprojekte eine Chance gefördert zu werden, doch hat Kulturstadtrat Mailath-Pokorny sein Versprechen aus dem Jahr 2006 „ein eigenes Budget im Rahmen der Projektförderung für inter-/multikulturelle Projekte zur Verfügung stellen“ noch nicht eingelöst. Im Leitbild zur Wiener Theaterförderung finden sich ebenfalls keine genaueren Angaben zur Förderwürdigkeit interkultureller Projekte. Die derzeitige Förderungspolitik im Bereich Kultur erkennt die Wichtigkeit der Projekte vielfach nicht, woran auch die mediale Öffentlichkeit ihren Teil dazu beiträgt. Wagner/Zips haben schon 2003 ihren Grund dafür genannt:

„Herausgegriffen und thematisiert werden oftmals nur jene kulturellen Veranstaltungen der ‚Anderen‘, die den Klischees und Erwartungshaltungen jener Öffentlichkeit

¹⁷² Vgl. online unter: <http://66.102.9.104/search?q=cache:Dq8-3PSf2dwJ:https://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung.pdf+theaterreform&hl=de&ct=clnk&cd=2> (Zugriff am 01.09.2008).

entsprechen, die unsere österreichischen Minderheiten und ‚nicht-österreichischen‘ Mitbürger gerne in ihrer ‚Andersartigkeit‘ verhaftet wissen möchten.“¹⁷³

8. Theater als Mittel zur Integration?

Zur Frage, ob Interkulturelles Theater tatsächliche Integrationsarbeit leisten kann, gehen die Meinungen der Wissenschaftler auseinander. Auch unter heimischen KünstlerInnen, die sich mit Interkulturellem Theater – sei es theoretisch oder praktisch – beschäftigen, herrscht keine Einigkeit. Es muss zuerst geklärt werden, was unter dem Begriff *Integration* zu verstehen ist und des Weiteren, welche Ansprüche das Land Österreich an einen Integrationsprozess stellt.

Im Duden der deutschen Sprache findet sich zur Begriffsbedeutung des Terminus folgender Eintrag: „abgeleitet von (*lat. integratio* = Wiederherstellung eines Ganzen): 1. (Wieder)herstellung einer Einheit (aus Differenziertem); Vervollständigung. 2. Einbeziehung, Eingliederung in ein größeres Ganzes.“¹⁷⁴

Der Begriff impliziert einen differenzierten Prozess des Zusammenwachsens, ohne dass dabei das Eigene aufgegeben werden muss. Eine wichtige Voraussetzung für eine erfolgreiche Integration von Menschen anderer kultureller Herkunft (nicht nur in Österreich) stellt die Definition gemeinsamer Werte und Ziele dar. Dabei kommt es auf die Bereitschaft und den Willen zur Zusammenarbeit aller Beteiligten an, sowie die Toleranz und den Respekt vor deren kulturellen Identität. Dieser Integrationsprozess kann nur durch eine gegenseitige Auseinandersetzung und Annäherung stattfinden. Auf eine soziologische Basis übertragen bedeutet das, dass Integration nicht das Aufgeben der eigenen Identität bedeutet, sondern, dass man in einen gemeinschaftlichen Diskurs tritt, um herauszufinden, wie man zu einer

¹⁷³ Wagner/ Zips in Wagner/Schwinghammer/Hüttler, 2003, S. 24.

¹⁷⁴ Duden, online unter: [http://www.duden-suche.de/suche/trefferliste.php?suchbegriff\[AND\]=integration&suche=homepage&treffer_pro_seite=10&modus=title&level=125&x=0&y=0](http://www.duden-suche.de/suche/trefferliste.php?suchbegriff[AND]=integration&suche=homepage&treffer_pro_seite=10&modus=title&level=125&x=0&y=0) (Zugriff: 02.09.2008).

gemeinsamen Lösung kommen kann. Dabei kommt es in erster Linie auf die Entwicklung fairer Bedingungen an, „denn zwei (oder mehrere) Seiten können nur dann ‚integriert‘ werden, wenn sie beim Aushandeln der Integrationsbedingungen in einem (idealerweise herrschaftsfreien) Diskurs mit gleichen Anteilen beteiligt werden.“¹⁷⁵ Andernfalls wäre es eine Anpassung einer Minderheit an eine dominante Mehrheit, was mit dem Begriff „Assimilation“ bezeichnet wird. Hierbei handelt es nicht um einen Prozess, der mit einer Annäherung in beidseitigem Einverständnis erfolgt, sondern ist konnotativ mit einer Aufzwingung der Sprache, Sitten und Bräuche des Aufnahmelandes verbunden. In Österreich scheint man mit der Integration überfordert. Parteipolitisch schwankt man zwischen „Ausländer raus!“ und „Multi-Kulti“, doch keine der Richtungen führt zum Ziel.

Seit dem Jahr 2003 ist hierzulande die „Integrationsvereinbarung“ in Kraft, ein Teil des Fremdenrechts, die MigrantInnen helfen soll die deutsche Sprache und Kenntnisse zur österreichischen Landeskunde zu erwerben, um am gesellschaftlichen und kulturellen Leben in Österreich teilnehmen zu können. Die Erfüllung dieser Vereinbarung ist aber mit der Verlängerung der Aufenthaltsgenehmigung verbunden. Dies übt einen enormen Druck auf MigrantInnen aus, dem viele nicht gewachsen sind. Sie fühlen sich bevormundet, unterdrückt und haben Angst davor, ihre kulturelle Identität nicht mehr ausleben zu können.

