

JENSEITS
DES WILL-
KOMMENS.
SOUNDS
UND MOVES
EINES
HARTNÄCKIGEN
RINGENS

MARGARITA
TSONO

191

LaToya Manly-Spain, Mitglied der Gruppe Lampedusa in Hamburg, tanzt zu den Klängen einer elektronischen Orgel, singt bedrohlich in die Kamera und verspricht, dass die „Others“ der Kolonien die westlichen Metropolen überfluten werden: „There will be some time that bodies will be back. There will be some time that we will start from the streets around with crazy people and mongrels, robbers and hookers we meet, because we are the others and the others are us.“ Diese Szene stammt aus dem Video-clip zum Song Bodies Will Be Back auf dem Album Beyond Welcome. Die Platte handelt, so der Promotext, „vom europäischen Grenzregime, von Deutschen und Nichtdeutschen, vom Durchhalten ohne Papiere, von Yoruba-Göttern, dem Eurozentrismus oder dem Zusammenkommen jenseits einer Willkommenskultur“. Sie ist das Produkt einer unwahrscheinlichen Zusammenkunft diverser Menschen, die ohne die Kämpfe der jüngsten Migrationsbewegungen so nie zusammengekommen wären: zum einen die Führungsfiguren der Kämpfe um kollektives Bleiberecht, die aus dem Libyen-Krieg flüchteten, über das Mittelmeer nach Lampedusa und dann nach Hamburg, St. Pauli kamen. Zum anderen das Schwabinggrad Ballett, eine Art interventionistische Agitprop-Gruppe, die 2000 von prominenten Aktivist*innen und Künstler*innen aus der Szene rund um den Hamburger Buttclub gegründet wurde. Seit nun drei Jahren arbeiten Mitglieder beider Gruppen zusammen, um mit Straßenperformances und elektronischer Musik politisch zu intervenieren. Einsatzorte waren bisher Geflüchtetenlager, Demos, Grenzcamps, öffentliche Plätze, Clubs oder Theaterfestivals. Ich selbst bin seit 2012 Teil des Schwabinggrad Balletts und habe in den letzten Jahren an einigen Straßeneinsätzen, performativ-diskursiven Sit-ins und zwei größeren Theaterproduktionen dieser Kollaboration mitgewirkt. Die letzten zwei wichtigen Projekte waren die Aufnahme des erwähnten Albums Beyond Welcome und das im Juni 2017 auf den Straßen Kreuzbergs aufgeführte Theaterstück-Hörspiel Chöre der Angekommenen über die Geschichte der selbstorganisierten Geflüchteten-Kämpfe auf dem Oranienplatz.

Kunst als Vehikel?

Die Initiative für diese künstlerische Zusammenarbeit ging vom Schwabinggrad Ballett aus. Das Ballett ist ein Polit- und Performancekollektiv aus Hamburg, das sich aus Langeweile mit ritualisierten Protestformen gründete, um mit einer ulkigen Straßen-Kapellen-Agitprop-Ästhetik, zwischen Situationisten und Provos der 1960er Jahre, auf andere Art politisch in verschiedenen lokalen Kämpfen zu intervenieren. Es ist ein offener Zusammenhang, der – je nach Einsatz – aus Journalist*innen, Pädagog*innen, Musiker*innen, Theatermacher*innen, Gewerkschafter*innen und all denjenigen besteht, die gerade bereit sind sich politisch und künstlerisch zu investieren. Zusammengehalten wird das Ganze von einem aktivistischen Impetus und einer gemeinsamen politischen und ästhetischen Haltung, die den Anarchismus der Hamburger Hafenstraße mit dem diskursiven Punk sowie dem Glanz der Hamburger Pop- und Politikunstavantgarde verbindet. Aufgefallen sind mir die Balletts auf einer 1. Mai-Demo Anfang der 2000er, als sie verkleidet und begleitet von strangen Sounds aufgespießte Brotlaibe und selbstgemalte Schilder in die Höhe hielten, die den politischen Gegner mit beißendem Humor zerfetzten. Das war politische Entschlossenheit gepaart mit glamourösem Style und einer smarten Sprache, die ich so noch nicht kannte – ich verliebte mich ins Ballett und hatte das Glück, einige Jahre später Teil davon zu werden.

