

60

EIN GESPRÄCH MIT AZADEH SHARIFI

VOM SCHREIEN
UND BRÜLLEN
ODER EINE
ANDERE
THEATER-
GESCHICHTE
SCHREIBEN

Julian Warner (W) Könntest du zunächst etwas über deine Person und dein Forschungsfeld erzählen?

Azadeh Sharifi (S) Ich bin Theaterwissenschaftlerin und promovierte Kulturwissenschaftlerin. In meiner Dissertation habe ich mich mit dem Programm und der interkulturellen Öffnung von drei Theatern in Köln, dem Schauspiel Köln, dem Comedia Theater und der Bühne der Kulturen – Arkadas Theater im Zeitraum 2007 bis 2010 beschäftigt und gleichzeitig Interviews mit Vertreter*innen der zweiten Generation geführt, die sich explizit als theaterinteressiert bezeichnen. In dieser Arbeit wurde zum ersten Mal die Perspektiven von People of Color in Bezug zu den Theatern in Deutschland analysiert. Die letzten Jahre habe ich nicht fest an einer Universität, sondern immer wieder in kleineren Projekten gearbeitet, habe unterrichtet, und immer an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis gearbeitet. Jetzt habe ich eine durch die DFG geförderte Qualifikationsstelle für die Habilitation an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Dort möchte ich ein Archiv des migrantischen und postmigrantischen Theaters für die Theaterwissenschaft erarbeiten, da es bisher keine Forschung dazu gibt. Ich versuche aber nah an der Praxis zu bleiben, das heißt ich arbeite zum Beispiel auch kuratorisch bei dem Festival Politik im freien Theater, das 2018 hier in München stattfinden wird.

W Kannst du die beiden Begriffe „postmigrantisch“ und „migrantisch“ einmal genauer umreißen?

S Historisch gesehen können wir ab Ende des Zweiten Weltkriegs durch Zuwanderung und Arbeitsmigration im Speziellen von einem neuen Deutschland sprechen. Unter diesen Migrant*innen waren auch viele Künstler*innen. Deren Wirken ist in der Literaturwissenschaft schon gut aufgearbeitet. Es gibt ganz viele Schriftsteller*innen, die nach Deutschland migriert sind, die auf deutsch und über Deutschland geschrieben haben, aber deren Werke immer unter dem Label „Gastarbeiterliteratur“ oder „Migrantenliteratur“ rezipiert worden sind. Diese Zuschreibung impliziert, dass sich diese Literatur nur an bestimmte Bevölkerungsgruppen richtet, also an die sogenannten Communities, oder

dass sie sich nur mit der Situation von Gastarbeiter*innen auseinandersetzt. Das heißt, es gab immer eine Zuschreibung, die dafür gesorgt hat, dass es eine Unterscheidung zwischen Schriftsteller*innen und Schriftsteller*innen of Color oder Schwarzen Schriftsteller*innen gab. So ähnlich kann man das auch im Theater sehen. Es sind sehr viele Theatermacher*innen nach Deutschland gekommen, die aber nicht Teil des Stadt- und Staatstheatersystems geworden sind, die keine Förderungen und keinen Zugang zur Infrastruktur der deutschen Theaterszene bekommen haben und deren Kunst zudem als „migrantisch“ gelabelt worden ist. „Migrantisch“ bedeutet in diesem Fall eine Gleichsetzung mit „Amateur“ oder „Laie“. Es ist behauptet worden, dass die Arbeiten dieser Menschen nicht der künstlerischen Qualität des sogenannten deutschen Theaters entsprächen und sich formal und narrativ – wenn überhaupt – nur an bestimmte Communities richteten. Dieser Argumentation nach passten sie dadurch oftmals nicht in das Stadttheater und seien auch nicht förderungswürdig. Die Nicht-Förderung dieser Theatermacher*innen, die seit Jahrzehnten nur in soziokulturellen Zentren oder Hinterhöfen produzieren oder sich eigene Strukturen aufgebaut haben, ist nach wie vor ein großes Problem. Natürlich gab es auch einige Häuser wie die Bühne der Kulturen in Köln, das Theater an der Ruhr in Mülheim oder das Tiyatrom in Berlin, an denen das anders lief. Das Label „migrantisch“ bezieht sich zumeist auf die erste Einwander*innen-Generation, also auf Menschen, die mehrheitlich ihre künstlerische Ausbildung in ihren Herkunftsländern gemacht haben. Es gibt auch einige Menschen, die versucht haben sich in Deutschland ausbilden zu lassen, die dabei aber vielfach Ausgrenzung erfahren haben. Ein wichtiger Moment war daher die Entstehung des Ballhaus Naunynstraße in Berlin. In Berlin hatten sich viele Künstler*innen der zweiten und dritten Generation gesammelt. Viele kamen vom Film oder aus der Musik- oder Street-Art-Szene. Die haben im Hebbel am Ufer unter der Leitung von Matthias Lilienthal angefangen im Theaterkontext zu produzieren. Zu dem Zeitpunkt hat auch Shermin Langhoff dort angefangen kuratorisch zu arbeiten und sie hat dann dieses Bedürfnis nach einem eigenen Ort formuliert, an dem „wir“ keine Zuschreibung erfahren müssen und „wir“ etwas entwickeln können, wo „wir“ bestimmen können,

