

Transkulturalität und chorisches Theater im Amateurtheater



Foto: Matthias Müller/Teatro International e.V.

Abschlussarbeit

Im Rahmen der **berufsbegleitenden Ausbildung zur Theaterpädagogin (BuT)**

Theaterpädagogische Akademie der Theaterwerkstatt Heidelberg

Jahrgang 2024

Vorgelegt von Claudia Schoeppi

BF20-2 Teilzeit

Jahrgang

Eingereicht am 27.8.2024 an Wolfgang G. Schmidt (Ausbildungsleitung)



Inhaltsverzeichnis

Transkulturalität und chorisches Theater im Amateurtheater

1. Einleitung
2. Gesellschaftliche Situation:
 - 2.1. Heterogenität als Herausforderung und Chance
 - 2.2. Fremdheit und Migration als Lebenserfahrung
 - 2.3. Diversität im Amateurtheater – das Beispiel „Teatro International“
3. Transkulturalität als interdisziplinäres Kulturkonzept
 - 3.1. Definition und Herkunft Begriff „Transkultur“
 - 3.2. Das Bedürfnis nach Zugehörigkeit
 - 3.3. Das Fremde im Eigenen
 - 3.4. Das Bewusstsein unserer Endlichkeit
4. Transkulturelle Bildung: irritieren und bewegen
5. Transkulturelles Theater als Erfahrungsraum für den Umgang mit Fremdheit
6. Ästhetik des transkulturellen Theaters
 - 6.1. Gesten statt Handlung
 - 6.2. Gefühle statt „Einfühlung“
 - 6.3. Bruchstücke und Oszillieren
 - 6.4. Das Spiel mit dem Zufälligen
7. Transkulturelle Theaterpädagogik
 - 7.1. Zielsetzung
 - 7.2. Mögliche Umsetzung am Beispiel von „Teatro International“
8. Formen des Transkulturellen Theaters
9. Der transkulturelle Chor als Chor der Vielheit
 - 9.1. Merkmale des Chorischen
 - 9.2. Das Chorische als Laboratorium für gesellschaftliche Diskurse
 - 9.3. Grunderfahrungen im Chorischen: Kontingenz und Differenz
 - 9.4. Historisch-soziale Wurzeln des Chores

- 9.5. Das Kollektiv als Heimat auf Zeit
- 9.6. Chorische Formen
- 9.7. Der Chor als eine zeitlich begrenzte Ordnung
- 9.8. Partizipation, Kommunikation und Rolle der Spielleitung
- 9.9. Chorisches Inszenieren

- 10. Fazit und Ausblick
- 11. Anhang
- 12. Literaturverzeichnis
- 13. Selbstständigkeitserklärung

1. Einleitung:

Festival Avignon 2024 – Auf der Bühne im Cours d'Honneur des Papst-Palastes agiert ein Chor von 21 ganz unterschiedlichen Frauen im Alter von 9–75 Jahren aus der Ukraine, aus Belarus und Polen. Unter den dirigierenden Händen von Marta Górnicka am Regiepult singen, skandieren, bewegen sich die nicht-professionellen Akteurinnen, versammeln sich in immer anderen Formationen, zerstreuen sich, hören als Gruppe einzelnen Monologen zu. Auf die Wände sind die Übersetzungen der Texte projiziert sowie Reflexionen und Ansprachen an das Publikum zum Krieg in der Ukraine und der zunehmenden Distanz, die wir im Rest von Europa zu den Gewalttaten in der Ukraine einnehmen.

Es geht um ein aktuelles Phänomen, den russischen Krieg gegen die Ukraine und die darin verübte Gewalt an Frauen, die wie in vielen anderen Kriegen und in der Geschichtsschreibung übersehen, vergessen, tabuisiert wird.

Monika Górnicka verwendet in ihrer Inszenierung „Mothers – A Song for Wartime“ als Elemente eine Vielfalt an Texten: Auszüge aus politischen Reden, Gedichte und Wiegenlieder für Kinder, Pop-Songs, literarische Texte von ukrainischen und antiken Dichter*innen. Sprache, Musik, Spiel, Rhythmus sind ineinander verwebt, es gibt nur sehr wenige Requisiten, der Bühnenraum, durch die Körper der Frauen definiert, wird durch die Projektionen nach außen geöffnet; es gibt direkte Ansprachen ans Publikum, einen offenen Anfang und ein offenes Ende – alles Bruchstücke, Fragmente. Auf der Bühne stehen Frauen, die sich als Fremde begegnet sind und für dieses Projekt eine Zugehörigkeit gefunden haben, um im Schutz der Gemeinschaft ihren schmerzvollen Erfahrungen und ihrer Wut, aber auch ihrer Hoffnung und ihrer Kraft Ausdruck zu verleihen.

Ich bin berührt und getroffen von der chorisches verstärkten emotionalen Gewalt des Gesangs, der Sprache, der Worte und fühle eine Verbindung mit der eigenen Theater-Arbeit.

Vor zwölf Jahren haben wir Teatro International in Ulm gegründet, zunächst als Sprach- und Kommunikationstreff, der Zugewanderten im Fremdspracherwerbsprozess die spielerische Anwendung ihrer Sprachkenntnisse ermöglichen sollte. Von Anfang an war es dabei auch das Ziel, durch die theaterpädagogische Arbeit den Erfahrungen und Gefühlen im Migrationsprozess Ausdruck zu verleihen im Sinne des Empowerments und der Teilhabe und um diese Erfahrungen mit denen der Aufnahmegesellschaft zu verknüpfen und einen Beitrag zu leisten zu gesellschaftlicher Vielfalt und gegenseitigem Respekt. Wir verstehen uns als transkulturelle Theatergruppe und chorische Arbeit ist ein fester Bestandteil unserer Arbeitsweise und Aufführungspraxis. Ziel dieser Arbeit ist es zu untersuchen, inwiefern sich Transkulturalität und chorische Arbeitsweise miteinander vernetzen. Dafür ist zunächst eine genaue Klärung notwendig, was unter Transkulturalität und transkulturellem Theater vor dem aktuellen gesellschaftlichen Hintergrund verstanden wird. Danach sollen die

Konsequenzen für die kulturelle Bildung und die Theaterpädagogik dieses Ansatzes erläutert werden. Schließlich wird das chorische Theater-Prinzip beleuchtet und seine Relevanz für die transkulturelle Theaterarbeit. Als Beispiel für letztere im Amateurbereich wird die transkulturell arbeitende Gruppe „Teatro International“ herangezogen.

2. Gesellschaftliche Situation

Theater ist immer Theater in der jeweiligen Zeit. Deshalb ist es wichtig, die gesellschaftliche Situation, in der Amateurtheater mit internationalen Erwachsenen in Deutschland heute stattfindet, näher zu beleuchten und die Notwendigkeit eines neuen Kulturbegriffs zu begründen.

2.1. Heterogenität als Herausforderung und Chance

2023 hatte jede dritte Person in Deutschland einen sogenannten „Migrationshintergrund“, das heißt, sie selbst oder ihre Eltern besitzen die deutsche Staatsbürgerschaft nicht durch Geburt. Bei den Kindern unter fünf Jahren ist die Quote noch höher: sie lag 2023 laut Mikrozensus¹ bei 43,1% und wird sich mittelfristig stark erhöhen.

Die meisten Menschen stammten 2023 aus folgenden Herkunftsländern: Türkei (11,7%), Polen (8,8%), Russland (5,4%), Rumänien 4,6%, Kasachstan (5,3%), Syrien (5,1%), Ukraine (4,2%), wobei 4% etwa einer Million Menschen entspricht.

Im Gegensatz zu Spätaussiedlern zählen Vertriebene, Geflüchtete infolge des Zweiten Weltkriegs und deren Nachkommen nicht dazu. Deren Migrations- und Fluchtgeschichten sowie die damit verbundenen, oft schmerzvollen Erfahrungen bleiben jedoch in die jeweilige Familiengeschichten eingraviert und differieren hinsichtlich ihrer kulturellen Familienerfahrungen stark von denen der alteingesessenen Menschen hier in Deutschland. Letztere mussten ihre Heimat nicht verlassen und weisen diesbezüglich keine oder weniger Brüche in der Familientradition auf.

Der Anteil von Menschen mit Migrationserfahrung ist in größeren Städten höher als auf dem Land. Er betrug 2023 laut Mikrozensus 40,9% in Städten über 500 000 Einwohner gegenüber 30,2% in Städten zwischen 20.000 und 100 000 und 11,5% in Gemeinden unter 2000 Einwohnern.

Da Theaterpädagog*innen verstärkt in Städten ihr Arbeitsfeld finden, sollte die Reflexion darüber, wie theaterpädagogische Arbeit ihren Beitrag zur gesellschaftlichen und kulturellen Partizipation von zugewanderten Mitbürger*innen leisten kann, mehr in den Fokus der Theaterpädagogik und auch der Ausbildung von Theaterpädagog*innen rücken. Die vielfältigen kulturellen Erfahrungen und individuellen Geschichten von Menschen mit

¹ Definition des Statistischen Bundesamtes. Mikrozensus 2023

Migrations(familien)erfahrung sollte verstärkt als Chance für die Weiterentwicklung des non-professionellen Theaters im Bereich der kulturellen Bildung gesehen werden.

2.2. Fremdheit und Migration als Lebenserfahrungen

In diesem Zusammenhang spielt die Erfahrung von Fremdheit in unseren globalisierten und diversen Gesellschaften eine wichtige Rolle. Die Anforderungen, sich an rasch sich ändernde Arbeits- und Lebensbedingungen anzupassen, steigen für die meisten Individuen.

„Der flexible Mensch ist der Arbeitstypus globalisierter Ökonomie“², meint der Leipziger Theaterwissenschaftler Günther Heeg, Experte für transkulturelles Theater.

Sein Gegenstück sei der Mensch, der aufgrund der wirtschaftlichen und politischen Situation auf der Flucht vor Krieg, Terror und Hunger ist oder auf der Suche nach Arbeit und einer gesicherten Lebensgrundlage. Der eine gehöre der gesellschaftlichen Ordnung (noch) an, der andere (noch) nicht, suche einen Platz darin. Beiden gemeinsam sei, dass ihre Existenz von extremer Unsicherheit und Fixierung an den Augenblick geprägt sei.

Heutige Kulturen zeichneten sich laut G. Heeg durch „kulturelle Vernetzung, Hybridität und interne Diversität aus.“³, Migration sei das Merkmal der Gegenwart und der Migrant der vorherrschende Typ unserer Zeit⁴ (Amin Maalouf)

Heeg zitiert Arjun Appadurai, der im Zuge der Globalisierung und Digitalisierung eine Auflösung von Territorien sieht: Es komme zu einer „Deterritorialisierung von Ländern und Nationen durch andauernde und intensive Migrationsbewegungen“

Im Gegenzug entstünden neue Räumlichkeiten, sog. „Ethnoscapes“, die mobile Gruppen aller Art, Einwanderer, Geflüchtete, Wander- und Gastarbeiter, Touristen etc. temporär zusammenführe, genauso wie Menschen und Medien weltweit in „Flows“ zu „Mediascapes“.⁵ Auf diese globale Mobilität reagieren Menschen unterschiedlich.

So entstehen in Städten Parallelgesellschaften, geboren aus dem Bedürfnis nach Stabilität und Fortsetzung der kulturellen Tradition der Herkunftsländer, häufig idealisiert, und mit dem Gefühl der Nicht-Akzeptanz im Ankunftsland⁶ und der Desorientierung.

Die aufgrund der Globalisierung geforderte Flexibilität führe „permanent die Erfahrung des Fremden und des Fremdseins mit sich“⁷ und möglicherweise zu kultureller Desorientierung aufgrund der divergierenden Deutungs- und Handlungsmuster.

In Verbindung mit der teilweise durch die Globalisierung hervorgerufene Prekarisierung oder der Angst vor dem sozialen Abstieg komme es verstärkt zu anwachsenden reaktiven fundamentalistischen Strömungen weltweit, die bei Menschen, die mit der geforderten

² Heeg 2017, S.25

³ ebd., S. 48

⁴ ebd., S. 54f

⁵ Arjun Appadurai, zit. nach Heeg 2017, S.54

⁶ Heeg 2017, S.54

⁷ ebd., S.29

Anpassungsflexibilität weniger gut zurechtkämen, auf breiten Anklang stoßen, vgl. die PEGIDA-Bewegung in östlichen Teilen Deutschlands, populistische Parteien in Frankreich, Italien, Ungarn Sie, die sich verunsichert fühlen durch äußere Entwicklungen, kämpfen nicht für ihre Rechte und eine Verbesserung ihrer sozialen Lage, sondern imaginieren Fremde als Feinde, von denen sie sich vermeintlich bedroht fühlen.⁸

Und sie beschwören in ihren Reden und Veranstaltungen den angeblichen Verfall einer vermeintlich intakten, einheitlichen früheren Welt, die es jedoch nur als Phantasma gebe. Heeg sieht hier einen Mangel an Perspektiven und Modellen für ein gelingendes gesellschaftliches Zusammenleben auf der Grundlage neuer globaler und medialer Rahmenbedingungen:

„Global geworden ist die Welt nur in den anarchischen Registern der Ökonomie, der Finanzen und der digitalen Kommunikation. Vernachlässigt ist die Suche nach transkulturellen Möglichkeiten und Formen des Zusammenlebens“⁹ und des Umgangs mit dem Gefühl der Fremdheit.

Fremdheit ist eine ambivalente Erfahrung. Sie kann bei Menschen einerseits Gefühle wie Angst und Verlust hervorrufen, andererseits aber auch Lust an der Entdeckung des Neuen, Ungewohnten, Überraschenden hervorrufen und die Erfahrung des Fremden als Chance für die eigene Entwicklung sehen.

Laut der Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva ist die eigene Erfahrung der Fremdheit und der Irritation wichtig für die Offenheit gegenüber Anderen:

„Die, die ihre Wurzeln niemals verloren haben, scheinen (...) keinem Wort zugänglich, das ihren Standpunkt relativieren könnte. (...) Das Ohr öffnet sich Einwänden nur, wenn der Körper den Boden unter den Füßen verliert. Um einen Missklang zu hören, muss man leicht ins Straucheln gekommen, schwankend über einen Abgrund gegangen sein.“¹⁰

Man müsse, so auch Wolfgang Welsch, der den Begriff der Transkulturalität geprägt hat, „einen inneren Riss, eine Erschütterung erfahren haben, die einem das Gewohnte zumindest für einen Moment fraglich gemacht hat, so dass man sich neu sortieren musste, um fortan für Fremdes und Anderes wirklich offen zu sein.“¹¹ Dies kann ein Hinweis darauf sein, warum Xenophobie und rechte Überzeugungen gerade in ländlichen Gebieten Deutschlands zu finden sind, in denen die Menschen weniger Fremdheitserfahrungen aufgrund ihrer lokalen und regionalen Verwurzelung machen.