Als mobiles Polit-Einsatzkommando war das Ballett Teil sämtlicher Kämpfe der letzten Jahre: G8-Gipfel in Heiligendamm, Recht auf Stadt-Bewegung, EuroMaydays, Griechenlandkrise, Esso-Häuser, G20-Proteste. Als im Winter 2013 hunderte Geflüchtete des Libyen-Kriegs aus Lampedusa die St. Pauli Kirche besetzten, erschien es folgerichtig, dass das Schwabinggrad Ballett mit den neu angekommenen Nachbar*innen aktiv werden würde. Nach gemeinsamen Demos und Aktionen fragten wir die Aktivist*innengruppe der Geflüchteten Lampedusa in Hamburg mit uns gemeinsam an einem Theaterstück zu arbeiten, das wir auf Anfrage des russischen Künstler*innenkollektivs Chto Delat für die Wiener Festwochen vorbereiteten. So stark unser politisches Herz dafür schlug, so mulmig war einigen von uns dabei. Wir wussten um die Fallen, die sich ergeben,

wenn Einheimische „ein Theaterstück mit Flüchtlingen“ machen wollen. Exotisierung, Viktimisierung, Bevormundung und ästhetische Ausschachtung – all das sind klassische Gefahren von Kunstproduktion mit Marginalisierten, die nach wie vor regelmäßig in der Gruppe diskutiert und ausgehandelt werden.

Motiviert sind wir von der Idee, dass es möglich ist Kunstproduktion als Vehikel für eine gleichberechtigte, gemeinsame Praxis von ganz unterschiedlichen Menschen zu nutzen. Bewegt sind wir vom Gefühl einer politischen Dringlichkeit, das davon ausgeht, dass wir selbstbestimmt den eigenen Körper einsetzen müssen, um emanzipierte Gesellschaften zu entwickeln, in einem Europa, das nicht erst seit dem „Sommer der Migration“ ein Europa der *Weiß*en ist. Hartnäckig versuchen wir daran zu arbeiten, verschiedene Erfahrungshintergründe und Expertisen miteinander zu verweben, um die gesellschaftlich gewachsenen hierarchischen Strukturen auszutricksen, mit denen wir im Alltag und auch in der eigenen Arbeit konfrontiert sind. Denn wie LaToya, die in den 1990ern aus Sierra Leone nach Hamburg migriert ist, betont, stellt die Kolaboration von *Weiß*en mit Privilegien und Menschen ohne Aufenthaltsstatus, Arbeitserlaubnis, Sprachkenntnisse oder künstlerische Vorerfahrung eine Herausforderung dar, weil von vornherein unterschiedliche Zugänge zu Wissen und Ressourcen gegeben sind.

Für mich half bei der Überbrückung solcher Gefälle die starke Heterogenität unter den Beteiligten sowie die Tatsache, dass das Ballett eine Tradition in der strategischen Überwindung von Expert*innentum und Arbeitsteilung pflegt. Bei dem Theaterstück *Chöre der Angekommenen* wurde dies, wie ich finde, besonders deutlich: Die üblich formulierten Identitätskategorien von *Weiß*en/Nicht-*Weiß*en, Männern/Frauen, Migrant*innen/Nicht-Migrant*innen, Profikünstler*innen/Nicht-Künstler*innen, Geflüchteten/Nicht-Geflüchteten, Prekären/Nicht-Prekären, Jungen/Alten überlappten und durchkreuzten sich vielfältig – was nicht heißt, dass sie verschwanden. Sie ließen jedoch neue Frontlinien entstehen, die quer zu den oben erwähnten und durchaus essentialistisch formulierten Identitäten lagen. Afrodeutsche mit Theatererfahrung kamen mit Menschen aus Westafrika zusammen, die für den musikalischen Input viel

entscheidender waren; Journalist*innen mit Kanakenhintergrund, die zwar von Politikämpfen, aber von Inszenierung wenig Ahnung hatten, sind genauso beteiligt gewesen wie politische Aktivist*innen vom Oranienplatz, die für die Arbeit am Stück wichtiger wurden als langjährige Mitglieder oder Profikünstler*innen des Schwabinggrad Balletts. Hinzu kam, dass verschiedene Erfahrungen von Flucht oder verschiedene politische Positionierungen von Geflüchteten zusammenkamen, die nicht immer zwangsläufig miteinander vereinbar waren.