was die Inhalte, Ästhetiken und Narrative unseres Theaters und unserer Theatergeschichte sind. Dadurch ist schließlich das Ballhaus Naunynstraße entstanden und damit auch das selbstgewählte Label, das dieser Ort bis heute benutzt: „postmigrantisches Theater“. Da hat natürlich nach kurzer Zeit die ganze Szene hingeschaut und das Team hat durch Begriffe wie „Migrantenstadt“ sehr große rassistische Ablehnung erfahren. Da fielen auch Vorwürfe wie: „Das ist ja so ein Paralleluniversum in Kreuzberg, was die da wieder geschaffen haben“ und „Wir wollen doch eine gemeinsame Gesellschaft und keine Parallelgesellschaft“ und so weiter. All diese Ressentiments – man nennt das immer Ressentiments, aber es ist Rassismus – haben sie erfahren, aber gleichzeitig konnten sie sich durchsetzen, weil sie wichtige Aspekte auf die Theaterbühne gebracht haben, die bis dato für die deutsche Theaterszene unsichtbar waren. Meine Arbeit ist es, zu schauen, wo die Verbindungslinien liegen zwischen diesem postmigrantischen Theater und dem, was schon vorher gemacht worden ist. Was ist schon erzählt worden und was ist schon ausprobiert worden, das aber bis dato unsichtbar geblieben ist?

W Dein Projekt ist es also, eine Geschichte des postmigrantischen Theaters zu erzählen?

S Genau. Ich versuche Diskontinuitäten und Kontinuitäten zu beschreiben, da wir nicht einfach von einer linearen Geschichte sprechen können, sondern eher von Momenten, die festgehalten worden sind. Zum Beispiel gab es von 1979 bis 1984 an der Berliner Schaubühne das Türkische Ensemble. Das Ensemble ist bekannt, aber was die Künstler*innen of Color nach dieser Zeit gemacht haben, ist sozusagen für den deutschen Mainstream in der Versenkung verschwunden. Natürlich haben sie weiter Theater gemacht, aber weil sie eben nicht mehr prominent durch Peter Stein gefördert wurden, waren sie auf einmal nicht mehr sichtbar. Meine Arbeit ist es eben auch, eine Kritik an der deutschen Theaterwissenschaft und der deutschen Theaterszene zu schreiben, die jahrzehntelang Künstler*innen systemisch ausgegrenzt hat. Wie kann eine Theatergeschichtsschreibung überhaupt funktionieren, in der diese Personen immer wieder herausgehalten

werden, und bei der es Kern und Ränder gibt. Wo dieser Kern den Fokus erhält, aber die Ränder, selbst in den Arbeiten, die sie reflektiert haben, bewirkt haben, dass besagte Personen weiter ausgegrenzt werden.

W Was du beschreibst, ist eine Art institutioneller Rassismus, der unter anderem über ästhetische Kriterien hergestellt wird. Kannst du diesen Zusammenhang näher erläutern?

