

Authentizität und Diversität im Stadttheater

Jens Schneider¹

Einleitung

»(In den) Häusern der Stadt ist intensiv zu spüren, dass die gesellschaftlichen Umbrüche und Unsicherheiten Auswirkungen auf die Spielpläne haben. Theater gehören schließlich zu den wichtigsten Räumen gesellschaftlicher Auseinandersetzung, die wir haben. Sie liefern kulturelle Irritationen ebenso wie Deutungsangebote. [...] Die derzeit intensiv geführte Debatte über die Rolle des Theaters in unseren Gesellschaften sollte sehr ernst genommen werden. Denn natürlich ist Eskapismus zu wenig. Genauso aber bringt die dauerhafte diskursive Verflüssigung der Kunst das Theater auch nicht weiter. Ich bin fest davon überzeugt, dass es am stärksten wirkt, wenn es sich auf die Kraft seines Spiels konzentriert und so die abstrakten Fragen unserer Zeit ganz praktisch und unmittelbar vor Augen führt. Die Staats- und Privattheater verfügen über diese Kraft. Sie sind überdies Orte, an denen die demokratische Kraft der Verständigung zwischen den Bürgerinnen und Bürgern unserer offenen Gesellschaft erlebbar wird.« (Carsten Brosda, Kulturse-nator der Freien und Hansestadt Hamburg)²

Zu den zentralen »gesellschaftlichen Umbrüchen und Unsicherheiten«, mit denen sich Theater nach Meinung des Hamburger Kultursenators beschäftigen mussten und müssen, gehören ohne Zweifel auch die kurz-, mittel- und langfristigen Effekte von Migration. Als Beispiel für kurzfristige Effekte kann die hohe Zahl von Geflüchteten aus Syrien gelten, die 2015/16 ein hohes Maß

1 Jens Schneider ist Senior Researcher am Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS) der Universität Osnabrück.

2 Carsten Brosda: »Kunst und Kulturpolitik heute: Zwischen Freiheitsanspruch, Finanzierungszwang und Relevanzsehnsucht«, Rede im Überseeclub Hamburg am 1. November 2017, S. 8f.

an gesellschaftlicher Solidarität hervorrief: Theater gehörten zu den öffentlichen Einrichtungen, die sich umfassender als je zuvor engagierten, manche Häuser boten Schlafplätze und/oder Speisungen an, andere richteten feste Orte und Zeiten für Beratung und Deutschkurse ein.³ Oft wurde dies auch verbunden mit Möglichkeiten kulturell-künstlerischer Beteiligung – siehe z.B. die ›Stimmen aus dem Exil‹ am Hamburger Thalia-Theater, die Produktion ›Der Hauptmann von O. – eine Köpenickiade‹ mit Geflüchteten am Theater Osnabrück 2016 oder das am Theater an der Ruhr in Mülheim residierende syrische Ensemble Collective Ma'louba. Gleichzeitig sehen es Theater immer auch als ihre Aufgabe an, gesellschaftliche Entwicklungen und Zustände zu reflektieren – im doppelten Sinne des ›Spiegelvorhaltens‹ und des kritischen Nachdenkens. Schon Ende 2016 wurden etwa in Christoph Marthalers an die ›Sommergäste‹ von Maxim Gorki angelehntem Stück ›Die Wehleiter‹ am Schauspielhaus Hamburg auch die bürgerlichen Affekte in Bezug auf die so genannte ›Flüchtlingskrise‹ und die Welle der Hilfsbereitschaft kritisch/satirisch aufbereitet. Anfang 2019 hatte am Staatsschauspiel Dresden das Stück ›Das blaue Wunder‹ Premiere, das sich in Kooperation mit Initiativen gegen Rassismus und für die Flüchtlingshilfe kritisch mit Forderungen und Widersprüchen der AfD beschäftigte⁴ – um nur zwei Beispiele zu nennen, die Bestandteil der diesem Kapitel zugrundeliegenden Feldforschung im Rahmen des Projekts ›Kulturproduktion in der Migrationsgesellschaft (KultMIX)‹ waren.⁵ Das Engagement der Theater im »langen Sommer der Migration« (Hess et al. 2017; Hammerschmidt et al. 2021) und die Beschäftigung mit Flucht und/oder dem Umgang der Gesellschaft mit Geflüchteten war außergewöhnlich, aber nicht neu. Schon 2013 schrieb Elfriede Jelinek das Stück ›Die Schutzbefohlenen‹, das 2014 u.a. am Thalia-Theater mit Aktivist:innen der Geflüchtetenengruppe ›Lampedusa Hamburg‹ inszeniert wurde. Und schon seit

3 Beispiele hierfür sind das Montagscafé am Staatsschauspiel Dresden, das Café International Embassy of Hope am Thalia-Theater Hamburg oder das Café Eden am Düsseldorfer Schauspielhaus.

4 Vgl. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=13345:die-wehleiter-am-hamburger-schauspielhaus-therapiert-christoph-marthaler-besorgte-buerger&catid=56&Itemid=40; https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16340:das-blaue-wunder-in-dresden-laesst-volker-loesch-zusammen-mit-thomas-freyer-und-ulf-schmidt-die-afd-zu-wasser&catid=179&Itemid=40

5 Für mehr Informationen hierzu siehe <https://kultmix.org/> (letzter Zugriff am 6.2.2024).

25 Jahren arbeitet das Theaterprojekt Hajusom in Hamburg mit geflüchteten und migrierten jungen Menschen.

Hajusom adressiert mit seiner künstlerischen und sozialpädagogischen Arbeit⁶ allerdings auch oder vielleicht sogar vorrangig die *mittelfristigen Effekte* von Migration: die gesellschaftliche Öffnung für und die Unterstützung von Menschen, die sich aus anderen Ländern kommend dauerhaft hier niederlassen. Es sind Menschen, die ihren Akzent nicht verlieren werden, die berufliche Qualifikationen (wieder neu) erwerben müssen und in aller Regel ihren Weg in ein selbstbestimmtes Leben finden. Ähnliches gilt für die zahlreichen Theatergruppen aus dem Spektrum migrantischer Selbstorganisationen, die meistens vor allem die eigene Community erreichen und vom Mainstream-Kulturbetrieb und den Medien kaum wahrgenommen werden: Auch sie adressieren qua Themen und Publikum vor allem die durch Einwanderung und Migrant:innen geprägte Gesellschaft.⁷

An dieser Stelle ist der Übergang allerdings fließend zu dem, was hier als *langfristige Wirkungen* von Migration verstanden wird: die ›generationale Sedimentation‹ in Form von Personen, deren Eltern oder Großeltern einst eingewandert sind, die aber selbst hier aufgewachsen sind und meist mehrsprachig und mehrkulturell sozialisiert wurden. Sie bekommen in der gesellschaftlichen Debatte immer noch vorrangig einen ›Migrationshintergrund‹ oder eine ›Zuwanderungsgeschichte‹ zugeschrieben (vgl. Ildem 2011; Schneider et al. 2015). Der demographische Effekt dieser Entwicklung ist um ein Vielfaches umfassender als alle großen Flucht- und Migrationsbewegungen der letzten Jahrzehnte: In fast der Hälfte der größeren Städte in Deutschland machen Kinder und Jugendliche mit einer familiären Zuwanderungsgeschichte über die Hälfte ihrer Jahrgangskohorten aus und sind zugleich zu über 80 Prozent hier geboren und/oder von klein auf aufgewachsen.⁸ Einen ›Migrationshintergrund‹ zu haben – also einen oder mehrere Eltern- oder Großelternteile zu haben, die im Ausland geboren wurden – wird zunehmend zur Norm und das hat selbstverständlich auch Auswirkungen darauf, wer die Kulturschaffenden

6 Siehe <https://www.hajusom.de/deutsch/zentrum/ueber-uns> (letzter Zugriff am 6.2.2024).

7 Siehe für das türkisch-deutsche Theater Stenzaly 1984, İpşiroğlu 1997; Sappelt 2000; Baykul 2002; Boran 2022.

8 Diese Zahlenangaben basieren auf eigenen Analysen von Mikrozensusdaten der Statistischen Landesämter von 2019. Im Vergleich dazu liegt der demographische Effekt aller Geflüchteten der letzten zehn Jahre auf die Gesamtbevölkerung bei weniger als 10 Prozent.

und ihr Publikum sind oder sein könnten und in absehbarer Zukunft in immer größerem Maße sein werden (Schneider 2018; SVR 2021; siehe hierzu auch den zweiten Beitrag in diesem Band).

Trotz einer gewissen Tradition an Stadt- und Staatstheatern, sich gegen Rassismus und für eine auch für Migration und Geflüchtete offene Gesellschaft einzusetzen, ist der so genannte Regelbetrieb in den öffentlich subventionierten Theatern allerdings noch weit davon entfernt, die demographische Vielfalt der Gesellschaft auch nur annäherungsweise widerzuspiegeln – das gilt insbesondere für die Leitungsebenen und die festen Ensembles. Dabei ist die Feststellung, dass sich Stadt- und Staatstheater mit den migrationsbezogenen demographischen Veränderungen auseinandersetzen müssten, keineswegs neu: Bereits 2011 stand etwa die Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft in Freiburg unter dem Oberthema ›Wer ist WIR? Theater in der interkulturellen Gesellschaft‹⁹, im selben Jahr erschien der erste Sammelband zum Thema in Deutschland: ›Theater und Migration‹, herausgegeben vom damaligen Leiter des Instituts für Kulturpolitik an der Universität Hildesheim, Wolfgang Schneider. Und bereits ab 2008 wurde das ›postmigrantische Theater‹ am Berliner Ballhaus Naunynstraße unter Leitung von Shermin Langhoff zu einem *Gamechanger* im Diskurs um die Öffnung des Theaters für die neuen demographischen Wirklichkeiten und die künstlerischen Ambitionen der in Deutschland aufgewachsenen zweiten Generation (Sharifi 2011b, 2020; Stewart 2017; Langhoff 2018; vgl. Schneider 2024).

Gleichzeitig ist das Thema migrationsbezogene Vielfalt nur eine der Baustellen im Umgang mit Diversität, bei denen sich die Stadt- und Staatstheater im deutschsprachigen Raum in den vergangenen Jahren zunehmend Vorwürfen gegenübergesehen haben: Von Rassismus-Vorwürfen – z.B. anhand der ›Blackfacing‹-Debatten über zwei Inszenierungen in Berlin im Jahr 2011 (gegen die es erstmals auch organisierten Protest von einem diversen Spektrum von Aktiven aus der Theaterszene gab; vgl. Sharifi 2018) und 2021 am Düsseldorfer Schauspielhaus – über Sexismus und Machtmissbrauch vor allem gegenüber Frauen (die 2018 zur Gründung der ›Themis Vertrauensstelle gegen sexuelle Belästigung und Gewalt‹ im Kulturbereich führten) und die mangelnde Reflexion über etablierte stereotype Rollenerwartungen, unter denen neben

9 Siehe <https://dramaturgische-gesellschaft.de/wp-content/uploads/2020/06/Jahreskonferenz-Freiburg-2011-Programm.pdf> (letzter Zugriff am 6.2.2024); siehe auch Sievers 2017.

Schwarzen und migrantischen auch queere und nicht-binär gelesene Schauspieler:innen leiden (dazu unten mehr).

In der Summe verweisen diese Debatten und Beobachtungen darauf, dass es etablierte institutionelle Mechanismen gibt, die es offenbar schwierig machen, Strukturveränderungen auf den Weg zu bringen und durchzusetzen – auch in Stadt- oder Staatstheatern, die sich nicht als ›konservativ‹ oder dem Neuen gegenüber nicht aufgeschlossen definieren würden (vgl. Jurkiewicz & Schneider 2024). Das betrifft nicht nur die Struktur und Handlungslogik jeder einzelnen Institution (auch wenn wiederum einzelne Theater zeigen, dass es auch anders gehen kann), sondern auch das *System* der deutschsprachigen Stadt- und Staatstheater insgesamt. Hinzukommt ein kulturpolitischer Diskurs, an dem nicht nur die Theater, sondern auch die lokale Presse und ›das Feuilleton‹ beteiligt sind, und der sich im Zweifelsfall nur wenig von anderen mehrheitsgesellschaftlichen Bereichen wie etwa der Politik, der Wirtschaft und weiten Teilen der Zivilgesellschaft unterscheidet. Dieser Diskurs lässt vor allem erkennen, dass offenkundig sehr häufig nur wenig Verbindungen zur zunehmenden Diversität und ›Hybridität‹¹⁰ der Gesellschaft bestehen, obwohl diese nicht nur in den Bevölkerungsstatistiken, sondern auch im Stadtbild nicht mehr zu übersehen sind.

In der folgenden Analyse, die auf Datenmaterial beruht, das während einer fast dreijährigen Feldforschung zwischen 2018 und 2021 gesammelt wurde, spielen beide Aspekte eine Rolle: die institutionelle ›Eigenlogik‹ im Stadt- und Staatstheatersystem anhand ausgewählter Beispiele an den Forschungsstandorten des Projekts und die wiederkehrende Präsenz bestimmter Diskurs-elemente zur Begründung oder Rechtfertigung eines bestimmten Status Quo.

