

Das Theater als moralische Anstalt?
Deutsche Identität und die Migrantenfrage auf der Bühne

In diesem Artikel werden u.a. die folgenden Theaterstücke behandelt:

Eleonore Kalkowska, *Josef*

Max Frisch, *Andorra*

Emine Özdamar, *Keloğlan in Alamania*
Oder die Versöhnung von Schwein und Lamm

Bettina Fless, *Asyl*

Anna Langhoff, *Transit Heimat. Gedeckte Tische*

Elfriede Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl*

Feridun Zaimoglu, *Schattenstimmen*

Björn Bicker, *Doing Identity. Bastard München*

Das Theater als moralische Anstalt? Deutsche Identität und die Migrantenfrage auf der Bühne

German theatre has been dealing with the theme of hostility against 'strangers' living in German society from its very beginning (i.e. Lessing). Since Germany now includes an 'immigrant population' with more than ten percent, the question of national identity has moved to the foreground of public debate. A brief overview of this topic's treatment on stage serves as an introduction to a closer look at recent contributions of the theatre to the immigration issue. The article surveys a number of women writers, such as Emine Sevgi Özdamar, Bettina Fless, and Elfriede Jelinek, who addressed the topic of discrimination in the 1990s. During the first decade of the new millennium, documentary and reality theatre (i.e. Christoph Schlingensiefel) have weighed in by attacking blind spots in the audience's view of 'others', and most recently new plays by Feridun Zaimoğlu and Björn Bicker, also known as Polle Wilbert, present new visions for a society with multiple identities.

Die Identitätskrise der deutschen Nation, die dem verlorenen zweiten Weltkrieg und der Bewussterwerden der nationalsozialistischen Verbrechen folgte, schien auch nach fünfzig Jahren im neu vereinten Deutschland nicht ganz überwunden.¹ Obgleich eine junge deutsche Generation im Zentrum Europas um die Jahrtausendwende neues Selbstbewusstsein zeigte, erhielt die Krise durch die umstrittene Forderung nach einer deutschen Leitkultur für Zuwanderer im Zusammenhang mit der Staatsbürgerschaftsdebatte neuen Auftrieb, und 'Deutschsein' wurde in aller Öffentlichkeit debattiert. Das von den Politikern erwünschte und verbreitete positive Wunschbild der anständigen, tüchtigen Deutschen und eines neuen stolzen Patriotismus waren zum Beispiel trotz der bewundernswerten wirtschaftlichen Errungenschaften auf dem internationalen Markt (Exportweltmeister 2007) und den globalen Freundschaftsgebaren (die zum Beispiel während der Fußballweltmeisterschaft 2006 eskalierten) nicht so leicht herzustellen. Die neue Generation hatte sich nicht nur weiter mit der

¹ Schon 1993 beschreibt der *Spiegel* die Identitätsproblematik so: "Die Nachkriegszeit kann für diesen Teil der Deutschen, von dem Soziologen Bernhard Giesen 'Holocaust-Nation' genannt, nicht zu Ende gehen, weil ihr Deutschsein am Ende wäre. Deshalb steht auf der Suche nach einer gemeinsamen nationalen Identität nicht nur die Ost-Nation der West-Nation im Weg, auch die Holocaust-Nation und die Wir-sind-normal-Nation blockieren einander: Für die einen heißt Deutschsein, anders zu sein als andere, für die anderen heißt Deutschsein, so zu sein wie andere." Cordt Schnibben: Die Suche der deutschen nach nationaler Identität. In: *Der Spiegel* 13.12.1993 <<http://www.spiegel/print/>> Downloaded 16.5.2010.

immer noch als ‘Moralkeule’ eingepprägten Erinnerung an den Holocaust,² sondern auch mit dem blinden Fleck einer faschistoiden Voreingenommenheit gegen eine neue heterogene Zusammensetzung der Bevölkerung auseinanderzusetzen. Die nunmehr schnell über acht Prozent hinaus gewachsene Einwohnerzahl mit Migrationshintergrund verängstigte als Schreckgespenst der ‘Überfremdung’ die Bevölkerung. Nicht nur rechtsradikal ausgeübte Diskriminierung und Gewalt einer kleinen Minderheit gegen Zu- und Einwanderer, sondern auch eine früher in weiten Kreisen nur unterschwellig brodelnde Intoleranz gegen die zugewanderten ‘Deutschländer’ von Seiten der ‘ur-deutschen’ Bevölkerung traten immer forscher ans Tageslicht.³ Gleichzeitig erschien das alte imaginierte Idealbild der Deutschen aus dem Geiste germanischen Ursprungs, das weiterhin oft unreflektiert gehegt wurde, als revidierungswürdig.

Das Vorurteil gegenüber unerwünscht in Deutschland wohnenden Bevölkerungsgruppen hatte die deutsche Bühne schon als besorgniserregendes Phänomen abgehandelt, als der 20jährige Lessing 1749 sein Lustspiel *Die Juden* schrieb, also lange vor seinem Toleranz-Drama *Nathan der Weise* (1779). Bereits seit Beginn eines deutschen Nationaltheaters im 18. Jahrhundert war ein soziales Anliegen charakteristisch für das Repertoire der Bühne, das trotz politischer Zersplitterung eine gemeinsame deutsche Kulturnation im Sinn hatte. Probleme mit Einwanderern gab es damals ebenfalls, und auch die jüdische Bevölkerung lebte unter Friedrich II. nur unter begrenzter Toleranz.⁴ Gottscheds Ruf nach einem didaktischen Nationaltheater und die Interpretation von Schillers Aufsatz zur “Schaubühne als moralische[r] Anstalt”⁵ setzten sich durch, durchliefen aber im Laufe der Jahre viele Interpretationen und Mutationen. Schillers Text stellt,

²Dieser berühmt-berüchtigte Ausdruck wurde vom Schriftsteller Martin Walser in seiner Rede in der Paulskirche im Jahre 1998 benutzt (Der Themenkomplex Auschwitz dürfe aber nicht zur ‘Moralkeule’ verkommen, gerade wegen seiner großen Bedeutung). Siehe “Dankesrede von Martin Walser zur Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels in der Frankfurter Paulskirche am 11. Oktober 1998”. <<http://www.dhm.de/lemo/html/dokumente>>.

³Siehe Seyran Ateş: *Der Multikulti-Irrtum. Wie wir in Deutschland besser zusammenleben können*. Berlin: Ullstein 2007. Ateş bezeichnet eingebürgerte Immigranten als ‘Deutschländer’ und eingesessene Bürger als ‘Ur-deutsche’.

⁴Z.B. hatte Friedrich II. Ausländer angeworben, um durch ihre Arbeitskraft und Spezialkenntnisse Preußen zu modernisieren. Auch seine Armee bestand zu Friedenszeiten bis zu vierzig und fünfzig Prozent aus Ausländern. Vgl. Johannes Kunisch: *Friedrich der Grosse. Der König und seine Zeit*. München: Beck 2004. S. 180.