Hier könnte ein theaterpädagogischer Ansatzpunkt liegen, den Spielraum des Theaters als Erfahrungsraum für die Begegnung mit dem Fremden und Anderen zu nutzen und die Angst davor zu nehmen. Die Erfahrungen und das Bewusstsein von Menschen mit persönlicher und familiärer Migrationserfahrung könnte dahingehend positiv und zukunftsweisend

⁸ Die Bundeszentrale für politische Bildung hebt hervor, dass die ostdeutschen Länder, in der rechte Parteien besonders stark sind, 2020 mit 4,8 – 5,6% den geringsten Anteil an Menschen mit Migrationshintergrund hatten

⁹ Heeg 2017, S.25

¹⁰ Kristeva, S.26f

¹¹ Welsch 2017, S.28

genutzt werden, insofern dass sie als „Fremdheitsexpert*innen ihre Erfahrungen und ihren Umgang mit Fremdheit mit anderen teilen.

2.3. Diversität im Amateurtheater – das Beispiel „Teatro International“

Als Beispiel dieser diversen und flexiblen Realität sei hier die Amateurtheatergruppe „Teatro International“¹² angeführt.

Sie konstituiert sich für jedes Projekt jedes Jahr neu. Es gibt kein Casting. Menschen, die von der Gruppe erfahren haben, kommen hinzu, Spieler*innen steigen nach einem oder mehreren Projekten aus oder wieder ein. Die Zusammensetzung verändert sich demzufolge jedes Jahr und auch im Jahresverlauf selbst. Manche sind nur ein paar Wochen dabei, ein paar Monate oder stoßen erst im laufenden Entwicklungsprozess hinzu. Die Gruppe spiegelt hierin den gesellschaftlichen Migrationsprozess mit Zuwanderung, Abwanderung, zeitweiser Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft sowie der Aufnahme von Fremden, die zu Vertrauten werden, wider.

In die Gruppe kommen Menschen mit und ohne offiziellen Migrationshintergrund. Menschen, die schon länger hier leben, mit und ohne deutschen Pass, Neuzugewanderte, Menschen aus einem Zweit-/Dritt-Land sowie Binnenmigranten aus anderen Teilen Deutschlands. In die Gruppe kommen Menschen, die bereits als kleine Kinder nach Deutschland gekommen sind oder die mit einem Partner/einer Partnerin mit Migrationshintergrund zusammenleben. Die Gruppe ist folglich sehr heterogen hinsichtlich der verschiedenen Herkunftssprachen, des kulturellen Hintergrunds, der religiösen und weltanschaulichen Haltung sowie der individuellen Theater-Erfahrung.

Ein verbindendes Element ist die zunehmende Komplexität der kulturellen Identitäten der einzelnen Individuen. Person B. stammt z.B. ursprünglich aus Ägypten, hat jahrelang in den Niederlanden gelebt und versteht sich jetzt als Holländer. Person M. stammt aus Syrien, ihr Vater ist Palästinenser und sie selbst ist über die Türkei nach Deutschland gekommen. Person D stammt aus Argentinien, ihr Vater ist Chilene, ihre jüdische Großmutter ist Anfang des 20. Jahrhunderts aus der Ukraine nach Argentinien emigriert.

Hinsichtlich der Sprache gibt es neben der Vielsprachigkeit in der Gruppe auch unterschiedliche Niveaus der Mehrsprachigkeit und der Sprachkenntnisse im Deutschen und Englischen, die das ganze Spektrum des Europäischen Referenzrahmens für Sprachen von A1 bis C2 abdecken.

Was die Menschen in der Gruppe verbindet, ist die Tatsache, dass ein kulturelles und soziales Interesse vorhanden ist und eine offene Haltung gegenüber anderen Menschen und Kulturen sowie eine meist akademische Ausbildung.

Ziel des Theaterprojekts und der Gruppe ist es, sich trotz dieser Unterschiede miteinander auszutauschen, offen, neugierig und gleichzeitig respektvoll miteinander umzugehen,

¹² Einen Einblick in die Arbeit der Gruppe gibt die Webseite www.teatrointernational.de

sowohl verbal als auch nonverbal und gemeinsam eine Aufführung zu erarbeiten. Es handelt sich also um eine Interessengemeinschaft mit einem gemeinsamen Ziel, die sich zum Zwecke des Theaterspielens, dem Ausbau der Sprachfertigkeiten oder dem sozialen Bedürfnis zusammengefunden hat und sich nach dem Projekt wieder auflöst und für das nächste wieder neu zusammensetzt. Das ästhetische Produkt zielt darauf ab, mit einem heterogenen Publikum in Resonanz zu gehen als „Fremdheitsexpert*innen“. Diese sind gleichzeitig Expert*innen für das jeweilige Thema durch die Projektarbeit geworden und verkörpern eine transkulturelle Haltung auf der Bühne und leben sie in der Gruppe. Was mit Transkulturalität genauer gemeint ist, soll im folgenden Abschnitt erläutert werden.

3. Transkulturalität als interdisziplinäres Kulturkonzept

3.1. Definition und Herkunft Begriff „Transkultur“

Der Begriff der Transkulturalität wurde bereits Anfang der 90er Jahre des vergangenen Jahrhunderts in Abgrenzung zu den Begriffen der Inter- und Multikulturalität in Deutschland von dem Soziologen Wolfgang Welsch in Deutschland entwickelt.

Welsch hatte den Eindruck, „dass der überkommene Kulturbegriff auf die zeitgenössischen kulturellen Zustände nicht mehr passt“¹³ und noch nie gepasst habe, da wir alle und damit auch die Gesellschaften „kulturelle Mischlinge“¹⁴ seien: „Transkulturalität und nicht etwa Monokulturalität kennzeichnet die humane Existenz.“¹⁵

Unser überkommener Kulturbegriff entstamme der Epoche, dem 18. Jahrhundert, in dem sich die politische Idee des deutschen Nationalstaats vor allem über die Kultur definierte. Prägend dafür war das Kugel-Modell von *Johann Gottfried Herder*, das von autonomen Einzelkulturen ausging in Abgrenzung zur aufklärerischen Universalkultur: „jede Nation hat ihren Mittelpunkt der Glückseligkeit in sich wie jede Kugel ihren Schwerpunkt“¹⁶, war Herder überzeugt. Dies impliziere, dass alle Mitglieder einer Kultur die gleiche Lebensform haben, das heißt, gleiche Alltagsgewohnheiten, die gleiche psychische und geistige Verfassung, gleiche Überzeugungen und Vorlieben, das gleiche Weltbild, denn wäre die Kultur nicht homogen im Inneren, würde sie zerfallen.

Damit verbunden ist eine strikte Abgrenzung nach außen. „Alles was mit meiner Natur noch gleichartig ist, was in sie assimiliert werden kann, beneide ich, strebs an, mache mirs zu eigen; darüber hinaus hat mich die gütige Natur mit Fühllosigkeit, Kälte und Blindheit bewaffnet; sie kann gar Verachtung und Ekel werden.“¹⁷ Kulturen, die wie abgeschlossene

¹³ Welsch 2017, S.9

¹⁴ ebd., S.7

¹⁵ ebd.

¹⁶ J.G.Herder: Auch eine Geschichte der Menschheit, zit. nach Welsch 2017, S.10

¹⁷ zit. nach Welsch 2017, S.11

Kugeln verstanden werden, können nicht miteinander kommunizieren, sich nicht durchdringen, sondern nur „stoßen“¹⁸.

Sowohl das Konzept der Multikulturalität als auch der der Interkulturalität gehen bis heute von diesem Kugelmodell aus.

Der **multikulturelle Ansatz** sieht nebeneinander existierende Kulturen innerhalb einer Gesellschaft. Diese tolerieren, respektieren und wertschätzen einander, bleiben aber im Wesentlichen in ihrer kulturellen Blase: „Kugelkulturen haben das Ghetto nicht zum Negativbild, sondern zum Ideal.“¹⁹

Das **interkulturelle Konzept** geht davon aus, dass es voneinander abgrenzbare Kulturen gibt, zwischen denen es jedoch einen Austausch, einen Dialog und gegenseitiges Verständnis sowie Überschneidungen geben kann. Wobei hier erwähnt werden muss, dass Mark Terkessidis den Begriff bereits 2010 in Abgrenzung zu demjenigen der Integration erweitert hat und Interkultur „als ‘Kultur-im-Zwischen’, als „fließend und sich ständig erneuernd“²⁰, also oszillierend, verstanden hat:

„Nicht die Unterschiedlichkeit der Kulturen oder der gegenseitige Respekt stehen im Vordergrund – es heißt nicht *Interkulturen*, sondern *Interkultur*, also Kultur-im-Zwischen. (...) Es geht um das Leben in einem uneindeutigen Zustand und die Gestaltung einer noch unklaren Zukunft. (...) Es geht um das Knüpfen neuer Beziehungen.“²¹

Dennoch bleibt der interkulturelle Ansatz dem Kugelmodell verhaftet. Die Individuen werden einer bestimmten Kultur zugeordnet, der Raum zwischen ihnen oszilliert zwar, ihre Identitäten werden aber nicht selbst als oszillierend verstanden.

„Deutsche, japanische, nigerianische Kulturen sollen klar unterschieden, sollen für sich seiende Entitäten sein. Und die Individuen werden eindeutig zugeordnet, werden in das jeweilige Kulturkorsett eingesperrt.“²²

Wirkliche Kommunikation sei in diesem Kugel-Modell laut Welsch „logisch unmöglich“²³.

„Denn wenn ein Individuum strikt an seine Kultur gebunden ist, dann sind es auch seine Verstehensmöglichkeiten. (...) Folglich kann sich niemals ein wirkliches Verstehen des Anderen, sondern immer nur ein Missverstehen nach dem eigenen Muster ergeben – der interkulturelle Dialog wird daher ständig neu versucht und scheitert ebenso permanent.“²⁴

Der Begriff der **Transkulturalität** grenzt sich deshalb sowohl von den Begriffen der Multikulturalität als auch dem der Interkultur ab. Ebenso vom Konzept der Integration. Bei ihm erwartet die Aufnahmegesellschaft, dass sich Fremde kulturell an sie anpassen, und so ihre Fremdheit weitgehend aufgeben und der Aufnahmekultur allenfalls ein paar neue

¹⁸ zit. nach Welsch 2017, S.11; noch heute sprechen manche vom „clash of cultures“

¹⁹ Welsch 2017, S.22

²⁰ Mark Terkessidis, S. 131

²¹ ebd., S. 10

²² Welsch 2017, S. 23

²³ ebd.

²⁴ ebd.

„Farbtupfer“, hinzufügen, sie durch neue akzeptierte Aspekte „bereichern“. Welsch geht, wie bereits erwähnt, davon aus, dass das Kugelmodell noch nie der gesellschaftlichen und individuellen Realität entsprochen hat und angesichts der beschleunigten dynamischen Veränderungen gerade in der Jetzt-Zeit ein neuer passender interdisziplinärer Kulturbegriff nötig sei.

Im Sinne der Doppelbedeutung der lateinischen Silbe *trans*: „durch“ und „jenseits“ könne mit dem Begriff der Transkulturalität sowohl die kulturelle Mischung von Individuen als auch von Gesellschaften bezeichnet werden, „(...) als die kulturellen Determinanten nunmehr *quer* durch die Gesellschaften und die einzelnen Menschen *hindurchgehen*, und komplexe Verflechtungen hinsichtlich der kulturellen Traditionen entstünden. Unser kulturtheoretisches Leitbild sollte laut Welsch daher nicht mehr das von Kugeln, sondern das von Geflechten oder Netzen sein.“²⁵ Dies gelte sowohl für die Makroebene der Gesellschaften und Kulturen als auch für die Mikroebene, die einzelnen Individuen.

Die soziale und ökonomische Zugehörigkeit (Einkommen, Status, Wohnort, Bildung ...) ziehe „drastische Abweichungen in den kulturellen Mustern und Lebensweisen nach sich.“²⁶, aber auch Gemeinsamkeiten zwischen Angehörigen unterschiedlicher Länder aufgrund ihrer ähnlichen beruflichen Lebensmodelle.²⁷

Als weitere Gründe für die zunehmende Hybridisierung und das Verschwinden der Grenzen zwischen Eigen- und Fremdkultur nennt Welsch die zunehmende Mobilität der Menschen aufgrund von Flucht und der Suche nach Lebensgrundlagen, aber auch aufgrund des globalisierten Kapitalismus, die dazu führte, dass in der Mehrzahl der Länder auch Angehörige aller anderen Länder lebten. Außerdem nennt er als Grund den globalen Warenverkehr, der immer mehr der gleichen Waren, und damit auch der kulturellen Produkte und Lebensentwürfe, allerorten verfügbar mache. Und schließlich das digitale Zeitalter, in dem durch das Internet und die Informationstechnologie via Mobiltelefon und Screens „unzählige Informationen tendenziell von jedem Punkt aus verfügbar“²⁸ sind. So müsse die Migration „(...) keine real-geographische sein, sie kann rein virtuell erfolgen und auf diesem Weg zu Transkulturalität führen“²⁹

Aufgrund all dieser Faktoren setze weltweit eine verstärkte Transkulturalisierung ein.

Diese betreffe alle kulturellen Dimensionen, vom Fußball über die Literatur bis zu „Grundfragen des individuellen und gesellschaftlichen Selbstverständnisses“³⁰, wie z.B. der Menschenrechte, des Feminismus oder der Ökologie.³¹

²⁵ Welsch 2017, S.12

²⁶ ebd., S.3

²⁷ ebd., S.14

²⁸ ebd.

²⁹ ebd., S.26

³⁰ ebd., S.16

³¹ Während des Schreibens dieser Arbeit rollt die künstliche Kugelkultur des Fußballs in Europa. Die Fans ordnen sich jeweils „ihrem“ Nationalteam zu, grenzen sich von anderen durch Trikots, Farben, Fahnen und Sprechgesängen ab. Doch die nationalen Konstrukte der Mannschaften sind künstliche. Die Mannschaften sind längst transkulturell. Die Spieler haben unterschiedliche kulturelle Hintergründe, sie und die Trainer leben oft außerhalb der nationalen Grenzen, verdienen ihr Geld als Profispieler in Clubs weltweit, haben manchmal noch kurz vor diesem kulturellen Kugelwettbewerb à la Herder die

Auf der Mikroebene seien wir alle kulturelle Mischlinge. Dies gelte nicht nur „für Migranten und Postmigranten, sondern zunehmend für alle heutigen Menschen“³² aufgrund der wachsenden globalen Mobilität und der zunehmend diversen Gesellschaften.

„Da heutige Heranwachsende schon alltäglich mit einer weitaus größeren Anzahl kultureller Muster bekannt werden, als dies in der Generation ihrer Eltern und Großeltern der Fall war – man trifft schlicht auf der Straße, im Beruf, in den Medien mehr Menschen mit unterschiedlichem kulturellem und ethnischem Hintergrund als zuvor -, können sie bei ihrer kulturellen Identitätsbildung eine Vielzahl von Elementen unterschiedlicher Herkunft aufgreifen und verbinden.“³³ Individuell würden zudem nicht nur nationale Kulturen aufgebrochen, sondern auch kleinere Kugeln, „die vermeintlich verbindliche Orientierungen vorgeben“³⁴, wie z.B. das Geschlecht oder der Beruf.

