

# **Dokumentation und Evaluation** **des Theaterprojekts Bar oder ehda**

Eine Theatergruppe von und mit Menschen mit und ohne  
Fluchtbiografie des Vereins interaction Leipzig

Forschungsbericht von Laura Kröner

03-TWL-4001  
Forschungspraktikum  
Theaterwissenschaft Master  
Laura Kröner  
Matrikl: 1630559

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
1.1 Forschungsgegenstand.....	1
1.2 Impuls.....	1
1.3 Forschungsfrage.....	2
1.4 Probleme der Forschung: Überdenken einer Rolle.....	2
1.5 Inhalt und Aufbau des Berichts.....	3
2. Durchführung des Projekts.....	3
2.1 Zugang und Konzept.....	4
2.2 Gruppendynamik und Arbeitsweise.....	4
2.3 Aufbau und Format des Workshops.....	5
2.4 Ritualität: wiederkehrende Elemente.....	6
2.5 Spiele und Übungen.....	8
2.6 Improvisation.....	11
2.7 Feedback und Reflexion.....	14
3. Das Traumboot: Kurzdarstellung.....	15
4. Teilnehmende und Themen.....	16
B: Künstlerisches Empowerment.....	16
B und A: Gruppendynamik und Spaß.....	17
Y: Selbstbestimmung und (Fremd-)Wahrnehmung.....	18
D und P: Empowerment im Alter.....	19
AT: Theaterverständnis und Ästhetik.....	20
5. Ergebnisteil.....	24
5.1 Partizipation, Professionalität und Paternalismus.....	24
5.2 Kunstanspruch.....	26
5.3 Künstlerisches Empowerment/ Empowerment.....	29
5.4 Differenzkonstruktion „ihr“ und „wir“.....	30
5.5 Gruppendynamik und positives Erleben.....	32
5.6 Sprache und Theater.....	33
5.7 Trauma, Therapie und Opferdiskurs.....	34
6. Schluss.....	35
6.1 Politisierung und (Re-)Präsentation.....	35
6.2 Fazit.....	36

# 1. Einleitung

## 1.1 Forschungsgegenstand

Im Rahmen des Vereins *interaction.leipzig*, der Begegnungen zwischen Geflüchteten und Schondagewesenen initiiert, entstand die Theatergruppe *Bar oder ehda*. Diese entwickelte zwischen Juli und November 2015 das Stück „Das Traumboot“, welches schließlich auf der Werkstattbühne im *Lofft.Leipzig* zur Aufführung kam. Idee des Vereins ist es, Begegnungen zwischen Menschen mit und ohne Fluchtbiografien über kulturelle und künstlerische Aktivitäten herzustellen. Die Aufführung eines Stückes wurde relativ früh in Aussicht gestellt, war jedoch zunächst nicht primäres Ziel des Projekts. Es handelte sich um einen offenen Prozess im Workshopformat. Die Spielleitung übernahm der Regisseur René Kalauch, der durch die Produktionsleitung Hanna Saur von *interaction* angefragt wurde. Außerdem wurde dem Projekt die Sozialarbeiterin Sevim Akdag von *interaction* zur Seite gestellt. Die Organisation lief bereits einen gewissen Zeitraum, als ich angefragt wurde, die wissenschaftliche Dokumentation zu übernehmen.

## 1.2 Impuls

Seit Anfang des Jahres 2015 erleben wir gesamtgesellschaftlich eine Virulenz des „Themas“ Flüchtlinge, das durch die mediale Prägung zur „Flüchtlingskrise“ stilisiert wurde. Diese Virulenz scheint offensichtlich auch das Theater ergriffen zu haben. Wo man hinsieht, stehen Flüchtling oder die Flüchtlingsthematik im Zentrum theatraler Formate. Die Produktionsleitung und der Regisseur der Theatergruppe *Bar oder ehda* hatten Skepsis gegenüber den Intentionen jener Theatermacher, weil es so scheint, als benützten sie die Flüchtlinge als Aushängeschild und Thema für ihre Karriere. Aus dieser Skepsis heraus und dem Anspruch, es anders zu machen, entsprang das Bedürfnis, eine wissenschaftliche Außenposition zu etablieren, die es ermöglicht, die Methoden und Intentionen der eigenen Arbeit von *Bar oder ehda* zu evaluieren und entsprechende Erkenntnisse für die künstlerische Praxis fruchtbar zu machen, auch für zukünftige Projekte. Aus diesem Grunde wurde ich angefragt, das Projekt wissenschaftlich zu erforschen und zu begleiten.

Es könnte der Vorwurf lauten, dass derzeit viele Künstlerinnen und Künstler sich Geflüchteten und ihren Themen widmen, sie sich aneignen und sie ausbeuten, um aktuell und gefördert zu bleiben, wodurch sie ungleiche Machtverhältnisse weiterschreiben. Auch die Anfertigung dieser Arbeit kann als Symptom des Hypes „Kunst mit Flüchtlingen“ gelesen werden. Dieses Moment der eigenen kritischen Reflexion der eigenen Position möchte ich im Blick behalten.

### **1.3 Forschungsfrage**

Im Zentrum der Forschung sollte die Untersuchung von Empowerment-Prozessen stehen. Das heißt, wir wollten herausfinden, inwiefern im Theater Selbstwertungsprozesse vorangetrieben werden. Der Regisseur war insbesondere daran interessiert, ein künstlerisches Empowerment zu erforschen. Es ging nicht nur darum, dass Teilnehmende mit den Mitteln des Theaters selbstbewusster werden und sich dadurch innerhalb der neuen Gesellschaft behaupten können, sondern dass sie sich das vermittelte Theaterhandwerk selbst aneignen und zu einer künstlerischen Ausdrucksform gelangen, mit der sie ihre Themen und Geschichten bearbeiten und für den künstlerischen Prozess zur Verfügung stellen können. Unsere zugrundeliegende Annahme war, dass Theaterspielen als kreative und soziale künstlerische Praxis jedem zugänglich ist.

Mit Blick auf die Umgangsweise mit Geflüchteten in Deutschland, welche diese auf ihre Rolle als traumatisierte Opfer durch Kriegs- und Fluchterfahrungen reduziert, behaupteten wir, dass das Theater durch seine spielerische Erfahrbarkeit verschiedener Rollen einen Ausbruch daraus ermöglichen kann und dadurch zum Empowerment führe.

Die Forschungsfrage war also: Wie kann die Vermittlung und die Aneignung von Theaterhandwerk zu einem künstlerischem Empowerment führen?

Neben der konkreten Forschungsfrage beschäftigte ich mich auf Grund der eingangs erläuterten Präsenz und Brisanz des Themas und seiner gesamtgesellschaftlichen Politisierung Geflüchteter inwieweit die Arbeit mit Geflüchteten politisch ist

### **1.4 Probleme der Forschung: Überdenken einer Rolle**

Ich habe das gesamte Projekt schriftlich dokumentiert und beobachtet. Zusätzlich zu den Feldnotizen habe ich mit fast jedem dauerhaften Teilnehmenden ein zweistündiges Einzelinterview mit offenem Leitfaden geführt. Der Plan war, diesem Projekt als teilnehmende Beobachterin beizuwohnen und eine qualitative Sozialforschung zu bewerkstelligen. Jedoch hat sich meine Rolle innerhalb dieses Projekts verschoben, sodass auch meine Methoden und Arbeitsweisen andere wurden. Ich wurde ein fester Bestandteil der Gruppe als solche. Ich habe während der Workshopphase an allen Übungen, Spielen und Improvisationen teilgenommen. Ich war Ansprechpartnerin der Spielerinnen und Spieler und stand im regen künstlerischen, sozialen, wie organisatorischen Austausch mit dem Leitungsteam (Regie und Produktion). Die Nähe hatte den Vorteil, dass ich mehr über die

Spielerinnen und Spieler und die Regie erfahren habe, deren Gefühle, Gedanken, Motivationen, Kontexte und Entwicklungen. Außerdem war ich dadurch keine fremde, außenstehende Person, was sich womöglich negativ auf das Vertrauensverhältnis der Gruppe und damit auf den Empowerment-Prozess ausgewirkt hätte. Die Teilnahme an den Theaterspielen ermöglichte mir einen Zugang zu Wissen, der nicht über die reine Beobachtung und die verbale Gesprächsführung zu eruieren war, da das Theater eine leibliche und spielerische Erfahrung ist. Der Nachteil war der Mangel an Distanz, Wissenschaftlichkeit und der entsprechenden Anwendung dazugehöriger Methoden, auch was in der Auswertung deutlich wird. Durch meine subjektive Involvierung in das Projekt, ist es nicht möglich, dies als eine rein wissenschaftliche und objektive Forschung zu werten. Stattdessen ist meine Arbeit als eine Dokumentation zu betrachten, in der ich untersucht habe inwieweit der Probenprozess in den Teilnehmenden Empowerment hervor gebracht hat. So werde ich zwar einerseits Beobachtungen darstellen, aber auch immer schon weiterführende Reflexionen einbringen , die schließlich in den Endbetrachtungen und Ergebnissen kulminieren.

### **1.5 Inhalt und Aufbau des Berichts**

Auf Grund des Umfangs des Materials, der Themen und Interviews, die in ihrer Fülle nicht umfänglich transkribiert und ausgewertet werden konnten, habe ich für diesen Bericht eine Selektion getroffen. Zunächst werde ich die Grundsätze des Vereins erläutern und mit welchem Anspruch die Spielleitung das Projekt durchführte. Es folgt eine kurze Schilderung gruppenspezifischer Prozesse und der Gruppenbildung sowie eine Darstellung der Arbeitsweise und der Dramaturgie. Anschließend werde ich die Durchführung anhand konkreter Spiel- und Improvisationsbeispiele und Situationen schildern. Einige Teilnehmende werde ich ausführlich porträtieren, um bestimmte Diskurse oder Entdeckungen deutlich zu machen. In einem dritten Block folgt die Zusammenfassung der Ergebnisse und Reflexionen. Die Auswahl der Themen basiert auf der konkreten Theaterarbeit, die eine Eindringlichkeit dieser Themen sichtbar hervorbrachte.

## **2. Durchführung des Projekts**

Das Projekt war in verschiedene Phasen gegliedert. In der Vorbereitungsphase wurden organisatorische und konzeptionelle Fragen geklärt. Die zweite Phase war die Durchführung des Projektes. Diese unterteilte sich in eine neunwöchige offene Workshopphase und in eine

einwöchige Probenphase, in der das Stück „Das Traumboot“ in fester Besetzung im *Lofft* erarbeitet wurde. Ich werde mich überwiegend auf die Workshopzeit konzentrieren. Dazu werde ich beispielhaft regelmäßige Aktivitäten, Übungen, Spiele und Improvisationen beschreiben und Beobachtungen darstellen. Diese biete ich ein in kurze Reflexionen, die das besondere Moment und den Erkenntnisgewinn dieser Situation hervorheben. Die Arbeit zu „Das Traumboot“ werde ich an späterer Stelle nur skizzieren und ansonsten in die Porträts der Teilnehmenden einbetten.

## **2.1 Zugang und Konzept**

Das Theaterprojekt *Bar oder Ehda* ist eine Initiative des Vereins *interaction*, der Begegnungen zwischen Geflüchteten und Nicht-Geflüchteten herstellt. Der Ansatz von *interaction* ist die Stärkung kultureller Teilhabe von Geflüchteten im öffentlichen Raum, indem sie Räume, Strukturen und Mittel zur Verfügung stellen. Durch künstlerische und kulturelle Aktivitäten soll ein gegenseitiges Empowerment hergestellt werden, bei dem alle einander auf Augenhöhe begegnen und jeder sein spezifisches Wissen und Können einbringen kann. Statt *über* Geflüchtete soll *mit* ihnen geredet und gehandelt werden. Im Kern steht die direkte persönliche zwischenmenschliche Begegnung durch und im Theaterspielen zwischen Leipziger\*innen und Neuleipziger\*innen, um einander kennenzulernen, Kontaktbarrieren und Vorurteile abzubauen und gemeinsam ein positives theatrales Erlebnis zu teilen. Der Ansatz der Regie und der Produktionsleitung war es, der defizitären Betrachtung von Geflüchteten als traumatisiert, krank und hilflos, eine andere Perspektive entgegenzusetzen. Die Bühne sollte ein kreativer Schaffensraum werden, zu dem jeder Zugang hat und kein Therapieraum oder Ort der Wiederholung und Ausbeutung der traumatischen Flutgeschichten.

## **2.2 Gruppendynamik und Arbeitsweise**

Die Teilnehmendenakquise übernahmen zwei Personen aus dem Organisationsteam. Dabei besuchten sie Fluchtunterkünfte, nutzten Netzwerke bestehender soziokultureller und politischer Theatergruppen und von Menschen, die bereits mit Geflüchteten arbeiteten. Ebenso akquirierte das Organisationsteam das Netzwerk unter den Geflüchteten selbst.

Während der Workshopphase war ein hoher Grad an Fluktuation unter den Teilnehmern zu beobachten. Je nach Teilnehmendenzusammensetzung, veränderte sich die Stimmung, das Vertrauensverhältnis, die Motivation sowie die Qualität der Improvisationen und Entwicklungen in einem unvorhersehbarem Maße. Darauf musste das Regieteam jedes Mal

intuitiv reagieren und entsprechende Anpassungen vornehmen. . Um kontinuierlich gemeinsam ein Stück zu entwickeln, forderte das Leitungsteam von den Teilnehmer Verbindlichkeit ein. Mit Beginn der konkreten Arbeit an „Das Traumboot“ fand sich dann eine relativ feste Gruppe zusammen. Umso fester die Gruppe und eingespielter und vertrauter das Team, umso komplexer wurden die Improvisation und verringerten sich die Hemmnisse, insbesondere als es dann zur Arbeit an „Das Traumboot“ kam.