⁵Friedrich Schiller: Was kann eine gut stehende Schaubühne eigentlich wirken? In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Bd. 5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 9. durchges. Aufl. 1993. S. 818–831. Seine Mannheimer Vorlesung dieses Titels (1784) veröffentlichte Schiller 1802 unter dem Titel “Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet”. Vgl. Kommentar ebd. S. 1200.

genau besehen, das Theater und die Theaterdichter gewissermaßen in den Dienst des Staates. Es ließe sich, so schreibt Schiller,

von der Schaubühne aus die Meinungen der Nation über Regierung und Regenten zurechtweisen. Die gesetzgebende Macht spräche hier durch fremde Symbolen [!] zu dem Unterthan, verantwortete sich gegen seine Klagen, noch ehe sie laut werden, und bestäche seine Zweifelsucht, ohne es zu scheinen. Sogar Industrie und Erfindungsgeist könnten und würden vor dem Schauplatz Feuer fangen, wenn die Dichter es der Mühe wert hielten, Patrioten zu sein, und der Staat sich herablassen wollte, sie zu hören.⁶

Schillers Appell an die Dramatiker ist ein zweischneidiges Schwert. Mit ihren "fremde[n] Symbolen" könnten die Dichter auch Demagogen unterstützen und propagandistisch berechnete Klagen des Publikums sowie "seine Zweifelsucht, ohne es zu scheinen", aus dem Weg räumen. Die schöne politische Philosophie in Schillers Abhandlung blieb Wunschgedanke, denn ein Patriot seiner Art würde, wenn notwendig, regierungskritische Stücke schreiben, die dann, wie seine eigenen frühen Dramen aufgrund von Regierungsmaßnahmen durch Zensur verboten würden. Schiller postuliert in seinem Aufsatz also einen idealen, durch integrale Dichter beratenen Staat und eine nationale Identität, von ihm 'Nationalgeist' genannt: "Nationalgeist eines Volks nenne ich die Ähnlichkeit und Übereinstimmung seiner Meinungen und Neigungen bei Gegenständen, worüber eine andere Nation anders meint und empfindet".⁷ Er beschreibt also die Kollektividentität als einen vagen, weit greifenden Begriff, der als 'deutscher' Nationalgeist nicht weiter präzisiert wird. In Schillers Nachfolge steht bis heute der Wunsch in der Theaterwelt, das Publikum durch die Institution des Theaters aufzuklären und in seiner bürgerlichen Moral zu bessern. Den 'Nationalgeist' findet es heutzutage allerdings meist im Text des Grundgesetzes und nicht in vagen, althergebrachten deutschen Wertvorstellungen, die sich von denen anderer Länder unterscheiden.⁸

Im 19. Jahrhundert befassten sich nur wenige Dramatiker an zentraler Stelle mit der Frage der Diskriminierung ethnischer Gruppen oder Individuen. Offiziell schritten zum Beispiel die Emanzipation und Integration der jüdischen Bevölkerung voran, obgleich Anfeindungen weiterhin an der Tagesordnung waren und auch auf der Bühne reflektiert wurden.⁹ Unter anderem war Antisemitismus bei den Oberammergauer Passionsspielen Jahrhunderte lang

⁶Ebd. S. 829.

⁷Ebd. S. 830.

⁸Siehe Jürgen Habermas: Staatsbürgerschaft und nationale Identität. In: *Faktizität und Geltung*. Hg. von Dems. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992.

⁹Siehe Rainer Erb und Werner Bergmann: *Die Nachtseite der Judenemanzipation. Der Widerstand gegen die Integration der Juden in Deutschland 1780–1860*. Berlin: Metropol-Friedrich Veitl Verlag 1989.

fest im Repertoire verankert.¹⁰ Im 20. Jahrhundert treten interessanterweise zunächst hauptsächlich Dramatikerinnen hervor, die sich kritisch mit Ausländerfeindlichkeit befassen. Ausländische Kriegsgefangene und Zwangsarbeiter, die nach dem Ersten Weltkrieg in Deutschland blieben, waren häufig Diskriminierungen ausgesetzt. Im Jahre 1929 schrieb beispielsweise die Schriftstellerin Eleonore Kalkowska (1883–1937) ein Drama mit dem Titel *Josef*.¹¹ Die Premiere fand in Berlin unter der Schutzherrschaft der bekannten Liga für Menschenrechte statt, einer Organisation, die 1914 gegründet worden war.¹² In diesem Stück wird ein russischer Arbeiter in einem kleinen deutschen Ort fälschlich beschuldigt, einen Mord begangen zu haben. Die Autorin thematisiert die Umgehung und Entstellung von Gesetzen, wodurch der Fremde als Prügelknabe für eine Straftat verantwortlich gemacht wird, die ein prominenter Dorfbewohner begangen hatte. Obgleich die unrichtige Mordbeschuldigung allgemein bekannt ist, wird der Fremde zum Tod verurteilt und hingerichtet. Kalkowska argumentierte mit ihrem Stück gegen die 'Unrechtsjustiz' der Weimarer Republik. Als Pionierin des Dokumentartheaters nannte sie ihr Stück, das auf dem Fall des Landarbeiters Jakubowsky basierte, eine 'dichterische Reportage'. Nur kurze Zeit während der Weimarer Republik wurde auf dem Theater die Beziehung der deutschen Identität zur Xenophobie verhandelt.

Seit Beginn der Hitler-Zeit wurde im Theater programmatisch Antisemitismus und Xenophobie geschürt, was sich insbesondere in der negativen Darstellung von jüdischen und schwarzen Bühnenfiguren (z.B. in Lessings *Nathan der Weise* oder Shakespeares *Othello*) niederschlug. Auch böse Kontrahenten, wie die Figur des Mephistopheles in *Faust*, wurden in Aussehen und Gebaren als abstoßende, jüdische Stereotype dargestellt.¹³ Nach dem II. Weltkrieg wählten Dramatiker in deutschsprachigen Ländern das Thema der Ausländerfeindlichkeit nur selten. Die seit 1953 eingeladenen 'Gastarbeiter' wurden zwar von einer schweigenden Mehrheit diskriminiert, aber die Probleme nicht in der Öffentlichkeit diskutiert.¹⁴ Eine Ausnahme bildet der Schweizer Max

¹⁰ Siehe James Shapiro: *Oberammergau. The Troubling Story of the World's Most Famous Passion Play*. Amazon Kindle Books 2007.

¹¹ Eleonore Kalkowska: *Josef*. Unveröffentlichtes Ms. Akademie der Künste. Berlin. Archiv 0,1 lfm. Überlieferung aus dem Zeitraum 1912–1936. Manuskripte von Gedichten und Stücken. <www.adk.de/archiv/verz_literatur_inh.html - 21k ->.

¹² Wie Kalkowska waren viele Frauen in der Friedensbewegung tätig. 1915 wurde z.B. die Internationale Frauenliga für Frieden und Freiheit (IFFF) gegründet, deren Programm heute den folgenden Satz enthält: "Wir beteiligen uns an Aktionen gegen Ausländerfeindlichkeit und Rassismus." Es ist nicht bekannt, ob Kalkowska dieser Liga angehörte. <http://www.wilpf.de/cms/front_content.php?idcat=2>.

¹³ Siehe George L. Mosse: *Nazi Culture. Intellectual, Cultural, and Social Life in the Third Reich*. Madison: University of Wisconsin Press 2003.

¹⁴ Siehe Ulrich Herbert: *Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland. Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter, Flüchtlinge*. München: Beck 2001.

Frisch mit seinem Stück *Andorra* (1961), einem Drama, das inzwischen eine langjährige, oft auch kontroverse Rezeption durchlaufen hat und wiederholt im In- und Ausland neu inszeniert wird.¹⁵ Wie kein anderer hat Frisch die Konstruktion des Fremden als Feindbild sichtbar gemacht und die Psychologie der Internalisierung plausibel dargestellt. Er hat gewissermaßen den Tätern und Mitläufern des Nazi-Regimes vor Augen geführt, wie es zur Diskriminierung und Gewalt gegen die unschuldige jüdische Bevölkerung kommen konnte, obgleich in diesem Stück der Holocaust lückenhaft mythologisiert wird.

Dramatik der 1990er Jahre

Erst nach dem Mauerfall setzten besonders junge Dramatikerinnen Kalkowskas Pionierarbeit zur Ausländerfrage aus den 1920ern intensiv fort. Einige Themen dieser Stücke aus den 1990er Jahren sollen im Folgenden chronologisch und exemplarisch vorgestellt werden, um die Bandbreite der theatralischen Sendung zu illustrieren, die im Rahmen einer neuen Bewusstwerdung Deutschlands als Immigrationsland erfolgte. In der Dekade vor Beginn des neuen Jahrtausends schrieben Autorinnen Stücke, die zum Teil auf authentischen Medienberichten beruhten. Schon 1990 erschien Kerstin Spechts Stück *Lila*, das sich mit den Auswirkungen des ansteigenden Sextourismus befasst.¹⁶ Die Titelfigur ist eine ausländische Frau, die ein deutscher Tourist nach seinem Asienurlaub in sein fränkisches Heimatdorf mitbringt und ehelicht. Es entsteht eine Story im Stil von Fleisser und Kroetz. Specht stellt volksstückhaft den durch Missgunst motivierten Ausbruch von Fremdenhass und Vorurteilen dar, die der exotischen Frau im kleinen Ort entgegenschlagen, sowie die zerstörerischen Konsequenzen für die Dorfgemeinschaft. Specht sagt über ihre Dramen:

Mich interessieren *Underdogs*, egal ob es Künstler sind oder Araber, die in Europa arbeiten, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Ich interessiere mich für den ausgebeuteten Status, den sie innehaben, und auch die andere Kultur, die sie mitbringen. Das ist etwas, was eigentlich eine Bereicherung sein könnte, aber dann doch nur als Bedrohung empfunden wird.¹⁷

Ein ungewöhnliches Stück aus dieser Zeit stammt von der Schriftstellerin Emine Sevgi Özdamar, die zum ersten Mal die Stimme einer Emigrantin aus der Türkei zu diesem Thema auf die Bühne bringt. Es heißt *Keloğlan in Alamania*.