S Das kann man gut am Beispiel des interkulturellen Theaters beschreiben, das sehr wichtig für das europäische und deutsche Theater in den 1970er und 1980er Jahren gewesen ist. Da gab es ein großes Interesse an einer Auseinandersetzung mit „nicht-europäischen“ oder „außereuropäischen“ Theaterformen. Theatermacher*innen wie Peter Brook oder Ariane Mnouchkine sind um die Welt gereist und haben geschaut, was es gibt. Und haben das Gefundene dann hier für die europäischen Bühnen adaptiert. Sie haben das so verarbeitet, dass ein europäisches Publikum das auch verdauen konnte – nämlich als Metapher. Interessanterweise gab es zeitgleich in Europa Theatermacher*innen of Color, die im Grunde das gleiche gemacht haben, aber durch die Label „Volkstheater“, „volkstümliches Theater“ oder „Community Theater“ ausgegrenzt wurden. Weil es nicht den Vorstellungen oder Formen von Theater entsprach, die wir in Deutschland zum Beispiel „Stadttheater“ nennen. Es gab zu der Zeit in Deutschland ein fixes Repertoire mit einer bestimmten Form. Diese Form ließ kaum Möglichkeiten zu, Geschichten zu erzählen, die eben nicht dieser entsprachen. Und das ist im Grunde bis heute so.

Es gibt ja gerade zum Beispiel einen Riesenhype um zeitgenössisches iranisches Theater. Interessanterweise gab es aber gerade in den 1970er und 1980er Jahren, auch aufgrund der politischen Situation, verschiedene experimentelle Auseinandersetzungen im iranischen Theater. Aber iranische Theatermacher*innen, die nach Deutschland oder woandershin flohen, verloren ihre Bedeutung. Ein gutes Beispiel hierfür ist Sohrāb Shahīd-Sāles, ein ganz wichtiger iranischer Filme- und Theatermacher, der nach Deutschland geflohen ist und hier Filme gemacht hat. Die sind mittlerweile auf allen Festivals, zum Beispiel auf der Berlinale und anderen, gezeigt worden und er wird immer wieder mit Retrospektiven gewürdigt.

Wenn man sich aber die Biografie dieses Menschen anschaut: Wie er hier kanakisiert, migrantisiert und marginalisiert wurde, weil die Art und Weise, wie er Geschichten erzählt hat, nicht in die Form gepasst hat ... Mittlerweile lässt ihn der Hype um iranisches Theater und iranischen Film natürlich als glorreich erscheinen. Aber Fakt ist, dass er aufgrund der erlittenen Marginalisierung hier in Deutschland in die USA emigriert und dort in totaler Armut verendet ist. Ich finde es signifikant, dass Theatermacher*innen in ihrem eigenen „ausländischen“ Kontext, wo voyeuristisch drauf geschaut werden konnte, exotisiert wurden. Aber sobald sie einen Bruch in der Biografie hatten, zum Beispiel durch Flucht und Migration, verschwanden sie auf einmal in der Versenkung, bekamen ein bestimmtes Label und wurden aus ihrem Kontext gerissen.

W Hier könnte man die Parallele zu einem Hype um afrikanische Kunst und auch den Fonds TURN ziehen. Wie ordnest du so einen Fonds ein, der von der Kulturstiftung des Bundes aufgesetzt wurde, um Kooperationen zwischen deutschen Institutionen und Künstler*innen und Künstler*innen vom afrikanischen Kontinent zu fördern? Gerade auch vor dem Hintergrund der afro-deutschen Kritik, die ja darauf hinweist, dass der Fonds mit seinem Fokus auf Kunst vom afrikanischen Kontinent die Arbeiten Schwarzer Künstler*innen in Deutschland vergisst oder potentiell gar negiert.