Da die Gruppenbildung sich ständig wechselnder Dynamiken und Unvorhersehbarkeiten unterworfen war, erforderte dies ein Neudenken von Ästhetiken und Organisationsstrukturen. Statt produktorientiert zu arbeiten, stand eine prozessuale Entwicklung im Fokus, was sich in der dramaturgischen Konzeption niederschlug. Ein flexibler Schwerpunkt als thematische Klammer wurde ausgewählt. Ein Stück im klassischen Sinne sollte es nicht geben. Es wurde ohne Text gearbeitet und stattdessen ganz auf Improvisation und den Erfindungsreichtum der Teilnehmenden gesetzt. Wir entwickelten gemeinsam eine Art Baukastensystem, wodurch mit den jeweils Anwesenden intensiv und persönlich gearbeitet werden konnte – aber eine ständige Anwesenheit aller Teilnehmenden nicht zwingend notwendig war, sodass daraus eine dramaturgische Zusammensetzung von Szenenfragmenten entstand.

### **2.3 Aufbau und Format des Workshops**

Das Projekt war zunächst als Workshopformat angelegt: man trat sich jede Woche zur selben Zeit und am selben Ort zum unverbindlich gemeinsamen Theaterspielen im soziokulturellen Zentrum *Die Villa*. Der Theaterworkshop war für alle offen, unabhängig von der jeweiligen Theatererfahrung und die Teilnahme war nicht verpflichtend. Inwieweit der Workshop tatsächlich Barrierefrei (für alle zugänglich) war, konnte ich nicht überprüfen, da mir keine Information derer vorliegen, die eventuell daran gehindert waren zu kommen, obwohl sie es vielleicht gerne wären.

Die ausgewählten Spiele und Übungen des Workshops waren so angelegt, dass jede für sich stehen konnte. Sie waren diverser Natur und bauten zunächst nicht auf einander auf und zeichneten sich durch eine grundlegende offene und flexible Form aus. Bei allen Spielen in den ersten Wochen stand der Spaß am Spiel im Vordergrund. Es handelte sich um einfache Spiele, die die Kreativität und Imagination anregen sollte. Viele Formate stammten aus dem Repertoire des Theatersports von Keith Johnstone. Die Workshops folgten dem Muster:

- 1.) Eingangsritual und Vorstellungsrunde
- 2.) Spiele oder Übungen

3.) Kleingruppenimprovisation

4.) Feedback

Gelegentlich gab es auch zwischen den Spielen Feedback oder Diskussionen. Die Themen der Spiele und Improvisation waren vielfältiger Natur und spannten sich um Imagination, Gruppenbildung, Rollenspiel, Konzentration und Aufmerksamkeit, Macht- und Statusspiele, Spiel- und Theaterprinzipien. Als klar war, dass wir ein Stück würden präsentieren können, wurden Spiele und Improvisationen thematisch und zielführender, sodass sie auf einander aufbauen und zu konkreten Szenearrangements führen konnten.

Da nicht alle Teilnehmer Deutschen sprechen konnten oder nur sehr gebrochen, mussten andere Wege gefunden werden. Meistens wurde deswegen auf englisch kommuniziert – also dem kleinst gemeinsamen Nennen. Auch kam es zu Übersetzungsketten, in denen zwischen deutsch, englisch, kurdisch und arabisch hin und her gewechselt wurde. Jene die mehrere Sprachen besser beherrschten, fungierten als Bindeglied.

## **2.4 Ritualität: wiederkehrende Elemente**

An dieser Stelle werde ich zwei Theaterelemente behandeln, die regelmäßig wiederkehrten und das Geschehen rahmten und eine gewissen Ritualität schafften. Beide Element zeichnen sich dadurch aus, dass sie einfach und für alle zugänglich sind.

### **Tanzen**

Zu Beginn jedes Workshops wurden stimmungsvolle Popsongs abgespielt zu denen alle Anwesenden tanzen konnten, wenn sie wollten. Das Tanzen hatte den Sinn, ohne Vorgaben die Stimmung und den Körper aufzulockern und zunächst informell, ohne eine Aufgabe und ohne verbale Sprache anzukommen.

Wenn neue Teilnehmende da waren, standen diese meist noch zögerlich am Rand und beobachteten die Szenerie. Wenn Teilnehmende alleine kamen, waren sie meistens schüchterner, als wenn sie mit Freunden oder Bekannten den Workshop besuchten und sich schneller trauten mitzumachen. Es gab aber auch Teilnehmende, die fast nie mittanzten oder immer nur wippend in der Ecke standen, wiederum andere, die keinerlei Hemmungen hatten und einfach sofort mitmachten. Ich beobachtete, dass sie nach persönlicher und enthusiastischer Aufforderung durch den Regisseur eher dazu bereit waren, mitzutanzten.

Ich stelle fest, dass der Einstieg in die Gruppe und den Workshop über Musik gut funktionierte, er ist niedrighellig, individuell, informell und sprachunabhängig. Je häufiger

Menschen an den Workshops teilnahmen und umso besser sie ihre Mitspieler kannten, umso mutiger wurden sie in ihren Bewegung und umso mehr Raum wagten sie damit einzunehmen bzw. entspannt auf ihre Art zu tanzen. Das heißt, sie standen nicht mehr in der Ecke und wippten mit dem Fuß und verschränkten die Arme, sondern hatten die Arme locker seitlich am Körper, diesen bewegten sie in seiner Gänze und durch den ganzen Raum.

Ich merkte, dass mir die Übung in ihrer Einfachheit und Regelmäßigkeit sehr nützlich als Forschungsgröße war. Anhand der Art und Weise, des Verhaltens der Teilnehmenden, konnte ich ihren Grad an Vertrauen in die Gruppe und ihren Grad an Wohlfühlen feststellen, wie eine Art Stimmungsbarometer. Des Weiteren erzählte es mir etwas über ihren Charakter: waren sie mehr outgoing oder schüchtern, keine Körper- oder Tanztypen, dafür aber umso enthusiastischer in den späteren Übungen. Mit wem und in wessen Nähe sie tanzten, gab Auskunft darüber, mit wem sie sich wohlfühlen und wem sie vertrauen. Diese Informationen spielen in Bezug auf die Gruppenbildung und die Arbeit am gemeinsamen künstlerischen Produkt eine große Rolle. Weswegen ich gerade hier am Anfang die Teilnehmenden besonders aufmerksam beobachtete.

Musik wurde zu einem wichtigen Bindungselement in der Gruppe. In der Endprobenwoche im *Lofft* wurde immer ein spezieller Song zum Probenanfang gespielt, welcher auch Teil einer Szene des Stückes wurde. Er wurde auch vor den Aufführungen gespielt und jedes Mal versetzte es die Teilnehmenden in Freude. Von Tanzangst war keine Spur mehr. Ausgelassen hüpfen alle gemeinsam in der Mitte des Raumes und jeder tanzte mit jedem. Der Song wurde zu einem Emotionsträger und Markenzeichen der Gruppe.

### **Vorstellungsrunde**

Nach dem Tanzen fand jedes Mal eine Vorstellungsrunde statt. Bei dieser standen alle Teilnehmenden im Kreis nebeneinander. Alle waren aufgefordert, reihum den Namen zu nennen und dazu auf einer Sprache der Wahl vom Tag zu erzählen. Dies sollten sie spielerisch mit einzelnen Körperbewegungen illustrieren. Durch diese Übung erfuhren wir den Namen eines jeden, aber auch persönliche Informationen. Manchmal erzählten Teilnehmende ganz profane Sachen, manchmal hatten sie etwas Schwieriges am Tag erlebt, was sie mit der Gruppe teilten. Durch das Kreisprinzip konnte alle einander sehen und jeder stand im Fokus um etwas von sich erzählen – was und wie blieb alleinige Entscheidung. Die Aufgabe stellte keine Hürde dar und es bestand auch nicht die Gefahr zu scheitern. Die Aufgabe ist simple und dadurch, dass den Teilnehmenden angeboten wird, in deren eigener Sprache zu sprechen, besteht nicht die Gefahr sich seiner mangelnden Sprachkenntnisse wegen ausgestellt, unter

Druck gesetzt oder unsicher zu fühlen. Mir fiel auf, dass die Neuankömmlinge, die erst seit kurzer Zeit in Deutschland waren, mit Freuden in ihrer Sprache von ihrem Tag erzählen. Wohingegen besonders jene Geflüchteten, die schon länger in Deutschland lebten, ungern auf Arabisch sprachen. Ein Teilnehmer, der schon seit zehn Jahren in Deutschland lebt, beschwor, dass er sich nicht mehr an seine Muttersprache erinnere. Ich merkte, wie unwohl er sich damit fühlte, arabisch zu sprechen. Mir gegenüber äußerte er, dass er dadurch das Gefühl bekomme zu „Ihnen“, zu „den Arabern“, zu gehören, obwohl er doch schon längst Deutscher sei und sogar einen deutschen Pass besitze. Ich will an dieser Stelle keine zu umfassende Analyse einbinden, jedoch darauf hinweisen, dass eine Korrelation zwischen Identität und nationaler Identität und Sprache vorliegt. Wie auch der Konflikt für den Teilnehmer zu welchem „wir“ er gehört bzw. gehören will und welcher Zugehörigkeit man ihm zuordnet.

## **2.5 Spiele und Übungen**

Im Folgenden möchte ich einige Spiele skizzieren und meine Beobachtungen und Deutungen dazu darlegen. In den Spielen und Improvisationen setzten wir auf Mehrsprachigkeit, das heißt die Teilnehmer sollten alle ihnen zur Verfügung stehenden Sprachen sprechen – jene mit der er sich am wohlsten fühlte, was de facto nicht immer ihre eigene war trotz ihrer Einwände das die Zuschauer und die Deutschen Teilnehmenden dann nichts verstehen würden. Tatsächlich machten wir die Erfahrung, dass man trotzdem sehr viel versteht. Es zeigt sich, dass bei Spiele in deren Fokus, Aufmerksamkeit, Zuhören und Beobachten stand, die verbale Sprache kein Hindernis darstellt. Viele Übungen waren explizit so angelegt, dass nicht das gesprochene Wort im Zentrum stand sondern der Körper, dessen Präsenz und Kommunikationsfähigkeit. Über Körpersprache und Mimesis verstanden die Teilnehmer worum es ging oder sie erfuhren durchs Ausprobieren während eines Spiels.

### **Come and Go**

Beim Come and Go-Spiel stehen sich zwei Menschen gegenüber. Einer gibt den Befehl, näherzukommen oder wegzugehen und der andere führt den Befehl aus. Der Regisseur und ich machten das Spiel vor, wodurch klarer wurde worum es ging.

Die Teilnehmenden nahmen nur zögerlich an der Übung teil, nur wenige meldeten sich freiwillig. Sie gingen in der Ausübung von Befehlen sehr vorsichtig und höflich miteinander um. Ich konnte beobachten, dass besonders der Part des Befehlshabers den meisten Unbehagen bereitete. Sie lachten nervös, sie wussten nicht, was sie befehlen sollten und wandten sich immer wieder fragend an die Regie und kommentierten das Getane.

Bei einer weiteren Durchführung des Spiels zu einem späteren Zeitpunkt des Workshops erweiterte der Regisseur die Spielregeln, dieses Mal waren alle Aufforderungen möglich. Hier geschah es, dass einige Teilnehmende sachte, aber dennoch die Grenzen der Macht ihrer Rolle austesteten, sowohl die des Befehlenden als auch die des Ausführenden. In einer Situation befahl ein Teilnehmer - weil er immer noch dachte es sei lustig - einer Teilnehmerin ihr T-Shirt auszuziehen. Als diese provokativ damit ansetzte, zog er dies sofort zurück und merkte, dass sein Befehl hier im Spiel reale Konsequenz hat. Ebenso begannen die Ausführenden die Befehle zu verweigern oder die Ausführung in ein anderes System zu überführen, indem sie zum Beispiel genau das Gegenteil von dem taten, was ihnen aufgetragen wurde. Eine Konfrontation zwischen einer Teilnehmerin und der Regie führte zu einer Szene, die auch so später ins Stück einfluss. Er gab ihr den Befehl sich weg zudrehen, ihn nicht anzuschauen, sich an die Wand zu stellen und schließlich zu singen. Daraufhin sang die Teilnehmerin „Die Gedanken sind frei“. Der Effekt dieser Szene war stark durch den Kontrast aus diesem Freiheitslied und ihrem vermeintlichen niedrigen Status. Zwischen zwei anderen Teilnehmenden entstand die Situation, dass eine Teilnehmerin Befehle auf Deutsch gab, die der Andere nicht verstand und immer wieder nachfragte, woraufhin sie versuchte zu erklären was sie meinte oder es vormachte. Dadurch entstand zwischen den beiden eher ein kooperatives Spiel als eines zwischen zwei Figuren mit unterschiedlichem Status.