¹⁵ Max Frisch: *Andorra. Stück in zwölf Bildern*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1961. Die Uraufführung fand im November 1961 am Schauspielhaus Zürich statt.

¹⁶ Kerstin Specht: *Lila. Das glühend Männla. Amiwiesen. Drei Stücke*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1990.

¹⁷ Britta Kallin: Junges deutsches Theater in den USA. Interview mit Kerstin Specht über ihre Theaterstücke, 14. Mai 2004, Atlanta, GA. In: *The German Quarterly* 77.4 (2004). S. 488.

Die Versöhnung von Schwein und Lamm (1991).¹⁸ Im reinen Slapstick einer Märchen- und Krimikomödie entlarvt die Autorin mit subtilen Sprachspielen und grotesken Bildern die gefährlich-absurde Situation von Immigranten in der für Fremde unzugänglichen, eurozentrischen Kultur Deutschlands. Das identifikationsgebende deutsche Kulturgut, so wird auf der Bühne gezeigt, nimmt das Nicht-Deutsche auf, um es gleichzeitig abzuwerten. Die in Deutschland orientalisierte Figur der exotischen Madam Butterfly erscheint zum Beispiel ironisch als eingewanderte Sängerin aus der Türkei, nunmehr Putzfrau, die als Zeichen ihrer Degradierung und menschlichen Entwertung im Opernkostüm singend und staubsaugend vorgestellt wird. Özdamar greift tief in die Requisitenkiste türkischer und europäischer literarischer wie dramatischer Traditionen. Die türkische Märchenfigur des Keloğlan wird als arbeitsloser, abschiebungsbedrohter Sohn durch seine Perücke lächerlich zum Deutschen umgemodelt und im Karotten-Kostüm seiner Menschlichkeit beraubt. Dabei wirbelt die Autorin in theatralischer Verkleidung auch geschlechtliche und kulturelle Identitäten sowie Mythen bunt durcheinander. Dahinter steht immer auch Kritik: So entpuppt sich zum Beispiel ein sportlicher Wettkampf als polizeiliche Brutalität. Tadelnswerte Gesetze, die bestimmen, dass ein in Deutschland aufgewachsenes türkisches Kind bei Volljährigkeit abzuschieben sei, werden ad absurdum geführt.¹⁹ Eine Fragmentierung der Identität ist weitläufig im Sprachstil und der Symbolik angelegt.²⁰ Es ist ein pessimistisches Stück, und nur ein Deus ex machina kann, wenig überzeugend, am Ende 'die Versöhnung von Schwein und Lamm' herbeiführen, also eine utopische türkisch-deutsche Identität möglich machen.

¹⁸ Emine Özdamar: *Keloğlan in Alamania. Oder die Versöhnung von Schwein und Lamm*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1991.

¹⁹ Vor kurzem wurden die Gesetze zugunsten dieser Kinder verbessert. Das neue Einbürgerungsgesetz von 2007 sieht das Folgende vor: "Der Anspruch auf Einbürgerung entsteht, wenn die folgenden Voraussetzungen vorliegen: Unbefristetes Aufenthaltsrecht der Aufenthaltserlaubnis zum Zeitpunkt der Einbürgerung; seit acht Jahren gewöhnlicher und rechtmäßiger Aufenthalt in Deutschland; Lebensunterhaltsunterhaltssicherung (auch für unterhaltsberechtigten Familienangehörigen) ohne Sozialhilfe und Arbeitslosengeld II ('Hartz IV'); ausreichende Deutschkenntnisse; Kenntnisse über die Rechts- und Gesellschaftsordnung sowie die Lebensverhältnisse in Deutschland ('Einbürgerungstest'); keine Verurteilung wegen einer Straftat; Bekenntnis zur freiheitlichen demokratischen Grundordnung des Grundgesetzes der Bundesrepublik Deutschland; Verlust bzw. Aufgabe der alten Staatsangehörigkeit." In: Webseite der Bundesregierung. Hg. von der Beauftragten für Integration. <<http://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/BeauftragteFuerIntegration/Einbuergierung/Anspruch/anspruchseinbuergierung.html>>. Downloaded 15.6.2009.

²⁰ Siehe Marcus Müller: *Opposing 'Real' Realities. On the Criticism of Dominant Constructions of Reality through Language in German Intercultural Literature*. Ph.D. Thesis. University of Illinois at Chicago 2008. Müller weist hier auf sprachlich formulierte Körperfragmentation im Text hin als Parallele zur Außenseiterexistenz.

Im gleichen Jahr wie Özdamars Stück wurde Bettina Fless' vielschichtiges Theaterstück *Asyl in der ersten Welt*, eine Tragikomödie, auf vielen Bühnen gegeben (zum BeispielsurrealistischinszeniertindenMünchenerKammerspielen).²¹ Hier geht es um einen politischen Flüchtling, einen nigerianischen Asylanten, der Brutalisierungen ausgesetzt ist. Dabei wird das Ineinandergreifen von Rasse, Klasse und Rollenverhalten der Geschlechter sichtbar gemacht: Nachdem der reiche deutsche Boss seine Ehefrau sexuell erniedrigt hat, misshandelt diese wiederum ihren türkischen Chauffeur und lässt den Schwarzafrikaner foltern, als er ihr sexuell nicht zu Diensten sein will. Fless entfernt sich weit von den konventionellen Handlungssträngen des aristotelischen Theaters und spielt auf grotesk eskalierte Weise stereotypes Verhalten szenisch durch. Das Stück erweitert die Bedeutung von Fremdenfeindlichkeit, indem es neben dem Aufkeimen des Rechtsradikalismus auch die Entfremdung zwischen Ost- und Westdeutschen nach der Vereinigung wie auch die existentielle Isolierung des einzelnen Menschen in einer auf Ausschluss basierenden kapitalistischen Gesellschaft thematisiert. Es wird expressionistisch eine Fragmentierung von Identitätsbezügen dargestellt, die durch verfehlte Nationalpolitik, Klassen- und Geschlechtertrennung sowie Rassismus und Fremdenfeindlichkeit zustande kommt.

Unmittelbar mit den Strukturen der Ausländerpolitik befasst sich im Jahre 1993 das Stück *Transit Heimat. Gedeckte Tische* von Anna Langhoff.²² Es wurde durch aktuelle Meldungen in den Medien über die Brandstiftungen von Rechtsradikalen angeregt.²³ Dieses Drama erzählt in nuce in traditioneller Szenenfolge vordergründig die Geschichte versuchter Völkerversöhnung am gedeckten Tisch und deckt dabei die entsetzlichen Zustände in einem Asylantenheim auf, in dem Flüchtlinge aus vielen Ländern zusammengepfercht leben müssen. Aber Voreingenommenheit gegen 'Andere' wird nicht nur von Deutschen geübt, sondern ist auch gang und gebe unter den ethnisch unterschiedlichen Gruppen im Heim und äußert sich metaphorisch darin, dass die Menschen einander 'nicht riechen', wörtlich: den Geruch des Essens der anderen nicht ertragen können. Julia Kristeva hat die sozio-psychologischen Zusammenhänge der Xenophobie in ihrem Buch *Fremde sind wir uns selbst* (1988) untersucht und darauf hingewiesen, dass alles, was wir als Fremdes befürchten, in unserem eigenen Unbewussten enthalten ist:

Das Fremde ist in mir, also sind wir alle Fremde. Wenn ich Fremder bin, gibt es keine Fremden [. . .]. Die Ethik der Psychoanalyse impliziert eine Politik: Es würde

²¹ Bettina Fless: *Asyl in der ersten Welt. Eine Tragikomödie*. Uraufführung am bayrischen Staatsschauspielhaus 16. April 1992. Sie schrieb das Stück 1991.