Viele der in Kapitel 4.2. vorgestellten Institutionen haben es sich zur Aufgabe gemacht, diesen Menschen ein Forum zu bieten, um ihre kulturellen Bedürfnisse zu verwirklichen. Gleichzeitig werden Workshops angeboten, an denen Menschen unterschiedlicher Herkunft miteinander eine Performance erarbeiten und dadurch in einen interkulturellen Dialog treten. Dabei stehen Identifikationsgrad und Erfahrungswert im Vordergrund. Der Workshop fungiert demnach als Brücke zwischen den Kulturen, ein interkultureller Austausch wird ermöglicht.

Auch wenn es laut Programmschriften mancher Theater zu ihren Zielsetzungen gehört, MigrantInnen als Publikum anzusprechen und zur Integration

¹⁷⁵ Wagner /Zips in Wagner/Schwinghammer/Hüttler, 2003, S. 34.

beizutragen, ist es selten ein Hauptaugenmerk. „Die Integration, wenn man davon sprechen kann, liegt eher ‚im Theater‘ selbst; sie richtet sich nach ‚innen‘ und schafft so längerfristige ‚TeilnehmerInnen‘ an der alltäglichen künstlerischen Arbeit.“¹⁷⁶ Wenigen Künstlern ist es ein direktes Anliegen, MigrantInnen ans Theater heranzuführen, weil sie sich der Schwierigkeit dieses Unterfangens durchaus bewusst sind. Aret Güzel als Leiter des Interkulttheater Wien antwortete beispielsweise auf die Frage, ob er mit seinem Theater zur Integration beitragen könne, mit einem entschiedenen „Nein“.¹⁷⁷

Um also die Frage nach dem Beitrag des Theaters an der Integration in Österreich befriedigend beantworten zu können, müssten mehrere soziologische Feldstudien zur Publikumszusammensetzung durchgeführt werden, da man in Österreich zur Zeit noch keinerlei statistische Zahlen zur Beteiligung von MigrantInnen am Theaterleben hat. Doch der Integrationsprozess ist ein langdauernder und differenzierter und sollte Interkulturelles Theater nicht dazu beitragen, dann bestimmt zur persönlichen Akkulturation vieler. Es hilft Diskriminierung, Rassismus und Vorurteilen vorzubeugen und wirkt sozialer Isolation wie Separation entgegen – und das sind entscheidende erste Schritte zu einer erfolgreichen Integration.

¹⁷⁶ Hüttler in Wagner/Schwinghammer/Hüttler, 2003, S. 101.

¹⁷⁷ Vgl. ebenda., S. 105.

Schlussbemerkung

Der Begriff „Interkulturelles Theater“ ist in der heutigen Zeit rund um Globalisierungs-, - Integrations- und kulturübergreifender Kommunikationsprozesse zu einem Schlagwort geworden, das jenseits aktueller Theaterpraxis in theoretischen Dimensionen zirkuliert, ohne sich jedoch auf eine eindeutige wissenschaftliche Begriffsbestimmung festlegen zu lassen. Die verschiedensten wissenschaftstheoretischen Ansätze zeigen, dass jeder sich des Begriffes bedienen will, aber viele nicht wissen, wie sie ihn verwenden sollen. Es ist auch kein leichtes zu einer akzeptablen Definition zu kommen, die alle dazugehörenden interdisziplinären Ansätze mitberücksichtigt. Vielleicht liegt es daran, dass man historisch betrachtet glaubt zu wissen, was unter einer interkulturellen Theaterpraxis zu verstehen ist: die französischen Komödienschreiber ließen sich von der Commedia dell' Arte inspirieren, die Theateravantgardisten wie Artaud, Brook, Mnouchkine oder Wilson wurden von außereuropäischen Theaterformen beeinflusst. Somit steht zum einen fest, dass unter einer „interkulturellen Theateraufführung“ eine Performance zu verstehen ist, in der eigene und fremdkulturelle Elemente verschmelzen. Doch diese Definition erfüllt nicht (mehr) die heutigen Anforderungen. Eine Inszenierung, die sich aus den verschiedenen Theaterformen zusammensetzt oder an der Menschen unterschiedlicher kultureller Herkunft partizipieren, erfüllt nicht automatisch die Anforderungen, welche die Theaterwissenschaft des 21. Jahrhunderts an eine interkulturelle Theaterpraxis stellt. Durch verstärkten Kulturkontakt, Migration und vermehrten Globalisierungsprozessen sind auch die Ansprüche an ein modernes Interkulturelles Theater gestiegen. Viele wissenschaftliche Bereiche wie die Anthropologie, Ethnologie, Soziologie, Theaterwissenschaft, Philosophie und Kommunikationswissenschaft, die sich mit Themen rund um den Menschen und dessen Kulturfähigkeit und Kunsthervorbringung beschäftigen, müssen interdisziplinär zusammenarbeiten und sich austauschen, um zu einer zufriedenstellenden Lösung zu gelangen. Im Zuge dieser Arbeit wurde mehr als deutlich, dass „interkulturelles Theater“ historisch betrachtet immer einen Zweck erfüllt hat, sei es um die eigene