S Ich finde viele Produktionen, die daraus entstanden sind, hochproblematisch, weil das Machtgefälle in den Produktionen selbst so deutlich wird, auch dann, wenn sich auf deutscher Seite die Kooperationspartner*innen bemühen, sich ihrer privilegierten Position bewusst zu werden. Das Problem beginnt bereits damit, dass die Gelder und Förderer aus Deutschland stammen. Dass die deutschen Theatermacher*innen die Kooperationen „initiiieren“, das heißt Anträge schreiben, und dann die afrikanischen Künstler*innen von der Einladung (rechtlich in Form von Visa) der deutschen Kolleg*innen abhängig sind, erzeugt ein unüberwindbares Machtgefälle, das sich auch in der ästhetischen Arbeit widerspiegelt.

W Du kritisierst also nicht nur die Repräsentationen auf der Bühne, sondern auch die Prozesse des Theatermachens selbst?

S Ja, denn neben den Repräsentationen sind die Prozesse selbst meistens schon problematisch. Aber auch auf institutioneller Ebene muss man bereits die Entscheidung, solche Projekte überhaupt zu fördern, hinterfragen. Ich habe den Eindruck, dass solche Förderinstrumente, ähnlich wie Entwicklungshilfe, kolonialen Weltvorstellungen und Machtverhältnissen verhaftet bleiben. Und wenn mir dann entgegnet wird, dass es im Produktionsprozess eine kritische Auseinandersetzung gegeben hat, dann kann ich dazu nur sagen, dass diese Auseinandersetzung nicht auf künstlerischer Ebene sichtbar wird.

W Würdest du dann sagen, dass das Einladen oder Produzieren von afrikanischer Kunst immanent Exotismen bedient und für eine deutsche Bühne im Grunde genommen deren *Whiteness* verstärkt bzw. erst ermöglicht?

S Das könnte eine Konsequenz sein aus dem, was da gemacht wird. Ich glaube aber, dass die Motivationen anders geartet sind. Ich glaube, dass dadurch, dass solche Gelder zur Verfügung gestellt werden, eine stärkere Auseinandersetzung provoziert werden soll. Aber die Projekte bleiben in diesem kolonialen Gedanken von „Wer braucht Geld“ und „Wer hat das Geld“ verhaftet. Es gibt Festivals, die tatsächlich versuchen, sich mit diesem *weißen* Machtraum, den sie besitzen, kritisch auseinanderzusetzen. Aber beim Fonds TURN habe ich das Gefühl, dass oft nicht ausreichend dafür Sorge getragen werden kann, dass ein nachhaltiger gesellschaftlicher und künstlerischer Diskurs stattfindet. Sondern, dass schlimmstenfalls eben noch immer Exotik und Voyeurismus durchschlagen, dass die Zuschauenden sich also entweder freuen, Menschen aus Afrika auf der Bühne gesehen zu haben, oder rausgehen und sagen, es war ganz schrecklich, leidende Schwarze Kinder zu sehen, und jetzt müssen sie dem Roten Kreuz fünf Euro spenden. Das ist der Stand des Diskurses, und wir kommen da nicht weiter.

Und mein Eindruck ist leider, dass diese Kritik als nicht berechtigt angesehen wird. „Aber wir tun doch was! Wir fördern das, ja?“ hört

man aus der Richtung. Und dann darf alles, was den *weißen* Programmverantwortlichen weh tut, da nicht rein.

Die Kritik von Schwarzen deutschen Künstler*innen am Fonds TURN und den von ihm geförderten Projekten ist jedoch abgetrennt davon zu betrachten. Sie fühlen sich aus meiner Sicht zu Recht ferngehalten, und das führt dann zu grotesken Momenten, in denen Schwarze deutsche Künstler*innen sich gegen ihre Kolleg*innen vom Kontinent stellen müssen. Und dieser Konflikt wird dann auch noch in einem *weißen* Raum ausgehandelt, was zu einem „divide and rule“ führt. Ich war bei zwei Diskussionsrunden zu *Sorry* von Monster Truck dabei und das war beide Male schmerzhaft und dramatisch: Einmal mit einer Person, die sich solidarisch positioniert und eine Kritik an der Reproduktion von Rassismus in der Performance formuliert hat. Ein andermal wurde die Diskussion von Schwarzen Künstler*innen in Berlin organisiert und da war niemand von den Entscheider*innen für Förderungen und Fördergelder da. Das führte dazu, dass der an der Produktion beteiligte Schwarze Künstler vom Kontinent einer breiten Front der Berliner Schwarzen Community ausgesetzt war, was unglaublich problematisch war. Und die zwei Künstler*innen, die das Projekt initiiert haben, das einfach nur so abgeblockt haben.