²² Anna Langhoff: *Transit Heimat. Gedeckte Tische*. In: *Theater heute* 34.3 (1994). S. 45–52.

²³ Es gab Brandstiftungen mit rechtsradikalem Hintergrund in Mölln (23.11.1992) und Solingen (23.5.1993).

sich um einen Kosmopolitismus neuer Art handeln, der, quer zu den Regierungen, den Ökonomien und den Märkten an einer Menschheit arbeitet, deren Solidarität in dem Bewusstsein ihres Unbewussten gründet.²⁴

Von einem auf dieser Idee basierenden, nationenübergreifenden Identitätsgefühl ist man in den 1990ern weit entfernt. Im Gegenteil, öffentlich artikulierte Voreingenommenheit und diskriminierende Übergriffe in der Bevölkerung steigen, da auch der Staat diese selbst direkt oder durch eine Laisser-faire-Politik bzw. fehlende Gesetzgebung unterstützt.²⁵ Deutsche Helfer stehen entsprechend im Stück als wirkungslose 'Gutmenschen' neben einer menschenverachtenden Bürokratie und rechtsradikalen Tätern, und ihre aktuelle Hilfe wendet sich ins Gegenteil. Programmatisch dient ein vermeintlicher Mord durch Neonazis als Angelpunkt. Langhoff stellt das moralische Ungenügen der deutschen Behörden heraus, schwächt es jedoch wieder ab, indem sie die Voreingenommenheiten und Egoismen der einzelnen ethnischen Gruppen ins Zentrum stellt. Alle Welt, so scheint es, benimmt sich xenophob, wenn es nützlich scheint. Dieses Fazit mag – abhängig vom Fokus der jeweiligen Inszenierung – dem Theaterpublikum resigniert die Botschaft vermitteln, dass politische Änderungsversuche im Sinne Brechts nach dem Theaterbesuch sinnlos sind: So ist das eben, Ablehnung von Fremden liegt in der 'menschlichen Natur'.

Auf die Voreingenommenheit konzentriert sich mit Zorn auch die Theaterarbeit der Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek. Sie schreibt ihre Stücke aus einer inneren Bewegung heraus, motiviert durch den Wunsch etwas zu bewirken. Ihr Stück *Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit* (1996) befasst sich an zentraler Stelle mit Xenophobie.²⁶ Jelinek bekennt sich zu den Diskriminierten: "Für die, die sprachlos sind oder deren Sprache wir nicht verstehen, zu sprechen, das war mir sehr wichtig".²⁷ Das Stück handelt von

²⁴ Julia Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990. S. 209 (Originalausgabe: *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard 1988).

²⁵ Mindestens ein Mensch ist auf Grund des gewaltsamen Vollzugs der Ausreise zu Tode gekommen. Am 28. Mai 1999 erstickte der Sudanese Amir Ageeb an den Folgen einer Fixierung durch Beamte des Bundesgrenzschutzes. <[http://de.wikipedia.org/wiki/Abschiebung_\(Recht\)#.C3.84nderung_des_deutschen_Abschieberechts](http://de.wikipedia.org/wiki/Abschiebung_(Recht)#.C3.84nderung_des_deutschen_Abschieberechts)>.

²⁶ Elfriede Jelinek: *Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 3. Aufl. 2004. Uraufführung am Deutschen Schauspielhaus Hamburg 1996. Siehe hierzu den Artikel von Barbara Kosta: *Murderous Boundaries. Nation, Memory and Austria's Fascist Past in Elfriede Jelinek's Stecken, Stab und Stangl*. In: *Writing against Boundaries*. Ed. by Barbara Kosta and Helga Kraft. Amsterdam: Rodopi 2003. S. 81–98.

²⁷ Stephanie Carp: "Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung". Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek (In: *Theater der Zeit. Zeitschrift für Politik und Theater* 51/1996). Zit. nach der Homepage der Autorin <<http://www.elfriedejelinek.com>>. Downloaded 24.3.2010.

einem Mord an vier Roma-Männern. Jelinek prangert die Mentalität ihres Heimatlandes an, indem sie den Hang bloßstellt, das 'Eigene' durch Ausschluss und Gewalt gegen das 'Andere' zu etablieren. Jelineks surrealistisch-expressionistisches Theater lässt die Ermordeten immer wieder auferstehen, um die Grundlagen für die unterschwellige Xenophobie in Österreich schrittweise in ihrer Engstirnigkeit und arroganten heimattümelnden Spießigkeit und Brutalität, die besonders in den Medien (*Kronenzeitung*) zum Ausdruck kommen, transparent zu machen. Befragt, wie sie ihr eigenes Stück sieht, antwortete Jelinek:

In Deutschland werden Asylantenheime angezündet, und in Österreich gibt es eine Art Werwolf: die "Bajuwarische Befreiungsbewegung", die Briefbomben verschickt und Bomben bastelt. Ich finde, daß diese Verschwörung in Österreich einen sehr viel höheren Grad an Gefährlichkeit hat. [. . .] So schrecklich es in jedem Fall für die Opfer ist, die hier wie da qualvoll sterben, haben die Ereignisse in Deutschland nicht den gleichen Grad von konspirativer Verabredung.²⁸

Diese Stücke der 1990er Jahre lassen noch zum Teil eine klare Handlung erkennen, wenn diese auch oft fragmentarisch-szenisch präsentiert wird. Sie wollen dem Theaterpublikum die eigene Voreingenommenheit bewusst machen. Weiter noch und hautnaher wagt sich das Dokumentartheater vor, das um die Jahrtausendwende mit prominenten Experimenten zum Migrationsthema aufwartet. Nunmehr legen sich auch die männlichen Autoren ins Zeug.²⁹ Der Theatermacher Christoph Schlingensief war einer der Innovatoren mit seinem Reality-Theater, als er im Jahre 2001 in Wien ein Event gegen Xenophobie inszenierte, wobei er provokativer Weise einen Container, zu Asylanten-Wohnungen umgebaut, auf den Platz vor der Wiener Oper stellte. Seine

²⁸ Ebd.

²⁹ Andere Autoren, die sich mit dem Thema befassten, sind zum Beispiel Maxim Biller: *Kühltransport*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2001; Andres Vieil: *Der Kick*. 2005, Peter Turrini: *Ich liebe dieses Land. Theaterstück in drei Akten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001; George Tabori: *Weisman und Rotgesicht. Ein jüdischer Western*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992 (Spectaculum 53); Ders.: *Die Goldberg-Variationen*. Berlin: Kiepenheuer-Bühnenvertriebs-GmbH 1991; Dea Loher: *Unschuld*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2004. Uraufführung 2003; Dies.: *Das Leben auf der Praça Roosevelt*. 2004; Theresia Walser: *Morgen in Katar*. Uraufführung Staatstheater Kassel 2008. Die Dramatikerinnen resignieren gewissermaßen: Bei Loher wird Gewalt als feste Komponente der menschlichen Natur gesehen, die deshalb auch als teil xenophobischer Handlungen nicht erstaunt. Siehe Christine Künzel: "Vielleicht kommt die Gewalt von innen". Dea Lohers Poet(h)ik der Gewalt. In: *Monatshefte* 99.3 (2007). S. 360–372. Bei Walser verstummen die Immigranten und verschließen sich vor der Umwelt, wie der Araber, der in *Morgen in Katar* das Stück hindurch kein Wort spricht, sondern nur mit Kopfhörern seinen eigenen Quellen lauscht.

