

SPIEL & THEATER

ZEITSCHRIFT FÜR THEATER VON UND MIT JUGENDLICHEN



BRETT, DIE DIE WELT BEDEUTEN

Frauen im Theater oder MUSS die Theaterwelt weiblicher werden?

THEATER VON ANFANG AN

Theaterprojekte mit Grundschulkindern

SPIELPLATZ 2.0

Was ein digitales Schultheaterfestival nicht oder gerade doch zu leisten vermag

Inhalt

02 Nachruf
Wir trauern um Karl-Heinz Wenzel

04 Siegfried Bast
Gender Diversity bei Rollenauswahl und Stückentwicklungen

06 Sophia Grüdelach und Céline Bartholomaeus
Über Diversität, Differenzen und das Dürfen

09 Klaus Wegele
Othello, der PoC von Venedig

DIVERSITÄT IM THEATER

12 Andrea Kalenberg
Bretter, die die Welt bedeuten

15 Amelie Barucha, Paul-Maurice Röwert, Sezin Onay
In zwei oder mehreren Sprachen zuhause

THEATER IN
SCHULEN

18 Christian Schulz
Theater von Anfang an

21 Günter Frenzel
Auf's Neue - Die Ausbildung zum Theaterlehrer. Im Interview: Prof. Wiebke Waburg

AUS- UND FORTBILDUNG

24 Gregor Ruttner
Theaterpädagogik in der Coronakrise

28 Monika Hunze, Christiane Daubenberger, Britta Lutz, Clea Roth, Ute Plaumann
Das sind wir, trotz Corona

FESTIVALS-TREFFEN-TAGUNGEN-DIGITAL

32 Ingund Schwarz
Spielplatz 2.0

34 Michael Schwarzwald
Theaterwoche Korbach

36 Klaus Wegele
ZAT des BVTS - ganz und gar digital

39 Christiane Mangold, Tilmann Ziemke
Der digitale FOKUS SCHULTHEATER

REZENSION

41 Stefan Gebhard
Zurück zu den Räumen

42
Aus den Landesverbänden

46
Schul- und Jugendtheaterfestivals

48
Autoren/innen/Impressum

Editorial



„Der kleine Stern und die Kinder des Weltalls“, Salzbachkinder, Grundschule am Salzbach Bad Laer (Foto: Gero Niebuhr)

Liebe Leserinnen und Leser,

zunächst eine traurige Nachricht. Karl-Heinz Wenzel, Mitherausgeber dieser Zeitschrift, ist verstorben. Ein Nachruf.

Das neue Heft von Spiel & Theater greift in einem Schwerpunkt das Thema Diversität auf. Mit einer Vielfalt ganz unterschiedlicher Zugänge wird versucht, dem Thema gerecht zu werden.

Siegfried Bast geht der Frage nach der Rollendiversität auf der Bühne nach und stellt dann die Frage, wie die Theaterpädagogik damit umgehen sollte. **Sophia Grüdelbach** zweifelt, ob sie, auf der privilegierten Seite stehend, überhaupt berechtigt ist, über Rassismus zu schreiben, und fragt daher **Céline Bartholomaeus** nach ihrer Sicht als Betroffene. Sie bekommt eine klare Antwort. Ob und wie Shakespeares Othello auf dem Hintergrund von Black lives matter noch spielbar ist, überlegt **Klaus Wegele**. Der Genderdebatte im Theater nimmt sich **Andrea Kalenberg** an und mahnt an: Die Theaterwelt muss weiblicher werden. Dass ethnische Vielfalt für eine Theaterproduktion eine ganz große Chance sein kann, zeigen **Amelie Barucha**, **Paul-Maurice Röwert** und **Sezin Onay** vom Jungen Ensemble Stuttgart mit ihrem Bericht über eine ganz besondere Inszenierung an ihrem Haus.

Mit Theaterunterricht sollte schon in der Grundschule begonnen werden, damit im Interesse von Inklusion und Integration alle Kinder diese Erfahrung machen können. Ein entsprechendes Projekt in Baden-Württemberg stellt **Christian Schulz** vor.

Günter Frenzel befragt Frau Prof. Dr. Warburg zu dem Studiengang Darstellendes Spiel/Theaterpädagogik für angehende Theaterlehrer an der Uni Koblenz/Landau.

Auch in diesem Heft kommt man an Corona nicht vorbei. **Gregor Ruttner** hat Theaterpädagog*innen zu den Folgen für ihre Arbeit in zwei Runden befragt und die wichtigsten Ergebnisse in seinem Beitrag zusammengefasst. Wie arbeiten theaterpädagogische Einrichtungen unter den Bedingungen von Kontaktverbot und Hygienevorschriften? „Das sind wir, trotz Corona“, sagen dazu **Monika Hunze**, **Christiane Daubenger**, **Britta Lutz**, **Clea Roth** und **Ute Paulmann** jeweils für ihre Institutionen.

Theaterfestivals mussten abgesagt werden, aber es konnten auch Lösungen gefunden werden. **Ingrid Schwarz** stellt mit „Spielplatz 2.0“ ein gelungenes digitales Festival aus Bayern vor.

Kreativüberbrückend gegen den „Klang des Schweigens“ versucht die Theaterwoche Korbach im Lockdown den Kontakt zu ihrem Publikum zu halten, so **Michael Schwarzwald** in seinem Bericht.

Die zentrale Arbeitstagung des BVTS wurde im November des Vorjahres in die Digitalität gezwungen. **Klaus Wegele** hat teilgenommen und berichtet. Den „Fokus“ in seinem jetzt digitalen Format stellen **Christiane Mangold** und **Tilmann Ziemke** vor.

Stefan Gebhard schreibt über die Publikation ‚Theater als Raum bildender Prozesse‘, die von Mayte Zimmermann, Kristin Westphal, Helga Arend und Wiebke Lohfeld herausgegeben wurde.

Das Heft wird wie immer abgeschlossen mit den Berichten aus den Ländern und der Übersicht über aktuelle Veranstaltungen.

Wir wünschen Ihnen viel Vergnügen bei der Lektüre.

Der Verlag und die Herausgeber

Karl-Heinz Wenzel, Günter Frenzel, Klaus Wegele

Ein Nachruf auf Karl-Heinz Wenzel

(1943 – 2021)

Wir trauern um Karl-Heinz Wenzel,
der uns als Freund und Wegbegleiter fehlen wird.

Ein Leben für die Jugendlichen, die Schule und vor allem für das Theater

Geboren in Berlin, aufgewachsen in Bremerhaven und Mannheim, begann Karl-Heinz Wenzel 1965 in Heidelberg Romanistik und Anglistik zu studieren. Es waren unruhige Zeiten, das Theater ging auf die Straße und erhielt plötzlich eine ungeahnte Bedeutung. Das war wie ein Erweckungserlebnis für ihn. Er engagierte sich in drei Theatergruppen gleichzeitig und schrieb seine Examensarbeit über das französische Kollektivtheater. Folgerichtig ging er nach bestandenen Examen erst einmal ans Theater: Er wurde Regieassistent in der legendären Hübner-Ära des Bremer Theaters.

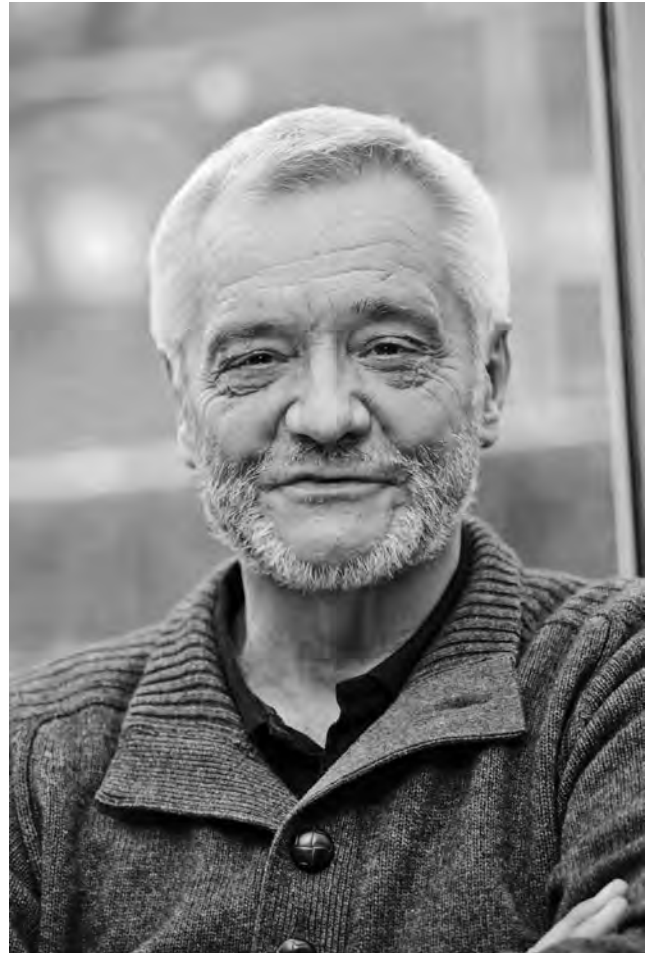
Der Arbeit im professionellen Theater verdankte er den Blick für Theater als Kunstform, die Kenntnis des Handwerks, die Erfahrung, dass Theaterarbeit wirklich harte Arbeit ist, aber auch die Erkenntnis, dass ein Theater ohne pädagogische Intention nicht das ist, was er suchte. Er ging zurück zur Schule, machte sein Referendariat und fand sein Lebensziel in einem Schul- und Jugendtheater, das von den Befindlichkeiten und Möglichkeiten der Jugendlichen ausgeht, aber in der Umsetzung den ästhetischen Ansprüchen der Kunstform Theater gerecht wird.

Das Bremer Schultheater hat seinen Spiritus Rector verloren

Im Zuge einer umfassenden Schul- und Ausbildungsreform hatten sich in Bremen die wenigen Strukturen des Schultheaters aus den 50er-Jahren verflüchtigt. Zu den Leuchttürmen des Neuanfangs gehörte alsbald die Theater-AG des Gymnasiums am Barkhof, die Karl-Heinz Wenzel zusammen mit Heiner Hegeler leitete und die mit ihrer Arbeitsweise und ihren Eigenproduktionen Maßstäbe setzte - bis die Schule 1989 geschlossen wurde.

Aber Karl-Heinz Wenzel wollte nicht nur beispielhafte Theateraufführungen machen, er hatte von Anfang an das „große Ganze“ im Blick. In vielen Einzelgesprächen bewog er Bremer Spielleiterinnen und Spielleiter aller Schularten zur Gründung einer Landesarbeitsgemeinschaft für das Darstellende Spiel in der Schule, eingebettet in das Geflecht der Bundesarbeitsgemeinschaft, an deren Etablierung als eingetragener Verein er auch schon beteiligt gewesen war.

