
DEBATTE



THEATER IN DER MIGRATIONSGESELLSCHAFT

Deutschland ist schon lange ein Einwanderungsland – und das ist gut so. Nicht nur, weil wir sonst noch schneller vergreisen und uns in wohlstandsängstlicher Kinderfeindlichkeit einigeln würden. Sondern auch, weil nationale Leitkulturen in einer globalisierten Welt zunehmend fragwürdig werden.

Aber wie sollen die Stadt- und Staatstheater damit umgehen? Wie erreicht man Migranten-Communities, ohne sich anzubiedern? Wo hört die Kunst auf und fängt Soziokultur an? Wie bringt man ein Publikum, das zum Teil nicht einmal die Sprache verbindet, unter einen Hut?

Die Freiburger Theaterleiter Barbara Mundel und Josef Mackert haben dazu Thesen entwickelt. Ihnen antworten Katharina Kreuzhage (Theater Aalen), das Essener Leitungsteam Anselm Weber, Sabine Reich und Thomas Laue sowie der Berliner DT-Intendant Ulrich Khuon. Schon ihre drei Antworten zeigen: Diese Debatte wird uns noch lange beschäftigen.



Sommerfest des Landesjugendwerkes der Arbeiterwohlfahrt (AWO) Berlin im Sportstadion Rot Weiß in Berlin-Neukölln, Samstag, 20. Juni 2009

Das Prinzip für die ganze

Stadttheater in der Migrationsgesellschaft – Konzept für die Zukunft oder operatives Schmiermittel
Im Oktober feiert das Theater Freiburg seinen 100. Geburtstag und Intendantin **BARBARA MUNDEL**
Stadttheater in einer sich rapide verändernden Welt weitergeht

Wenn man sich eines Tages fragen wird, wann genau um die Wende zum 21. Jahrhundert die systematische Suche nach einer Neubestimmung des Stadttheaters in Deutschland begonnen hat, wird man neben vielen anregenden Impulsen vor allem zwei sehr unterschiedliche Initiale nennen müssen: Das «Bunnyhill»-Projekt der Münchner Kammerspiele und die Auflage des Heimspiel-Fonds der Bundeskulturstiftung. In der Folge dieser Initiativen haben für eine zunehmende Zahl von Stadttheatern folgende Fragen an Bedeutung gewonnen: Wie entwickelt sich das Verhältnis von Stadt und Theater? Wie kann das Stadttheater auf die sich abzeichnenden sozialen, demografischen und politischen Veränderungen reagieren? Wie kann es sein Stammpublikum für die künstlerisch innovative Beschäftigung mit den Folgen dieser Veränderungen interessieren und zugleich neue Zuschauer/Teilnehmer gewinnen? Wie kann es seinen Auftrag als «das» Theater der Stadt in einer sich rasant verändernden Medien-Welt neu definieren? Welchen Anteil haben kulturelle Bildung, Identitätsstiftung, Kritik, Kontakt mit dem kulturellen Erbe und Selbstreflexion einer demokratischen Bürgergesellschaft an einem Stadttheater der Zukunft?

Als um die Wende zum vergangenen Jahrhundert viele Theater in deutschen Städten, sei es in Neubauten, sei es in ehemals höfischen Einrichtungen, als Stadttheater neu gegründet und begründet wurden, war dies allgemein mit der emphatischen Bestimmung dieser Häuser als «Musentempel» verbunden. Beheimatet in Architekturen, die der Kunst eine feste Burg sein sollten, waren sie der sittlichen Erhebung eines sich neu formierenden nationalen Bildungsbürgertums «geweiht». Das Stadttheater der Zukunft ist zumeist noch immer in diesen Architekturen zu Hause. Es muss sich jedoch jetzt auf die Parameter einer postnationalen, globalisierten (Medien-)Gesellschaft beziehen. Die Anforderungen, mit denen es sich neu konfrontiert sieht, sind nicht mehr die eines Musentempels, sondern zunehmend die von soziokulturellen Zentren in der Mitte von sozial und kulturell divergierenden Stadtgesellschaften. Einrichtungen, von denen gleichzeitig erwartet wird, dass sie die staatlich alimentierten Freiräume für Kunst-Produktionen nützen und für möglichst viele Einwohner zugänglich machen. Es ist noch weitgehend unklar, wie dieser Spagat gelingen kann. Deshalb scheint es uns zunächst einmal dringlich, die Möglichkeiten einer zeitgemäßen Interaktion zwischen Theater und Stadt neu zu untersuchen.