Gleichzeitig zu diesem andauernden Wechsel von Autorität je nach Expertise und Kompetenz wirkte auch das im Ballett stets verfolgte Bestreben, Autor*innenschaften im gemeinsamen künstlerischen Prozess verschwinden zu lassen und jede*n auch in Bereichen agieren zu lassen, die nicht in erster Linie den jeweiligen Kompetenzen entsprachen – so konnte jemand einen Move für die Gruppe entwerfen, auch wenn die Person nicht zu den choreografisch Geschulten unter uns gehörte. Und besonders in der musikalischen Erarbeitung der Projekte hatten die Neuangekommenen aus Westafrika unter uns eine einflussreiche Position: Im Prozess des gemeinsamen Improvisierens entstanden Afro-Rhythmen, Reggae-artige Loops und afroamerikanische Godspell-Melodien, die den Sound des alten Schwabinggrad Balletts entscheidend veränderten. Zu verschiedenen Zeitpunkten der gemeinsamen Arbeit konnte so ästhetische Führung rotieren und vielfältig gewichtet sein.

Allerdings sollen diese Ausführungen keinesfalls den Eindruck vermitteln, dass die Widersprüche und die Privilegienverteilung unter uns ausgehebelt wurden. Anta Helena Recke, Schwarze Bayerin und professionelle Theatermacherin, ist der Meinung, dass gleichberechtigte Kunstproduktion unmöglich ist und nur punktuell überwunden werden kann. Dadurch, dass die Schwabinggrads eine eingespielte Arbeitsweise haben und das Kunstbusiness gut kennen, habe man sich, so Anta, die Hierarchie und Arbeitsteilung mit eingekauft. Vor allem die Gründungsmitglieder des Schwabinggrad Balletts, die „Whities“, wie wir uns oft selbst nennen, liefern die Infrastruktur, übernehmen die Kommunikation, stellen die Anträge, schreiben die Texte und strukturieren die Probenpläne – die

Lampedusa-Aktivist*innen liefern die Geschichten, die Beats oder die Moves. Diese Tatsache wird allenfalls von Momenten durchkreuzt, in denen Fenster in der Mauer der Hierarchien entstehen.

Um diese Fluchtlinien zu befördern, braucht es nicht zuletzt auch dezidierte Strategien, die bewusst der Privilegienverteilung entgegenwirken. Solch eine Initiative zur Verschiebung von Hierarchien ist die Gründung von Arrivati, einer eigenen Künstler*innengruppe der Geflüchteten innerhalb unserer Zusammenarbeit.

Im Booklet des Albums erklärt LaToya: „Wir werden in viele Sachen involviert, aber fühlen uns oft instrumentalisiert. (...) Der konzeptuelle Rahmen ist oft vorgegeben. (...) Ihr sagt, wir sind Schwabinggrad Ballett, wir sind nicht wie andere Kunstprojekte, wir wollen euch nicht integrieren, sondern mit euch kollaborieren. (...) Aber wir müssen uns organisieren, um selber in die Hände nehmen zu können, was wir repräsentieren wollen.“ So ist ein weiteres Ergebnis dieser Arbeit, dass die Geflüchteten sich nun auch auf künstlerischer Ebene selbstorganisiert haben und sich somit nicht mehr als Teil des Schwabinggrad Balletts, sondern als eigenständige Gruppe der Arrivati verstehen, die mit dem Ballett kooperieren.