Institutionelle Logik und die Rolle des Diskurses

Die Institutionalisierung von Kulturproduktion wird gerne als ›zivilisatorische Errungenschaft‹ gesehen, die sich im deutschsprachigen Raum auch in der breiten und dichten Landschaft an Orchestern und Spielstätten für darstellende Künste unterschiedlicher Niveaus zeigt (bis hinein in die ›Provinz‹; vgl.

10 Mit dem Begriff, der in den 1990er Jahren in der Postkolonialen Theorie neu geprägt wurde, ist hier vor allem gemeint, dass es – insbesondere in bi-kulturellen Familien – zu ›Mischungen‹ und ›Verzweigungen‹ kommt, die sich einer klar benennbaren ›Herkunfts-kultur‹ und ›Zugehörigkeit‹ immer mehr entziehen.

den Beitrag von Joanna Jurkiewicz in diesem Band). Die Funktion etablierter Kultureinrichtungen wie Oper, Theater und Museum geht dabei über die reine Kulturproduktion hinaus: Sie haben eine zentrale Rolle bei der Ko-Produktion und ›Kanonisierung‹ bestimmter Erzählweisen von ›Kultur‹ (häufig im Kontext von Definitionen nationaler Identitäten) und sie dienen immer noch zumindest in Teilen der habituellen Distinktion der mittleren und oberen gesellschaftlichen Schichten (vgl. Bourdieu 1982, 1993) – beides symbolisiert nicht zuletzt durch die Repräsentativität und Lage ihrer Hauptgebäude in den Zentren der Städte. Die Institutionalisierung dieser Rolle und Funktionen hat allerdings den Preis, dass große Produktionsapparate zu finanzieren, zu managen und zu steuern sind. Das kostet nicht nur einen erheblichen Teil der öffentlichen Budgets, sondern macht Stadt- und Staatstheater qua Personalstruktur vergleichbar mit größeren mittelständischen Unternehmen mit mehreren hundert Mitarbeiter:innen in einer stark arbeitsteiligen und hierarchischen Organisationsstruktur.

Große öffentlich subventionierte Kulturinstitutionen werden im kulturpolitischen Diskurs daher häufig als ›Tanker‹ bezeichnet, deren Fahrtrichtung nicht einfach zu ändern ist. Das hat allerdings auch mit der grundsätzlichen Organisations- und Funktionslogik von *Institutionen* zu tun, nämlich durch ›Habitualisierung‹ Kontinuität zu gewährleisten, also ein hohes Maß an Vorhersehbarkeit und Verlässlichkeit zu produzieren, aus dem sich die Wirksamkeit von Institutionalisierung speist (Berger & Luckmann 1966: 152; Beyer 2006: 12). Gleichzeitig sind Institutionen eingebettet in spezifische historische Kontexte, die nicht nur ihren Ursprung, sondern auch ihr weiteres Bestehen und Handeln mitbestimmen. Insofern steht das Streben nach Kontinuität immer auch in einem Spannungsverhältnis zur Notwendigkeit, durch Anpassungen auf gesellschaftliche Veränderungen zu reagieren (vgl. Csikó 2006; Schiller-Merkens 2008). Dieses Spannungsverhältnis tritt in Institutionen in der Regel besonders an so genannten ›critical junctures‹ (Mahoney 2000) auf, wenn etwa die Forderung nach oder die Notwendigkeit von Wandel besonders dringlich oder umfassend erscheinen und dann genau die ›Disruptionen‹ (Beyer 2006: 27ff.) wahrscheinlich werden, die die Institutionalisierung eigentlich gerade vermeiden soll.

Im Künstlerischen zeigt sich dies u.a. im ständigen Ausräumen zwischen dem Kontinuität und überzeitliche Gültigkeit signalisierenden ›Kanon‹ und der beständigen Suche nach dem Neuen, Noch-nie-dagewesenen, der Veränderung. Unter den etablierten Kultursparten ist insbesondere das Sprechtheater mit der Erwartung konfrontiert, aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen

zu reflektieren und Darstellungsformen und Sprechweisen, also auch ›Ästhetiken‹ der Repräsentation sozialer Wirklichkeit zu finden, zu erproben und wiederum kritisch zu reflektieren. Dieser Erwartung wird das Theater im Großen und Ganzen *auf* den Bühnen durchaus gerecht, gleichzeitig fällt dadurch möglicherweise die Dissonanz zur institutionellen Beharrung *hinter* der Bühne besonders auf, einschließlich der immer wieder offenkundig werdenden Reproduktion von starren Hierarchien und Machtmissbrauch (vgl. Schmidt 2019: 4f.).

Ein weiterer bremsender Faktor für strukturelle Veränderung im System Stadt- und Staatstheater ist sein Erfolg. Die Theater produzieren einen konstant hohen und zweifellos qualitativ hochwertigen Output, der auf einem komplexen Zusammenwirken von Professionalität – insbesondere der ausgebildeten Fachkräfte in den Gewerken und dem langjährigem ›on the job‹-Training in den künstlerischen Leitungen – und eingespielten Abläufen unter in der Regel sehr guten technischen und infrastrukturellen Voraussetzungen beruht. *Qualität* ist eines der ebenso zentralen wie vagen Kriterien, wenn es etwa um die Suche nach dem künstlerischen Nachwuchs oder die Beurteilung der inszenatorischen Praxis geht (dazu unten mehr). Und auch was die Auslastung der Häuser im Hinblick auf das Publikum betrifft, sind die Ansprüche trotz der massiven öffentlichen Subventionen hoch. Sie fungiert dabei in zweifacher Weise als Gradmesser für den *Erfolg* eines Hauses: als Hinweis auf die Akzeptanz bei den regelmäßigen Theaterbesucher:innen und in finanzieller Hinsicht, denn auch wenn nur zwanzig Prozent des Budgets über Ticketverkäufe zu realisieren sind, handelt es sich dabei in der Regel immer noch um Millionenbeträge, die für die künstlerischen und programmatischen Gestaltungsspielräume eines Hauses einen großen Unterschied machen. Selbst Veränderungen an nur einzelnen Stellschrauben in diesem komplexen Zusammenspiel institutioneller Faktoren sind deshalb immer mit einem gewissen Risiko verbunden, weil sie möglicherweise ungewollte Nebeneffekte mit sich bringen.

Gleichzeitig sind in das System der deutschsprachigen Stadt- und Staatstheater Elemente der regelmäßigen Erneuerung, also einer Art ›geplanter Disruption‹ institutionalisiert eingebaut: Das gilt insbesondere für das so genannte ›Intendanten-Karussell‹ des Wechsels an der Spitze eines Hauses. Es hat zum Ziel, dass sich etwa alle fünf bis zehn Jahre die Orientierung und Programmatik ändern kann und dabei auch ein großer Teil des künstlerischen

Personals ausgetauscht wird.¹¹ Alle tiefgreifenden Änderungen in der Theaterlandschaft in den letzten Jahren – z.B. die Neuausrichtung des Maxim-Gorki-Theaters in Berlin als ›postmigrantisches Theater‹ oder der Münchner Kammerspielen in den Intendanzen von Matthias Lilienthal und Barbara Mundel – sind durch diesen systemimmanenten Erneuerungsmechanismus auf den Weg gekommen. Allerdings kommen die neuen Intendant:innen und ihre Teams zwar von außerhalb der jeweiligen Häuser, aber in aller Regel nicht von außerhalb des Theatersystems. Dadurch werden bestimmte Organisationsstrukturen und Reproduktionsmechanismen, die dem System im Kern inhärent sind und in die zukünftige Mitglieder der Leitungsebene im Laufe ihrer Karriere hineinsozialisiert werden, nur selten grundsätzlich hinterfragt oder gar als Bestandteil einer angestrebten Neuausrichtung formuliert und nur wenige Theatermacher:innen können in diesem Sinne als ›Systemsprenger:innen‹ gelten (als einer dieser wenigen gilt z.B. Christoph Schlingensief).

Ein weiterer in der Regel wenig beachteter struktureller Aspekt ist die Ebene der Diskurse und der ›normativen Kraft‹ von Begrifflichkeiten und sprachlichen Regelungen. Im Hinblick auf die Öffnung für migrationsbezogene Diversität ist ein zentraler Bestandteil des Theaterdiskurses und zugleich gutes Beispiel für die normative Wirksamkeit *diskursiver Formationen* (Foucault 1994: 156) die Gleichsetzung der Begriffe *interkulturell* und *international* – im Folgenden dargestellt anhand von Textbeispielen aus dem Thalia-Theater in Hamburg:

»(Wir bemühen uns) explizit, ein interkulturelles und international interessantes Publikum zu gewinnen und einen weltoffenen Austausch anzuregen. (...) (Trotzdem) gibt es noch Ausbaumöglichkeiten: Eigenproduktionen können die Vielsprachigkeit und Interkulturalität der Gesellschaft direkt auf die Bühne holen, wenn mehr Mitglieder des Ensembles einen Migrationshintergrund aufweisen und Theaterschaffende etwa aus Afrika, Amerika und dem Nahen und Fernen Osten in internationale Koproduktionen eingespannt werden würden.« (Carl Hegemann, Chefdramaturg, 2014)¹²

11 Vgl. Balme 2019; <https://www.deutschlandfunk.de/endlich-mal-erklaert-wer-bringt-das-intendanten-karussell-100.html> (letzter Zugriff am 6.2.2024).

12 Ausschnitt eines Beitrags auf einer Podiumsveranstaltung beim ›4. Bundesfachkongress Interkultur‹ in Hamburg 2014 (verschriftlicht in: Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg 2014, S. 13).

Der Anspruch oder das Ziel, die Vielfalt der Stadt auf die Bühne zu bringen, wird in diesem Ausschnitt mit »mehr Schauspielern mit Migrationshintergrund«, aber auch mit »Theatermachern aus Afrika« und anderen Kontinenten verdeutlicht. Einheimische deutsche Kulturschaffende mit Elternteilen aus einem anderen Land – wie etwa der Schriftsteller Nawid Kermani, der neben dem Chefdramaturgen und dem Intendanten des Theaters Gesprächspartner auf dem Podium war – erscheinen damit auf derselben Ebene *nicht deutsch* wie Künstler:innen von anderen Kontinenten. Die Repräsentation der »Vielfalt der Stadt« auf der Bühne ist Teil der »Internationalisierung des Thalia-Theaters« (so die Überschrift des Beitrags) und wird damit – wie immer das auch konkret aussehen mag – zu einem *Anderen* gegenüber dem imaginierten *deutschen* Mainstream im Theater.

Auch im folgenden Zitat, das von der Homepage des Theaters vor einigen Jahren stammt, werden die Begriffe *interkulturell* und *international* relativ umstandslos mal gleichgesetzt, mal unterschieden und transportieren damit einen sehr ähnlichen Subtext:

»Das Thalia-Theater als Spiegel der Stadtgesellschaft: Über Zuwanderung und Integration wird in Deutschland neu und akut diskutiert. Ging es bisher einerseits um das friedliche Miteinander vermeintlich verschiedener Kulturkreise – immerhin hat mittlerweile fast ein Drittel aller Hamburgerinnen und Hamburger einen Migrationshintergrund, andererseits um transkulturelle Phänomene in der Kunst, die aus dem Fremden schöpfen – stellen sich heute die dringenden Fragen: Wie wollen wir als Stadtgesellschaft miteinander leben? Und wie können wir uns gegenseitig unterstützen und kennenlernen, um weiter zusammenzuwachsen? [...] Mit der Programmreihe *Thalia International* haben wir seit 2010 Formate gefunden und weiterentwickelt, um uns in der Stadt mit interkulturellen Institutionen und mit Hamburgern und Hamburgerinnen mit Zuwanderungsgeschichte zu vernetzen. Dazu zählen persönliche Ansprachen, passgenaue Einführungen in Stücke und Nachgespräche mit Theaterfachleuten. Die Öffnung des Thalia-Theaters ist uns wichtig. Im Herzen des Spielplans stehen die ›Lessingtage – Um alles in der Welt‹. Jedes Jahr finden sich für die ›Thalia Pfadfinder‹ eine Gruppe junger Erwachsener mit Migrationsgeschichte zusammen, die das Festival als hauseigene Lessingtage-Blogger begleiten. Das *Abo International* führt mit explizit interkultureller Perspektive in die Stücke ein und ermöglicht den Theaterbesuch und Austausch im Kreis einer *internationalen* Theatercommunity. Eine spezielle Form der Begegnung kommt hinzu: Seit November 2015 hat das Café International ›Embassy of Hope‹

im Thalia in der Gaußstraße seine Türen geöffnet, und lädt Nachbarn aus Altona ein: Flüchtlinge, Neu- und Althamburger können sich hier treffen. Willkommen im Thalia-Theater!« (Homepage des Thalia-Theater Hamburg in seinem Programmbereich ›Thalia International‹ um 2019; Hervorhebung hinzugefügt)

Ziel des Programmbereichs ist es, ›Menschen mit Migrationsgeschichte‹ an den (bildungsbürgerlichen) Stückekanon heranzuführen – darin lag in der Tat die Hauptfunktion der auch im Zitat genannten ›Thalia Pfadfinder‹ – und zusammen mit den »Flüchtlingen und Neuhamburgern« aus dem Café International Teil einer ›internationalen Theater-Community‹ werden zu lassen. Die im Zitat erwähnten ›Lessingtage – Um alles in der Welt‹ sind ein hauseigenes Festival, das eigene Produktionen mit Gastspielen von anderen Theatern vor allem aus anderen Ländern kombiniert. Sie dienen hier als Beispiel für die »Öffnung des Thalia Theaters«, die aber damit wieder nicht in Richtung auf die Vielfalt und Hybridität der Stadtgesellschaft erfolgt, sondern »international«. Die Lessing-Tage 2019 wurden mit ›Plädoyers für eine offene Gesellschaft‹ der Journalist:innen Dunya Hayali und Michel Abdollahi eröffnet,¹³ aber die von beiden geäußerte Sorge um die Demokratie und populistische Verengungen wurde nicht auch als eine Aufforderung an das eigene Haus im Hinblick auf die weitgehende Abwesenheit von (und möglicherweise fehlende Offenheit für) Vielfalt verstanden. Die im Zitat genannte Idee des Theaters »als Spiegel der Stadtgesellschaft« bleibt damit ebenso weitgehend eine Leerformel wie die Idee, sich »transkulturelle(n) Phänomene(n) in der Kunst, die aus dem Fremden schöpfen« zu widmen.¹⁴

13 Nachhörbar unter: <https://www.thalia-theater.de/stueck/dunja-hayali-und-michel-abdollahi--plaedoyers-fuer-eine-offene-gesellschaft-2018> (letzter Zugriff am 6.2.2024).