Die dazu nötige Langzeitrecherche, die wir jetzt aus Anlass des 100-jährigen Bestehens des Stadttheaters in Freiburg beginnen, wird sich auf viele Arbeitsfelder erstrecken müssen. An dieser Stelle konzentrieren wir uns auf die Frage nach der Funktion eines Stadttheaters in der Migrationsgesellschaft und die sich daran anschließenden Fragen nach Beteiligung und gleichberechtigter Teilnahme an den Aktivitäten einer der wichtigsten Kultureinrichtungen der Stadt. Sie wird uns weiterführen zu einer Untersuchung der wechselseitigen Bedingungsverhältnisse von Kunst, Kultur, Bildung und kultureller Bildung.

— Mehrheit mit Migrationshintergrund

Der Publizist Mark Terkessidis hat in seinem soeben erschienenen Buch mit dem Titel «Interkultur» die Dilemmata unseres momentanen Umgangs mit der Wirklichkeit der Einwanderungsgesellschaft vorgestellt. In deutschen Städten sind gegenwärtig bis zu einem Drittel der Bewohner nichtdeutscher Herkunft, bei den Kindern, die eingeschult werden, sind es um die 50 Prozent, bei den Kindern unter sechs Jahren bilden Kinder mit Migrationshintergrund fast durchweg die Mehrheit. Man muss sich klar machen, dass wir hier nicht nur von großen Städten sprechen, in denen, wie z.B. im Fall Stuttgart, der Anteil von Einwohnern mit Migrationshintergrund bei 40 Prozent liegt. In einer Stadt mit 120.000 Einwohnern wie z.B. in Heilbronn können die Bürger mit Einwanderergeschichte 46 Prozent der Bevölkerung ausmachen, bei den Kindern in der Altersgruppe zwischen zehn und 14 sind es dort 63 Prozent. Berücksichtigt man zusätzlich die bekannten, aber weitgehend verdrängten Auswirkungen der demografischen Revolution, beginnt man zu verstehen, dass sich die deutschen Städte in einem dramatischen Wandlungsprozess befinden.

Terkessidis eröffnet seine Darstellung mit dem Hinweis, dass nicht zuletzt angesichts solcher durch Einwanderung und demografischen Wandel bedingter Zahlenverhältnisse die Rede von «Integration» nicht mehr weiterführt, weil die Vorstellung eines einheimischen «Wir», an das sich «Zuwanderer» anpassen sollen, keinen Sinn mehr macht. Alternativ zum Konzept der Integration diskutiert Terkessidis ein Programm der Interkultur. Dieses orientiert sich nicht mehr an einer Gesellschaft, wie sie sein soll, sondern zunächst einmal an der Gesellschaft, wie sie ist. Er fragt: «Was ist Einwanderungsgesellschaft? Wo spielt sie sich ab? Wie funktioniert sie und was trägt sie an positiven Kräften in sich, die weiterentwickelt werden können?»

Gesellschaft

der Integration? Wie gelingt der Spagat zwischen Soziokultur und Kunstanspruch?
und ihr Stellvertreter **JOSEF MACKERT** überlegen, wie es mit der Institution



Deutschland, Berlin-Neukölln:
Halbzeitpause im EM Fußballspiel
Türkei gegen Deutschland,
26. Juni 2008