Eine andere für mich funktionierende Strategie zur Verteilung von Wissen war das gegenseitige Abhalten von Teach-Ins unter den Mitgliedern der beiden Gruppen sowie die Produktion gemeinsamer Alltagserfahrung. Die Aufnahmen für die Platte sowie die ersten beiden Probenphasen für das Stück *Chöre der Angekommenen* fanden in einer zum Proberaum ausgebauten Scheune in einer Kommune in Rathenow in Brandenburg statt. Dort haben wir über zwei Mal zehn Tage hinweg zusammengewohnt und Kunst produziert. Das Abwaschen von Geschirr oder das Kochen wurde dabei genauso egalitär untereinander verteilt wie die Vorbereitung von Warm-Ups für die Gruppe oder eben das morgendlichen Abhalten von Teach-Ins als ein Mittel, um die unterschiedlichen Expertisen innerhalb der Gruppe miteinander zu teilen.

Dabei konnte uns etwa Jeano Elong von Lampedusa in Hamburg erklären, warum die Gruppe das Angebot des Hamburger Senats, individuelle

Duldungen auszusprechen, nicht angenommen, sondern es strategisch bevorzugt habe, auf kollektiven Druck für einen politischen Umgang mit dem Aufenthalt von neu Angekommenen und auf die Anwendung des Paragraphen 23 zu insistieren. Ich erinnere mich auch an ein Teach-In von Napuli Paul Goerlich, der ikonischen Aktivistin des von Geflüchteten besetzten Oranienplatzes, die auf einem Baum tagelang im Hungerstreik saß: Mit ihrem nur ein paar Monate alten Baby auf dem Schoß brachte sie die Erfahrungen aus den Kämpfen um den mittlerweile geräumten Platz ein. Dieses Wissen hat den Arbeitsprozess genauso geprägt wie die choreografische Erfahrung der Dramaturgin Liz Rech, die Stimmtrainings der Musikerin Christine Schulz oder der kreative Umgang der Theatermacherin Sylvie Kretzschmar mit Megaphonen.

Allerdings sind die Teach-Ins nicht als pädagogische oder gar integrative Instrumente gedacht, denn von vornherein war bei der Zusammenarbeit klar: Wir wollen kein Community-Theater machen und auch keines, das auf humanitäres Empowerment oder auf die Erarbeitung der besonderen Biografien oder Fluchtgeschichten von Geflüchteten aus ist. Unsere Verbindung ist eine politische. Unsere Absicht die künstlerische Intervention mit einem politischen Projekt, gegen das europäische Grenzregime und die vermeintlich philanthropischen, aber im Kern rassistischen staatlichen Empfangsstrukturen von Ankommenden in Lagern.

Die Platte

Meiner Ansicht nach ist die Platte *Beyond Welcome* das bisher gelungenste Beispiel unserer Kollaboration – sie formuliert eine Attacke aus der Peripherie, ohne wie ein soziales Integrationsprojekt von Gutmenschen mit Hang zu Kunstpädagogik zu klingen. Bereits mit dem Titel *Beyond Welcome* positioniert sie sich jenseits der philanthropischen Hilfgeste der vielerlei beschworenen Willkommenskultur. Gesungen wird auf Französisch, Englisch und in diversen Sprachen aus dem Kongo und Kamerun. Die Platte beginnt mit dem Stück *Obosso*, einer über einem beschwingten Afro-Beat gerappten Anklage gegen Europa: Jeano Elong, der ursprünglich aus Kamerun stammt und die meisten Lyrics der Platte schrieb, zieht

einen Bogen vom europäischen Kolonialismus zum globalen Neoliberalismus und zur Festung Europa. Ein Europa, das, so der Refrain „tue les réfugiés“, die Geflüchteten tötet. Es folgt *Yi're Yi're*, gesungen von LaToya, die mit ihrer kultigen Blues-Stimme über einem Bass-Riff von Alice Coltrane die verschiedenen Orishas, also Yoruba-Göttinnen aus afroamerikanischen Transritualen, anpreist – schließlich diene Musik in nicht-westlichen Kulturen auch spirituellen Heilungszwecken. Im Song *Réponds Monsieur Le Maire*, der den Hamburger Bürgermeister Olaf Scholz auffordert, den im Oktober 2013 an ihn gerichteten offenen Brief endlich zu beantworten, wird der Konflikt um kollektives Bleibe- und Arbeitsrecht besungen.