14 Auch in einer Podiumsdiskussion im Rahmen der Lessing-Tage 2020 unter dem Titel ›Decolonize Culture‹ betonte der Intendant des Theaters Joachim Lux vor allem »das Lob der ›eigenen Kultur‹, der man sich nicht schämen solle, die man pflegen und in den Austausch mit den ›anderen Kulturen‹ bringen müsse.« (Ausschnitt aus den Feldnotizen vom 9.2.2020). Im Feldtagebuch heißt es weiter: »Sehr schwach, weil weitgehend lernunfähig/nicht mehr offen/verfangen in den immergleichen aufklärerischen bürgerlichen Phrasen dagegen Joachim Lux. Kann es sich nicht nehmen lassen, das in alten Stücken am Thalia vorgefundene N-Wort auch auszusprechen (worauf er sehr dezent und indirekt später von [der Podiumsteilnehmerin] Tania Mancheno [Universität Hamburg] hingewiesen wird – aber hat er überhaupt verstanden, dass er gemeint war?).«

Die diskursive Gleichsetzung von *interkulturell* und *international* nimmt eine klare Unterscheidbarkeit von ›Kulturen‹ als gegeben an und setzt sie zudem mit *Nationalkulturen* gleich, wie dies geradezu idealtypisch im folgenden dritten Zitat aus einem 2019 geführten Interview mit einem Mitglied der Leitungsebene des Thalia-Theaters passiert:

»Interviewer: Wie hoch ist der Anteil der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter mit Migrationshintergrund am Thalia? Weiß man das?

Keine Ahnung, ehrlich gesagt. Also ich würde sicherlich sagen, dass wir über 20 verschiedene Sprachen Schrägstrich Nationalitäten haben, [...] sehr viel Serbisch, Kroatisch ... Griechisch ... [...] also bunt gewürfelt eigentlich. Wir haben auch einen Äthiopier hier im Haus. Also das ist 'ne gute Mischung. Und dann natürlich im Ensemble haben wir auch polnischer Hintergrund, kroatisch-serbischer Hintergrund, belgischer Hintergrund ... [...] Ich hab jetzt 'ne Regieassistentin für nächste Spielzeit engagiert mit türkischem Hintergrund und sie spricht fließend Arabisch. Da bin ich jetzt total gespannt. [...] Einen algerischen Schauspieler haben wir: Bekim Latifi!

Albanisch, glaub' ich.

Albanisch! Äh, ja, genau: Albanisch.«

Was genau mit der aufgezählten Vielsprachigkeit am Theater gemeint ist, ob diese für die künstlerische Arbeit irgendeine Rolle spielt und wie viele der mit all diesen Nationalitäten beschriebenen Personen tatsächlich aus diesen Ländern kommen, kann hier nicht festgestellt werden. Beim Verweis auf den damals am Thalia-Theater tätigen Schauspieler Bekim Latifi wird dies jedoch überdeutlich: Trotz der Tatsache, dass er in Dresden geboren und aufgewachsen (und deutscher Staatsbürger) ist und seine Schauspielausbildung an einer deutschen Hochschule absolviert hat, bekommt er eine ethnisch-national definierte vorgebliche ›Herkunftskultur‹ bzw. sogar eine andere Nationalität zugeschrieben. Der hybride Charakter von Hintergründen und die Gleichzeitigkeit mehrerer Zugehörigkeiten insbesondere bei den jüngeren Generationen ist in diesem exkludierenden Verständnis von *deutsch* nicht vorgesehen.

Diskursstrategisch ging es der interviewten Person an dieser Stelle darum, eine Vielfalt zu behaupten oder zu demonstrieren, deren Mangel dem Theater immer wieder vorgeworfen und der als Kritik auch aus der Frage des Interviewers herausgehört wurde: Noch immer diversifizieren sich die Ensembles nur sehr langsam und sind die Leitungsebenen weit überwiegend *weiß* und ›deutsch‹. Das galt zumindest zum Zeitpunkt des Interviews auch für das Tha-

lia-Theater: ›Vielfalt‹ war – ebenso wie an vielen anderen Häusern – nur durch eine ›Agentin für Diversität‹ der Kulturstiftung des Bundes auf der Leitungsebene des Theaters repräsentiert. Der oben beschriebene semantische Trick der Gleichsetzung von *interkulturell* mit *international* wird sicherlich überwiegend nicht bewusst oder intendiert angewandt, er löst aber für den Theaterdiskurs das Problem der Begriffs- und Konzeptlosigkeit dahingehend, dass auch die am wenigsten diversen Theater in der Regel im Hinblick auf ›Internationalität‹ einiges an Erfahrungen vorzuweisen haben in Form von Gastspielen, Regieaufträgen und Kooperationen. Zudem ist der Begriff ›international‹ im Theaterkontext durchweg positiv besetzt, so dass indirekt der Eindruck entsteht, es würde zwischen einer erwünschten und einer unerwünschten Vielfalt unterschieden.

Ein diversifiziertes Ensemble und ein um Perspektiven oder ›Kulturen‹ der Migrationsgesellschaft erweiterter Stückekanon sind dagegen noch immer die Ausnahme im deutschsprachigen Theatersystem und gelten dann auch schnell als Alleinstellungsmerkmal. Das gilt z.B. für das ›postmigrantische‹ Maxim-Gorki-Theater in Berlin mit seinem sehr diversen, vor allem von Personen ›of Color‹ geprägten Ensemble, das damit allerdings – aus Sicht des Theater-Mainstreams – weniger eine Vorbild- oder Vorreiterfunktion für die anderen Theater einnimmt als eine Marktlücke oder ›Nische‹ ausfüllt – die damit zugleich auch als besetzt gilt.¹⁵ Auch deutsche Nachwuchsregisseur:innen, deren Namen auf einen ›Migrationshintergrund‹ hindeuten könnten, belegen ihr inszenatorisches Talent nicht selten eher mit der Inszenierung von Klassikern, um im Mainstream anerkannt zu werden und zu vermeiden, als Spezialist:innen für ›migrantische‹, ›interkulturelle‹ oder gar herkunftsbezogene Stücke zu gelten. Ein gutes Beispiel hierfür ist Antú Romero Nunes, der zum Zeitpunkt der Feldforschung Hausregisseur am Thalia-Theater war. Er hat sowohl während seiner Zeit am Thalia 2014 bis 2019 als auch ab 2020 als Schauspielregisseur am Theater Basel vor allem Klassiker inszeniert. Auf der Homepage des Theater Basel wird er dennoch wie folgt vorgestellt: »Antú Romero Nunes, 1983 in Tübingen geboren, ist Portugiese und Chilene. Erste Theatererfahrungen machte er am Theater Lindenhof. In Chile arbeitete er als

15 Das noch am Vorläufer-Theater Ballhaus Naunynstraße entwickelte Stück ›Verrücktes Blut‹ von Nurkan Erpulat und Jens Hillje ist eines der wenigen Stücke mit entsprechender Thematik und Autorschaft, die inzwischen auch an Stadt- und Staatstheatern bundesweit immer wieder gespielt werden (siehe z.B. Deutscher Bühnenverein 2019, 2020).

Regieassistent für Theater und Film. 2009 beendete er sein Regie-Studium an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin.« Die Charakterisierung als »Portugiese und Chilene« geht auf seine beiden Elternteile zurück – soweit dies in Erfahrung zu bringen war, ist er aber nicht nur hier geboren, sondern hat seine gesamte Kindheit und Jugend in Deutschland verbracht.

Die spontane Assoziierung eines nichtdeutschen Namens oder einer nichtweißen Hautfarbe mit Migration und ›nicht deutsch‹ kann zu einem wesentlichen Teil darauf zurückgeführt werden, dass sich der demographische Wandel durch die intergenerationale Etablierung migrationsbezogener Vielfalt und die damit einhergehende Ausdifferenzierung von ›deutsch‹ in großen Teilen des öffentlichen, vor allem medialen und politischen Diskurses in Deutschland kaum widerspiegelt. Für das konservative bis rechte Spektrum der Gesellschaft ist dies ein zentraler Bestandteil der politischen Eigendefinition (vgl. Schneider 2001), aber es trifft im besonderen Maße auch auf die höheren Einkommensschichten zu – hier nahezu unabhängig von der politischen Grundeinstellung. Es ist der (gehoben) bürgerliche Teil der Gesellschaft, der aufgrund der bevorzugten Wohnlagen und Beschäftigungsfelder immer noch eher wenig mit der Migrationsgesellschaft in Berührung kommt und es auch stärker als andere Bevölkerungsgruppen vorzieht ›unter sich‹ zu bleiben.¹⁶ Auch in vielen Kategorien gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit weisen sie höhere Zustimmungswerte bei der Abwertung bestimmter Gruppen auf – z.B. gegenüber Jüdinnen und Juden, Wohnungslosen, Asylsuchenden – als Menschen mit niedrigeren Einkommen (Zick & Küpper 2021: 196).

Rollenerwartungen und die ›authentische Besetzung‹

Vor diesem Hintergrund ist es weniger verwunderlich, dass auch das Stadt- und Staatstheater bei aller beruflich etablierten Aufgeschlossenheit und Neugier der gesellschaftlichen und demographischen Entwicklung so lange so deutlich hinterherhinkte: Sowohl die Theatermacher:innen als auch ihr Publikum und die Kritiker:innen in den Feuilletons und Lokalmedien kommen weit überwiegend aus dem bildungsbürgerlichen Spektrum mit überdurchschnittlichen Bildungsabschlüssen und Einkommen. Und sie sind daran gewöhnt,

16 Das ist eines der Ergebnisse der europäischen TIES-Studie; siehe Schneider et al. 2012: 312ff.; Schneider et al. 2015: 90ff.

dass sie auch in der Oper, im Konzert und im Theater noch immer weitgehend unter sich bleiben (siehe auch den Beitrag von Jens Schneider zur KultMIX-Umfrage in diesem Buch). Im Theaterpublikum äußert sich dies nicht zuletzt an bestimmten etablierten Sehgewohnheiten, die entsprechend leicht zu irritieren oder herauszufordern sind: Das Gretchen bei *Faust* und das *Käthchen von Heilbronn* werden als junge weiße Frauen erwartet und es ist bereits eine besondere Erwähnung wert, wenn etwa eine ›typisch männliche‹ Rolle von einer Frau gespielt wird und sich damit »jeglicher Kategorisierung entzieht« (so die F.A.Z. am 23.6.2022 über Sandra Hüller als *Hamlet* am Schauspielhaus Bochum). Der hohe Anteil klassischer Stücke von Shakespeare über Schiller bis Kleist in der Aufführungspraxis der Stadt- und Staatstheater¹⁷ fördert dies, weil die europäischen Gesellschaften der Renaissance oder des ausgehenden 18. Jahrhunderts in der Regel (und nicht unbedingt historisch korrekt) als homogen weiße Gesellschaften imaginiert und dargestellt werden. Ähnliches gilt natürlich auch für klar zugewiesene binäre Geschlechterrollen und die nahezu vollständige Abwesenheit von Homosexualität.

