

Das Post-Heimat-Netzwerk als Contact Zone

Nora Haakh

MAJD: You understand me? MAJA: Ja, I think I do. MAJD: How come? No one understands me back in Syria. I don't even understand myself... (aus: 'Miunikh Damaskus')

„Wie nähern wir uns dem Ziel, in pluralen Gesellschaften gleichberechtigt zusammenzuleben?“ formuliert die Soziologin Naika Foroutan eine der drängendsten Fragen unserer Zeit (Foroutan 2019, S.55). Die Frage nach der Gestaltung von Räumen, in denen Multiperspektivität, Mehrsprachigkeit und die Vielfältigkeit von Geschichte(n) nicht nivelliert, sondern als Bereicherung geschätzt werden, wird immer dringlicher. Obwohl sich Deutschland schon lange 'in Transit' (Göktürk, 2011) befindet, wurden die Anforderungen, die eine vielfältige Gesellschaft an alle Beteiligten stellt, in diesem 'widerspenstigen Einwanderungsland' (Flam 2007, S.7) von vielen Institutionen und Angehörigen der Mehrheitsgesellschaft dennoch ausgeblendet. Zugleich werden Räume, deren Multiperspektivität und Vielsprachigkeit sich nicht länger von der Hand weisen lässt, zunehmend zur alltäglich gelebten, breit geteilten Erfahrung.

Dabei geht das Navigieren ins solchen *Contact Zones*, wie die Linguistin Mary Louise Pratt solche Räume nennt, mit vielen Herausforderungen einher. Wenn Menschen mit ganz unterschiedlichen Geschichten und ihrer unumgänglichen Eingebundenheit in asymmetrische Machtstrukturen einer (post-)kolonialen und intersektionalen Gegenwart zusammenkommen, erfordert das von allen Beteiligten neue Kompetenzen. Ein besonderes Potenzial sieht Pratt dafür in künstlerischen Mitteln:

“We are looking for the (...) arts of the contact zone. These will include, we are sure, exercises in storytelling and in identifying with the ideas, interests, histories, and attitudes of others; experiments in transculturation and collaborative work and in the arts of critique, parody, and comparison (including unseemly comparisons between elite and vernacular cultural forms), the redemption of the oral; ways for people to engage with suppressed aspects of history (including their own histories), ways to move into and out of rhetorics of authenticity; ground rules for com-

munication across lines of difference and hierarchy that go beyond politeness but maintain mutual respect (...). (Pratt, 1991, S.40).

Wie gestalten wir mehrsprachige, multiperspektivische Räume der Kollaboration? Die Herausforderungen auf der Suche nach den 'Künsten der *Contact Zone*' stand im Mittelpunkt des Post-Heimat-Netzwerkes. Geteilte Grundlage war die gemeinsame Theaterarbeit von im deutschsprachigen Kulturbetrieb bereits etablierten und internationalen, insbesondere aus Syrien exilierten, Bühnenkünstler_innen.

Durch die mehrmals im Jahr terminierten Netzwerk- und Austauschtreffen sollte ermöglicht werden, sich über Dynamiken und Herausforderungen auszutauschen und sich dabei zu vernetzen, anstatt sich als Einzelkämpfer_innen in parallelen Suchbewegungen mit ähnlichen Fragen herumzuschlagen. Zu diesen

Encounters wurden neben Künstler_innen, Dramaturg_innen, Kulturmanager_innen auch mehrere Forschende zur Begleitung eingeladen. Eine Förderung der Kulturstiftung des Bundes gewährleistete bezahlte Reisen und Unterkünfte zu den Treffen, die abwechselnd von den teilnehmenden Projekten ausgerichtet und mit einem künstlerischen Programm mit Arbeiten vor Ort ergänzt wurden.

Wie können wir in einem Kulturbetrieb navigieren, der oft weiterhin von den Machtstrukturen durchzogen ist, die er zu kritisieren sucht (Kulaoğlu 2011, S. 401, Schmidt, 2019)? Die künstlerische Suche wurde als Zusammenarbeit innerhalb bereits bestehender inhaltlich-ästhetischer Schwerpunktsetzungen und Arbeitsstrukturen realisiert. Dabei wurden in den Projekten unterschiedliche Strategien gefunden, die Zusammenarbeit in diversen Konstellation kooperativ oder kollaborativ zu gestalten. Auch das Post-Heimat-Netzwerk selbst zeigte sich so als *Contact Zone*, in der Prozesse abliefen, die exemplarisch für gesamtgesellschaftliche Dynamiken dieses zeithistorischen Moments sind. In den entstandenen künstlerischen Arbeiten wurden diese teilweise zugespitzt reflektiert und sichtbar gemacht.

Im Folgenden möchte ich einige bemerkenswerte Strategien und Dynamiken betrachten, die im Prozess auftauchten und in den Inszenierungen 'Die Probe', 'Your Love is Fire', 'The Situation' und 'Miunikh Damaskus' auf der Bühne als Teil von Stück und Inszenierung thematisiert wurden. Anhand dieser ausgewählten Fallbeispiele sollen einige der Risiken und Wunder (Pratt, 1991) beschrieben werden, die sich beim Navigieren in der *Contact Zone* auf der Suche nach multiperspektivischem, vielsprachigem Theater zu Anfang des 21. Jahrhunderts zeig(t)en.

Den Hintergrund des vorliegenden Textes bilden meine früheren, aus meiner eigenen praktischen Arbeit am Theater genährten, kulturwissenschaftlichen Untersuchungen zu identitätspolitischen Strategien im Kontext des frühen postmigranten Theaters und der deutschen Islamdebatte (Haakh, 2015, 2021) und zu Prozessen von Übertragung, Übersetzung und Transfer aus dem arabischen- in den deutschsprachigen Raum im Theater des 20. und 21. Jahrhunderts (Haakh, 2019). Darauf aufbauend beinhaltet der vorliegende Beitrag eine Kontextualisierung des

zeithistorischen Moments und der Rezeptionsdynamiken, in denen das Post-Heimat-Netzwerk entstehen konnte. Als Konzepte, die ich zum Verständnis der Dynamiken auch der Suche nach den 'Arts of the *Contact Zone*' (Pratt, 1991) hilfreich finde, erläutere ich insbesondere das 'Theater des Orientalismus' (Said, 1978), in dem eine ungleiche Zuteilung von Spielräumen und Rollen lange normalisiert worden ist, das Motiv des 'Cultural Brokering' (Mandel, 2008), des 'unsichtbaren Rucksacks' unreflektierter Privilegien (McIntosh, 1989) und ein transformatives Verständnis von 'Kollaboration' (Terkessidis, 2015).

Theater als Mikrokosmos und Orientalismus als Theater

„Die Kunst ist jene gesellschaftliche Betätigung, in der sich die Gesellschaft, stellvertretend durch die Künstler und ihr Publikum, vorführt, wie prekär ihre Identitäten und Formen sind und wie diese dennoch und zuweilen erst deswegen gesichert werden können.“ (Bäcker, 2005, S9).

Die Betrachtung von Theater ist für das Verständnis komplexer, gesamtgesellschaftlicher Prozesse besonders aufschlussreich. Denn das Theater funktioniert als Mikrokosmos für gesamtgesellschaftliche Dynamiken und Erfahrungen, in dem sich Auseinandersetzungen, die in vielen anderen gesellschaftlichen Bereichen auch geführt werden, wie unter dem Brennglas zeigen können. Als 'eine der radikalsten Formen der Erprobung des Sozialen' (Bäcker, 2005, S.9) kann das Theater als Schaufenster Geschichten und Perspektiven vom Rande in den Mittelpunkt stellen, als Spiegel auf die eigene Positionierung in einer komplexen Gesellschaft und die eigene Partizipation an intersektionalen Machtstrukturen zurückwerfen, oder als Labor neue Spielregeln erproben (Haakh, 2021).

