

Theater als empathische Anstalt

Necati Öziri

Der folgende Text basiert auf einem Gespräch zwischen Necati Öziri, Lisa Skwirblies und Azadeh Sharifi. Die im Gespräch von Necati Öziri formulierten Gedanken und Ideen zu einem Konzept der Schaubühne als empathische Anstalt sind hier als Fließtext zusammengeführt worden.

Die Schaubühne als moralische Anstalt vs. die Schaubühne als empathische Anstalt

Das Theater als empathische Anstalt ist kein ausgearbeitetes ästhetisches System. Es ist eine stetige Entwicklung. Ich mag jedoch den Gedanken oder die Vorstellung, nicht nur die Korrektur von Klassikern vorzunehmen, sondern auch ein ästhetisches Konzept wie Schillers *Schaubühne als moralische Anstalt* näher zu betrachten und nach der Korrekturbedürftigkeit der Ästhetik und der dahinter liegenden Poetologie zu fragen. Das ist eine (ästhetische und politische) Praxis, mit der ich seit mehreren Jahren arbeite und die sich verselbstständigt hat. Um meine Gedanken über das Theater als empathische Anstalt nuancierter darstellen zu können, möchte ich hier eine modellhafte Zweiteilung bzw. eine Dichotomie vornehmen und die Schaubühne als moralische Anstalt der empathischen gegenüberstellen.

Die Schaubühne als moralische Anstalt steht für mich für das ästhetische System, das auf den deutschsprachigen Kanon zutrifft. Das gilt natürlich nicht wirklich oder nur bedingt für alle Klassiker, und es müssten von dieser These aus viele Ausdifferenzierungen getroffen werden. Und doch ist es so, dass es bei den meisten Klassikern und der Schaubühne als moralischer Anstalt häufig um die Gedanken und die Taten eines Helden geht, meistens eines Helden, seltener einer Heldin. Dagegen ist es bei der Schaubühne als empathische Anstalt so, dass es um den Charakter und den Körper eines*er Held*in

geht. Bei der Schaubühne als moralischer Anstalt gibt es Werte, Ideologien, Moralvorstellungen, die im Streit miteinander liegen. Bei der empathischen Anstalt sind es Erfahrungen, Ängste, Vorgeschichten, Kindheitstraumata etc., die im Streit miteinander liegen.

Während es also bei dem einen um eine Art von moralischer und politischer Integrität geht und auch um die Überlegenheit einer Figur gegenüber den anderen – es gibt die Guten und die Bösen –, geht es bei der Schaubühne als empathischer Anstalt um die Nachvollziehbarkeit einer Figur und die gegenseitige Anerkennung als Menschen und nicht so sehr nur als politische Träger oder Repräsentanten von Werten. Es geht um das Aufzeigen dreidimensionaler Charaktere, die auch inkongruent oder sogar widersprüchlich sind, die gerade dadurch menschlich werden, dass sie Fehler haben.

Ich finde, dass marginalisierte Perspektiven oft eine repräsentative Funktion haben und deshalb auch oft den Anspruch erfüllen müssen, makellos zu sein. Und dieser Anspruch, dass sie makellos sein müssen, führt zu ihrer Verunmenschlichung. Gerade das Fehlerhafte macht Figuren weniger repräsentativ, aber dafür menschlicher. Es geht also nicht darum, den perfekten Helden, der anderen überlegen ist, zu präsentieren – Wilhelm Tell als Beispiel –, sondern um die Inkongruenz des paradoxen Charakters. Gegen eine dominante Perspektive auf den Plot werden Perspektiven gesetzt, die sich gegenseitig ver- und beschränken und die ihre Legitimation aus Erfahrungen und weniger aus abstrakten Werten beziehen.