Eine von den gängigen Erwartungen abweichende Rollenbesetzung erfordert daher in der Regel ein explizites künstlerisches Motiv bzw. eine bewusste Herausforderung der Sehgewohnheiten – wie etwa in der Spielzeit 2017/18 bei der Inszenierung der »urbayerischen Familiensaga« (Deutschlandfunk) *Mittelreich* von Josef Bierbichler durch Anta Helena Recke als ›Schwarzkopie‹ an den Münchner Kammerspielen, bei der alle Rollen von Schwarzen Schauspieler:innen gespielt wurden, oder die Besetzung der Titelrolle im ›Hauptmann von Kö-

17 Die Werkstatistiken 2017/18 und 2018/19 des Deutschen Bühnenvereins wiesen unter den zwölf am häufigsten inszenierten Autor:innen jeweils acht ›klassische‹ Autoren auf; in der Werkstatistik für die noch stark von der Corona-Pandemie geprägte Spielzeit 2020/21 sind es sieben von neun. Mit weitem Abstand werden diese Statistiken von Jahr zu Jahr von Shakespeare angeführt, gefolgt von Brecht, Schiller, Goethe, Ibsen, Tschechow, Kleist und Molière in jeweils unterschiedlicher Reihenfolge. Ähnliches gilt für die Stücke mit den meisten Inszenierungen: Zwar besteht die Mehrheit der Inszenierungen insgesamt aus neuen Stücken, diese Stücke werden aber jeweils im Schnitt an weniger Theatern inszeniert, so dass z.B. in der Saison 2018/19 unter den zehn Stücken mit den meisten Inszenierungen nur drei jünger als 100 Jahre alt waren. Rund drei Viertel der inszenierten Stücke stammten zudem von männlichen Autoren (Deutscher Bühnenverein 2019, 2020, 2022; *Deutsche Bühne* 07/2019: 43; *Deutsche Bühne* 07/2020: 66f.; vgl. dort auch die Kritik von Margarete Affenzeller an der »bildungsbürgerlichen Perspektive des Stückekanons« angesichts der zunehmenden Diversität der Gesellschaft; a.a.O.: 59f.).

penick« am Theater Altenburg-Gera mit dem Schauspieler Ouelgo Téné in der Spielzeit 2016/17.¹⁸

Die Besetzung von »Mittelreich« in der »Schwarzkopie«-Version



Foto: Judith Buss

- 18 Siehe z.B. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/muenchner-kammerspiele-josef-bierbichlers-mittelreich-als-100.html>; <https://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-wie-de-aussiehst-so-wirste-anjesehen-1.3394174-0#seite-2>. Wie stark diese Sehgewohnheiten beim Publikum wirken, lässt sich gut an der Aufregung ablesen, mit der darauf reagiert wurde, dass in der Neufilmung des Disney-Animationsfilmklassikers *Arielle, die Meerjungfrau* die Hauptrolle mit der schwarzen Schauspielerin Halle Bailey besetzt wurde (<https://www.kino.de/film/arielle-die-meerjungfrau-2023/news/millionen-dislikes-kritik-an-disneys-arielle-neufilmung-wird-schlimmer/>).

*Zerschnittenes Theaterplakat des ›Hauptmann von Köpenick‹
in Altenburg¹⁹*



Foto: Frank Zauritz

Das Problem des Anspruchs oder auch einfach nur der etablierten Gewohnheit der ›authentischen‹ Besetzung ist, dass es für Schwarze oder asiatisch oder arabisch aussehende Schauspieler:innen nicht viele Rollen im Stückekanon gibt, die eine Festanstellung im Ensemble ›lohnend‹ machen würde. Das würde so vermutlich kaum ein Theater öffentlich formulieren, stattdessen behaupten die Theater regelmäßig, dass es nicht genügend ›gute‹ Schwarze Schauspieler:innen gebe – wie es z.B. im folgenden Interviewausschnitt von 2019 ein Mitglied der Leitung des Thalia-Theaters formuliert:

»Natürlich wünsche ich mir da eine größtmögliche Vielfalt, aber es ist die Qualität auch ausschlaggebend, so. [...] Hier am Thalia-Theater ist halt ein wahnsinnig hoher Qualitätsanspruch und der muss dann auch gegeben sein, egal ob jemand aus Syrien, aus Marokko kommt oder aus Warschau oder aus Stuttgart-Mitte, so. [...]

Interviewer: Ja, aber die gibt's doch bestimmt, wahnsinnig gute Schwarze Schauspieler:innen?

Hat sich bisher noch nicht beworben hier, [...] haben wir noch niemanden gesehen, wo man gesagt hat: ›Mensch, haste die und die gesehen, die ist sensationell‹, so.«

19 Quelle: <https://www.bild.de/unterhaltung/leute/schauspieler/ouelgo-tene-fluechtet-vor-rassisten-50694562.bild.html> (letzter Zugriff am 4.2.2024).

Das Argument der ›Qualität‹ ist nicht nur schwer zu greifen, weil diese kaum objektiv benannt oder beschrieben werden kann (dazu unten mehr); es dient auch nicht selten als ein ideales ›Totschlagargument‹ gegen eine kritische Revision der eigenen Rekrutierungsmechanismen und -kriterien, das in der migrationsbezogenen Forschung zu Bildungskarrieren und sozialem Aufstieg mit anderen Nuancen auch aus anderen Berufsfeldern bekannt ist (vgl. Lang, Pott & Schneider 2018; Schneider, Crul & Pott 2022). Dem steht einerseits gegenüber, dass ein homogenes ›weißes‹ Ensemble kaum ausschließlich aufgrund der Qualität seiner Mitglieder zustande kommen kann und es andererseits eine ganze Reihe von etablierten Schwarzen und ›migrantischen‹ Schauspieler:innen gibt, die seit vielen Jahren im Theatersystem und im Fernsehen spielen, aber bisher selten Festanstellungen in Ensembles angeboten bekommen haben.

In einem Interview für das *TheaterMagazin* beschrieb dies 2018 der in Hamburg gebürtige und seit 30 Jahren auf Theaterbühnen tätige Schauspieler Ernest Allen Hausmann (im Foto oben sitzend links zu sehen) wie folgt:

»Haben Sie versucht, fest in ein Ensemble engagiert zu werden?

Ja, sicher. Ich habe viel mit Werner Schroeter gearbeitet, und er hat mir an jedem Haus, an dem wir waren, gesagt: ›Verhandle gut, die werden dir sicher dann einen weiteren Vertrag anbieten.‹ Dann kam aber nie etwas. Nie. Nicht in Köln, nicht in Düsseldorf, nicht am Hamburger Schauspielhaus, nicht am Thalia-Theater. Natürlich kann man auch bei einem Vorsprechen mal aus künstlerischer Unvereinbarkeit voll scheitern. Nur hat man als schwarzer Schauspieler nicht so oft die Möglichkeit, vorzusprechen. Und darum geht es, gar nicht mal nur für mich: Dass die Leute an den Theatern diese Tür aufmachen.«²⁰

Umgekehrt hatten und haben Theater aufgrund der fehlenden Diversität im Ensemble regelmäßig ein Problem der ›authentischen Besetzung‹, wenn besonders in neuen und aktuelleren Stücken Schwarze oder muslimische oder anderweitig ›migrantische‹ Rollen zu besetzen sind und dabei aber nicht (mehr) auf das früher übliche ›Blackfacing‹ zurückgegriffen werden soll.²¹

20 <https://www.der-theaterverlag.de/theatermagazin/dtm/theatermagazin-06-2018/interview-ernest-allan-hausmann/>. Hausmann ist seit der Spielzeit 2022/23 festes Ensemblemitglied am Wiener Burgtheater.

21 Eine Variante hiervon ist ›Asiatisch‹-schminken, es ist insbesondere bei Inszenierungen der Oper *Madame Butterfly* immer noch weit verbreitet. Insgesamt sind die Erwar-

Das Problem beschreibt im folgenden Interviewausschnitt ein Mitglied der damaligen Leitung des Theater Osnabrück (2020):

»Also ich glaube das Problem wäre eher, [...] dass man da auch wieder sagt, wir brauchen diese Menschen mit Migrationshintergrund gerade für die Rollen, wo man halt jetzt in einem Stück einen Schwarzen braucht oder Menschen mit arabischem Hintergrund und so weiter. Also dass man da vielleicht zu realistisch denkt in die Richtung. [...] Wie besetzt man zum Beispiel einen ›Achmed‹, den wir jetzt mit Oliver Meskendahl besetzen ›mussten‹ sozusagen, und ist das dann legitim? Was bedeutet das? Und so. Also da gibt es im Ensemble ein Bewusstsein für. Und in dem Kontext haben wir dann auch so über Counterbesetzung gesprochen. Also [...] sollte man es nicht ganz anders machen, nämlich den ›Achmed‹ mit einem deutschen Schauspieler besetzen und dafür aber halt den Benni, der sozusagen einer der Deutschen ist im Stück, dann halt mit einem Schauspieler aus Sri Lanka oder so?«

Oliver Meskendahl war zu diesem Zeitpunkt der männliche Schauspieler am Theater, der vom Aussehen her am ehesten dem Bild entsprach, das die Rolle eines ›Achmed‹ beim Theater und beim Publikum hervorruft. Nicht ›realistisch‹ zu besetzen wirft aber sofort Fragen nach der künstlerischen Bedeutung auf, die dann aber wiederum ein Konzept erfordert, wie etwa die im Zitat genannte ›Counterbesetzung‹ mit vertauschten Rollen(bildern).

tungen an die Inszenierungen bekannter Opern im Publikum besonders konservativ, aber die Diskussion um die Problematik kultureller und ethno-nationaler Klischees hat hier auch besonders spät begonnen. Eine wichtige Rolle dürfte gespielt haben, dass der Opernbetrieb und die meisten Ensembles zwar sehr *international* sind und global agieren, aber gleichzeitig der Kanon der am häufigsten gespielten Stücke sehr begrenzt und eurozentrisch ist. So wurde etwa nach Aussage der Musikwissenschaftlerin Neneh Sowe in einer Allgemeinen Enzyklopädie der Musik keine einzige Schwarze Komponistin klassischer Musik aufgeführt (<https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/rassismus-in-der-klassischen-musik-100.html>; letzter Zugriff am 6.2.2024).

»Djihad« am Staatstheater Braunschweig in der Saison 2017/18

Foto: Bettina Stoess

Eine ähnliche Diskussion warf während der Feldforschung der Besuch des Stückes »Djihad« am Staatstheater Braunschweig durch die Delegierten einer Kinder- und Jugendtheaterkonferenz auf. In der Inszenierung ging es um drei junge deutsche Muslime, die sich dem IS in Syrien anschließen wollen (Autor des belgischen Originals: Ismaël Saidi). In der fachinternen Diskussion wurde kritisiert, dass eine der drei männlichen Hauptrollen mit einer blonden Schauspieler:in besetzt war – ein Aspekt, der in der Diskussion mit dem Publikum nach dem Stück weder von den überwiegend jungen Zuschauer:innen noch den Mitgliedern der muslimischen Studierendenvereinigung, die die Diskussion moderierten, angesprochen oder gar problematisiert wurde (Feldnotizen vom Mai 2018).

Es macht die Debatte noch komplexer, dass die Forderung nach mehr Engagements und Rollen für Schauspieler:innen »of Color« oder migrantisch gelesene Schauspieler:innen auch dadurch unterstrichen wird, dass die wenigen Rollen von »Othello« bis »Achmed«, die ein entsprechendes Aussehen verlangen, doch bitte mit Personen besetzt werden mögen, die dafür nicht gesondert geschminkt werden müssen. Der berechtigten Forderung nach Zugang zu Rollen und Vermeidung kolonialer bzw. rassistischer Klischees steht gegenüber, dass auch dies eine Forderung nach »authentischer Rollenbesetzung« ist, obwohl genau dies als Besetzungsprinzip den Zugang zu Rollen für bestimmte Personkreise so häufig und lange behindert hat. Wie stark der Zusammenhang

zwischen Rollenerwartungen und klischeehaften Vorstellungen über das Aussehen und Auftreten von Schauspieler:innen ist, hat die Kampagne #ActOut von Schauspieler:innen gezeigt, die sich »unter anderem als lesbisch, schwul, bi, trans*, queer, inter und non-binär identifizieren«. 185 bekannte Schauspieler:innen traten im Februar 2021 im *Süddeutsche Zeitung Magazin* mit einem Manifest an die Öffentlichkeit, das u.a. die folgende Passage enthielt:

»Bislang wird behauptet, dass, wenn wir gewisse Facetten unserer Identität, nämlich unsere sexuelle sowie Geschlechtsidentität offenlegten, wir mit einem Mal bestimmte Figuren und Beziehungen nicht mehr darstellen könnten. Als wäre deren Sichtbarkeit unvereinbar mit unserer Fähigkeit, Rollen überzeugend und glaubhaft für das Publikum zu verkörpern. Diese Unvereinbarkeit gibt es nicht. Wir sind Schauspieler*innen. Wir müssen nicht sein, was wir spielen. Wir spielen, als wären wir es – das ist unser Beruf. Wir spielen Ehefrauen und Familienväter, Liebende und Staatsleute, Sympathieträger*innen und Ekel. Und häufig auch Figuren, mit deren Überzeugungen wir privat nie übereinkämen. Dabei können wir Mörder*innen spielen, ohne gemordet zu haben. Wir können Leben retten, ohne Medizin zu studieren. Wir können Menschen mit anderen sexuellen Identitäten spielen, als die, die wir leben. Und wir tun es längst, die ganze Zeit schon, weil es unser Beruf ist.«²²

Hintergrund der Kampagne war, dass ein Outing in der Theater- und Filmbranche offenbar häufig zur Folge hat, für heterosexuelle Rollen kaum mehr besetzt zu werden – obwohl dies vor dem Outing kein Problem war. Ein weiterer Kritikpunkt des Manifests ist der Mangel an Stoffen, Stücken und Drehbüchern, in denen die breite Vielfalt der Gesellschaft vorkommen darf:

»Die Erfahrungen der letzten Jahre haben gezeigt, dass sich die bestehenden Film- und Serien-Sehgewohnheiten erweitern und verändern. Es gibt weitaus mehr Geschichten und Perspektiven als nur die des heterosexuellen weißen Mittelstands, die angeschaut und gefeiert werden. Diversität ist in Deutschland längst gesellschaftlich gelebte Realität. Dieser Fakt spiegelt sich aber noch zu wenig in unseren kulturellen Narrativen wider. Unsere Gesellschaft ist längst bereit. Die Zuschauer*innen sind bereit.«

Es macht das Beispiel dieser Kampagne auch interessant und relevant, dass Schauspieler:innen, die nicht heterosexuell sind – und deshalb aber nicht we-

22 <https://act-out.org> (letzter Zugriff am 6.2.2024).

niger ›normal‹ aussehen –trotzdem für ›normale Rollen‹ nicht oder weniger wahrscheinlich besetzt werden, wenn ihre sexuellen Präferenzen und ihre Geschlechteridentität im System der Theater- und Filmproduktion bekannt werden. Kolleg:innen, die sicht- und lesbar ›migrantisch‹ oder ›Schwarz‹ assoziiert werden, haben demgegenüber nicht einmal die Wahl der Entscheidung, ihre ›Abweichung‹ von der impliziten ›Norm des Deutschseins‹ der (bürgerlichen) Mehrheitsgesellschaft *nicht* offenkundig zu machen.