Das gesamte Album klingt wie ein musikalischer Befreiungsschlag gegen Rassismus, Kolonialismus und das Kontrollregime der Migration. Der laute Politschrei wird von einem Sound begleitet, bei dem ein afroamerikanisches Jazzerbe durchklingt, wobei Ragga, Dub, Coupé Decalé oder kongolesische Gitarren mit den typischen Schwabinggrad-Styles – Chanson-Geigen, Punk, Krautrock – kombiniert und so die Genres untereinander gebrochen werden. Besonders ist, dass dabei alle – ob Musiker*innen oder nicht – am Musikproduzieren beteiligt sind. Das liegt nicht zuletzt an den Instrumenten, die selbst eine Laiin wie ich spielen kann: alte Percussionsteile, analoge Synthesizer, Melodica, Glockenspiel, Congas. Natürlich klingt auch das Händchen derjenigen durch, die wie Christine Schulz, Charalambos Ganiotis, Christoph Twickel oder Ted Gaier seit 20 Jahren in verschiedenen Bands der Hamburger Schule Musikgeschichte geschrieben haben.

Gelungen finde ich die Zusammenarbeit insbesondere an der Platte, weil meines Erachtens nach beim Musikmachen ein hoher Grad an egalitärer Partizipation möglich ist – und gerne bemühe ich auch die These, dass dies besser gelingt als beim gemeinsamen Theatermachen, bei dem man stärker von Expertise im Inszenieren oder Schreiben von Text abhängig ist.

Wie Jeremy Gilbert einst über die Arbeitsweise des Arkestras des afroamerikanischen Avantgarde-Komponisten Sun Ra schrieb, ermöglicht das Musikmachen in einem kollektiven Improvisationsprozess eine nicht-signifizierende Kommunikation von Energien sowie eine Sozialität, die durch transversale Beziehungen gekennzeichnet ist und durch

keinerlei Logik von Signifizierung verstanden werden kann. Sun Ra sah in dieser Art der Musikproduktion die mächtigste Sprache des Universums, da sie sich jenseits von Ethnizität und Nationen verortet. Der Platte ist der Afrobeat und der Reggae zwar anzuhören, dennoch weichen die Songs immer vom klassischen Klang dieser Genres ab und gehen in einem neuartigen Sound auf, der singuläre Qualitäten aufweist.

Das Theaterstück: *Chöre der Angekommenen*

Im Ende Juni 2017 aufgeführten Theaterstück *Chöre der Angekommenen*. *Indiskrete Platzbefragung* reflektierten wir die Kämpfe von Geflüchteten in Berlin, die 2012 mit der Besetzung des Oranienplatzes einen Höhepunkt erreichten. Mitglieder der beiden Kollektive Schwabinggrad Ballett und Arrivati führten Interviews mit diversen Akteur*innen der O-Platz-Besetzung, die mit der unrühmlichen Räumung im April 2014 endete. Aus den Aufnahmen der Interviews wurde eine Art Hörspiel geschrieben, das die Chronik der Ereignisse anhand der Berichte der an der Besetzung des Oranienplatzes Beteiligten erzählte, die mit verteilten Rollen von uns wieder auf Band aufgenommen wurden. Dieses Audiostück spielten wir in einem mobilen Soundsystem ab, während die Gruppe in drei verschiedenen Prozessionen durch die Straßen von Kreuzberg eine Art performative Demonstration aufführte, an der das Publikum teilhatte. Das Soundsystem wurde in einem hohen mobilen Baugerüst-Turm mitgenommen, während sich die Performer*innen in grellfarbenen Uniformen und Megaphonen mit choreografierten Schrittfolgen nebenher fortbewegten. Der Grund für diese mobile Form waren institutionelle Schwierigkeiten mit der Polizei, dem Berliner Senat und dem Kreuzberger Grünflächenamt, die unseren ursprünglichen Plan, das Theaterstück am Oranienplatz aufzuführen, nicht erlaubten. Überhaupt war dieses Projekt von Anfang an mit langwierigen Schwierigkeiten mit den Berliner Behörden konfrontiert, die eine politische Brisanz in sich tragen. Bereits beim ersten Anlauf der Antragstellung beim Hauptstadtkulturfonds (HKF) in 2014