THEATER IN DER MIGRATIONSGESELLSCHAFT

Interkultur ist für ihn eine Verfahrensweise, deren Ausgangspunkt die «Kultur-im-Zwischen» ist. Sie ist das Organisationsprinzip für «ein Leben in einem uneindeutigen Zustand und die Gestaltung einer noch unklaren Zukunft». Für uns bedeutsam ist vor allem seine Forderung nach einem Umbau staatlicher oder durch staatliche Gelder finanzierter Institutionen «im Hinblick auf die neue Vielfalt der Gesellschaft» – und dieser Wandel ist für Terkessidis eine Überlebensaufgabe, die eng mit der Frage nach demokratischer Legitimation verknüpft ist. Denn wenn man grundsätzlich daran festhalten will, dass die staatlichen Gelder, die z.B. unsere Kultureinrichtungen finanzieren, gerecht verteilt werden sollen, in dem Sinne, dass sie der gesamten Bevölkerung zugute kommen, dann wird man sich damit auseinandersetzen müssen, dass davon im Moment für grob gesagt ein Viertel unserer Bevölkerung noch keine Rede sein kann. Terkessidis' Analyse zielt auf eine Evolution dieser Institutionen, bei der strukturelle und zumeist unsichtbare, unausgesprochene und unbemerkte Hürden und Hindernisse beseitigt werden, welche Menschen an der Beteiligung und Teilhabe hindern. Zu gewinnen wären dadurch Einrichtungen, für die er Formeln findet wie «Möglichkeitsräume» und «Infrastrukturen der Vielfalt».

Es muss uns zu denken geben, dass er beispielhafte Vorbilder aus dem Bereich des Theaters nicht in Deutschland, wohl aber in England und Holland findet. Seine Beschreibungen solcher Orte, wie z.B. das Peepul Center in der britischen Stadt Leicester, lenken den Blick auf zwei wichtige Bedingungen für das Senken von Zugangsschwellen: Erstens sind dort Kunstproduktion und Kunstkonsum immer verbunden mit Angeboten zur aktiven Teilnahme; und zweitens wurden an diesen Orten, durch die Öffnung für gesellschaftliche und soziale Aktivitäten, die Außengrenzen dieser Räume verflüssigt.

— Behauptung Leitkultur

Terkessidis kann – z.B. über einen Vergleich der Internet-Präsenzen deutscher und englischer Städte – zeigen, dass selbst in Gebieten mit einer reichen Einwanderungsgeschichte wie im Ruhrgebiet oder in der Stadt Köln ein Drittel der Bevölkerung einfach nicht vorkommt, während in Städten wie Liverpool oder Birmingham die Einwanderer in nahezu jeder Rubrik eine Rolle spielen und ihre Geschichte dort, u.a. in Museen oder Festivals, die Kulturagenda wesentlich prägt bzw. diese um attraktive Highlights erweitert und bereichert. Sein zusammenfassender Befund lautet deshalb: «Die deutschen Metropolen kommunizieren nach innen und nach außen weiterhin eine Homogenität, die in ihnen nicht mehr wohnt.»

In diesem Zusammenhang kritisiert er das nach der Wiedervereinigung verstärkte Bemühen, für Deutschland eine kulturelle Identität zu definieren, eine deutsche Kultur, was bekanntlich auch zu der Frage nach einer deutschen Leitkultur führte. Diese Versuche mussten seiner Ansicht nach schon deshalb scheitern, weil sie nicht berücksichtigten, dass «alle kulturellen Artikulationen bei näherem Hinsehen ein kompliziertes Gemisch sind, entstanden in einer Gemengelage aus Unterdrückung, Diebstahl, Missverständnissen, Aneignungen, Anverwandlungen und abenteuerlichen Metamorphosen». Sie sind darüber hinaus kontraproduktiv, weil «die unausgesprochene Behauptung einer deutschen Norm zu einer arroganten Vernachlässigung von Potentialen führt». Interkultur interessiert sich

dagegen für die «Geschichte der Vermischung», für das «in-between», für eine «Poetik der Beziehung».