Das implizite Dilemma der Forderung nach einer diverseren Rollenbesetzung – insbesondere, wenn Stücke denn tatsächlich mal migrantisch geprägte oder Schwarze Rollen aufweisen – beschreibt auch eine der im Forschungsprojekt interviewten Schauspielerinnen, die selbst einen türkischen Hintergrund hat:

»Ich würde gerne eine Rolle spielen. Es ist von Fatma Aydemir, ein modernes Stück, es heißt ›Ellbogen‹. Es geht um ein türkisches Mädchen, [...] sie ist in Deutschland geboren und aufgewachsen. Aber sie hat eine Menge Kämpfe. Und dann geht sie in die Türkei, um dort ihre Wurzeln zu finden. Das ist ein sehr schönes Stück und ein Roman, den ich gelesen habe. Und das ist eine der modernen Sachen, die seit einigen Jahren geschrieben werden. Und diese Rolle würde ich sehr gerne spielen. Die Rolle ist, ihr Name ist ›Hazar‹. Und (in einer Inszenierung) am Jungen Schauspiel Hamburg [...] von dem Regisseur Alexander Riemenschneider wurde diese Rolle gespielt von Katherina Sattler. [...] Ich denke, es ist ein großer Prozess, aber ich bin mir auch sicher, dass es schon Schauspielerinnen (mit einem anderen Hintergrund) gibt, die diese Rolle spielen könnten. Aber ich war (auch) sehr glücklich, weil ich gesehen habe, dass sie sich gut um die Rolle gekümmert hat. Sie war eine sehr gute Schauspielerin. Ich hatte also nicht das Gefühl, ›warum spielt sie sie?‹ Ich habe gesagt, ›okay, im Moment ist es so‹: Sie hat an einer sehr guten Schule studiert, sie ist eine gute Schauspielerin, sie ist da (und) das Ensemble ist klein, [...] also spielte sie ›Hazar‹. Und trotzdem ist es immer noch Katherina. Aber ich habe gesagt, ›okay, meine Zeit wird auch kommen, [...] diese Rolle eines Tages auch zu spielen.«

Die Qualität des Spiels der Rolle muss nicht davon abhängig sein, ob die Schauspielerin dieselbe Herkunft wie die Figur ›Hazar‹ hat. Aber zum einen gibt es noch nicht so viele Rollen, in denen es auch um die Lebenswirklichkeit und Erfahrungen geht, die sie als Tochter von aus der Türkei eingewanderten Eltern in Deutschland gemacht hat und die die Schauspielerin schon allein deshalb

berühren und Lust darauf machen, sie auch auf die Bühne zu bringen und zu spielen.

Die Schauspielerin Katherina Sattler als ›Hazal‹ in einer Produktion des Stücks ›Ellbogen‹ von Fatma Aydemir am Jungen Schauspiel Hamburg



Foto: Sinje Hasheider

Zum anderen stellt sich die Frage der Intensität des sich in eine Figur Hineinfühlens. Die Interviewpartnerin attestiert diese im obigen Beispiel zwar eindeutig der ›nichtmigrantischen‹ Schauspielerin Katherina Sattler, sie könnte aber auch dahingehend beantwortet werden, dem Publikum häufiger nicht nur eine größere Bandbreite an gesellschaftlichen Realitäten zu präsentieren, sondern auch Menschen, die andere Lebenswirklichkeiten tatsächlich aus eigenem Erleben kennen und sie deshalb mit einer anderen Selbstverständlichkeit und Intimität darstellen können. Dabei handelt es sich um Realitäten, die – wie oben bereits erwähnt – vor allem dem bürgerlichen Teil der Gesellschaft nach wie vor weitgehend unbekannt sind.²³

23 Siehe hierzu auch das Interview mit Katherina Sattler im online-Magazin *renk* (<https://renk-magazin.de/katherina-sattler/>; letzter Zugriff am 6.2.2024).

Die Schauspielausbildung als Filter und Nadelöhr

Ein unmittelbar an das o.g. Argument der (fehlenden) ›Qualität‹ anschließender und in den Interviews mit den Theaterleitungen sehr häufig vorgebrachter Einwand war, dass auch in dem von den Schauspielschulen ausgebildeten Nachwuchs kaum Diversität repräsentiert sei. Um die wenigen Personen ›of Color‹ oder ›mit Migrationshintergrund‹, die das System dann doch hervorbringt, müssten die Theater dann auch noch konkurrieren und die würden sich naheliegenderweise eher gegen die Provinz und zudem für Theater entscheiden, die schon diversere Ensembles aufweisen können:

»Wir haben durchaus die Bemühung gehabt, auch Menschen mit Migrationshintergrund, Schauspielerinnen und Schauspieler zu finden und ins Ensemble zu integrieren. [...] Wir hatten schon häufiger den Fall, dass wir durchaus sehr interessiert an Kolleginnen und Kollegen waren, mit denen ins Gespräch gekommen sind und die dann aber sehr schnell von größeren Theatern, ich sage jetzt mal, ›weggeschnappt‹ wurden. Was ja toll ist, dass gerade solche großen Player in diesem Feld, wie das Gorki oder die Kammerspiele München oder sowas, da selbst versuchen, sehr stark auch ihr Ensemble umzustellen. Aber so sieht man halt, dass es erstmal in so großen Institutionen anfängt und die kleineren dann noch darauf warten müssen.«
(Mitglied der Leitung am Theater Osnabrück, 2020)

Auch im folgenden Ausschnitt wird hervorgehoben, dass bisher nur wenige staatliche Schauspielschulen bereits eine Studierendenschaft vorweisen können, deren Zusammensetzung näher dran ist an der Diversität und Hybridität der Stadtgesellschaft. Aber auch hier geht es um einen ›Standortfaktor‹, in diesem Fall allerdings den Ruf und die möglichen Widrigkeiten des Alltags in Dresden für Personen ›of Color‹ oder ›mit Migrationshintergrund‹:

»Also lange Jahre konnte man immer nur sagen: ›Ja, wo soll ich sie denn hernehmen? Weil die sind ja noch gar nicht in den Schulen!‹ Wenn man sich (dagegen) jetzt anguckt beispielsweise eine Hochschule wie die UDK, die Universität der Künste in Berlin, da ist sozusagen die Botschaft angekommen, kann man so sagen. Das ist wirklich sehr speziell, dass die Schule sehr deutlich Wert darauflegt sozusagen, dass sich, also grade im Hinblick auf Berlin, so 'ne Diversität einer Stadt auch abbildet, aber sehr deutlich abbildet. [...] Wir hatten in der Tat sowohl einen jungen Mann, als auch 'ne junge Kollegin, die wir gerne engagiert hätten und die sich dann unter anderem, weil

es um Dresden ging, doch für eine andere Stadt entschieden haben. [...] Ich kann mich sehr genau an ein Gespräch erinnern mit der jungen Kollegin, die gesagt hat, wenn ich sie nach ihrem Herzen fragen würde, dann müsste sie eigentlich zu uns kommen, aber weil sie so unsicher ist in der Stadt – die hatte auch an einem Tag vorgesprochen, als Pegida hier auf dem Postplatz vor dem Haus demonstrierte, das war dann irgendwie nicht so einladend – hat sie sich entschieden woanders hinzugehen. Also, das hat schon Einfluss gehabt in Hinblick auf unsere Bestrebungen auch, uns jetzt in dem Fall durch die beiden People of Color sozusagen sichtbar divers (zu machen). [...] Naja, erstmal natürlich, weil es gute Schauspieler sind und weil das andere aber natürlich auch trotzdem 'ne Rolle spielt, ja klar. Gut, wir haben auch jemanden, der hat unverkennbar oder unübersehbar sozusagen nordafrikanische Wurzeln. Und da in dem Fall war es wirklich so, dass es was mit den Vorbehalten zu tun hatte, der jungen Kollegin und des jungen Kollegen, im Hinblick darauf, wie geht es einem hier im Alltag?» (Mitglied der Leitung am Staatsschauspiel Dresden 2019)

Das Zitat verdeutlicht auch, dass eine diversere Zusammensetzung des Ensembles aktuell immer noch auch eine Signalfunktion hat, das System der Stadt- und Staatstheater also von einer ›Normalität der Diversität‹ noch weit entfernt ist. Allerdings hat sich die Funktion des ›Signals‹ verschoben: War es bei der Gründung des ›postmigrantischen Theaters‹ noch ein politisches Statement, so scheint es aktuell eher als Nachweis zu dienen, dass man als Theater noch auf der Höhe der Zeit und der Debatte ist. So berichtete 2021 der Leiter einer privaten Schauspielschule in Hamburg, die schon länger mehr Diversität unter ihren Schüler:innen aufweist, diese aber lange fast nur an Film und Fernsehen vermitteln konnte, von einer deutlichen Zunahme an Anfragen nach vor allem Absolvent:innen ›of Color‹ auch direkt von Theatern:

»Wir haben allein in den letzten Monaten mehrere Anrufe bekommen, sowohl von der ZAV, also von der von der Künstler:innenvermittlung, als auch direkt von Theatern, die jetzt häufiger tatsächlich freiwerdende Vakanzen ganz bewusst ausschreiben für mit mehr Diversität. Also ganz klar immer wieder taucht der Begriff ›BPoC‹ auf. Also da tut sich was, da will man offenbar auch an den Theatern nachholen. Das muss man auch! Wir bilden ja sehr viel auch für den TV- und Film-Markt aus und da hat sich natürlich noch viel mehr getan, da ist es ja schon viel schneller angekommen.«

Inwiefern hier so genannter ›tokenism‹ befürchtet werden muss, es also weniger um die Schauspieler:innen und ihre Talente geht als um das Signal nach außen, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden und wird sich erst zeigen müssen. Das Zitat lässt aber noch einmal erkennen, wie deutlich das öffentlich subventionierte Theatersystem der Entwicklung in der Branche insgesamt hinterherhinkt und wie stark der ›bildungsbürgerliche Habitus‹ hier wirksam ist – gerade und auch im Vergleich zum Fernsehen, das sich sein Publikum naheliegenderweise deutlich heterogener vorstellen muss.

Im Unterschied zu den staatlichen Hochschulen, die bei der Auswahl der neuen Studierenden extrem selektiv vorgehen (dazu unten mehr), müssen private Schauspielschulen um neue Studierende für ihre in der Regel auch deutlich größeren Jahrgänge werben. Dies sorgt dafür, dass die Zugangsschwellen viel niedriger sind, einige bieten sogar Orientierungskurse und Schnupper-Workshops an, bei denen beide Seiten mehr Zeit und Gelegenheit haben zu sehen, wieviel Potenzial für eine professionelle Schauspielkarriere gegeben ist. Trotz der hohen Kosten stellen private Schauspielschulen deshalb eine attraktive Alternative zu den staatlichen Hochschulen dar: Der Erstzugang ist viel einfacher und ermöglicht im Zweifelsfall auch mit viel weniger Aufwand die Feststellung, dass dieser Beruf doch nicht das Richtige ist. Die besseren privaten Schulen bieten zudem nicht nur eine ebenso breite wie solide Ausbildung, sondern auch einen Zugang zu ersten Aufträgen im Bereich Fernsehen und Film – auch dies kann für viele junge Leute attraktiver sein als ein Job an einem Stadttheater, möglicherweise auch noch in einem der kleineren Häuser abseits der großen Städte. Die privaten Schulen zeigen, dass es durchaus ein Interesse am Schauspielberuf auch unter jungen Menschen mit einer (familiären) Zuwanderungsgeschichte gibt.