Theaterpraxis zu erneuern (Theateravantgarde) oder um eurozentristische Haltungen, Exotismen und ökonomische Abhängigkeiten zu überwinden (Postkolonialismus). Diese Zweckorientiertheit kann ich aber auch dem aktuellen interkulturellen Theaterschaffen in Österreich nicht absprechen, vor allem weil es versucht, Foren zu schaffen, um einen interkulturellen Dialog und Austausch zu ermöglichen. Somit hat sich nur die Zielsetzung hinsichtlich einer interkulturellen Kommunikation jenseits von Eigen-Denken und Fremd-Denken verschoben. Diese neu geborene Anforderung an die Ästhetik eines „interkulturellen“ (oder mit Franz Martin Wimmer gesprochen „transkulturellen“) Theaters der Zukunft ist schwierig einzuhalten. Es erfordert eine totale Abwendung von traditionellen Repräsentationstechniken hin zu einer Technik des *polymime/polymage* wie sie Ulf Birbaumer vorgeschlagen hat. Durch eine Zusammenführung fremdkultureller Elemente und deren Anwendung auf der Bühne kann die Aufführung als ein hybrides Konstrukt gesehen werden, in dem sich nichts einem bestimmten kulturellen Kode unterordnet. Es kommt zu einer Desemantisierung, die einer eindeutigen Dekodierung zuwiderläuft. Somit ist diese Art von Inszenierung für alle Zuschauer gleichberechtigt rezipierbar. Diese Art von Wahrnehmung unterscheidet sich von der herkömmlichen dadurch, dass einzelne Elemente nicht wie bisher einfach mit einer, sondern mit mehreren Bedeutungen belegt werden können, ohne die logische Handlungsfolge zu unterbrechen. Christine Regus betont in ihrem erst kürzlich erschienenen Werk, welches ich in meiner Arbeit keinesfalls unerwähnt lassen möchte, dass es „um die unaufhörliche Bewegung zwischen den beiden Extremen des eindeutigen Interpretieren-Könnens und des Verschlüsselt-Bleibens“¹⁷⁸ geht, welche eine Rezipierbarkeit für beide Seiten fruchtbar machen.

Die eben erwähnten Ausführungen zur Begriffsbestimmung des „Interkulturellen Theaters“ sollen nochmals abschließend verdeutlichen, mit welchem hermeneutischen Grundgerüst ich persönlich an eine Theaterpraxis in Österreich und im Zuge dessen auch an diese Diplomarbeit herangetreten bin und zusammenfassend zeigen, mit welcher Neudefinition des Terminus' ich

¹⁷⁸ Regus, 2009, S. 25.

mich an den zweiten Teil meiner Arbeit „Interkulturelle Theaterpraxis“ herangewagt habe.

Es hat sich gezeigt, dass es eine vorgegebene Definition wie Interkulturelles Theater vonstatten gehen soll, damit es zu einem positiven Kulturaustausch beziehungsweise einem fruchtbaren interkulturellen Dialog (oder transkulturellen Prozess) kommt, in der Theorie nicht gibt. Die Bedingungen sind abhängig von der Intention der beteiligten Kulturen/ Menschen / Künstler und den jeweiligen räumlichen, örtlichen und zeitlichen Gegebenheiten. Wie bereits Gabriele Pfeiffer erklärte, sind an der Entstehung einer Theateraufführung mehrere Personen mit jeweils unterschiedlichen Ideen und Perspektiven beteiligt und somit läuft der Entstehungsprozess nicht unbedingt synchron ab. Deshalb kann interkulturelle Theaterarbeit unterschiedlichste Ausprägungen erfahren.¹⁷⁹ Mittels der Durchführung der Interviews mit Theaterschaffenden aus dem Raum Wien, konnte diese These belegt werden. Die österreichischen Künstler gehen mit unterschiedlichen Motiven und Intentionen an ein interkulturelles Theater heran und haben sich demnach auch ganz verschiedene Ziele gesetzt. So möchten einige den Minderheiten in unserer Heimat Chancen und Möglichkeiten geben, um sich künstlerisch auszudrücken, indem ihnen Räume geschaffen werden, um ihre eigenen kulturellen Theatertraditionen und – formen darzustellen. Andere Theaterschaffende wiederum wagen den Versuch durch die Aufführung interkultureller Inszenierungen die Österreicher für fremdkulturelle Theaterpraxis zu sensibilisieren und ihnen dadurch die Angst vor dem vermeintlich Fremden zu nehmen. Gleichzeitig gibt es mehrere Projekte, an denen Menschen unterschiedlicher kultureller Herkunft beteiligt sind, um durch eine gemeinsame Arbeit an einer Sache das Zusammengehörigkeitsgefühl zu stärken. Eine Integration kann auf der Theaterbühne also ganz unterschiedlich angestrebt werden - etwa auf ästhetischer, politischer oder sozialer Ebene. Ich habe bewusst versucht den Schwerpunkt in dieser Arbeit auf einen ethnologischen und soziologischen Zugang zum Thema „Interkulturelles Theater“ zu legen, vor allem weil ich der Meinung bin, dass dieser Zugang

¹⁷⁹ Vgl. Pfeiffer in Wagner/Schwinghammer/Hüttler, 2003, S. 84.

hinsichtlich des Punktes der Integration der einzig Sinnvolle ist. Doch damit ist die Frage, ob Theater als Mittel zur Integration wirklich dienen kann, nicht eindeutig beantwortet. Es gibt zu wenige Studien und Feldforschungen in diese Richtung, was zum einen daran liegt, dass die österreichische Theaterlandschaft hierfür noch keine Notwendigkeit sieht und demnach auch keine fruchtbringenden Analyseschemata beziehungsweise Untersuchungsmethoden entwickelt worden sind. Dabei müssten auch wahrnehmungsspezifische Untersuchungen eines multikulturellen Publikums herangezogen werden, um wirklich stattfindende transkulturelle Prozesse aufzudecken. Nach dem Verfassen dieser Diplomarbeit steht für mich eindeutig fest, dass die Arbeiten österreichischer und nicht-österreichischer Künstler entscheidende Grundlagen für ein konstruktives Miteinander im Theaterbereich bilden, sowie einen öffentlichem Raum und gleichzeitig eine Basis für Ansätze zu einer Interkulturellen Kommunikation sowie Integration schaffen. Auch wenn die Wirkungen dieser Arbeiten nicht immer sofort erkennbar sind, so schlagen sie doch kleine Wellen, deren Schwingungen noch nach einiger Zeit spürbar sind.