Welsch führt als Beispiel einer transkulturellen Identität *Johann Wolfgang von Goethe* an, der als individuelles Genie gilt, sich selbst aber „als Kreuzungspunkt (...) als Kondensationsknoten vieler anderer Individuen und kultureller Stränge“ verstand:

„Was bin ich denn selbst? Was habe ich gemacht? ... Zu meinen Werken haben Tausende von Einzelwesen das ihrige beigetragen. Toren und Weise, geistreiche Leute und Dummköpfe, Kinder, Männer und Greise, sie alle kamen und brachten mir ihre Gedanken, ihr Können ihre Erfahrungen, ihr Leben und ihr Sein; so erntete ich oft, was andere gesät; mein Lebenswerk ist das eines Kollektivwesens, und dies Werk trägt den Namen Goethe.“³⁵

Welsch verweist darauf, dass wir auch biologisch transkulturelle Wesen seien. Wir bestünden nicht nur aus Menschlichem, sondern ein Großteil unseres Organismus und unseres Genoms werde von Mikroorganismen gebildet. Auch evolutionär seien wir hybride multiple Wesen, wie die Entwicklung eines menschlichen Embryos zeige: „Wir sind Wanderer durch das ganze Reich des Lebendigen“³⁶ und tragen das Erbe von diversen Varianten des *Homo Sapiens* und anderer Gattungen in uns. Und schließlich kennzeichne auch biographische Transiterfahrung und beständiger Wandel die menschliche Existenz von der Zeugung bis zum Tod.

Welsch hält die „interne Transkulturalität“ für den entscheidenden Punkt des kulturellen Wandels. Diese sei für den Umgang mit äußerer Transkulturalität hilfreich:

„Denn aus je mehr Elementen die kulturelle Identität eines Individuums zusammengesetzt ist, umso größer ist die Chance, dass einige Gemeinsamkeiten mit der Identität von anderen Individuen bestehen. (...) Dadurch können solche Individuen bei aller sonstigen Unterschiedlichkeit in weit größerem Maße als früher in Austausch und Kommunikation

nötige Staatsangehörigkeit bekommen. Und das Bewusstsein um die Künstlichkeit dieses inter-nationalen Spiels oder dessen Leugnung führt dazu, dass die Abgrenzungen und die Emotionen aller Beteiligten umso stärker ausfallen, obwohl alle Beteiligten in transkulturellen Nicht-Kugel-Realitäten leben.

³² Welsch 2017, S.17

³³ ebd.

³⁴ ebd., S.21

³⁵ Goethes Unterhaltungen mit Friedrich Soret, hrsg. Von C.A.H. Burkhardt, 1905, S.146, zit. nach Welsch 2017, S. 19f

³⁶ Welsch 2017, S.56

eintreten, sie können bestehende Gemeinsamkeiten entdecken und neue entwickeln.“³⁷ – Und damit die Anderen als Individuen wahrnehmen und nicht als Angehörige einer bestimmten Gruppe.³⁸

Allerdings lassen sich zu dieser transkulturellen Auffassung des Menschseins heute auch verstärkt Gegenbewegungen feststellen: Nationalismen, identitäre Bewegungen sowie religiöser oder ethnischer Fanatismus in Deutschland, Europa und weltweit.

Der Soziologe Welsch erklärt dies folgendermaßen:

Soziologisch handele es „(...) sich um Reaktionen auf reale oder vermeintliche Ängste, denn man ist ein Globalisierungsverlierer oder fühlt sich als solcher. Man sieht sich von anderen Mächten bedroht. In solchen Situationen neigen wir Menschen (das ist ein archaisches Erbe) zur Zusammenrottung, zur Beschwörung alter und oftmals inzwischen fiktiv gewordener Identitäten. Die Künstlichkeit der ausgerufenen Identität erhöht dann noch einmal den Druck, sie zu bestärken, und dadurch nähert man sich wieder den alten Kulturkugeln an – mit Reinheitsgebot, Säuberungen, Abwehr des Fremden etc.“³⁹

Als ein Beispiel kann hierfür die große Anhängerschaft für die nationalkonservative Politik Erdogans innerhalb der türkischstämmigen Community, gerade auch unter jungen Leuten genommen werden. Ein weiteres Beispiel sind die Montagsdemonstrationen, vor allem in ostdeutschen Städten oder das Anwachsen rechter Parteien in Europa.

Günther Heeg erklärt dies sozial- und kulturpsychologisch: Die Abgrenzung sei wichtig für die Konstruktion der eigenen Identität: „Nationalkulturen konstruieren sich über das ‘Othering’, d.h. über die Abgrenzung des Eigenen vom Fremden, durch Unterscheidungsmerkmale wie Sprache, Rasse, Sitten oder Gebräuche.“⁴⁰ Das Fremde sei so in der Konstruktion des Eigenen gegenwärtig, es sei wie ein „Schatten, ohne die sie nicht wüssten, wer sie angeblich sind.“⁴¹

³⁷ Welsch 2017, S.20

³⁸ Diese Erfahrung mache ich immer wieder in der Kommunikation mit mir zunächst fremden Menschen auf Reisen, mit denen ich Gemeinsamkeiten finde und dadurch eine vertrautere Kommunikationsbasis entsteht

³⁹ Welsch 2017, S.27

⁴⁰ Heeg 2017, S.40

⁴¹ ebd.

Die aktuelle weltweite Transformation von Nationalstaaten in Migrationsgesellschaften und die möglichen Reaktionen darauf seien hier, auf den Ausführungen von Welsch und Heeg beruhend, noch einmal zusammenfassend dargestellt:

Realität	Restaurative Tendenzen
Weltweite Zirkulation von Geld, Terror, und Menschen Ökonomische und kommunikative Verflechtung Überschreiten von territorialen Grenzen und Hoheitsrechten von Nationalstaaten	Nationalstaatliche Souveränität Politische und kulturelle Restauration des Nationalen
Fortschreitende Hybridisierung von Kulturen Homogenisierung, Universalisierung von Arbeits- und Lebensformen	Ethnozentrische Verteidigung von Heimatkulturen („Wir in Sachsen“)
Beschleunigung	Retardierung
Progression	Regression
Weltoffenheit als Haltung	Abgrenzung wir und die anderen
Transkulturelle Kompetenz	Hochhalten von obsoleten Sitten und Gebräuchen
Gelingender Umgang mit dem Fremden	Sehnsucht zu abgeschlossenen kulturellen Gemeinschaften

3.2. Das Bedürfnis nach Zugehörigkeit

Ein vollkommen freies Leben ohne Zugehörigkeiten ist auch in einer transkulturellen Gesellschaft nicht denkbar und auch nicht wünschenswert, da wir alle neben unserer Neugier eine Sehnsucht nach Zugehörigkeit und Verankerung haben, soziale Gruppenwesen sind.

Dies müsse aber laut Welsch nicht die native Heimat sein, sondern könne auch anderswo zu finden sein. Welsch zitiert hier das lateinische „ubi bene, ibi patria“. Es geht um Wahl-Heimaten. Das kann die Stadt sein, in der man momentan lebt, das Viertel. Das kann eine globale Internet-Community sein, aber auch die Gruppe, mit der man ein Hobby teilt, der Sportverein oder eben eine Theatergruppe. Das Individuum wird sich dort wohlfühlen, wenn es auf der einen Seite kulturelle Erfahrungen, Denkweisen gibt, die man miteinander teilt, zum Beispiel Migrationserfahrungen oder die Freude am künstlerischen Ausdruck, dem Theaterspielen. Diese Communities und die Individuen sollten sich jedoch nach außen nicht anderen gegenüber verschließen und intern verkrusten, sondern offen und flexibel bleiben für Veränderungen.

3.3. Das Fremde im Eigenen

Eine transkulturelle Haltung sollte die Geschichte der eigenen kulturellen Lebenswelt als eine wahrnehmen, die schon immer von Fremdem durchsetzt war, da Transkulturalität schon immer eher die gesellschaftliche und kulturelle Regel gewesen ist statt geschlossener Kulturkugeln.

So gibt es etwa in der Malerei oder Literatur, der Musik keine „reine“ kulturelle Tradition, sondern durch die Künstler*innen sind die verschiedensten Einflüsse hindurchgegangen und die Werke sind das Produkt dieses Durchfließens. Außerdem sollte man sich immer bewusst machen, was in der jeweiligen kulturellen Lebenswelt an „Repression und Exklusion mit der Behauptung national-kultureller Eigenheit verbunden war“⁴², zum Beispiel das kolonialistische Denken, die Ausbeutung anderer Völker und Menschen oder die mysogyne Literaturwissenschaft.

Wir sollten uns aber auch nicht von der jeweiligen eigenen kulturellen Tradition abwenden, sie verleugnen oder vergessen, sondern individuell und gemeinsam überlegen, „was an Bruchstücken und Überresten der kulturellen Tradition zu retten“ sei im Hinblick auf eine gute Zukunft. Dies im Bewusstsein der Relativität der jeweiligen kulturellen Tradition.

Transkulturalität sei deshalb „konservativ und weltoffen“⁴³ zugleich. Sie richte sich sowohl gegen Fundamentalismus als auch gegen „Nivellierungstendenzen einer undifferenzierten Globalkultur“⁴⁴, in der sich Lebensweisen, Kommunikationsformen und Konsumverhalten angleichen, „wie die Shopping Malls, die über Kontinente hinweg von denselben Konsumnamen künden.“⁴⁵

Transkulturalität geht von Verbindungen und Gemeinsamkeiten zwischen den Gesellschaften und den Individuen aus, an die sie im Austausch miteinander anknüpfen können, über Geschichten, die sie sich in immer neuen Varianten erzählen und über die sie in Resonanz miteinander gehen und sich als Mit-Menschen erkennen können.

„Es sind unsere Geschichten, die unseres Landes und unserer Region ebenso wie die privaten Lebensgeschichten, die uns voneinander unterscheiden.“⁴⁶ meint Günther Heeg und ergänzend kann man hinzufügen, „die uns miteinander verbinden“.

Diese Haltung zog sich auch durch die Ausstellungsstücke und Pavillons der Biennale 2024 in Venedig. Sie folgte dem Motto „Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere“ und richtete den Fokus auf Kunschtchaffende, die sich als Fremde bezeichnen, als Migrant*innen, Reisende, Wandernde, Diaspora-Angehörige, Exilkünstler*innen oder Geflüchtete und auf die Erfahrung, sich fremd zu fühlen, in einem Land, einer Gesellschaft, bestimmten Denkweisen. Überall war auf der Biennale Transkulturalität zu erleben, ohne

⁴² Heeg, 2017, S. 58

⁴³ ebd.

⁴⁴ ebd, S.59

⁴⁵ ebd, S. 112

⁴⁶ ebd.

dass diese jedoch als solche benannt wurde. Stattdessen wurden (immer noch) die Begriffe „Intercultural“ oder „multicultural“ in den Texterläuterungen verwendet.

Warum ist es aber wichtig, dass wir nicht nur unbewusst transkulturell handeln, sondern auch mit entsprechenden Begrifflichkeiten kommunizieren? Welsch begründet dies damit, dass unsere Sprache unser Denken formt: „die Kultur wird ein Stück weit so werden, wie unsere Kulturbegriffe es vorschlagen. Unsere kulturelle Praxis erfolgt ja im Licht unserer Kulturvorstellungen.“⁴⁷ Begriffe können uns sensibilisieren, unsere Denk- und Sichtweisen und uns handlungsfähiger machen.⁴⁸

3.4. Das Bewusstsein unserer Endlichkeit

Ein wichtiges Kriterium für die transkulturelle Lebenshaltung ist Nicht-Transzendenz. Es sei laut Heeg wichtig, die Endlichkeit des Lebens anzunehmen, es nicht länger einem angeblich sinnvollen Tod für die Gemeinschaft zu opfern, sei dies Religion, Nation, kulturelle Tradition ... Nationalismen versuchen unser Bedürfnis nach einer Todes-Überwindung zu manipulieren, bedienen unseren Wunsch nach Verdrängung unserer Endlichkeit: „In der Geschichte des Volks und seiner Kultur überdauert der Einzelne seinen Tod. Der Wunsch nach einem Überleben des eigenen Todes in einem dauernden Ganzen ist ein zentraler Antrieb von Metaphysik und Religion. Nach deren Glaubwürdigkeitsverlust im 18. Jahrhundert nehmen Nation und Nationalkultur deren Stelle ein. Die ununterbrochene, auf Dauer gestellte Geschichte der Nationalkultur hat ihren affektiven Ursprung in der Todesfurcht. Von daher stammt ihre phantasmatische Macht.“⁴⁹

Stattdessen könnte das Bewusstsein unserer Endlichkeit und die Furcht vor diesem größten Fremden in uns allen uns öffnen für diese uns als Menschen inhärente Lebenserfahrung und zu größerer Solidarität und Mitmenschlichkeit führen sowie zu einer größeren Wertschätzung des uns geschenkten Lebens und des der anderen.⁵⁰

4. Transkulturelle Bildung: irritieren und bewegen

Welche Konsequenzen ergeben sich aus veränderten gesellschaftlichen Bedingungen und den damit verbundenen Veränderungen für das Leben und die Haltung der einzelnen Individuen als Aufgabe der Kulturellen Bildung, von der die Theaterpädagogik einen Teilbereich darstellt und die auch die Arbeit mit Erwachsenen einschließt?

Vanessa-Isabelle Reinwald definiert kulturelle Bildung als „Allgemeinbildung durch künstlerisch-kulturelle Zeichensysteme“ mit den Zielen „kulturelle Teilhabe und

⁴⁷ Welsch 2017, S.30

⁴⁸ ebd., S.57

⁴⁹ Heeg 2017, S.117

⁵⁰ Teatro International hat für sein transkulturelles Stück „endlich“, das sich mit unserem Umgang mit Sterben und Tod auseinandersetzt, 2021 den Landesamateurtheaterpreis Baden-Württemberg gewonnen.

„Lebenskunst“⁵¹. Diese beinhalten laut Reinwald „leibliche Auseinandersetzung mit den Künsten“, „Wahrnehmung von unterschiedlichen Symbolsprachen“ und „Auseinandersetzung mit dem eigenen kulturell-biografischen Hintergrund“.

Kulturelle Bildung könne „Selbstreflexions- und Selbstbildungsprozesse“ anregen, „Möglichkeitsräume“ eröffnen und „bislang Gültiges (...) zur Disposition“ stellen⁵².

Diese pädagogischen Ziele sind auch wertvoll für die transkulturelle Theaterarbeit und sollten von dieser in den einzelnen Projekten umgesetzt werden.