Bei dem Festival „Augenblick mal!“ saß ich auch im Kuratorium. Wir hatten im Vorfeld eine sehr hart geführte Diskussion darüber, ob wir *Sorry* einladen oder nicht. Aber meine Kolleg*innen haben auf mein Veto nicht hören wollen. Das Resultat war, dass diese Performance einen sehr gewaltvollen Raum produziert hat. Danach haben sich meine Kolleg*innen alle bei mir dafür entschuldigt, dass sie mir nicht zugehört haben. Ich will mich aber nicht schon wieder über *Sorry* aufregen. Worum es mir geht, ist, dass sich in diesem Stück die rassistische Gewaltebene derart manifestiert hat und sozusagen fortgeführt wird. Natürlich kann man darüber unterschiedlicher Meinung sein, auch in der Blackface-Debatte gab es unterschiedliche Meinungen. Interessanterweise war es hier jedoch so, dass vor allem eine Schwarze Kollegin, die eine andere Position vertreten hat, unter die Mühlen geraten ist. Sie wurde regelrecht herausgepickt und Bühnenwatch gegenübergestellt. Da stand sie am Ende alleine gegenüber

der Schwarzen Community. Die Art und Weise, durch die einzelne Personen in dieser gewaltvollen Struktur isoliert werden, müssen wir endlich thematisieren! Ich weiß gar nicht, wie wir damit umgehen sollen.

W Wir stehen an einem historischen Wendepunkt: Du hast jetzt eine DFG-geförderte Stelle, schreibst an dieser Geschichte, ich mache zusammen mit dem Mousonturm ein Buch zum Thema Allianzen. Wir sind auf einmal ganz viele kleine Agent*innen, die Teil von irgendwelchen Projekten oder Institutionen sind, teilweise auch geplant durch Projekte wie 360° der Kulturstiftung des Bundes, und stoßen dann auf diese systemische oder strukturelle Gewalt, die du beschreibst. In dem Zusammenhang fand ich die Aussage von einer künstlerischen Leiterin zu *Sorry* strukturell interessant. Diese Person sagte, sie habe in dem Stück gegessen und es habe so unglaublich weh getan, dass sie es einfach einladen musste.

S Das ist auch die Begründung, warum andere *weiße* Personen das Stück einladen wollten. Deshalb habe ich das so banalisiert: „Naja, und dann gehe ich so nach Hause und spende fünf Euro.“ oder „Und dann habe ich den Kindern eben in dem Stück die Kunst abgekauft. Weil ich mich so schlecht gefühlt habe. Das hat mir so weh getan.“ Gestern habe ich mit meinen Studierenden darüber gesprochen, dass Johan Simons, als er Jean Genets *The Blacks* inszeniert und das N-Wort verwendet hat, genau dasselbe gesagt hat: Es muss weh tun, aber wir müssen diese Rassismus-Diskussion führen. Die Frage ist: Auf wessen Kosten passiert das? Wer bestimmt diesen Diskurs, denn offensichtlich bestimmen wir, die davon betroffen sind, ihn nicht. Wer darf dann als ein Token oder als Maskottchen präsent sein, um die Stimme der Community zu repräsentieren? Und schreien und brüllen und Schmerzen erfahren in verschiedenster Form, und trotzdem wird da nicht hingehört. Weil es offensichtlich ganz wichtig ist, dass wir darüber diskutieren. Es muss immer zuerst diskutiert werden, weil es mir als *weiße* Person weh tut.

W Da sind wir ja dann an dem Punkt der von dir beschriebenen Diskontinuitäten von postmigrantischem Theater: Es geht um das Drinnen und Draußen, es geht immer um die Frage der Teilhabe. Und in dem Satz „Das muss weh tun“ sind wir halt nicht drin.