Es ging ihm nicht nur um die Schaffung einer Interessenvertretung. Die LAG sollte ein Forum sein. In ihr sollte diskutiert und gestritten werden darüber, was richtiges Schultheater ist und wie es gemacht wird. Dazu brauchte die LAG ein Organ. Und wieder war er es, der die „Narrenfreiheit“ ins Leben rief



und redigierte, eine Zeitschrift, die nicht nur informierte, sondern Vorschläge machte, Position bezog und einen Gedankenaustausch provozierte - ein Organ der freien Rede.

Für die Umsetzung ihrer Ideen und Ziele brauchte die LAG einen Ansprechpartner und Unterstützer in der Schulbehörde. Karl-Heinz Wenzel fand ihn in Hartwig Struckmeyer. Er wurde Fachberater für Darstellendes Spiel und machte Vorschläge, mit deren Umsetzung Hartwig Struckmeyer ihn dann beauftragte. Ab 1980 organisierte er Schultheaterfestivals als Stätten der Begegnung und des Austauschs in der Schultheaterszene. Aus diesen entstand 1994 das Landesschultheater-treffen als komplexe Verbindung von Vorführungen, Reflexion und Fortbildung.

Durch die Neugestaltung der gymnasialen Oberstufe ergab sich auch in Bremen die einmalige Chance, das Darstellende Spiel als Fach zu etablieren. Auch hier war Karl-Heinz Wenzel in allen Phasen der Vorbereitung dabei - von den Rahmenrichtlinien bis zur Konzeption der Weiterbildung der Theaterlehrerinnen und Theaterlehrer. Erklärtes Ziel war „Theater“ als ernsthaftes, vollwertiges Unterrichtsfach und dazu gehörte auch eine entsprechende Qualifikation der Theaterlehrer. Der Kampf für eine Professionalisierung des Schultheaters - weg vom „Laienspiel“, aber auch weg von den fertigen Stücken und der Imitation des Stadttheaters - wurde zu seinem Lebensinhalt. Er stieß in Bremen den Modellversuch Künstler und Schüler „MoKS“ als Mitmachtheater an, fädelt die

Zusammenarbeit mit der freien Theaterszene ein, organisierte Fortbildungen, bot auch eigene Fortbildungen an, schrieb Aufsätze und Kommentare, wirkte als Juror beim „Theater der Jugend“ mit, beteiligte sich am Modellversuch „Schule als Raumbühne“ und nahm sich viel Zeit für die individuelle Beratung und Unterstützung von Spielleitern und Theatergruppen. Durch die Zusammenlegung von Bildungs- und Kulturreisort kam zu seinen Schultheateraktivitäten 1988 auch noch der Bereich des außerschulischen Jugendtheaters hinzu. Er richtete das „Offene Jugendtheaterforum“ ein, organisierte Jugendtheaterwerkstätten und einen internationalen Austausch von Schul- und Jugendtheatergruppen im Rahmen der „Neuen Hanse - Interregio“. Die so erworbenen Kontakte bildeten dann die Grundlage für spektakuläre Aufführungen im Rahmen der „Explosive!“- Jugendtheaterfestivals. Nachdem seine eigene Schultheaterarbeit durch die Schulschließung beendet worden war, entdeckte er eine Lücke im organisierten Schultheater, das Potential von Schülern und Jugendlichen, die in ihren Schulen und Ausbildungsgängen keinen Zugang zu Grundkursen und Arbeitsgemeinschaften hatten. Er gründete B.E.S.T. - Bremens Erstes Schulübergreifendes Theater, ein Theater ohne festen Standort, mit Aufführungen an nicht-theatralen Orten, das nicht mehr nur „Theater spielen“, sondern „ästhetisch gestaltetes Leben entfachen“ wollte – was es dann auch 24 Jahre lang tat.

Karl-Heinz Wenzel – Motor und Motivator des Bremer Schultheaters

ER war zielstrebig, aber er scheute keine Umwege, um sein Ziel zu erreichen.

Er war streitbar in der Sache, aber nachsichtig im Umgang mit den Menschen.

Er war ungeduldig mit sich selbst und ein rastloser Arbeiter.

Er war nie Vorsitzender der LAG, er leitete keinen Modellversuch und keinen Kurs Darstellendes Spiel, er sprang jedoch jederzeit ein, wenn es nötig war. Erst spät übernahm er selbst die Aus- und Weiterbildung der Theaterlehrerinnen und -lehrer. Er blieb Fachberater und sah sich lieber als „Anschieber“ im Hintergrund, ein Uhrmacher, der sein fein konstruiertes Uhrwerk anstößt und hofft, dass es auch von alleine läuft. Aber es brauchte doch gelegentlich einen Schubs, auch mühevoll Nacharbeiten und manchmal energisches Nachjustieren.

Wer wie Karl-Heinz Wenzel als unermüdlicher Kämpfer für das Gute, Wahre und Schöne im Schul- und Jugendtheater Großes bewirkt hat, hinterlässt eine große Lücke. Nun müssen Andere sich an seine Leidenschaft erinnern, die losen Fäden aufgreifen und die Geschichte weiterspinnen.

Karl-Heinz Wenzel im Bundesverband Theater in Schulen

Der Bundesverband Theater in Schulen trauert um Karl-Heinz Wenzel. Er hat sich sein ganzes Arbeitsleben lang und darüber hinaus auch nach seiner Pensionierung mit großer Leidenschaft

„ ... , er hatte von Anfang an das ‚große Ganze‘ im Blick.

für das Schul- und Jugendtheater in Deutschland eingesetzt. Er hat in vielen Bundesländern Fortbildungsarbeit für angehende Theaterlehrer*innen angeboten und in zahllosen Workshops realisiert. Er hat bei vielen dieser Lehrer*innen durch seine konsequente, zielführende, aber immer am Menschen und seinen Fähigkeiten orientierte theaterpädagogische Arbeit bleibende Eindrücke hinterlassen. In den achtziger Jahren hat er das „Schultheater der Länder“ mit aufgebaut und dabei geholfen, es zum größten Schultheaterfestival in Europa zu machen. Unvergessen ist das Festival in Bremen 1991 zum Thema „Theater und Politik“, das er zusammen mit Hermann Hille zum ersten Festival machte, auf dem erstmals nach der Wende auch die neuen Bundesländer vertreten waren.

Mit seinem Projekt B.E.S.T. arbeitete er schon in den neunziger Jahren mit postdramatischen Methoden und setzte so bedeutende Akzente für die Weiterentwicklung des Schultheaters auch in den anderen Bundesländern.

Karl-Heinz Wenzel wird als engagierter Mitstreiter für das Schultheater in der Bundesrepublik Deutschland unvergessen bleiben.

Karl-Heinz Wenzel als Mitherausgeber von „Spiel & Theater“- Deutscher Theaterverlag

Seit den späten 90er-Jahren hat er sich mit großer Leidenschaft und unerschütterlichem persönlichen Einsatz als Mitherausgeber der Zeitschrift „Spiel & Theater“ engagiert. Er war prädestiniert für diese Rolle, bewegte er sich doch zielsicher und glaubwürdig zwischen den unterschiedlichen Bereichen des schulischen und außerschulischen Kinder- und Jugendtheaters und verstand es auch - gestützt durch eigene grundlegende Erfahrungen- das Amateurtheater in einem gemeinsamen Kontext zu sehen. Er gelang ihm vortrefflich Theaterlehrer, Theaterpädagogen und Theatermacher zu motivieren, sich ernsthafte Gedanken über heutiges Theater und vor allem ihre eigene Praxis zu machen und diese dann auch schlüssig darzulegen. Wenn es seiner Meinung nach notwendig war, ergriff er selbst das Wort, schrieb anregende Bücher über „sein Theater“ und ließ keinen Zweifel an seiner fundierten Auffassung.

Er wird uns als Mensch, als Freund und als Mitglied in der Redaktion sehr fehlen.

Paul Scheller, Rolf Schmidt im Namen des Fachverbands für Theater in der Schule Bremen e.V.

Tilman Ziemke für den Bundesverband Theater in Schulen
Günter Frenzel, Klaus Wegele, Kai Becker für „Spiel & Theater“
Gabriele Barth für den Deutschen Theaterverlag Weinheim

Gender Diversity bei Rollenauswahl und Stückentwicklungen



– Gibt es Neuigkeiten?

*„Die ganze Welt ist Bühne und alle Frauen und Männer sind nur Spieler*innen“*

Diese vielzitierte Metapher von der Welt als Bühne stammt von William Shakespeare, etwas der Zeit angepasst und darin liegt schon des Pudels Kern.

*Shakespeare legt sie in seiner Komödie „Wie es Euch gefällt“ dem Narren in den Mund, in der Frauenfiguren in Hosenrollen der Hofgesellschaft entfliehen, um im Wald ein alternatives Leben, Liebe und Glück zu finden. Diese Metapher verlieh dem Shakespeare-Theater in London mit „The Globe“ seinen Namen. Das Spiel bestimmt die Existenz, die in wechselnden Rollen ergründet wird, die auch Genderfestlegungen hinterfragt und zum Verwandeln und Umgestalten einlädt. Der Theaterklassiker unter den Autor*innen ist seit über 400 Jahren mit seinen Stücken nicht von unseren Bühnen- und Theaterprojekten wegzudenken. Jedoch stellt sich heute der Globe, sprich die Welt, weitaus komplexer dar, da die Genderdebatte unterstreicht, dass das binäre Konzept von männlichen und weiblichen Sozialrollen überholt ist. Die Genderdiskussion und die Frage nach der Diversität auf der Bühne wie in der Welt soll hier beleuchtet werden.*

Theaterschaffende im Kontext des im professionellen Theaters sowie im partizipativen Theater als Teil der kulturellen Bildung greifen die heutige Rollenkomplexität auf und suchen neue ästhetische Ausdrucksformen. Denn sie streben danach, die Diversität in unserer Gesellschaft abzubilden und neu zu gestalten in Projekten, Aufführungen und in allen Gattungen und Genres der Kunstform Theater. Die Teilnehmenden können sich auf der Bühne wieder oder neu erfinden. Die Theaterpädagogik sieht ihren ethischen Auftrag darin, dass der Mensch „spielend“ die Welt entdeckt, erlebt, sich aneignet und aktiv gestaltet. Sie bietet Teilnehmenden Theaterrollen als ästhetischen Rahmen, um die Welt als gestalt- und veränderbar zu erleben. Getragen wird die Theaterpädagogik vom Wunsch, die Sozial- und Persönlichkeitskompetenz in der ästhetischen Erfahrung des Theaterspiels zu entwickeln.