Während die Schaubühne als moralische Anstalt versucht zu zeigen, wie die sozialen, politischen und gesellschaftlichen Bedingungen sind, geht es bei der empathischen Anstalt um das Aufzeigen, wie sich diese Bedingungen anfühlen. Während das eine oft auktorial geschrieben ist, damit meine ich, dass Dialoge stattfinden, auf die das Publikum sozusagen »draufschaut« und wo sich eine Hierarchie in der Trennung zwischen Bühne und Publikum manifestiert, ist das andere persönlich geschrieben. Es geht nicht immer um die vollständige Aufhebung zwischen der Trennung von Publikum und Bühne, aber es sind oft Textflächen, die diese Trennung zumindest thematisieren und das Publikum direkt ansprechen, und weniger gut oder besser gelungene realistische Dialoge. Bei der Schaubühne als moralischer Anstalt geht es um das Verständnis vom Menschen als historisch-politisches Wesen, bei der Schaubühne als empathischer Anstalt geht es um die Wahrnehmung des Menschen als körperlich-soziales Wesen. Bei dem einen ist die Bühne Situation für den Plot, eine Setzung, vor deren Hintergrund der*die Zuschauer*in die Handlungen verstehen soll. Bei der empathischen Anstalt ist die Bühne eine Set-

zung, die die Darstellung des Innenlebens eines Charakters ermöglicht und erweitert. Bühne und Kostüme werden vielleicht sogar selbst zum Charakter mit eigenem Innenleben. Wie gesagt, das ist hier nur ein Modell, das die Kontinuitäten weglässt, und auch bei Schillers Figuren kann viel Innenleben gefunden werden. Aber dennoch zeigt das dichotomische Gegenüberstellen, was eine grundsätzlich andere Ästhetik sein könnte.

In meinen Theaterstücken gibt es weniger die klassischen Haupt- und Nebenrollen, sondern die Figuren entblättern sich im Laufe des Stücks, eher wie in einer Serie oder einem Episodenfilm. Es gibt keine klassische lineare Dramaturgie, in der ein Charakter erst etabliert und dann durch einen Plot bzw. in die Schlacht geschickt wird. Bei der Schaubühne als empathischer Anstalt ist der Charakter selbst der Plot. Wir erkunden das Schlachtfeld der Seele hinterher, wenn nur Erinnerungen und Traumata herumliegen. Wir lernen den Charakter immer mehr kennen, und es findet eine Form von Entblätterung oder Landschaftserkundung statt. Es ist mehr eine Zirkel-Dramaturgie, in der ein Gebiet oder eine Konfliktzone erkundet wird. Es gibt nicht nur die klassisch Guten oder Bösen, es sind unterschiedliche Figuren, die miteinander zu tun haben und die alle irgendwie recht haben, oder genauer: die alle berechtigt sind.

Bei Schiller geht es oft um die Versöhnung unterschiedlicher Triebe bzw. Neigungen. Es geht um die Versöhnung des Verstands und der Herzen andererseits. Ich behaupte aber, bei Schiller sieht die Versöhnung derart aus, dass sich das Herz unter den exzentrischen Verstand unterordnen muss. Es geht vor allem um die Vernunft als Einsicht in die Notwendigkeit einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit im Kantischen Sinne. Ich finde es problematisch, dass ich – der Zuschauer – die Einsicht der Handelnden in die Notwendigkeit einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit verstehen soll. Bei der Schaubühne als empathischer Anstalt ist das Gegenteil der Fall, nämlich die gefühlte Einsicht in die Unzulänglichkeit jeder allgemeinen Gesetzmäßigkeit, dass es bei jedem allgemeinen Gesetz immer jemanden gibt, der oder die durchfällt. Irgendwer wird von der allgemeinen Gesetzmäßigkeit nicht aufgefangen, oder mit Adorno gesprochen: Das Abstrakte tut dem Individuellen immer Gewalt an. Diese erfahrene Realität gilt es zu zeigen, nicht das allgemeine Gesetz oder die allgemeine Idee der Freiheit zu personifizieren. Während das Theater als moralische Anstalt also eine Denkübung ist, bietet sie als empathischer Raum eher eine Wahrnehmungsübung an. Sasha Marianna Salzmann nannte das im Gespräch mit mir einmal Blicktraining. Während das eine die Präsentation eines Werkes ist, geht es beim dem anderen um die Teilhabe an dem