S Genau. Wenn wir drin sind, dann sind wir als die Buhmänner und -frauen drin, als die Spaßverderber*innen. Es gibt Leute, die kämpfen und kämpfen und sind kleine Agent*innen, wie du sagst, und hören dann von anderen erfolgreichen Tokens so Sprüche wie „Chill mal, es ist Sonntag“. Und dann gibt es eben diese Tokens, meistens Cis-Männer, die sich anpassen und Karriere machen. Die lassen dann aber auch die Tür zu, machen sie nicht auf und verfestigen damit weiter die bestehenden Strukturen. Teilhabe bedeutet eben auch immer, dass wir People of Color gelabelt werden, markiert werden und es bestimmte Zuschreibungen für uns gibt, gegen die wir kämpfen müssen, auch wenn es anstrengend ist. Manche Leute kann man zum Beispiel besser handhaben als andere: Aus verschiedenen Gründen kann man mich einladen; vielleicht tut es mal weh, was ich sage, aber meistens bin ich dann doch zu diplomatisch und man kann mir zuschauen oder zuhören. Aber andere Personen mit einer anderen, viel direkteren Sprache und radikaleren Forderungen, die sind dann nicht mehr zu „ertragen“. Ich will auch eine Auseinandersetzung, die wir mit uns selbst führen müssen, und ich würde sagen, wir sind uns bewusst – „woke“ – über die Position, die wir haben, aber die Frage ist trotzdem: Wer schafft es nicht und wer darf nicht teilhaben? Wenn wir sprechen, wem wird dann nicht mehr zugehört?

W Ganz wichtig an dem Punkt ist, dass wir, die wir in den Institutionen sind, diese blöden Standards im Kontext sogenannter „Qualität“ erfüllen: Wir stellen uns in einen Seminarraum und leiten etwas an. Aber viele Leute, die aus den sogenannten Communities kommen, erfüllen diese Standards nicht. Interessanterweise hat unser Gespräch jetzt einen Shift genommen, hin zu einer internen People of Color-Diskussion. Die Frage ist nun, was machen wir in dieser historischen Situation, in der es in den *weißen* Institutionen eine Öffnung gibt? Ich sehe derzeit drei verschiedene Typen von Kulturarbeiter*innen of Color. Es gibt diejenigen unter uns, die in die Institutionen gehen oder durch diverse Projekte reinkommen und schlicht einen Karriereweg verfolgen. Die sehen sich auch nicht als Teil eines politischen Kampfes. Dann gibt es diejenigen, die sich vielleicht als Teil eines politischen Kampfes verstehen, aber vielleicht nochmal differenziertere Aussagen treffen wollen und

dadurch im Diskurs zu Spalter*innen instrumentalisiert werden. Und dann gibt es diejenigen, die sich wie du als Aktivist*innen verstehen. Ich frage mich nicht nur, was das für eine historische Situation ist, in der wir uns befinden, sondern auch weitergehend, ob es das Haus, dessen Tür wir just aufsperrten und in das wir hineinwollen, überhaupt noch gibt?

S Ich glaube, es ist genau beides. Einerseits sind wir Teil des Systems, und wir müssen darüber sprechen, dass es strukturellen Rassismus gibt und wir kämpfen müssen, um in diese Institutionen hinein zu kommen – egal ob wir ins Stadttheater wollen oder eine Karriere an der Universität machen wollen. Ich glaube zum Beispiel gerade nicht, dass ich eine Stelle in der Theaterwissenschaft in Deutschland bekommen werde, wenn ich habilitiert bin. Egal, wie wichtig es von manchen Leuten gehalten wird, dass ich diese bekomme. Dennoch stehe ich vor den Studierenden, mache ein Seminar, forsche, werde diese Kritik formulieren, werde sie im Klassenzimmer wiedergeben – in der Hoffnung natürlich, dass da nicht nur *weiße* Studierende kommen, sondern auch PoCs und Schwarze, und sie in mir jemanden sehen können, der Wissenschaft anders betreibt. Deswegen betreibe ich aktivistische Wissenschaft. Die hat eine Relevanz für bestimmte Personen und es geht mir darum, Strukturen, die unsichtbar geblieben sind, sichtbar zu machen. Das ist kein in sich abgeschlossenes Projekt, sondern die Form, in der ich Wissenschaft betreiben möchte. Und hier stellt sich die Frage, ob die deutsche Akademie dazu geeignet ist.