durften wir erfahren, dass das Projekt zwar nach Ansicht der Jury finanziert werden sollte, jedoch vom politischen Gremium des HKF, dem „Gemeinsamen Ausschuss“, der unter anderem vom Berliner Bürgermeister, der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien und dem Berliner Kultursenator gestellt wurde, geblockt wurde. Grund war damals, meinem Verständnis nach, dass wir unter anderem auch vor der ehemals von Geflüchteten besetzten Gerhard-Hauptmann-Schule in der Ohlauer Straße in Kreuzberg spielen wollten, der Senat jedoch damals schon die Räumung der Schule vorhatte und die symbolisch-politische Aufladung des Ortes durch unser Stück vermeiden wollte. Als offizielle Begründung wurde uns damals erklärt, dass das Stück aufgrund der unsicheren Aufenthaltsstatus der Geflüchteten unter uns nicht gefördert wurde. Als wir das Stück in der nächsten Förderrunde auf eine Aufführung auf dem Oranienplatz beschränkten und den genauen Status unserer Mitglieder aufführten, wurde das Projekt zwar gefördert, doch dann begann ein über ein Jahr und mit Hilfe des Hebbel am Ufer geführter Kampf mit den Kreuzberger Behörden, die allerlei Gründe darlegten, warum Kulturveranstaltungen auf dem bis dahin bereits von den Zelten der Geflüchteten geräumten Oranienplatz nicht gestattet werden können. Es gibt hierfür zwar keine offizielle Erklärung, doch Grund genug anzunehmen, dass die Entfaltung der Geschichte des Oranienplatzes am ursprünglichen Ort die Befürchtung der Behörden weckte, dass dieser wieder mit politischer Bedeutung und protestierenden Körpern aufgeladen werden könnte. Also mussten wir die ganze Show um ein weiteres Jahr verschieben und schließlich war die mobile Lösung, das ständige In-Bewegung-Sein in Form von Demonstrationen, die einzige Möglichkeit das Theaterstück zu realisieren. Wir konnten nur kurz anhalten, um „Zwischenkundgebungen“ abzuhalten, und durften – charakteristischer- und ironischerweise wie Körper in Migration – uns nirgendwo permanent aufhalten, sondern konnten nur in ständiger Bewegung die Geschichte einer Geflüchteten-Besetzung aufführen.

Es mag auf den ersten Blick anmaßend erscheinen, dass wir – ausgerechnet zwei Gruppen aus Hamburg – ein Stück über eine genuine Berliner Bewegung produzieren wollten, auch wenn die Aktivist*innen in unserer Gruppe stets in engem Austausch mit den Berliner Kämpfen gestanden haben.

Andererseits wurde es auch als Vorteil wahrgenommen, weil wir als Außenstehende relativ unvoreingenommen auf die Widersprüche in dieser Bewegung hinweisen konnten, die sich an der Frage der Akzeptanz eines Kompromissangebots des Senats spaltete: Das Angebot an die Besetzer*innen war, den Platz zu räumen und als Gegenleistung die Prüfung von individuellen Duldungen garantiert zu bekommen, was die Gruppe Lampedusa in Berlin annehmen wollte, während der andere Teil der Besetzer*innen um eine kollektive Aufenthaltslösung und damit weiterhin um eine politische Lösung kämpfen wollte. Als Hamburger Gruppen und nicht unmittelbar Beteiligte haben wir gleichberechtigt alle Positionen in diesem Drama zu Wort kommen lassen und konnten, ohne uns explizit auf die Seite der einen oder anderen zu stellen, die einzelnen Positionen nachvollziehbar machen und dabei eher den Blick auf ein strukturelles System freimachen, das strategisch darauf setzt Kämpfende gegeneinander auszuspielen und zu spalten. So dachten wir, könnten wir die Oranienplatz-Kämpfe als emblematischen Fall herausarbeiten, aus dem verallgemeinernde Lehren gezogen werden könnten.