Veranstaltungen sollten als politische Installation und Performance mit dem Titel "Ausländer raus" die Öffentlichkeit jenseits des typischen Theaterpublikums provozieren und waren besonders gegen die FPÖ-Partei Jörg Haiders gerichtet.³⁰ Das Projekt schloss interaktiven Kontakt mit den Zuschauern ein, denn die Öffentlichkeit konnte in die Container hineinschauen und mit den Asylanten sprechen, denen die Abschiebung drohte. Der Unterschied zwischen wirklichem Geschehen und Aufführung wurde verwischt. So verstanden viele Zuschauer die Aufschrift eines Riesenplakats "Ausländer raus" fälschlich als rechtsextreme Parole. Der literarisch-sprachliche Aspekt ging bei dem Theaterprojekt zum großen Teil verloren und fand sich nur noch im treffenden Schlagwort und in der plakativen Anklage. Die provozierenden Details zielten auf größtmögliche Verbreitung von Schlingensiefs politischer Herausforderung durch die Medien. Wie erhofft, bekannten ausländerfeindliche Politiker Farbe und ihre Voreingenommenheit wurde in aller Öffentlichkeit sichtbar. Ein Erfolg also für Schlingensief und ein neuer, wenn auch geringer Einfluss des sozial wirksamen Theaters, das schon seit Handkes *Publikumsbeschimpfung* (1966) in Zweifel stand.

Weitere Inspirationen für ein postdramatisches Dokumentartheater, das sich der gewandelten deutschen Identität als Einwandererland annahm, kamen von der großen Kölner Ausstellung 2006 'Projekt Migration' und führten zum Beispiel zu Schorsch Kameruns Projekt 'Gipfel der Integration'. Der Regisseur und Autor arrangierte ein 'Einbürgerungswochenende' am Berliner Volkstheater im April 2007.³¹ Es wäre naiv anzunehmen, dass sich durch politische und künstlerische Initiativen die alte, homogen deutsche Identität sogleich in ein tolerantes, globales Weltbürgertum verwandeln würde. Seit dem Zweiten Weltkrieg haben die Deutschen zwar ihr Bestes getan, um ihr ramponiertes Ansehen nach außen hin zu verbessern. Jedoch gibt es im Lande viele verschiedene Auffassungen darüber, was eine deutsche Identität sein sollte. Schon zwischen den alten und neuen Bundesstaaten kursieren unterschiedliche Vorstellungen davon. Die Theaterwelt geht das Problem von einer idealen Demokratie her an. 2008 besprachen einige Theaterleute in *Theater*

³⁰Vgl. die Dokumentation von Mathias Lilienthal und Claus Phillip: *Ausländer raus!* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.

³¹Vgl. z.B. "Lässt sich die Identität eines Menschen auf eine einzige kulturelle oder ethnische Zugehörigkeit reduzieren? Der 'Gipfel der Integration', den die Volksbühne am 19. und 20. Mai veranstaltet, steht für das Gegenteil. Jeder Mensch gehört immer einer Vielzahl von Gruppen an, kann gänzlich widerspruchsfrei etwa deutscher Bürger türkischer Herkunft mit armenischen Vorfahren, Christ, Veganer, Physiker, Lyriker, Feminist, heterosexuell, Verfechter der Rechte von Schwulen und Lesben, Heiligendamm-Protestierer" sein. <<http://www.volksbuehne-berlin.de/spielplan/?reihe=9>>.

heute diese soziale Aufgabe: Regisseur André Bückner, Intendant des Nordharzer Städtebundtheaters Halberstadt/Quedlinburg, erklärt seine Mission in der ehemaligen, von Rechtsradikalität gegen Fremde durchgesetzten DDR so:

Die Menschen hier müssen die Spielregeln, wie Demokratie funktioniert, wieder begreifen oder besser [. . .] überhaupt erst einmal lernen, was das ist. [. . .] Wir dürfen uns eben auch nicht einfach auf die Kunst zurückziehen, sondern müssen für uns und die Zuschauer einen Weg durch die Realität ins Theater suchen und finden.³²

Eine Identität basierend auf demokratischen Voraussetzungen und dem Grundgesetz ist das Ziel. Ein weiterer prominenter Regisseur, Armin Petras, glaubt ebenfalls an die Macht des Theaters. Er meint: "Theater ist für mich einer der letzten demokratischen Orte, obwohl ich mit dem Begriff ein Problem habe. Ein Ort, an dem, wenn es gelingt, alte Damen neben türkischen Jugendlichen [sitzen]."³³ Zur Diskriminierung bemerkt der Dramaturg am Staatsschauspiel Dresden, Stefan Schnabel, "der erste Schritt der Aufklärung über Rechts [ist] [. . .] die Erschütterung unseres Selbstbewusstseins, dass die Rechten die Anderen sind. Dass wir damit nichts zu tun haben." Um dies zu bezwecken wurden vor gewissen Aufführungen Fragebogen an die Zuschauer ausgegeben und festgestellt, dass die "eigenen Aussagen [der Zuschauer], entscheidend dazu bei[tragen], dass ihre gesellschaftliche 'Mittäterschaft' an Rechtsextremismus und Gewalt in Ostdeutschland mit den Mitteln des Theaters aufgeklärt werden kann".³⁴

Von den Kreativen mit Migrationshintergrund steht heute der türkisch-deutsche Schriftsteller Feridun Zaimoğlu auf provozierende Weise im Vordergrund. Er lässt eine ungewöhnliche Herangehensweise an das deutsche Identitätsproblem im postdramatischen Theater erkennen. Seine Stücke heißen *Schwarze Jungfrauen* (2006) und *Schattenstimmen* (2008) (beide wurden zusammen mit Günter Senkel verfasst).³⁵ Zaimoğlu erzielte mit der von ihm gewohnten Provokation – die mit dem Buch *Kanak Sprak* (1995) begann – große Medienwirksamkeit. Der Autor gefällt sich in der Rolle des *enfant terrible*, das deutschen 'Gutmenschen' die Arbeit an der Integration von Menschen mit Migrationshintergrund schwierig macht. Er betont, dass die Nachkommen der Einwanderer "weder aus einem Kanon der Ursprungsgesellschaft ihrer Eltern und Großeltern noch nach den Maßstäben der deutschen Mehrheitsgesellschaft

³² Bernd Noack: Aktion Noteingang. In: *Theater heute* 48.2 (2008). S. 4–10.

³³ Bernd Noack: Die Rechten sind nicht nur die anderen. In: Ebd. S. 11–19.

³⁴ Vgl. ebd. S. 12.

³⁵ Feridun Zaimoglu: *Schwarze Jungfrauen*. Reinbek: Rowohlt Theaterverlag 2006 (Rollentexte); Ders.: *Schattenstimmen*. 2008. Reinbek: Rowohlt Theaterverlag 2008 (Rollentexte).

verstanden werden können”.³⁶ Indem er reaktionär jegliche Aufklärung verdammt, feministische Denkansätze abkanzelt und sie mit dem Gegenbild eines nach seinen Worten ‘realistischen’ Immigrantentums konfrontieren will, trifft er auf manch wunden Punkt und blinden Fleck.³⁷ In einem Spiegel-Interview äußert er sich wie folgt:

Natürlich gibt es Identitätshöcker und Deutschlandverweigerer, aber die sind in der Minderheit. Für die meisten türkisch- und kurdischstämmigen Deutschen der zweiten und dritten Generation gibt es keine Demarkationslinien ethnischer Natur. Ich sehe da eher einen Pragmatismus. Hinwendung zu den wichtigen Dingen des Lebens, ein Identitätskonflikt ist nicht wichtig.³⁸

Seine Theaterproduktion ist reißerisch und eher dazu angetan, Zuschauer durch schockierende Gossensprache und Pornoeinlagen eine *guilty pleasure*, ein Vergnügen am Tabu, zu bieten, als ein glaubhaftes Identitätsbild von gläubigen Muslimas oder illegalen Einwanderern zu schaffen. Auf jeden Fall ist er schwer als Repräsentant einer politisch erwünschten neuen ‘deutschen Kulturnation’ einzureihen.