Prozess. Daher sind es oft Theaterstücke, die immer auch das Schreiben selbst mit thematisieren und den Prozess des Schreibens als solchen ausstellen. Sie tun weniger so, als wären sie abgeschlossene, hermetisch abgeriegelte Werke, und machen klar, dass Kunstwerke immer auch die Verlaufsprotokolle ihrer eigenen Entstehung sind. Sie machen sich damit verwundbarer und sind subjektiver, sie haben viel weniger einen Anspruch auf Totalität bzw. darauf, die ganze Welt auf diesen Brettern abzubilden.

In der Schaubühne als empathischer Anstalt geht es um Verletzlichkeit. James Baldwin sagt sinngemäß: Die Sprache, mit der sie mich beschreiben, sagt nichts über mich aus, aber alles über sie. Und hier anknüpfend nutze ich Empathie als eine Form von Widerstand, damit sie – die weiße Dominanzgesellschaft – mich nicht mehr entmenslichen kann und stattdessen sieht, was sie ihrer eigenen Menschlichkeit damit antun. Du kannst nicht jemanden ver-anderen, ohne dich von dir selbst zu entfremden. In meinem Schreiben versuche ich diesen Mechanismus zu spiegeln. Und es wird damit klar, dass es nicht die Funktion der Empathie ist, einfach zurückzuschlagen, sondern aufzuzeigen: Meine Wunden sagen mehr über dich aus als über mich, und du hast sie mir zugefügt. Im Theater sind wir als Körper einander ausgeliefert. Da steht sozusagen ein anderer Körper, und ich baue, ob ich will oder nicht, eine Beziehung zu diesem auf.

Empathie vs. Solidarität

Die Schaubühne als moralische Anstalt ist zu einem historischen Zeitpunkt entstanden, an dem das Theater die Funktion eines Bildungsinstruments der bürgerlichen Selbstverständigung übernommen hat. Es sollte den Menschen die Möglichkeit geben, sich über die politischen Verhältnisse aufzuklären. Es wurde von Schiller postuliert in einem Moment, da (mit Luhmann gesprochen) die Ausdifferenzierung der Systeme, auch des Bildungssystems, auch der Schulen, in vollem Gange war. Das ist eine Form von Bildungsauftrag, die wir heute im Theater so nicht einfach übernehmen können. Heutzutage, im digitalen Zeitalter, sind Theater öffentliche Orte, an denen dennoch eine größtmögliche Intimität möglich ist. Und diese Intimität kann zu Empathie führen. Und diese Empathie kann wiederum zu Solidarität führen. So wird die empathische Anstalt wieder eine moralische.

Wobei ich den Begriff der Solidarität auch oft problematisch finde. In vielen Konzepten von Solidarität gibt es ein bestimmtes kausales Verhältnis zwi-

schen jenen, die solidarisch sind, und jenen, mit denen solidarisch gehandelt wird. Das klassische Solidaritätsprinzip ist ja so etwas wie: 10 Leute haben ein Haus, und die versichern sich gegen etwas wie Blitzschlag. Eines der zehn Häuser wird dann vom Blitz getroffen und ist kaputt. Die anderen neun Hausbesitzer sagen dann, alles klar, wir sind jetzt solidarisch, wir tun so, als wäre das uns allen gemeinsam passiert, und wir bauen jetzt alle zusammen dieses zehnte Haus wieder auf. Auf diese Art können wir aber nicht wirklich solidarisch sein mit Menschen, die fliehen müssen. Denn hier gibt es keinen Blitzschlag, sondern fast immer eine Machtbeziehung. Wenn ich dein Haus kaputt mache und es dann aufbaue, dann bin ich nicht solidarisch. Ich hab es selbst kaputt gemacht und mache höchstens wieder gut, was sozusagen meine Aggression und nicht einfach der Zufall vorher kaputt gemacht hat. Es wird oft in der Solidarität ein Machtverhältnis unbewusst reproduziert, indem die eigene Verantwortung und die eigene Verwobenheit verschleiert werden. Wenn wir sagen, wir sind solidarisch mit Geflüchteten, betonen wir nicht unbedingt, dass es eine Verschuldung in die Situation der Menschen gibt, als ob das koloniale, kapitalistische, neoliberale, ökonomische System, von dem wir in Europa seit Jahrhunderten profitieren, die Lebenssituation/-gefahr der Geflüchteten nicht ausgelöst hat. Der Blitzschlag, für den keiner etwas kann und der unsere Hilfsbereitschaft ausgelöst hat, ist also ein irreführender Vergleich. Dieses Konzept der Solidarität entlässt die Menschen aus ihrer Position der nachhaltigen Verantwortung.