Die Künste und allen voran das Theater bringen uns per se in Kontakt mit dem Anderen und dem Fremden. Die Teilnehmenden, als Spieler*innen oder Zuschauende könnten laut Reinwald das „Theater als Spiel mit Möglichkeiten und Fiktionen“ erfahren und ausprobieren, „sich in einer anderen (Kunst)Sprache auszudrücken“. Die Auseinandersetzung mit dem zunächst Fremden „wirft uns zurück auf das Eigene und stellt es in Frage.“⁵³, es gehe also um künstlerische Irritation, wie sie auch Brecht im Epischen Theater und dem Verfremdungseffekt intendiert hat. Auch hier kann die Reaktion der Individuen, wie bei allen Fremdheitserfahrungen, Distanzierung, Angst, und/oder Neugierde sein.

Ziel der kulturellen Bildung sei es deshalb, „Wege der Kontaktaufnahme und gegenseitigen Verständigung“ zu finden und vorsichtig auszuprobieren, „sodass die Erfahrung gemacht wird: Fremdheit ist überwindbar.“⁵⁴ In der Annahme der eigenen Fremdheit und der der anderen, kann diese kreativ genutzt werden: „Im Austausch mit anderen entsteht etwas Drittes, das beispielsweise im Theater zu neuen Ausdrucksformen führen kann.“

Reinwald hält transkulturelle Bildung für existentiell wichtig:

„Transkulturelle Bildung, umgesetzt über das Medium der Künste, trägt zur Reflexion über die eigenen historisch-kulturellen Wurzeln bei, indem sie irritiert und bewegt und somit den Anstoß zu kulturellen Bildungsprozessen gibt, die aus einer Differenz Erfahrung zwischen Vertrautem und Fremdem resultieren. Ein biografischer Bildungsprozess hin zu einer transkulturellen Orientierung kann so vollzogen werden, der in einer globalisierten Welt (...) überlebensnotwendig geworden ist, um Identität zu konstruieren.“⁵⁵

Sie weist dem Theater dabei eine besondere transkulturelle Funktion zu:

„Das Theater als generationenübergreifendes Medium der Kommunikation und Ort der diskursiven Annäherung an Alteritätsfragen ist in der Entwicklung transkultureller Orientierungen wohl eines der wirksamsten Bildungsmittel, die wir haben.“⁵⁶.

⁵¹ Reinwald, S.205

⁵² ebd.

⁵³ ebd., S.204

⁵⁴ ebd., S.205

⁵⁵ ebd., S.206

⁵⁶ Reinwald, S.210

5. Transkulturelles Theater als Spiel- und Erfahrungsraum der Fremdheit

Warum braucht es transkulturelles Theater heute? Es nimmt eine kritische Haltung zu aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen ein: „Die Notwendigkeit dieses Theater-Denkens resultiert aus der aktuellen Gestalt von Dogmatismus und Orthodoxie: den religiösen, nationalen, ethnischen und rassistischen Fundamentalisten, die die modernen Gesellschaften gegenwärtig bedrohen.“⁵⁷ Und es, wie oben bereits erwähnt, laut Heeg „allerorten an einer weltoffenen, transkulturellen Konvivenz mit (dem) Fremden“⁵⁸ fehle.

Das Transkulturelle Theater ist insofern politisch, als es über die Institution des Theaters und der Theaterwissenschaft hinausgeht. Es wird als eine „umfassende kulturelle Praxis des Denkens und Handelns“⁵⁹ verstanden, die sich „zunächst in Form einer theatralen, spielerischen Erprobung des Denkens und Handelns“ artikuliere.⁶⁰ Im Zentrum steht die Auseinandersetzung mit dem Fremden:

„Im Theater der Fremdheit tauschen die Instanzen des Eigenen und Fremden, des Fernen und Nahen, des Vertrauten und Unheimlichen die Plätze wie in einem Bäumchen-wechsel-dich-Spiel. Theater ist der Raum und Agent dieses Spiels. In ihm bleibt die Angst vor dem Fremden und vor Fremdheit nicht länger übermächtig. Sie findet sich im Theater aufgegeben und ins Spiel und – mag sein – sogar zum Tanzen gebracht. Fremdheit (...) nimmt dann die Züge einer schönen Fremde an.“⁶¹

Das transkulturelle Theater knüpft traditionell an das Brecht'sche Theater an. Brecht selbst hat 15 Jahre als Migrant im Exil verbracht, als Fremder unter Fremden in verschiedenen Ländern und Sprachräumen. Seine persönlich-biographische Erfahrung verbindet sich mit seiner Vorstellung von Theater und seinem Werk. So ist das Ziel des von ihm postulierten Verfremdungseffekts, das alltäglich Gewohnte und Vertraute aus der Perspektive des Fremden, der distanzierten Haltung zu betrachten.

Transkulturelles Theater geht von einer Welt des ständigen Werdens aus und von der Erfahrung des Fremdseins in dieser Welt: „Zugleich außerhalb und innerhalb überkommener kultureller Lebenswelten zu stehen und daher immer fremd zu sein.“⁶²

Das Transkulturelle Theater sei „den Dynamiken zwischen Zeiten und Räumen ausgesetzt, in Bewegung und so wie die Gegenwart offen zur Zukunft. Es habe keine Prinzipien, keine Werte, keinen Ursprung, kein Ziel, dafür viele Formen und Gestalten“⁶³ und seine Idee sei „nicht abgeschlossen“⁶⁴

⁵⁷ Heeg 2017, S.19

⁵⁸ ebd., S.23

⁵⁹ ebd., S. 19

⁶⁰ ebd.

⁶¹ ebd., S.53

⁶² ebd., S.9

⁶³ Heeg 2017, S. 17

⁶⁴ ebd., S.15

Das Transkulturelle Theater grenzt sich bewusst vom **Interkulturellen Theater ab**, das von abgeschlossenen kulturellen Einheiten ausgeht, die sich begegnen und nebeneinander gesetzt werden: „Ein Theater, in dem Elemente aus beliebigen, unterscheidbaren Kulturen auf irgendeine Weise verbunden werden (...) Etwa dass verschiedene Sprachen, Techniken, Stilmittel, Stoffe oder bestimmte Themen miteinander verknüpft oder die Gruppen personell interkulturell zusammengesetzt werden.“⁶⁵ Dabei kann es sein, dass der fremde Blick von außen der eigenen Kultur einen Spiegel vorhalten soll und sie sich daraufhin erneuern könne.⁶⁶

Demgegenüber versteht sich das Transkulturelle Theater als „permanente Grenzüberschreitung“⁶⁷

6. Ästhetik des transkulturellen Theaters

Heeg nennt Brecht als Haupt-Inspirationsquelle für die Idee des transkulturellen Theaters. Zum einen war auch Brecht ein klarer aufklärerischer Verfechter für eine nicht-transzendente Lebenshaltung und gegen eine Sublimierung, Verklärung und Instrumentalisierung des Todes für Zwecke des Nationalismus oder der Religion.⁶⁸

Zum anderen habe sich Brecht zeit seines Lebens mit kultureller Fremdheit auseinandergesetzt und dabei Fremdes im Inneren der eigenen Kultur gesucht und seine Faszination für fremde Kulturen, vor allem asiatische, mit seiner eigenen kulturellen Tradition zu oszillierenden Werken und Gedanken vermengt. Und die Offenheit und beständige kulturelle Veränderung war für Brecht auch selbstverständlich.

Heeg verwendet dafür das Bild von Wolken-Bildungen: „im Unterwegs (...) wie Wolken, deren geschlossene Formationen der Wind verweht“⁶⁹ und die immer nur als bruchstückhafte Momentaufnahmen existieren, losgelöst von ihren einstigen Zusammenhängen. Hier sieht Heeg auch die „transkulturelle Chance“, da diese losgelösten, beweglichen Teile „keinen Anspruch auf alleinige Weltdeutung mehr gegenüber allen anderen“⁷⁰ erheben würden.

⁶⁵ Regus, S.42

⁶⁶ Heeg 2017, S. 44 (vgl. Montesquieus „Lettres persanes“ oder Rosendorfers „Briefe an die chinesische Vergangenheit)

⁶⁷ ebd., S.15

⁶⁸ Heeg nennt vor allem zwei Texte Brechts als Quellen seiner (nicht als solche bezeichneten) transkulturellen Haltung: *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* und die Sammlung *Me-ti. Buch der Wendungen*. Zudem seien seine Gedanken dazu passend zur Thematik über sein Werk verstreut, z.B. auch in „Das Leben des Gallilei“

⁶⁹ Heeg 2017, S.22

⁷⁰ ebd.

6.1. Gesten statt Handlung

Der Begriff der Handlung, des Handelns mit Anfang, Mitte, Schluss und einer klaren Handlungsabsicht, wie es das aristotelische Drama vorsieht, passt nicht für das Transkulturelle Theater, da es die Ganzheit und Abgeschlossenheit eines Kunstwerks und damit auch der Handlung verneint „Geschlossenheit und lückenlose Konsequenz von Mythen, Geschichten und Handlungen sind die tragenden Elemente in der Konstruktion phantasmatischer kultureller Identität.“, meint Heeg.

In Zeiten globaler Vernetzung könne es keine souveränen Handlungen von einzelnen Protagonist*innen auf der Bühne geben: „Die Vorstellung handlungsmächtiger Subjekte, die souverän über ihr Tun verfügen, ist obsolet in Zeiten der Globalisierung.“⁷¹

Auf der Bühne ausgestellt werden könnten nur noch Bruchstücke kultureller Traditionen: Gedanken und Überlegungen, Gedichtzeilen, Bilder und Melodien, rituelle Tätigkeiten und Haltungen.

Im Mittelpunkt des Transkulturellen Theaters stehen als Aktionsformen deshalb Gesten. Sie sind Bruchstücke, herausgebrochen aus dem Zusammenhang einer Handlung oder einer kulturellen Tradition, so wie eine körperliche Geste eine Bewegung aus dem zeitlichen Ablauf herausschneidet.

„Die Geste ist, mit aller Vorsicht gesprochen, der Migrant *par excellence*. (...) Unterwegs in der Fremde stellen Gesten Kontakt her zwischen Zeiten und Räumen (...) Deshalb ist die Geste ein paradigmatisches Medium transkultureller Kommunikation (...) Gesten sind aufgegebene Geschichte. Sie sind offen und anschlussfähig für neue Geschichte(n) in der Konstellation mit anderen Räumen und Zeiten.“⁷²

Gesten deuten auch auf die für das Transkulturelle Theater wichtige Endlichkeit hin:

„Kraft ihrer Unvollkommenheit tragen Gesten die Male der Endlichkeit an sich. (...) Der momentane Stillstand im Fluss der Bewegung, ihre Fixierbarkeit, ist der Abdruck des Todes (...) Ohne Hoffnung und Verzweiflung weisen Gesten die Signatur des Todes vor und erheben damit den heftigsten Einspruch gegen den Tod. Sie sind Verfechter des endlichen Lebens, das Gehalt und Zweck des Transkulturellen Theaters ist.“⁷³

Gesten können sowohl körperlich als auch sprachlich sein. Im Rahmen von Brechts epischem Theater, erläutert an seiner Straßenszene „Das Grundmodell einer Szene des epischen Theaters“, geht es nicht um die Herstellung von Illusion, sondern um die Auswahl von Gesten durch den Demonstrierenden. Er soll das Verhalten der an einem Unfall Beteiligten so szenisch erzählen, dass die Umstehenden sich über das Geschehen ein Urteil, ein Bild machen können und eventuell ihr Denken und Fühlen verändern.⁷⁴

⁷¹ Heeg 2017, S.149

⁷² ebd., S.150

⁷³ ebd., S.151

⁷⁴ zit. nach Heeg 2017, S.129

Das Gestische und Fragmentarische kann auch schreibend erfahren und umgesetzt werden. In der Auseinandersetzung mit dem zunächst fremden Gegenstand entstehen fragmentarische Texte, in der sich Gegenstand und eigene kulturelle Erfahrungen begegnen und durchdringen, ohne Anspruch auf Vollständigkeit oder Abgeschlossenheit zu erheben, wie es zum Beispiel in schulischen Aufsätzen gefordert wird. Diese Texte begegnen anderen Texten und können aufgrund ihrer Offenheit vielfältig szenisch eingebaut und umgewandelt werden.

Auch hinsichtlich der Rezeption kann man von „gestisch“ sprechen. Bereits Brecht hat in „Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst“ darauf hingewiesen, dass es notwendig sei, „mit der Gewohnheit zu brechen, eine Kunstdarbietung als Ganzes aufzunehmen“⁷⁵: „Was bleibt, ist der Austausch der Gesten auf Augenhöhe“⁷⁶

6.2. Gefühle statt „Einfühlung“

Das Transkulturelle Theater ist nicht als gefühlloses kognitives, abstraktes Theater gedacht, weder für die Spieler*innen noch die Zuschauenden. Gefühle sind untrennbar mit der menschlichen Existenz verbunden. Sie bestimmen unser soziales Miteinander und auch in einer scheinbar durchrationalisierten modernen globalen Gesellschaft unsere Entscheidungen (so arbeiten sowohl Parteien als auch Wirtschaftsunternehmen selbstverständlich mit Gefühlen, um Wahl- und Kaufentscheidungen zu beeinflussen).

Lediglich die Einfühlung, die gefühlsmäßige Verschmelzung, soll angelehnt an Brecht vermieden bzw. immer wieder durchbrochen werden. „Nicht nahekommen sollten sich Zuschauer und Schauspieler, sondern entfernen sollten sie sich voneinander. Jeder sollte sich von sich selbst entfernen. Sonst falle der Schrecken weg, der zum Erkennen nötig ist.“⁷⁷, „(...) zur Erkenntnis der Erfahrung von Menschen, die ohne Halt unterwegs sind (...) im latenten Wissen, dass nicht nur die eigene Existenz, sondern jede bestehende Ordnung (...) nicht von Dauer ist (...) hin zur Utopie des Raums einer künftigen transkulturellen Gemeinschaft (...) einer „Gesellschaft aller Entsetzten, Versetzten und Ausgesetzten.“⁷⁸, die sich dem Fremden gegenüber geöffnet hat.

6.3. Bruchstücke und Oszillieren

Immer wieder stößt sich das Transkulturelle Theater, gerade im Amateurtheater, an herkömmlichen Vorstellungen von Theater, die sich aus der Tradition des Bürgerlichen Nationaltheaters entwickelt haben und sich an der geschlossenen Dramenform orientieren. Dort gibt es eine quasi „sakrosankte“ Textgrundlage, die von einer Regie-Person inszeniert wird, die die Rollen an die Schauspieler*innen verteilt, die sich dann mit ihrer Rolle

⁷⁵ zit. nach Heeg 2017, S.44

⁷⁶ ebd.