Schon der Titel *Schwarze Jungfrauen* fordert das Publikum ironisch heraus, da Jungfrauentum im westlichen Denken sexuelle ‘Unschuld’ konnotiert. Es sprechen unterschiedliche “Neo-Muslimas” – wie er sie nennt – in zehn Monologen von ihrem Lebensstil, ihren Wünschen und Problemen. Diese Monologe sollen auf realen Interviews beruhen, jedoch ‘literarisch verdichtet’ sein. Da die Sprache der Stücke fast durchweg der Sprache anderer Texte Zaimoğlu’ ähnelt und theoretische Verlautbarungen einschließt, die einmontiert erscheinen, ist nicht sicher, wie authentisch diese Texte sind. Alle seine Muslima glauben an den großen Gott, Allah, aber die meisten von ihnen beschäftigen sich eher mit Erotik und scheinen in sexuellen Dingen als begeisterte Objekte von Männerphantasien zu fungieren. Zaimoğlu bezeichnet ihr Verhalten jedoch als wahrhaft feministisch und spricht ihnen eine eindeutige Identität zu. Hierbei spielt wahrscheinlich Zaimoğlu anti-intellektuelles Bestreben eine Rolle. Er identifiziert sich gern mit der Unterschicht³⁹ und

³⁶ Jamal Tuschik: “Bruder, du bist meine Stimme”. Feridun Zaimoğlu, Kombatant im Kulturkampf. In: *aufgerissen. Zur Kultur der 90er*. Hg. von Thomas Kraft. München-Zürich: Piper 2000. S. 107.

³⁷ “Ich bin ein Unterschichtler, ich vergesse es nicht. Aber eins vergesse ich auch nicht: Ich gehöre der Gegenaufklärung an. Ich bin kein Anhänger der Aufklärung”. Interview mit Eren Güvercin am 29.9.2008. Eren Güvercin’s Weblog <<http://erenguevercin.wordpress.com/2008/09/29/ich-bin-kein-anhanger-der-aufklarung/>>.

³⁸ Jenny Hoch: Liebe ist reaktionär. Interview mit Zaimoğlu. In: *Der Spiegel* 13.3.2008.

³⁹ Im Interview mit Eren Güvercin am 29.9.2008, sagt Zaimoğlu von sich selbst: “[I]ch bin kein Literat, ich bin ein Geschichtenerzähler – die wirkliche Prägung, die wirkliche Hinwendung zur Literatur geschah in deutschen Fußgängerzonen.”

geht dabei wohl von einer orientalischen Männerkultur aus, die in Deutschland lediglich noch Macht innerhalb der Familie hat. Die Muslima sprechen von ihrer eigenen Sexualität in einer jung-türkisch pornographischen Männersprache, was wiederum als emanzipierend und religiös zugleich dargestellt wird. Zaimoğlu weist auf den Koran hin, wonach die Frau ein Recht auf sexuelle Befriedigung habe, im Gegensatz zur christlichen Frau. Die Sekundärliteratur hält über Zaimoğlus Männer fest, dass ihre Macht über Frauen sie von ihrem gewissermaßen 'feminisierten' Zustand der sozialen Schwäche und der Emaskulation befreit. Der Autor dreht dabei den Spieß des deutsch-westlichen Orientalismus um, denn er geht darauf ein, dass orientalische Männer leicht deutsche Männer bei deutschen Frauen ausstechen und diese somit feminisieren, weil ihre Werbung erfolgreicher ist. Frauke Matthes hält in ihrem Aufsatz *Of Kanaken and Gottes Krieger. Religion and Sexuality among Feridun Zaimoğlu's Young Muslim Men* fest:

By emphasizing their sexual maleness, they initiate an 'operation of exclusion' (of other, less sexually successful men): men are judged according to their sexual abilities. As a performance that is geared toward supporting an opposition to German men, it addresses power relations: power is measured by the sexual power these men have over women, in relation to that wielded by German men. The latter's alleged sexual weakness permits the feminization: Orientalist discourse is reappropriated as a means of claiming the masculinity of the Kanaken back – at the expense of women, who serve as a projection space for the competition between the Kanaken and the alemannen (Germans).⁴⁰

Zaimoğlus neues Stück *Schattenstimmen*, das ebenfalls aus Monologen besteht, wird von vierzehn illegal in Deutschland wohnenden Männern und Frauen gesprochen. Während der Autor noch in den 1990er Jahren türkische Männer der zweiten Generation in den Mittelpunkt seiner Erzählungen stellte, die gegen Religion rebellierten, schwenkte er nach den Ereignissen des 11. September 2001 um und betont besonders, dass er ein gläubiger Muslim sei.⁴¹ Frauke Matthes stellt fest, "he now focuses on the youngest generation of German Turks, who are rebelling in a different way, discovering what is, in their eyes, the 'true,' uncorrupted nature of religion, which they are prepared to define in radical terms".⁴² Zaimoğlu besteht darauf, dass sein Glauben ein

⁴⁰ Frauke Matthes: *Of Kanaken and Gottes Krieger. Religion and Sexuality among Feridun Zaimoğlu's Young Muslim Men*. In: *Edinburgh German Yearbook* 2 (2008). S. 250–261. Hier: S. 253f.

⁴¹ Interview in der *Islamischen Zeitung* am 6.4.2006: "Und ich habe noch nie einen Hehl daraus gemacht, dass ich ein gläubiger Moslem bin." In: "Die Polemik vergiftet das soziale Klima". Gespräch mit dem Regisseur Neco Celik und dem Schriftsteller Feridun Zaimoğlu über ihr Stück *Schwarze Jungfrauen* <<http://www.islamische-zeitung.de/?id=7106>>.

⁴² Matthes: *Of Kanaken and Gottes Krieger*. S. 256.

simpler Urglaube sei, der nicht durch moderne, sprich westliche Ideen verwässert sei. Er erklärt in einem Interview vom 29. September 2008:

Ich bin nicht geneigt [. . .] den Pinschern der Moderne irgendeine Leistung zuzubilligen. Die Aufklärung hat die Magie zum Zerplatzen gebracht. Sie haben die Träume zerstört. Sie haben versucht, den Glauben zu zerstören. Einige haben Gott für verrückt erklärt, sind aber selber verrückt geworden.⁴³

Mit anderen Worten, die Ideale einer deutschen Identität, die auf christlichem Glauben und auf rationalen Theorien der deutschen Dichter und Denker basieren, sind abzulehnen. Nach dem Irrationalismus der Hitler-Zeit sind viele Deutsche jedoch zögerlich, Aufklärungsideen gegen Magie einzutauschen. Zaimoğlu offensichtliche Feindlichkeit gegenüber westlich-feministischem Gedankengut und die Bejahung der muslimisch verhüllten Frau wird einerseits auch von türkischen weiblichen Intellektuellen bemängelt, kurbelt jedoch andererseits neue öffentliche Diskussionen an.⁴⁴ In *Theater heute* behandelt er das Identitätsproblem von frommen muslimischen Frauen so:

Frauen der *Schattenstimmen* beschäftigt keinesfalls die Frage, wie authentisch sie sind. Diese Frauen haben keine Identitätsprobleme, sie lachen über säkulare Männer und Frauen, die Identitätskrisen ins Feld führen, um daraus eine Theorie der Integration oder der Separation abzuleiten. Es sind Bekenner, und ich war der Protokollant ihrer zuweilen recht strengen Ansichten.⁴⁵

Wie authentisch sind diese Einsichten in die Psyche der Frauen? Es zeigt sich auf jeden Fall, dass der Autor eine andere Idee von Identität der in Deutschland lebenden Menschen mit Migrationshintergrund zum Ausgangspunkt nimmt, einer Identität, die sich nicht dem prokrustischen Bett einer Leitkultur anpassen will. Feridun Zaimoğlu beschreibt in Deutschland Integrierte folgendermaßen: „Der integrierte Türke ist ein Zombie, nämlich einer, der diese öde, furchtbar banale Kleinbürgerexistenz anstrebt“.⁴⁶ Es ist aber so, dass Zaimoğlu auch seinerseits Aufklärung betreiben will, aber eben anders als sie

⁴³ Interview mit Eren Güvercin.