Man merkte den zuschauenden Teilnehmenden an, dass sie sich unwohl fühlten, was sich auch in Kommentaren und Interventionen während der Szenen äußerte. Im Nachgespräch entfaltete sich eine Diskussion, die, da sie auf Deutsch stattfand, nicht alle Arabisch sprechenden Teilnehmenden genug integrierte. Zwei deutsche Teilnehmerinnen äußerten, dass sie ethische bzw. moralische Probleme mit diesem Spiel hätten. Es sei ihnen nicht ganz klar, wo und wann das eigene Ich aufhöre und dadurch, dass doch viel davon hier auftauche, könnte es zu unangenehmen Situationen kommen. Andere argumentierten auf Basis von Theaterprinzipien, dass sie auf der Bühne seien, eine Rolle spielen und es jederzeit die Möglichkeit gäbe, das Spiel zu stoppen. Eine Teilnehmerin formulierte, dass diese Szene bei ihr sehr unguete Gefühle und Erinnerungen getriggert habe und sie daher nicht an dieser Übung teilnehmen wollte. In einem längeren Nachgespräch mit ihr versuchte der Regisseur, ihr die Trennung zwischen Spiel-Ich auf der Bühne und ihrem privaten Ich zu erläutern und ihr Mut zu machen, die Übungen noch einmal auszuprobieren. Sie erklärte, dass ihr das zu nah an ihrer Person im realen Leben sei, worauf der Regisseur ihr theatereigene Mittel zur Distanzierung anbot: Einerseits solle sie sich für die Workshops andere Kleidung mitbringen und sich vorher umziehen, und dass, wenn sie wolle, sie für die Bühne einen anderen Namen

haben könnte. Das nächste Mal brachte sie andere Kleidung mit und wartet gespannt darauf, dass wir dieses Spiel noch einmal machen würden, weil sie es nun doch gerne wagen wollte. Leider kam es dazu nicht.

Ziel dieses Spiels war es neben dem Umgang mit Status und Macht, ein Gefühl für das Bühnen-Ich in Abtrennung zum privaten Ich zu erhalten. Genau dies war den Teilnehmenden schwer gefallen und ließ sich nicht ganz vermitteln.

### **Don't Go**

Eine ganze Übungsreihe, die wir an mehreren Terminen ins Zentrum stellten, drehte sich um das Thema „Don't Go“, also um das Verlassen bzw. verlassen werden. Dazu saßen die Teilnehmenden im Stuhlkreis beisammen und brainstormten. Es wurde über Liebe, Partnerschaft und klischeehafte Hollywood-Vorstellungen gesprochen bis ein Teilnehmer, ein älterer pakistanischer Künstler, das Eis brach. Er sagte, dass sie Flüchtlinge sind und dass sie viele Menschen, die sie liebten, verlassen mussten oder von jenen verlassen wurden, dass ihr Leben davon grundlegend gekennzeichnet ist. Er erklärte, dass sie viele tragische Momente erlebt und viel Schmerz durchlitten haben, dass sie Menschen verlassen haben, in dem Wissen, dass sie sterben werden. Er beschrieb konkret wen und wie er im Krieg, in der Heimat und auf der Flucht verloren hatte, dass er seine Familie, sein Land und sein Leben verlassen musste, wie die meisten von ihnen. Das seien Erfahrungen, die wir, die Nicht-Geflüchteten, so nicht gemacht haben. Der Rest der Gruppe hörte aufmerksam zu, teils zeichnete sich Betroffenheit in den Gesichtern ab, kaum jemand sagte dazu etwas. Der erzählende Teilnehmer berichtete dies auf eine Art, die Selbstbewusstsein und Stärke ausstrahlte, er stellte sich nicht als Opfer dar oder versuche Mitleid zu generieren. Er wies auf den frappierenden Unterschied in unserem Erfahrungsraum hin. Der Regisseur ergriff nach einer Pause das Wort und erläuterte, dass das richtig sei, er wisse nicht wie das ist und er maße sich dies auch nicht an. Seine schlimmste Erfahrung von Verlassen werden, biete keinen Vergleich zu jener des Geflüchteten, aber dennoch war sie in seinem (des Regisseurs) Erfahrungskontext prägend. Tatsächlich fanden wir in diesem Gespräch keine Antwort darauf, wie man sich über diese sehr unterschiedlichen Erfahrungen in Bezug auf Schmerz austauschen kann. Wie kann man das vergleichen, wie darauf reagieren und wie damit umgehen?

Ein anderer jüngerer syrisch-palästinensischer Teilnehmer bot im Zuge dieses Gesprächs an, von seinen Kriegs- und Fluchterfahrungen zu erzählen und dass er mit uns daraus ein Stück machen könnte. Es war die vierte Woche und er das zweite Mal da. Die Regie dankte ihm für

sein großzügiges Angebot, verwies aber darauf, dass es noch zu früh für konkrete Szenearbeit hier und jetzt sei und wechselte das Thema.

Im späteren Nachgespräch fragten der Regisseur und ich uns mit welcher Intention er dieses Angebot machte. Der Regisseur sah in diesem Angebot die Gefahr, dass auch wenn aus freien Stücken angeboten, der Spieler sich nicht bewusst darüber sei, dass er damit ein Schaubedürfnis derzeitiger Theatergänger und -macher befriedige. Dieses Bedürfnis erscheine ihm problematisch und perfide, da es unter anderem Geflüchtete in dieser Rolle gefangen halte und sich an der laienhaften Darstellung von Schmerzerfahrung anderer laube. Er war der Ansicht, dass der Betroffene um diese Erfahrung in einem für ihn interessanten Format zu erzählen, über die theatralen Mittel frei verfügen müsse, um mit Abstand das erlebte Material künstlerisch zu bearbeiten. Der Teilnehmer wie auch die Gruppe sei aber noch nicht so weit.

Weiter stellte ich mir die Fragen inwiefern hier Entscheidungsmuster und Verantwortlichkeiten für die Inhalte und die Spieler von Seitens der Professionalität der Regie eine Rolle spielten und ob diese Entscheidung paternalistisch und ob das problematisch ist.

## **2.6 Improvisation**

Die Teilnehmenden entwickelten in kleinen Gruppen Improvisationen. Vorgaben bestanden in wenigen Eckinformation wie Ort, Zeit, soziale Beziehung und/oder ein Stichwort zur Situation. Den Spielern wurde bei der kurzen Konzipierung der Szenen, die sie in Gruppen erarbeiteten, freie Hand gelassen. Anschließend zeigten sie ihre Szene den anderen Mitspielern. Manchmal wurden entweder daraufhin oder während der Präsentation neue Stichworte und Vorschläge zur spontanen Erweiterung einer Szene in den Raum gegeben. Alle Szenen unterschieden sich stark in ihrer Komplexität sowie im Niveau des spielerischen Könnens. Es zeigte sich, dass wenn die Teilnehmenden mit zu offenen Improvisationsaufgaben Schwierigkeiten, sich sich etwas auszudenken, besonders wenn es an inhaltlichem Input mangelte und die Improvisation darauf abzielte, bestimmte Theaterelemente zu befördern. So zum Beispiel das Prinzip Veränderung in der Wiederholung zu entdecken oder sich in einen emotionalen Zustand „reinzuspielen“.

### **Wiederholung und Emotionalität**

Zwei arabisch sprechende Teilnehmer sollte sich darüber streiten, wie die Wände gestrichen worden waren, der eine wollte sie gelb, der andere blau. Einer der Teilnehmer stand fast bewegungslos mit verschränkten Armen da und sagte nicht viel, während der andere andauern verunsichert kicherte, immer wieder aus seiner Rolle fiel und sich fragend an die Regie

wandte. Trotz wiederholter Erklärungen von Seiten der Regie zu Sinn und Zweck der Übung kam diese Improvisation nur sehr langsam in Gang. Zunächst versuchten die beiden Teilnehmer Deutsch zu sprechen. Sie wirkten unbeholfen und es fiel ihnen schwer, das Gespräch in Gang zu kriegen. Sie suchten nach Worten, dem richtigen Satzbau und dachten permanent nach. Ich konnte geradezu die Barriere im Kopf sehen, die sie am Spielen hinderte. Als die Regie ihnen ausdrücklich vorschlug ins Arabische zu wechseln und sie das taten, änderten sich der gesamte Gestus und die Stimmung der Szene. Sie sprachen frei und flüssig, ihre Körper bewegten sich entspannt und sie agierten mutiger und auf die Spielsituation konzentriert und nicht auf ihre Worte.

Im Gespräch danach kritisierte ein Teilnehmer dieser Übung das Konzept derselben. Das Thema sei unsinnig und biete kein Streit- und Argumentationsmöglichkeit. Er wisse nicht warum und was er hier spiele, er habe nichts an der Hand und auch keine richtiges Thema, mit dem es sich lohne zu arbeiten. Im Anschluss bekamen zwei andere Teilnehmer, die an diesem Tag neu dazu gekommen waren und auch bei „Das Traumboot“ mitspielen sollten eine ähnlich Aufgabe. Der eine wollte, dass fünf Stühle auf der rechten Seite stehen und der Andere wollte, dass fünf Stühle auf der linken Seite stehen - während es aber insgesamt nur fünf Stühle gab. In einer sich immer wieder veränderten Schleife spielten sie genau das. Sie trugen in verschiedenen emotionalen Zuständen, mit verschiedenen Argumenten, Strategien und in verschiedenen Arten und Weisen die Stühle immer wieder von der einen auf die andere Seite und blieben ausschließlich bei der Aufgabe. Der Teilnehmer von vorher merkte hierzu an, dass diese Improvisation dank der Stühle mehr hergebe an dem man sich körperlich abarbeiten können und daher sinnvoller sei.

### **Freie Improvisation: Missverständnisse**

In der folgenden Improvisation bestand die Vorgabe darin, sich in Paaren zusammen zu finden und eine Szene zu erarbeiten, in der zwei Personen auf einander treffen und sich missverstehen. Die daraus entstandenen Situationen waren sehr unterschiedlich. Eine stach dabei besonders hervor: Ein Mann Ende 20 mit Fluchtbiografie und Behinderung und eine jugendliche Deutsche, die mit ihm befreundet ist, hatten gemeinsam eine Szene entwickelt, bei der sie eine deutsche Immobilienmaklerin spielte, die auf einen Kunden wartet. Er spielt einen solchen Kunden und kommt, um sich die Wohnung anzuschauen, ist aber nicht der erwartete oder erhoffte Kunde, wie am Unbehagen in der Mimik der Maklerin abzulesen ist. Da er kein Deutsch kann, wechselt die Maklerin genervt ins Englische. Er hat eine Geh- und Sprechbehinderung, weswegen er langsam läuft und undeutlich spricht. Sie zeigt ihm

ungeduldig die Wohnung, redet viel, hört ihm nicht zu, ignoriert ihn, weicht ihm und seinen Fragen aus und redet auf Deutsch auf ihn ein, obwohl er dies nicht versteht. Er macht deutlich, dass er gerne einziehen würde und bittet sie, seine Papiere zu unterschreiben, weil er die für das Arbeitsamt braucht und sagt auf Deutsch „Bitte helfen Sie mir“. Es herrscht Stille. Sie geht auf sein Anliegen nicht ein, stattdessen spricht sie schnell und viel von etwas anderem und sagt ihm, dass er gehen müsse, da sie noch andere Besucher erwarte und dass sie sich bei ihm melden würde. Spontan begibt sich unser Regisseur auf die Bühne, in der Rolle des eigentlich erwarteten Kunden. Ihm gegenüber ist die Maklerin freundlich, zuvorkommend und will unbedingt, dass er die Wohnung nimmt. Beide verlassen die Wohnung und die Bühne, sodass der Geflüchtete allein in der Wohnung, also auf der Szene, zurückbleibt. Eindringlich sieht er ins Publikum bevor die Regie von außen das Ganze unterbricht und den beiden für ihre Performance dankt.

Diese Szene war in vielerlei Hinsicht einschneidend und warf etliche Frage auf: Was wird in dieser Szene dargestellt? Einem Menschen widerfährt Unrecht. Er wird, obwohl er wohnungssuchend und mit Geld ausgestattet ist, nicht als potenzieller Mieter wahrgenommen. Mehr noch, er wird diskriminiert, ignoriert und von oben herab behandelt. Die beiden Spieler haben diese Szene selbst entwickelt und, wie er später Auskunft gibt, basiert sie auf seiner Erfahrung. Diese verhandelt der Teilnehmer auf der Bühne, wodurch dieses Problem nicht mehr nur ein privates ist, sondern durch dessen Darstellung auch als gesellschaftliches Schema erkannt werden kann. In dieser Szene dringt die soziale Realität eines in Deutschland lebenden Geflüchteten auf die Bühne, welche auf ein gesellschaftliches strukturelles Probleme mit Bezügen zu Rassismus und Vorurteilen gegenüber Geflüchteten verweist. Er verhandelt und verarbeitet seine Unterdrückungs- oder Benachteiligungserfahrung auf der Bühne. Er stellt seine eigene Erfahrung für ein spielerisches Arrangement zur Verfügung, um daraus eine gesellschaftskritische Aussage zu machen. Um es zugespitzt als These zu formulieren: Er nutze also das Theater als ein Mittel zum Empowerment. Obwohl wir zu den Zeitpunkt noch am Anfang der Workshops stand, schien der Spieler in meinen Augen schon früh Vorteile des Theater für sich genutzt zu haben, inwieweit aber hier schon tatsächlich von einer künstlerischen Bearbeitung der eigenen Mittel gesprochen werden kann, konnte ich zu dem Zeitpunkt und auch jetzt noch nicht richtig einschätzen. Dazu wäre eine genauere Analyse der Interviews nötig. Ich habe mit weiterführend die Frage gestellt, ob allein die Darstellung erlittener Diskriminierungserfahrung ausreicht. Wäre es nicht dem Empowerment zuträglicher gewesen, hätte man im Spiel, der erprobten Wirklichkeit des Theaters, versucht Rollen und Handlungsmöglichkeiten zu entdecken, die seine Position stärken, sodass der Geflüchtete sich

nicht wieder in der Opferrolle wiederfindet? Auch die Reaktion der Zuschauer und insbesondere die der deutschen Teilnehmenden ist interessant. Während Szene bemerkte ich, dass eine angespannte Stimmung im Raum lag. Im späteren Gespräch äußerten die deutschen Teilnehmenden, dass sie eine Beklommenheit gefühlt hätten. Die syrischen Teilnehmenden äußerten keine derart starken Gefühle. Dies mag daran liegen - was eine deutsche Teilnehmerin auch während Interviews beschrieb -, dass diese Szene „uns“, den Deutschen, den Spiegel vorhält, ungleiche Machtstrukturen beschreibt wie sie ja in der Gesellschaft und im Umgang mit Geflüchteten vorliegen.