Hier möchte ich ein Zitat von Gabriele Pfeiffer aus einem ihrer Aufsätze bringen: „Wien ist immer schon ein Schmelztiegel verschiedenster Kulturen gewesen und somit prädestiniert für interkulturelle theatrale Kontakte.“¹⁸⁰

Richtungsweisend für eine Zukunft interkultureller Theaterpraxis in Österreich (und vor allem der Hauptstadt Wiens) wäre zu allererst eine erhöhte Aufmerksamkeit durch die Medien, da interkulturelles Theater nicht den Ausnahme- sondern den Normalfall darstellt, was eine längerfristige Breitenwirkung zur Folge hätte, die wiederum Institutionen beziehungsweise Projekten mit interkulturellem Inhalt zu Subventionen verhelfen würde, die sie dringend nötig hätten. Darüber hinaus würde auch die Theaterwissenschaft zu einer vermehrten interdisziplinären Zusammenarbeit mit verwandten Disziplinen zum Thema „Interkulturalität und Theater“ angeregt und es würden neue themenrelevante Publikationen entstehen.

¹⁸⁰ Ebenda., 2003, S. 90.

Eine Idee meinerseits wäre auch, theatersoziologische Untersuchungen voranzutreiben und mit der Stadtforschung zu verknüpfen, da auch die Stadtentwicklung und die damit verbundenen kulturwissenschaftlichen Besonderheiten des urbanen Lebensraumes einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der Interkulturalität im Theaterbereich und deren Einfluss auf das Publikum leisten könnten.

Zusammenfassung

Die hier vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit der aktuellen interkulturellen Theatertheorie und -Praxis in Österreich, wobei zur Analyse hauptsächlich Theaterinstitutionen beziehungsweise Theaterhäuser aus der Hauptstadt Wien herangezogen werden. Im ersten Teil der Arbeit wird versucht, einen interdisziplinären Zugang zum Thema „Interkulturalität“ zu finden, indem Basiswerke aus den unterschiedlichsten Wissenschaftsfächern (unter anderem Anthropologie, Ethnologie, Soziologie, Philosophie und der Kommunikationswissenschaften) zum zu untersuchenden Themenbereich berücksichtigt wurden. Dadurch konnte eine erste Verortung und zugleich Eingrenzung bezüglich des Untersuchungsfeldes erreicht werden. Die verwendete Literatur zu grundlegenden Begriffen wie „Kultur“ - „Multikulturalität“ – „Interkulturalität“ – „Globalisation“ – „Kulturtransfer“ – „interkulturelle Kompetenz“ und ähnlicher relevanter Themen, sollte als begriffsdefinitorisches Fundament dienen, auf dem im zweiten Teil der Arbeit aufgebaut werden kann. Ziel im Teil A der Arbeit „Von der Multikulturalität zur Interkulturalität“ ist es aufzuzeigen, dass sich der Zugang zum Thema als komplex, schwierig und zum Teil kontrovers darstellt. In den darauffolgenden Kapiteln werden die Ergebnisse aus dem ersten Abschnitt mit der Theaterwissenschaft als hauptsächliche Arbeitsdisziplin in Bezug gesetzt. Dabei werden wiederum einschlägige Publikationen von anerkannten Wissenschaftlern weltweit herangezogen, um eine Absteckung aus theaterwissenschaftlicher Perspektive zu gewährleisten. Im Teil B der Arbeit gilt es in erster Linie der Frage nachzugehen, wie interkulturelles Theater durch internationale Wissenschaftler zum einen, und österreichische Theaterschaffende/ RegisseurInnen/ DramaturgInnen und KünstlerInnen zum anderen, definiert wird. Dazu wird zuerst ein kurzer begriffsgeschichtlicher Abriss präsentiert. Als vorrangiges Mittel zur Erhebung und Analyse hinsichtlich relevanter Daten wurde eine online Befragung mit von mir ausgewählten Personen durchgeführt, mit deren Hilfe eine zufriedenstellende Beantwortung von Fragen hinsichtlich der aktuellen interkulturellen Theaterpraxis in Wien

erzielt werden sollte. Abschließend werden die Ergebnisse vorgestellt und ein Ausblick beziehungsweise eine Prognose meinerseits für die Zukunft interkultureller Theaterpraxis an Österreichs Bühnen gewagt.

Abstract

This paper deals with the theory, practice and staging of contemporary *Intercultural Theatre* within the theatrical landscape of Austria, focused especially on Vienna as its lively cultural capital. In the first part of the paper I try to present an interdisciplinary approach by consulting various basic publications from other sciences (for example Anthropology, Ethnology, Sociology, Philosophy, Communication studies and others) to consider diverse concepts of Culturalism, Multi- and Interculturalism, in order to attain a more closely localisation concerning the object of investigation. The literature used in the first part of the paper should provide a starting basis for a further analysis from a theatre-science-based perspective. The following chapters look at the historical processing of *Intercultural Theatre* and the definition of this term through internationally accepted theatre academics, what should lead us over to the practical staging of *Intercultural Theatre* in Austria realised by stage directors, dramatic advisors and/or artists. In order to get usable data and in order to answer emerging questions concerning the above-mentioned, I organised an online survey with selected people out of the national theatrical landscape. The results are presented in the last part of my thesis, where I furthermore chance an outlook on the future of *Intercultural Theatre* in Austria.