Der Kunstraum ist dabei gerade durch seine Ambivalenz besonders aufschlussreich. Einerseits ist er aufgeladen mit der der Bühne eigenen Intensität adreningeschwängerten Dringlichkeit und oft hoher persönlicher Betroffenheit. Andererseits bleibt er dennoch weitestgehend frei von Konsequenzen im Alltagsleben jenseits der Bühne. Zugleich stellt der Kunstraum aber selbst einen Alltagsraum dar, der Arbeits- und Lebensbedingungen geriert, von denen die Beteiligten unterschiedlich existentiell betroffen sind. Denn das Theater partizipiert selbst in den Dynamiken, die es zu kritisieren sucht:

„Theater ist natürlich kein luftleerer Raum und spiegelt als Mikrokosmos die sozialen Verhältnisse wider. Die gesellschaftlichen Ausschlussmechanismen funktionieren im Kunstbetrieb genauso. Zugleich ist Theater als Kunst-Ort ein widersprüchlicher Raum. Denn zum einen werden bestehende gesellschaftliche Struk-

turen reproduziert, zum anderen aber entstehen Räume, die diese Strukturen zu überwinden versuchen, zumindest sie in Frage stellen.“ (Kulaoğlu, 2011, S.401).

Die kritische Analyse jener diskursiven Strategien, mit denen in westlichen Diskursen ein imaginiertes 'Orient' konstruiert wurde und wird, geht maßgeblich auf den Literaturwissenschaftler und Mitbegründer der postkolonialen Kritik Edward Said und seine Studie *Orientalismus* (1978) zurück. Um die Funktionsweise dieser diskursiven Strukturen zu erläutern, griff er auch auf die Metapher des Theaters zurück:

“The idea of representation is a theatrical one: the Orient is the stage on which the whole East is confined. On this stage will appear figures whose role it is to represent the larger whole from which they emanate. The Orient then seems to be not an unlimited extension beyond the familiar European world, but rather a closed field, a theatrical stage affixed to Europe.” (Said, 2003 [1978], S.63).

Mit Hilfe dieses 'Theaters des Orientalismus' führe sich der sogenannte Westen sein selbst konstruiertes Bild des 'Anderen' vor:

“What it is trying to do (...) is at one and the same time to characterize the Orient as alien and to incorporate it schematically on a theatrical stage whose audience, manager, and actors are for Europe, and only for Europe. Hence the vacillation between the familiar and the alien [...].” (Said, 2003, S.63).

Durch Wiederholung und die Verwendung vereinfachender und spektakulärer Marker würden solche Konstruktionen in einem kulturellen Repertoire festgeschrieben, das sogar in der Auseinandersetzung mit dem 'Anderen' in Selbstbezüglichkeit verharre:

“Underlying all units of Orientalist discourse – by which I mean simply the vocabulary employed whenever the Orient is spoken or written about – is a set of representative figures, or tropes. These figures are to the actual Orient (...) as stylized costumes are to characters in a play (...).” (Said, 2003, S.71)

(Wie) Reproduziert sich das 'Theater des Orientalismus' weiterhin und (wie) wird es in Frage gestellt?

Plötzliche Willkommenskultur und die Abwesenheit zeitgenössischer arabischer Dramatik im deutschsprachigen Theater

„Wollen wir an diesen Produktionen der herrlichsten Geister teilnehmen, so müssen wir uns orientalisieren, der Orient wird nicht zu uns herüberkommen [...]“ war Johann Wolfgang von Goethe überzeugt (vgl. Göckede, 2006, S.185). Er schrieb dies auf dem Höhepunkt seiner (ebenso begeisterten wie großzügig über Quellenverweise hinwegsehenden) Auseinandersetzung mit arabischer und persischer Dichtung, als Kind seiner Zeit. *Strange Encounters* (Ahmed, 2000) jenseits des eigenen Horizonts waren lange als nicht alltägliche Erfahrung verhältnismäßig wenigen Weltenwandler_innen vorbehalten.

Das sieht heute anders aus.

Von „Der Orient wird nicht zu uns herüberkommen...“ zu „Wir schaffen das!“. Was als eine von den zivilgesellschaftlichen Protesten (dem sogenannten ‘Arabischen Frühling’) in den Nachbarstaaten inspirierte Welle kreativer Interventionen im öffentlichen Raum begann, mit Graffiti, Demonstrationen und zahlreichen Aktionen, in denen Aktivismus und Performancekunst ineinander verschwammen, wurde mit der gewaltsamen Repression des beginnenden Aufstands im März 2011 durch das Assad-Regime zum Beginn eines blutigen Konflikts, der bis heute andauert.

Die syrische Theaterszene war zu diesem Zeitpunkt aktiv, gut ausgebildet, und zunehmend international präsent. Für die Ausbildung am Konservatorium in Damaskus bewarben sich Studieninteressierte aus der ganzen arabischsprachigen Welt. Die Nachwirkungen der sozialistischen Bruderlandschaft zeigten sich in der Vernetzung mit russischen Schauspielschulen. Das Theater wurde von staatlicher Seite subventioniert, aber auch kontrolliert. Der Drang nach der Ausweitung von Spielräumen motivierte die Suche nach neuen Räumen und Formen für die Darstellenden Künste (vgl. weiterführend Yasiri, 2014, Ziter, 2015).

Einige der der hoch produktiven syrischen Theaterszene entstammende *Artactivists* wie Mohammad Al-Attar, Ziad Adwan oder Mey Seifan wirkten 2011 bereits mit internationaler Präsenz. Für die meisten Menschen in Deutschland dauerte es aber noch vier Jahre, bis das Geschehen in Syrien nicht mehr über verpixelte Youtube-Videos vermittelt, sondern durch tausende menschliche Erfahrungsträger_innen verkörpert mitten in Europa ankam – im Sommer 2015, der zum Zeitpunkt des Verfassens dieses Artikels je nach politischem Interesse als Sommer der ‘Flüchtlingskrise’ oder aber der ‘Willkommenskultur’ in Erinnerung gehalten wird. Angesichts der ungewohnt großen Zahl der zur gleichen Zeit Ankommenden wurde eklatant sichtbar, wie mangelhaft nach Jahren juristischer und finanzieller Einschränkungen des universellen Rechts auf Asyls die dafür bestehende Infrastruktur auf die Bedürfnisse eines Einwanderungslands zugeschnitten war. Zivilgesellschaftliche Akteur_innen sprangen ein – auch die Theater.

So wurde ab Sommer 2015 in und um die Theater in einem nie da gewesenen Ausmaß mit Formaten für Begegnungsräume und Kooperationen mit neu Angeworbenen experimentiert, die sich einerseits als Vorübungen 'einer künftigen, transkulturellen Gemeinschaft' (Heeg/Hillmann, 2017) motivierten, andererseits als eitle Posen kritisiert wurden. Matthias Lilienthal erklärte: „Gute Sozialarbeit ist mir lieber als schlechtes Theater“ (vgl. Diesselhorst, 2015). Es zeigte sich, dass nicht nur Anspruch und Realität, sondern auch die Anforderungen einer akuten Notsituation und kontinuierlicher Arbeitsabläufe von Kulturbetrieben, und nicht zuletzt die Erfahrung und Bewertung der Prozesse durch die unterschiedlichen Beteiligten oft weit auseinanderklafften.

Auch deshalb schlossen sich im überregionalen Postheimat-Netzwerk Initiativen zusammen, die sich langfristige Auseinandersetzung und fruchtbarere Kollaborationsstrukturen auf die Fahnen geschrieben hatten.

Gerade bei „nie dagewesenen“ Hypes, die etablierte Institutionen erreichen, lassen sich oft viele Diskurslinien nachzeichnen, die auf Entwicklungen in lange marginalisierten Szenen und Vorarbeit durch oft mit wenig Anerkennung belohnten (art-)aktivistischen Akteur_innen verweisen. Wie Stuart Hall schreibt:

„Es wäre doch eine eigenartige Geschichtsschreibung (...), die nicht berücksichtigte, daß die tiefste kulturelle Revolution durch den Einzug der Marginalisierten in die Repräsentation ausgelöst wurde – in der Kunst, der Malerei, der Literatur, überall in den modernen Künsten, in der Politik und im sozialen Leben im allgemeinen. Unser Leben wurde durch den Kampf der Marginalisierten um Repräsentation verändert.“ (Hall, 1994, S.59).

Bei dieser Veränderung handelt es sich um aufeinander aufbauende Wirkungsschichten von mehreren Generationen von Aktivist_innen und Kunstschaffenden.