Die Regie bat die Teilnehmenden im fortgeschrittenen Stadium der Gruppenentwicklung zu den Workshops etwas Persönliches mitzubringen. Dies konnten konkrete Szenenideen, Gedichte, Texte, Bilder, Lieder, Gedanken und Gegenstände sein, eben etwas das sie persönlich interessierte. Jedoch nahm nur Teilnehmerin B dieses Angebot war.

## **2.7 Feedback und Reflexion**

Nach den meisten Improvisationen und Spielen wurde in der ganzen Gruppe über die Szenen gesprochen: Eindrücke wurden wiedergegeben, Interpretationen, Lob und Kritik und auch Vorschläge zu Änderungen oder Erweiterungen der Szene gemacht sowie Verständnisfragen gestellt und geklärt.

Außerdem wurden die einzelnen Elemente stets von Erklärungen des Regisseurs begleitet, die den Abstraktionsgrad der Spiele erhöhten und auf einer Metaebene die Ideen hinter den Spielen und ihren Sinn fürs Theater erläuterten. Hier fand die aufklärerische Vermittlungsarbeit statt, die auch zum Ziel hatte, dass die Spieler lernten, Theaterhandwerk bewusst zu reflektieren und entsprechend anzuwenden. Alle Erklärungen wurden auf Englisch gegeben, manchmal auch auf Deutsch bzw. teils auch weiter ins Arabische und Deutsche übersetzt. Obzwar fast alle Teilnehmenden Englisch sprachen, unterschied sich das Sprachniveau sehr, zusätzlich fanden viele Erläuterungen in einer für das Theater spezifischen Sprache statt. Ich beobachtete, dass Erläuterungen und Anweisungen nicht immer verstanden wurden und es daher an deren Anwendungsmöglichkeit haperte. Jedoch konnten Teilnehmenden ihre Missverständnisse oder Fragen nicht immer genau sprachlich formulieren oder rückmelden oder taten dies gar nicht, was teilweise der Sprachbarriere bzw. des Operierens in einem komplexen Englisch geschuldet ist.

Zwischen den Spielen und Improvisationen sowie am Ende eines jeden Workshoptages gab es Feedbackrunden, in denen die ganze Gruppe zusammen kam und sich austauschte. Hier wurde über den gemeinsamen Workshop gesprochen. Alle, auch das Leitungsteam, sollten

beschreiben, was und warum sie etwas gut und schlecht fanden, was ihr Gefühl sei und was sie besonders wichtig fanden. Über Ängste und Unsicherheit äußerten sich die Teilnehmenden ziemlich offen z.B. darüber, dass sie Angst hätten, mit ihrer Performance jemanden zu langweilen oder dass sie noch nicht gut genug seien, aber auch über Momente, in denen sie sich besonders gut und selbstbewusst gefühlt hatten. Ebenso standen die Übungen im Mittelpunkt bei denen die Teilnehmenden besonders Spaß gehabt hatten. Nur wenige äußerten Kritik an den Formaten und der künstlerischen Arbeit – sie schienen diesbezüglich sehr zurückhaltend und höflich. Jedoch wird auch hier wieder die Sprache und die Fähigkeit sich adäquat gegenüber der Gruppe auszudrücken eine Rolle gespielt haben. Die Feedbackrunden rahmten den Tag und stellten dessen Abschluss dar, zu dem die ganze Gruppe nochmal zusammen kam, bevor man sich verabschiedete. Die Rückmeldung der Teilnehmenden bot auch dem Leitungsteam die Chance der Evaluation der eigenen Arbeit.

### **3. Das Traumboot: Kurzdarstellung**

Der letzte Tag der Workshops stellte den ersten Tag der Entwicklung von „Das Traumboot“ dar. In einer intensiven Probenzeit von fünf aufeinanderfolgenden Tagen arbeiteten wir mit einer festen Gruppe, am Ende stand die Aufführung von „Das Traumboot“. Über intensive Improvisationsproben mit Teilen der Besetzung, je nach dem wer da war, wurden Szenen erarbeitet, die am Schluss zu einer Collage zusammengeführt wurden. Die Improvisation waren auch hier wieder sehr offen. Der Regisseur bot einen Rahmen, eine Übung innerhalb der sich die Teilnehmer ausprobierten und Themen und Szenen überlegten. Aus dem angebotenen Spielmaterial wählte dann der Regisseur aus oder fokussierte und bündelte Ideen zu einem konkreten Szenearrangement. Währenddessen band er immer wieder die Vermittlung von Theaterhandwerk ein.

In „Das Traumboot“ wird die Geschichte von verschiedenen Figuren erzählt, die alle ihre eigenen Themen und Konflikte haben, die im Spannungsfeld einer Gruppe fremder Menschen zu Missverständnissen, aber am Ende zu Annäherung und Verständnis führen.

Das Stück sollte mit einem individuellen Auftritt jedes Spielers beginnen. Aufbauend auf seinen Einschätzungen der Spieler, ihres Charakter und deren sozialer Rolle, entwickelte der Regisseur Ansätze für ihre Figuren, keine war dabei explizit angelehnt an ihre Rolle bzw. Erfahrung als Flüchtling.

Während der Improvisation für „Das Traumboot“ sprachen die Teilnehmenden häufig arabisch. Bei mehreren Sequenzen verselbständigte sich die Arbeit zwischen den Teilnehmenden, in dem sie wild drauf los improvisierten, ausprobierten und sich absprachen. Der Regisseur hakte erst später ein und griff das auf, was er verstanden hatte. Das nicht arabisch sprechende Regieteam befand sich hier in der Situation des verbalen Nicht-Verstehens, wodurch wir von der inhaltlichen Teilnahme an der Situation ausgeschlossen waren. Diese Erfahrung ermöglicht es bis zu einem gewissen Grad, die Perspektive nichtdeutsch-Sprechender nachzuvollziehen. Szenen in denen nur Arabisch gesprochen wird, gab es dann auch in „Das Traumboot“, möglicherweise erlebten auch Zuschauer diesen Perspektivwechsel.

#### **4. Teilnehmende und Themen**

Im Folgenden werde ich einige Teilnehmende eingehend porträtieren, da durch sie Themen, Diskurse und Fragen ins Feld gekommen sind. Diese sind zwar abstraktionsfähig, verweisen aber auch auf die Teilnehmenden als Dreh- und Angelpunkt des Projekts selbst, durch die Erkenntnisse hervorgebracht bzw. performt wurden. Die Auswahl der porträtierten Teilnehmer soll das Spannungsfeld und die Bandbreite der verschiedenen Menschen deutlich machen. Zwecks Übersichtlichkeit, aber auch weil ich über die folgenden Teilnehmenden am meisten erfahren habe und sich an ihnen bestimmte Erkenntnisse verdeutlichen lassen, habe ich die Auswahl auf sie beschränkt. Neben den folgenden Teilnehmer B, A, Y, D, P, und AT gab es noch drei weitere Teilnehmende, davon zwei Syrer und eine Deutsche.

#### **B: Künstlerisches Empowerment**

B ist eine 19-jährige, syrische Frau. Schon in den ersten Sitzungen beobachtete ich, dass sie ein intuitives Gefühl für das Theaterspielen mitbrachte. Sie eignete sich jedes vermittelte Theaterhandwerk und Wissen an und erfasste ziemlich schnell deren Sinn. Beispielweise verstand sie sofort, dass man Gänge nicht einfach geht, weil man das so in Szene gesetzt hat, sondern, dass die Gründe, warum man wohin geht, sich aus dem Spiel und der Figur ergeben. Sie zeigte Spielinitiative und brachte künstlerische theatrale Vorschläge zur Bearbeitung ein. Sie suchte den Kontakt zu uns als Team um Feedback zu geben oder zu bekommen. Auch wenn sie die Gruppe und den sozialen Aspekt des Zusammenseins und den Spaß ebenso schätze, legte sie mehr Wert auf die Herausforderung der künstlerischen Theaterarbeit. Schon bald erzählt sie uns, dass sie Schauspielerin werden wollte.

Die letzte Szene des Stücks ist ein Monolog von B. Diesen erarbeitete sie in enger Zusammenarbeit mit dem Regisseur. Dieser forderte sie auf, ihm ihr Lieblingslied vorzuspielen und ihm anschließend zu erzählen, was sie daran mag und was es ihr bedeutet. Sie begann zu erzählen, dass es zu dem Lied ein Video gebe, das sie sehr berühre. Sie beschrieb, was darin passiert, sodass das Video vor unserem inneren Auge lebendig wurde. Als sie fertig war, bat die Regie sie, sich auf die Bühne zu setzen und noch einmal davon zu erzählen. Sie erzählte die Geschichte des Videos und dessen Hauptfigur, wie als sei es ihre eigene und tatsächlich verband sie damit auch Persönliches. Dennoch gelang es ihr, ihre eigenen Gefühle der Figur aus dem Video zu schenken. In den Kategorien der künstlerische Fähigkeiten und den zu vermittelnden Theater Techniken des Regisseurs gedacht, legte B einen hohen Grad an Reflexion und Anwendbarkeit dieser an den Tag, der sich auch in einem hohen Grad an Professionalität niederschlug. Man kann bei ihr am ehesten von dem künstlerischen Empowerment sprechen, nach dem die Forschung und der Regisseur gesucht hatten.

### **B und A: Gruppendynamik und Spaß**

B legte eine professionelle Haltung an den Tag, mit der sie die anderen anspornte, motivierte, ermahnte aufzupassen und dabei zu sein, wie auch das sie häufig mutig als erste vorweg ging. Außerdem verfügt sie über gute Sprachkenntnisse des Deutschen, Englischen und Arabischen. Sie übernahm häufig die Funktion einer Übersetzerin, in welcher sie auch die anderen antrieb und ihnen Vorgänge und Ideen auf Arabisch erklärte. Die Übersetzungen sind nicht rein funktionell zu betrachten, sondern wiesen ihr auch die Position einer Vermittlerin zu.

B brachte den 16 Jahre jungen A mit zu den Workshops. Neben A brachte B später auch noch T mit. Alle drei sind miteinander befreundet und kennen sich seit ihrer Kindheit, weshalb sie von Anfang an einen vertrauensvollen Umgang miteinander pflegten und sich wiederum wohl in der Gruppe fühlten und mutig waren. Die Zeit beim Theaterspielen bedeutete auch gemeinsam verbrachte Zeit mit Freunden (insbesondere B und A, da T erst später tatsächlich zur Gruppe dazustoßen konnte), weswegen sie besonders viel Spaß hatten, welches zu einer angenehmen Atmosphäre in der Gruppe insgesamt beitrug. A war immer anwesend, fast immer pünktlich und bereit alles auszuprobieren, auch wenn er nicht immer verstand, worum es ging. Er ermahnte irgendwann auch die anderen Gruppenteilnehmenden pünktlich zu erscheinen. A äußerte, dass er unbedingt Theater spielen will, dass es ihm sehr viel Spaß mache, er alles lernen wolle und wie wichtig wir ihm alle seien. Er bewegte sich schon bald wie selbstverständlich in der Gruppe und auf der Bühne. Man merkte, dass die Bühne ihm keine Angst machte.

A und B sorgten untereinander für Verbindlichkeit und Anwesenheitspflicht. Dadurch wurden sie feste Gruppenmitglieder – was aufs Ganze gesehen wiederum positiv zur Gruppenbildung beitrug. Seine Rolle im Stück ähnelte seiner sozialen Rolle im Leben, er war ein lebensfroher und lebendiger und wissbegieriger Schüler voller Phantasie, aber auch rücksichtsvoll und neugierig gegenüber den Älteren.

### **Y: Selbstbestimmung und (Fremd-)Wahrnehmung**

Y ist ein kurdischer Syrer Ende 20, der von Anfang an dabei war. Y bringt eine aufmerksamkeitsbindende Ausstrahlung mit, die einhergeht mit seiner körperlichen Erscheinung. Er hat Narben am Mund, die seine Aussprache verschlechtern. Seine körperliche Beweglichkeit ist durch einen sichtbaren dauerhaften Schaden an der Hüfte eingeschränkt, verlangsamt bzw. anders strukturiert.

Für uns als Team kam durch Y zu Anfang zum ersten Mal das Thema Trauma ins Feld, da wir die Art der Verletzung als keine Alltägliche einstufen und wir uns ungewollt fragten, was ihm passiert sei. Doch wir entschieden darauf nicht weiter einzugehen, hatten wir doch kein Recht danach zu fragen und wollten ihn auch nicht darauf reduzieren.

Der Regisseur und ich diskutierten am Anfang der Workshops in einem Nachgespräch über Y und unseren Umgang mit ihm. Wir fragten uns, ob er sich seiner körperlichen Einschränkung wegen ausgestellt oder unwohl fühlt, ob wir zu viel oder zu wenig Rücksicht nahmen. Durch die Anregung einer Theaterpädagogin, mit der wir derzeit im Gespräch standen, merkten wir, dass diese Unsicherheit unsere eigene war, die wir ihm zuschrieben und auf ihn projizierten, weil wir glaubten, dass er sie haben müsse. Der Regisseur fragte sich darüber hinaus, ob er genug Kapazitäten haben würde, um mit Y an einem Stück zu arbeiten, da er annahm, dass er für ihn viel Aufmerksamkeit brauchen würde. Jedoch entschied er, mit Voranschreiten des Workshops sich darauf einzulassen.