Bibliographie

ACKERMANN, Andreas: „Das Eigene und das Fremde. Hybridität, Vielfalt und Kulturtransfer“, in: Jaeger, Friedrich / Jörn Rüsen [Hrsg.]: Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 3: Themen und Tendenzen. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2004. S.139 - 154.

ALBRECHT, Corinna: „Der Begriff der, die, das Fremde. Zum wissenschaftlichen Umgang mit dem Thema Fremde. Ein Beitrag zur Klärung einer Kategorie“, in: Bizeul, Yves / Ulrich Bliesener / Marek Prawda [Hrsg.]: Vom Umgang mit dem Fremden. Hintergrund – Definitionen – Vorschläge. Weinheim [u.a.]: Beltz Verlag, 1997. S. 80 - 93. (Beltz grüne Reihe).

ANTOR, Heinz: „Multikulturalismus, Interkulturalität und Transkulturalität: Perspektiven für interdisziplinäre Forschung und Lehre“, in: Antor, Heinz [Hrsg.]: Inter- und Transkulturelle Studien. Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Praxis. Heidelberg: Winter, 2006. S. 25 - 39. (Anglistische Forschungen 362).

ANTWEILER, Christoph: „Interkulturalität in der Theorie und ein Beispiel aus Indonesien“, in: Hahn, Alois / Platz, Norbert H. [Hrsg.]: Interkulturalität als neues Paradigma. Öffentliche Ringvorlesung Wintersemester 1996 / 97. Trier: Universität, 1999. S. 35 - 48. (Trierer Beiträge 27).

ASSMANN, Aleida: „Interkulturelle Übersetzung – Grenzen, Chancen, Aporien“, in: Hahn, Alois / Platz, Norbert H. [Hrsg.]: Interkulturalität als neues Paradigma. Öffentliche Ringvorlesung Wintersemester 1996 / 97. Trier: Universität, 1999. S. 58 - 65. (Trierer Beiträge 27).

BALME, Christopher B.: Decolonizing the Stage. Theatrical Syncretism and Post- Colonial Drama, 1. Publ., Oxford: Clarendon Press, 1999.

BHABHA, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg, 2000. (Stauffenburg discussion 5).

BHARUCHA, Rustom: Theatre and the world. Performance and the Politics of Culture, 1. Publ., London / New York: Routledge, 1993.

BHARUCHA, Rustom: The Politics of Cultural Practice. Thinking Through Theatre in an Age of Globalization, 1. Publ., London: The Athlone Press, 2000.

BOHNSACK, Ralf: Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in Methodologie und Praxis qualitativer Forschung, 3. überarb. u. erw. Aufl., Opladen: Leske + Budrich, 1999.

BOLTEN, Jürgen: Interkulturelle Kompetenz. Thüringen: Landeszentrale für politische Bildung, 2001.

BRAUNECK, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, 9. aktual. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch-Verlag, 2001. (Rororo, 55433: Rowohlts Enzyklopädie).

BRONFEN, Elisabeth: „Vorwort“, in: Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg, 2000. S. IX - XIV. (Stauffenburg discussion 5).

BURKE, Peter: Kultureller Austausch. 1. Aufl., Band 8: Erbschaft unserer Zeit. Vorträge über den Wissenstand der Epoche. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000. (Edition Suhrkamp 2170).

DRECHSEL, Paul: "Paradoxien interkultureller Beziehungen", in: Drechsel, Paul u.a. [Hrsg.]: Interkulturalität. Grundprobleme der Kulturbegegnung. Mainz: Studium generale, 1998. S. 173 - 211. (Mainzer Universitätsgespräche 1998).

DREESBACH, Anne: Gezähmte Wilde. Zurschaustellung „exotischer“ Menschen in Deutschland 1870-1940. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus, 2005.

FIEBACH, Joachim: Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef. Berlin: Theater der Zeit, 2003. (Theater der Zeit: Recherchen 13).

FIEBACH, Joachim / SCHÖLLING, Traute: „Authentizität und/ als Inszenierung. Beispiele aus Afrika und dem England des 17. Jahrhunderts“, in: Fischer-Lichte, Erika und Isabel Pflug [Hrsg.]: Inszenierung von Authentizität. Tübingen / Basel: Francke, 2000. S. 257 - 273. (Theatralität 1).

FISCHER-LICHTE, Erika: Das eigene und das fremde Theater. Tübingen [u.a.]: Francke, 1999.

FISCHER-LICHTE, Erika: „Interkulturalität“, in: Fischer-Lichte Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias [Hrsg.]: Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler, 2005. S. 156-158.

FISCHER-LICHTE, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. 2. durchges. Aufl., Band 1: Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen: Günter Narr, 1988.

FISCHER-LICHTE, Erika: „Theatralität und Inszenierung“, in: Fischer-Lichte Erika / Isabel Pflug [Hrsg.]: Inszenierung von Authentizität. Tübingen / Basel: Francke, 2000. S. 11 - 30. (Theatralität 1).

FISCHER-LICHTE, Erika: „Staging the Foreign as Cultural Transformation“, in: Fischer-Lichte, Erika [u.a.] [Hrsg.]: The Dramatic Touch Of Difference. Theatre, Own and Foreign. Tübingen: Narr, 1990. S. 277 - 287. (Forum modernes Theater: Schriftenreihe 2).

GEERTZ, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft , 696.).