Awni Karoumi etwa hätte sich eine so breite Offenheit, wie die Theater 2015 für die syrische Diaspora an den Tag legten, wohl nicht träumen lassen. Der Schauspieler, Regisseur und Dozent, der in den 1990ern wie viele andere auf Grund der politischen Situation aus dem Irak ins Exil ging, musste sein in Deutschland verbrachtes Leben lang um Räume für sein Theater kämpfen. In der wenig umfangreichen Rezeption seines Schaffens auf Deutsch zeigt sich ein Blick, der seine Arbeit exotisierende und Relevanz lediglich im Sinne künstlerischer Entwicklungshilfe für sein Herkunftsland, nicht aber als Denkanstoß für ein deutschsprachiges Publikum zugestehen wollte (vgl. Haakh, 2019, S.227f.).

Im gleichen deutschsprachigen Kulturbetrieb ließen sich Inszenierungen arabischer Dramatik weiterhin an einer Hand abzählen, selbst Inszenierungen der Texte eines so bedeutenden Dramatikers wie Sa'd Allah Wannous (Haakh 2019, S. 177f.), der als ITI-Theaterbotschafter des Jahres 1996 und experimenteller Vorreiter eines in Damaskus erprobten politisch und ästhetisch radikalen 'Theaters der Politisierung'

(vgl. Kassab 2010, Glenn 2018, Wannus/Myers/Saab 2019) eigentlich weitreichende Rezeption verdient hätte.

Die Abwesenheit der Werke von Wannous im deutschsprachigen Kanon zeigt den blinden Fleck, in dem die zeitgenössische Kunstproduktion des arabischen Raums in Europa lange ausgeblendet wurde. Awni Karoumi steht exemplarisch für eine frühere Exilgeneration, bei der sich der scharfkantige Abstand zwischen seiner Bedeutung im arabischsprachigen Raum und seiner Marginalisierung in der deutschen Theaterlandschaft zu Lebzeiten nicht auflöste. 2006 erlag Karoumi auf einer Probestühne der Berliner Werkstatt der Kulturen einem Herzinfarkt – ein Jahrzehnt bevor die Plattform Nachtkritik im Zeitraum von wenigen Monaten – Sommer 2015 bis Januar 2016 – ganze 80 Projekte mit arabischsprachigen Akteur_innen auf den Bühnen des Landes zählte.

Diese rasante Entwicklung war möglich, weil in der deutschen Kulturszene im vorhergehenden Jahrzehnt viel passiert war. Forderungen nach der Reflexion der Sehgewohnheiten der Mehrheitsgesellschaft, der Repräsentation marginalisierter Perspektiven und der Revision des Männerdominierten und eurozentrischen Kanons insgesamt waren so präsent wie wohl nie zuvor. Dies geschah durch Impulse von außen und von innen, nämlich durch die zunehmende Präsenz translokaler, international mobiler, postkolonial bewusst agierender Kunstszenen und den Erfolg der postmigrantischen Theaterbewegung im deutschen Kulturbetrieb.

Bereits während der ersten Jahre des sogenannten 'Arabischen Frühlings' hatte das Interesse an politischer Kunst aus Kontexten unbequemer Dringlichkeit mit dem utopischen Glanz zivilgesellschaftlichen Widerstands zu einer Verdichtung der Kontakte zwischen Kultureinrichtungen und Kunstschaffenden im deutsch- und arabischsprachigen Raum geführt. Künstler_innen wie Rabih Mroué und Lina Magdaliya, Laila Soliman, Meriam Bousselmi oder Mohammad Al-Attar zeigten Gastspiele und Auftragsarbeiten. Hier muss allerdings hervorgehoben werden, dass es sich dabei meist um durch engagierte Einzelpersonen ermöglichte punktuelle Initiativen handelte, meist in Form von Festival- und Residenzeinladungen mit kurzer Dauer.

Der Erfolg der postmigrantischen Theaterbewegung (Sharifi 2016) in Verbindung mit einem zunehmenden Interesse an un-erhörten Perspektiven, sei es durch Neue Dramatik (wie von Sasha Marianna Salzmann, Hakan Savas Mican oder Maryam Zaree), sei es durch Ansätze aus dem Dokumentartheaterbereich (wie sie etwa Rimini Protokolle, She She Pop oder Yael Ronen praktizier(t)en), stieß im ganzen deutschsprachigen Raum eine Welle der Auseinandersetzung von Theaterschaffenden mit und ohne eigene Migrationserfahrung mit einer Diversifizierung der Figuren und Geschichten auf und – wenn auch deutlich zaghafter – hinter der Bühne an. Auf ästhetischer Ebene spiegelte sich dies in der zunehmenden Präsenz von Ansätzen mit Verbindung zu Dokumentartheater oder dem (lange als „Soziokultur“ aus dem „Hochkultur“-Kanon, vgl. Kosnick, 2004) Bereich der Kulturellen Bildung.

Die viel gewählte Strategie der Arbeit mit Quereinsteiger_innen und 'Expert_innen des Alltags' bringen allerdings spezifische Herausforderungen mit sich. In welchem Verhältnis stehen die Sichtbarkeit auf der Bühne und die Teilhabe an der Gestaltung des Prozesses und der Früchte erfolgreicher Rezeption? Oft zeigte sich in diesen Projekten eine ambivalente bis problematische 'Ausstellung des Körpers als soziale Tatsache' (Kurzenberger, 1997, S.106f.) und eine Festlegung auf bestimmte Themen mit Tendenz zum 'Autobiographiezwang' (Huggan, 2001).

Diese problematischen Aspekte sind ausführliche analysiert worden – die 'Vermarktung des Andersseins' (hooks, 1994, S. 33), der 'Hype um Hybridität' (Ha, 2005), die besondere Belastung der 'Killjoys' (Ahmed, 2012, 2021), denen als vereinzelt Diversitätsbeauftragte in sonst trägen Institutionen die Verantwortung aufgebürdet wird, notwendige kollektive Transformationsprozesse in Schwung zu bringen.

„Die Konstruktion rassifizierter und prekarisierter Körper von KünstlerInnen of colour findet innerhalb eines Diskurses statt, in dem das Sprechen über 'Vielfalt' und 'Hybridität' Teil eines Prozesses der Kommodifizierung und neuer Formen der (Selbst-)Ausbeutung wird.“ (Kömürücü, 2010).

Sichtbarkeit und Selbstbestimmtheit oder Mitbestimmung gehen auch in der Repräsentationsmaschine Theater keineswegs Hand in Hand.

Das Post-Heimat-Netzwerk als Mikrokosmos

Bei den Projekten, die sich im Post-Heimat-Netzwerk zusammenfanden, handelte es sich um Projekte mit teilweise langer Kontinuität im Bereich der Kulturproduktion im deutschsprachigen Raum. Sie verfügten über (sehr unterschiedliche) erprobte Arbeitsweisen und ästhetische Interessen, wenn diese auch nicht unbedingt klar reflektiert oder benannt wurden. Nun wurden Kulturschaffende, die den deutschsprachigen Kulturbetrieb als neuen Raum kennen lernten, in die bereits bestehenden Strukturen eingeladen und in den laufenden Betrieb eingegliedert. Das zeigte sich unmittelbar in den Rahmenbedingungen, die für die Zusammenarbeit konzipiert wurden, und in denen sich die jeweiligen Schwerpunkte der ausrichtenden Institution deutlich:

So akquirierte das Berliner Maxim Gorki Theater, an dem die postmigrantische Theaterbewegung um Shermin Langhoff seit 2013 über die Infrastruktur des Stadttheaters verfügte, für das dort angegliederte Exil-Ensemble in Deutschland exilierte Schauspieler_innen. Durch Deutschunterricht und die Arbeit mit verschiedenen Regisseur_innen sollten sie über den Kontext des Exil-Ensembles hinaus für ihre eigenständige Weiterarbeit im deutschen Kulturbetrieb bestärkt werden. Dabei waren die Überführung biographischer Elemente der professionellen Schauspieler_in-

nen in die Inszenierungen Teil des Erfolgsrezeptes etwa der Hausregisseurin Yael Ronen.

Die Münchner Kammerspiele hingegen holten für ihr No-Border-Ensemble ausgebildete Schauspieler_innen nach München, die in Syrien und den Nachbarländern arbeiteten, und auf die Forderung, sich autobiographisch zu äußern, eher überrascht reagierten.