⁷⁷ Brecht: Dialog über Schauspielkunst, 1929, zit. nach Heeg 2017, S. 170

⁷⁸ Heeg 2017, S. 179

identifizieren und diese so gut als möglich, verkörpern wollen. Ihr größtes Ziel ist es dabei, im Mittelpunkt zu stehen und die Hauptrolle zu spielen - in einem sinnhaften logischen Handlungs-narrativ auf einer Guckkastenbühne, die die wahrnehmenden Zuschauenden klar von den Handelnden auf der Bühne abgrenzt, in die sie sich einfühlen können sollten. Für das Publikum und die Schauspielenden steht das Verstehen und Interpretieren bei dieser Dramenform im Vordergrund. Für Heeg ist diese Form von Theater ein „ersatzreligiöser Kultraum“ mit Zuschauer*innen als „Bildungsjünger“, die „andächtig vor einem Werk stehen, das ihnen durch die priesterliche Exegese von Deutschlehrern, Theaterpädagogen, Dramaturgen und berufenen Rezensenten nahegebracht wird.“⁷⁹

Das Transkulturelle Theater hat jedoch keinen Sinn, keine höhere Bedeutung, kein zusammenhängendes Narrativ. Es ist nicht vertikal gegliedert von Autor*innen bis zu den Schauspielenden. Es kennt keinen Primat des Textes. Und es intendiert nicht das Verstehen seines Gehalts in Gänze für alle, da es nicht von einer homogenen kulturellen Gemeinschaft ausgeht, sondern von einem diversen Publikum mit jeweils diversen und hybriden kulturellen Erfahrungen, die es in unterschiedliche Resonanzen zum Bühnengeschehen treten lässt.

Von seiner Grundidee ist das Transkulturelle Theater nach allen Seiten offen, deshalb kann es viele Formen und Gestaltungen haben.

Seine Themen schöpfen sich aus der oszillierenden, nicht dichotomischen Beschäftigung mit dem Fremden im Anderen und im scheinbar Gewohnten.

Es geht um die Überlagerungen von kulturellen Bruchstücken, um fragmentarisches Erzählen und das aktive Spielen mit diesen Brüchen und Diskontinuitäten durch die Tätigkeiten des Kombinierens, Unterscheidens und Vergleichens, des Wiederholens, Variierens, des Verwandelns.

„Theater-Welt ist kein Ganzes und Theater imaginiert kein Welt-Bild-Ganzes“⁸⁰

Dabei wird die Überforderung der Zuschauenden bewusst in Kauf genommen: Es gehe in der Rezeption „gerade um die Erfahrung der Überforderung und nicht um den kausalen Zusammenhang (...)“⁸¹

Heeg vergleicht das Transkulturelle Theater mit einem Schiff oder Floß, auf dem die Menschen eine bewegte bodenlose Welt durchqueren, ohne festen Ort, von dem es herkommt und auf den es sich bezieht: „Kein Glaube, kein Kult, keine soziale oder kulturelle Ordnung, verbindet die Reisenden und gibt ihnen klare Orientierungen.“⁸²

⁷⁹ Heeg 2017, S. 119

⁸⁰ Heeg 2017, S.96

⁸¹ ebd., S.98

⁸² ebd., S.84 Bereits Schiller habe vom Schiff als einer Heimat, einer eigenen Welt gesprochen. „Das Theater kann das Schiff selbst sein“

Daraus ergibt sich notwendig eine offene Dramaturgie, eine „ozeanische Dramaturgie“⁸³, in der es das Theater mal hierhin, mal dorthin verschlage und sich dabei mit jeder Bewegung auch seine jeweiligen Ansichten von der Welt verändern.

Meiner Meinung eignet sich für die Umsetzung dieser Bewegtheit gut die Form der Collage, da sie nach allen Seiten offen ist, und sie sich im Entwicklungsprozess permanent ergänzen und dynamisch verändern lässt.

Um möglichst flexibel reagieren zu können auf Bewegungen und veränderte Perspektiven, sollte das Theater auf dieser Schiffsreise mit leichtem Gepäck unterwegs sein. Dies impliziert eine Reduktion hinsichtlich des Bühnenbildes, der Kostüme, der Requisiten.

Stilistisch ist Abstraktion ein weiteres gestalterisches Kriterium, um möglichst vielen Beteiligten und Zuschauenden Resonanz-Erfahrungen zu ermöglichen und sie nicht durch zuordnende Attribute in eine bestimmte Deutungsrichtung zu bringen.

Das Transkulturelle Theater knüpft in seiner Dramaturgie und Ästhetik neben dem Epischen auch an die Postdramatik an und geht demzufolge von einer Gleichwertigkeit der theatralen Zeichen aus: eine „Vielzahl von einzelnen, unverbundenen Elementen – Szene, Stimme, Geste, Musik, Sprache, Auge, Blick, Bewegung, Tun, etc. -, die keiner Hierarchie gehorchen und keine Totalität ergeben. Kein Welt-Bild, sondern gleich-gültige und gleichberechtigte Theaterelemente, die ihre eigenen Kreise (der Wiederholung) ziehen, machen den Welt-Erfahrungsraum dieses Theaters aus.“⁸⁴. Dies impliziert auch, dass der Text und die Sprache keine besondere Stellung haben. Dies bedeutet gerade für transkulturelle Gruppen mit unterschiedlichen Herkunftssprachen größere Freiheiten und Entlastung. Eigene Texte und fremde Texte können, auch in verschiedenen Sprachen, nebeneinanderstehen, Mehrsprachigkeit wird als Potential gesehen, der körperliche Ausdruck steht gleichberechtigt neben dem sprachlichen.

6.4. Das Spiel mit dem Zufälligen

Den Paradigmenwechsel im Weltbild habe Brecht in seinem Stück „Das Leben des Galilei“ thematisiert: „Es hat immer geheißen, die Gestirne sind an einem kristallinen Gewölbe angeheftet, dass sie nicht herunterfallen können. Jetzt haben wir Mut gefasst und lassen sie im Freien schweben, ohne Halt, und sie sind in großer Fahrt, gleich uns, ohne Halt und in großer Fahrt.“⁸⁵

Dass diese Vorstellung einer fehlenden Ordnung und eines fehlenden transzendenten Trostes eine Herausforderung sei für viele Menschen, thematisiert der kleine Mönch über die Bauern, in Brechts „Galilei“: „Was würden sie sagen, wenn sie von mir erführen, dass sie sich auf einem kleinen Steinklumpen befinden, der sich unaufhörlich drehend im leeren

⁸³ Heeg 2017, S. 84

⁸⁴ ebd., S.96

⁸⁵ Bertolt Brecht: Das Leben des Galilei, zit. nach Heeg 2017, S.88

Raum um ein anderes Gestirn bewegt, einer unter sehr vielen, ein ziemlich unbedeutender.“⁸⁶

Aktuell sei eine „Sehnsucht nach Rückkehr ins ptolemäische Welthaus, die gegenwärtig in allen fundamentalistischen Bewegungen anzutreffen ist“⁸⁷ spürbar, die eskapistisch eine Verortung der eigenen Existenz in einem Ursprung, einer Kontinuität, einem allgemeinen Sinn sucht und der Erfahrung von Kontingenz, Diskontinuität, Singularität und Relativität der Welt ausweichen möchte.

„Wo kein fester Standpunkt gegeben und alles zufällig in Bewegung ist, ist das, was mir auf meiner Bewegung durch die Welt widerfährt, der Ausgang der Orientierung und des Handelns in der Welt. Welt-Erfahrung ist zunächst das, was mir zustößt: die Schockerfahrung des Fremden.“⁸⁸, des Fremdseins in der mich umgebenden Welt, in der die Erde ein unbedeutender Steinklumpen im Universum mit einer Vielzahl von Galaxien darstellt, auf dem ich ein Milliardstel Teil des aktuellen Lebens bin.

Der Alltagsdruck der Realität lässt den Einzelnen keine Zeit und keinen Raum, diesen Erfahrungsschock zu verarbeiten. Wir verdrängen die erschütternde vielleicht Angst-machende Erkenntnis. Deshalb braucht es Räume zum spielerischen Heraustreten aus dem Alltag, zur Erfahrung von alternativen Möglichkeiten, die sich aus den Zufällen des gemeinsamen Spiels ergeben:

„Spielerisch erfahren und entdeckt werden andere Kombinationen des Sehens und Hörens, andere Verbindungen von Zeiten und Räumen, andere Geschwindigkeiten und Rhythmen des Sich-Bewegens und Wahrnehmens. Sich ohne Angst dem Spiel des Zufalls und Zufälligen zu überlassen und den Reiz des Zusammenhanglosen genießen, sich treiben zu lassen mit und zwischen den Elementen – das ist *eine* mögliche Erfahrung, die dieses Theater der Ding-Welt-Erfahrung bereithält. Seine Elemente generieren, den Gestirnen gleich, fortwährend neue Konstellationen. (...)“⁸⁹

7. Transkulturelle Theaterpädagogik

7.1. Zielsetzung

In der transkulturellen Theaterpädagogik können im Rahmen transkultureller Bildung folgende Lern- und Bildungsziele formuliert werden für die Teilnehmenden:

- Die Teilnehmenden lernen Fremdheitserfahrungen auszuhalten und künstlerisch-produktiv zu verwandeln
- Durch die künstlerische Irritation stellen sie Selbstverständliches in Frage
- sie vermittelt, Vielfalt und Unbestimmtheit als Chance zu verstehen

⁸⁶ Bertolt Brecht: Das Leben des Galilei, zit. nach Heeg 2017, S.88

⁸⁷ Heeg 2017, S. 91

⁸⁸ ebd.

⁸⁹ ebd., S.96

- sie betont existentiell Menschliches als verbindende Elemente im Gegensatz zu Grenzziehungen
- sie versucht durch ihre Produktionen Resonanz mit Fremdheitserfahrungen bei den Zuschauenden auszulösen
- die Teilnehmenden lernen einander mit Respekt und Wertschätzung zu begegnen
- Sie erfahren Offenheit, Flexibilität und Neugier als Grundhaltung transkultureller Gesellschaften und erproben sie im Theaterraum
- Sie erfahren kulturelle Partizipation als Möglichkeit der Selbstwirksamkeit und der stärkeren Vernetzung mit der sie umgebenden sozialen Umgebung.

7.2. Mögliche Umsetzung am Beispiel von „Teatro International“

Die Rahmenbedingungen für die Gruppe und die jeweiligen Projekte sowie die Zusammensetzung der Gruppe und die Beschäftigung mit den jeweiligen Themen spiegeln die Beweglichkeit und Offenheit der Transkulturalität wider. Für jedes Projekt setzt sich die Gruppe neu zusammen, mit ehemaligen und neuen Spieler*innen. Es gibt kein Casting, jede*r ist willkommen. Dies erfordert eine große Flexibilität und Offenheit der Gruppe und der künstlerischen Leitung.

Die ersten zwei Monate sind der Gruppenbildung, des Kennenlernens und der Sensibilisierung für das jeweilige Thema gewidmet. Die Teilnehmenden können das „Projektschiff“ dabei jederzeit verlassen oder neu dazustoßen. Da es sich um erwachsene Berufstätige zum Teil mit familiären Verpflichtungen handelt, gibt es keine festen planbaren Ferienzeiten, sondern Urlaube und Reisen ins Herkunftsland finden individuell statt. Manche merken, dass die zeitlichen Anforderungen für sie doch zu hoch sind und steigen aus. Andere stoßen später noch dazu. Manchmal bis drei Monate vor den Aufführungen.

Durch die theaterpädagogischen Übungen und die regelmäßigen Treffen entsteht dennoch eine Zugehörigkeit auf Zeit, die durch die Spielleitung durch einen Proben- und Aufführungsplan definiert wird. Es wird individuell und mit der Gruppe abgesprochen, was für jede/n möglich ist bzw. wo die Gruppe den Ausfall einzelner Spieler*innen auffangen muss.

Aufgrund der Projektplanung und der zu beantragenden Förderung gibt es ein von der Spielleitung festgelegtes allgemeines Thema, das sich vielfältig-transkulturell bearbeiten lässt und an das die Teilnehmenden persönlich anknüpfen können. (z.B. „Global family“, Scheitern, Hände, Freiheit, Sterben und Tod, Migrationsgeschichte, Arbeit ... aber auch Fußballkultur)

Auch räumlich ist die Theatergruppe ähnlich zur Dynamik der Migration „in Bewegung“. Es gibt keinen festen Proben- und Aufführungsort, beides wird für die jeweilige Produktion festgelegt, man ist „zu Gast“ in Räumen anderer Kulturinstitutionen oder arbeitet für site-specific-Produktionen am jeweiligen Ort. Dies fordert die Gruppe auf, in Bewegung zu

bleiben, sich mit „fremden Orten“ auseinanderzusetzen, diese Fremdheit mit Neugier „zu überwinden“ und sich von den Orten inspirieren lassen oder die Orte durch die Ästhetik der Gruppe zu verfremden und diese Prozesse als positive Erfahrungen zu erleben.

Gleichzeitig muss das Vertraute des Ortes genauso wie die Menschen für das nächste Projekt auch wieder losgelassen werden, eine notwendige transkulturelle Erfahrung im Hinblick auf die Endlichkeit von allem.

Für jedes Projekt werden andere Musiker*innen und Tanz-Trainer*innen eingeladen, mit der Gruppe das Projekt zu erarbeiten. Deren künstlerisch-pädagogische Impulse fordern die Spieler*innen durch die anderen ästhetischen Sprachen heraus, die auf jeweils unterschiedliche Vorerfahrungen und Neigungen der Teilnehmenden dazu treffen. Unterschiedliche Grade von Fremdheit in der Begegnung, Angst, Distanzierung oder auch Neugierde werden individuell sichtbar, z.T. offen angesprochen, z.B. beim Tanz, bei körperlichen Berührungen, bei Gesang oder rhythmischen Elementen.

Die theaterpädagogische Arbeit läuft in folgenden, auch miteinander verflochtenen Phasen ab. Darin unterscheidet sich die transkulturelle Projektarbeit wenig von der anderer Gruppen, die Eigenproduktionen erarbeiten.

Phase 1: Gruppenfindung

Phase 2: Sensibilisierung für das transkulturelle Thema und Recherche

Phase 3: Vermittlung und Training in den Theater-Basics

Phase 4: Schreib- und Erzählwerkstätten

Phase 5: Szenen-Entwicklung

Phase 6: Stück-Entwicklung

Phase 7: dynamische Proben-Phase

Phase 8: Aufführungen

Während aller Phasen werden die Theater-Basics, wie Arbeit mit Körper, Stimme, Raum, Objekt, Rhythmus trainiert, um eine gemeinsame ästhetische Kommunikationsbasis für das Projekt zu entwickeln. Auch hierbei kommt es bei den Spieler*innen zu einer Verflechtung mit entweder bekannten Erfahrungen, die verstärkt werden oder einer kreativen Auseinandersetzung mit fremden, wodurch sich die ästhetische Erfahrung und Kompetenz der Einzelnen transkulturell erweitert.