GHOSH-SCHELLHORN, Martina: „Immer dazwischen: Eine autobiographische Reflexion über Lebenspraxis unter interkulturellen Bedingungen“, in: Hahn, Alois / Platz, Norbert H. [Hrsg.]: Interkulturalität als neues Paradigma. Öffentliche Ringvorlesung Wintersemester 1996 / 97. Trier: Universität, 1999. S. 49 - 56. (Trierer Beiträge 27).

HAN, Byung-Chul: Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung. Berlin: Merve Verlag, 2005. (Internationaler Merve Diskurs 278).

HAHN, Alois / PLATZ, Norbert H.: „Vorwort“, in: Hahn, Alois / Platz, Norbert H. [Hrsg.]: Interkulturalität als neues Paradigma. Öffentliche Ringvorlesung Wintersemester 1996 / 97. Trier: Universität, 1999. S. 1. (Trierer Beiträge 27).

HANSEN, Klaus P.: Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung. Tübingen, Basel: Francke, 1995. (UTB für Wissenschaft : Uni-Taschenbücher ; 1846 : Kulturwissenschaft).

HASIB, Nigar: „Lalish-Theaterlabor. Aufbruch zur Quelle der Feierlichkeit“, in: Wagner, Monika / Hüttler, Michael / Schwinghammer, Susanne [Hrsg.]: Theater. Begegnung. Integration?. Frankfurt am Main [u.a.]: Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2003. S. 221 - 241. (Schriften der Gesellschaft für TheaterEthnologie, Bd.2.).

HÜTTLER, Michael: „Einleitung. Für ein Theater der Kulturen“, in: Hüttler, Michael / Schwinghammer, Susanne / Wagner, Monika [Hrsg.]: Aufbruch zu neuen Welten. Theatralität zur Jahrtausendwende. Frankfurt am Main: Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2000. S. 17 - 36. (Schriften der Gesellschaft für TheaterEthnologie, Bd.1.).

HÜTTLER, Michael: „TheatermacherInnen türkischer Herkunft in Wien“, in: Wagner, Monika / Hüttler, Michael / Schwinghammer, Susanne [Hrsg.]: Theater. Begegnung. Integration?. Frankfurt am Main [u.a.]: Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2003. S. 93 - 110. (Schriften der Gesellschaft für TheaterEthnologie, Bd.2.).

KIMMERLE, Heinz: Interkulturelle Philosophie zur Einführung, 1. Aufl., Hamburg: Junius, 2002. (Zur Einführung 266).

KRAMER, Dieter: „Anderssein, ein Menschenrecht. Zur Diskussion um kulturelle Vielfalt in Zeiten der Globalisierung“, in: Drechsel, Paul [u.a.] [Hrsg.]: Interkulturalität. Grundprobleme der Kulturbegegnung. Mainz: Studium generale, 1998. S. 7 - 26. (Mainzer Universitätsgespräche 1998).

KOZLAREK, Oliver: Universalien, Eurozentrismus, Logozentrismus. Kritik am disjunktiven Denken der Moderne. Mit einem Vorw. von Enrique Dussel. Frankfurt am Main: Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2000.

LEY, Graham: From Mimesis to Interculturalism. Readings of Theatrical Theory Before and After "Modernism". Exeter: University of Exeter Press, 1999. (Exeter performance studies).

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen: Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2005.

MALETZKE, Gerhard: Interkulturelle Kommunikation. Zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996.

MALL, Ram A.: „Interkulturelle Philosophie. Theorie und Praxis“, in: Hahn, Alois / Platz, Norbert H. [Hrsg.]: Interkulturalität als neues Paradigma. Öffentliche Ringvorlesung Wintersemester 1996 / 97. Trier: Universität, 1999. S. 2 - 9. (Trierer Beiträge 27).

MALL, Ram A.: "Interkulturelle Philosophie und die Diskussion um die Menschenrechte", in: Drechsel, Paul [u.a.] [Hrsg.]: Interkulturalität. Grundprobleme der Kulturbeggnung. Mainz: Studium generale, 1998. S. 119 - 143. (Mainzer Universitätsgespräche 1998).

MALL, Ram A.: "Von interkultureller Kompetenz zur interkulturellen Verständigung", in: ANTOR, Heinz [Hrsg.]: Inter- und Transkulturelle Studien. Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Praxis. Heidelberg: Winter, 2006. S. 109 - 118. (Anglistische Forschungen 362).

MARRANCA, Bonnie / DASGUPTA, Gautam [Hrsg.]: Interculturalism and Performance. Writings from PAJ, 1. Edition, New York: PAJ Pub., 1991.

NEUBERT, Stefan / ROTH, Hans-Joachim / YILDIZ, Erol [Hrsg.]: Multikulturalität in der Diskussion. Neuere Beiträge zu einem umstrittenen Konzept. Opladen: Leske + Budrich, 2002. (Interkulturelle Studien 12).

NÜNNING, Ansgar / NÜNNING, Vera [Hrsg.]: Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2008.

PAVIS, Patrice [Hrsg.]: The Intercultural Performance Reader, 1. publ., London / New York: Routledge, 1996.

PAVIS, Patrice: "Towards a Theory of Culture and Mise en Scène", in: Pavis, Patrice: Theatre at the Crossroads of Culture, 1. publ., London / New York: Routledge, 1992. S. 1 - 23.

PAVIS, Patrice: "Interculturalism in Contemporary Mise en Scène. The Image of India in 'The Mahabharata' and the 'Indiade'", in: Fischer-Lichte, Erika / Riley, Josephine / Gissenwehler, Michael [Hrsg.]: The Dramatic Touch of Difference.