Mir ist im Umgang mit der Gruppe aufgefallen, dass Teilnehmenden und Team anfänglich Unsicherheit und Ungeduld im Umgang mit Y aufzeigten. Ich konnte in den Gesichtern sehen, dass überlegt wurde, ob er Hilfe bräuchte oder nicht, dass manche nicht wussten was sie tun sollten, wie sie reagieren sollten. Die Gruppe wartete - manchmal leicht ungeduldig - auf Y, wenn er für eine Aktion länger brauchte. In der Pause, die dadurch entstand, stellte sich zuweilen eine betretene Stille ein.

Y äußerte einmal, dass er nicht wolle, dass man ständig auf ihn warte und dass er zurecht käme. In einer Feedbackrunde äußerte Y außerdem, dass er Angst habe, nicht richtig Theater

spielen zu können, weil sein Körper zu langsam sei und er uns damit aufhalte. Er wünsche sich bestimmte Bewegungen auszuführen, aber sein Körper lasse dies nicht zu. Dies stimme ihn traurig. Wir versicherten ihm, dass er kein Hindernis für die Gruppe sei, sondern eine Bereicherung, dass jeder über besondere Fähigkeiten verfüge. Außerdem versuchte der Regisseur ihn darin zu ermutigen, seinen Körper wie ein Instrument zu benutzen und das zumachen, was dieser kann und sich nicht auf das zu konzentrieren, was er nicht kann.

Mit dem Zusammenwachsen der Gruppe lernten sich die Teilnehmenden besser kennen und es entspannte sich der Umgang mit Y. Je nach Situation hieß dies, langsamer zu gehen und zu agieren, zu warten, ihm zu helfen oder das weiter zu machen, was man gerade tat, ohne betretene Stille. Team und Teilnehmenden takteten sich auf ihn ein und akzeptieren seinen Rhythmus. Ungeduld war bald verfliegen und durch eine selbstverständliche und natürliche Rücksichtnahme ersetzt worden. Er nahm keine Außenseiterposition an, sondern war genuines Mitglied der Gruppe.

Wo seine Langsamkeit zunächst noch als Defizit erschienen sein mag, entwickelte sie sich verstärkt zu einer Bereicherung. Ich beobachtete, dass Y jede Bewegung und jede Aktion mit einem Bewusstsein, einer Konzentration, Genauigkeit und Behutsamkeit ausübte, die er in die Gruppe trug. Immer wenn er an der Reihe war, bündelte er die Energie und brachte nicht nur das Spiel auf der Bühne zum Innehalten, sondern auch jene, die ihn beobachten: die Spieler und die Zuschauer. Er ließ nicht zu, dass man über ihn hinweg ging oder hastig eine Aktion hinter sich brachte, sondern zwang durch seine fokussierte Entschleunigung zur Auseinandersetzung.

Seine Rolle im Stück ging damit Hand in Hand, verkörperte er doch eine Art Theresias-Figur. Während die anderen Spielerinnen und Spieler in ihre Konflikte verstrickt sind, ermahnt er sie anzuhalten und zuzuhören. Er saß das Stück über auf einem bunt eingerichteten Podest und im Arm hielt er einen ausgestopften Vogel, zu dem sich Y eine Geschichte ausgedacht hatte. Um seinen Vogel vor dem Tod zu bewahren, bräuchte er drei Herzen. Um diese bat er seine Mitspielenden. Denn wenn sie ihm helfen könnten seinen geliebten Vogel zu retten, so könnte er auch ihnen helfen.

### **D und P: Empowerment im Alter**

D und P sind zwei ältere deutsche Frauen, die beiden in sozialen Bereichen tätig sind. P ist um die 70 und D um die 50 Jahre alt und beide haben in der DDR gelebt. Anhand biografischer Gesprächsarbeit mit dem Regisseur wurde eine Szene entwickelt, in der beide Spielerinnen großzügig ihre Erinnerungen, ihre Träume und Wünsche mit dem jungen syrischen A teilen,

die jeweils sehr unterschiedlich ausfallen. In dieser Szene wurde sehr nah mit den beiden Frauen und an ihrem Leben in der DDR gearbeitet und auch ihre Differenz untereinander herausgearbeitet.

Der Regisseur adressierte D und P mit „old ladys“, was für P kein Problem war, da sie nun mal eine alte Frau sei und zudem wisse wer sie sei. D hingegen war verunsichert und verletzt. Sie fühlte sich durch diese Bezeichnung reduziert. Hier fragte ich mich, ob dieser Umgang mit D der Empowerment-Idee im Wege stünde. Schließlich sind gerade ältere Frauen in der Gesellschaft Marginalisierungstendenzen ausgesetzt, in denen sie nicht in ihrer Weiblichkeit wahrgenommen und auf ihr Alter reduziert werden. D hingegen steckt voller Bedürfnisse und dem Drang sich zu entwickeln. Sie hatte das Gefühl, dass die Zuschreibung von „old ladys“ ihr das abspreche. Obgleich die Szene ihnen Sichtbarkeit verschafft und zeigt, dass sie über Wissen und Erfahrungen verfügen, das uns nützlich bzw. interessant und vielfältig ist, dass sie Menschen mit Erinnerungen, Begierden und eben Wünschen und Träumen sind und nicht nur alt.

P äußerte in Interview mir gegenüber, dass sie relativ schnell gemerkt habe, dass Theaterspielen nicht das richtige für sie sei, aber dass die Gruppe das richtige sei, dass sie es sehr schätze, wie dort miteinander umgegangen wird, wie gut sich alle verstehen und wie sehr sie sich freut, alle kennengelernt zu haben, da sie nun auch Gesichter zu den Geflüchteten habe und diese nicht mehr nur als diffuse unbekannte Gesellschaftsgruppe wahrnehme. Die Gruppe in ihrer Zusammensetzung sei politisch und sehr wertvoll. Daher lehne sie es auch ab, dass Politik als solche auf der Bühne thematisiert bzw. Theater für Politik instrumentalisiert würde.

Da P über kein gutes Englisch verfügte, sprach sie weiterhin mit den Geflüchteten auf Deutsch, aber nicht aus einer Ignoranz heraus, sondern aus dem Bedürfnis mit ihren Gruppenmitgliedern zu kommunizieren, ihr Interesse zu zeigen und mit ihnen zu teilen, wovon sie sich nicht durch die Sprache abhalten lassen wollte und auch nicht ließ.

### **AT: Theaterverständnis und Ästhetik**

AT ist ein 22-jähriger palästinensischer Syrer, der zu dem Zeitpunkt, als er der Theatergruppe beitrug erst seit wenigen Monaten in Deutschland war, weshalb er noch kein Wort deutsch sprach. Er kam in Begleitung des älteren Pakistaner, dank dessen Motivation AT überhaupt erst zum Theater gekommen und schließlich geblieben war. AT war anfänglich noch sehr

zurückhalten, beteiligte sich mit weniger Freude und Offenheit als die anderen, er wirkte widerständig und war auf den ersten Blick schwer einzuschätzen.

Dies änderte sich durch das Interview, das ich mit ihm führte, hier war er sehr gesprächig und offen. Er äußerte danach, wie wichtig es ihm sei, dass ich ihm zugehört hatte und er offen mit mir hatte sprechen können. Unser neues Vertrauensverhältnis wirkte sich auch auf das Gruppengefüge aus. In einem Gruppengespräch bezüglich einer Szene zu Fluchterfahrungen und Identität sagte er nichts bis ich direkt nach seiner Meinung fragte und ihm mein Vertrauen und meine Wertschätzung dieser entgegenbrachte. Dies ermutigte ihn offensichtlich und er äußerte sich, wodurch das Gespräch eine neue Richtung gewann und zu einer kontroversen Diskussion wurde und das erste Mal kritische Aspekte und Unterschiede zwischen den Geflüchteten und Deutschen als auch unter den Geflüchteten angesprochen wurden.

### Künstlerische Differenzen

Für „Das Traumboot“ spann der Regisseur auch einen Auftritt für AT, mit dem dieser jedoch nicht zufrieden war. Er äußerte, dass dieser nicht zu ihm passte und machte einen eigenen Rollen- und Szenenvorschlag: Er wollte eines seiner Gedichte vortragen. Dies wurde vom Regisseur angenommen und gemeinsam arbeiteten sie an der Umsetzung der Szene. In der Aushandlung über das Format des Vortrags kamen deutlich künstlerische Differenzen zu Tage. Er stellte sich vor, dass es schneite und untermalende Musik zu seinem Gedicht über Liebe und Freiheit lief. AT wünschte sich eine romantische Szenerie mit einem großen pathetischen Gestus. Die Regie versuchte ihm zu erklären, dass dies einerseits nicht ginge, da sie die Mittel dazu nicht hätten, andererseits beharrte er darauf, dass das Theater über eine andere Sprache und Ästhetik funktioniere. Damit war AT unzufrieden, es wurde jedoch ein Kompromiss gefunden. Ich wusste aus dem Interview mit AT, dass dieser Theater unzulänglich und dessen Mittel beschränkt fand, wohingegen er im Film die Möglichkeit sah, Geschichten realistisch und genauso wie man es vor Augen hat, darstellen zu können, weshalb er Film als die überlegene Kunstform betrachtet. Ich erfuhr auch, dass sich AT an Pathos behaftete Inszenierungen von Hollywood-Filmen orientierte.

Er erklärte, dass er nicht verstünde, wie der Regisseur aus freien spielerischen Improvisationen eine Szene machen könne. Das sei zu viel Spaß, zu wenig Ernst und nicht konzeptuell genug. Es fehlte an einem Plan, an einer höheren Idee und Haltung. Er wünschte sich einen klassischen Spannungsbogen, eine dramatische Geschichte, die etwas erzählt und

eine humanistische große Botschaft vermittelte.

Ähnlich angesiedelte künstlerische Differenzen oder Verwirrungen kamen immer wieder auf. Den Faible für große pathetische Gesten und emotionale Musik konnte man bei mehreren Teilnehmenden beobachten, insbesondere bei den syrischen. Jedoch forderte keiner dies so ein wie AT. Mit den Improvisationen haderten die meisten nicht, jedoch waren sie nicht immer, aber meistens, positiv davon überrascht, dass diese zum Stückmaterial wurden. Die Vorstellung von und teils auch Erwartung an Theater als ein Stück mit klassischer Dramatik und entsprechender Rollenarbeit hielt sich hartnäckig unter den geflüchteten Teilnehmenden. Besonders das Bedürfnis nach einer Textgrundlage und einem Textbuch wurde immer wieder thematisiert. Besonders Teilnehmer S fragte nach einem Text und einer klassischen Rolle, die er lernen konnte. Dem gegenüber beharrte der Regisseur auf seiner Auffassung von Theater und erläuterte den Teilnehmenden seine Vorstellung, was ihn daran interessierte und versuchte sie sich für sein Format zu öffnen. Niemand lehnte seine Arbeit ab, alle schätzten seine Ideen und ihn als Person und wollten unbedingt mitmachen. Wie auch, dass sie ihn als Regisseur und als den Chef respektierten.

### Message-Sending

Der Anspruch sich zu positionieren und eine Message zu senden, war jedoch nicht nur auf die syrischen Teilnehmenden beschränkt. Ganz im Gegenteil war dieser Wunsch ganz unterschiedlich gestreut und wurde während eines Gesprächs in der Endprobenwoche vehement eingefordert, sodass sich der Regisseur mit diesem Anspruch auseinandersetzte. Im Kern ging es um die Frage, was das Theater leisten kann und welchen Anspruch man an dieses als Medium stellt. Die Spieler, die dafür waren, wollten eine politische Botschaft senden, in der sie auf die Geflüchteten-Thematik eingehen. B wollte repräsentativ für ihre Leute sprechen und für sie eintreten, das Publikum aufklären und den Menschen mit rassistischen Vorurteilen zeigen, wer sie, die Geflüchteten, eigentlich sind. Ein ähnliches Bedürfnis drückte die 50-jährige deutsche Teilnehmerin D aus, wohingegen ihre Freundin P massiv davon Abstand nahm und sagte, dass das Theater nicht für politische Zwecke instrumentalisiert werden dürfe. Das habe sie schon in der DDR erlebt und dies empfinde sie als zutiefst problematisch, stattdessen sei doch schon die Zusammensetzung der Gruppe politisch. Geflüchteter Y sagte, dass er sich mit dem Thema hier bei uns nicht auseinandersetzen wolle, dass sei schon so überpräsent in den Medien. Zwei andere Teilnehmer A und T waren an der Diskussion kaum interessiert, ihnen ging es eher um den Spaß und das kreative Entwickeln, Teilnehmer S äußerte sich während der gemeinsamen

Arbeit nicht zu diesem Thema.

Die Regie behauptete dagegen, dass das Theater keine Handlungspotentiale aktivieren könne, zumindest nicht hier und nicht in diesem Format und dass die Menschen, die B erreichen wolle, nicht hier ins Theater kämen. Dennoch setzten der Regisseur und ich uns zusammen und bastelten an einer Dramaturgie und einer Szene die deutlich politisch wurde, beließen politisch gelabelte Elemente und Szenen im Stück. Jedoch wurde das Stück dadurch nicht gänzlich umgebaut, was schon allein aus Zeitgründen nicht möglich war. Dem Wunsch hätte bereits früher nachgegangen worden sein müssen, hatte er doch schon zur Zeit des Workshops im Raum gestanden.

## **5. Ergebnisteil**

Im letzten Kapitel habe ich die Durchführung des Projekts erläutert und dabei Methoden, Vorgehensweisen und Intentionen der Gruppe *Bar oder ehda* dargestellt, Beobachtungen geschildert und bin insbesondere auf die Teilnehmenden und ihre Besonderheiten eingegangen. Auf den Beobachtungen aufbauend habe ich bereits erste Überlegungen geäußert und Auffälligkeiten oder Muster beschrieben.