8. Transkulturelle Theaterformen:

Ein transkulturelles Theaterprojekt ist von Offenheit und Flexibilität geprägt und geht von einer Vielfalt kultureller Erfahrungen, einer hybriden Gesellschaft und Gruppe sowie hybriden Individuen aus. Es thematisiert proaktiv den Umgang mit Fremdheit und erprobt ihn spielerisch. Es erfordert eine offene Dramaturgie mit einer Vielsprachigkeit der Teilnehmenden und dem Nicht-Primat des Textes, sondern der Gleichwertigkeit der

theatralen Zeichen. Um dies umzusetzen, sind Theaterformen und -mittel geeignet, die den Erfahrungen der Spieler*innen möglichst viel Raum und vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten eröffnen und den epischen und/oder performativen Charakter immer offen zeigen. Folgende Theater-Spielarten sind dafür besonders geeignet: Erzähl- und Biografisches Theater, Episches Theater und das Mittel der Verfremdung, Tanz- und Bewegungstheater mit einer Betonung des Körperlichen, Postmodernes Theater mit Fokus auf dem Performativen, Maskentheater, aber auch Puppen- und Objekttheater (allerdings sollten Materialien im Sinne der offenen Deutungsabsicht dabei nur sparsam eingesetzt werden) und schließlich das Chorische Theater, mit dem sich alle vorher genannten Formen verbinden lassen.

9. Der transkulturelle Chor: Chor der Vielheit

Als eines der wichtigsten Elemente des Transkulturelles Theater kann der Theater-Chor betrachtet werden, da er die Prinzipien der Transkulturalität auf der Bühne „verkörpert“.

9.1. Merkmale des Chorischen

Harald Volker Sommer hebt eine besondere Erfahrung der Arbeit mit dem theatralen Chor für die einzelnen Spieler*innen hervor: Sie erleben sich als „das *Ich* im *Wir*“⁹⁰, als Protagonist*innen und als Kollektiv: „Wir agieren dann im Chor gemeinsam und doch individuell, achtsam und lebendig, als ein Teil eines sich ständig wandelnden Organismus. (...) „ein dichtes Netz aus sozialen, spielerischen, festlich-interaktiven, tänzerischen, theatralen und kultischen Phänomenen.“⁹¹

Wie beim Transkulturellen Theater sieht Sommer die Gestalt des Chors nicht als Kugel, sondern in Form eines oszillierenden „Rhizom(s)“⁹², das nach allen Seiten offen ist und sich und seine Teile ständig verändert: „Er ist ein sich ständig wandelndes und transformierendes Wesen, das alle, die mit ihm in Kontakt treten, verändert: theatral, politisch und sozial.“⁹³ „Der pädagogische Wirkungsraum thematisiert die Prozesse zwischen Ich und Wir. Im politischen Wirkungsraum spiegelt und verhandelt der Chor gesellschaftliche Positionen. Der ästhetische Wirkungsraum erschließt die Formensprache des Chorischen.“⁹⁴ Seine Bausteine sind: „Körper, Wahrnehmung, Raum, Atem, Stimme, Rhythmus, Sprache, Spiel, Szene und Feedback/Rückmeldung“⁹⁵.

⁹⁰ Sommer 2024, S. 13

⁹¹ ebd.

⁹² ebd., S.14

⁹³ ebd., S.25

⁹⁴ ebd., S.55

⁹⁵ ebd., S.15

9.2. Das Chorsche als Laboratorium für gesellschaftliche Diskurse

Auch das Chorsche ist kein blindes *l'art-pour-l'art*, sondern die Ästhetik steht laut Sommer in enger Wechselbeziehung und Verflechtung mit Pädagogik und Politik und Gesellschaft. Die Erfahrungs- und Lebenswelt und die Gefühle der Einzelnen werden mit den sie umgebenden gesellschaftlich-politischen Umständen verflochten:

„(...) so scheint gerade das Chorsche eine geeignete Plattform für die Thematisierung und Theatralisierung des Politischen zu sein, das die gesellschaftlichen Umstände mit der Verfasstheit des Einzelnen zusammendenkt (...)“⁹⁶

„Chorisch-kollektive Gestaltungsformen können in diesem Denken einen Raum zur Verfügung stellen, in dem Dinge neu verhandelt werden. Er bietet keine Eindeutigkeit, ganz gleich, ob ästhetisch, sozial oder politisch. Chorische Praktiken verfolgen eine Richtung ins Offene.“⁹⁷, eine permanente Veränderung, die Sommer als ästhetische „Transformation“⁹⁸ bezeichnet.

Hier treten Chorisches und Transkulturelles Theater in Resonanz miteinander, als sie mit der Theaterarbeit offene Spielräume, Laboratorien, für gesellschaftliche Diskurse eröffnen möchten.

„Chorisch zu arbeiten bedeutet, das Ästhetische im Politischen suchen und das Politische im Ästhetischen zeigen. Der Chor bringt Politik als Körper aus Vielen auf die Bühne.“⁹⁹ Dabei wirke er als „ein Verstärker und eine Verdichtungsmaschine menschlichen Verhaltens.“¹⁰⁰, was zum Wesen der Politik gehört.

Wie Heeg sieht Sommer als heutige Akteure nicht mehr herausragende Einzelne, sondern dynamische Kollektive: „Gesellschaftspolitisch sind diese Laboratorien kollektiven und vernetzten Handelns längst eröffnet: Politik ist nicht mehr länger die herausragende Leistung Einzelner, sondern bedeutet das Bilden von Schwärmen, dynamischen Kollektiven und Komplizenschaften“¹⁰¹ Dies zeige sich auch im digitalen Raum, in Form von Digital Communities, Netz-Peergroups, anonyme Chatgruppen, ...

Und als Nicht-Identifikatorisches Theater verortet Sommer das Chorsche Theater ebenso wie Heeg das transkulturelle Theater im Postdramatischen und Epischen Theater.

„Das Chorsche ist eine postdramatische Theaterform, es kann einen stark epischen Charakter haben. Die Spieler*innen können performativ, ohne identifikatorisches Rollenmuster (ohne *Als ob*), agieren.“¹⁰²

⁹⁶ Sommer 2024, S.77

⁹⁷ ebd., S.33

⁹⁸ ebd., S.30

⁹⁹ ebd., S.88

¹⁰⁰ ebd., S.78

¹⁰¹ ebd., S.45

¹⁰² Ebd., S.99

9.3. Grunderfahrungen im Chorisches: Kontingenz und Differenz

Wie Heeg geht auch Sommer von einer Welt der Desorientierung und des immer schnelleren Wandels aus: „Die Vernetzung in ambivalente gesellschaftliche Dynamiken macht unsere gewohnten Bezugspunkte beweglich und ungewiss. Ein *Nichts ist sicher* bestimmt immer mehr unseren Alltag und unsere soziale Wirklichkeit.“¹⁰³

Im Chorisches machten die Teilnehmenden laut Sommer zwei dafür wichtige Grunderfahrungen: *Kontingenz und Differenz*:

Mit Kontingenz meint Sommer die Erfahrung, „dass die Welt um uns herum, so wie sie sich uns darstellt, auch ganz anders sein könnte.“¹⁰⁴

Die Differenz-Erfahrung bezeichnet die Veränderungen, die durch die Interaktion mit den anderen und der Beobachtung mit dem einzelnen Individuum erfolgen:

„Wenn die Spieler*innen im Chor körperlich interagieren und sich in ihrer jeweiligen Unterschiedlichkeit wahrnehmen, bildet sich im Dialog Individualität heraus.“¹⁰⁵

Sommer erklärt dies neurowissenschaftlich mit den Netzwerken der Spiegelneuronen:

Sie „ermöglichen uns nachzuempfinden, was wir an anderen wahrnehmen.“¹⁰⁶ „Wir gleichen über die Spiegelneuronen unser Verhalten mit anderen ab und sind untereinander vernetzt durch das gegenseitige Beobachten.“¹⁰⁷

Der Chor verstärke darauf aufbauend die individuellen Spiegelungen zu „soziale(n) Spiegelungen“¹⁰⁸: „Wir erfahren handelnd andere, wir lernen in Resonanz zu gehen mit Positionen, Handlungsweisen, Emotionen und Gedanken, die nicht die unseren sind. Unser Beobachten verändert sich ebenso wie unser eigenes Handeln.“¹⁰⁹

Dabei geben und empfangen die Spieler*innen im Chor Impulse in einem dynamischen Wechselspiel. Sie sind jeweils eher aktivisch oder passivisch und werden durch die Spiegelungen in ihrer Selbstwirksamkeit gestärkt.

Chorisches Arbeiten fordert die Individuen auch heraus, indem sie die eigene Identität als nicht abgeschlossen, sondern offen und veränderbar erfahren und bei diesen Erfahrungen eigene Grenzen überschreiten. Dadurch, dass sie beispielsweise als eher passivische Menschen aktiv Impulse setzen oder als eher pro-aktive Menschen lernen, Impulse von anderen anzunehmen und Kontrolle abzugeben.

Das Abgeben der Kontrolle, die Offenheit kann zu Verunsicherung für die Einzelnen führen. Sie könnten sich laut Sommer die Frage stellen „Wer bin ich im Chor? (...)„Werde ich gesehen oder verschwinde ich? (...) Werde ich als Teil einer Gruppe stärker oder

¹⁰³ Sommer 2024, S. 23

¹⁰⁴ ebd.

¹⁰⁵ ebd., S.24

¹⁰⁶ ebd., S.59

¹⁰⁷ ebd., S.78

¹⁰⁸ ebd., S.60

¹⁰⁹ ebd., S.78

schwächer?“¹¹⁰ Aber dieses Abgeben von Kontrolle bedeute auch Freiheit, Freiheit für Kreativität: ¹¹¹ „Grundsätzlich steht das chorische Prinzip (...) dafür, die eigene Kreativität, den eigenen individuellen Gestaltungswillen, Präsenz und Kraft, aus der Gruppe heraus zu entwickeln. Der Chor wird zum Forum und zur Verhandlung von Themen des Einzelnen mit der Gruppe.“¹¹²

Ein pädagogisches Ziel sollte auch hier das Entdecken und Aufgreifen von Chancen sein, die sich aus der Begegnung mit dem Fremden, der Irritation, ergeben. Die Individuen können lernen, loszulassen, Besitzdenken und Kontrolle auch hinsichtlich ihres Handelns und Denkens abzugeben, zum Beispiel in einem Impulskreis, in dem die eigene Geste durch die Gruppe wandert und sich durch die anderen Individuen verändert. Oder die Idee von Einzelnen, die die Gruppe für eine chorische Gestaltung aufgreift und verändert. Aus dem Kollektiv von Individuen entsteht etwas Neues, Einzigartiges.

Es kann die Einzelnen auch verwirren, sich als bruchstückhaft in ihrer Identität zu erleben. Denn auch das Chorische Theater geht von fragmentarischen Existenzen, von „nicht-geschlossenen Identitäten aus: „Das Chorische verweist auf gesellschaftliche Brüche, auf Krisenzeiten, in denen das Individuum selbst als geschlossene Entität zur Debatte steht.“¹¹³ „Ich erlebe mich in dieser Gruppe als gespiegelt, vervielfacht, verändert, überzeichnet. Die Kontrolle über die Interpretation meiner individuellen Impulse, Bewegungen und Gesten wird mir teilweise entzogen. Wir betreten als chorisches Kollektiv alle zusammen ein offenes Feld.“¹¹⁴

Die pädagogische Herausforderung besteht darin, einen sicheren Raum zu schaffen für die spannungsreichen Erfahrungen, die die Individuen bei der chorischen Arbeit innerhalb des offenen Kollektivs machen und über die Gestaltung von gemeinsamen Erfolgserlebnissen die Chancen dieser Prozessarbeit aufzuzeigen.

9.4. Historisch-soziale Wurzeln des Chores

Sommer weist darauf hin, dass chorische Erfahrungen ein der Menschheit inhärentes soziales Phänomen seien (vergleichbar mit dem des Transkulturellen), dessen Ursprünge vor der ersten schriftlichen Erwähnung über das antike griechische Theater durch Aristoteles liegen: „Alles was man öffentlich veranstaltete, machte man gerne im Kollektiv: Tanzen, Feiern, Bestatten – alles rituelle Handlungen (...) verbunden mit musikalischen Formen. Die Wurzeln dieser Chorkultur liegen in vorgeschichtlicher Zeit. Der Chor war immer da.“¹¹⁵, meint Anton Bierl, ein Experte für die griechische Chorkultur an der Universität Basel. Hierbei habe allerdings das Wir vor dem Ich gestanden.

¹¹⁰ Sommer 2024, S.74

¹¹¹ ebd., S.56

¹¹² Sommer 2024, S.56

¹¹³ ebd., S. 94

¹¹⁴ ebd., S.56

¹¹⁵ Anton Bierl, zit. nach Sommer 2024, S. 42

Für das griechische Theater sei das Chorische der Ausgangspunkt gewesen, im Rahmen der Dionysos-Feier: z unächst als chorisches Lied zu Ehren der Gottheit, daraus habe sich dann der Dialog entwickelt¹¹⁶ und daraus das traditionelle Sprechtheater, in dem sich ein Antwortender dem Chor gegenübergestellt hat.

Von den Feiern und Riten um die Gestalt des Gottes Dionysos lassen sich Traditionslinien zum transkulturellen Konzept und zum heutigen Chorischen Theater ziehen: Auch damals bildeten ausgehend vom Narrativ um die Gottheit „Offenheit, Verwandlung, Entgrenzung, Kreativität“¹¹⁷ das Zentrum der feierlichen Aktivitäten. Es war laut Sommer ein Kult der fließenden Übergänge und der Diversität: „In diesen Übergängen lösen sich bekannte Lesarten von uns selbst auf, neue und ungewohnte Verhaltensmuster tauchen auf, Zuschreibungen werden beweglich und vielgestaltig wie Dionysos selbst (...) Wir werden im Chor mit einer radikalen Diversität konfrontiert.“¹¹⁸

Die antiken Chöre hatten damals schon sowohl eine ästhetische, pädagogische als auch politisch-soziale Funktion. Sie waren laut Sommer ein Erziehungsinstrument zur Vermittlung von Disziplin und Gruppenzugehörigkeit, wurden aber auch zur Tradierung von die Gemeinschaft verbindenden Mythen genutzt.

9.5. Das Kollektiv als Heimat auf Zeit

Heute seien Chöre „Interessengemeinschaften (...) auf Zeit“, die durch einen Impuls von außen gebündelt werden (z.B. Sänger*innen in einem Theater-Chor) oder „eine sich selbst gegebene Aufgabe“¹¹⁹ (z.B. Teilnehmende bei einer politischen Demonstration), wobei auch hier die Grenzen zwischen beidem fließend sein können. Beiden Impulsen gemeinsam ist die Erwartung, gemeinsam wirksamer zu handeln. „(...) in der Hoffnung, „die Selbstwirksamkeit des Einzelnen zu steigern. Damit einher geht oft der (utopische) Wunsch nach Ordnung, Kontrolle und Erneuerung.“¹²⁰

Sommer betont den temporären, freiwilligen Charakter von neuen Kollektiven. Es handle sich um eine „spielerische Versammlung Einzelner, die sich jederzeit wieder zerstreuen können, ja, die sich nicht einmal kennen müssen.“¹²¹

Der Chor kann demzufolge als Möglichkeit gesehen werden, das soziale Bedürfnis nach Zugehörigkeit zu befriedigen, im Fluss der transkulturellen Existenz eine Heimat auf Zeit zu bieten. Für Sommer erfüllt der Chor diese Funktion als „kollektiv-mythologischer Wärmestrom“. Wärmend sei er aufgrund der entstehenden „Bindungsenergie“¹²². Die Einzelnen könnten die Präsenz der Gruppe spüren, erfahren „ein In-Kontakt-Treten über

¹¹⁶ Anton Bierl, zit. nach Sommer, S.41

¹¹⁷ Sommer 2024, S.306

¹¹⁸ ebd., S.309

¹¹⁹ ebd., S.27

¹²⁰ ebd. - Deutlich wurde dies am Beispiel eines ukrainischen Teilnehmenden eines Theaterprojekts, der sich vor allem in der synchronen chorischen Arbeit wohlfühlte, die ihm das Gefühl von Ordnung und Halt gab, im Gegensatz zu seiner „unordentlichen“ und unsicheren aktuellen Lebenssituation vermittelte.