Nachdem sich im 18. und 19. Jahrhundert im Sprechtheater in der Konvention der Wirklichkeitsabbildung die Deckung von Rollendefinition laut Textheft und traditionellem binären Ge-

schlechterkonzept durchzusetzen schien und auch im Musiktheater die Hosenrolle ihren Bestand behielt, griffen um 1900 bekannte weibliche Bühnenstars wie Sarah Bernhardt und Asta Nielsen zur männlichen Paraderolle des Hamlet. Es blieb in der Anlage der Rolle jedoch eine nach tradiertem binären Verständnis männlich definierte Rolle, von einer Frau verkörpert. Die Verkörperung Hamlets durch Frauen entsprang der Suche von weiblichen Stars, ihr Rollenrepertoire zu erweitern, nicht unbedingt um der Figur durch die Genderdiskussion neue Dimensionen zu verleihen. Sarah Bernhardt und Asta Nielsen wagten nichtsdestotrotz den Schritt, eigene Wege zu gehen indem sie nach diesen Rollen griffen, getragen vom Wunsch, die Welt umzugestalten, somit der Veränderung zu unterziehen. Über 100 Jahre später entwerfen Sandra Hüller am Bochumer Schauspielhaus und Svenja Liesau am Berliner Maxim Gorki Theater völlig andere Hamlet-Interpretationen, die sich mehr in diese binäre Struktur einordnen lassen.

Der Spielraum diverser Rollen im heutigen Repertoire

Wie wird die Genderdiskussion hundert Jahre später geführt, wenn 2019 Sandra Hüller im Schauspielhaus Bochum in Johan Simons Inszenierung den Hamlet spielt? Bei Sandra Hüllers Hamlet stand die Rat- und Hilflosigkeit des Menschen an sich im Zentrum ihrer Interpretation – losgelöst von der Frage, ob es weibliche oder männliche Themen sind, die Hamlet verkörpert. Die Drehbühne hat sich also weiterbewegt, wie wir sehen und damit wird die prinzipielle Einordnung in ein binäres Konzept hinterfragt. Im Arbeitskontext wird dies formal juristisch scheinbar einfach gelöst: Bei Stellenausschreibungen wird der Anspruch von Gleichberechtigung und Abbildung neuer gesellschaftlicher Realitäten umgesetzt, indem neben „m“ und „w“ das „d“ für divers genannt wird. Doch wie sieht es auf der Bühne aus, die ja ein Spiegel der Welt sein möchte? Finden Menschen Stücke, Geschichten und Rollen, die ihnen entsprechen? Begegnen sie im professionellen Theater, im Amateurtheater oder in theaterpädagogischen Projekten Rollen, die Diversität statt Stereotypen abbilden?

In den vergangenen 10 Jahren tauchen neben einigen wenigen

„ ... ganz gleich ob divers, männlich oder weiblich, alle vereint der Wunsch zu spielen ...

Klassikern auch Stücke auf, die Rollen enthalten, die als „divers“, also weder als weiblich noch männlich, verstanden werden können. Aber bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts gibt es erste Ansätze und Beispiele für Rollen, die die Wandlung des Geschlechts aufgreifen. So finden sich Rollen, die ihr Geschlecht im Stückverlauf ändern, bei Frank Wedekinds „Franziska“ UA 1912, einer Figur, die eine Art Teufelspakt eingeht, um in einer Doppelgeschlechtlichkeit zu agieren und aus der Enge einer bürgerlichen Ehe zu entfliehen. In den vergangenen Jahren wurde das Stück spannenderweise selten gespielt. Bekannter ist die Theaterfassung eines Romans von Virginia Woolf aus den 1920er Jahren: „Orlando“, zunächst eine männliche Figur, ein junger Adeliger im Elisabethanischen Zeitalter, kommt als Mann zur Welt. Auf einer diplomatischen Reise nach einem langen Schlaf erwacht die Figur als Frau, reist durch die Jahrhunderte bis ins 20. Jahrhundert, um immer wieder die Grenzen der gesellschaftlichen Normen für das weibliche Geschlecht zu erleben. Sie vergleicht die Geschlechterbilder, hinterfragt sie. 2019 wurde die Bühnenfassung am Schauspiel Hannover mit Corinna Harfouch und Oscar Olivio aufgeführt. Die Regie entschied sich dafür, die Figur, die das Geschlecht wechselt, mal von einer weiblichen, mal von einem männlichen Schauspieler darstellen zu lassen. Doch beide Beispiele, „Franziska“ und „Orlando“ bewegen sich immer noch auf der Skala der klaren Entscheidung für eine männliche oder weibliche Definition der Rolle.

Wiederum hat sich die Welt weitergedreht und das binäre Konzept von männlichen und weiblichen Rollen wurde mehr und mehr aufgebrochen: Menschen wollen sich nicht dem einen oder anderen Geschlecht zuordnen, sondern sind auf der Suche und in Bewegung.

Die Theaterpädagogik nimmt diese Suchbewegung auf. Sie reagiert auf das Bedürfnis, vor allem der jüngeren Teilnehmenden, nach der Überwindung eines binären Rollenkonzepts. Beispielhaft soll hier die Anleitung von Raumläufen dies veranschaulichen. Wie kommuniziere ich genderinklusiv bei der Anleitung eines Raumlafs beispielsweise bei „Alice im Wunderland“? Damit sich alle, ob weiblich, männlich oder divers, in der Stoffannäherung wiederfinden, kann eine Anleitung zum Raumlaf wie folgt lauten: „Als Alice oder Alexander oder A verfolgt ihr das weiße Kaninchen über eine Wiese, Variante 1: ihr rennt so schnell ihr könnt, Variante 2, ihr achtet auf die Sauberkeit Eurer Kleidung, Variante 3, ihr habt euch verletzt und humpelt dabei.“

Theaterpädagogin Bardia Rousta, Dozentin an der Akademie Off-Theater nrw sieht in „A“ als Rollenbezeichnung eine Möglichkeit für diverse Teilnehmende, bei diesem Raumlaf einzusteigen und einen Ansatz für eine Rollenentwicklung ohne, dass sie sich in ein binäres Prinzip einordnen müssen. Er weist darauf hin, dass

professionelle Ensembles derzeit immer noch im binären Konzept verhaftet sind. Es werden bisher nur wenige Projekte oder Stücke aufgeführt, in denen „Diverse“ als Rollen vorkommen. Ein Blick auf die Spielpläne unterstreicht den Entwicklungsbedarf.

Immerhin gibt es erste Ansätze: Bei den Kinder- und Jugendtheaterproduktionen stellt das Stück „Hasen-Blues. Stopp.“ für Jugendliche und junge Erwachsene von Uta Bierbaum ein erstes Beispiel für das Aufgreifen der Intersexualität dar. Es wurde 2016 am Theater Strahl Berlin in der Regie von Anna Vera Kelle aufgeführt. Im Zentrum steht die jugendliche Figur Rox, die:der:das sich einfach keinem Geschlecht zugehörig fühlen will und ständig erklären soll, was es heißt, intersexuell zu sein. Das Stück vertritt die Haltung über die vielschichtige Haltung: „Egal, wie anders du bist, du bist richtig!“.

Bardia Rousta berichtet im Zusammenhang mit einer theaterpädagogischen Produktion zu Shakespeares „Sommernachts Traum“ von der Möglichkeit, diese Komödie als Suche nach Orientierung in diverser Hinsicht zu lesen. Teilnehmende, die auf der Suche nach ihrer Rolle und sexueller Orientierung befinden, bietet der Reigen um die sich streitenden und irrenden Liebenden einen Interpretations- und Spielraum für die grundsätzliche, existentielle Suchbewegung nach der eigenen Rolle, zwischen divers, männlich und weiblich. Gleichzeitig kann es in dieser Lesart auch den Rahmen bieten, die Frage nach dem Gegenüber, dem Ziel der eigenen Sehnsucht zu thematisieren. Richte ich als Figur meine Sehnsucht auf eine diverse, männliche oder weibliche Figur und wird diese Suche von Irrwegen begleitet sein.

Rousta betont die Offenheit und Sensibilität, derer die theaterpädagogische Anleitung bedarf, um Teilnehmende bei der theatralen Suche nach ihrer Identität zu unterstützen, die eine Geschlechtsumwandlung anstreben oder sich bereits in diesem Prozess befinden und dies bei ihrer Arbeit an der Rolle offen oder verdeckter thematisieren. Fazit: ganz gleich ob divers, männlich oder weiblich, alle vereint der Wunsch zu spielen und entweder selbst gestaltend oder als Zuschauende sichtbar zu werden. Dafür stellt die Bühne einen besonderen Raum bereit. Damit die Drehbühne nicht weiter durch unwürdige Vorurteile gebremst wird, wurden darstellende Künstler*innen aus Film, Fernsehen und Theater laut: In einem Artikel im Magazin der Süddeutschen Zeitung vom am 4. Februar 2021 machten 185 lesbische, schwule, queere, nicht-binäre und trans* Menschen aus der Schauspielbranche unmissverständlich deutlich, dass Diversität gesellschaftliche Akzeptanz und Überwindung von Rollenklischees in der eigenen Branche erfordert und aktiv erstritten werden muss. Ein mutiger Schritt, der notwendig war und der vorbildhaft, impulsgebend und ermutigend für alle Beteiligten der Kulturellen Bildung sein sollte.

Über Diversität, Differenzen und das Dürfen

ein Dialog zwischen Sophia Grüdelbach und Céline Bartholomaeus

Sophia Grüdelbach arbeitet in der fünften Spielzeit am Theater Osnabrück und vermisst dort gerade am meisten die analogen Proben mit ihrer Theatergruppe "Theater der Generationen". Sie schloss während der Corona-Pandemie ihre Weiterbildung zur Künstlerisch-Systemischen Therapeutin ab und sortierte während des zweiten Lockdowns ihre Bücher nach Farbe. Als sie angefragt wurde, ob sie einen Artikel über "Diversität am Theater" schreiben könne, hat sie nach fünf eigenen Textanfängen ihre Kollegin aus Braunschweig, Céline, um Unterstützung gebeten.

Céline ist gerne Einzelkind und in der viereinhalbsten Spielzeit am Staatstheater Braunschweig Theatervermittlerin, mit ebenfalls farblich sortierten Büchern im Regal. Sie ist Vereinsgründerin von Amo - Braunschweig Postkolonial, einem rassismuskritischen Bildungskollektiv und seit 32 Jahren genervt von der Frage "Woher kommst du, wirklich?". Im ersten Lockdown hat sie sich intensiv mit Empowerment beschäftigt. Als Sophia sie gefragt hat, ob sie mitschreiben würde, hat sie nicht lange gezögert.