Im folgenden Abschnitt steht die Überprüfung des Anspruchs des Vereins und der Regie sowie die Überprüfung der Forschungsfrage im Fokus, die sich auf die Untersuchung von Empowerment bzw. künstlerischen Empowerment bezog. Darüber hinaus werden zentrale Themen angesprochen, die bei der Dokumentation und Evaluation auffällig und für die praktische Arbeit besonders relevant waren. Ich möchte hier den Versuch unternehmen, Ergebnisse zusammenzutragen und selektiv Bezug auf Diskurse und Kontexte zu nehmen und Thesen zu formulieren.

### **5.1 Partizipation, Professionalität und Paternalismus**

Die Grundsätze von *interaction* der kulturellen gleichberechtigten Teilhabe und des gegenseitigen Empowerments lenken den Blick auf die Hierarchien und Machtkonstellation innerhalb des Projekts. Um die sozialen Machtstrukturen zu evaluieren, stehen verschiedene Mittel zur Verfügung die Hand in Hand gehen mit einer selbstkritischen Haltung. Es ist nötig eine Umgebung zu schaffen, in der Spieler sich sicher fühlen und in der sie wissen, dass sie ehrliche und konstruktive Kritik äußern können. Durch die Feedbackrunde ist es möglich, die Evaluation von den Spieler direkt zu erhalten, obgleich hier bereits das Problem der Sprache beleuchtet wurde. Insbesondere aber geben die Reaktionen und die Spielbereitschaft und

-freude der Teilnehmenden Auskunft über deren Wohlbefinden und damit darüber ob man seine Aufgabe richtig macht.

Darüber hinaus ist auch dieser Bericht als Evaluationsquelle zu verstehen, sodass ich meine Beobachtungen und Erkenntnisse hinsichtlich dieses Themas aufschlüsseln werde.

Meiner Beobachtung nach zu urteilen, ist dieses Projekt nicht in die „gut gemeinte“ Paternalismus-Falle gegangen, da zentral auf das Engagement, die Teilhabe und Verantwortung der Spieler gesetzt wurde: es wurde *mit* Geflüchteten gearbeitet. Statt passiv etwas für Geflüchtete zu tun, wurden die geflüchteten Teilnehmer zu Gestaltern. Deutsche und Geflüchtete haben einander etwas gegeben.

Ich beobachtete in dem Projekt, dass die Spieler einen leitenden „Chef“, eine Regie wünschten. Sie äußerten, dass sie eine Leitung und Zielgebung von außen wünschten, welche sie dem Regisseur zuschrieben. Als solchen akzeptierten und respektierten sie den Regisseur des Projekts. Das heißt jedoch nicht, dass sie nicht maßgeblich Inhalte und Form gestalteten. Innerhalb der Improvisationen entfalteten sie ihre Kreativität und erfanden und spannen Inhalte und Szenen, die sie mit ihren Körpern und ihren Charakteren füllten. Der Regisseur balancierte zwischen dem Freiraum für die Spieler, in dem sie Partizipation und Selbstgestaltung erleben, und dem Ziel, dafür einen Rahmen zu schaffen, ein Ziel vorzugeben, um Kreativität und Motivation herzustellen und die Szenenarbeit voran zu bringen, die auch den eigenen professionellen Anforderungen der Regie genügen sollte.

#### Professionalität und Paternalismus

Dem Rollenstatus des Professionellen wird auf Grund einer Kompetenzzuschreibung mehr Entscheidungs- und Gestaltungsmacht zugestanden, was auch den sozialen Strukturen klassischer Theaterproduktionen inhärent ist. Mit Voranschreiten des Projekts bestand der Wunsch von Seiten des Leitungsteam, durch die Arbeit mit professionellen Geflüchteten die Gegenüberstellung von professionellem deutschem Leitungsteam und geflüchteten Laiendarstellern aufzuheben, um dadurch die Machtstrukturen auszugleichen. Leider fanden sich keine professionellen geflüchteten Künstler aus dem Bereich des Darstellenden Spiels, die mit uns arbeiteten, sodass ein Ungleichgewicht bestehen blieb.

Innerhalb dieses personellen Gefüges lassen sich Parallelen zu gesellschaftlichen und politischen Strukturen ziehen, die eher zum Nachteil von Geflüchteten ausfallen bzw. ein ungleiches Verhältnis spiegeln. Ein syrischer Dramaturg, mit dem wir kurzzeitig

zusammenarbeiteten, wies daraufhin, dass derzeit viele Geflüchtete passiv nehmen und die Deutschen geben. Dieses Verhältnis funktioniere zwar vorerst für viele und decke Bedürfnisse ab, enthalte aber paternale Strukturen, die einer langfristigen Selbstständigkeit der Geflüchteten und einem vielfältigen Miteinander, als gleichberechtigte Partner auf Augenhöhe, im Wege stehen. Er wies auf die Gefahr hin, immer wieder in solche Strukturen abzudriften. In diesem Sinne lassen sich auch in diesem Projekt paternale Strukturen entdecken, wie dass die Entscheidungsgewalt größtenteils beim deutschen Leitungsteam lag. An dieser Stelle sei noch einmal der Blick auf das Beispiel in Kapitel Spiele 'Don't Go' geworfen, in dem AT das Angebot machte seine Flucht- und Kriegserfahrung zur Verfügung zu stellen und die Regie jenes ablehnte. Dies kann einerseits paternalistisch erscheinen und damit übergriffig, andererseits kann es sich um eine sozial verantwortungsbewusste Entscheidung handeln, die die Politisierung und damit die Angreifbarkeit der Geflüchteten, die künstlerischen Fähigkeiten der Spieler und den Gruppenkontext bedenkt wie auch die eigene Begrenztheit im künstlerischen Zugriff und Umgang mit diesen Themen.

#### Partizipation – aber wie?

Es eröffnet sich ein Spannungsfeld zwischen professioneller künstlerischer Leitung, deren Verantwortung für das künstlerische Produkt und die geflüchteten Laiendarsteller und gleichberechtigter kultureller Teilhabe der Geflüchteten, die nicht unbedingt als Gegensätze installiert werden und einander nicht ausschließen müssen, sondern die Frage nach der genauen Form der Partizipation aufwerfen: Wie kann Partizipation jenseits theoretisch idealistischer Vorstellung wirklich aussehen? Insbesondere wenn es dazu, kommt gemeinsam an einem künstlerischen Produkt zu arbeiten, wofür die Teilnehmer aber keine komplett unabhängige Entscheidungsfreiheit einfordern, sondern den Wunsch nach einem professionellen Entscheidungsträger, einer Führung von der sie lernen können, äußern?

## **5.2 Kunstanspruch**

Während des Projekts wurde deutlich, dass die Teilnehmenden unterschiedliche ästhetische Vorstellungen, Dramaturgien, Formate und Ansprüche ans Theater mitbringen, sowohl untereinander als auch im Gegensatz zum Regieteam. Diese Differenzen und verschiedenen Betrachtungen erscheinen mir als besonders relevant, gerade wenn man den Anspruch hegt gemeinsam künstlerisch zu arbeiten.

## Dramaturgie und Ästhetik

Während das Format ‚Stückentwicklung mit Laien‘ in Deutschland ein gängiges Konzept ist, merkte ich, dass dies den geflüchteten Teilnehmenden größtenteils fremd war. Unter Theater verstanden die meisten die Inszenierung einer dramaturgischen klassischen Erzählung, die auf einem Text basiert, bei der die Darsteller ihnen zugewiesene Rollen spielen. Die Erzählung vermittelt dabei eine Botschaft, die eindeutig und umfassend ist.

Im Gegensatz dazu entfaltet sich bei „Das Traumboot“ eine multiperspektivische Narration bei der die Figuren so angelegt sind, dass sie mit und aus den Spielern selbst erarbeitet wurden. Der Regisseur machte klar, dass er sich nicht für eine traditionelle bzw. klassische (aristotelische) Inszenierungsdramaturgie interessiere. Diese Form des Theaters sei in Deutschland schon lange überholt und davon habe er sich als professioneller Theatermacher verabschiedet. Er bevorzuge die Arbeit ohne vorgegebenes textliches Material, stattdessen solle dieses aus den Spielern, ihren Charakteren und der Gruppe heraus selbst entstehen. Zwecks dessen arbeite er mit freien Improvisationen, die er mit Intuition und dem Außenblick leite, damit die Kreativität und Charaktere seiner Teilnehmenden freigelegt werden können.

Auch was die Ästhetik betrifft, gingen die Vorstellungen teils auseinander. Einige syrische Teilnehmende präferierten eine klassische und pathosbehaftete Ästhetik, die dramatisch und emotional eine große Geschichte mit großen Gesten erzählt. Weiterhin war diese Vorstellung häufig von einer hollywoodnahen Bilderromantik angereichert wie am Beispiel des Teilnehmers AT deutlich wurde. Diese Ästhetik war jedoch nicht unter allen syrischen Teilnehmenden so weit verbreitet, dass sie als Wunsch oder Einforderung daherkam. Diese Ästhetik erschien uns, dem deutschen professionellem Regieteam, als einfältig, eindimensional und kitschig. Sie ist für uns negativ konnotiert, sodass es unsererseits zu einer vorschnellen Ablehnung und Verurteilung dieser Ästhetik kam

Hier traten also zwei Ansprüche und Verständnisweisen von Theater aufeinander, die einerseits an den Grenzen ‚Laien und Professionelle‘ verlaufen, andererseits auch an den der Kulturlandschaft des Herkunftslandes, Deutschland und Syrien. Aber man kann es auch als eine Differenz in der ästhetischen Wahrnehmung, der „Vorliebe“ oder des „Geschmackes“ beschreiben (auch wenn kulturell codiert oder sozialisiert), die nur schwer miteinander zu versöhnen sind. Die Teilnehmenden beharrten nicht auf ihrer Dramaturgie oder Theatervorstellung, nur in wenigen Momenten gab es den starken Wunsch mit Textmaterial zu arbeiten. Es gab Diskussionen über die unterschiedlichen Standpunkte, jedoch setzte sich der Regisseur mit seinen Vorstellungen größtenteils durch, welche von den Teilnehmenden

anerkannt und angenommen wurden. Diese erläuterte er ausführlich und ging über keine Einwände oder Bedenken leichtfertig hinweg. Jene Theaterform samt seines Handwerks war es, das er den Teilnehmer vermitteln wollte, zu dem er sie verführen wollte, was ihm auch gelang. Es gab deswegen keine Konflikte in der Gruppe, höchsten Staunen darüber wie anders Theater funktionieren kann (Teilnehmer AT ausgenommen).

### Kulturelle Teilhabe und Integration

Mit Blick auf den Anspruch nach Partizipation, Empowerment und gleichberechtigter kultureller Teilhabe stellt sich die Frage: Teilhabe, ja, aber an welcher Kultur? Ohne dass es ihm möglicherweise bewusst war, brachte der Regisseur die normative Vorstellung einer „guten“ bzw. „richtigen“ Kunst ein, die auf seinem Background basiert. Einerseits ist er professionell, was ihm Kompetenz und- durch seine Rolle in der Hierarchie - Entscheidungsgewalt zuschreibt, woraus sich auch sein Durchsetzen bzw. das Anerkennen seines Durchsetzens erklärt. Andererseits ist das Behaupten seiner Vorstellung nicht nur ein Durchsetzen seiner Kompetenz als professioneller Theatermacher, sondern spiegelt auch ein kulturelles Normativ wieder. Nämlich setzte sich ein deutsches Theaterverständnis durch, ein (post-)postdramatisches, eines dass der Theatervorstellung der syrischen Teilnehmenden Rückständigkeit unterstellt. Es zeugt von einem Integrationszwang, der auch im kulturellen und künstlerischen Bereich existiert, nämlich: kulturelle Teilhabe, ja, aber an „unserer“ Kultur. Mit Blick auf die Machtstrukturen entsteht dadurch ein ungleiches Verhältnis, welches auch entlang der nationalen Identitäten und Zugehörigkeiten verläuft.

### Verantwortung

Über diese theoretischen Bedenken hinaus, ist es wichtig, die konkrete praktische Theaterarbeit hierbei im Blick zu behalten. Verfügt der Regisseur über das Handwerkszeug, die Kapazität und die Motivation, ein Stück in diesem Kunstformat zu erarbeiten, das völlig entgegen seiner Vorstellung ist oder müsste er sich darauf einlassen können? Auch ist zu bedenken, inwiefern die klassische Dramatik mit ihren festen Rollen für Laien zugänglich und umsetzbar ist. Ebenso stellt sich die Frage, inwiefern Rollen, die so weit entfernt vom eigenen Ich sind, überhaupt ohne das entsprechende Theaterhandwerk durch Laien bearbeitet und dargestellt werden können. Es besteht die Gefahr, dass die Laien nicht nur scheitern, sondern darin auf der Bühne ausgestellt werden können. Dies wäre dem Empowerment in keiner Form zuträglich. Gerade weil sie nicht professionell sind und die Gruppe soziokulturell und hierarchisch, nicht basisdemokratisch arbeitet, trägt der Regisseur als Spielleiter eine

Verantwortung für seine Teilnehmenden und damit geht auch eine Entscheidungs- und Gestaltungsfreiheit einher.

### Abschlussfragen

Die Fragen, die sich hier stellen sind: Welche ästhetischen und dramaturgischen Vorstellungen bringe ich als deutscher professioneller Theatermacher mit, wie flexibel bin ich in ihrer Handhabung mit meinen Spielern und werden dadurch Machtstrukturen geschaffen? Auch hier wiederholt sich die Frage nach dem Format der Partizipation und der Organisation von Verantwortung.