⁴⁴ „Die Hysterie und die Polemik, mit der heute fremdstämmige deutsche Frauenrechtsaktivisten die Ressentiments schüren, vergiftet das soziale Klima. Ich finde sie erbärmlich. Sie ducken nach oben und treten nach unten. Es gibt ein schönes Wort dafür: Opportunismus.“ In: Gespräch mit dem Regisseur Neco Celik und dem Schriftsteller Feridun Zaimoğlu. Zur Kritik s. Ateş: Der Multi-Kulti-Irrtum.

⁴⁵ „Wir haben mit unseren Mündern ihre Melodien gepfiffen.“ Interview mit Eva Behrendt und Franz Wille. In: *Theater heute* 48.5 (2008). <<http://theaterheute.partituren.org/de/archiv/2008/>>. <<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/>>.

⁴⁶ Interview mit Eren Güvercin.

in Deutschland in vielen Theatern verstanden wird. Er nannte seine literarischen Werke einmal 'Edutainment'. Als solches wird auch sein Theaterstück *Schattenstimmen* verständlich. Das Stück wurde unter der Regie von Nora Bussenius am Schauspiel Köln 2008 uraufgeführt. Schauspieler sprechen zum Beispiel die Monologe eines marokkanischen Tellerwäschers, einer osteuropäischen Prostituierten, eines ukrainischen Au-pair-Mädchens, eines afrikanischen Drogendealers und so weiter. Viele sind nicht Muslime. Es hat sicher dem androzentrischen Effekt des Stücks nicht abgeholfen, dass die Regisseurin einige Texte der Frauen von männlichen Schauspielern vortragen ließ und umgekehrt. Diese Art von Geschlechtertausch konnte die aufgesetzte Macho-Sprache nicht übertünchen oder Gender-Differenzen sichtbar machen. Dieses Theater des 'Edutainment' will wohl aufklären, indem es zeigt, dass die Illegalen nicht nur keine deutsche Identität haben, die mit einer vorprogrammierten Leitkultur im Einklang steht, sondern dass sich ihre eigenen multiplen Identitäten frei entwickeln, ob die Autoritäten das mögen oder nicht. Das Moralische dieses Theaters liegt eigentlich hauptsächlich in der Darstellung der geringen Chancen in Deutschland für Zugewanderte sowie eines nicht korruptierten Glaubens an Allah, der nicht sexuell repressiv ist. Es wundert nicht, dass die Rezensenten oft Kritik üben. Zaimoğlu Theater deutet an, dass eine deutsche Identität, wie er sie versteht, durch Charakteristiken der Einwanderer nur an Wert gewinnen könnte.

Fast gleichzeitig mit *Schattenstimmen* wurden zwei Stücke zum Thema Zugewanderte von dem jungen, viel versprechenden Dramatiker Polle Wilbert (Pseudonym des Dramaturgen Björn Bicker, Jahrgang 1972) uraufgeführt. Eine andere Art von *Germanness*, von Deutschsein der Menschen mit Migrationshintergrund, hat 2008 ein großes Theaterprojekt, *Doing Identity. Bastard München*, zum 850. Jubiläum der Stadtgründung entwickelt, und zwar in einer Serie von Veranstaltungen von Februar bis März, bei denen es um die Münchner Immigrantenbevölkerung ging. Schließlich hatten Ende 2008 in München Menschen mit Migrationshintergrund den beachtlichen Anteil von 24 Prozent der Gesamtbevölkerung, höher als in allen anderen deutschen Städten. Teil des Projekts, das musikalische Veranstaltungen, Diskussionsabende, informelle Veranstaltungen und Stadtrundfahrten einschloss, war eine Serie von vier Dokudarstellungen an vier Abenden mit dem Titel *Fluchten*. Jedes der vier Stücke war nach verschiedenen Themen strukturiert: Arbeit, Wohnen, Liebe, Bayern. Es gab keine Berufsschauspieler, sondern talentierte Immigranten verschiedener Länder, Berufe und Generationen belebten die Bühne. Im Gegensatz zu Zaimoğlu Monologen sind die Texte nicht sprachlich veredelt, sondern aus authentischen Interviews der selbst mitspielenden ImmigrantInnen gewählt und zusammengesetzt. Da spricht eine Krankenschwester, ein Musiker, sogar ein Polizist, der in München für die Aufdeckung von Scheinehen und illegalen Schleppern zuständig ist. Eine andere Teilnehmerin auf der

Bühne arbeitet an der Münchner Ausländerbehörde, und ein Laienspieler ist Psychotherapeut für Immigrierte. Die Regisseurin, Christine Umpfenbach, hat mit Björn Bicker die Interviews gehalten und die Texte ausgewählt. Sie wurden jedoch nicht künstlerisch verändert, und es wurde keine dramatische Handlung dazu erfunden. Die acht ImmigrantInnen verschiedener Ethnizität und Hautfarbe sprechen über ihr Alltagsleben in München. Sie wenden sich hauptsächlich direkt an das Publikum. Nur wenige Requisiten deuten reale Orte an. Acht Stühle in einer Reihe dominieren auf der Bühne. Die Inszenierung zeigt, dass Identität konstruiert und von Zufällen bestimmt ist – so jedenfalls erläutert das Programmheft das Anliegen. Wohl um diese 'Zufallsidentität' hervorzuheben, sprechen die SchauspielerInnen nicht immer den Text ihres eigenen Interviews, sondern manchmal spricht zum Beispiel der Nigerianer die Worte der Iranerin, oder der Musiker die des Polizisten, wodurch die subtilen Geschlechterdifferenzen hervortreten. Der theatralische Ansatz sowie der Oberbegriff des Projekts *Doing Identity. Bastard München*, deuten auf das Hybride im Leben von Eingewanderten hin. 'Bastard' wird hier nicht wie üblicherweise als beleidigendes Schimpfwort behandelt, sondern der Begriff wird, wie folgt, erklärt: "Der Bastard kann als etwas begriffen werden, was schmerzvoll ist. [. . .] Er kann genauso als etwas begriffen werden, was lustvoll ist, eine lustvolle Hybridität. Ich finde München hat, wenn man genau hinschaut, ganz viel davon".⁴⁷ Die Intention dieser Stücke wird im Programm weiter, wie folgt, beschrieben:

Es geht um Dekonstruktion und Neukonstruktion von scheinbar gesicherten Zuschreibungen und Selbstbildern. Im Perspektivwechsel geraten feste Rollen, berufliche Funktionen und Überzeugungen in Bewegung, fahren Karussell und setzen ihre Protagonisten neuorientiert, deplaziert und genau richtig andernorts wieder ab, befreit von festen Zuweisungen und Machtstrukturen.⁴⁸

Dieses Vertrauen auf die Fähigkeiten des Theaters erscheint zu optimistisch. Es beleuchtet jedoch die Sehnsucht, eine neue, allumschließende deutsche Identität zu konstruieren, eine Sehnsucht, die Vielfalt wünscht und sich wie oben erwähnt, eher auf das Grundgesetz beruft und nicht auf die althergebrachte Monokultur. Das Theater bietet zudem die einzigartige Möglichkeit, den Mitbewohnern ohne Identität, den vielen Illegalen, direkter eine Stimme geben zu können als die virtuellen Medien Kino, Fernsehen oder Computer.

⁴⁷ Interview mit dem Dramaturgen der Kammerspiele Malte Jelden. In: *Bastard München*. ORF Radio Website. 10.9.2008. <<http://oe1.orf.at/inforadio/86658.html?filter=5>>.

⁴⁸ Programmnotizen für *Fluchten 1–4*. Projekt *Doing Identity. Bastard München*. Kammerspiele München. 26.1. 2008 bis 8.3.2008. <<http://www.muenchner-kammerspiele.de/>>.