Auf das Stück bekamen wir erstaunlich gutes Feedback. Allerdings erweckten wir dabei nicht das Interesse der etablierten Theaterkritik und wurden in der entsprechenden Presse nicht besprochen. Vielleicht war der Grund hierfür, dass das Geflüchteten-Thema nach dem Hype im Sommer 2015 schon als ausgelutscht galt oder dass die Kritik ein Stück „unter Beteiligung von Geflüchteten“ nicht als ernstzunehmendes Theater erachten kann – was wiederum die Frage nach den derzeit vielerorts diskutierten Kriterien der etablierten Theaterkritik aufwirft.

Diejenigen, die den Platz mitbesetzt hatten, schienen zufrieden mit unserer Narration der Ereignisse, zumal wir zu keinem Zeitpunkt die Schuld für das Scheitern der Besetzung bei ihnen gesucht haben. Den Aktivist*innen aus unserer Gruppe wurde allerdings auch vorgeworfen, dass sie mit einer kulturellen Aneignung der Kämpfe Geld verdient hätten. Für Napoli wiederum, die die Besetzung bis zum letzten Moment verteidigt hat, stellte das Stück eine Möglichkeit dar, den Oranienplatz mit Kunst neu zu besetzen und

somit den Kampf der Geflüchteten wieder an ihren Ort zurückzuholen. Auf eine Art, sagt sie, benutze sie das Ballett dafür und erachte damit die Aneignung nicht als problematisch, sondern vielmehr als politisch produktiv. Zumal der Erarbeitungsprozess streng kollektiv gehalten wurde und auf basisdemokratischen Entscheidungsstrukturen beruhte – was den künstlerischen Prozess erwartungsgemäß zäh und natürlich auch anstrengend machte. Doch für die Arrivati und das Ballett gibt es dazu keine Alternative. An den Szenen und den choreografischen Schrittfolgen haben alle mitgewirkt, dabei haben wir solange nach einer Idee gesucht, bis es einen für alle anzunehmenden Kompromiss gab. An den Konflikten innerhalb dieser Prozesse wurden die zu Beginn erwähnten Frontlinien von Differenzen deutlich: Während einige von uns als Geste der Solidarität kurdische Kampfkreistänze in das Stück einbauen wollten, verweigerten sich andere Beteiligte aus Westafrika dieser Form, weil sie Nordafrikaner*innen, also Araber*innen, als rassistisch erlebt hatten und auf keinen Fall eine Hommage oder Referenz an sie performen wollten. (Dass hier Kurden*innen und Nordafrikaner*innen fälschlicherweise in einen Topf gesteckt wurden, wurde nicht als Argument zugelassen.) Somit waren zum Beispiel die kurdischen Tänze vom Tisch. Diese Konfliktlinie zwischen arabischen und westafrikanischen Geflüchteten erlebten wir auch bei unseren Aktionen in den Lagern, wo klar wurde, dass frischankommene Syrer*innen und die zuvor aufgrund des Libyen-Kriegs geflüchteten Menschen viel mehr trennt, als wir uns es vorgestellt hatten – was auf die augenscheinliche aber wenig beachtete Tatsache hinweist, dass Geflüchtete nicht gleich Geflüchtete sind und unter diesen Bevölkerungsgruppen viele Differenzen bestehen, die die deutsche Mehrheitsgesellschaft nur selten im Stande ist zu verstehen.

Ein anderes Beispiel für die ästhetischen und auch politischen Konfliktlinien in der Gruppe ist die Frage, inwieweit wir erkennbare Afroästhetik benutzen sollten. Während vor allem die *Weiß*en unter uns besonders Lust hatten, typische Moves aus afrikanischen Tänzen zu benutzen, sträubten sich die Afrodeutschen dagegen: Vielmehr bevorzugten sie minimale Ästhetik oder zumindest eine Ästhetik, die nicht eindeutig auf einen Herkunftskontext verweist, um als Schwarze Menschen in Deutschland nicht

auf ein klischiertes exotisierendes Fremdsein reduziert zu werden. Das Ergebnis solcher Auseinandersetzungen war, dass wir auf abstrakte Bewegungsfolgen zurückgriffen, die aus Aufwärm-Spielen generiert wurden und eher an eine sich kryptisch, uneindeutig bewegende Armee erinnerten.