Das Theater Mühlheim an der Ruhr hatte schon ein temporäres türkisches und ein Roma-Ensemble beherbergt. Jetzt wurde dort das Kollektiv Ma'alouba gegründet, in dessen Rahmen professionellen syrischen Theatermacher_innen, darunter Ikonen des syrischen Kunstszenes wie Amal Omran, neue Inszenierungen auf Arabisch entwickelten.

Im Boat People Projekt in Göttingen arbeitet ein freie-Szene-Kollektiv *weißer* deutscher Theatermacher_innen in wechselnden Projektkonstellationen mit einem wachsenden und wechselnden Netzwerk von Künstler_innen verschiedener Hintergründe. Projekte werden mit Laienspieler_innen ebenso wie mit professionellen Künstler_innen realisiert.

Das Hamburger Projekt HaJuSom bezieht sich in seiner Arbeit mit inzwischen eigener Spielstätte und parallel arbeitenden Gruppen mit Jugendlichen und Erwachsenen weiterhin vom Namen und dem Ideal einer Zusammenarbeit auf Augenhöhe her auf die Mitglieder des ersten Ensembles von *Newcomern* in Deutschland.

Das Kollektiv Ruhrorter, das mit nicht-professionellen Performer_innen eindringliche ortsspezifische Performancearbeiten entwickelte, gehörte mit zu den Initiatoren des Netzwerks, schied aber während der Netzwerkzeit aus, weil die (immer wieder neu zu akquirierenden) Projektfördermitteln nicht bewilligt worden waren.

Es zeigt sich: Arbeitsweisen, Kontexte und Produktionsbedingungen, Vorstellungen von Ästhetik ebenso wie die Bedeutung, die der Post-Heimat-Auseinandersetzung innerhalb der Ausrichtung der einzelnen Projekte zukam, und sich etwa im Umgang mit Vielsprachigkeit oder dem Verhältnis von Künstler-Persona und Bühnenfigur zeigte, waren schon vor Beginn der Posttheimat-Projekte sehr unterschiedlich.

Welche Figuren und Positionen wurden sichtbar? Wo und von wem werden Entscheidungen getroffen, die die Rahmenbedingungen für die Arbeit und die künstlerischen Setzungen betreffen? Welche Perspektiven werden ins Rampenlicht gestellt, was für Rollenzuweisungen fortgeschrieben, welche reflektiert?

Fallbeispiel: 'Die Probe' und 'Cultural Brokering'

SAHAR: (In die Kamera:) Ich bin froh, dass ich hier endlich wieder die Gelegenheit bekomme, in meinem Beruf zu arbeiten... Ich habe schon so viel Welcome-Kaffee

getrunken, dass es eigentlich ein Wunder ist, dass ich überhaupt noch schlafen kann. (Nicht mehr in die Kamera:) Aber ich will doch nicht Kaffee trinken, ich will arbeiten. Das Stück konnte ich mir nicht aussuchen, aber das ist hier normal, glaube ich..." (Hamdoun/Dieselhorst, 2017)

Für „Die Probe“ (2017) hat das Boat People Projekt in Göttingen die Zusammenarbeit zwischen Anis Hamdoun und der Journalistin und Autorin Sophie Diesselhorst ermöglicht. Das von Hamdoun inszenierte Stück zeigt ebenfalls einen Inszenierungsprozess. „Die Probe“ begleitet die Figur Sahar, einer syrischen Regisseurin, bei ihrem ersten Projekt an einem deutschen Theater. Die Figur des Intendanten Gerhardt – „Auch ich habe im Sommer 2015 ein Refugees-Welcome-Plakat an meinem Theater aufgehängt“ – hat sich nämlich einen dramaturgischen Knüller ausgedacht: Sahar soll das Brecht-Stück 'Das Leben des Galilei' inszenieren. Der Plan des Intendanten ist, dass ihre Interpretation den Stoff mit einer ihr zugeschriebenen kollektiven Narration in Beziehung bringen wird:

GERHARD: „Wir leben in Zeiten, in denen ein politisches Theater wichtiger denn je ist. Die Wahlen stehen bevor, die gesellschaftliche Stimmung ist heikel, wie wir alle wissen. Im Theater versammeln wir uns, im Theater können wir uns unmittelbar herausfordern mit den Problemen unserer Zeit. Wer, wenn nicht eine Frau, die vorm Krieg geflüchtet ist, kann uns etwas über diese Probleme erzählen?“

Der etablierte Stückkanon des deutschsprachigen Theaters wird geöffnet, aber unter Einschränkung: Die syrische Regisseurin darf einen Klassiker inszenieren, soll sich dafür aber weniger auf eine eigene Version als auf eine ihr per Gruppenzugehörigkeit zugeschriebene Sprechposition beziehen. Hier zeigt sich eine Dynamik, die als 'Cultural Brokering' beschrieben worden ist.

Die Anthropologin Ruth Mandel prägte den Begriff des 'Cultural Brokering' in ihrer Studie im Berlin der Jahrtausendwende für die ambivalente Situation Kulturschaffender mit türkischem Hintergrund,

“who often find that in Germany they are accepted as cultural and intellectual elites (artists, writers, musicians, film- makers, professionals, politicians, academics) only if they reinvent themselves as ethnic elites. Many of them willy-nilly become cultural brokers and spokespeople for the workers (...).” (Mandel, 2008, S.186).

Diese Sprechposition geht mit einem ambivalenten Verhältnis sowohl zu der minorisierten Gruppe, auf die sich als Mitglieder einer geteilten Erinnerungsgemeinschaft bezogen wird, als auch zu den hegemonialen Diskursen der Mehrheitsgesellschaft über diese Gruppe einher und beinhaltet das Dilemma “of displacing those

she claims to represent" (Sieg, 2010, S.160). Auch wenn die Wortmeldungen, die sich in diesen Zusammenhang stellen, vom Wunsch nach Differenzierung motiviert und somit als Korrektiv intendiert seien, werde darin dennoch oft die Selbst-Festschreibung auf bestimmte Inhalte fixiert. Gerade das Aufgreifen und Wiedererzählen der hegemonialen Narrative gewähre migrantischen Eliten autonomen Raum in der Öffentlichkeit (Mandel, 2008, S.156f, Haakh, 2021, S.86).

„Die authentische Stimme spricht und sagt das, was die Mehrheit hören will. In diesem Moment verquickt sich ein hegemoniales Zuhören, welches nur das hört, was die dominanten Verhältnisse stabilisiert, mit der Forderung der politisierten Minorisierten für das Recht auf eine eigene, eben authentische Stimme.“ (Castro Varela/Dhawan, 2006, S.436).

So stehen Theaterschaffende, die als Neuankömmlinge in den Kulturbetrieb kommen, gerade angesichts der großen Zahl von Projekten mit Laiendarstellern, oft vor dem Dilemma, „(...) auf der Bühne primär aufgrund des eigenen biographischen Erfahrungskontexts zu stehen" (Heinicke, 2017, S.43). In seiner Untersuchung von Literatur aus Minderheitenkontexten stellte Graham Huggan fest, dass auch anderen Genres zuzuordnende Werke maßgeblich in der Kategorie der Autobiographie verortet und vermarktet würden und diagnostizierte deshalb einen 'Autobiographiekult' (Huggan, 2001). Die Arabistin Margret Litvin hat auf Grund solcher Spezialkompetenzen, die sich arabische Künstler_innen im europäischen Kulturbetrieb aneignen müssen, den Entfesselungskünstler Harry Houdini als Inspirationsfigur herangezogen, "who made a sensational living getting locked into difficult situations and wriggling out again (...)" (Litvin/Sellmann, 2018, S.46)

In ‚Die Probe‘ schlägt Entfesselungskünstlerin Sahar eine absurd eigenwillige Re-Kontextualisierung des Brecht-Stücks vor, die nicht nur ihr syrisch-deutsches Ensemble überrascht, sondern auch so gar nicht in den vom Intendanten vorgegebenen Rahmen passen will:

STEVE: Ich verstehe die Verbindung zwischen Joghurt und [Galileo] G[alilei] noch nicht. ASTRID: Don't worry, du wirst dich dran gewöhnen, an deutschen Theatern Regisseure mit komischen Ideen zu treffen. Sahar passt eigentlich sehr gut hierher.