Folgt man Terkessidis in diesem Punkt, dann ist zu fragen: Was bedeutet das für die Gestaltung unserer Räume? Für die Öffnung unserer Angebote zu Teilhabe und Teilnahme? Wie können sich in unseren Einrichtungen Kunstproduktion und Kunstkonsum mit den Bedürfnissen und Gegebenheiten eines soziokulturellen Zentrums verbinden? Was heißt das für die Wahl unserer Themen? Für die Gestaltung unserer Programme? Für die Bildung unserer Ensembles, die im Schauspiel immer noch weitgehend closed shops für die weiße Mittelschicht sind? Welche Strategien müssen wir entwickeln, wenn wir einerseits die Schüler nicht nur der Gymnasien, sondern auch der Real- und Hauptschulen mit unserer Arbeit in Kontakt bringen wollen und gleichzeitig an einer interkulturellen Öffnung arbeiten? Wie formulieren wir unsere Projekte so, dass die Teilnehmer aus anderen Kulturen nicht in erster Linie als sozial marginal und problematisch betrachtet werden?

— Stresserlebnis Völkerwanderung

Vielleicht ist es für die Stadttheater in besonderer Weise an der Zeit, sich mit der grundsätzlichen Frage zu konfrontieren, ob die verzögerte Anerkennung der Realität in Deutschland auch etwas mit der immer noch wirksamen Kontamination unseres Kulturbegriffs mit dem Konzept der Nationenbildung zu tun hat. Dirk Baecker hat uns in einem Interview in «Theater der Zeit» darauf hingewiesen, dass der Kulturbegriff, der im 18. Jahrhundert neu erfunden wurde, «um beobachtbar zu machen, dass Menschen zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten unterschiedlich leben, ohne deswegen aufhören, Menschen zu sein», dass dieser Kulturbegriff im 19. Jahrhundert umdefiniert wurde zu einem nahe an der Religion angesiedelten Verteidigungsbegriff. «Jetzt heißt es nicht mehr, dass Kultur vergleichbar macht, sondern dass sie identisch macht, mit sich! Darauf kann dann das Verständnis einer nationalen Kultur mit allen Konsequenzen der Selbstüberschätzung, des Chauvinismus, der Formulierung von Leitkulturen und des Entwurfs schulischer Curricula und sonstiger Pädagogiken der Volkserziehung aufsatteln.»

Baecker resümiert: «Die Theater, unterstützt von Nationalphilologien, spielen dabei eine nicht immer sehr rühmlich Rolle. Daran wird nach wie vor angeknüpft, einfach weil es so gut funktioniert hat ...» In



BARBARA MUNDEL war von 1999 bis 2004 Direktorin des Luzerner Theaters, danach Chef dramaturgin an den Münchner Kammerspielen und ist seit 2006 Intendantin des Theaters Freiburg



JOSEF MACKERT ist seit 2002 Leitender Dramaturg am Theater Freiburg und derzeit Stellvertreter von Barbara Mundel



© FRITZ ENGEL/ZENIT

Sommerfest der AWO

POLITIK VERSTEHT KULTUR GERNE ALS EINE ART «SCHMIERMITTEL DER INTEGRATION»

einem weiteren Text über Europa und die Völkerwanderung hatte Baecker schon zuvor darauf hingewiesen, dass sich «die Einheit der Vielfalt Europas» einer kulturellen Codierung verdankt, die auf das zentrale Stresserlebnis der Völkerwanderung zurückzuführen ist. Wenn man die Kultur Europas als das letztlich geglückte Produkt eines Stresserlebnisses interpretiert, das es Europa bis heute ermöglicht, «eine Heterogenität zuzulassen und zu organisieren, die je nach Bedarf als Einheit oder als Vielfalt ausgelegt werden» kann, dann wären die in der Auseinandersetzung mit der Völkerwanderung entwickelten und bewährten – spezifisch europäischen – Denk- und Praxisfiguren auch lesbar als «Beitrag zu einer Ideengeschichte der Menschheit, die mit Migration zu rechnen versteht». Anders und wiederum mit Terkessidis gesagt: Gerade weil Kunst und Kultur in allen Staaten maßgeblich zum «nation-building» beigetragen haben, muss in der Migrationgesellschaft der Kulturbereich zu einem notwendigen Schauplatz für interkulturelle Öffnung werden.