Liebe Céline,

ich wurde angefragt, einen Artikel zum Thema Diversität zu schreiben. Ich frage mich, was ich als *weiße*¹ Frau, fest angestellt an einem Stadttheater mit gewohnt homogenen Strukturen, zu diesem Thema schreiben kann. Diese Anfrage fühlt sich erst einmal falsch an. Am liebsten würde ich diese Seite leer lassen und am Ende die Fußnote setzen, dass ich bei diesem Thema Platz geben will für andere, für diverse Perspektiven und keinesfalls beabsichtige, allein und stellvertretend für alle zu schreiben. Vielmehr, so habe ich es in den Webinaren und Büchern von Alice Hasters, Tupoka Ogette, Reni Eddo-Lodge uvm. lernen können, geht es doch darum, meine Privilegien zu überprüfen und damit verantwortungsvoll umzugehen. Diese Überprüfung hört nie auf und ist ein anstrengender Prozess. Eine entspannte "Das-geht-mich-nichts-an"-Haltung ist nach der eigenen Auseinandersetzung mit Rassismus in unserer Gesellschaft und auch den eigenen, sofern vorhanden, *weißen* Privilegien nicht mehr möglich.

Ich beobachte, wie in einigen Stadt- und Staatstheatern, die von der Kulturstiftung des Bundes finanzierten (und befristeten) 360 Grad-Stellen² und Diversitätsagent*innen Veränderung in die manchmal so starre Institution Theater bringen.

So werden beispielsweise Kooperationen zwischen einem Theaterhaus und Initiativen oder Vereinen wie z.B. "Die Vielen" oder "Initiative Schwarze Menschen in Deutschland Bund e.V." ins Leben gerufen. Aber immer noch ist diese Öffnung, und die damit verbundene Auseinandersetzung nicht an allen Theaterhäusern angekommen. Schon längst hat die Wirtschaft die Vorteile eines Diversitätsmanagements erkannt. So gibt es in der Wirtschaft einen Zusammenschluss von Unternehmen, der "Verein Charta der Vielfalt e.V.", der sich "für ein vorurteilsfreies Arbeitsumfeld einsetzt"³ und nun verkündet: „Die Charta der Vielfalt ruft soziale Herkunft als siebte Vielfaltsdimension aus“⁴. Zu den weiteren Dimensionen der Diversity, zu Deutsch Vielfalt, gehö-

Céline Bartholomaeus (Foto: Kathrin Simshäuser)



ren ethnische Herkunft und Staatsangehörigkeit, Geschlecht und geschlechtliche Identität, Alter, körperliche und geistige Fähigkeiten, Religion und Weltanschauung und sexuelle Orientierung. Wenn sich das Theater zum Ziel setzt, die Gesellschaft abzubilden und sich künstlerisch mit den politischen und sozialen Auseinandersetzungen ihrer Zeit zu stellen, muss es sich erst selbst beleuchten und dann künstlerische und ästhetische Ausdrucksformen finden. Um einen größeren Identifikationsprozess zwischen Publikum und Akteur*in zu schaffen, braucht es ein Kaleidoskop an Perspektiven.

Wie können wir als Theatermitarbeiter*innen diese Entwicklung vorantreiben, ohne eine paternalistische Haltung einzunehmen? Wann kann sich das Theater dem aktuellen Diskurs um Diversität nicht mehr entziehen? Wie kann die Diskussion zum Buzzword "Diversität" zu einem fortlaufenden Prozess mit Vertreter*innen aus den jeweiligen Bereichen werden? Wie viele Fehler und Fehlritte Richtung Diversität kann sich ein Theater leisten, um daraus zu lernen? Gibt es dabei "gute" Fehler?

Gerade jetzt, wo in pandemischen Zeiten der Motor des Theaters lahmgelegt wurde und andere Wege für ein (neues) Theater gefunden werden, zeigt sich die Möglichkeit, von außen auf die eigene Tätigkeit zu schauen. Die Krise kann somit als Reflexionsmoment verstanden werden. Ein neuer Blick auf das Theater und auf die Strukturen ist durch den unausweichlichen Abstand und durch die Veränderung der Tätigkeit möglich. Diese Chance sollten wir nicht ungenutzt lassen! Es braucht die Position, Differenzen anzuerkennen, diese auszuhalten und zu gestalten. Somit ist die Positionierung aller Mitarbeitenden gefragt. Es bedarf einer kritischen, selbstbewussten und dennoch reflektierenden politischen Haltung und setzt das Bewusstsein voraus, dass Kunst und Theater viele Möglichkeiten hat, Stimmen und Konflikte erlebbar zu machen. Ist dieser Schritt getan, wird dies unsere Arbeit⁵ und auch unser Privatleben verändern.

Ich schließe meine Gedanken in Form von mich bewegenden Fragen ab: Wie können wir Mut zum Nicht-Wissen und Kraft zum Zuhören vermitteln? Wie können wir Diversität als Ressource und als wechselseitiges Lernen und Entwicklung sehen und nutzen?

Liebe Céline, um das Thema Diversität ernsthaft und vollständiger zu betrachten, möchte ich meine *weiße* Positionalität und die damit einhergehende Perspektive in diesem Themenfeld im Dialog mit dir als Kollegin um deine Perspektiven erweitern. Ich freue mich, dass wir gemeinsam beide diesen Raum hier füllen und auf deine Antwort.

Liebe Sophia,

ich freue mich, dass wir uns im Austausch befinden und habe deine Zeilen gerne gelesen. Denn dort finden sich Fragen, die auch mir immer wieder begegnen und mich beschäftigen, allerdings aus einer Perspektive of Color. Diese Perspektive ist mitnichten eine neue, auch wenn das Gros des bundesdeutschen Theaters diese "Diversität" erst vor kurzem entdeckt zu haben



Sophia Grüdelbach (Foto: Christian Banscheidt)

scheint und für sich als neues Must-Have proklamiert. Dabei ist der Begriff "Diversität" oftmals ein zu unscharf umrissener, in alle Richtungen ausfransender, der je nach Trend etwas anderes zu benennen scheint. Problematisch ist er insbesondere dann, wenn er naht- und kritiklos Begriffe und im selben Zuge Konzepte wie Multi-, Inter-, Transkultur ablöst. In den meisten dieser Konzepte schwingt eine Differenzenerfahrungenverneinende und "Wir sind doch alle gleich!"-Grundhaltung mit, die mit den allerbesten Intentionen nicht ausgleichen kann, dass Machtasymmetrien und Dominanzdiskurse weiterhin fröhlich im Theaterbetrieb (und grundsätzlich in allen Bereichen, die Gesellschaft betreffen, individuell, strukturell, institutionell) vor sich hin bestehen. Dabei geht es um die Ganzheit des Theaterbetriebs. Dies schließt Spielplanpositionen, Besetzungspolitiken, Förderlogiken an den Theaterhäusern, wie auch in der freien Theaterszene ein. Denn wenn wir den Begriff, den du so schön Buzzword genannt hast, "Diversität", ernst nehmen, müssen wir uns klar machen, dass es hierbei nicht nur um Migrationsgeschichten und Herkunftsfamilien, mittlerweile oft schwurbelig und neu-rassistisch "andere Kulturen" genannt, geht, sondern um eine intersektionale Betrachtung der Gesamtheit und der Wechselwirkungen der Identitätsmerkmale eines Menschen und ihre je spezifischen Zugänge und Barrieren zu Ressourcen.

Ich fokussiere mich in meiner Antwort auf den Bereich Rassismus. Noch sind in den wenigsten Theatern rassifizierte⁶ Menschen in leitenden Positionen, ebenso wenig auf den Büh-

nen vertreten. Hierbei wird es besonders dünn im Bereich des Schauspiels im Vergleich zum Tanz- und Musiktheater. Dieser Umstand fällt nicht vom Himmel, denn immer noch besteht großes Unbehagen in der Besetzungspolitik, beispielsweise schwarze Schauspieler*innen im eurozentrischen Kunstkanon in vermeintlich weißen Rollen zu besetzen. Oft wird argumentiert, dies resultiere aus Sorge vor der ablehnenden Haltung des Publikums. Das wiederum nutzen die Ausbildungsstätten als Begründung, wenig BIPOC⁷ aufzunehmen usw. Da beißt sich die Katze in den Schwanz. Dabei gilt das Theater als Ort, an dem unser aller Geschichten zwar von gestern und heute, aber auch von morgen erzählt werden sollen. Wie kann also dieser Ort behaupten, er sei für alle (de facto ist er das nämlich, denn Stadt- und Staatstheater werden durch uns, alle bundesdeutschen Bürger*innen mitfinanziert/ getragen), wenn er die Augen vor einer Realität verschließt, die ihm mit zahlreichen statistischen Erhebungen und einem Blick in bspw. Schulklassen Lügen von einer vermeintlich deutschen, *weißen* Norm straft?

Es ist also oftmals dieser Begriff "Diversität", der sich als wohlwollendes Label auf eine Mogelpackung schmiegt, die nicht selten ihr Versprechen auf Teilhabe und Repräsentation bricht. Dies wird auch insbesondere in der Theatervermittlung/-pädagogik deutlich. Nicht selten müssen Vermittler*innen of Color Stücke wie *Der Kampf des N-Wort und der Hunde* vermitteln, bei dem bereits im Titel rassistische Gewalt und Retraumatisierung vorprogrammiert sind, vom Inhalt ganz zu schweigen. Oder müssen Vermittler*innen jüdischen Glaubens sich mit Wagners Werk auseinandersetzen. Oder müssen sich asiatisch rassifizierte Vermittler*innen mit Yellowfacing und "L-statt-R-Sprachfehler" in Szenen aus *Mandala* in *Jim Knopf* beschäftigen. Oder müssen sich migrantisierte⁸ Schüler*innen in Jugendproduktionen Slang anhören, von Menschen, die des Hochdeutschen mächtig sind und diese Sprechart wie ein auditives Kostüm an- und abstreifen können, wo doch gerade diese Sprechart so vielen Menschen aus entsprechenden Communities reale Zugänge verwehrt. Oder Personen mit Fluchterfahrung ihre Geschichten auf Bühnen zu schildern und im schlimmsten folkloristischen Ausmaß dazu noch aufgefordert werden, auf eben selbiger "ihre Gerichte, ihre Lieder und ihre Tänze" zu performen. Und so viele weitere sehr subtile und dennoch wirkmächtige dominante Narrative rezipieren und vermitteln, die nicht wie die genannten Beispiele in einen Satz zu meißeln sind, da Themen wie Mikroaggressionen und ein grundlegendes hegemoniales *weißes* Dispositiv eben als solches nicht in Stichpunkte zu fassen ist. Das ist sicherlich, und wie so oft beteuert, alles "nicht rassistisch gemeint", die Verletzungen, die diese Praktiken hervorrufen aber sind rassistische, da nützt alles Beteuern der eigenen weltoffenen, "bunten" Haltung nichts.