Nachdem Intendant Gerhard kurzzeitig die Regie an sich genommen hat, kommt durch die Verschwesterung zwischen Sahar und Ensemblespielerin Astrid schlussendlich doch Sahars Version auf die Bühne. Eine Version, die eine eigenwillige Neu-Interpretation des Klassikers anbietet – aber als Einblick in die spezifische individuelle Weltbeziehung der Künstlerin, nicht als Stellvertretererzählung einer angenommenen Kollektividentität.

Fallbeispiel 'Your Love is Fire' und 'Safe Houses' für Kreativität in der Krise

Einen sehr persönlichen und zugleich kollektiv anschlussfähigen Ausdruck für die Situation, zwar selbst in Deutschland, mit Kopf und Herz aber in Syrien zu sein, präsentierte der Dramatiker Mudar Al-Haggi in seinem Stück 'Your Love is Fire' (2017). Rafat Al-Zarkout inszenierte den Text mit dem arabischsprachigen Ensemble des Kollektivs Ma'alouba in Mühlheim.

'Deine Liebe ist Feuer' zeigt als Kammerspiel eine Wohnung in Damaskus. 24 Stunden Sonderurlaub hat Chaldoun (Mohamed Alrashi) vom Militär bekommen, die er gerne mit seiner Freundin Rand (Amal Omran) genießen möchte. Weil aber draußen plötzlich der Beschuss wieder losging, sitzt nun auch Rands Freundin Hala (Louna AboDerhmen) die gerade zu Besuch war, in der winzigen Wohnung fest und verunmöglicht es dem Liebespaar durch ihre Anwesenheit, intim zu werden. Diese erzwungene Wartesituation, in der keine der Figuren weiß, wie es weitergehen soll, nutzt der Autor zu einem Kunstgriff:

(Schweigen über den längst möglichen Zeitraum). HALA: Was hat er denn? Warum hört er denn jetzt wieder auf zu schreiben? CHALDOUN: Nee, der hat nicht aufgehört zu schreiben... Das ist nur Schweigen über den längstmöglichen Zeitraum. (Schweigen.) STIMME DES AUTORS: Nein... ich habe aufgehört zu schreiben. Bleibt einfach so, bis ich wieder anfangen (...). Jede Bewegung, die ihr macht, bringt mich durcheinander und dann weiß ich nicht weiter.

Es stellt sich heraus, dass Hala die Partnerin des Autors ist, der gerade die Auffanglager in Deutschland durchläuft und sich in der Sinnkrise des Exilanten befindet, der mit einer unbekannten, wenig gastfreundlichen und letztendlich willkürlichen neuen Umgebung konfrontiert ist. „Und warum ausgerechnet Deutschland?“ fragt eine der Figuren schließlich. „Keine Ahnung. Der Autor will es so.“

“My imagination was blocked in the two years that preceded the Syrian revolution in March 2011. I did not know what to work on. Syria was too real. (...) I was blocked before the revolution and I was paralyzed in its first two years. What to do? How to express myself?”

So beschreibt die Choreographin Mey Seifan die Herausforderung, die Unterdrückung, Konflikt und Wandel für die Navigation im Alltag und für den kreativen Prozess bedeuten (Seifan, 2016, S.45). Unter den Projekten des Post-Heimat-Netzwerks sticht das Kollektiv Ma'louba insofern heraus, als die in diesem Rahmen arbeitenden syrischen Künstler_innen nach einer anfänglichen personellen Findungsphase am eigenständigsten Projekte entwickeln konnten. Das einzige konsequent auf Arabisch arbeitende und spielende Ensemble hat mit 'My Love is Fire' eine der an-

schaulichsten und detailliertesten Darstellungen nicht nur der Situation in Syrien sondern auch der Paralyse der Exilierten vorgelegt. Das erinnert an die temporären Schutzräume für die Arbeit an besonders vulnerablen Gruppennarrativen *in progress*, die Mary Louise Pratt als 'safe houses' bezeichnet hat:

"Where there are legacies of subordination, groups need places for healing and mutual recognition, safe houses in which to construct shared understandings, knowledges, claims on the world that they can bring into the contact zone." (Pratt, 1991, S.40).

Fallbeispiel: 'The Situation' und die Figur des wohlmeinenden Deutschen

Räume, in denen Menschen mit ganz unterschiedlichen Geschichten und unumgänglicher Eingebundenheit in asymmetrische Machtstrukturen einer postkolonialen und intersektionalen Gegenwart zusammenkommen, erfordern von allen Beteiligten neue Kompetenzen. Dabei werden oft die Bewegungen derer, von denen gefordert wird, sich 'zu integrieren', eher fokussiert als jener, die durch ihre Positionierung von Machtstrukturen profitieren.

Als weiß gelesene Menschen sind die Zielgruppe der Illusion von 'Happyland'. So nennt Tupoka Ogette das konstruierte Weltbild, in dem das Leid der (oft rassistisierten) Vielen, das die privilegierte Leichtigkeit der Wenigen ermöglicht, wirkmächtig ausgeblendet werden kann (Ogette, 2020). Auch hierfür ist das Konzept der 'Contact Zone' hilfreich, weil die Partizipation an strukturellen Machtverhältnissen nicht ausgeblendet, sondern das jeweils spezifische Navigieren auf schwankendem Grund (und die möglichen Verbindungen dazwischen) in den Vordergrund gestellt werden. So kann reflektiert werden, wie die Leichtigkeit und Hürden beim Navigieren von der Beschaffenheit des 'unsichtbaren Rucksacks' (McIntosh, 1989) der jeweils spezifischen Eingewobenheit von Subjekten in strukturelle Machtverhältnisse bestimmt werden.

In den Stücken von Yael Ronen hat die Figur des wohlmeinenden, aber unbeholfen von Fettnäpfchen zu Fettnäpfchen schlitternden Deutschen Tradition.

Im Zentrum von 'The Situation', einem der Stücke, mit denen sich das Exil-Ensemble am Berliner Maxim-Gorki-Theater formierte, steht ein Deutschkurs, in dem Nahostkonflikt und Syrienkrieg im Kreuzberger Kiez anhand von Konversationsübungen und grammatikalischen Konstruktionen von Vergangenheit bis ins Konditional durchgenommen werden.

Regisseurin Yael Ronen steht in der deutschsprachigen Theaterlandschaft stilbildend für autobiographisch inspiriertes Dokumentartheater, das mit radikalem, die Grenzen von gutem Geschmack austestenden Humor vor keinem wunden Punkt zurückschreckt. In ihrem deutschen Debütstück 'Dritte Generation', das 2009 an der

Berliner Schaubühne realisiert wurde (auch dort schon in Zusammenarbeit mit ihrer langjährigen Komplizin, Dramaturgin Irina Szodruch, mit der sie seit 2013 als Hausregisseurin am Gorki weiterarbeitete) stellten sich deutsche, palästinensische und israelische Schauspieler einer bitterbösen und oft brüllend komischen Vergangenheits- und Gegenwartsbewältigung. Seitdem spielt Ronen mit der Kombination aus persönlichen Geschichten, dem Handwerkszeug der professionellen Schauspieler, und dem Verschwimmen der Grenzen zwischen Realität und Fiktionalisierung. Zwischen autobiographischem Narrativ und dramaturgischer Zuspitzung ist oft nicht klar, ob die Stimme auf der Bühne gerade eine_n Protagonist_in oder eine Figur erzählt.

Nach diesem Prinzip treffen in einem Deutsch-Kurs in 'The Situation' ein verkrachtes israelisch-palästinensisches Ehepaar (Orit Nahmias und Yousef Sweid), zwei Neuankömmlinge aus den palästinensischen Gebieten (Maryam Abu-Khaled und Karim Daoud) und ein Neuankömmling aus Syrien (Ayham Majid Agha) auf den völlig überforderten weißen Deutschlehrer (Dimitrij Schad):

DIMITRIJ: I just want to help you.

AYHAM: Why? I don't like to owe people. It's enough you letting me stay at your place for free.