— Hoffnungslose Überforderung

Diesem Anspruch begegnen die Stadttheater in einem Moment, in dem sie bereits mit der Erwartung konfrontiert sind, all die Versäumnisse aufzufangen, die im Schulbereich offenbar geworden sind. Mit der Zauberformel «kulturelle Bildung» ist dafür ein Schlüsselbegriff gefunden worden, ohne dass wir auch nur den Kulturbegriff brauchbar geklärt hätten, der diesem Programm zugrunde liegt. Ganz

zu schweigen von der Tatsache, dass hier Anforderungen an uns formuliert werden, für die wir unzureichend ausgestattet und vorbereitet sind. Auch Terkessidis übrigens fragt, ob die Theater nicht hoffnungslos überfordert sind, «wenn sie die Aufgaben der Schule übernehmen und dann auch noch für den Zusammenhalt der Gesellschaft sorgen sollen»? Und doch müssen wir uns mit diesem Anspruch auseinandersetzen. Wir dürfen dabei nur nicht den Fehler machen, uns den instrumentellen Kulturbegriff der Integrationspolitiker zu eigen zu machen. In deren Perspektive sind künstlerische Projekte interessant, weil sie soziale Integrationsprozesse wirksam unterstützen, ist kulturelle Bildung förderungswürdig, weil sie einen zentralen Beitrag für den Zusammenhalt der Gesellschaft über alle Schichten, Generationen und Herkunftskulturen hinweg leistet.

Kultur wird dabei immer operativ als eine Art «Schmiermittel der Integration» (Terkessidis) verwendet und setzt insgeheim, wie gerade gezeigt, ein fragwürdiges Kulturverständnis voraus. Wenn die Theater in unseren Städten auch für kulturelle Bildung zuständig sind und wenn sie sich als Teil einer Migrationgesellschaft auf den Weg machen, der kulturellen Vielfalt dieser Gesellschaft Rechnung zu tragen, dann kann das nur gut gehen, wenn wir uns zuerst darauf verständigen, dass Interkultur «ein Prinzip für die gesamte Gesellschaft ist» – also das, was man eine «Querschnittsaufgabe» nennt.

Dann muss man damit anfangen, die unsinnige Trennung der Verwaltungsbereiche für Kultur und Bildung auf den Ebenen der Städ-

te und der Länder in Frage zu stellen. Es macht keinen Sinn mehr, dass die Kulturdezernenten für Kultur und die Schuldezernenten für die Schulen zuständig sind, die linke Hand dabei aber nicht weiß, was die rechte tut, und das Theater sich mit unzureichenden Mitteln zwischen beiden Bereichen aufreibt. Es muss die für Bildung zuständigen Behörden betreffen, dass die Theater sich vor Anfragen von Schulen nach Kooperationen kaum retten können. Mit dem einen Theaterpädagogen, den wir uns bisher geleistet haben, ist dieses Feld nicht mehr zu bearbeiten. Wir müssen uns sowieso ganz grundsätzlich damit auseinandersetzen, dass ein Publikum heranwächst, das kein Vergnügen mehr daraus zieht, ein Leseerlebnis mit einem Theatererlebnis zu vergleichen. Dass wir es zunehmend mit Besuchern zu tun haben, für die es keinen verbindlichen Bildungskanon mehr gibt. Und

wenn wir Terkessidis folgen, dann ist die Voraussetzung eines einheitlichen Bildungshintergrundes auch gar nicht mehr wünschenswert. Was genau heißt dann aber kulturelle Bildung? Wenn mehr als ein Viertel unserer Stadtbevölkerung einen Migrationshintergrund hat, welche Geschichten müssen wir dann erzählen und für wen?

— Peripherie und Zentrum

Einige Theater haben bereits begonnen, diesen Fragen nachzugehen. 2004 war «Bunnyhill» in München noch Neuland. Inzwischen haben mehr und mehr Theater begonnen, Menschen aus der Stadt in künstlerische Prozesse einzubeziehen und andere Durchlässigkeiten im Verhältnis von Spezialisten und Laien zu erarbeiten. Das führt dann zum Beispiel fast zwangsläufig dazu, das Verhältnis von



Am Tag der offenen Moschee:
Musliminnen in der türkischen
Sehitlik Camii Moschee
in Berlin-Neukölln diskutieren mit
deutschen Besuchern