Dass das Thema inzwischen bei den Stadt- und Staatstheatern angekommen und breit debattiert wird, bestätigte 2020 auch ein Mitglied des Lehrkörpers der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg:

»Wir sind ja sehr eng in Hamburg mit dem Schauspielhaus und mit dem Thalia-Theater verbunden. [...] Da wird darüber geredet, aber von einer wirklichen Nachfrage, glaube ich, kann man nicht sprechen. Das ist eher so, dass wir natürlich wollen, dass der gesellschaftliche Zustand auch in der Ausbildung abgebildet wird, und genauso ändert sich im Theater, [...] dass sie natürlich auch sagen, wir wollen die Diversität, die in der Gesellschaft effektiv da ist, im Theater abbilden. Wenn das Theater den Anspruch hat ›wir wollen gesellschaftliche Prozesse begleiten, unterstützen, hinterfragen‹ und so

weiter und so fort, kann das natürlich nicht sein, dass da eine weiße Elite von der Bühne herunter spricht, ne? Das wäre absurd!«

Auch die Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses ist Bestandteil der oben genannten Organisationsstrukturen und Reproduktionsmechanismen im deutschsprachigen Theatersystem. Das System stützt sich dabei in weiten Teilen auf rund zwanzig staatliche Hochschulen in Deutschland, Österreich und der Schweiz, die Schauspieler:innen und einige von ihnen auch zukünftige Regisseur:innen und Dramaturg:innen ausbilden. Auch wenn die Hochschulen weniger Nachwuchs ausbilden, als die Theater insgesamt pro Spielzeit neu unter Vertrag nehmen, gilt im Prinzip nur die Ausbildung an diesen Hochschulen als qualitativ hochwertig genug. Das drückt sich auch darin aus, dass hier Hochschulabschlüsse (Bachelor und Master) erworben werden, während auch die staatlich anerkannten privaten Schauspielschulen nur einen Berufsfachschulabschluss anbieten (vergleichbar z.B. mit Physiotherapie oder kaufmännisch-technischer Assistenz).

Zwischen den öffentlichen Hochschulen und Theatern besteht eine Vielzahl an engen Verbindungen. Trotz einer gewissen Tendenz zur Akademisierung der Ausbildung kommt das Lehrpersonal weit überwiegend aus der Theaterpraxis. Die Studierenden werden schon während des Studiums an regulären Produktionen ortsansässiger Stadt- oder Staatstheater beteiligt. Eine zentrale Rolle als Filter im Zugang zu den staatlichen Hochschulen spielen die Auswahlkommissionen, die bei den Vorsprechen aus bis zu tausend Bewerber:innen meist weniger als ein Dutzend neue Studierende auswählen müssen. Auch hier sitzen neben den Hochschullehrenden vor allem Menschen aus der Theaterpraxis. Teil des Systems sind zudem die so genannten »Intendantenvorsprechen«, bei denen sich die Absolvent:innen der Hochschulen diversen Theaterleitungen vorstellen können. Diese Vorsprechen gibt es zentral in Neuss, München und Berlin sowie dezentral an den einzelnen Hochschulen für ihre jeweiligen Abschlussklassen.

Systemtheoretisch betrachtet macht diese umfassende »organisierte Selbstbezüglichkeit« (vgl. Luhmann 2019; Drepper 2018) einen wichtigen Teil der Wirksamkeit der fortlaufenden Reproduktion des Systems der Stadt- und Staatstheater aus: Dadurch, dass die staatliche Schauspielausbildung Teil desselben Systems ist, legt sie die gleichen Auswahlkriterien an und unterliegt den gleichen Diskurskonventionen wie die Theater. Sie wählt und bildet im Prinzip genau den Nachwuchs aus, den das System für den laufenden Betrieb und die Aufrechterhaltung des künstlerischen Niveaus benötigt. Zusammen

mit der o.g. begrenzten Laufzeit der Intendanzen und den jeweils auf eine Spielzeit befristeten Verträgen des überwiegenden Teils des künstlerischen Personals stellt es einen gut eingespielten Erneuerungsmechanismus dar – der allerdings dazu tendiert, im Rahmen des ›Bestehenden‹ zu bleiben, und dem es daher nur bedingt gelingt, ›Disruptionen‹ zu produzieren oder zu bearbeiten, die auf bestimmte gesellschaftliche Veränderungen reagieren.

Es scheint daher dem auch im oben wiedergegebenen Zitat aus dem Thalia-Theater anklingenden Selbstbild der Bestenauslese und des hohen Qualitätsanspruchs im Prinzip zu widersprechen, leistungsunabhängige Kriterien wie ›Diversität‹ in die Organisationsmechanismen zu integrieren. Es trotzdem zu tun, birgt verschiedene Risiken in sich, die bisher nur wenige Häuser eingegangen sind und die hierfür in der Regel eher besonders kritisch beäugt als gelobt werden.²⁴ Auf der anderen Seite sind gerade dem Theater solche Kriterien nicht fremd: Aussehen, Figur und Statur spielen bei den Chancen junger Nachwuchsschauspieler:innen selbstverständlich eine zentrale Rolle, sollen aber ebenso selbstverständlich das Talent und Können nicht ersetzen. Gleichzeitig haben Häuser wie das Maxim-Gorki-Theater und die Universität der Künste (UDK) gezeigt, dass die gesellschaftliche Diversität im Ensemble und im Schauspielernachwuchs durchaus abgebildet werden kann, ohne Abstriche an der ›Qualität‹ zu machen. Das gilt umso mehr, wenn sie – wie etwa

24 Mediale Kritik wurde in den vergangenen Jahren vor allem am Theater Dortmund, an den Kammerspielen München und am Schauspielhaus Zürich geäußert, deren diverse Ensembles und Anspruch einer größeren Öffnung zur Stadtgesellschaft bis weit ins liberale Feuilleton hinein immer wieder als ›identitätspolitisch motiviert‹ angegriffen wird (vgl. Schneider 2023). Ein häufig herangezogener Auslöser der Kritik ist dabei, wenn ein Rückgang der Zuschauerzahlen beobachtet werden kann (siehe z.B. Peter Laudenbach in der *Süddeutschen Zeitung* vom 11.10.2022, S. 9; vgl. auch: »Da seid ihr ja wieder« von Christiane Lutz und Egbert Tholl, *Süddeutsche Zeitung* vom 23.1.2023, S. 9). Der ist allerdings angesichts der o.g. etablierten Sehgewohnheiten bezüglich der Ensembles und Stücke wenig überrascht, während gleichzeitig neue Zuschauerkreise, die weniger selbstverständlich ins Theater gehen und dies als Teil ihres bildungsbürgerlichen Habitus verstehen, nicht einfach oder gar innerhalb einer Spielzeit zu gewinnen sind. Hinzukommt, dass zumindest die Intendanzen von Julia Wissert in Dortmund und Barbara Mundel in München erst kurz vor Beginn der Corona-Pandemie angetreten wurden, die zu einem tiefen Einbruch der Zuschauerzahlen geführt hat, von dem sich insgesamt nur wenige Theater bereits vollständig erholen konnten – laut dem Deutschen Bühnenverein lag in der Spielzeit 2020/21 der Rückgang bei den Besucher:innen bei 86 Prozent gegenüber der Spielzeit 2018/19 (Deutscher Bühnenverein 2020, 2022).

die Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin – kaum befürchten müssen, dass nur aus diesem Grund ihr auch internationales Renommee Schaden nehmen könnte.²⁵

Für die starke Selektion im Zugang zur staatlichen Schauspielausbildung ist der oben erwähnte Qualitätsbegriff von zentraler Bedeutung. Dass er gleichzeitig aber wenig greifbar und damit auch nur wenig aussagekräftig ist, zeigt sich u.a. daran, dass die meisten der an der einen Hochschule angenommen jungen Menschen vorher bei Vorsprechen an anderen Hochschulen gescheitert waren, nicht selten sogar mehrfach. Sich auf die Vorsprechen vorzubereiten und zu lernen, wie sie gut zu meistern sind, ist nicht Teil des Systems und daher auch abhängig davon, welche finanziellen und zeitlichen Ressourcen Bewerber:innen dafür haben; das gilt auch für die Anreise zu mehreren Vorsprechen im gesamten deutschsprachigen Raum. Da am Ende die Auswahl aus einer Gruppe von sehr ähnlich hoch talentierten Bewerber:innen erfolgen muss, öffnet die hohe Selektivität des Verfahrens einen Raum für talentunabhängige Kriterien wie Typen und Rollenbilder, aber auch Stereotype und Vorurteile auf der Basis impliziter bildungsbürgerlich geprägter Erwartungen. Sie vermindert damit überproportional die Chancen für diejenigen, die äußerlich, im Auftreten oder im Sprachduktus bestimmten ›Idealvorstellungen‹ nicht entsprechen, die einerseits auf Konventionen beruhen und andererseits auf dem konkreten Wissen um Nachfrage und Chancen bei den Theatern sowie aktuellen Moden oder Trends.²⁶

Auf der anderen Seite könnte und kann dieser Raum auch dafür genutzt werden, die Bandbreite der sprachlichen (z.B. in Richtung Mehrsprachigkeit)

25 Siehe <https://www.hfs-berlin.de/menschen/studierende/> (letzter Zugriff am 6.2.2024).

26 Das unterscheidet das Schauspiel insbesondere von der Musik, in der das Äußere der Musiker:innen eigentlich irrelevant sein sollte. Dass dies so nicht stimmt, zeigt sich z.B. daran, dass sich im Zuge der Debatte um mehr Frauen in großen Orchestern vielerorts so genannte *blind auditions*, also das Vorspielen hinter einem Vorhang, durchgesetzt haben, um damit sexistischen (und inzwischen auch rassistischen) Vorurteilen weniger Raum zu geben (vgl. Goldin & Rouse 2000; <https://www.deutschlandfunk.de/geschlechtergerechtigkeit-im-klassischen-musikbetrieb-ein-100.html>; letzter Zugriff am 6.2.2024). Aus der Diversitätsdebatte heraus wird dies inzwischen teilweise wieder kritisiert, weil damit eine aktiv diversitätsfördernde Besetzungspolitik eher erschwert wird, die bei vielen Orchestern mit eher lokaler Bedeutung höher bewertet werden könnte und sollte als das Einhalten sehr hoch angesetzter Qualitätsstandards (vgl. z.B. <https://www.nytimes.com/2020/07/16/arts/music/blind-auditions-orchestra-s-race.html>; letzter Zugriff am 6.2.2024).

und körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten zu erhöhen.²⁷ Schon einzelne Kommissionsmitglieder können als *gate keeper* eine größere Bandbreite unter den Studierenden verhindern, aber es kann umgekehrt auch durch die Hochschulleitung ein klarer Auswahlauftrag in Richtung auf mehr Diversität ergehen. Hierzu im Folgenden zwei Ausschnitte aus Interviews mit Leitungsmitgliedern der Theaterakademie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg:

»Wir sind gerade – auch personell – in einem Umbruchprozess. Was ich auch jetzt [...] an der Zeit finde, weil natürlich immer noch sehr starke Klischees in den Köpfen sind. Also ein deutscher Schauspieler hat [...] bitte blond und blauäugig zu sein, um's jetzt mal zu übertreiben, und hat auch vor allen Dingen akzentfrei zu sprechen. Und das sind einfach so Sachen, wo man ran muss. Ich hab jetzt dieses Jahr extrem Druck gemacht [...] und gesagt: ›Leute, das Bild unserer Gesellschaft sieht so und so aus, jeder soundsovielte dritte, zehnte oder was weiß ich hat eine Migrationsgeschichte und wir müssen das abbilden in unseren Klassen. Also gebt euch bitte Mühe!‹ (lacht)[...] So, und die Zukunft wird sein, dass wir da auch selber nochmal reflektieren: Wen nehmen wir auf? Nehmen wir auch Leute auf, die vielleicht nicht so akzentfrei sprechen? Ich meine, wir haben's auf den Bühnen: Benny Claessens, Sashiko Hara (zum Beispiel), also wir haben sehr viele Schauspieler, die in ersten Rollen spielen und die 'n Akzent haben. Und das gehört ja auch zu unserer Entwicklung als Gesellschaft dazu. Da werden wir dran arbeiten müssen, das ist aber eine Sache, die muss man mit dem Studiengang sehr klar festlegen, da werden wir uns neu aufstellen und das auch entsprechend [...] in die Berufungsausschreibungen machen. [...] Wir haben jetzt zwei Schauspielprofessuren, die beinahe gleichzeitig frei werden, und da können wir in einem zentralen Bereich auch neu besetzen. Und da glaube ich, dass wir einfach einen anderen Blick schärfen müssen. [...] Also dass man sagt, die müssen einfach anders gucken. Und man muss andere Kriterien setzen.«

»Ich sag mal so, wir haben auch von der (Leitung) her die, na ja ›Auflage‹ kann man es nicht nennen, aber zumindest die ›Ermutigung‹ besonders hinzuzugucken. Aber natürlich zählen für uns primär erst einmal künstlerische Fragen. [...] Natürlich kommen jetzt tatsächlich viel mehr Menschen mit irgendeinem migrantischen Hintergrund (in die Vorsprechen). Es hat ja auch erst 'ne

27 Siehe z.B. die beiden Mitglieder des Ensembles der Kammerspiele München Luisa Wöllisch und Erwin Aljukić (<https://www.muenchner-kammerspiele.de/de/wir/kuentlerinnen/17>; letzter Zugriff am 6.2.2024).