Es kann seinem Publikum gewissermaßen auch die Lebenserfahrung von der.en vermitteln, die in der Statistik nur als Zahl erscheinen. Besonders in München gibt es viele Illegale, und es wird geschätzt, dass hier circa 50.000 Menschen versteckt leben. Um deren unsichtbare Misere sichtbar zu machen, musste das Dokumentardrama einen anderen Zugang finden als den in *Fluchten*, da illegale Bewohner nicht auf die Bühne gebracht werden können. Polle Wilbert verfasste als Pendant zu *Fluchten* das Stück *Illegal. Das unsichtbare Leben*, das im Juni 2008 an den Münchner Kammerspielen uraufgeführt wurde.⁴⁹ Die Aufführung bestand durchweg aus experimentellem Theater, klar dazu angetan, die Zuschauer von ihren traditionellen visuellen Gewohnheiten abzubringen. Das Stück folgt teilweise dem postdramatischen, nicht-narrativen Stil von *Fluchten*. Der zentrale Teil des Stücks ist jedoch literarisch strukturiert. Obgleich *Illegal* das Sprachmaterial aus geheim geführten Interviews zugrunde liegt, setzt Bicker es künstlerisch um und formt ein Stück mit teilweise surrealistisch-expressionistischem Anklang. Sie setzt beispielsweise einen Chor ein, der in höchst einfachen Worten die Grundprobleme der illegal Eingewanderten ausspricht und in Intervallen oft einprägend wiederholt:

wir arbeiten.	wir sind neue menschen.
wir sind ordentlich.	wir brauchen keine staatsbürgerschaft.
wir sind fleißig.	wir wollen nicht dazu gehören.
wir haben einen traum.	wir wollen nicht ausgeschlossen werden.
wir sind krank.	wir brauchen keinen staat.
wir sind gesund.	wir versorgen uns selbst.
wir wohnen. ⁵⁰	wir wohnen. ⁵¹

Es gibt keine Handlung, nur individuelle Stimmen, die einfach Frau, Mann I und Mann II genannt werden. Sie zählen in simpler Sprache die Fakten ihres stressreichen Alltags und ihrer komplizierten Existenz auf, und mit Unterbrechungen zeichnet sich fragmentarisch das Leben einiger identitätsloser Menschen in München ab. Die drei SchauspielerInnen wechseln auch die gespielte Identität. Von Zeit zu Zeit sind sie entweder aus Argentinien, dann wieder aus Russland und so weiter. Hauptsächlich sprechen sie direkt zum Publikum, nur ab und zu reden sie mit einander. In kurzen Satzfragmenten wird das Leben von politisch verfolgten Menschen offengelegt. Oder man erfährt, dass eine Frau kein Geld für eine Abtreibung hat, ihre Prostitution der fernen Familie verheimlicht, ein Mann mit viel Geschick die Ausweisung umgeht, Menschen

⁴⁹ Die Inszenierung wurde gefördert durch den Heimspiel-Fonds für Theaterprojekte der Kulturstiftung des Bundes. Im kürzlich veröffentlichten Buch ist der Titel leicht geändert: Björn Bicker: *Illegal. Wir sind viele. Wir sind da*. München: Verlag Antje Kunstmann 2009.

⁵⁰ Bicker: *Illegal*. S. 7.

⁵¹ Ebd. S. 95.

Einsamkeit bekämpfen, Furcht vor Verbrechen und Angst vor Ausweisung haben, dass ihre Familie in Gefahr ist. Sie sind aber immer aktiv und voller Sehnsucht nach einem besseren Leben. Und sie drücken einen starken Willen aus und den Mut, sich ein neues Leben aufzubauen und sich durchzusetzen. Das Stück *Illegal* (wie schon *Fluchten*) ist als postdramatisches Theater sehr erfolgreich in der Verwirklichung seiner Intention, auf die multiplen Identitäten von in Deutschland Lebenden hinzuweisen, erfolgreicher als Ferun Zaimoğlu Stücke *Schattenstimmen* und *Schwarze Jungfrauen*. Der Kritiker Alex Rühle bezeichnet im Vergleich mit Zaimoğlu Stücken *Illegal* von Björn Bicker als das bessere Stück. Er beschreibt es als ein 'Oratorium aus dem Verborgenen'.⁵² Faszinierend an beiden Stücken findet Rühle das leise Staunen der Schattenstimmen und Namenlosen über die Verdrängungskräfte der deutschen Öffentlichkeit, die nicht merkt, dass so viele unter der deutschen Bevölkerung Zugewanderte sind. Gegen Ende von *Illegal* verändert sich gewissermaßen der melancholische Tenor des Stücks und eskaliert in einer Provokation. Der Chor konfrontiert nunmehr das Publikum und zeigt aggressiv eine andere Seite der als schwach wahrgenommenen Immigrantenvölkerung.

wir sind neue menschen
und wir sagen euch
nehmt euch in acht
vor unserer kraft [. . .]
wenn ihr noch in die vergangenheit schaut
wenn ihr eure kultur feiert [. . .]
wenn ihr eure arbeitsplätze einnehmt

dann haben wir längst gewonnen
dann haben wir die erde bevölkert
wir sind schneller als ihr
wir sind stärker als ihr
wir sind die neuen menschen
wir sind beweglicher als ihr
wir sind ströme
ströme von neuen menschen⁵³

Mit anderen Worten, die Immigrierten werden als Prototypen globaler Nomaden vorgestellt. Gespielt wird mit dem postmodernen Begriff des Nomadischen. Der Autor Björn Bicker jedenfalls drückt seine Ansicht über das Aufkommen neuer Identitäten unbedenklich wie folgt aus:

Identitäten sind längst zum Plural geworden und die Wichtigkeit der einen Identität muss nicht die Wichtigkeit der anderen in Frage stellen. Gegen die Vereinfachung

⁵²Alex Rühle: Migration in Europa. Da kann ja jeder kommen. In: *Süddeutsche Zeitung* 20.6.2008: "Leider konzentrieren sich Zaimoğlu und Senkel in den 'Schattenstimmen' zu sehr auf die grellen Geschichten, die Sexschichtarbeiter, die afrikanischen Stricher und ukrainischen Edelnutzen, ja man könnte nach dem Lesen des Textes meinen, jeder zweite Illegal in Deutschland arbeite in irgendwelchen 'Feuchtgebieten'. Polle Wilbert ist da behutsamer. Er hat wochenlang im Café 104 verbracht, der Anlaufstelle, die Illegalisierte in München haben, und aus den Schicksalen, von denen er dort hörte, eine Art Oratorium aus dem Verborgenen komponiert."

⁵³Bicker: *Illegal*. S. 96f.

setzen viele Menschen in den Städten unserer Welt die lustvolle Bastardisierung, die Unreinheit, die Mischung und die Verwandlung, die durch die unerwartete Kombination von Menschen, Kulturen und Ideen entstehen. Dem Absolutismus des Reinen wird das Liebeslied auf das eigene Bastard-Ich entgegengesetzt.⁵⁴

Er benutzt freizügig den postkolonialen Ausdruck 'Hybridität', ohne sich um die akademische Auseinandersetzung zu kümmern, an der unter anderem Homi Bhabha teilnahm und in der koloniale Angstneurosen abgehandelt werden. Die Theatermacher distanzieren sich klar von Homogenitätsvorstellungen und werten negative Ausdrücke als *positive markers*. Bastard zu sein erscheint hier als die bestmögliche Identität, die Deutsche haben können. Allerdings lässt das Stück *Illegal* offen, wann sich wohl auch die alteingesessenen 'urdeutschen' Einwohner wie 'Deutschländer' als 'lustvolle' Bastarde fühlen können. Kultur bleibt weiterhin ein wichtiger Bestandteil der deutschen Identität. Es kommt nur darauf an, ob sie homogen Althergebrachtes reproduziert oder heterogen Neues hinzufügen kann, wie es das Theater vorführt.⁵⁵

⁵⁴ Programmnotizen für *Fluchten 1–4*. Projekt *Doing Identity*. Bastard München.

⁵⁵ Hingewiesen sei auf das erst nach Abschluss dieses Beitrags erschienene, kontrovers diskutierte Buch von Thilo Sarrazin: *Deutschland schafft sich ab. Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2010. Sarrazins Thesen zur genetischen Andersartigkeit ethnischer Gruppen und der Gefahr des Islam für die deutsche Zukunft erlangten im Sommer 2010 einen bislang nicht gesehenen Höhepunkt in öffentlichen Debatten.