© DAVID BAITZER/ZENIT

**WIR SIND WEDER SOZIALARBEITER NOCH
PSYCHOLOGEN. MÜSSEN UNS ABER IMMER WIEDER
PUNKTUELL MIT IHNEN VERBÜNDEN.**

Peripherie und Zentrum in unseren Städten neu wahrzunehmen. Wenn das Theater im Zentrum einer Stadt zu Hause ist, muss es lernen, dass es für Menschen, die am Rand wohnen und am Rand stehen, nahezu unerreichbar ist. Da vermischen sich oft die sozialen Fragen mit den Bedingungen kultureller Parallelgesellschaften, die dazu beitragen, dass Jugendliche ihre jeweiligen Reviere kaum verlassen. Für sie ist das Theater im Zentrum der Stadt nämlich schon deshalb unerreichbar, weil sie dieses Zentrum vielleicht noch nie betreten haben. Und wer mit Menschen aus anderen Kulturen Theaterprojekte macht, wird schnell erfahren, wie hoch die Hemmschwelle allein für das Betreten des Theatergebäudes sein kann. Wir spüren bereits die Dringlichkeit tiefgreifender struktureller Veränderungen. Unsere Möglichkeiten lassen im Moment jedoch erst einmal nur beispielhafte Sondierungen und exemplarische Unternehmungen zu, mit denen wir zumindest Signale aussenden und selbst Erfahrungen machen können.

Wenn wir diesen Weg weitergehen wollen und wenn es politisch gewünscht wird, dass wir ihn gehen, dann müssen wir mit den verantwortlichen Politikern darüber reden, welche Konsequenzen das für unsere Arbeit und unseren Spielbetrieb haben wird. Wie können wir Projekte auf diesem Gebiet noch anders als über die Fonds der Bundeskulturstiftung finanzieren? Über welche Wege können wir uns mit Projektleitern für Unternehmungen zusammentun, die nicht in den klassischen Probezeiträumen zu erarbeiten sind? Und wie tragen wir der Tatsache Rechnung, dass die Ergebnisse solcher Arbeiten meistens keine Einnahmen generieren? Welche Unterstützung brauchen wir, um diesen Projekten die notwendige Flankierung durch externe Kompetenzen zu verschaffen. Denn wir sind weder Sozialarbeiter noch Psychologen, berühren aber deren Arbeitsfelder und sollten uns mit ihnen immer wieder punktuell verbünden. Vor allem, wenn es darum geht, den Teilnehmern unserer Projekte auch nach den Premieren noch Angebote zu machen. Denn selbst wenn man den exemplarischen Charakter solcher Angebote bejaht, bleibt doch die Frage, wie es mit den Teilnehmern nach Abschluss der Projekte weitergeht. Wie können ihre und unsere Erfahrungen in einem fortdauernden Gespräch bleiben? Es ist die Frage nach dem, was die Politik mit dem Begriff «Nachhaltigkeit» thematisiert. Nachhaltigkeit ist umgekehrt aber auch für uns wichtig, damit die Erfahrungen z.B. mit edukativen Projekten in unsere Arbeit zurückfließen und diese verändern können. Denn nur so werden diese Unternehmungen Teil unseres Kerngeschäftes und bleibt nicht nur am Rand, gewissermaßen als die Garnitur dessen, worum es «eigentlich» geht.

— Bildungsferne?

Das Stadttheater darf sich angesichts der skizzierten gesellschaftlichen Wandlungsprozesse nicht im Kunst-Ghetto verschanzen und die falschen Diskussionen führen, wie jüngst Botho Strauß anlässlich der Ehrung der Schauspielerin Jutta Lampe, wo er der Arbeit des Gegenwartstheaters das Fehlen von «Glanz» und «Feier» vorhielt. Wo seine Polemik dem Theater unterstellt, es hätte sich zu einem Reservat für Bildungsferne ausgerufen, wird ein Bildungsbegriff verteidigt, der bei hartnäckiger Ausblendung weiter Bevölkerungsteile offensichtlich immer noch die Bildung einer bürgerlichen Elite meint. Wir müssen uns stattdessen in allen Konsequenzen bewusstmachen, dass den

Theatern der Rückweg zum Musentempel eines auf Eigenrepräsentation bedachten Bildungsbürgertums definitiv verschlossen ist.