Bei der Empathie geht es um das Verstehen, dass ich etwas mit der Grenzziehung (und der Gewalt) zu tun habe, und deswegen auch um die gegenseitige Anwesenheit und Anerkennung, die sich auch in den formal ästhetischen Bedingungen der Kunst wiederfinden. Eine Form von Blicktraining, also die Suche nach dem, was auf Anhieb erst einmal nicht sichtbar ist. Dieses Verhältnis der gegenseitigen Anwesenheit, das durch den Blick als Muskel trainiert werden muss, um zu einem empathischen Blick zu werden, der so nah heranzoomt, dass die Figur nicht mehr nur repräsentativ oder symbolisch ist, sondern dass daraus ein dreidimensionaler Charakter wird und alle Labels (identitätszuschreibende Beschreibungen) verschwinden. Es geht nicht mehr darum zu zeigen, welche tollen Tugenden ein Held wie Wilhelm Tell oder eine Johanna von Orleans hat. Es geht darum, wie eine Form von Verbindung von echter Empathie und Intimität auf der Bühne hergestellt werden kann, die über die Machtverhältnisse hinausweist; und das gerade jetzt, in einem Zeitalter, indem wir uns nur noch über Zoom begegnen können. Das macht das Theater heutzutage politisch, dass wir als Körper einander aus-

geliefert sind, dass wir für einen Moment die gleiche Luft atmen, dass wir uns in die Augen schauen und verstehen »ecce homo«, da ist ein Mensch, und hier ist auch ein Mensch. Und deswegen ist eine Dramaturgie notwendig, die nicht so tut, als gäbe es da kein Publikum. Joey (former Jill) Soloway beschreibt das in der Rede zum *Female Gaze* ungefähr so: »Ich bin hier und ich sehe, dass ihr mich seht. Und ich werfe diesen Blick zurück.« Deswegen ist meines Erachtens Empathie ein politisches Instrument, wobei es weniger um Identifikation mit den Betroffenen bzw. den Held*innen gehen soll wie im klassischen Stück. Es geht eigentlich um die Aufhebung dieser Identifikation, denn ich als Necati Öziri werde nie wissen, wie es ist und was es bedeutet, als Schwarze Frau einen Raum zu betreten. Und Empathie meint auch nicht Mitleid, sondern es ist die Anerkennung und die Feststellung, dass ich etwas mit diesem Menschen, mit diesem Körper zu tun habe, dass mein Handeln eine Auswirkung auf andere Körper hat. Es ist gerade die Anerkennung (oder auch die gefühlte Erkenntnis), den eigenen Körper nicht verlassen zu können und dabei zu reflektieren, was verloren geht zwischen dir und mir. Empathie ist hier als ein »In-Sich-Platz-Schaffen« gedacht: »Ich gebe in mir Raum, damit du hineinkommst und meine Wahrnehmung veränderst.« Und damit ist sie das Gegenteil von Okkupation und das Gegenteil von Grenzziehung und Besetzung.