Und auch nicht das Gejammerge darüber, dass "man heutzutage ja gar nichts mehr sagen darf." Diese Frage nach dem "Dürfen" ist etwas, mit dem ich abschließen möchte: Wenn es jetzt diese vielzitierte ominöse Instanz gibt, die so viele und starke Verbote ausspricht, wo ist diejenige, die scheinbar irgendwann vor langer, langer Zeit diese Erlaubnis ausgesprochen haben soll?

- 1) Die kursive und kleine Schreibweise „weiß“ verdeutlicht die politische Einordnung des Wortes, da es sich nicht um eine real existierende Hautfarbe und das entsprechende Adjektiv handelt, sondern um eine gesellschaftliche Positionierung. Da die weiße Position als Norm und nicht markiert, also verändert (vgl. Othering), gilt, und ihr somit keine selbstermächtigende Praxis von Widerstand zugrunde liegt, wird das Wort in postkolonialen, rassistuskritischen Diskursen klein geschrieben. "Schwarz" wird im Folgenden als politische Selbstbezeichnung großgeschrieben, und mein ebenso wie *weiß* eine konstruierte gesellschaftliche Positionierung, die nicht eine real existierende Hautfarbe beschreibt. Da der Begriff aus Widerstandsbewegungen und -kämpfen maßgeblich in den USA (siehe u.a.: Civil Rights Movements) geprägt wurde, wird er großgeschrieben.
- 2) 360Grad-Stellen:https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/360_fonds_fuer_kulturen_der_neuen_stadtgesellschaft.html (letzter Zugriff am 23.02.2021)
- 3) https://de.wikipedia.org/wiki/Charta_der_Vielfalt (letzter Zugriff am 23.02.2021)
- 4) Jessens, Jens, Jetzt neu dabei: Artenschutz für soziale Herkunft, IN: DIE ZEIT, N. 5/ 28.1.2021, S.47
- 5) Die theaterpädagogische und -vermittelnde Arbeit findet schon längst in heterogenen Gruppen statt und bildet die Brücke zwischen Theater und Institutionen der Stadt und des Landkreises. So beschäftigt sich unser Berufsfeld grundsätzlich mit den Zugängen von jeglichen Formen von Theater und ästhetischen Ausdrucksformen.
- 6) "Rassifizierung beschreibt sowohl einen Prozess, in dem rassistisches Wissen erzeugt wird, als auch die Struktur dieses rassistischen Wissens. Im Einzelnen umfassen Prozess und Struktur die Kategorisierung, Stereotypisierung und implizite Hierarchisierung von Menschen. Dabei werden körperlichen, soziologischen, symbolischen und geistigen, sowie imaginären Merkmalen Bedeutungen zugewiesen. Dies geschieht, indem erstens mit Hilfe dieser Merkmale gesellschaftliche Gruppen definiert werden. Aufgrund der ausgewählten Merkmale erscheinen die konstruierten Gruppen als naturgegebene Einheiten, die sich biologisch reproduzieren. In einem zweiten Schritt der Bedeutungszuweisung wird das Wesen der konstruierten Fremdgruppe(n) bestimmt und werden ihnen stereotype Eigenschaften zugeschrieben. Rassismus und Rassifizierung lassen sich nicht voneinander trennen. Denn im Prozess der Rassifizierung ist die hierarchisierung Bewertung der konstruierten Gruppen implizit enthalten. Denn in der Wahl der Merkmale und der Maßstäbe, nach denen die Gruppen verglichen werden, liegt bereits ein Akt der Macht. In ihm verbergen sich Herrschaftsinteressen. Denn das erzeugte Wissen rechtfertigt rassistische Handlungen und verarbeitet sie gleichzeitig gleichsam „theoretisch.“ https://www.idaev.de/researchtools/glossar?tx_dpnglossary_glossary%5B%40widget_0%5D%5Bcharacter%5D=R&cHash=fc8cdd25c5985ac6cad3ae29dfd622f3 (letzter Zugriff am 23.2.2021).
- 7) Black, Indigenous, People/ Person of Color (BIPOC, plural und singular) ist ein politischer Sammelbegriff für rassifizierte Personen, die in der Binariät zu einer weißen Norm definiert sind und global in ihrer je spezifischen Position vergleichbare Geschichten von Unterdrückung und Widerständen teilen. Da diesem Begriff eine Selbstermächtigung zugrunde liegt, wird er großgeschrieben. Das Fehlen entsprechender Begriffe in deutscher Sprache verweist auf eine diskursive und wissenschaftliche Lücke in der deutschsprachigen Rassismuskforschung. Vgl. dazu <https://www.amadeu-antonio-stiftung.de/wp-content/uploads/2018/08/juan-faecher-2pdf> (letzter Zugriff am 19.2.2021).
- 8) migrantisiert: Beschreibt einen Prozess, der Menschen mit einer von der imaginierten bundesdeutschen Norm abweichenden gesellschaftlichen Position konstruiert. Diese Beschreibung steht im bewussten Widerstand zu "Migrationshintergrund", der faktisch behauptet, Migration in den Familiengeschichten zu verorten. So werden bspw. viele Schwarze Menschen oder Sinti und Roma mit Migrationsgeschichten fantasiert, obwohl in Deutschland seit Jahrhunderten diese Gruppen leben. "Migrantisierung" verweist auf die aktive und nicht faktenbasierte Zuschreibung von Subjekt zu Objekt und legt damit eine definitorische Hoheit offen, die im Zuge der Beschreibung nicht weißer Menschen stattfindet.

Othello, der PoC von Venedig

Fiktiver Bericht einer gescheiterten Inszenierung

Mal wieder ein richtig großes Stück inszenieren, Shakespeare oder so. Aber selbstverständlich mit Bezug zu aktuellen politisch-gesellschaftlichen Themen, das muss sein. Black lives matter, oder so. Klar, Othello, das wäre es doch. Ich hörte schon den tosenden Beifall in der überfüllten Aula (vor Corona) und sah schon den Schulleiter vor Stolz über seine AG schier platzen. Im Lokalblatt ein mindestens halbseitiger Artikel, natürlich mit Farbfoto ... Aber, so einfach war das alles ja nicht. Schon die dramaturgischen Vorüberlegungen ließen mich stolpern.

Othello, the Moor of Venice, wie es bei Shakespeare im Untertitel heißt, darf man das noch sagen? Weder der Mohrenkopf noch der Sarotti-Mohr sind heute noch angesagt, ebenso wie das N-Wort heute mit gutem Grund verpönt ist. Frank Günther, Shakespeare-Kenner und Übersetzer, schlägt scherzhaft vor, die Bezeichnung Mohr durch PoC (people of colour) zu ersetzen. So hieße es in der alten Baudissin-Übersetzung aus dem 19. Jahrhundert z. B. im ersten Akt: „Wäre ich der Poc, möchte ich nicht Jago sein“¹. In seiner eigenen Übersetzung aus dem Jahr 1995 fehlt der Untertitel komplett, im Personenverzeichnis heißt es „Othello, ein schwarzer General“ und der Begriff Mohr wird dann konsequent durch „der Schwarze“ ersetzt: „Wär ich der Schwarze, wär ich nicht gern Jago“².

Doch wäre damit das Rassismusproblem gelöst? Ist es wirklich nur der Begriff oder wird Othello von Shakespeare auch anderweitig in diskriminierender Art und Weise gekennzeichnet? Ist er nur der „edle Mohr“ oder zeigt sein naives, leichtgläubiges Verhalten, das dann in brutale Gewalttätigkeit umschlägt, nicht doch, dass er eben anders ist als der „richtige“ Venezianer? Man kann ihn natürlich nur als Opfer sehen, dann kann man auch versuchen ihn „weiß einzugemeinden“³. So schreibt eine (weiße!) amerikanische Dame im Jahr 1869: „Beim Studium des Othello-Textes habe ich mir den Helden immer als Weißen vorgestellt. Es stimmt zwar, dass der Dramatiker ihn schwarz gemalt hat, aber diese Farbe steht dem Mann nicht zu Gesicht. Es ist eine Bühnendekoration, die mein Geschmack ablehnt; eine Fehlfarbe vom künstlerischen Standpunkt aus. [...]“ Shakespeare hätte diesen Fehlgriff nicht getan, „...wenn er sich persönlich mit den Eigenarten der afrikanischen Rasse vertraut gemacht hätte. [...] Othello war ein Weißer.“⁴ Und schon früher, in der Zeit der Romantik, stellt der britische Dichter Coleridge klar: „Es wäre einigermaßen ungeheuerlich,

sich vorzustellen, dass dieses wunderschöne, venezianische Mädchen sich in einen echten Neger verliebt.“⁵ Punkt.

Nun kann man natürlich argumentieren, dass die rassistisch-abwertenden Charakterisierungen (Fähnrich seiner – pstpst - Schwärzlichkeit, Wulstmaul, schwarzer Berberhengst, Karnickelstellung, geiler Schwarzer, bespringt ein alter, schwarzer Bock Ihr weißes Lämmchen⁶) alle aus dem Mund Jagos kommen, der eindeutig die Negativfigur ist. Man kann sich

„**Eine politisch-korrekte Einstellung löst jedoch noch lange nicht die Frage der Darstellung auf der Bühne.**“

also zurücklehnen und sich innerlich distanzieren: So denke ich nicht. Eine politisch-korrekte Einstellung löst jedoch noch lange nicht die Frage der Darstellung auf der Bühne.

Spätestens, als bei den Olympischen Spielen 1968 in Mexiko zwei schwarze Leichtathleten der USA bei der Siegerehrung eine schwarz behandschuhte Faust in die Höhe reckten, war das Thema der Rassendiskriminierung weltweit medial präsent. Wie sollte damit das Theater umgehen? Bis dahin war es sozusagen normal, dass weiße Schauspieler zum Mohren umgeschminkt wurden. So spielte auch der berühmte englische Schauspieler Laurence Olivier, später geadelt, den Othello mit „Black Face“. Für Erich Fried, sicherlich kein unpolitischer Autor, ist Othello in seiner viel genutzten Übersetzung⁷ weiter der „Mohr [... mit] wulstigen Lippen“⁸. Diese Übersetzung benutzte auch Peter Zadek, aufgrund seiner eigenen Biographie auf das Thema Diskriminierung eingeschworen, in seiner Hamburger Inszenierung von 1976. Indem er die Figur des Mohren dann aber ganz überzogen darstellen ließ, machte er gerade dadurch



Bildmontage: commons.trincoll.edu / www.vectorstock.com (sureshsharma)

auf den Rassismus aufmerksam: „Der mit schwarzer Farbe bemalte Koloss Wildgruber raste über die Bühne - und der Theaterskandal war perfekt: »Ein Totengräber des Theaters. Die Kapitulation vor dem Menschen ist diese Vorstellung, einfach grauenhaft. Ein Missbrauch von Shakespeare, ein Missbrauch der Schauspieler, zum Kotzen«, so die Pressestimmen.“⁹ Im Übrigen färbte die schwarze Farbe beim starken körperlichen Einsatz auf die von Eva Mattes gespielte Desdemona ab, ein ganz starkes Zeichen.