Wer wie Botho Strauß einen bildungsbürgerlichen Begriff von Kunst gegen vermeintliche zeitgenössische «Moden» in Stellung bringt, verkennt, dass diese Moden nichts anderes sind als «unterschiedliche Suchbewegungen, um in dieser unsicher gewordenen Welt Positionen zu finden», wie Thomas Ostermaier in seiner Antwort auf Botho Strauß in der «Süddeutschen Zeitung» schrieb.

Wer sich dagegen auf die veränderte Realität einlässt und in ihr für die eigene Arbeit zu lernen bereit ist, wird es in unserem Kulturbetrieb zunächst sehr schwer haben. Er muss z.B. damit rechnen, dass das Feuilleton seine Arbeit nicht wahrnimmt, weil sie vielleicht nicht in die gängigen Raster von Premieren und Uraufführungen passt. Oder weil sich die oberflächliche Betrachtung immer noch bei der Frage aufhält, ob es sich bei einem sozio-kulturellen Theaterprojekt nun um Kunst oder um Sozialarbeit handelt. Was diesem Betrieb kunstfern vorkommt, kann er nicht wahrnehmen. Wobei ja niemand bestreitet, dass es auch auf diesem Gebiet bessere und schlechtere Projekte gibt. Nur müssten professionelle Beobachter inzwischen Kriterien für das «in between» dieser Arbeiten entwickeln und einen Sinn für die neuen gesellschaftlichen Zusammenhänge ausbilden, in der unsere Kunstproduktion steht. Wem dazu nicht mehr einfällt als Gerhard Stadelmaier, wenn er polemisiert: «Manchen Theatern geht es so schlecht, dass sie jetzt schon Laien auf die Bühne stellen», der zeigt damit unter anderem, dass er sich mit erfolgreichen künstlerischen Strategien auf diesem Gebiet nicht beschäftigt haben kann. Viele von uns dagegen haben festgestellt, dass die Wahrnehmung anderer Lebenswelten und anderer Geschichten in München-Hasenberg, Freiburg-Weingarten, Essen-Katernberg und an vielen anderen Orten nicht nur für die unmittelbar an den Projekten Beteiligten, sondern für die Theater insgesamt zu fruchtbaren Erweiterungen und Neuentdeckungen geführt haben.

Um ein letztes Mal Terkessidis zu zitieren: «Wir stehen vor der großen Aufgabe einer interkulturellen Alphabetisierung. Und dabei lernen wir alle eine neue Sprache.» Genau das müssen wir als Bereicherung begreifen und gestalten, um anderen die Angst vor dieser Entwicklung zu nehmen. Die Filme von Fatih Akin sind nur das populärste Beispiel für die Werke von Künstlern, die uns ganz neue Dinge über unsere Welt erzählen werden. Dea Loher hat neulich eine solche Erwartung formuliert: «Wenn es um die Spannweite der rasend schnellen gesellschaftlichen Veränderungen geht, hoffe ich (vertraue ich darauf), dass die Literatur, die in der Zukunft wichtig sein wird, von Wanderern zwischen den Welten geschrieben werden wird; den Migranten nämlich, die in ihrer Biografie die Überlagerungen von extrem divergierenden Lebensräumen und kulturellen Kontexten mit sich tragen und sie als Ausgangspunkt des Erzählens benutzen.» Resümee: Statt auf die Realität der Vielheit mit Angst zu reagieren, brauchen wir eine Neujustierung unserer Wahrnehmung dieser Vielheit. Und wir müssen kulturelle Bildung als einen Prozess gestalten, in dem wir genau so viel zu lernen haben, wie andere.

Der Abdruck folgt mit leichten Kürzungen einem Impulsvortrag, der am 27. Mai 2010 auf der Jahrestagung des Deutschen Bühnensvereins in Freiburg von Barbara Mundel und Josef Mackert gehalten wurde.