Vielleicht bekomme ich ja auch eine Nische ab und kann dann meine Arbeit weiterbetreiben. Andererseits stehen wir vor den Türen, wollen die einrennen und sagen dann vielleicht „Fuck off“, wie viele vor uns, und machen etwas Eigenes. Das ist auch die Idee hinter dem postmigrantischen Theater gewesen. Man kann den Schritt vom Ballhaus Naunynstraße ins Maxim Gorki Theater kritisieren oder auch nicht. Der war notwendig und gleichzeitig stellt sich die Frage: Ist das nicht wieder ein Schritt zurück ins System, das natürlich Rassismen und Machtverhältnisse reproduziert? Dem muss man sich irgendwie stellen und das Maxim Gorki Theater ist genau wie alle anderen Theater hierarchisch organisiert, auch dort manifestieren sich



Sexismus oder Ableismus. Shermin Langhoff leistet natürlich, was sie kann, in diesem System als Intendantin. Und gleichzeitig ist es aber so, dass das System ein Stadttheater ist mit diesen Strukturen. Und dann stellt sich die Frage, was kann aus dem Ballhaus Naunynstraße resultieren? Was für Strukturen wollen wir denn? Inwieweit wollen wir denn erstmal Räume schaffen, in denen sich Menschen sicher fühlen, in denen bestimmte Menschen präsent sein können, sich repräsentiert fühlen und im bestem Fall empowert rausgehen können? Das ist sozusagen die andere Seite, mit der wir konfrontiert sind. Es ist ja nicht nur so, dass wir dieses rassistische System ankreiden. Die Frage ist: Wie leben wir mit diesem rassistischen System? Werden wir uns alle irgendwann in dieses System einpflegen, weil das System flexibel ist und uns einzeln schluckt, weil wir leicht schluckbar sind, und dann wird es vielleicht ein bisschen offener, aber eben auch nicht wirklich. Oder, und das ist glaube ich die Parallelstrategie, die wir alle fahren, schaffen wir etwas, hinter dem wir auch wirklich stehen können und eben auch ein Haus schaffen? Ein Haus, du hast es gesagt, von dem wir sagen können: Es ist eben nicht nur für die nächste Generation, sondern auch für die unserer Enkelkinder. Dafür ist die afrodeutsche Community ein super Beispiel. Weil die natürlich mit der Gründung der ISD – Initiative Schwarze Menschen in Deutschland oder mit den wichtigen Schwarzen Aktivist*innen und Feminist*innen von Adefra in Form einer Bibliothek und anderen Strukturen eine Grundlage geschaffen haben. Ein anderes Beispiel ist die German Studies Association in den USA, in deren Kontext es die Black Diaspora Studies gibt. Auch andere Netzwerke in den USA, die immer wieder dafür sorgen, dass Schwarze und PoC-Wissenschaftler*innen eine Plattform finden. Die habe ich hier in Deutschland bisher nicht gesehen. In Deutschland wird Germanistik immer noch so *weiß* wie möglich gehalten. Als ich das als Kritik letztes Jahr auf der German Studies Konferenz angebracht habe, haben mich die Kolleg*innen aus den USA, darunter auch *weiße* Kolleg*innen, angeschaut, als ob ich vom Mond käme, weil sie sich das nicht vorstellen konnten. Und ich sagte nur: Geht doch mal in den Raum nebenan, da sitzen die ganzen Professor*innen aus Deutschland, denen all das scheißegal ist. Für die gilt immer noch: Kant, Schiller, Hegel – das ist sozusagen deutsch.



Und alles andere, was wir als PoCs machen, ist irgendwie so ... Aber ich kann jetzt deshalb nicht nur die ganze Zeit *weiße* Professor*innen anschreien und sagen „Mach mal was!“ oder diese Intendant*innen. Ich muss auch was Eigenes schaffen, in dem ich wieder Kraft tanken kann.

W Durch Netzwerke.

S Genau, indem ich zum Beispiel Netzwerke und Allianzen bilde.