George Taboris Inszenierung am Wiener Akademietheater von 1990, ebenfalls auf Frieds Übersetzung fußend, versucht nach der Rezension von Rolf Michaelis¹⁰ in der Wochenzeitung „Die Zeit“ durch die Besonderheit der Spielfassung einen anderen Weg: „Die Eifersuchts-Tragödie, das Ausländer-Drama, das Märchen-Spiel vom edlen Wilden in einer technifizierten Welt – auf das ganze Register von Othello-»Deutungen« pfeifen Gert Voss und sein Regisseur oder spielen es virtuos nebenher mit. In einem unvergleichlichen Kraftakt, dem Anstrengung nicht anzumerken ist, stürzt sich Gert Voss in die Liebes-Verlassenheit eines Menschen, der hier zufällig dunkle Haut hat.“ Dabei ist seine Figur des Othello ganz deutlich als Mohr markiert, nicht nur durch Schminke und Kostüm: „Gert Voss, der sich (...) einen virtuos Humpelgang an Krücken antrainiert hat,

kaut sich eine - in jeder Silbe verständliche – Kunstsprache für den Fremdarbeiter aus Afrika zurecht. »Meine Sprache ist rau«, lässt Shakespeare ihn vor den Senatoren beteuern. Kehlig rau, mit rollendem R und eigenwilliger Betonung ist, was der Wiener Othello spricht – eine bewundernswerte Leistung.“¹¹

Wie den Othello darstellen? Diese Frage stellt sich auch bei den Verfilmungen, von denen es eine stattliche Anzahl gibt, angefangen mit einem Stummfilm aus dem Jahr 1902 über einen geschminkten Orson Welles als Othello aus dem Jahr 1952 bis zur Oliver-Parker-Verfilmung aus dem Jahr 1995: „Frisches Blut für Shakespeares berühmte Eifersuchtstragödie [...]. Erstmals in der Filmgeschichte kein Weißer in der Rolle des tragischen Mohren, der im Venedig des 16. Jahrhunderts als Kriegsheld Stärke zeigt, aber auf dem Schlachtfeld der Liebe an seiner größten Schwäche zugrundegeht.“¹² In der Eingangsszene gleitet eine Gondel, in der Othello und Desdemona ruhen, über einen Kanal in Venedig, beide zunächst nur schemenhaft zu sehen. In dem Moment, in dem die Kamera sie heran zoomt, setzt sich der schwarze Othello eine weiße venezianische Maske auf!

Wie breit die Diskussion um das Rassismus-Problem im Othello auch in der Opernszene in Bezug auf Verdis „Otello“ ist, zeigt eine Abhandlung aus der Schweiz.¹³ Die Autorin Jo-

anna Nowotny stellt u. a. fest, dass das black facing inzwischen auch von den Opernbühnen weitgehend verschwunden sei, die Rolle aber in den meisten Fällen bis heute durch weiße Tenöre besetzt werde, da für den schwierigen Part nicht genügend qualifizierte schwarze Sänger zu finden seien. Zwei Inszenierungen aus dem Jahr 2017 zeigen zwei unterschiedliche Darstellungsweisen. In der Dresdner

Semper-Oper fällt Othello durch sein modernes Kostüm, nämlich militärisch anmutende Cargohosen, dunkelgraues Hemd mit offenem Kragen und hochgekrempelten Ärmeln, aus der ansonsten historisierend kostümierten Gesellschaft der Venezianer heraus.¹⁴ An der Duisburger Oper am Rhein versieht Michael Thalheimer in seiner sehr freien Verdi-Bearbeitung den Othello mit schwarzer Schminke, allerdings bleiben Stirn, Wangenränder, Augenhöhlen und Mund frei, so dass das „black facing“ wie ein ironisches Zitat wirkt.¹⁵

Mit Frank Günther¹⁶ sollte man wohl am besten den Othello gar nicht mehr inszenieren. Nimmt man einen weißen, ungeschminkten Schauspieler für diese Rolle, entfällt das zentrale Thema des Rassismus. Black facing geht gar nicht mehr. Ein schwarzer Schauspieler als Othello und damit ein gewalttätiger Schwarzer, der eine weiße Frau tötet? Ein böses, rassistisches Klischee.

Oder man verändert ganz radikal, wie in einer englischen Inszenierung aus dem Jahr 1972. Der „Black Othello“ von Charles Marowitz hat „[...] nur noch wenig mit dem Original gemein. Zwar stirbt auch seine Desdemona von des Mohren Hand, sind Zypern und Venedig Orte der Handlung. Doch den Othello polte Marowitz zum »Konformisten«, zum »Sklaven der weißen Klasse« um, und Schurke Jago ist der wahre Held - ein [ebenfalls] schwarzer Kriegsknecht, der nicht mehr aus Neid und Bosheit intrigiert, sondern als militanter Rassenkämpfer die »schwarze Sache« verfiicht.¹⁷

In Johannesburg/Südafrika, wo in Apartheid-Zeiten Othello sogar zeitweise verboten war, waren solche Umdeutungen nicht nötig. 1987 inszenierte Janet Suzman im Market Theatre¹⁸, einem Haus, das sich im Kampf gegen die Apartheid stark engagiert hatte, einen „Othello“, der ein Jahr später auch verfilmt wurde¹⁹: mit einem schwarzen Othello und einer sehr weißen Desdemona. Und hier stimmt das alles plötzlich: „The rightness of doing this play, with this cast, in this theatre, at this time, seems to me so obvious as hardly the warrant clarification“²⁰, so die Regisseurin. Sie sieht ihre Inszenierung als eine Form des Protestes in der Apartheid-Gesellschaft, in der die Beziehung zwischen einer weißen Frau und einem schwarzen Mann geradezu als Häresie gilt. Othello in dieser Form ist

„ Die Autorin Joanna Nowotny stellt u. a. fest, dass das black facing inzwischen auch von den Opernbühnen weitgehend verschwunden sei, die Rolle aber in den meisten Fällen bis heute durch weiße Tenöre besetzt werde, da für den schwierigen Part nicht genügend qualifizierte schwarze Sänger zu finden seien.

an sich eine politische Aussage, da muss nichts modernisiert werden, die Metapher ist klar: *Kissing apartheid away*.²¹

Wie sollte nun ich all diese Fragen in meinem bescheidenen Rahmen lösen? Eigentlich konnte ich es nur falsch machen. In einen Shitstorm geraten, das wollte ich auch nicht gerade. Also resignierte ich. Ich habe mich umentschieden, ich plane jetzt den »Kaufmann von Venedig«. Auch Shakespeare, auch Venedig. Da kann man sicher nicht viel falsch machen.

- 1 Frank Günther, *Unser Shakespeare*, 3. Aufl., dtv München 2016, S. 94 ff., Zitat S. 99
- 2 Frank Günther (Übersetzer), *Shakespeare, Othello*, zweisprachige Ausgabe, dtv München 1995, S. 7 u. 13
- 3 Günther, 2016, S. 103
- 4 Günther, 1995, S. 271
- 5 Günther, 1995, S. 272
- 6 Günther, 1995, S. 9 ff.
- 7 Erich Fried (Übersetzer), *Hamlet, Othello*, Berlin, Wagenbach 1972
- 8 Fried, 1972, Szene 1, S. 130
- 9 <https://www.ndr.de/geschichte/koepfe/Peter-Zadek-Welttheater-und-Skandale,zadek112.html> [20.1.2021]
- 10 <https://www.zeit.de/1990/04/eine-liebe-nach-dem-tod/komplettansicht> [20.1.2021]
- 11 Siehe auch: https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=envDgUINrYs&list=PL40bTq68G6hdk9WW7dxVauQICotKoc8O_&index=31&t=0s [20.1.2021]
- 12 <https://www.kino.de/film/othello-1995/> [20.1.2021] Der Film steht als Streaming z. B. bei amazon prime, zur Verfügung. Dass erstmals ein Schwarzer im Film die Rolle spielt, stimmt im Übrigen nicht, siehe Anmerkungen 16 ff.
- 13 <https://geschichtedergegenwart.ch/otello-heute/> [20.1.2021]
- 14 <https://www.semperoper.de/spielplan/stuecke/stid/otello/60821.html>
- 15 https://rp-online.de/nrw/staedte/duisburg/erfolgreiche-premiere-von-otello-in-duisburg_aid-34529537
- 16 Günther, 2016, S. 117 f.
- 17 <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-42929386.html> [20.1.2021]
- 18 <https://markettheatre.co.za/> [20.1.2021]
- 19 Die Verfilmung ist als DVD im Handel verfügbar. Arthaus, Leipzig o. J.
- 20 Booklet zur DVD, Janet Suzman 1987 in der 'Director's Note', Arthaus, Leipzig o. J.
- 21 Aussagen referiert nach dem zehnminütigen „Intro“ auf der DVD, in dem die Regisseurin ihren Blick auf das Stück im politischen Kontext der Zeit erläutert, Arthaus, Leipzig o. J.

Bretter, die die Welt bedeuten...

Frauen im Theater oder Muss die Theaterwelt weiblicher werden?

Frauen lieben, hassen, leiden, morden auf der Bühne - hinter der Bühne sieht es anders aus. Frauen haben hier nicht das Sagen. Männer dominieren Regie und Intendanz. Im Publikum sitzen mehr Frauen als Männer, das passt nicht zusammen. Woher kommt dieses Missverhältnis?

Der Blick auf die Welt sowohl auf als auch hinter der Bühne ist ein Vergleich wert. Und die MeToo - Debatte fordert einmal mehr dazu auf, genauer hinzuschauen, wie es in Genderfragen um die Institution Theater bestellt ist. Frauenrollen werden vielschichtig verkörpert. Auf den Brettern wird fantasiert, idealisiert, so getan also ob... Frauenrollen halten für alles her. Und hinter der Bühne? Theater ist gut darin, den moralischen Zeigefinger zu heben, Missstände zu beklagen, doch konkrete Zeichen des Geschlechterwandels sind dort nur wenige zu erkennen. Wir sehen geschlechterdifferenziertes progressives Theater, aber hinter der Bühne führen in den meisten Fällen immer noch die Männer Regie.