Schließlich fehlte es in dem Probenprozess natürlich nicht an langen und auch schmerzhaften Privilegendifkussionen. Vor allem die in Kunst und Politik erfahreneren Schwabinggrad-Mitglieder nahmen mit dem Näherkommen der Premiere eine immer wichtigere Führungsrolle ein, um Prozesse praktisch zu beschleunigen. Was den Raum für das kollektive Ausdiskutieren von Entscheidungen verengte und es natürlich auch für diejenigen, die mehr Zeit brauchten, um sich zu äußern, schwieriger machte sich den Raum zu nehmen. Gleichzeitig war diese Führungsposition, die sich vor allem bei logistischen Fragen, teilweise auch von Beginn des Prozesses an einschlich, keinesfalls beneidenswert. Wie Ted Gaier aber auch Liz Rech bemerken, war die Tatsache, dass die deutsch sprechenden Profikünstler*innen die gesamte Organisation der Produktion sowie die Kommunikation mit den Behörden und den Mitarbeiter*innen des Hebbel am Ufer übernehmen mussten, vor allem belastend. Die Verantwortung für das Gelingen des Stückes wurde von nur wenigen in der Gruppe geschultert, was auf eine Mehrbelastung und erhöhten Druck für diese Personen hinauslief. In gewisser Weise teilten diese Schwabinggrad-Mitglieder das Schicksal der Supporter in den Refugee-Kämpfen: Die Balance zwischen der Zurverfügungstellung einer Struktur, in der sich alle wohlfühlen und arbeiten können und der zumindest auf bewusster Ebene unfreiwilligen Übernahme einer zentralen Position innerhalb einer auf Basisdemokratie setzenden Gruppe, ist schwer herzustellen. Liz ist der Ansicht, dass es mehr Zeit braucht, um diese Problematik in solchen Prozessen einzuebnen. Mit mehr Zeit könne man sowohl neue Leute zur Erledigung der verschiedenen anstehenden Aufgaben schulen und gleichzeitig auf einem professionellen Niveau arbeiten, das einem Premierendruck standhält – ohne in pädagogisches Community-Theater zu verfallen. Allerdings gibt es diese Zeit in den seltensten Fällen – wenn man nicht

umsonst arbeiten möchte –, zumal die etablierten Förderlogiken so etwas nicht vorsehen. Wie wäre der Spagat zu schaffen zwischen einer eher auf den gemeinsamen Prozess setzenden theaterpädagogischen Arbeitsweise und einer, die das ästhetische Produkt prioritär behandelt und dafür Ungleichheiten in Kauf nimmt? Zumindest suchen wir in der Zusammenarbeit von Arrivati und Schwabinggrad Ballett nach den Momenten, in denen die Unmöglichkeit einer solchen Kollaboration aufgebrochen wird und wir mit Neu-Angekommenen, jenseits humanitärer Hilfesten und Supporterstrukturen, etwas Gemeinsames und genuin Neues schaffen können.

Das gemeinsame Album klingt mit einem Song nach, in dem Thesen von Adorno über die Utopie rezipiert werden. Über düsterem Synthesizersound wird von der Krux der Utopie gesprochen, um die stets gerungen werden muss, genau weil sie unmöglich erscheint. Vielleicht ist *Beyond Welcome* der groovige Sound solch eines hartnäckigen Ringens und das Theaterstück *Chöre der Angekommenen* eine wertvolle Erfahrung für einen erneut anzugehenden Versuch.

Für den vorliegenden Text wurde der Artikel *Jenseits des Willkommens* aus Missy Magazine 04/16 als Ausgangspunkt genommen, überarbeitet und vertieft.