DIMITRIJ: I don't know, maybe it feels good to help somebody from Syria, it's just what you should do. And it makes me happy, I don't know. I have this feeling I can help you. Help you establish something. Something here. I want to integrate you. Who knows? When they will have the Syrian 'Yad Vashem', I might get a tree. [Musik langsamer] Like in the Holocaust? For saving.

An der Figur dieses Deutschlehrers wird genüsslich durchgespielt, wie zwischen Hilfsbereitschaft, First World/Post-Holocaust Guilt und Retterphantasien die paternalistische Leitkulturrhetorik aufblitzt, die sich in eigenen Komplexen und internalisierten Kriterien eines gelingenden Lebens verheddert.

DIMITRIJ: Well, I didn't really save you like save you, save you. But you are here. You came to me. I don't know how you came or what you've been through... but maybe one day you will tell me. I mean I couldn't save you when you maybe needed me the most. But now I am here and I want to help you. And I think you should just learn German. (Musik aus.)

AYHAM: Why should I learn German? I got a permit for 6 month and when it's finish, I back to Syria.

Fallbeispiel 'Miunikh-Damaskus' und Kollaboration auf schwankendem Grund

Das Open-Border-Ensemble an den Münchner Kammerspielen unter der Intendanz von Matthias Lilienthal warb ebenfalls syrische Schauspieler an, allerdings solche, die sich nicht auf den Weg nach Europa gemacht hatten, sondern in Syrien und den Nachbarländern beschäftigt waren. Die Konfrontation mit semi-biographischem Dokumentartheater führte hier zu einiger Irritation bei den professionellen Schauspielern: Von Berufsher hantierten sie virtuos damit, von Figur zu Figur zu wechseln und sich dramatische Texte zu eigen zu machen. Die eigene *persona* auf der Bühne breit zu treten, waren sie weniger gewohnt waren. In der Inszenierung 'Miunikh-Damaskus', die Mitglieder des Open-Border-Ensembles und des regulären Kammerspiele-Ensembles unter der Regie von Jessica Glaue entwickelt hatten, wird das Ringen um Verständigung mit seinen Absurditäten thematisiert:

MAJD: You understand me? MAJA: Ja, I think I do. MAJD: How come? No one understands me back in Syria. I don't even understand myself...

Die Übersetzung bei mehrsprachigen Szenen übernimmt hier einerseits eine „Übersetzungsmaschine“ auf der analoge Übertitel per Kurbel weitergedreht werden. Aber auch der kommunikative Ensembleprozess selbst zeigt sich als Suche nach Verständigung, in der verbale und nonverbale Übersetzungsstrategien verwendet werden. Das gemeinsame Nachspielen von biographischen Situationen wird zur szenischen Forschung darüber, im gleichen Bild zu sein – oder eben nicht:

MAJA: Wir machen eine Party. Es ist Donnerstag! Kommt! Wir machen eine Party gegen die Depression. Eine Party, weil wir nicht mehr wissen, was wir machen sollen. Weil die Scheissbomben immer weiterfliegen und wir nichts tun können (...) Tanzen! Immer weiter tanzen. Und dann sind wir nicht mehr hier, nicht mehr auf dem Dancefloor. Wir sind nicht mehr in Damaskus, wir sind nicht mehr im Krieg. Wir sind hier, ja einfach genau hier in diesem Moment! Und das ist für mich der schönste Moment. Und ich denk: Ja! Das ist schön! Wir leuchten! Ja! München! Sowas hast du noch nicht gesehen! (Maja tanzt und lässt sich gehen.) KINAN No. Maja. It is not like this. (Maja ist überrascht.) KINAN We make parties yes, but we are not happy like you. And we don't scream like ayayaaaa....

Die Darstellung des Schreiens aus Lebenslust und Freude bei einer Party durch die *weiße* deutsche Darstellerin Maja wird als unrealistisch kritisiert, ebenso wie ihr spielerisches Angebot eines Entsetzensschreis, als sie in einer späteren Szene die Situation nachspielt, in einem Bus zu sitzen, der plötzlich unter Beschuss gerät:

KAMEL: No, no, Maja, you wouldn't scream. You just sit and freeze. MAJD If you do it. It's more like a sound effect.

Die Inszenierung macht das Tasten nach Ausdrucksformen sichtbar, die die Erfahrung in eine selbst nicht erlebte Situation erproben, ebenso wie die Momente des Affronts und des Scheiterns, des Auseinanderklaffens der Perspektiven und Positionen – und wie diese herausfordernden Erprobungen durch einen wertschätzenden Umgang auf Augenhöhe gehalten werden könnten.

MAJA: Ayayaaaa?! Was? Und was guckt ihr mich denn jetzt wieder so an? Ich hab's doch versucht! Ich übersetze für euch hier die ganze Zeit und dann mach ich einmal einen Schrei nicht ganz richtig und dann guckt ihr mich so an. Neee. Ich mag jetzt nicht mehr.

KAMEL: No, Maja, it is so complicated to understand, we know. We know.

KINAN: Maja, no, please. Inside the party I was happy, of course. Because I don't imagine that I was in Syria, or at war or even in the middle east. But not like this. Imagine it could be like this, that the electricity is off, in a second and there is no way to continue the Party.

MAJA: Ok, ja. Das tut mir auch leid. (...) I am sorry. Mißverständnis. Ok? Let's do the Mißverständnis-Hug-Circle, ja?

MAJD: Ok, I hate it. But ok. And Maja. You wouldn't scream like this, there is always joy and sadness in the scream. Try it.

MAJA (screams.)

In der Contact Zone stehen die Prozesse im Fokus, durch die Subjekte sich in Beziehungen zueinander kontinuierlich konstituieren und transformieren, "(...) not in terms of separateness and apartheid, but in terms of copresence, interaction, interlocking understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power" (Pratt 1992:7). In 'Miunikh-Damaskus' wird einerseits die Unüberbrückbarkeit der (Nicht-)Erfahrung der Extremsituation sichtbar gemacht. Andererseits wird die Möglichkeit der Verständigung im und durch den gemeinsamen Prozess herausgestellt. So erleben wir in der Contact Zone – im besten Falle – das Abenteuer Kollaboration:

„Kollaboration ist etwas ungleich Schwierigeres als Kooperation. Bei Kooperation treffen verschiedene Akteure aufeinander, die zusammenarbeiten und die sich nach der gemeinsamen Tätigkeit wieder in intakte Einheiten auflösen. Kollabora-

tion meint dagegen eine Zusammenarbeit, bei der die Akteure einsehen, dass sie selbst im Prozess verändert werden, und diesen Wandel sogar begrüßen.“ (Terkessidis 2015:14)

Die Contact Zone zeigt sich als ein herausfordernder Raum voller Risiken und Wunder:

„Along with rage, incomprehension, and pain, there were exhilarating moments of wonder and revelation, mutual understanding, and new wisdom – the joys of the contact zone.“ (Pratt, 1991, S.39).

Kollaboration in der Contact Zone

Als Contact Zones konzeptualisierte die Linguistin Mary Louise Pratt

“social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination – like colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out across the globe today” (Pratt, 1992, S.4).

Die hegemonialen Machtverhältnisse sind dabei in der Contact Zone keineswegs aufgelöst, sondern wirken weiter fort. Dekoloniale Aktivist_innen und Forschende weisen eindringlich darauf hin, dass diese Begegnungen keineswegs in einem machtfreien Raum stattfinden. Vielmehr geht es um ein Verständnis „der herrschenden europäischen Gegenwart als einem Ort oder 'Schauplatz' der Integration, an dem all diejenigen Gegenwarten, die sie aktiv zerstört hatte, neu zusammengefügt und in einen Rahmen gefaßt werden“ (Hall, 1994, S.38). Deshalb ist auch das Risiko, das mit der bewussten Bewegung in der Contact Zone einhergeht, keineswegs gleichmäßig verteilt: Der 'unsichtbare Rucksack' (McIntosh, 1989) struktureller Privilegien und Hindernisse bleibt bestehen. Gleichzeitig wird die Dringlichkeit der umfassenden Dekolonisierung durch die fatalen Folgen der Verquickung von patriarchalen und rassistischen Dominanzstrukturen im globalen Kapitalismus immer deutlicher.