Fragt man Anna-Elisabeth Frick, freischaffende Regisseurin¹, nach den gegenwärtigen Geschlechterzuständen an den Theatern, bilanziert sie: „Die Frauen sind es, die zumeist naturalistische Stücke oder Kinderstücke auf kleinen Bühnen inszenieren. Und kleine Bühne heißt immer kleines Budget.“² Sie jedoch hat sich durchgesetzt und ihren Weg gefunden. Nun inszeniert sie u.a. am Nationaltheater Mannheim, am Theater Freiburg, Schauspiel Wuppertal, Theater Kiel und am Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg. Spielerisch verbindet sie die Grenzen zwischen Sprechtheater, Performance, Tanz und Musik. „Ich habe einen speziellen Zugriff auf klassische Stücke, eine eigene Handschrift ist immer gut.“ So hat sie sich den Weg freigeräumt und hat auch weitere Etappen in der Institution Theater im Visier. Es ist wohl auch die eigene Handschrift, die den Weg freiräumt. Ein spezieller Zugriff auf klassische Stücke, das habe, so die Regisseurin, geholfen, ein eigenes Standing zu schaffen. Eine Ausnahme?

Ein Blick auf die Fakten: Die strukturellen Defizite liegen auf der Hand. Nicht nur die Kulturstatsministerin Monika Grütters hat das Problem schon vor einiger Zeit erkannt und Maßnahmen ergriffen. Die Studie „Frauen in Kultur und Medien von 2016 zeigt auf, was alle schon wussten: 78 % der Theater



Anna-Lena Frick (Foto: Maria Appelt)

„Für mich ist das ein Traum, im Team zu arbeiten. Wenn man dieselbe Sprache spricht.“

Anna-Elisabeth Frick

werden von männlichen Intendanten geleitet, 70 % der Inszenierungen werden von männlichen Regisseuren geführt, 76 % der aufgeführten Autoren*innen sind Männer.³ Der Anteil weiblicher Dramatikerinnen beträgt nur 24%. Dagmar Manzel, seit 40 Jahren auf der Bühne, berichtet von wenig Respekt und

viel Druck seitens männlicher Regisseure. Deshalb sucht sie neue Wege, eigene Wege, außerhalb einer männerdominierten Theaterwelt. Ursina Lardo arbeitet eng mit Milo Rau zusammen.⁴ Als Team eröffnen sich neue Chancen: mit Regisseuren Hand in Hand, mit Mitspracherecht, mit Vetorecht. Das sieht auch Anna-Elisabeth Frick so: „Für mich ist das der Traum. Eine Arbeitsgemeinschaft, dann spricht man dieselbe Sprache, man muss sich nicht immer neu verständigen. Man springt gemeinsam in einen Stoff hinein. Künstlerisch ist das sehr beglückend.“ Auf diese vielleicht unkonventionelle Art werden Machtstrukturen und Benachteiligungen ausgehebelt und das Künstlerische steht im Fokus.

Trotzdem: Theater ist und war immer Männerdomäne. Marlene Streeruwitz, österr. Dramaturgin, spricht sogar von ‚männlicher Autokratie‘. Sie bezeichnet den Intendanten als ‚altmodischen römisch-rechtlichen Hausvater‘⁴. Ihm seien alle unterworfen, so sei nun mal der Job des Intendanten. Dieses Hop oder Top betrifft erfahrungsgemäß nun mal Frauen. Ihr Weg zur Regie war und ist ein steiniger, abhängig vom Gusto des Intendanten. Wenn der Intendant nein sagt, dann ziehe ‚ein Schlendrian ein‘, der das Arbeiten für Frauen in der Regie unmöglich macht, so Streeruwitz.

Es zeigt sich Handlungsbedarf, mehr denn je. Zumal die Theaterarbeit an der Basis mit Kindern, Jugendlichen und jungen Erwachsenen, an Schulen und vielen anderen theaterpädagogischen Einrichtungen weiblich dominiert ist. Es herrscht zumeist chronischer Männermangel. Im Schultheater müssen oftmals weibliche Schauspielerinnen die Hosenrollen übernehmen. Darin liegt natürlich auch eine künstlerische Chance: Umdenken, Neudenken, kreativer Umgang mit dem Text. Da

steht nicht die Texttreue im Vordergrund, sondern die Auseinandersetzung junger Menschen mit unterschiedlichen Lebenskonzepten. Die Not also zur Tugend machen? Im Schultheater birgt genderübergreifende Arbeit neue Perspektiven. Auch für Anna-Elisabeth Frick steht die künstlerische Auseinandersetzung im Vordergrund, die Geschlechterfrage bestimmt nicht die Arbeit auf der Bühne. „Ich sehe den Menschen, nicht das Geschlecht. In der Regie brauche ich künstlerische Freiheit. Da fällt es mir schwer, nach dem Reißbrett zu besetzen.“

Vielleicht ist ja das eine Lösung: Frauen die Hosenrollen spielen lassen, so wie Sandra Hüller im ‚Hamlet‘. Oder die Rollen einfach umschreiben und den Frauenrollen ‚Selbstermächtigung‘ geben, warum nicht.

„Man will natürlich nicht die Quote sein, trotzdem: Man sollte darüber sprechen.“

Anna-Elisabeth Frick

Pro Quote Bühne, eine Gruppe Theaterschaffender, macht sich für eine paritätische Besetzung stark: eine 50%ige Frauenquote im Theater-Ressort lautet die Forderung. In einem öffentlichen Schreiben vom Mai 2020 fordert ProQuoteBühne in der Coronakrise, dass die Subventionen des Bundes nicht vorbehaltslos an die Theaterbühnen fließen sollen, sondern dass die



Chancen für das Schultheater: Geschlechtertausch (Foto: Thilo Denking)



Wütende Putzfrauen aus dem „Sommernachtstraum“: Geschlechtertausch (Foto: Thilo Denking)

„ Es passiere eben nichts, wenn man in seiner Komfortzone bleibt. Die Wut muss raus und ihren Weg auf der Bühne finden, auf den Brettern, die die Welt bedeuten, für alle.

se an Geschlechterkriterien gebunden werden.⁵ Corona wirkt auch im Theater wie ein Brennglas: Die Benachteiligung von Frauen in Theater ist immer noch virulenter: Szenografinnen, Regisseurinnen, Schauspielerinnen ziehen den Kürzeren, weil noch immer (!) 80% der Festanstellungen an Theatern von Männern besetzt sind und werden, so die Gründerinnen. Eine von ihnen, France-Elena Damian behauptet: „Ein Karriereschritt im Theater darf nicht von Geschlechterkriterien abhängen. Das Theater gehört zu den Medien, die Bilder produzieren und Einfluss nehmen, dabei sind unsere Sichtweisen, Interpretationen, Ideen und Bilder unterrepräsentiert. Das Publikum hat ein Anrecht auf 50% Regisseurinnen.“⁶ ‚Gender Monitoring‘ und ‚Gender Budgetierung‘, das könne hier helfen. Und wie steht Anna-Elisabeth Frick dazu – mitten in der Institution Theater? „Früher war ich gegen die Quote. Dann habe ich mit älteren Frauen aus der Wirtschaft gesprochen, die mir sagten: ‚Anna, nimm das mal nicht auf die leichte Schulter. Das ist ganz schön naiv, wir haben dafür gekämpft.‘ Also doch Quote. Warum nicht? Frauenquote ja, als Übergangsstadium, als Trittbrett sozusagen, um Frauen den Aufstieg in der Institution Theater zu erleichtern. Und welche Botschaft gibt Anna-

Elisabeth Frick jungen theaterbegeisterten Menschen mit auf den Weg? „Talent ist Interesse“ zitiert sie Brecht und erläutert: „Du musst dafür brennen, nicht Eitelkeit ist der Motor.“ Dann Adorno: „Talent ist nichts weiter als glücklich sublimierte Wut.“ Diese Wut ist wichtig für den Beruf als Künstlerin. Es passiere eben nichts, wenn man in seiner Komfortzone bleibt. Die Wut muss raus und ihren Weg auf der Bühne finden, auf den Brettern, die die Welt bedeuten, für alle.

1) Anna-Elisabeth Frick, Jahrgang 1989, studierte Regie an der Akademie für Darstellende Kunst in Ludwigsburg. Anna-Elisabeth Frick gewann mit ihrer Arbeit »Die Unerhörte« beim renommierten Körber Studio für Junge Regie 2016 am Thalia Theater in Hamburg. Nach ihrem Erfolg »Der Würgeengel« in der Spielzeit 2018/19 inszenierte Anna-Elisabeth Frick in der Spielzeit 2020/21 »Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull« nach der Erzählung von Thomas Mann.

2) Interview vom 5.2.2021

3) <https://www.kulturrat.de/thema/frauen-in-kultur-medien/mentoring-programm/>

4) <https://www.boell.de/de/2019/02/05/perfektes-timing>

5) <https://www.3sat.de/kultur/kulturdoku/theatermacherinnen-100.html>

6) ebd.



In zwei oder mehreren Sprachen zuhause

Mehrsprachigkeit im Kinder- und Jugendtheater



Aufführung: „Die beste Geschichte - en iyi hikâye“ (Foto: Alexander Wunsch)

In der deutschsprachigen Theaterszene gewinnen Fragen und Forderungen nach Diversität in den letzten Jahren immer mehr an Bedeutung und Öffentlichkeit. Es wird darüber diskutiert, wie sich die diverse deutsche Gesellschaft auf den Theaterbühnen der Republik widerspiegelt – nicht nur im Publikum, sondern auch in Personal und Programm. In diesem Zusammenhang beschreibt der Begriff des postmigrantischen Theaters, besonders geprägt durch das Berliner Maxim Gorki Theater unter der Leitung von Shermin Langhoff (und bis 2019 mit Jens Hillje), ein Theater, das die Geschichten der postmigrantischen Gesellschaft erzählt. Postmigrantisch, weil in Deutschland bereits die dritte Generation von Menschen lebt, deren Vorfahren nach Deutschland gekommen sind, oft als Gastarbeiter*innen ab den 1950er Jahren.

Stuttgart ist eine Stadt, die sich durch Vielfalt auszeichnet. Vor allem die heranwachsende Generation stammt häufig aus Familien mit Migrationsgeschichte (rund 40 Prozent der Bevölkerung). Die Kinder weisen eine hybride, eine Bindestrich-Identität auf, sie werden z.B. als deutsch-türkisch bezeichnet oder bezeichnen sich selbst so. Mehrsprachigkeit ist in unserem Alltag – jedenfalls hier in der Großstadt – stets präsent. Nach unserem Verständnis handelt es sich bei Theater um

eine Kunstform, die sich zum aktuellen Geschehen positioniert und sich mit Themen mit Lebensweltbezug beschäftigt, daher ist es uns wichtig, dass die Mehrsprachigkeit auch auf unserer Theaterbühne und in unserem Ensemble gelebt wird.