Zeit gedauert, [...] also wie Berührungspunkte zu dem Beruf auch erst einmal entstehen müssen, dass sie sich das zutrauen, dass sie da Interesse haben. [...] Also es ist alles wirklich in Bewegung, es wird nur nicht wirklich gesteuert, sage ich mal so, weil es wirklich schwierig ist, jeden Moment bei gleicher künstlerischer Qualifikation bei der Aufnahmeprüfung bewusst dann jemanden zu nehmen, der aus in diesem Diversity-Bereich ist, nicht? Und das ist, glaube ich, im Moment tatsächlich die Tendenz so bei der Aufnahmeprüfung. Also das ist zum Beispiel auch von der Hochschulleitung durchaus gewünscht, [...] bei gleicher künstlerischer Qualifikation Menschen mit migrantischem Hintergrund zu nehmen, ne?»

Das komplexe Verhältnis zwischen den demographischen und weiteren gesellschaftlichen Veränderungen und den Auswirkungen auf das Selbstverständnis des Theaters als besondere Kunstform – die auch nochmal andere Anforderungen und Erwartungen an die Schauspielkunst stellt als Film und Fernsehen – »verdichtet« sich im Primat der akzentfreien Beherrschung des Hochdeutschen und der Gleichsetzung der Theatersprache mit dem Hochdeutschen. Dies ist schon immer einer der wesentlichen Hintergründe für die weitgehende soziokulturelle Homogenität des Feldes gewesen, weil auch früher schon Akzente, die mit Dialekten oder Soziolekten weniger gehobener Schichten verbunden sind, darin nicht vorgesehen waren. Die demographische Entwicklung bringt hier nun einige Irritationen in das System: Zum einen gibt es seit etwa zwei Jahrzehnten eine wachsende Zahl an hier aufgewachsenen Kindern und Einzel:innen von Eingewanderten, bei denen der bis dato quasi »automatische« Nexus zwischen Namen und Aussehen einerseits und der Vermutung oder Unterstellung eines Akzents oder gar begrenzter Deutschkenntnisse andererseits nicht mehr funktioniert. Wie die Leiterin einer Schauspielschule berichtete, sind es nicht zuletzt die aktuellen Studierenden der Hochschulen, die auf eine größere Öffnung und mehr Diversität auch in den Auswahlkommissionen drängen – möglicherweise aufgrund der Tatsache, dass sie mit in den vergangenen Jahren stark gestiegener Wahrscheinlichkeit auch an den Gymnasien in bürgerlichen Stadtteilen bereits mit einer größeren Diversität in Berührung gekommen sind (vgl. Schneider 2018).

Zum anderen hat der »Sommer der Migration« 2015/16 auch bei den Schauspielschulen zu Überlegungen geführt, geflüchtete (angehende) Schauspieler:innen in das Studium aufzunehmen. Dafür mussten notwendigerweise das Kriterium der Sprachbeherrschung aufgeweicht und gleichzeitig

die Kriterien der Bewertung der darstellerischen Qualitäten stärker in den Vordergrund gerückt werden, wie der folgende Ausschnitt zeigt:

»Da ist aber eine Frage der Kriterien: Hab ich, wenn der jetzt Deutsch spricht auf B2-Niveau, aber einen extremen Akzent hat, hab ich den Nerv, wenn er sonst eine Begabung hat – Ausstrahlung, Beweglichkeit, Stimmvolumen, szenische Fantasie, Raumgefühl, also alles, was so die Kriterien sind – hab ich dann den Mut zu sagen: Entweder kriegen wir den weg oder wir kriegen den nicht weg den Akzent, aber was der auf der Bühne hier macht, ist einfach super?« (Mitglied der Leitung der Theaterakademie Hamburg)

Zudem werden die Theater insgesamt internationaler, nehmen mehrsprachige Produktionen zu, äußert sich die Migrationsgesellschaft auch in der Ausdifferenzierung sprachlicher Varianten und Akzente.²⁸ Der Ausschnitt deutet gleichzeitig an, dass sich das Mainstream-Theater noch immer schwer tut mit Akzenten, »die nicht wegzukriegen sind«. Deshalb ist nach Ansicht eines anderen Interviewpartners auch in dieser Hinsicht ein Umdenken nötig:

»Es gibt natürlich immer die Aufgabe, auch eine Sprachkompetenz zu trainieren, aber ich nenne mal ein ganz plumpes Beispiel: Es gibt unglaublich viele weltberühmte schweizerische und österreichische Schauspieler und Schauspielerinnen, denen hat man den Akzent auch nie abtrainiert (lacht). Also deswegen finde ich, haben wir uns da auch bewegt, haben wir uns da auch verändert. Und wenn da irgendwie noch eine persönliche Note von irgendeinem Akzent drin ist, ist das vielleicht auch interessant, dann ist das vielleicht auch die künstlerische Persönlichkeit, die wir da vor uns haben.« (Mitglied der Leitung einer privaten Schauspielschule)

Die Interviewausschnitte oben belegen eine deutliche Annäherung des Stadt- und Staatstheatersystems an das Thema Diversität. Im folgenden Ausschnitt ist es ein Student einer staatlichen Hochschule, der selbst nach Deutschland geflüchtet ist und berichtet, wie sich die Perspektive innerhalb weniger Jahre gewandelt hat:

»Als ich hierherkam, hab ich von den Leuten, die im Theater waren, gehört: ›Ey du, ja, wir verstehen, du willst Schauspieler werden und so, aber die eine Sache ist natürlich die Sprache, die musst du lernen. Und die zweite ist

28 Siehe auch das Interview mit Gina Călinoiu in diesem Buch.

halt: es wird ein bisschen schwierig mit deinem Aussehen«, so. Aber eben genau diese Leute haben dann letztes Jahr oder vorletztes Jahr mir auch gesagt, kurz vor dem Vorsprechen: »Ja du, aber jetzt mach dir keinen Druck, jetzt hat sich alles ein bisschen verbessert, was solche Sachen angeht und Typen wie du werden schon gefragt jetzt.« Aber vorher war das nicht so. Das ist das, was ich gehört habe.«

Ähnlich äußert sich ein Mitglied der Leitungsebene der Hochschule in Hamburg über die Chancen von Bewerber:innen mit einer Flucht- oder Migrationsgeschichte:

»... die wenigen, die dann da wirklich bis dahin kommen, mit Talent und mit dem Mut, das zu machen, die sind dann in den zwanzig Schauspielschulen, die wir haben, heiß begehrt. Und das Gleiche gilt für die Theater. Die reißen sich auch um jeden, der irgendwie 'n bisschen anders aussieht als der deutsche Michel. Also ich glaube, die Zugänge werden leichter, also zumindest die Sensibilität der Prüfenden.«

Das bedeutet allerdings nicht automatisch, dass die »Sensibilität der Prüfenden« auch schon eine Selbstreflexion über Stereotypisierungen und Othering bei der Frage des sog. *Typecasting* umfasst, also der Assoziation von körperlichen Merkmalen mit bestimmten Rollen oder Figuren im Theater. Auch wenn in den vergangenen Jahren die Einsicht in die Notwendigkeit von mehr Öffnung für Diversität im Theatersystem deutlich gewachsen ist, so macht sich dies überwiegend noch wenig bemerkbar in der Zusammensetzung der Lehrkörper und Auswahlkommissionen an den Schauspielschulen. Und auch die vielfach fehlenden lebensweltlichen Erfahrungen von und mit Menschen verschiedener Herkunft und Hintergründe lassen sich nicht einfach ersetzen. In den beiden folgenden Ausschnitten aus einer Fokusgruppe mit Schauspielstudierenden berichten zwei von ihnen von Erfahrungen während der Vorsprechen, in denen Stereotypisierungen eine Rolle spielen:

»An beinahe jeder Schule wurde ich gefragt, was denn meine Familie davon hält, dass ich Schauspiel studieren möchte. An jeder Schule wurde ich gefragt, was denn meine Familie zu alldem sagen würde. Also, bei vielen Dingen ist man ja so ein bisschen naiv: »Okay, sie haben mich nach meiner Familie gefragt, weil es um schauspielern geht und das ein harter Job ist, also fragen sie mich das natürlich.« Aber dann habe ich Freunden davon erzählt

und die sagten alle: ›Aber ich bin das nie gefragt worden!‹ Und dann dachte ich: ›Ah, okay ...?‹«

»Bei mir haben sie bei meinem ersten Vorsprechen beim Feedback gesagt: ›Du hast nicht bestanden. Und das ist schade, weil Du bist ein interessanter Typ, weil man nicht einschätzen kann, wo Du herkommst.‹ [...] Man kann nicht sagen, wo ich herkomme, weil man sieht nicht direkt, ›okay, sie ist der-und-der Herkunft.‹ [...] Ich glaube, denen war das sehr wichtig.«

Die Theater fordern mehr Diversität unter den Absolvent:innen der Schauspielschulen, können sich aber vielfach nicht von stereotypen Erwartungen und Klischees bei der Rollenbesetzung freimachen. Um aber Absolvent:innen der Hochschulen, die qua Aussehen oder anderen Körpermerkmalen für dieses Mehr an Diversität stehen können, tatsächlich die gleichen Jobchancen bieten zu können wie ihren Mitstudierenden ohne entsprechende Merkmale sind auch andere künstlerische Entscheidungen und ein offensiverer Umgang mit den (erlernten) Erwartungen im Publikum nötig. Gleichzeitig wäre es wichtig, glaubhaft zu machen, dass die Nachfrage nach diesen Personen tatsächlich mehr bedeutet, als ein Versuch sich nach außen als ›divers‹ darzustellen. Auch dafür müssen sich die Theater Fragen nach der Gebotenheit bestimmter Rollenbesetzung stellen und proaktiv nach dem möglichen Vorhandensein von rassistischen Stereotypen in den künstlerischen Leitungen und den Ensembles fragen. Wie weit dies in den einzelnen Häusern und in den verschiedenen Bereichen bereits verstanden und umgesetzt wird, lässt sich von außen kaum allgemein beurteilen, Zweifel sind hier aber durchaus angebracht.²⁹

29 Siehe hierzu den Beitrag von Rita Panesar und Silke Potthast über diversitätsorientierte Fortbildungen am Thalia-Theater Hamburg in diesem Buch. Die Ergebnisse der Studie von Thomas Schmidt (2019: 278f.) legen nahe, dass in der Tendenz alle Personengruppen, die nicht männlich, heterosexuell, weiß und ohne Migrationshintergrund sind – also einer impliziten dominanten Norm entsprechen, die in vielen gesellschaftlichen Bereichen eine gewisse Gültigkeit beanspruchen kann – auch im Stadt- und Staatstheater immer noch grundsätzlich mit ›Othering‹-Erfahrungen rechnen müssen (vgl. zur Aktualität dieser Fragen auch die ›Burning-Issues‹-Konferenz im Rahmen des Berliner Theatertreffens Anfang Mai 2022; <https://burning-issues.de/>; letzter Zugriff am 6.2.2024).

Ausblick

Alle institutionellen Interviewpartner:innen bestätigen, dass sich ihre Einrichtungen gerade in einem Wandlungsprozess befinden, der allerdings verschiedene Stellschrauben des Systems betrifft und es deshalb stark herausfordert. Ein diverses Ensemble ist nicht nur eine Frage der Rekrutierung, sondern rückt auch das grundsätzliche Dilemma oder Paradox wieder stärker in den Fokus, dass die Schauspielausbildung eigentlich darauf zielt, sich Persönlichkeiten und Geschichten anzueignen und darzustellen, die *keinen* Bezug zur darstellenden Person haben müssen, während gleichzeitig das Theater in hohem Maße von Figuren-Klischees und stereotypen Rollenzuweisungen lebt. Die Auswahl der Stoffe und Rollen, in denen eine bestimmte nichtdeutsche Herkunft oder ein bestimmtes Aussehen der Figur angelegt sind, ist aber noch immer sehr gering. Das führt dazu, dass für diese wenigen Rollen (und Job-Möglichkeiten!) vielfach eine ›authentische‹ Besetzung (was immer das konkret heißen mag) gefordert wird – obwohl entsprechende Rollen nicht selten sogar negative Stereotype bedienen. Gleichzeitig wählen etwa Schwarze Schauspieler:innen nicht diesen Beruf und werden nicht dazu ausgebildet, ausschließlich oder vorrangig ›schwarze Rollen‹ zu spielen. Für die Theater repräsentiert wiederum die Zusammensetzung ihrer Ensembles eine Bandbreite an Möglichkeiten der Bearbeitung bestimmter Stoffe und Stücke, für die jeweils eine künstlerisch überzeugende Rollenbesetzung erfolgen muss und die gleichzeitig dem gesamten Ensemble ausreichend Auftrittsmöglichkeiten verschafft. Und dann sollten sie idealerweise auch noch sowohl künstlerisch als auch kommerziell erfolgreich sein.