Die Übersetzung der Schaubühne als empathische Anstalt auf die eigene künstlerische Praxis

In meiner eigenen Kunstpraxis der Korrektur versuche mit Empathie oder mit dem empathischen Blick vorzugehen. Ich frage dann: Welche Figur hat Tiefe? Wer hat Dreidimensionalität? Wer hat Fehler, Vorgeschichten etc. und wer nicht? Und dann stelle ich die Frage, warum manche Figuren keine Vorgeschichte haben und andere schon. Ich setze mich ins Verhältnis zu diesen Figuren und frage mich: Durch welche literarischen Mechanismen oder Strategien werden sie flach? Was macht das mit mir? Und dann versuche ich mein Blicktraining auf sie anzuwenden und genauer hinzuschauen. Was ging verloren?

Für viele bedeutet Empowerment: Wer hat am Ende recht? Wer stirbt und wer stirbt nicht? Das ist mit Sicherheit auch wichtig. Für mich persönlich ist es aber nicht so wichtig, wer recht hat oder wer stirbt bzw. nicht stirbt, sondern wie viel Zeit und Aufmerksamkeit ich einer Figur widme. Ich befrage

mich beim Schreibprozess, warum ich einer Figur zehn Seiten Charakter-Sheets gewidmet habe und der anderen nur zwei. Und warum ist die Figur mit nur zwei Seiten eine Frau? Und was bedeutet das, dass ich für sie so viel weniger Material, also Persönlichkeit, habe? Die Antwort ist, dass ich dieser Figur weniger Aufmerksamkeit gewidmet habe. Und wenn ich schon dieser Figur weniger Aufmerksamkeit gewidmet habe, dann wird sich das später auch auf die Bühne übersetzen. Wer erscheint dann nur oberflächlich und repräsentativ und wer hat Tiefe?

Mein Schreibvorgehen beinhaltet viele Fragen nach Vorgeschichte, normierten Schlüssen, Machtverhältnissen und Repräsentation, aber auch nach Änderungen im Plot und möglicherweise nach notwendigen anderen Enden. Auch muss ich in die Sprache eingreifen, und damit meine ich nicht nur, mit dem Rotstift heranzugehen (das N-Wort sozusagen herausstreichen ist die einfachste Operation), sondern ich meine damit: Wie lässt sich eine vermeintlich auktoriale Geschichte mit Objektivitätsanspruch in eine subjektive Geschichte über Erfahrungen umformulieren? Dazu beschäftige ich mich viel mit dem historischen Auftritt und der Perspektivität der Umstände. Wo wird nur eine Seite der Geschichte der Gewalt gezeigt? Wo ist der gewählte Ausschnitt manipulativ und verschleiert dies? Wo wird Gewalt so dargestellt, dass ich korrumpiert werde? Wo wird sie nur erzählt?

Das Politische im Schreiben und auf der Bühne

Viele Theatermacher*innen denken, wenn ein Mann auf der Bühne eine Frau schlägt und danach sagt: »Das war jetzt übrigens sexistisch«, dann hätten sie diese sexistische Gewalt schon dekonstruiert. Sie sagen: »Wir zeigen doch genau das, indem wir es auf die Bühne stellen.« Das stimmt nicht, da wurde noch gar nichts dekonstruiert, sondern nur reproduziert mit dem Verweis darauf, dass man es gerade reproduziert hat. Trotzdem findet die Perpetuierung der Gewalt auf der Bühne immer noch statt. Eine echte Dekonstruktion wäre etwas anderes. Theater ist nicht einfach ein Spiegel der Gesellschaft. Er ist eher ein zerbrochener, eingeschlagener Spiegel, der die Dinge anders zurückwirft, und darin spiegelt sich eben der vorhergegangene Gewaltakt. Daher decke ich Widersprüche von Klassikern auf. Und das bedeutete bisher immer, das Theaterstück komplett neu zu schreiben, weil eine ganze andere Form des Umgangs mit der Gewalt gefunden werden muss.