Theatre, Own and Foreign. Tübingen: Günter Narr, 1990. S. 57 - 71. (Forum modernes Theater: Schriftenreihe 2).

PFEIFER, Wolfgang [Hrsg.]: Zentralinstitut für Sprachwissenschaft <Berlin>: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Ungekürzte, durchges. Ausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995. (Dtv 3358).

PFEIFFER, Gabriele C.: „Der Ehrgeiz, der Einseitigkeit zu entfliehen. Ein möglicher Weg von inter- und transkulturellem Theater in Wien“, in: Wagner, Monika / Hüttler, Michael / Schwinghammer, Susanne [Hrsg.]: Theater. Begegnung. Integration?. Frankfurt am Main [u.a.]: Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2003. S. 73 - 91. (Schriften der Gesellschaft für TheaterEthnologie, Bd.2.).

PFEIFFER, Gabriele C.: Der Mohr im Mohr. Interkulturelles Theater in Theorie und Praxis. Mit einem Vorw. von Ulf Birbaumer. Frankfurt am Main / Wien: Peter Lang, 1999. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 30, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften ; 76).

POHL, Karl-Heinz: „Zwischen Universalismus und Relativismus – Gedanken zu einem interkulturellen Dialog mit China“, in: Hahn, Alois / Platz, Norbert H. [Hrsg.]: Interkulturalität als neues Paradigma. Öffentliche Ringvorlesung Wintersemester 1996 / 97. Trier: Universität, 1999. S. 21 – 34. (Trierer Beiträge 27).

REGUS, Christine: Interkulturelles Theater zu Beginn des 21.Jahrhunderts. Ästhetik. Politik. Postkolonialismus. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.

RÜSEN, Jörn: „Ethnozentrismus und interkulturelle Kommunikation“, in: Drechsel, Paul [u.a.] [Hrsg.]: Interkulturalität. Grundprobleme der Kulturbegegnung. Mainz: Studium generale, 1998. S. 27 - 41. (Mainzer Universitätsgespräche 1998).

SCHECHNER, Richard / APPEL, Willa [Hrsg.]: By Means of Performance. Intercultural Studies of Theatre and Ritual. New York: Cambridge University Press, 1990.

SCHWINGHAMMER, Susanne: "Vorwort", in: Hüttler, Michael / Schwinghammer, Susanne / Wagner, Monika [Hrsg.]: Aufbruch zu neuen Welten. Theatralität zur Jahrtausendwende. Frankfurt am Main: Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2000. S. 13 - 15. (Schriften der Gesellschaft für TheaterEthnologie, Bd.1).

SCHWINGHAMMER, Susanne: „Vorwort: Der gesunde Hausverstand macht uns krank!“, in: Wagner, Monika / Hüttler, Michael / Schwinghammer, Susanne [Hrsg.]: Theater. Begegnung. Integration?. Frankfurt am Main [u.a.]: Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2003. S. 15 - 22. (Schriften der Gesellschaft für TheaterEthnologie, Bd.2.).

WAGNER, Monika / ZIPS, Werner: "Einleitung. Begegnungen oder integrierte Sorgen", in: Wagner, Monika / Hüttler, Michael / Schwinghammer, Susanne [Hrsg.]: Theater. Begegnung. Integration?. Frankfurt am Main [u.a.]: Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2003. S. 23 - 37. (Schriften der Gesellschaft für TheaterEthnologie, Bd.2.).

WALDENFELS, Bernhard: "Heimwelt und Fremdwelt", in: Drechsel, Paul [u.a.] [Hrsg.]: Interkulturalität. Grundprobleme der Kulturbegegnung. Mainz: Studium generale, 1998. S. 101 - 117. (Mainzer Universitätsgespräche 1998).

WELSCH, Wolfgang: "Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung", in: Drechsel, Paul [u.a.] [Hrsg.]: Interkulturalität. Grundprobleme der Kulturbegegnung. Mainz: Studium generale, 1998. S. 45 – 72. (Mainzer Universitätsgespräche 1998).

WETSCHANOW, Karin: „Die diskursive Aushandlung und Inszenierung von Authentizität in den Medien“, in: Wiener Linguistische Gazette. Ausgabe 72-A. Universität Wien, 2005. S. 1 - 16.

WIMMER, Franz M.: Interkulturelle Philosophie. Geschichte und Theorie. Band 1. Wien: Passagen – Verlag, 1990.

WIMMER, Franz M.: Globalität und Philosophie. Studien zur Interkulturalität. Wien: Turia + Kant, 2003.

WINGENDER, Christoph: "Berlin als Paradigma einer multikulturellen Werkstatt. Dialog auf primärer Ebene. Sinan Cetins Kinofilm *Berlin in Berlin*", in: Kessler, Michael / Wertheimer, Jürgen [Hrsg.]: Multikulturalität. Tendenzen, Probleme, Perspektiven im europäischen und internationalen Horizont. Tübingen: Stauffenburg- Verlag, 1995. S. 165 – 175. (Stauffenburg discussion 1).

Online Ressourcen

AMISNUH THEATERSTUDIO, online unter: <<http://members.aon.at/amisnuh/>> (Zugriff am 01.06.2008.).

BIRBAUMER, Ulf: "Theater – Intrakulturalität – Intersozialität", online unter: <http://www.inst.at/studies/s_0703_d.htm> (Zugriff: 18.12.2007 und 03.07.2008).