¹²¹ ebd., S.28

¹²² ebd., S.45

kollektive theatrale Vorgänge“. Mythologisch sei er, indem ästhetisch-bildhaft-assoziativ kommuniziert werde und nicht nur kognitiv-rational.

Der Chor trägt und schützt die Individuen, ohne dass diese ihre Individualität aufgeben müssen, vergleichbar dem Bild des Floßes und Schiffs aus der transkulturellen Theater-Reflexion Heegs. Über Wiederholungen und Rituale würde diese Bindungsenergie gestärkt und erlebt, z.B. durch Spiegelübungen, Impulsketten,¹²³

9.6. Chorische Formen

Sommer sieht den Menschen von pflanzlichen, tierischen und diversen Kollektiven umgeben, von denen sich Künstler*innen und Theaterschaffende kreativ inspirieren lassen könnten. Ein theatraler Chor könne davon ausgehend unterschiedliche Gruppierungen darstellen: „Meute, Rudel, Menge, Pulk, Mob oder Masse“ und so zugleich Chancen und Gefahren von Kollektiven aufzeigen: „das handelnde und sozialisierte Individuum im Spannungsfeld zu einer Gruppe“, zusammengebracht „durch ein kollektivbildendes gemeinsames Interesse.“¹²⁴

Als Gefahr kann zum Beispiel die suggestive Kraft erfahren werden, die von der Masse, dem Mob oder der Meute ausgeht und die Individuen verschwinden lässt, sie zu gewaltsamen nicht-reflektierten Handlungen hinreißen lässt, indem sie im Schutz der Gruppe und ihrer Suggestivkraft Hemmschwellen sinken lassen, die sie als Individuen und der reflektierenden Distanz vielleicht hätten.

Als besonders interessant für die transkulturelle theaterpädagogische Arbeit soll das Beispiel des Schwarms herausgegriffen werden, an dem die Prinzipien der permanenten Veränderung, Bewegung und Offenheit nach allen Seiten erfahren werden können.

Ein Schwarm lässt sich als Kollektiv bezeichnen, bei dem die Individuen als Einheit selbstgesteuert und dezentral synchron abgestimmt agieren: „Schwärme steuern sich durch positive oder negative Verstärkung von bestimmten Rhythmen, Verhaltensweisen und Bewegungen. (...) Rückkoppelungen oder Feedbacks.“¹²⁵

Sommer nennt hier als klanglich-chorisches Beispiel einen plötzlich entstehenden Klatschrhythmus innerhalb eines Publikums: „Kleine Einheiten (Attraktoren) bilden sich, die andere mitziehen: eine Person klatscht lauter, die Nebenperson passt sich an, eine dritte ebenso – und sie beeinflussen ihr nächstes Umfeld. Es kann mehrere solche Attraktoren gleichzeitig geben. Ob sich etwas durchsetzt und wie bleibt offen.“¹²⁶

Ein körperliches Bewegungsbeispiel ist die Nachahmung des Schwarmverhaltens von Vögeln. Hier gelten laut Sommer drei Regeln für die Individuen: „Angleichen, Zusammenbleiben und Abstand halten“¹²⁷ Relevant sei die Orientierung am jeweiligen

¹²³ Sommer 2024, S.45

¹²⁴ ebd., S.49

¹²⁵ ebd., S.51

¹²⁶ ebd., S.52

¹²⁷ ebd., S.53f

Nachbarn, an seiner Bewegungsrichtung, da die einzelnen Vögel wie die einzelnen Chormitglieder nicht den ganzen Schwarm wahrnehmen könnten. Sie müssten sich darauf konzentrieren, seiner Bewegungsrichtung zu folgen, genügend Abstand einhalten und zusammenbleiben und sich an der Bewegungsrichtung des jeweiligen Schwarm-Nachbarn orientieren.¹²⁸

Im Schwarm, wie auch in allen anderen chorischen Formaten, ist transkulturelle Resonanz erfahrbar, indem aus der Begegnung von uns kulturell hybriden Wesen, dem Geben und Nehmen etwas Drittes entsteht: „Es ist die Erfahrung, dass ich mit anderen gemeinsam etwas erzeuge, das in der Mitte zwischen uns allen steht. Etwas, das von keinem explizit ausgeht, aber alle braucht, um sich entwickeln zu können: Resonanz.“¹²⁹

Dafür sei es nötig, „offen zu sein für das (...) nicht Plan- oder Berechenbare, das, was mir nicht auf Befehl, Ansage oder Knopfdruck zur Verfügung steht.“¹³⁰ Auch hier in der geforderten Offenheit und Flexibilität vernetzen sich wieder das chorische und transkulturelle Konzept.

9.7. Der Chor als eine zeitlich begrenzte Ordnung

Der Chor zeigt auch auf eine andere Art den permanenten Wandel von Gesellschaften und menschlicher Existenz, als er eine zeitlich-begrenzte Ordnung darstellt: „Der Chor ist immer gefährdet. Er agiert immer in einer Spannung, ist immer kurz vor dem Zerfallen. Er muss sich zusammenhalten. Wenn die Aufmerksamkeit abnimmt, zerbricht das Gefüge.“¹³¹ So fällt z.B. der Schwarm auseinander, wenn die Präsenz Einzelner fehlt.

Sommer bevorzugt für diese gegensätzlichen Prozesse die Termini „Versammeln und Zerstreuen“, da sie anders als Zusammenhalten und Zerfallen „weniger tragisch, spannend, zerreißend, eher spielerisch, leichter“¹³² seien, was den Charakter von chorischer und transkultureller Theaterarbeit ausmachen sollte:

„Unterschiedliche Körper und Sprachen versammeln sich in gemeinsamer, oft asynchroner Gleichzeitigkeit und verbringen eine von ihnen selbst bestimmte Zeit miteinander und bilden eine Komplizenschaft aus Einzelnen. Dann zerfällt dieser Chor der Spontaneität wieder. Aber die Einzelnen empfinden das keineswegs etwa als Verlust eines Gemeinnsinns, sondern als Rückkehr zu sich selbst.“¹³³ Es ist also ein ständiger Fluss zwischen Gemeinschaft und Individuum spürbar.

¹²⁸ Für die letzte Szene der Aufführung „Fremde Hände“ wurde eine chorisch-improvisierte Schwarm-Szene gewählt. Interessant war, dass das Publikum diese Szene nicht als improvisiert, sondern als durchchoreographiert erlebte, da die Spieler*innen den Impulsen so konzentriert folgten.

¹²⁹ Sommer 2024, S.58

¹³⁰ ebd.

¹³¹ ebd., S.90

¹³² ebd.

¹³³ ebd., S.92

9.8. Partizipation, Kommunikation und Rolle der Spielleitung

In der Theaterpädagogik sollte sich die Spielleitung vor und während der Arbeit mit der Gruppe immer wieder die Ziele der Arbeit sowie die Rahmenbedingungen bewusst machen und sich fragen, warum sie mit dieser bestimmten Gruppe chorisch arbeiten möchte. Im Hinblick auf die eingangs genannte Zielgruppe – Erwachsene unterschiedlicher kultureller und sozialer Herkunft im nicht-professionellen transkulturellen Theater - kann durch die chorische Arbeit die transkulturelle Vielheit der Individuen eine ästhetische Umsetzung erfahren und ihrem Wunsch nach Zugehörigkeit und Schutz in der Gruppe entsprochen werden sowie dem Bedürfnis nach Selbstwirksamkeit.

Am Anfang des Prozesses kann zum Beispiel die Gruppenfindung im Vordergrund stehen, in der es gilt, positive Erfahrungen in der Gemeinschaft zu machen und so der Unsicherheit der Einzelnen entgegenzuwirken. Gleichzeitig können die Teilnehmenden die transkulturelle Theaterarbeit in Abgrenzung zu traditionellen Theatervorstellungen erleben und sich durch die Reflexion bewusst machen, dass es nicht um Einzeldarbietungen geht, sondern um das gemeinsame Entwickeln eines Projekts, und dass aus dem Zusammenwirken vieler Einzelner etwas Neues, Drittes entstehen kann, das auf sie als Individuen zurückwirkt.

Im Hinblick auf die Rahmenbedingungen, die Spiel-Erfahrung der Gruppe und die eigene Erfahrung sollte die Spielleitung entsprechende Übungen und Settings auswählen, die ihnen im Hinblick auf die Selbststärkung und Gruppenbindung möglichst positive Erfolgserlebnisse verschaffen. Diese sollten, immer anspruchsvoller werdend, aufeinander aufbauen und im Sinne der Ritualisierung und Vertiefung wiederholt werden. Darüberhinaus sollte den Spielenden von Beginn an die Gelegenheit gegeben werden, die Wirkung des Chores als Zuschauende zu erleben und ihre Eindrücke der Wirkung zu formulieren.

Hier stellt sich in transkulturellen sprachlich heterogenen Gruppen die Frage nach der gemeinsamen Kommunikationsprache. Gewählt werden sollte aus meiner Erfahrung als Basis der größte gemeinsame Nenner. Dies ist – bei Gruppen im deutschsprachigen Raum - die deutsche Sprache auf unterschiedlichen Stufen des Europäischen Referenzrahmens für Sprachen (von A1 bis C2), entweder als Fremd- oder Muttersprache. Bei vielen kommt noch englisch hinzu, was aber nicht bei allen Teilnehmenden vorausgesetzt werden kann. Zudem haben viele ein legitimes Interesse, ihre Sprachkenntnisse im Deutschen, ihrem aktuellen Lebensort, anzuwenden und auszubauen. Unterstützend hinzu kommen können Übersetzungshilfen durch digitale Medien und die gegenseitige Hilfe durch Teilnehmende, die auch die jeweilige Sprache sprechen oder verstehen. Und schließlich helfen auch nonverbale Mittel, das Zeigen, Vor- und Nachmachen, die Mimik und Gestik zum gegenseitigen Verständnis - was gleichzeitig ein unbewusstes Training in diesen wichtigen theatralen Ausdrucksmitteln darstellt.

Wichtig für die Kommunikation sind Offenheit, Geduld und gegenseitiger Respekt. Und es gilt, das Fremde, Andere im transkulturellen Rahmen auszuhalten, insofern, als dass nicht jede/r alles verstehen kann und muss und auch nicht immer völlig verstanden wird, das gegenseitige Vertrauen aber bestehen bleibt.

Da die Gruppe über mehrere Monate zusammenarbeitet, ist es ganz natürlich, dass im Laufe der Zeit die Redebeiträge bei den meisten immer komplexer und differenzierter werden und sich die Teilnehmenden oft sprachlich aufeinander zubewegen.¹³⁴

Von der möglicherweise anfänglich nur körperlichen Geste der Wertschätzung, eines Daumens nach oben, eines Klatschens kann sich dies bis zum mehrminütigen Redebeitrag entwickeln. Es ist Aufgabe der Spielleitung, geschützte Räume und Rituale für die Äußerungen der Einzelnen zu schaffen und dafür zu sorgen, dass sich die Teilnehmenden respektvoll und geduldig zuhören, und ihre individuellen sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten erweitern.

Die chorische Arbeit dient von Anfang an auch dem Körper-/Stimm- und Präsenztraining: Die Spielenden erweitern in Resonanz mit den anderen ihr körperliches und stimmliches Ausdrucksrepertoire und erleben die bühnenwichtige Wirkung von körperlicher und geistiger Präsenz jeder/jedes Einzelnen, die wiederum die Präsenz der Gruppe verstärken - oder auch schwächen kann, wenn sie individuell nicht gegeben ist.

Die Selbstwirksamkeit der Einzelnen in der chorischen Gruppe beinhaltet auch eine „künstlerische Mit- und Selbstbestimmung“. Diese sei wichtig, „um den Chor zu einer Interessengemeinschaft wachsen zu lassen“¹³⁵

In diesem Sinne plädiert Sommer für „die schrittweise Absenz der Spielleitung in der chorischen Arbeit“, ausgehend vom angeleiteten Chor, um Verantwortung nach und nach an die Gruppe und Chorführer*innen abzugeben und schließlich im autarken Chor „die maximale Teilhabe aller Spielenden“ zu ermöglichen.¹³⁶

Am Anfang sollte der angeleitete Chor stehen. In diesem Setting gibt die Chorleitung Strukturen vor, macht Spielvorschläge, inszeniert impulsgebend Takt, Rhythmus, Atem, Stimme, Bewegung wie ein/e Dirigent*in. Der Vorteil des angeleiteten Chores ist, dass erst einmal chorischer Input und -Gestaltungsmöglichkeiten ausprobiert werden können und schnell ein chorisches Gefühl spür- und erlebbar wird. Aber auch hier sollte die Chorleitung in Resonanz mit der Gruppe gehen und gemeinsam erforschen, was mit den gegebenen Impulsen beim Proben passiert und sie gemeinsam mit der Gruppe schrittweise weiterentwickeln.¹³⁷

¹³⁴ Dies kann z.B. auch bedeuten, dass ein Muttersprachler, der stark nuschelt, zunehmend deutlicher artikuliert oder eine Muttersprachlerin ihr Sprechtempo der Gruppe anpasst oder eine andere ihre starke dialektale Färbung zugunsten der Standardsprache reduziert

¹³⁵ Sommer 2024, S. 87

¹³⁶ ebd., S.96

¹³⁷ ebd., S.58

In einem nächsten Schritt kann der Chor unterteilt werden und den Teilen lenkende Chorführer*innen zugeordnet werden.

Die höchste Stufe an chorischer Partizipation besteht in einem autarken Chor, dessen Ziel es ist, „mit wachsendem Vertrauen sich als Chorleitung überflüssig zu machen“ und ihn als theatralen Schwarm agieren zu lassen, in dem sich die Mitglieder „in einem permanenten und hochsensiblen Wahrnehmungsaustausch“¹³⁸ selbst steuern.