Dazu gehört auch, dass ich Identitätspolitik als Strategie verwende, um marginalisierte Körper auf die Bühne zu holen. Allerdings kommen wir mit Identitätspolitik auch nur bis zu einem bestimmten Punkt. Sind marginalisierte Körper erst einmal auf der Bühne, sehe ich es als meine Aufgabe, alle Labels und Zuschreibungen, die an ihnen kleben, wieder loszuwerden. (Es ist eine paradoxe Situation, die auf die Paradoxien von Rassismus reagieren muss: Es geht darum, das Allgemein- Menschliche zu finden, also die repräsentative Funktion wieder wegzunehmen und zugleich das Individuelle zu bewahren. Natürlich wollen wir endlich »andere« Geschichten im Theater hören. Das heißt aber nicht, dass ich als »der Andere« beauftragt werden will.) Eine Aufführungsbedingung für die Theaterinstitutionen ist daher zum Beispiel, dass die Hälfte des Ensembles für meine Theaterstücke POCs sein müssen. Aber dann geht es im zweiten Schritt natürlich darum, dass sie eben nicht nur die Funktion haben, als POCs, als markierte und marginalisierte (rassifizierte) Körper auf der Bühne zu repräsentieren. Es geht dann darum, das Allgemein-Menschliche und Fehlerhafte in diesen Charakteren zu zeigen.

Ich benutze eine Quote als Teil der Produktionsbedingungen. Ich gebe vor, dass je nach Stück mindestens die Hälfte der Beteiligten BIPOC sein müssen. Vor und hinter der Bühne. Diese Quote hat drei Funktionen. Zum einen hole ich mir oft die Perspektive herein, die mir fehlt. Also im Fall von »Die Verlobungen in Santo Domingo – Ein Widerspruch«, wo es um Rassismus gegen Schwarze geht, war es eine Bedingung, dass die Hälfte der Menschen auf der Bühne Erfahrungen mit Rassismus gegen Schwarze haben müssen. Die Korrektur des Stücks beinhaltet also immer auch die Einladung, dass andere mich korrigieren. Heutzutage würde ich auch sagen, dass auch hinter der Bühne die Hälfte Schwarze Künstler*innen sein müssen.

Die zweite Funktion ist, dass ich qua Form herstelle, was auch Inhalt des Stücks sein soll, indem

schon die Produktionsbedingungen den Austausch von unterschiedlichen Perspektiven garantieren können. Da geht es explizit nicht darum, dass Menschen mit Rassismuserfahrung nur das spielen sollen, was sie erlebt haben. Es geht um den nuancierten Umgang und eine tiefere ästhetische Auseinandersetzung.

Und die dritte Funktion ist, dass ich die Institution Theater zwingen, ihre Ensemble-Politik zu überdenken. Indem ich andere Figuren schreibe, müssen sie andere – nicht-weiße normierte – Künstler*innen engagieren. Die Quote ist hier nur eine Sicherheitsstruktur. Ich habe keine Lust mehr auf relevantes Theater, sondern auf ein Theater, das einen Effekt hat. Ich habe aber auch

keine Lust, dass diese Künstler*innen nur die Gäste sind. Dafür brauche ich noch eine Lösung.

Meine Praxis hat viel mit Chimamanda Ngozi Adichies TED Talk »The Danger of a Single Story« zu tun, der für mich eine Initialzündung war. Es hat mich dazu gebracht, darüber nachzudenken, was eine »andere« Geschichte zu erzählen eigentlich bedeutet, also die Kehrseite der hegemonialen Erzählung, und wie sich das übersetzen lässt ins Theater. Wie kann man das in eine andere ästhetische Form transformieren? Im Moment machen alle im Theater auf Diversität, was eigentlich oft nur bedeutet, dass wir das Gleiche machen, nur halt mit anderen Gesichtern. Aber was bedeutet es, auch eine andere Sprache, ein anderes ästhetisches System, eine andere Form von Verhältnis zum Publikum zu finden?