### Message-Sending

Im Kapitel zu Teilnehmer AT wurde das Problem der Inanspruchnahme des Theaters als politisches Instrumentarium thematisiert. Einerseits wurde diesem Wunsch - soweit es die wenige Zeit zuließ - nachgegangen, andererseits formulierte ich bereits im Durchführungsteil, dass diesem Anspruch schon früher hätte begegnet werden müssen, um ihn adäquat umzusetzen. Auch hier spielt die Professionalität eine Rolle, in der Form, dass sich der Regisseur über den Aufführungskontext und die Rezeption des Stücks stärker bewusst ist. Dennoch hier hätte eine stärkere Einbindung der Ansprüche der Teilnehmenden stattfinden müssen. Das Thema spielt eine Rolle in der Diskussion über die (Außen-)Wirkung, also dem Komplex um Repräsentation und Präsentation, dem ich am Ende dieses Berichts nur einige Überlegungen widmen kann, jedoch nicht ausführlich betrachten werde.

## **5.3 Künstlerisches Empowerment/ Empowerment**

Die Erforschung des künstlerischen Empowerments war vorrangiges Ziel der Forschung und war auch Anspruch der Leitung an das Projekt. Inwiefern hat sich das erfüllt?

Ich habe in der Forschung versucht die künstlerische Selbstermächtigung der Spieler einzuschätzen anhand ihrer selbstständigen Aneignung und Nutzung des vermittelten Handwerkszeugs, um eigene Themen zur künstlerischen Bearbeitung zur Verfügung zu stellen. Das heißt: Können sie die vermittelten verschiedenen Prinzipien der Bühne verstehen (beispielsweise Einfühlung, vierte Wand bzw. Öffnung der vierten Wand, Figur, Rolle, Kommentar, Behauptung, Bühnen-Ich, Präsenz, Sendebewusstsein, Wiederholung) und wie können sie diese umsetzen? Eine kontinuierliche Evaluation der spielerischen Fähigkeiten wurde durch die unregelmäßige Teilnahme der Spieler erschwert. Auch in den Interviews war

es schwer eine Einschätzung der Spieler zu ihren Theaterfähigkeiten zu erhalten. Einerseits weil ihr Deutsch oder Englisch noch nicht komplex genug war, mir dies zu erklären, andererseits weil sie noch nicht in einer spezifischen Theatersprache operierten. Zusätzlich bestand die Schwierigkeit, dass die Vermittlung und Erklärung des Handwerkszeugs vielfach auf komplexen Englisch oder Deutsch vonstattenging, sodass die Teilnehmenden nicht immer die Chance hatten, alles zu verstehen und sich entsprechend künstlerisch weiterzuentwickeln.

Es ließen sich Fortschritte verzeichnen, das heißt, ich konnte feststellen, dass Spieler etwas lernten, verstanden und anwendeten, jedoch fiel dieser Prozess - abhängig von der jeweiligen Person - sehr unterschiedlich aus. Obgleich eine Entwicklung im künstlerischen Ausdruck und der Verwendung von theatralen Mitteln zu beobachten war, bezweifle ich, dass der Output für die meisten Spieler ein primär oder ausschließlich künstlerischer war.

Beispielweise war die Vermittlung des Prinzips Bühne bzw. Bühnen-Ich und Privat-Ich nicht immer für alle evident wie beispielsweise in dem Spiel ‚Come and Go‘ wie auch, dass ihre Figuren in „Das Traumboot“ an ihnen selbst als Privatperson nah dran waren. Obgleich genau darin auch die Chance lag, wie die Szene zur DDR von D und P in „Das Traumboot“ deutlich macht. D und P stellten in der biografischen Gesprächsarbeit mit dem Regisseur ihre Erinnerungen zur Verfügung, um sie in ein szenisches Format zu überführen und mit den Zuschauern und dem jungen A zu teilen. Durch D und P werden sie selbst, aber auch im allgemeinen ältere marginalisierte Frauen aus Ostdeutschland, sichtbar, während sie gleichzeitig durch den künstlerischen Gestus der Bühne geschützt sind. Sie ermächtigen sich ihrer Geschichte neu, die ansonsten auch durch Außenzuschreibungen fremdbestimmt wird.

Was sich eingelöst hat, sind Prozesse des Empowerments. Die Teilnehmenden sind mutiger und selbstbewusster geworden. Sie haben Erlebnisse gemacht, die jenseits ihres normalen Alltags sind. Die Bühne bot die Möglichkeit eines Ich-Erlebens, in der Rollen ausprobierten wurde, die befreit sind von gesellschaftspolitischen und sozialen Zuschreibungen, insbesondere mit Blick auf jene, denen Geflüchtete ausgesetzt sind. Bei diesem Projekt waren die Geflüchteten nicht nur Geflüchtete, sondern Menschen mit Träumen, Wünschen, Erinnerungen und Konflikten, sodass das Projekt vielfältige Erzählweisen von Realität forcierte, die nicht das eine Narrativ der Mainstream-Gesellschaft wiederholen (müssen). Das Theaterspielen bot den Teilnehmenden die Möglichkeit, die sie ergriffen, sich spielerisch und körperlich ihrer Identität anzunähern und dieser kreativ, gestalterisch und selbstermächtigt Ausdruck zu verleihen, ohne durch die verbale Sprache darin beschränkt zu werden., sodass das Theater hier als Instrument zum Empowerment wurde, aber auch genuin eigene Form der

Begegnung und des Empowerments war.

Ich behaupte, dass sich bei *Bar oder ehda* das künstlerische nicht vom sozialen und persönlichen Empowerment trennen ließ. Beides ging Hand in Hand und ist je nach Ambitionen der Teilnehmenden unterschiedlich ausgefallen. Mit Blick auf B zum Beispiel hat sich ganz klar ein künstlerisches Empowerment eingestellt, weil für sie die künstlerische Entwicklung und Ausdrucksform explizit vorrangig war. Die Improvisation zur Wohnungssuche von Y zeigte hingegen, wie er das Rollenspiel im artifiziellen Bühnenraum des Theaters zu Empowerment-Zwecken nutzte, indem er seine persönliche Geschichte als repräsentative Größe für die Bearbeitung und Kritik eines gesamtgesellschaftlichen ungleichen Macht- und Unterdrückungsverhältnisses zu Verfügung stellte.

#### **5.4 Differenzkonstruktion „ihr“ und „wir“**

In der Theatergruppe sollten sich Geflüchtete und Schondagewesene begegnen, es wird also auf die gesellschaftliche Aufteilung von Menschen in zwei verschiedenen Gruppen Bezug genommen.

Diese Dokumentation hat zu Tage gebracht, dass Differenzen durchaus auch entlang nationaler Identitäten verlaufen und selbst als solche erfahren werden, beispielsweise was die ästhetischen Vorstellungen und das Theaterverständnis angeht oder mit Blick auf Kapitel 2.4 und dem Kommentar eines Geflüchteten während der Vorstellungsrunde und sein Wunsch sich von den anderen syrischen Teilnehmenden abzugrenzen.

Aber diese Dokumentation hat auch hervorgebracht, dass die Grenzen entlang sozialer Zugehörigkeiten verlaufen, wie Alter, Geschlecht, Bildung, Berufsgruppe, soziale Bezugsgruppe, Körperbilder, Lebenswelt und Erfahrung. Wie die Ausführung zu Teilnehmer Y zeigte, war es nicht seine ethnische Herkunft, die den Unterschied machte, sondern seine körperliche Andersartigkeit. Bei D, P und A war es das Alter und bei S die Dauer seiner Lebenszeit in Deutschland.

Im Gegensatz zu der - durch mediale Darstellungen von Geflüchteten - suggerierten Homogenität, sind die Zugehörigkeiten jener ebenso mannigfaltig wie die der Deutschen. Mit der Tilgung der Differenzen untereinander und der Herstellung einer Gleichartigkeit wird eine kollektive Abgrenzung zu einer anderen gesellschaftlichen Gruppe hergestellt. Es entsteht ein „wir“ und „ihr“, zugespitzt ein „wir“ und „die anderen“, was letztendlich auf einer Differenzkonstruktion basiert.

Das Theater bietet die Möglichkeit, die Trennung von „ihr“ und „wir“ zu lockern. Die im Durchführungsteil dargestellten Spiele basierten nicht zwingend auf einer gemeinsam gesprochenen Sprache und deren Verständnis, sondern konnten durch deren körperliche kommunikative Form, Kontaktbarrieren überwinden und Nähe zwischen Geflüchteten und Nicht-Geflüchteten generieren. Die Begegnung fand auf der Bühne in Rollenfiguren und in der Bühnensituation statt, sodass die Begegnung ausgetestet werden kann, ohne zu privat sein zu müssen. Durch den direkten zwischenmenschlichen persönlichen Kontakt wurden bei *Bar oder ehda* Erfahrungen gemacht, die eine abstrakte Gruppenzugehörigkeit auflösen konnten.

Im Kontext des ‚Don't Go‘-Spiels über das ich in Kapitel 2.4 sprach, traten im Gespräch mit einem älteren geflüchteten Künstler Unterschiede zwischen Geflüchteten und Nicht-Geflüchteten zu Tage.

Es wurde die Differenz der Erfahrungswelt und des Erfahrungsraumes thematisiert, die sich nicht einfach an nationalen Identitäten abarbeiten lässt. Hier stellte sich eine zentrale Frage, nämlich wie man mit diesem enormen Erfahrungsunterschied umgeht, darüber spricht und ihn aushält. In diesem Projekt sind wir dem Thema nicht weiter nachgegangen, es sollte aber im folgenden Projekt Dreh- und Angelpunkt der Auseinandersetzung sein.

### Fazit

In der direkten Begegnung von Leipziger\*innen und Neuleipziger\*innen im Theater liegt also zentral die Chance eines gegenseitigen Empowerments. Die Überwindung von Kontaktbarrieren durch die persönliche Begegnung kann zum Abtragen von Grenzen und Segregation beitragen und so zu einem integrativen und vielfältigen kulturellem Zusammenleben beitragen.

## **5.5 Gruppendynamik und positives Erleben**

Die soziale Konstellation und der zwischenmenschliche Umgang erschienen mir bei diesem Projekt von besonderer Signifikanz, immer wieder stand sie im Zentrum meiner Beobachtung. Obgleich die Beobachtungen und Deutungen nicht unbedingt im eigentlichen Sinne spezifisches „Geflüchteten-Theater“ reflektieren, sind die dennoch relevant, gerade weil sie nicht unter diese Spezifika fallen und zeigen, dass geflüchtete Laien auch einfach nur Laien sind. Das heißt, man arbeitet mit Menschen, die keine professionelle Ausbildung oder Beziehung zum Theater haben und die aus privaten Gründen und zu privaten Zwecken an der Theatergruppe teilnehmen.

Mit Überwindung der Fluktuation und der Unverbindlichkeit stellte sich ein starker Gruppenzusammenhalt her, der dazu beitrug, dass die Produktion gelang und Freude machte. Die Gruppendynamik wurde durch die kollektive und motivierende Kommunikation des Spielleiters geprägt, welcher gruppenbildende Theaterspiele nutzte, um die einzelnen Teilnehmenden zusammen und einander näher zu bringen. Es brauchte aber auch Teilnehmende wie B, welche innerhalb der Gruppe als Kommunikationsträger, Zugpferd und Ansprechpartnerin fungierte und gleichzeitig im engen Austausch mit dem Regieteam stand. Um gemeinsam mutig Neues zu erproben und einen safe space zu kreieren, bedarf es ausreichend Raum und Zeit zum gegenseitigen kennen und verstehen lernen und Vertrauen schöpfen.

Darüber hinaus stellte ich fest, dass neben einer gelungenen Kommunikation zum und im Kollektiv der persönliche Kontakt im Zweiergespräch (auch durch die Interviews) sehr wichtig ist. Dadurch erreichten wir die Teilnehmenden direkter, was wiederum positiv auf die Gruppe wirkte.

Die wechselnd Teilnehmendenzusammensetzung hinderte die Gruppe an der sozialen und künstlerischen Entwicklung und kostete den Spielleiter hohe Energieinvestitionen, da Vertrauen, Mut und Motivation immer wieder neu hergestellt werden mussten. Es ist anzunehmen, dass die Fluktuation der Offenheit und fakultativen Natur der Teilnahme an den Workshops geschuldet ist. Es ist daher wünschenswert, dass sich nach einer gewissen Zeit eine Verbindlichkeit herstellt. Entsprechend den Gruppendynamiken müssen auch Produktionsformate und Dramaturgien angepasst werden. Produktorientierte Stückstrukturen lassen sich bei unregelmäßigen Teilnahme nur schwer umsetzen und versperren den Blick auf ein flexibles Format.

Das unkoordinierte Tanzen aller am Anfang eines jeden Treffens ist eine rituelle Form, die Struktur und Sicherheit gibt, wie auch die Möglichkeit nonverbale Ausgelassenheit in der Gruppe zu erfahren. Gegen Ende zeigte sich ein starkes Gefühl der Verbundenheit und des freudvollen Erlebens, das in dem erfolgreichen Auftritt des Stücks kulminierte. Das Element von Spaß und affektiven positiven gemeinsamen verbindenden Erlebens, darf in der Arbeit mit Amateuren nicht unterschätzt werden.

Die Spieler schätzten die soziale und vertrauensvolle Gruppenumgebung, in der sie gemeinsam Erlebnisse, Erfahrungen, Spaß und Herausforderungen teilen. Alle Teilnehmenden betonten in den Interviews wie gerne sie Teil dieser Gruppe seien, wie wichtig

ihnen ihre Mitspieler wären und das Zusammensein und das Zusammenspielen. Nur durch die angenehme soziale Situation wurde künstlerische Arbeit möglich bzw. erst durch das gemeinsame kreative Theaterspielen, entstand die soziale Begegnungssituation.