Das kommunal geförderte Kinder- und Jugendtheater der Landeshauptstadt Baden-Württembergs, das Junge Ensemble Stuttgart (JES), befindet sich im Herzen der Stadt und strebt an, ein Theater für alle jungen Menschen in Stuttgart zu sein. Also wollen wir auch die vielstimmigen Geschichten und Themen verhandeln, die diese Kinder und Jugendlichen mitbringen. Das machen wir zum einen durch unsere Produktionen und zum anderen durch unsere Vermittlungsarbeit. Am JES arbeiten fünf Theaterpädagog*innen,

drei von ihnen sind die Autor*innen dieses Textes. Über unsere Erfahrungen und unseren Ansatz, wie wir diversitätssensibel mit Kindern und Jugendlichen arbeiten, wird hier noch zu sprechen sein.

Im ca. 20 Stücke umfassenden Repertoire des JES befindet sich das deutsch-türkische Kinderstück „Die beste Geschichte – en iyi hikâye“ (8+). Man könnte den Plot wie folgt umreißen: Drei Freund*innen treffen sich zur Pyjamaparty und erzählen sich die Nacht über Geschichten. Lustige, traurige, gruselige Ge-

„ Es sollte ein Stück über die Lust und die Freude an Sprache werden, das war der Ausgangspunkt. ... Wir wollten keinen Clash of Cultures inszenieren.



schichten, sie erfinden neue Geschichten und sie schöpfen aus den Geschichten, die ihnen ihre Eltern und Großeltern überlieferten. Ein lustvolles und humorvolles Spiel, in dem sie versuchen, sich gegenseitig zu überbieten.

Im Vorfeld fragten wir uns: Wie kann es gelingen, ein mehrsprachiges Stück zu konzipieren, zu proben und zur Premiere zu bringen? Die Entscheidung für die türkische Sprache hatte



Aufführung: „Die beste Geschichte - en iyi hikâye“ (Foto: Alexander Wunsch)

mehrere Gründe. Zum einen haben wir türkischsprachige Ensemblemitglieder am Haus und zum anderen gibt es eine große türkische Community in Stuttgart. Das deutsch-türkische Produktionsteam um ihre Regisseurin Anne Wittmiß wagte das Abenteuer, ein eigenes Stück zu entwickeln. Es sollte ein Stück über die Lust und die Freude an Sprache werden, das war der Ausgangspunkt. Wichtig war uns, dass wir nicht von einem Problem ausgehen oder die Nichtverständigung als Ausgangspunkt nehmen, wie es noch oft gehandhabt wird. Leider. Wir wollten keinen Clash of Cultures inszenieren.

Die drei Schauspieler*innen, Gerd Ritter, Faris Yüzbaşıoğlu und Sibel Polat, die auf der Bühne agieren, sprechen deutsch, türkisch und kurdisch. Sie bedienen sich an vielen (bekannt) Sprachspielen, Reimen, Gedichten, Märchen und Liedern aus dem türkischen, kurdischen und deutschen Fundus und schöpfen aus ihren eigenen biografischen Familiengeschichten. Die Sprachen werden nicht eins zu eins übersetzt, sondern ergänzen sich, oft auf poetische, melodische Weise. Das Stück weckt Neugier, die türkische Sprache zu lernen und damit eine andere Sprache als die Muttersprache. Wer alle Sprachen versteht, ist zwar im Vorteil, rein deutsch- oder rein türkischsprachige Zuschauer*innen aber nicht im Nachteil.

Im Vorfeld wurden verschiedene Kooperationen mit Partnern aus der Stadt angebahnt, darunter das Deutsch-Türkische Forum. In einer Try-Out-Lesung, Probenbesuchen mit anschließenden Gesprächen und Workshops holten wir die Rückmel-

dungen der deutsch-türkisch-sprachigen Kinder und ihrer Eltern ein, die in den Probenprozess einfließen. Zum einen diente diese gemeinsame Arbeit der Recherche und Suche nach dem, was sie aktuell im Hinblick auf ihre Mehrsprachigkeit empfinden und erfahren, wie sie und ihr Umfeld damit umgehen, welche Fragen und Wünsche sie dahingehend beschäftigen und wie ein spielerischer Umgang damit aussehen könnte. Zum anderen agierten sie als Expert*innen, die direktes Feedback auf szenisches Material gaben, das das Produktionsteam innerhalb der Recherche-phase aus den aufgeworfenen Fragen und Erkenntnissen für die Bühne entwickelte.

Zwei Rückmeldungen nach einem Vorstellungsbuchbesuch blieben uns besonders in Erinnerung. Ein Junge berichtete stolz, er habe „alles verstanden, auch das Kurdische“. Mehrsprachigkeit wird also zum Vorteil und wird nicht als Nachteil empfunden, ein Empowerment findet statt. Eine andere Anekdote handelt von einem kurdischen Großvater, der mit seinen Enkelkindern eine Familienvorstellung besuchte und so berührt war, Kurdisch auf der Bühne zu hören, eine Sprache, die bis 2013 in der Türkei verboten war, dass ihm die Tränen kamen und er nach der Vorstellung das Gespräch mit der Schauspielerin Sibel Polat suchte, die auf der Bühne stellenweise Kurdisch spricht.

Wir haben die Erfahrung gemacht, dass das Stück ein hohes Identifikationspotential für mehrsprachige Schüler*innen aufweist. Es kann als Defizit empfunden werden, wenn Kinder in Deutschland mit einer nicht-deutschen Muttersprache aufwachsen. Dem wollten wir entgegenwirken und die Schönheit und den Reichtum der verschiedenen Sprachen sichtbar machen. Jede Sprache sollte gleichermaßen wertgeschätzt werden. Für Kinder mit Migrationsgeschichte öffnen sich neue Welten, wenn sie das Theater, das sie häufig als „deutsch“ verstehen, plötzlich als einen Ort wahrnehmen, wo auch sie sichtbar sind und einen Platz haben. Sie empfinden sich als Teil dessen, was auf der Bühne erzählt wird und begreifen, dass sie genauso Teil ihrer Stadt und ihres Thea-

” Wenn mehr als eine Sprache auf der Bühne genutzt wird, entstehen somit auch mehr Möglichkeiten, mit Klang, Poesie und eingeschriebenen Sprachbildern zu arbeiten.

ters sind wie andere Kinder. Dass sie gleichermaßen Mitgestalter*innen sind und auch sie Regisseur*in, Musiker*in, Schauspieler*in oder Theaterpädagog*in werden können, wenn sie möchten.

In der Inszenierung werden Sprache und ihr Ausdruck als etwas Individuelles gekennzeichnet. Wenn sich beispielsweise Sibel Polat entscheidet, etwas auf Kurdisch zu erzählen oder in dieser Sprache zu singen, dann hat es einen Grund. Dies beschreibt auch die Autorin Kübra Gümüşay in ihrem Buch „Sprache und Sein“ (2020):

„Wer sind wir in den Sprachen, die wir sprechen? Menschen, die in zwei oder mehr Sprachen zuhause sind, berichten oft davon, dass sie in jeder der Sprachen eine andere Persönlichkeit haben. (...) Ich spreche, schreibe



Aufführung: „Die beste Geschichte - en iyi hikâye“ (Foto: Alexander Wunsch)

Ein anderer Aspekt ist, dass wir Theatermacher*innen mit der Mehrsprachigkeit auf der Bühne auch unsere Theatermittel und ästhetische Sprache erweitern. Wenn mehr als eine Sprache auf der Bühne genutzt wird, entstehen somit auch mehr Möglichkeiten, mit Klang, Poesie und eingeschriebenen Sprachbildern zu arbeiten.

Pädagog*innen sollten Akzeptanz für Situationen entwickeln, wenn sich Kinder in ihrer Muttersprache ausdrücken möchten. Die individuelle Muttersprache sollte in Bildungsinstitutionen geschätzt, gefördert und nicht unterdrückt oder schlecht gemacht werden. JES-Theaterpädagogin Sezin Onay berichtet aus ihrer theaterpädagogischen Praxis an Stuttgarter Schulen, dass allein über ihren Namen Identifikation geschieht und sie als Vorbild angesehen wird. Manchmal führt das soweit, dass sie ein anderes Standing in Klassen hat und Schüler*innen, die zunächst skeptisch dem Theaterspielen gegenüberstanden, sich öffneten und neugierig wurden. Ihr ist wichtig im Dialog zu vermitteln: Ihr dürft gleichzeitig ganz deutsch und ganz türkisch sein. Ihr seid nicht „die Anderen“, ihr gehört dazu und seid keine „Exot*innen“. Ihr müsst euch nicht für eine Seite entscheiden, ihr steht nicht zwischen zwei Stühlen, sondern ihr habt zwei Stühle – was für ein Gewinn! Ihr dürft das Selbstbewusstsein haben, Deutsche zu sein und dies nach außen zu vertreten.

„Die beste Geschichte – en iyi hikâye“ ist ein guter Anfang für die Sichtbarmachung der seit vielen Jahrzehnten bestehenden Realität in Deutschland, aber das Potential von Mehrsprachigkeit auf der Bühne ist noch lange nicht ausgeschöpft. Das Stück soll kein „Vorzeigeprojekt“ sein oder bleiben, Vielsprachigkeit im Theater soll Normalität werden. Daher arbeiten wir kontinuierlich an unserer eigenen Diversität in Bezug auf Programm, Publikum, Personal und Philosophie. Dazu gehört Qualifizierung – nicht nur für die Theaterpädagog*innen, sondern für das ganze Haus. Das ist ein Prozess, den wir gemeinsam gehen wollen und müssen. Unser Wissen und unsere Haltung bieten wir Lehrkräften aller Schularten an. Mehrsprachige Stücke sind für alle eine Bereicherung und eine Horizonterweiterung, auch für diejenigen, die nur eine Muttersprache haben.

„ Die individuelle Muttersprache sollte in Bildungsinstitutionen geschätzt, gefördert und nicht unterdrückt oder schlecht gemacht werden.

und denke in drei Sprachen, ich fühle in vier Sprachen. Mein Tempo beim Sprechen, mein Ton, meine Gefühlslage ändern sich von Sprache zu Sprache.“ Die Sprachen, in denen Kübra Gümüşay sozialisiert wurde, sind Türkisch, Deutsch, Englisch und Arabisch.

Aufführung: „Die beste Geschichte - en iyi hikâye“ (Foto: Alexander Wunsch)