In Deutschland stehen die Theater als Institutionen immer noch in der Tradition zumindest eines aufklärerischen Anstrichs. Schiller schreibt über die Schaubühne als moralische Anstalt, dass das Theater so auch eine Form von Staatsdienst leisten kann. Die zeitgenössische Kunst versucht das Gegenteil, sie sucht die Dialektik der Aufklärung und versteht sich mehr als Erschütterung denn nur als kritischer Dienst. Sie hat nicht eine stabilisierende, sondern eine destabilisierende Funktion. Und der Einsatz einer anderen Sprache und Ästhetik kann genau diese Erschütterung spürbar haben.

Dekoloniale Praxis?

Meine Praxis eine dekoloniale Praxis zu nennen, würde ich vermessen finden. Am Ende beschäftige ich mich mit deutschen Klassikern, weil das nun einmal die Klassiker sind, die mich verfolgt und geprägt haben. Und wenn ich jetzt z.B. an meine Korrektur von *Die Verlobung in Santo Domingo* denke, dann bin ich ja nicht aus Haiti. Ich habe nicht den außereuropäischen Blick darauf. Natürlich lerne ich ganz viel von literarischen Autorinnen und Autoren, die auch nicht aus postkolonialen Kontexten kommen, viel aus den Schwarzen Bürgerrechtsbewegungen, aus den USA überhaupt, wo viele Diskurse vor Dekaden schon geführt wurden und jetzt erst nach Deutschland herüberkommen. Ich frage mich aber dann eher, was der Transfer in den Raum meiner Praxis bedeutet, und bestimmt kann ich als die Person, die ganz lange staatenlos in Deutschland aufgewachsen ist, bestimmte Erfahrungen und Strategien auch teilen. Aber eben nur bedingt.

Ich habe letztens einen interessanten Talk von Marc Terkessidis und Hito Steyerl gesehen. Da wurde beschrieben, inwiefern es in Deutschland neben dem postkolonialen Verhältnis auch ein postimperiales Verhältnis gibt. Deutschland hatte natürlich Kolonien, keine Frage. Trotzdem müsste man bei Deutschland auch einmal darauf schauen, inwiefern eigentlich ein postimperiales Verhältnis zu vielen Ländern herrscht, wie das Deutsche Reich mit Polen, mit dem Balkan, mit der Türkei umgegangen ist. Da gibt es viele Analogien zwischen postkolonial und postimperialistisch. Es wird bspw. die wirtschaftliche Durchdringung genannt, dass man ein Land abhängig macht von den eigenen Produkten, Gütern, von der Industrie. Postkoloniale Verhältnisse spiegeln sich häufig in der Tatsache, dass es Einwanderung aus den ehemaligen Kolonien gab. Welche Einwanderungsgeschichte wir denn in Deutschland haben, fragt Terkessidis, um dann zu antworten, dass es kein Zufall sei, dass mit Griechenland, der Türkei und den ehemaligen jugoslawischen Ländern Abkommen geschlossen wurden. Das spiegelt sich auch im postimperialen Verhältnis und der Fortsetzung der Gastarbeiter*innen wider. Hier verorte ich vielmehr meine Praxis. Ich fände es interessant, nach »shared strategies« zu suchen. Ich möchte, dass jemand mit mir auf eine Art verbündet ist, auch wenn die Person nicht mit mir im gleichen Boot sitzt. Und deswegen finde ich empathische Allianzen viel nachhaltiger als strategische. Deniz Utlu hat einmal in einem Beitrag »Verletzt Vernetzt« von *Freitext* geschrieben: »Empathische Solidarität sind Verbindungen, die nicht nur nach Maßgabe des Nutzens für die Ziele einer Gruppe eingegangen werden, sondern bei denen die Verbindung selbst das Ziel ist.« Natürlich geht es immer auch um den Austausch von Strategien und Erfahrungen und so weiter. Aber wenn POCs miteinander reden, dann ist das oft auch emotionale erste Hilfeleistung. Diesen Aspekt darf man nicht vergessen. Auch im Theater. Heilend kann das Zuhören sein, auch wenn man nichts Strategisches dabei lernt.