Die zunehmende Bewusstwerdung über die Vielzahl dieser teilweise in eklatantem Widerspruch zueinanderstehenden und sich wandelnden Situationen, Erfahrungen und Be-Deutungen kann mit Momenten akuter kognitiver Dissonanz einhergehen. Zugleich verspricht sie die Möglichkeit einer tiefgreifenden Transformation hin zu einer gerechteren und verbundeneren Menschlichkeit auf individueller und kollektiver Ebene. Der Psychologe und Rassismusforscher Mark Terkessidis ist

überzeugt davon, dass gerade die vielfältige Gesellschaft, gerade die Prekarität und Ungesicherheit der eigenen Identität als relationale Positionierung, Kollaboration im Sinne reziprok transformativer Praxis unumgänglich macht:

„Wir stehen heute alle auf schwankendem Grund [...] und zu akzeptieren, dass wir Wesen auf der Suche sind, macht uns bereit für Kollaboration.“ (Terkessidis, 2015, S.14).

Fazit und Ausblick: Was bleibt nach dem Hype?

Mit der Verflechtung Syrien-Deutschland ging die Ankunft und Ansiedlung einer neuen arabischen Künstler_innenszene in Deutschland in relativ kurzer Zeit von-statten. Im Gegensatz zu früheren Diaspora-Generationen konnten die syrischen Exilant_innen auf Strukturen, Zugänge, Diskurse und Sensibilisierung aufbauen, die die postmigrantische Theaterbewegung für das deutsche Theater insbesondere in den zehn Jahren zuvor erkämpft und ermöglicht hatte. Das Wagnis einer auf allen Ebenen des Prozesses praktizierten Kollaboration auf Augenhöhe erfordert aber noch viele weitere Experimente, um zur Gewohnheit zu werden.

Mit der Ankunft der syrischen Diaspora kam es zum ersten Mal in der Geschichte des deutschen Kulturbetriebs zu einem die freie und institutionalisierte Theaterszene, Sprechtheater und Performance, Sozialarbeit und Theaterpädagogik transzendieren Spektrum von Kooperationen von der Freien Szene bis zum Stadttheater. Im Post-Heimat-Netzwerk fanden sich einige davon zusammen.

In den untersuchten Projekten zeigen sich rein quantitativ große Verschiebungen in Zugänglichkeitsmechanismen, während die Ambivalenz des theatralen Selbst- Ausdrucks zwischen Autobiographiezwang und fiktionaler Bühnenfigur als Stein des Anstoßes unterschiedlicher Erwartungen bestehen bleibt – allerdings in einer lingual, ästhetisch und personell im deutschen Kulturbetrieb so noch nicht dagewesenen Vielstimmigkeit (vgl. weiterführend Haakh u.a., 2019).

Eine enorme Entwicklung ist in Bezug auf die zunehmende Gewöhnung an den Umgang mit Mehrsprachigkeit im Prozess und auf der Bühne zu verzeichnen. In Workshops (etwas von Nawras) und Konferenzen wächst auch der Austausch auf der Meta-Ebene. Ob mit Übertitelung oder Synopsen, unter Einsatz neuer Technologien oder mit Auftritten von dolmetschenden Personen, als innovatives dramaturgisches Puzzleteil oder als Set-Element – der Umgang mit Vielsprachigkeit und die Ansprache eines deutsch-, arabisch- und meist auch englischsprachigen Publikums haben durch vielfältige Experimente einen Entwicklungsschub erhalten, der weiter andauern sollte – und zwar nicht als leidige Pflichtübung, sondern als weiteres ästhetisches und dramaturgisches Spielfeld der multidisziplinären Kunstform

Theater. Das Magazin Theaterübersetzen.de bietet eine wertvolle Fundgrube für das breite Spektrum möglicher Strategien.

Das Postheimat-Netzwerk zeigt sich als 'Contact Zone', in denen die Gräben zwischen Arbeitskulturen von künstlerisch und prozessbegleitend Tätigkeiten und zwischen Freier Szene und institutionalisierten Stadt- und Staatstheaterapparaten sichtbar wurden und sich nur schwer überbrücken ließen. Im Verlauf der *Encounter* wurde das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Arbeitskulturen immer deutlicher: einerseits die auf punktuelle Projektförderung angewiesenen, aber durch flache Hierarchien beweglicheren Initiativen der Freien Szene. Andererseits die staatlichen und damit durchgängig geförderten, aber als Teil eines großen Apparats mit mehreren Entscheidungsgremien trägeren, auch einem höheren Erfolgsdruck ausgesetzten Institutionen.

In den teilnehmenden Projekten und den *Encounters* wurde immer wieder sichtbar, wie träge die notwendigen Veränderungen sich tatsächlich zeigen, z. B. in Bezug auf asymmetrische Machtkonzentration in Entscheidungsprozessen oder die Gestaltung von inklusiven Austauschformaten. Trotz und wegen allen guten Willens und aller Sachzwänge haben ausgrenzende Strukturen eine starke Tendenz, sich zu reproduzieren, die sich offenbart, wenn im Prozess der Schritt in die *Contact Zone* tatsächlich gewagt wird.

Die meisten *Encounter* des Post-Heimat-Netzwerks bestanden aus einem öffentlichen Veranstaltungsprogramm und internen Arbeitsgruppen-Treffen. In den thematischen Arbeitsgruppen sollten Akteur_innen der verschiedenen Projekte (sowohl Spielende also auch hinter den Kulissen im Bereich Produktion, Dramaturgie oder Presse Tätige) mit den begleitenden Forschenden zusammen in Austausch treten. Dabei handelte es sich vorwiegend um diskussionsorientierte Formate. Als Arbeitssprache wurde meist Englisch gewählt. In Abschlussrunden spiegelte sich die ungleiche sprachliche und formale Zugänglichkeit meist in einer wenig paritätischen Redezeitverteilung wieder. Im Verlauf der Treffen schrumpfte die Zahl der Teilnehmenden, insbesondere die der Ensemblemitglieder.

Viele Synergien, deren Früchte sich vielleicht erst in der Zukunft zeigen werden, entstanden wohl am Rande, dort, wo auch am Ende der *Encounter*-Reihe noch ein umfassendes Veranstaltungsprogramm organisiert wurde und die Arbeitsgruppen selbst organisiert weiterliefen, wo ungeplante Begegnungen passieren und Ideenaustausch und Kollaborationspläne selbst gestaltet aus der Erfahrung nicht unbedingt geteilter Herkunft, aber geteilter Blickrichtung erwachsen konnte. Die Möglichkeit, sich anhand gemeinsam erlebter künstlerischer Arbeiten konkret über auszutauschen zu können, zeigte sich als wertvolles Mittel zum Erkunden inhaltlicher und ästhetischer *Common Grounds* und möglicher künstlerischer Bandenbildung auf Grundlage nicht geteilter Herkunft, sondern ähnlicher Blickrichtung und resonierender ästhetischer Vorlieben.

Die Förderung des Post-Heimat-Netzwerks läuft aus. Viele der teilnehmenden Projekte haben sich als temporär herausgestellt. Dabei sind Kontinuität und Langfristigkeit in den Rahmenbedingungen wohl die vielversprechendste Basis für das im besten Sinne Weltbild-gefährdende Abenteuer Kollaboration. Die deutsche Kulturförderung hat sich in Anlehnung an die EU-Kulturförderung seit dem Beginn des 21. Jahrhunderts ebenfalls zunehmend zu einer an Themenschwerpunkten orientierten Förderung umgestaltet. Ist die Thematik des Postheimat-Netzwerkes für die Kulturszene so nur ein Hype-Thema, das von den nächsten abgelöst wird? Interessiert sich noch jemand für die Weiterführung der Experimente, wenn nun Digitalität, der Klimawandel oder die sich überschlagenden Ereignisse der Weltpolitik die Aufmerksamkeit fesseln?

Die künstlerischen Suchbewegungen der Projekte, die sich im Post-Heimat-Netzwerk zusammengetan haben (sowie zahlreicher weiterer mit ähnlicher Ausrichtung, deren Arbeit vielleicht nicht mit einer Publikation wie dieser dokumentiert wird) sind ein wesentlicher Teil einer der dringendsten Missionen unserer Zeit: Der Suche nach Übersetzung und Verständigung über Differenzlinien hinweg, der dekolonisierenden Reflektion toxischer Machtstrukturen und Privilegien, der Stärkung von Geschichten und Perspektiven, die innerhalb des dominanten Kanons viel zu lange marginalisiert worden sind, und dem Zusammenkommen in mehrsprachigen, multiperspektivischen Räumen.