DE TORO, A (1999).: „Überlegungen zu einer transdisziplinären, transkulturellen und transtextuellen Theaterwissenschaft im Kontext einer postmodernen und postkolonialen Kulturtheorie der 'Hybridität' und 'Transmedialität'“, online unter: <<http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/%Dcberlegdt.htm>> (Zugriff: 13.03.2008).

DIE MENSCHENBÜHNE, online unter:

<<http://66.102.9.104/search?q=cache:2BYYqMqFiCoJ:jerome-segal.de/integration/baier.doc+menschenb%C3%BChne&hl=de&ct=clnk&cd=3>>
(Zugriff am 14.09.2008).

DUDEN, online unter:

<[http://www.dudensuche.de/suche/trefferliste.php?suchbegriff\[AND\]=integration&suche=homepage&treffer_pro_seite=10&modus=title&level=125&x=0&y=0](http://www.dudensuche.de/suche/trefferliste.php?suchbegriff[AND]=integration&suche=homepage&treffer_pro_seite=10&modus=title&level=125&x=0&y=0)>
(Zugriff: 02.09.2008).

FLEISCHEREI- Projekt Theaterstudio phase 2, online unter: <<http://www.experimentaltheater.com/index.php?id=2&L=0>> (Zugriff 16.09.2008).

HOFFMANN, Klaus: „Theater heute und die Interkulturalität“, in: kultur kompetenz bildung. Konzeption Kulturelle Bildung. Regelmäßige Beilage zu Politik und Kultur Juli - August 2007, online unter :

<<http://66.102.9.104/search?q=cache:6i06UbOttR8J:www.kulturrat.de/dokumente/kkb/kkb-11.pdf+theater+heute+und+die+inter&hl=de&ct=clnk&cd=1>> (Zugriff am 12.09.2008).

INTERKULTTHEATER, online unter: <<http://www.interkulttheater.at>> (Zugriff am 17.10.2006.).

LALISCH Theaterlabor, online unter: <<http://www.lalishtheater.org/about/>>
(Zugriff am 08.06.2008.).

STATISTIK AUSTRIA, online unter:

<http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bevoelkerung/bevoelkerungsstruktur/bevoelkerung_nach_staatsangehoerigkeit_geburtsland/index.html> (Zugriff am 10.09.2008).

THEATERBRETT, online unter: <<http://www.theaterbrett.at/theaterbrett/>> (Zugriff am 17.06.2008.).

THEATER AM SPITTELBERG, online unter: <<http://www.theateramspittelberg.at/index08.htm>> (Zugriff am 28.05.2008.).

THEATER DES AUGENBLICKS, online unter: <<http://www.theaterdesaugenblicks.net/de/info/>> (Zugriff am 16.06.2008.).

TYIATROBRÜCKE, online unter: <<http://www.tiyatrobruecke.at/perspektive.htm>> (Zugriff am 27.05.2008.).

UNESCO, online unter: <<http://www.unesco.de/443.html?&L=0>> (Zugriff am 14.09.2008.).

VEREIN „dasKunst“, online unter: <<http://www.daskunst.at>> (Zugriff: 17.09.2008.).

VEREIN MULTIKIDS Wien, online unter <<http://www.multikids.at/>> (Zugriff am: 07.06.2008.).

WIENER FESTWOCHEN, online unter: <<http://www.festwochen.at>> (Zugriff:12.07.2009.).

WIMMER, Franz M.: “Polylog der Traditionen im Philosophischen Denken. Universalismus versus Ethnophilosophie?“, online unter: <<http://homepage.univie.ac.at/franz.martin.wimmer/intphdt96.html>> (Zugriff:09.09.2008.).

Abbildungsquellen

Abbildung 1 entnommen aus:

Lüsebrink, Hans-Jürgen: „Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer“. 2., aktual. und erw. Aufl.. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2008. S. 132.

Abbildung 2 entnommen aus:

Pavis, Patrice: „Theatre at the Crossroads of Culture“. London/ New York: Routledge, 1992. S. 4

Abbildung 3 entnommen aus:

Pfeiffer, Gabriele C.: „Der Mohr im Mohr. Interkulturelles Theater in Theorie und Praxis. Mit einem Vorwort von Ulf Birbaumer.“ Frankfurt am Main/ Berlin u.a.: Lang, 1999. S. 54

Lebenslauf

Persönliche Angaben

Geburtsdatum: 04. März 1980
 Geburtsort: Wels

Schulbildung

1986 – 1990 Volksschule 10 Wels Lichtenegg
 1990 – 1994 Sportgymnasium Wels Wallererstraße
 1994 – 1999 BORG für Leistungssportler Linz Honauerstraße
 (Schwimmen)
 Juni 1999 Matura

Ausbildungsweg

1999 – 2002 Studium der Ernährungswissenschaften an der Universität Wien
 (ohne Abschluss)

Seit März 2002 Studium der Theater,- Film- und Medienwissenschaft und der
 Deutschen Philologie an der Universität Wien

Teilnahme am „Zomercursus Nederlandse Taal en Cultuur 2007“ in Zeist

2008/ 2009 ERASMUS Auslandsstudium (Deutsch als Fremdsprache) am
 King's College in London

Praktika und Hospitanzen

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit am Landestheater Linz

Pressearbeit im MAK (Museum für Angewandte Kunst) in Wien

Mitarbeit bei der Theaterproduktion „Sprich mit mir!“ (von Stefan Reiser) des
 Kulturvereins *bruch/stücke*. Uraufführung am 04.Jänner 2008 in
 Andorf/Oberösterreich

Gründungsmitglied und Tätigkeit als Schriftführerin sowie Pressebeauftragte
 beim Verein „Kulturprojekte: *bruch/stücke*“