## **5.6 Sprache und Theater**

In der Theatergruppe *Bar oder ehda* wurden verschiedene Sprachen gesprochen, jedoch nicht eine gemeinsame auf dem gleichen Niveau. Die Beobachtungen haben gezeigt, inwiefern man kreativ mit der Barriere umgehen kann, welche Mittel und Wege das Theater bietet, welche Probleme bestehen bleiben und worauf man achten sollte. Die Differenzen in der verbalen und körperlichen Sprache kann man als Bereicherung und Anregung umdeuten, stellen aber auch eine Herausforderung dar.

Theaterspielen bot durch seine körperlichen, ästhetischen und sinnlichen Ausdrucksformen einen Weg miteinander zu kommunizieren und einander zu begegnen ohne über eine gemeinsame verbale Sprache zu verfügen. Theaterhandwerk wie Aufmerksamkeit, Konzentration, Miteinander spielen (Aktion - Reaktion) und Fokus bedürften keiner Absprachen oder Erklärungen, sondern ließen sich durch entsprechend geformte Spiele erproben und erleben. Das verbale Nicht-Verstehen erfordert eine höhere Konzentration, Zuhörleistung und empathische Beobachtung seines Gegenübers. Die Multilingualität der Gruppe hat also den Fokus auf die nonverbale Kommunikation gelenkt und gezeigt, dass man eben doch vieles verstehen kann.

Multilingualität zuzulassen bedeutet, der kulturellen Identität anderer, für die Sprache gemeinhin ein signifikanter Ausdruck ist, Respekt und Interesse entgegen zu bringen. Dadurch erfahren die arabisch sprechenden Teilnehmer eine positive Anerkennung und keine negative Konnotation, wie es der Alltag in Deutschland im Kontext von kulturellen Vorurteilen gerade gegenüber der arabischen Sprache mit sich bringen kann. Dadurch bewegen sich die arabisch sprechenden Teilnehmenden in einer Komfortzone, die Sicherheit und Wohlbefinden fördert.

Die Deutschen der Gruppe erleben einen Perspektivwechsel, in dem sie jene sind, die nicht alles verstehen, sich auf ihre anderen Kommunikationssinne verlassen müssen und bisweilen exkludiert sind. Der Perspektivwechsel erlaubt es, einen Eindruck der Lebensrealität (noch) nicht deutsch Sprechender in Deutschland zu bekommen und dadurch deren Lebenswelt besser nachvollziehen zu können und empathischer dafür zu werden. Mit Blick auf die

Heterogenität der Gesellschaft ermöglicht diese Erfahrung der Diversität ein Aufweichen von Mehrheitskulturnarrativen und das Infragestellen von Selbstverständlichkeiten.

Das Leitungsteam hat es sich leicht gemacht, indem es über den kleinsten gemeinsamen Nenner, das Englische, kommunizierte. Doch auch hier sind die Niveaus sehr verschieden und gekoppelt an die professionalisierte Theatersprache des Regisseurs bleibt Unverständnis für die Geflüchteten ein Thema. Gerade in der abstrakten Vermittlungs- und Erklärungsarbeit wie auch im verbalen Austausch in den Feedbackrunden wird dadurch die Möglichkeit zur Teilhabe und zum Austausch begrenzt, was auch für das deutsche Leitungsteam von Nachteil ist. Deswegen ist es dringend nötig, auch im Englisch zunächst eine leicht verständliche Sprache zu sprechen.

### **5.7 Trauma, Therapie und Opferdiskurs**

Obgleich das Thema Trauma im Zusammenhang mit Geflüchteten durch die mediale Berichterstattung und durch Interessierte von außen immer wieder an das Leitungsteam herangetragen wurde, spielte es für die praktische Theaterarbeit dieses Projekts kaum eine Rolle. Es wurde weder durch das Regieteam, noch durch die Teilnehmenden thematisiert. Außerhalb der Gruppe sprachen der Regisseur und ich in Bezug auf Y einmal über das Thema und entschieden, dass es keinen Raum einnehmen sollte aus Respekt vor ihm und seiner Geschichte. Weiterführend stellten wir uns die Fragen: Mit welchem Recht frage ich nach deinen Verletzungen? Wer bin ich, dass ich Anspruch auf deine Geschichten habe? Kein Geflüchteter ist es mir schuldig, sein Leid zu erzählen, wenn es sich den tatsächlich darum handelt oder denke ich nur, dass seine Verletzungen von Kriegserfahrung stammen, weil er ein Geflüchteter ist und es deshalb so sein *muss*?

Jenseits der Traumathematik stand der Gegensatz von Therapie und Theater im Raum. Der Regisseur beharrte darauf, dass es um künstlerische Formate gehe und nicht um therapeutische. Zwei Teilnehmer, Y und D, sahen im Theater hingegen ein Instrumentarium der Bearbeitung persönlicher Probleme. Das heißt, sie maßen dem Theater einen gewissen therapeutischen Wert zu. Außerdem lassen sich Parallelen zwischen therapeutischen und Empowerment-Prozessen aufmachen. Obgleich letztere wesentlich politischer sind, so setzen beide auf Selbstwertungs- und bewusstseinsprozesse und bearbeiten persönliche Probleme. So fällt die Grenzziehung zwischen Kunst und Therapie gerade im Bereich Laientheater nicht so leicht, ist aber kein spezifisches Thema in Bezug auf Geflüchtete bei diesem Projekt

gewesen.

Im Vorfeld wurde auf die Problematik der Opferrolle hingewiesen, in der sich Geflüchtete in Deutschland häufig wiederfinden, welche paternale Strukturen aufrecht erhält. Ich behaupte, dass die spielerische Erfahrbarkeit verschiedener Rollen einen Ausbruch daraus ermöglichen kann und dadurch zum Empowerment führe. Ich kann mich bei der Überprüfung dieser Behauptung (noch) nicht auf konkrete Aussagen der Spieler berufen, jedoch darauf, was mit „Das Traumboot“ gelang - dort gab es keine fest geschriebenen Opferrollen. Ebenso bot die Offenheit der Improvisationen den Darstellern Gestaltungsfreiheit und die Möglichkeit ihre Figuren selbst auszuwählen. In der Übung ‚Come and Go‘ wurde explizit mit Macht und Status gespielt, um Formen der Freiheit auszutesten und zu erfahren. Ebenso lief der Prozess des Gebens und Nehmens beidseitig ab. In der Szene der Wohnungssuche mit Y wird die Opferrolle nicht nur thematisiert, sondern problematisiert und kritisiert. Hier hätte jedoch weiter daran gearbeitet werden können.

Das Thema Hilfe wurde in „Das Traumboot“ durch Teilnehmer Y thematisiert, doch als ein solidarisches und gegenseitiges Prinzip zur Selbstermächtigung. Ich behaupte, dass die Fokussierung auf positives Erleben und andere Aspekte der Person bei den Geflüchteten, also kein Fokus auf deren defizitäres Opferbild, Empowerment-Prozesse vorantreibt.

## **6. Schluss**

### **6.1 Politisierung und (Re-)Präsentation**

Theater mit Geflüchteten ist politisch aufgeladen, weil Geflüchtete politisiert sind, so die Überlegung im Vorfeld des Projekt. Die meisten politischen Fragen spielten für den zwischenmenschlichen Kontakt und das praktische Theaterspielen keine Rolle und kamen nicht grenzziehend ins Feld, was auch der bewussten Ausklammerung dieser Themen als Stückmaterial geschuldet ist. Im weiteren Verlauf der Probenzeit zu Das Traumboot wurde über politische Themen diskutiert, insbesondere was den Anspruch und das Bedürfnis betrifft, über das Theater als Medium Stellung vor einem Publikum zu beziehen und eine Message zu senden, was einhergeht mit einem Aufklärungswillen des Publikums. Fragen nach Autorschaft, künstlerischer Aneignung von Geschichten im Aufführungskontext hängen eng zusammen mit der Macht von Präsentation und Repräsentation. Mit dem Heraustreten einer Gruppe, auf eine Bühne, mit einem Stück, vor bzw. in eine Öffentlichkeit, wird durch die Zuschauer eine Kontextualisierung und Deutung vorgenommen, gerade wegen der

Politisierung von Geflüchteten. Welches Bild entsteht mit der Inszenierung? Wird dort jemand oder eine soziale Gruppe repräsentiert oder präsentiert? Oder sogar ausgestellt und stigmatisiert? Durch wen und wie werden sie repräsentiert?

Ein Bewusstsein für die Politisierung mit Blick auf den Aufführungskontext und die Rezeption sollte also vorhanden sein. Da ich die Aufführungssituation und die Inszenierung hier nicht weiter dargestellt und analysiert habe, kann darauf leider nicht weiter eingehen.

## **6.2 Fazit**

Diese Arbeit ist dem Vorhaben entsprungen die pädagogische und künstlerische Zusammenarbeit der Theatergruppe *Bar oder ehda* – einer Gruppe von und mit Geflüchteten und Nicht-Geflüchteten wissenschaftlich zu erforschen. Ob der starken Involvierung der wissenschaftlichen Position in das Projekt, hat sich daraus eine Dokumentation und Evaluation des Probenprozesses entwickelt. Dieser Bericht trägt erste Beobachtungen und Reflexionen daraus zusammen. Obgleich der Versuch einer qualitativen Sozialforschung missglückt ist, wurden wichtige Erkenntnis für die künstlerische Arbeit mit Geflüchteten gemacht, die auch für zukünftige Projekte interessant sind. Diese Bericht konnte zwar leider nicht alle Felder in ihrer Gänze behandeln oder einen wissenschaftlich Diskursabgleich leisten, aber er hat das Augenmerk auf einige wichtige Fragen gelenkt.

Als Forschungsfrage stand die Untersuchung von Empowerment und künstlerischen Empowerment Prozessen im Zentrum. Es wurde festgestellt, dass Theaterspielen auf Grund seiner nonverbalen direkten zwischenmenschlichen Natur Kontaktbarrieren abbauen und Begegnungen von Mensch zu Mensch herstellen kann, wodurch diffuse womöglich Vorurteilsbehaftete Gruppenwahrnehmungen gelockert werden können. Durch die ausgewählten Spiele, Übungen und Improvisationen wurde den Teilnehmer die Möglichkeit gegeben, sich selbstbewusst und kreativ mit theatralen Mitteln auszudrücken, ihre Geschichten zu erzählen und zu Gestalten zu werden. Vermittelte Theaterprinzipien wie Rolle und Figur ermöglichten das Spiel mit Identität jenseits gesellschaftlicher Zuschreibung, sowohl für Geflüchtete als auch Nicht-Geflüchtete. Gerade der Opferrolle und den paternalen Strukturen, in denen sich Geflüchtete wiederfinden, hat dieses Projekt entgegen gearbeitet, indem jene aus ihrer stigmatisierten Rolle befreit und sich in den vielfältigen sinnlichen und spielerischen Ausdrucksformen des Theaters als Menschen wiederfinden konnten.

Die Evaluation der Ziele des Vereins *interaction* verdichteten zu der zentralen Frage, wie

Partizipation jenseits idealisierter basisdemokratischer Vorstellungen eigentlich genau aussehen kann? Hierarchien, Zielgebung und Leitung schließen kulturelle Teilhabe nicht aus, aber bringen zur Sprache, wer an welcher Kultur teilhaben soll und wie sich daraus Machtverhältnisse und Normative entwickeln, beispielsweise was das Theaterverständnis und die Ästhetikvorstellung betrifft, die in der Gruppe teils auseinander gingen. Innerhalb einer soziokulturellen Laientheatergruppe spielte auch die Professionalität des Leitungsteams eine Rolle, welche über eine gewisse Entscheidungsgewalt verfügt, aber auch Verantwortung für die Gruppe, deren Gestaltungsfreiheit und das künstlerische Produkt trägt.

Jenseits der Forschungsfrage spielte für die gute Zusammenarbeit, in der Empowerment und Gestaltungsfreiheit Platz finden konnten, eine gute Gruppenarbeit und Gruppenzusammenhalt eine Rolle, ebenso wie das positive affektive Erlebnis. Ohne die vertrauensvolle sozialen Strukturen, die eben auch durch die entsprechenden theatralen Spiele und Übungen hergestellt wurden, hätte es keine Theatergruppe und kein künstlerisches Produkt gegeben. Die Arbeit der Spielleitung ist also auch ein höchst pädagogische und nicht nur professionelle und künstlerische.

Weitere Aufgabe meinerseits wird es nun sein weitere Themenfeld ausführlicher zu beleuchten. Die Aufführung und die Inszenierung von das Traumboot konnten in dieser Arbeit noch nicht ausführlich genug betrachtet werden. Innerhalb des Aufführungskontext eröffnen sich weitere Themenkomplexe. Nämlich spielt bei der Rückführung, des im intimen Rahmen erarbeiteten künstlerische Material auf die Bühne, Fragen der Repräsentation und Präsentation eine Rolle, insbesondere in Bezug auf die Politisierung von Geflüchteten.

Bei dieser Arbeit wurde ein Projekt dokumentiert und evaluiert und daraus Schlüsse und Handlungsempfehlungen gezogen. Um zu aussagekräftigeren und generalisierbaren Thesen zu gelange, wäre es empfehlenswert in der Zukunft weitere Forschungsarbeit zu verschiedenen Projekt zu leisten um Abgleich und Vergleichsmöglichkeiten zu eruieren und die Spannbreite verschiedenen Theaterprojekte mit Geflüchteten sichtbar zu machen. Dazu wäre es aber auch nötig die Methoden der Beobachtung der Auswertung meinerseits weiter zu verwissenschaftlichen.

Dies sind erste wertvolle Erkenntnisse, die zurück in die praktische Theaterarbeit getragen werden und auch fruchtbar für zukünftige Projekte gemacht werden können.