Ein blonder Oberon of Color und eine u.a. Portugiesisch sprechende Titania in Shakespeares ›Ein Sommernachtstraum‹ beim plattform-Festival 2019 am Ernst-Deutsch-Theater in Hamburg



Foto: Sinje Hasheider

Die Debatte um das Verhältnis zwischen der Zusammensetzung der Ensembles, dem Repertoire oder Programm einer Spielzeit und der Frage der passenden Besetzung würde sich vermutlich noch lange weiter im Kreis drehen lassen, wenn nicht die Demographie eine bestimmte Entwicklung klar präjudizieren und – nicht zuletzt auch durch Vorbilder in Film und Fernsehen und in anderen Ländern – immer sichtbarer machen würde. Damit wird immer deutlicher, dass einerseits eine hochdiverse Migrationsgesellschaft auch andere Stoffe, Geschichten und Protagonist:innen und Akteur:innen auf und hinter den Bühnen erfordert. Gleichzeitig können dadurch die Erfordernisse ›authentischer‹ Rollenbesetzung auch wieder stärker in den Hintergrund treten: Wenn Werke von Shakespeare, Kleist oder gar Aristophanes tatsächlich noch eine Aktualität behaupten können, weil in ihnen – wie die Theater nicht müde werden zu betonen – Grundthemen des Menschlichen und Gesellschaftlichen behandelt oder auch einfach nur bezaubernd schöne Geschichten erzählt werden, die auch Jahrhunderte später noch immer ›funktionieren‹, dann gibt es keine Rechtfertigung dafür, sie nicht auch der heutigen Stadtgesellschaft in ihrer ganzen Vielfalt zu erzählen und entsprechend zu aktualisieren und zu besetzen.

Hinzukommt als demographischer Effekt, dass auch der Pool kulturaffiner junger Menschen, aus dem sich der Nachwuchs der Theaterschaffenden ebenso speist wie – idealerweise – das zukünftige (Abo-)Publikum, dank der intergenerationalen Mobilität in Einwandererfamilien und der Zuwanderung hochqualifizierter Mittelschichten immer diverser wird (Lang und Schneider 2017; Schneider, Crul und Pott 2022). Vor diesem Hintergrund ist es eigentlich verwunderlich, dass dieser Aspekt des Themas im öffentlichen Theatersystem bis heute noch auf wenig Resonanz stößt: Es geht also schon lange nicht mehr nur um das Recht auf kulturelle Teilhabe, sondern auch um die demographische Basis des kommerziellen Erfolges der Theater. Ein Teil des Problems wurde oben in der im institutionellen Charakter des Systems liegenden Behäbigkeit der Stadt- und Staatstheater und der Schauspielausbildung verortet – trotz der eingebauten Mechanismen der ständigen Erneuerung, in denen allerdings offenkundig mehrere Elemente fehlen. Dazu gehört meines Erachtens (a) ein selbstreflexives Sensorium, das auf strukturelle Kritik nicht wie automatisiert zuallererst mit Abwehr reagiert;³⁰ (b) die Bereitschaft und Öffnung für empirische Studien, die nicht nur Marktforschung sind oder von Instituten kommen, die mit dem Kulturbetrieb auf vielfältige Weise institutionell verbandelt sind – dazu würde auch gehören, dass die Ergebnisse von Publikumsbefragungen grundsätzlich öffentlich zugänglich gemacht werden; (c) eine Öffnung der staatlichen Schauspielausbildung in Richtung auf Workshop-Formate für zukünftige Bewerber:innen bzw. Kooperationen mit privaten Schauspielschulen, die diese seit Jahren mit Erfolg anbieten, und schließlich (d) auch die Bereitschaft der Kulturpolitik, institutionelle Wandlungsprozesse an den Häusern aktiv und ggf. finanziell und strukturell so zu unterstützen, dass sie während des laufenden Betriebs geleistet werden können bzw. Teil des Regelbetriebs werden.

30 Siehe als Negativbeispiel hierfür die Reaktionen innerhalb des Systems auf die o.g. Studie zum Machtmissbrauch am Theater von Thomas Schmidt (2019) – z.B. in der Zeitschrift des Deutschen Bühnenvereins *Deutsche Bühne* (02/2020: 32ff.), in der beide Kommentare nahezu ausschließlich auf vorgebliche methodische Schwächen der Studie abheben und sich mit den Ergebnissen gar nicht auseinandersetzen.

Literatur

- Baykul, Yalçın (2002): Vereinstheater oder echtes Multikulti? Zur Situation des türkischen Theaters in Deutschland. *Theater der Zeit* 2/2002: 16–17.
- Berger, Peter L. and Thomas Luckmann (1966): *The social construction of reality. A treatise in the sociology of knowledge*. New York: Anchor Books.
- Boran, Erol M. (2022): *Die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarett*. Bielefeld: transcript (Theater, 149).
- Balme, Christopher (2019): Die Krise der Nachfolge: Zur Institutionalisierung charismatischer Herrschaft im deutschen Stadt- und Staatstheater. *Zeitschrift für Kulturmanagement* 5 (2): 37–54.
- Beyer, Jürgen (2006): *Pfadabhängigkeit. Über institutionelle Kontinuität, anfällige Stabilität und fundamentalen Wandel*. Frankfurt a.M.: Campus.
- Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1993): *The field of cultural production. Essays on art and literature*. New York: Columbia University Press.
- Csigó, Monika (2006): *Institutioneller Wandel durch Lernprozesse. Eine neo-institutionalistische Perspektive*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Deutscher Bühnenverein (Hg.) (2019): *Wer spielte was? 2017/18 Werkstatistik Deutschland, Österreich, Schweiz*. Hamburg: Inspiring Network.
- Bühnenverein, Deutscher (Hg.) (2020): *Wer spielte was? 2018/19 Werkstatistik Deutschland, Österreich, Schweiz*. Würzburg: Königshausen u. Neumann.
- Bühnenverein, Deutscher (Hg.) (2022): *Wer spielte was? 2020/21 Werkstatistik Deutschland, Österreich, Schweiz*. Würzburg: Königshausen u. Neumann.
- Drepper, Thomas (2018): *Organisationen der Gesellschaft: Gesellschaft und Organisation in der Systemtheorie Niklas Luhmanns*. Wiesbaden: Springer VS.
- Foucault, Michel (1974): *Von der Subversion des Wissens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Goldin, Claudia, and Cecilia Rouse (2000): Orchestrating impartiality: The impact of ›blind‹ auditions on female musicians. *The American Economic Review* 90(4): 715–741.
- Hammerschmidt, Peter, Nicole Pötter und Gerd Stecklina (2021): *Der lange Sommer der Migration: Die Teilhabechancen der Geflüchteten und die Praxis der Sozialen Arbeit*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Hess, Sabine, Bernd Kasperek, Stefanie Kron, Mathias Rodatz, Maria Schwertl und Simon Sontowski (Hg.) (2017): *Der lange Sommer der Migration*. Hamburg: Assoziation A.

- Ildem, Miyesser (2011): Meine pränatale Migration. In: Sezgin, Hilal (Hg.): *Manifest der Vielen: Deutschland erfindet sich neu*. Berlin: Blumenbar, 127–32
- Ipşiroğlu, Zehra (1997): Im Getto der Gastarbeiterkultur. *Zeitschrift für Kultur-Austausch* 1&2/1997: 81–83.
- Jurkiewicz, Joanna und Jens Schneider (2024): On continuities. Migration and institutional (non-)change. In Wiebke Sievers (Hg.): *Cultural Change in Post-Migrant Societies: Re-imagining communities through arts and cultural activities*. Chams: Springer, 77–95.
- Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg (Hg.) (2014): *Diversity: Realitäten_Konzepte_Visionen. Kongress-Dokumentation des 4. Bundesfachkongresses Interkultur in Hamburg, 24.-26.10.2012*. Hamburg.
- Lang, Christine, und Jens Schneider (2017): Von Kreuzberg nach Tempelhof. Räumliche und soziale Mobilität bei Nachkommen von Eingewanderten aus der Türkei in Berlin. In: Geisen, Thomas, Christine Riegel und Erol Yıldız (Hg.): *Migration, Stadt und Urbanität. Perspektiven auf die Heterogenität migrantischer Lebenswelten*. Wiesbaden: Springer VS, 237–258
- Lang, Christine, Andreas Pott und Jens Schneider (2018): *Erfolg nicht vorgesehen. Sozialer Aufstieg in der Einwanderungsgesellschaft – und was ihn so schwer macht*. Münster: Waxmann.
- Langhoff, Shermin (2018): Nachwort. In Foroutan, Naika, Juliane Karakayali und Riem Spielhaus (hg.): *Postmigrantische Perspektiven: Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*. Frankfurt, New York: Campus Verlag, 301–310.
- Luhmann, Niklas (2019): *Schriften zur Organisation 2: Theorie organisierter Sozialsysteme*. Wiesbaden: Springer VS.
- Mahoney, James (2000): Path dependence in historical sociology. *Theory and Society* 29 (4): 507–548.
- Sachverständigenrat Integration und Migration (SVR) (2021): *Normalfall Diversität? Wie das Einwanderungsland Deutschland mit Vielfalt umgeht. Jahresgutachten 2021*. Berlin: SVR.
- Sappelt, Sven (2000): Theater der Migrant/innen. In: Chiellino, Carmine (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland*. Stuttgart: Metzler, 275–93.
- Schiller-Merkens, Simone (2008): *Institutioneller Wandel und Organisationen. Grundzüge einer strukturationstheoretischen Konzeption*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Schmidt, Thomas (2018): *Elemente des deutschen Theatersystems*. Wiesbaden: Springer VS.
- Schmidt, Thomas (2019): *Macht und Struktur im Theater. Asymmetrien der Macht*. Wiesbaden: Springer VS.

- Schneider, Jens (2001): *Deutschsein. Das Eigene, das Fremde und die Vergangenheit im Selbstbild des vereinten Deutschland*. New York/Frankfurt a.M.: Campus.
- Schneider, Jens (2018): Demographic ›megatrends‹ and their implications, *Siirtolaisuus/Migration* 3/2018, 26–31 (<https://siirtolaisuus-migration.journal.fi/article/view/89564>).
- Schneider, Jens (2023): Identitätspolitik und politische Bildung. In: M.S. Baader, T. Freytag und K. Kempa (Hg.): *Politische Bildung in Transformation – Transdisziplinäre Perspektiven*. Springer VS, Wiesbaden, 293–303.
- Schneider, Jens (2024): What comes after ›post-migration‹? On the biography of terms. In: Dahinden, Janine and Andreas Pott (eds.): *Reflexivities in Migration Studies: Pitfalls and Alternatives*. Wiesbaden: Springer (im Erscheinen).
- Schneider, Jens, Tineke Fokkema, Raquel Matias, Snežana Stojčić, Dušan Ugurina and Constanza Vera-Larrucea (2000): Identities. Urban belonging and intercultural relations. In: Crul, Maurice, Jens Schneider and Frans Lelie (eds.): *The European Second Generation Compared: Does the Integration Context Matter?* Amsterdam: Amsterdam University Press, 285–340.
- Schneider, Jens, Maurice Crul und Frans Lelie (2015): *Generation Mix. Die superdiverse Zukunft unserer Städte – und was wir daraus machen*. Münster: Waxmann.
- Schneider, Jens, Maurice Crul und Andreas Pott (eds.) (2022): *New Social Mobility. Second Generation Pioneers in Europe*. Wiesbaden: Springer.
- Schneider, Wolfgang (Hg.) (2011): *Theater und Migration*. Bielefeld: transcript.
- Sharifi, Azadeh (2011a): *Theater für Alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*. Frankfurt a.M.: Peter Lang (Studien zur Kulturpolitik, Bd. 13).
- Sharifi, Azadeh (2011b): Postmigrantisches Theater. In W. Schneider 2011: 35–46.
- Sharifi, Azadeh (2018): Antirassistische Interventionen als notwendige ›Störung‹ im deutschen Theater. In: Hill, Marc und Erol Yıldız (Hg.) (2018): *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*. Bielefeld: transcript, 207–22.
- Sharifi, Azadeh (2020): Theater und Migration: Überlegungen zu einer europäischen Perspektive des postmigrantischen Theaters. In Bachmann, Michael und Asta Vonderau (Hg.): *Europa – Spiel ohne Grenzen?* Bielefeld: transcript, 181–196.
- Sievers, Wiebke (2017): Mainstage theatre and immigration: The long history of exclusion and recent attempts at diversification in Berlin and Vienna. *Crossings: Journal of Migration & Culture* 8: 67–83.

- Stenzaly, Georg (1984): Ausländertheater in der Bundesrepublik und Berlin-West am Beispiel der türkischen Theatergruppen. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)* 56/1984: 125–41.
- Stewart, Lizzie (2017): Postmigrant theatre: the Ballhaus Naunynstraße takes on sexual nationalism. *Journal of Aesthetics & Culture* 9, 56–68.
- Zick, Andreas und Beate Küpper (Hg.) (2021): *Die geforderte Mitte: rechtsextreme und demokratiegefährdende Einstellungen in Deutschland 2020/21*. Bonn: Dietz.