Nur in Verbindung mit dieser Suche können vielleicht auch die anderen Herausforderungen unserer Zeit gemeistert werden, die von uns allen ein Hineinwachsen in ungewohnte Konstellationen und den Mut für das Spiel mit noch ungeübten Geschichten erfordern.

Inszenierungen

„Die Probe“ von Anis Hamdoun und Sophie Diesselhorst, Uraufführung 30. September 2017, Boat People Projekt Göttingen.

„The Situation“ von Yael Ronen und Ensemble, Uraufführung 4. September 2015, Maxim-Gorki-Theater Berlin.

„Deine Liebe ist Feuer“ von Mudar Al-Haggi, Regie: Rafat Alzakout, Collective Ma'louba, Theater Mühlheim an der Ruhr.

„Miunikh Damaskus“ von Jessica Glause und Ensemble, Uraufführung 4. Mai 2018, Münchner Kammerspiele.

Literatur

- Adwan, Ziad. 2008. "Making Mistakes in Cultural Representations". Dissertation. London, Royal Holloway, University of London.
- Ahmed, Sara. 2000. *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*. London, New York: Routledge.
- Ahmed, Sara. 2012. *On being included: racism and diversity in institutional life*. Durham: Duke University Press.
- Al-Yasiri, Jumana. 2014. *Scène(s) exilée(s). Ancrages et déplacements du théâtre syrien depuis 2011*. Paris: IETM Arbeitspapier.
- Diesselhorst, Sophie. 2015. „Festung Europa oder das Theater mit den Flüchtlingen“. *Nachtkritik*. 29. April. Verfügbar unter https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10905&catid=101&Itemid=84
- Diesselhorst, Sophie. 2015. „Blog – Empathie-Schulung, konkrete Hilfe oder Flagge zeigen: Wie die Theater sich in der Flüchtlingsdebatte positionieren“. *Nachtkritik*. 2. September. Verfügbar unter https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11429&catid=315&Itemid=100078.
- Flam, Helena. 2007. *Migranten in Deutschland. Statistiken, Fakten, Diskurse*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Foroutan, Naika. 2019: *Die postmigrantische Gesellschaft. Ein Versprechen der pluralen Demokratie*. Bielefeld: transcript.
- Göckede, Regina. 2006. „Zweifelhafte Dokumente. Zeitgenössische arabische Kunst, Walid Raad und die Frage der Repräsentation“. In *Der Orient, die Fremde. Positionen zeitgenössischer Kunst und Literatur*, hg. Alexander Karentzos, Alexander, 185–203. Bielefeld: Transcript.
- Göktürk, Deniz. 2011. *Transit Deutschland. Debatten zu Nation und Migration*. Paderborn: Fink Wilhelm.
- Ha, Kien Nghi. 2005. *Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*. Bielefeld: transcript.
- Haakh, Nora. 2013. „Banden bilden, Räume schaffen, Diskurse durchkreuzen. Politisch Theater machen wie am Ballhaus Naunynstraße“, *freitext Kultur- und Gesellschaftsmagazin* 22, S. 36–42.
- Haakh, Nora. 2019. *Layla und Majnun in der Contact Zone. Übertragungen aus dem Arabischen ins Deutsche im zeitgenössischen Theater*. Dissertation, Freie Universität Berlin.
- Haakh, Nora, Anis Hamdoun, und Tobias Herzberg. 2019. „Postmigrantisches Theater und seine Strahlkraft“, *Nachtkritik*. Verfügbar unter <http://www.heidelberg-stueckemarkt.nachtkritik.de/index.php/debatte/postmigrantisches-theater-und-seine-strahlkraft>.
- Haakh, Nora. 2022. *Muslimisierte Körper auf der Bühne. Die Islamdebatte im postmigrantischen Theater*. Bielefeld: transcript.

- Hall, Stuart. 1994. *Rassismus und kulturelle Identität*. Hamburg: Argument.
- Heinicke, Julius. 2017. „Verstrickungen zwischen Alltag und Kunst: (Inter)kulturelles Potenzial oder Beschränkung ästhetischer Freiheit?“. *Paragrana* 26, Nr. 2, 27. November. S. 42–54.
- Huggan, Graham. 2001. *The postcolonial exotic. Marketing the margins*. London: Routledge.
- hooks, bell. 1994. „Das Einverleiben des Anderen: Begehren und Widerstand“. *Black Looks: Popkultur – Medien – Rassismus*. Berlin: Orlanda. S. 33–56.
- Kassab, Elizabeth Suzanne. 2010. *Contemporary Arab thought: cultural critique in comparative perspective*. New York: Columbia University Press.
- Kosnick, Kira. „The gap between Culture and Cultures. Cultural Policy in Berlin and its Implications for Immigrant Cultural Production“. European Institute, Florenz, 2004.
- Kurzenberger, Hajo. 1997. „Die ‚Verkörperung‘ der dramatischen Figur durch den Schauspieler“. In *Authentizität als Darstellung*, hg. von Jan Berg et al. Hildesheim. S.106–21.
- Langhoff, Shermin, Tuncay Kulaoğlu, und Barbara Kastner. 2011. „Migration deuten und dichten“, in *Das Drama nach dem Drama: Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland nach 1945*, hg. von Artur Pelka und Stefan Tigges. Bielefeld: Transcript. S. 399–408.
- Litvin, Margaret/Sellman, Johanna. 2018. „An Icy Heaven: Arab Migration on Contemporary Nordic Stages“, *Theatre Research International* 43, Nr. 1. 45–62.
- Mandel, Ruth. 2008. *Cosmopolitan Anxieties: Turkish Challenges to Citizenship and Belonging in Germany*. Durham, NC: Duke University Press.
- McIntosh, Peggy. 1989. „White Privilege: Unpacking the Invisible Knapsack“, *Peace and Freedom Magazine*, August, S. 10–12.
- Metzger-Traber, Julia. 2018. *If the body politic could breath in the age of the refugee*. Heidelberg: Springer.
- Nobrega, Onur Sozan. 2015. „Race, Precarity and Artistic Labour in Berlin“. *Prekäre Kunst: Protest und Widerstand*. S. 30–33.
- Ogette, Tupoka. 2020. *Exit RACISM. Rassismuskritisch denken lernen*. Münster: Unrast.
- Pratt, Mary Louise Pratt. 1991. „Arts of the Contact Zone“, *Profession*, S. 33–40.
- Pratt, Mary Louise. 1992. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transcuration*. London/ New York: Routledge.
- Said, Edward. 1978. *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Schmidt, Thomas. 2019. *Macht und Struktur Im Theater. Asymmetrien der Macht*. Wiesbaden: Springer VS.
- Seifan, Mey. 2016. „My dear audience, stay awake. I’m dreaming“. *A Syrious Look. A Magazine about Culture in Exile*. Berlin.

- Sharifi, Azadeh. 2016. „Theater und Migration. Dokumentation, Einflüsse, Perspektiven“. In *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart: Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik*, hg. von Manfred Brauneck. Bielefeld: Transcript. S. 335–439.
- Sieg, Katrin. 2010. “Black Virgins×: Sexuality and the Democratic Body in Europe”. *New German Critique* 109:37, Nr. 1 (Winter). S. 147–85.
- Skeiker, Fadi. 2020. *Syrian Refugees, Applied Theatre, Workshop Facilitation, and Stories*. London: Routledge.
- Terkessidis, Mark. 2015. *Kollaboration*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Wannous, Saadallah. 2017. “Selections from ,Manifestos for a New Arab Theatre””. In *World theories of theatre*, hg. von Glenn Odom. New York: Routledge.
- Wannūs, Sa’d Allāh, Robert Myers, Nada Saab. 2018. *Sentence to Hope: A Sa’dallah Wannous Reader*. New Haven: Yale University Press.
- Ziter, Edward. 2015. *Political performance in Syria: from the six-day war to the Syrian uprising*. New York u. a.: Palgrave Macmillan.