Es gilt herauszufinden, welcher Grad an Partizipation für das jeweilige Setting und die jeweilige Zielgruppe, aber auch die Spielleitung und das gemeinsame Ziel stimmig und zielführend ist. Hinsichtlich der Aufführung kann es z.B. sinnvoll sein, dass die Spielleitung wieder mehr Verantwortung übernimmt, um die vielen theatralen Fäden (Chor, Licht, Ton, Technik, Musik,) zusammenzuführen und die Spielenden hinsichtlich ihres Fokus und ihrer Konzentration auf das zu wiederholende Spiel zu entlasten. Jeder Form und jedem Grad von Partizipation geht das entsprechende gegenseitige Vertrauen von Spielleitung und Gruppe voraus. Aus eigener Erfahrung kann ich Spielleitungen aber nur ermutigen, Kontrolle an die Gruppe abzugeben und auf die transkulturelle Vielfalt und Dynamik zu vertrauen.

Chorisch Arbeiten bedeutet nicht nur für die Spielenden, durch die Resonanz zu lernen und sich durch die soziale Interaktion verändern zu lassen, sondern auch für die Spielleitung, wie Harald Volker Sommer betont:

„Wir befragen in der chorischen Arbeit unsere Individualität. Das *Ich* steht auf dem Prüfstand. Unser Verhältnis als Einzelne zu den anderen wird thematisiert. Und eben nicht nur jenes der Spieler*innen innerhalb des Chores. Auch die Spielleitung befragt sich und ihr Verhältnis als Individuum zum Chor: Wo und in welcher Weise bin ich selbst Teil des Kollektivs? Wenn wir uns auf das Chorische einlassen, verändert es uns.“¹³⁹

9.9. Chorisches Inszenieren

Vor jedem Chorischen Inszenieren sollte sich die Regie fragen, wie sie das Chorische nutzen möchte: „Ist es ein zentrales ästhetisches Mittel meiner Inszenierung, sind Teile meiner Inszenierung chorisch für einen Teil des Ensembles, ist der Chor ein Kommentator des Geschehens? Gibt es eine chorische Publikumsbeteiligung oder ist der Chor ein Training für das Ensemble in einer Probenphase? Liegt eine rein chorische Inszenierung mit einer eigenen Textfassung vor?“¹⁴⁰

„Die Herausforderung für die Regie besteht darin, einen individuell differenzierten Chorkörper entstehen zu lassen.“ Das „Ich im Wir“ sollte meines Erachtens immer seine Wirkung behalten. Es sollte Raum geben, in dem einzelne Spieler*innen aus der Gruppe heraustreten, als Solist*innen, für Dialoge oder als Teilgruppen.

¹³⁸ Sommer 2024, S.97

¹³⁹ ebd., S.309

¹⁴⁰ ebd., S.100

Der Chorkörper sollte im Sinne der Transkulturalität einem beständigen Wandel unterworfen sein, sollte zerfallen, wieder zusammenfinden in immer wieder unterschiedlichen Formationen, Ebenen, Richtungen.

Chorisches Inszenieren im Transkulturellen Theater bedeutet einen spielenden Chorkörper zu inszenieren. Die gemeinschaftliche Leistung sollte durch die Anwesenheit aller während der gesamten Aufführung ästhetisch deutlich werden. Dies erfordert die permanente Präsenz und Beteiligung aller Spielenden und stellt eine große Herausforderung und Leistung für sie dar. Die Schwarm-Intelligenz der Gruppe schützt und trägt jedoch die einzelnen Individuen nicht nur während des Probenprozesses, sondern auch während der Aufführung.

10. Fazit und Ausblick

Das Chorische Theater ist wie das Transkulturelle Theater eine ästhetisch-zeitgemäße Antwort auf gesellschaftliche Herausforderungen, auf die es ästhetisch-offen und flexibel zu reagieren gilt. Dahingehend äußert sich auch Marta Górnicka anlässlich ihres chorisch-performativen Stücks „Mères – un chant pour temps de guerre“:

„Au moment où l’Ukraine crie, nous avons besoins de pratiques antérieures à la naissance du théâtre, pratiques que propose le chœur. Nous avons besoin du théâtre et de son pouvoir de changement, de son pouvoir de rappeler ce qu’il y a de plus monstrueux et que le traumatisme de la guerre voudrait supprimer du champ de vision. D’un théâtre aux Nouvelles formes de solidarité et aux nouveaux rituels. D’un endroit où un monde meilleur est imaginable et possible.“¹⁴¹

In diesem chorischen Gesang setzt sie dem nationalstaatlichen-imperialistischen Denken des russischen Angreifers transkulturelle Vielfalt und weiblich-menschliche Solidarität über vermeintlich nationale Grenzen hinweg entgegen, indem sie Gesten, Bruchstücke kultureller Traditionen, chorisch-körperlich und stimmlich inszeniert. Wie Heeg glaubt sie an die Kraft des Theaters mit dem Ziel einer solidarischen transkulturellen Gemeinschaft, deren Menschen sich ihrer Endlichkeit bewusst sind.

Marta Górnickas Theater ist engagiertes und aufsuchendes Theater. Es möchte denjenigen durch das Chorische Theater Stimme, Raum und Verstärkung im Sinne des Empowerments verleihen, die ansonsten nicht gehört werden oder als divergent erfahren werden:

„We need community practices and healing, together with an intensive practice of critical thinking and a space to express antagonisms. It is about giving voice to those who do not

¹⁴¹ Marta Górnicka, Theater der Zeit, zit. im Programmheft zur Aufführung in Avignon, Palais des Papes am 8.7.2024. („In dem Moment, in dem die Ukraine schreit, brauchen wir frühere Praktiken aus der Geburtszeit des Theaters, Praktiken, wie sie der Chor vorschlägt. Wir brauchen Theater und seine Macht zu verändern, seine Macht, das zu erinnern, was das Monströseste darstellt und was der Traumatismus des Krieges aus dem Gesichtsfeld verbannen möchte. Wir brauchen ein Theater mit neuen Formen der Solidarität und der neuen Rituale. Einen Ort an dem eine bessere Welt vorstellbar und möglich iselgene Übersetzung)

have it; to connect those who would never meet otherwise. (...). I want them to regain the right to their common good – to their language, their air, their past, to living together on Earth. In these cases, the situation of political tension awakens the need to ASSEMBLE. The most important and most difficult part of this process is always assembling the CHORUS, which is a multitude; building a common voice which is both individualized and collective.” (...) “The CHORUS loves multilinguality, multigenerationality and human experience” ¹⁴²

Wie Günther Heeg glaubt auch Harald Volker Sommer, dass die Zeit großer einzelner Protagonist*innen vorbei ist und die Herausforderungen der global-vernetzten Gegenwart nur von diversen „individuellen“ Kollektiven angegangen werden können. Dafür, sind beide überzeugt, könne das Theater und die Theaterpädagogik geschützte Spielräume anbieten: „In dieser zerrissenen Realität tragen wir als menschliches, regional verortetes, global geprägtes Kollektiv eine noch nie dagewesene Verantwortung für die kommenden Veränderungsprozesse. Und wir wissen: Das einzelne Individuum kann die komplexen Zusammenhänge weder bis ins Detail nachvollziehen und schon gar nicht lösen. Es braucht ein handelndes *Wir*. Das Chorische kann zu einer Einladung werden, kollektive Denk- und Handlungsmuster in einem theatralen *safe space setting* auszuprobieren.“¹⁴³

Sommer sieht den Chor, wie Heeg das transkulturelle Theater, als einen Möglichkeitsraum im Werden, der sich permanent-oszillierend verändert durch das Zusammentreffen und Spiel von diversen Individuen mit ihren ebenso oszillierenden Identitäten:

„Im Chor erleben wir uns kollektiv, vereinzelt, versammelt, zerstreut, widersprüchlich, divers, mächtig, zweifelnd und selbstwirksam in unseren unterschiedlichen Formen gemeinsamen Handelns. Spielen wir im Chor mit unseren Identitäten. Und dem, was wir dafür halten.“¹⁴⁴

Bleibt Heeg in seinen Gedanken zum Transkulturellen Theater als Theater einer diversen globalen, nicht-transzendenten Zukunft noch der anthropozän-gesellschaftlichen Perspektive verhaftet, so öffnet Sommer diese Gattungsperspektive hin auf eine mit allen Lebewesen vernetzte Existenz. In dieser würden wir uns in der Kunst, im Theater und der Theaterpädagogik unserer Verantwortung für das fragile ökologische System stärker bewusst und sollten diese in unseren Projekten und Inszenierungen zunehmend thematisieren. Harald Volker Sommer denkt an einen „Chor der Lebewesen und Dinge“ in dem der Mensch als Protagonist zurücktritt, in dem „Stimmen und Choreografien der unterschiedlichen Kreaturen, belebt und unbelebt“ zum Ausdruck kommen.¹⁴⁵

¹⁴² Interview Harald Volker Sommer mit Marta Górnicka 2023, abgedruckt in Sommer 2024, S. 112f.

¹⁴³ Sommer 2024, S.310

¹⁴⁴ ebd.

¹⁴⁵ ebd., S.29

Dieses „vernetzt biologische, global-ökologische und künstlerische Strategien und Denkfiguren, entwickelt sie weiter und sucht in künstlerischen Handlungsweisen nachhaltige und verantwortungsvolle Haltungen zu erproben.“ (...)

„Das Suchen nach Verbindungssträngen über die Gattungsgrenzen hinweg bildet die Voraussetzung für neue Chöre der Verflechtung, der Zusammenarbeit und der Kommunikation.“¹⁴⁶

Auch hierfür könnten die sich überlagernden und vernetzenden Konzepte des Transkulturellen Theaters und des Chorischen Theaters interessante künstlerisch-soziale Spielräume anbieten und neue Horizonte für ein anderes nachhaltigeres Zusammenleben auf unserem Planeten aufzeigen – Gerade vom non-professionellen diversen Amateur-Theater, in dem sich die unterschiedlichen Menschen mit ihren verschiedenen beruflichen, sozialen und kulturellen Erfahrungen vernetzen, und ein ebenso diverses Publikum mitbringen, könnten davon wichtige Impulse für die gesellschaftliche Realität außerhalb der Theaterwelt ausgehen.

¹⁴⁶ Sommer 2024, S.29

11. Anhang

Harald Volker Sommer: Manifest einer chorischen Ästhetik¹⁴⁷:

Der Chor ... ist ein Raum und ein Archiv. Er ist rhizomatisch, liquid.

... bildet ein Netz, in dem sich das Individuum verfängt

... handelt divers: er trampelt, schleicht, erstarrt und beschleunigt, verfolgt und behütet, sammelt sich und zerfällt

... thematisiert, problematisiert, intensiviert und radikalisiert jede Art von Wir

... stellt Vielheiten dar: Einzelne, Vereinzelte, Meute, Rotte, Masse, Menge, Schwarm, Wesen, Heer und Haufen (Zellen, Steine, Müll, Kompost), Objekte, Sterne, Bücher, Gedanken

... hat eine mächtige Stimme. Der Chor schweigt laut.

... spricht mit vielen Stimmen: er flüstert, warnt, schreit, weint und schluchzt, er lacht, poltert, hetzt, beruhigt und kommentiert, hört zu, lästert und schweigt. Manchmal gleichzeitig.

... gibt Mehrheiten und Minderheiten eine Stimme.

... hat Macht und formuliert Ohnmacht

... formiert sich zum Einverständnis und zum Widerstand

.. spricht nach innen und von innen: Chor der Gedanken, Chor des Gewissens, Chor der Zuschreibungen, Chor der Glaubenssätze

... kommt von außen: Chor der Ratten Chor der Hände, Chor der Schwerter, Chor der Roboter

... ist eine Ideenmaschine.

¹⁴⁷ Harald Volker Sommer: Das chorische Prinzip, 2024, S.95

12. Literaturverzeichnis

Heeg, Günther: Das transkulturelle Theater. Berlin: Theater der Zeit, 2017. (= Recherchen 130)

Heeg, Günther: „Das transkulturelle Theater. Grenzüberschreitungen der Theaterwissenschaft. In: Gerda Baumbach, Veronika Darian, Günther Heeg, Patrick Primavesi, Ingo Rekatzy (Hrsg.): Momentaufnahme Theaterwissenschaft: Leipziger Vorlesungen, Berlin, 2014, S. 150-165

Kovacs, Teresa, Nonoa, Koku G. (Hrsg.): Postdramatisches Theater als transkulturelles Theater. Eine transdisziplinäre Annäherung. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2018.

Kristeva, Julia: Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt: Suhrkamp, 1990

Mortazavi, Azar: Über das Bekenntnis zur Uneindeutigkeit. Die Konstruktion des „Anderen“ und was die Theaterkunst dem entgegensetzen kann. In: Schneider, Wolfgang: Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis. Bielefeld: Transcript, 2011.

Reinwand, Vanessa-Isabelle: Transkulturelle Bildung – Eine Herausforderung für Theater und Schule. In: Schneider, Wolfgang (Hg.): Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis, S. 203 – 211

Sommer, Harald Volker: Das chorische Prinzip. Ein Arbeitsbuch für Theater, Pädagogik und Lehre. Stuttgart: Ibidem, 2024

Sommer, Harald Volker: Der theatrale Chor als sozial-politisches Feld. In: Ein(mischen) possible. Theater in politischen und sozialen Handlungsfeldern. Zeitschrift für Theaterpädagogik. 40 Jahrgang. Korrespondenzen. Heft 84. S. 17-20

Terkessidis, Mark: Interkultur. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2010 (= Schriftenreihe Band 1074)

Welsch, Wolfgang (1998): Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung, in: Mainzer Universitätsgespräche. Interkulturalität. Grundprobleme der Kulturbegegnung. Mainzer Universitätsgespräche 1998, Mainz, S.56

Welsch, Wolfgang: Transkulturalität. Realität – Geschichte – Aufgabe. Wien: New academic press, 2017

Internet und sonstige Quellen:

Bundeszentrale für Politische Bildung. In: www.bpb.de. Stand: o.A. Url:

<https://www.bpb.de/kurz-knapp/zahlen-und-fakten/soziale-situation-in-deutschland/61625/auslaendische-bevoelkerung-nach->

[bundeslaendern/#:~:text=Am%20niedrigsten%20ist%20der%20Anteil,5%2C4%20Prozent%20in%20Thüringen.](#) (letzter Abruf am 21.8.2024)

Górnicka, Marta: Mothers. Kommentar zu: A Song for Wartime. In: Festival d'Avignon (Hg.). Programmzettel zur Aufführung am 9./10. Und 11.7.2024 in Avignon.

Kolle, Götz: Transkulturalität. In: www.kulturshaker.de . Stand o.A. Url: <https://kulturshaker.de/kulturkonzepte/transkulturalitaet/> (letzter Abruf am 29.5.2024)

Götz Kolle, Götz: neuer Kulturbegriff. In: www.kulturshaker.de. Stand: o.A. Url: <https://kulturshaker.de/kultur/neuer-kulturbegriff/#fnref-22-4> (letzter Abruf am 29.5.2024)

Teatro International e.V.. In: www.teatrointernational.de (Stand: o.A.) Url: <https://teatrointernational.de> (letzter Abruf: 20.8.2024)

13. Selbstständigkeitserklärung:

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Ulm, 27.8.2024

A handwritten signature in blue ink, consisting of stylized, overlapping letters that appear to be 'CS' or similar, followed by a horizontal flourish.